

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Предраг Ж. Петровић

**ЕНЦИКЛОПЕДИЧНОСТ
КАО ПОЕТИЧКИ МОДЕЛ
РОМАНА РАСТКА ПЕТРОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2012

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Predrag Ž. Petrović

**THE ENCYCLOPEDIISM
AS A POETICAL MODEL
RASTKO PETROVIĆ'S NOVELS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Ментор:

Др Јован Делић, редовни професор,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Др Александар Јерков, ванредни професор,
Филолошки факултет

Др Бојан Јовић, виши научни сарадник,
Институт за књижевност и уметност

Датум одбране: _____

Резиме: Романи Растка Петровића до сада нису били предмет целовитог и систематског проучавања и овом раду се анализирају их из перспективе њиховог доминатног иманентнопетичког начела – енциклопедичности. Најпре се отвора питање теоријског одређења енциклопедијског модела у европској књижевности, понајпре у роману, преиспитивањем ставове аутора који су се бавили овом темом (Умберто Еко, Нортроп Фрај, Михаил Бахтин, Валтер Бенјамин, и други). Затим се детаљније анализирају Расткови романи – *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* (1921), *Са силама немерљивим* (1927), *Људи говоре* (1931) и *Дан шест* (објављен постхумно 1961). Полазиште за налізу успоставља се и у есејима Растка Петровића у којима су експлицирани његови аутопоетички ставови о природи модерног романа и о енциклопедичности као о поетичком начелу. Рад се бави и аспектима Петровићевих романа у компаративном контексту. Уочавају се приповедачких и поетичких блискости са романима који су настајали у приближно исто време (остварења Џемса Џојса, Алфреда Деблина, Вирџиније Вулф и Олдоса Хакслија). Показује се како авангардни романи Растка Петровића стоје у вези са најзначајнијим енциклопедијским остварењима српског постмодернизма, првенствено романима Данила Киша и Милорада Павића. Рад доказује колико су Петровићева поетика важна за генезу романескног жанра у модерној српској књижевности, као и то да је енциклопедијска нартивна стратегија, која се везује углавном за постмодерне романе, заправо је први пут код нас поетички самосвесно развијена у делу Растка Петровића.

Кључне речи: енциклопедичност, поетика, роман, енциклопедија, тоталитет, језик, приповедање, мит, наука, филозофија.

Summary: Novels Rastka Petrovic had not been the subject of a comprehensive and systematic study of this paper and analyze them from the perspective of their dominant imanentnoetičkog principles - encyklopedism. First open the question of theoretical determination enciklopedijskog models in European literature, notably in the novel, by reviewing the positions that dealt with this topic (Umberto Eco, Northrop Frye, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin and others). It will then be further analyzed Petrovic novels – *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma* (1921), *Sa silama nemerljivim* (1927), *Ljudu govore* (1931) and *Dan šesti* (published in 1961). The starting point for uspostvalja ism and in essays Rastka Petrovic which are explicit autopoetički his views on the nature of the modern novel and the encyklopedism as a poetic work deals with general aspects and Petrović's novel in a comparative context. Observed the storytelling and poetic intimacy with novels that have occurred at about the same time (works by James Joyce, Alfred Deblin, Virginija Vulf and Aldous Huxley). It is shown how the avant-garde novels Rastka Petrovic are associated with major encyclopedic works Serbian postmodernism, primarily novels Danilo Kis and Milorad Pavic. The paper shows how the poetics Petrovic important for the genesis of the novel genre in modern Serbian literature, and that is encyclopedic nartivna strategy, which is mainly to postmodrene novels, actually, for the first time in self-consciously poetic developed in part Rastka Petrovic.

Keywords: encyklopedism, poetry, novels, encyclopedia, totality, language, storytelling, myth, science, philosophy.

САДРЖАЈ

Увод: Откривање тоталитета	1
Идеја енциклопедизма	8
Енциклопедизам у филозофији и науци	18
Књижевна енциклопедичност	41
Епски и романескни тоталитет: Хегелова и Лукачева филозофија романа	57
Роман као тотално уметничко дело: Брохов читање <i>Уликса</i>	69
Авангардно искуство романа: Бенјаминово читање <i>Берлин Александерплаца</i>	78
Енциклопедичност у полифонијском кључу: Бахтинова теорија романа	93
Енциклопедичност у митском кључу: Архетипска критика Нортропа Фраја	111
<i>Work in Progress</i> као епистемолошка метафора: Поетика отвореног дела Умберта Ека	118
Чиме нахранити роман: Поетички погледи Растка Петровића	126
Енциклопедијска пародија: <i>Бурлеска Господина Перуна Бога Грома</i>	145
Каталог говорних ситуација: <i>Људи говоре</i>	177
Condition humaine: <i>Дан шести</i>	208
Објава <i>Дана шестог</i>	210
Три, два, један: Трилогија, диптих или јединство?	219
Растков контрапункт живота	235
Мит о вечитом повратку	251
Гранична ситуација језика	261
Роман и модерна наука	269
Закључак	276
Литература	285

Увод: Откривање тоталитета

Половином двадесетих година прошлог века Растко Петровић у аутобиографски, колико и аутопоетички, интонираном есеју „Општи подаци и живот песника” саставља каталог техничких проналазака, научних и других достигнућа која су обогатила живот модерног човека, засновала ново виђење света у експанзији и променила могућности и сензибилитет уметничког стварања: „Телефон, грамофон, бежична телеграфија, кинематограф, бицикл, аутомобил, аероплан, целелин, радијум, серуми, Бергсон, Ворновљева метода за подмлађивање, теорија релативитета, Друштво народа. Поправљени су сви рекорди висине и брзине, исцрпљене непознате земље.”¹ Нешто од тог захукталог духа савременог доба може се наћи у већини Петровићевих дела, али не толико у самој тематици колико у поетици монтаже, сумултанизма или у потреби да се прекоарче сви просторни и временски оквири. Међутим, читалац његових романа може бити изненађен управо упадљивим одсуством развијених слика урбаног простора као у Џојсовом *Уликсу* или Деблиновом *Берлин Алесандерплацу*. Десетак година након поменутог есеја Растко пише роман *Осам недеља*, потоњи први део *Дана шестог*, у којем главни јунак, такође протагониста двадесетог века, прави списак, али то овога пута то није каталог великих достигнућа, него ствари потребних за ратно преживљавање: „Три кошуље, троје гаће, шест цепних марамица, две поткошуље, двоје вунене чакшире, три пара вунених чарапа, два убруса, две салвете, једно ћебе, две школске књиге, једна књига шаховских задатака, два килограма печеног хлеба, килограм сланине, пола килограма кајмака, килограм шећера, пакет чаја, пола литра ракије. Све укупно око двадест килограма.”² У распону између ова два списка чини се да се успоставља својеврсна поетичка интрига Растковог опуса, али и смисла историјских дешавања у прошлом веку, која би се могла изразити питањем како је савремени човек и поред толико цивилизацијских постигнућа која би требало да усаврше идндивидуални и друштвени живот, и даље тако често у

¹ Растко Петровић, „Општи подаци и живот песника”, *Есеји чланци*, Београд, 1974, 467.

² Исти, *Дан шести*, Београд, 1977, 148–149.

позицији да мора да се бори за свој биолошки опстанак, не разликујући се некада у тој борби од свог давнашњег, праисторијског претка. Ова Расткова набрајања, подједнако као и каталог фиоке Леополда Блума или до танчина прецизан попис реквизита и сточног фонда берлинске кланице у којој се затекао Франц Биберкопф, део су бескрајних спискова у којима се успостављају могућности уметничке артикулације смисла историје у протеклом веку.³ У свим тим романима испод копрене савременог живота исијава митско искуство и архетипски симболи око којих се организује приповедање чији сазнајни интерес, аналогно старим еповима, претендује на тоталитет света. Управо два поменута Петровићева списак одређују распон тоталитета у сваком од његових романима – од теорије релативитета, Бергсонове филозофије или фасцинираности филмом до готово свих манифестација телесности.

Већ један од првих Расткових критичара, Иво Андрић, приметиће да се *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* (1921) свеобухватношћу разликује од тадашње послератне прозе. Док је *Дневник о Чарнојевићу*, објављен исте године и у истој едицији, „књига дубоке и вечне поезије”, Петровићев први роман даје другачију визију историје, као „вртлога столећа и превирања и таласања раса и епоха.”⁴ О амбицији да се „ураганским” приповедањем обухвати просторни и временски тоталитет – „и битке и свадбе, богови и људи, историје и религије” – Андрић суди као о лудистичкој игри али која није савим произвољна него има документарну утемељеност, описујући подвиге из којих се осећа „дух библиотеке”. Андрић је у *Бурлесци* препозно оно што ће неколико деценија касније Фуко, поводом Флоберовог *Искушења св. Антона*, назвати фанатазијом која се рађа из акрибијом стицаног знања и обликује у интервалу између два текста. У модерној књижевности „имагинарно је феномен библиотеке.”⁵ Андрић примећује и да та бурлескна опседнутост целином („цео свет се грли, ceo се цвет весели, ceo се свет смеје...”) неминовно производи и богатство приповедачких и језичких могућности, односно да се романескни тоталитет света изнад свега реализује као тоталитет

³ В. о томе: Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar Stefanović, Beograd, 2011.

⁴ Иво Андрић, „Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*”, *Уметник и његово дело*, Београд, 1997, 243.

⁵ Michel Foucault, „Fanatsia of the Library”, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, prev. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, New York, 1977, 91.

изражајних поступака, што ће остати један од кључних одлика Расткове поетике, која, видићемо, има и неких додирних тачака са Андрићевом.

Други савременик који је истакао изразиту поетичку тенденцију Петровићеве прозе ка свеобухватној визији света је Станислав Винавер. Делећи са њим многе авангардне идеје, а можда првенствено ону о неизмерној кретивној снази језичкој експеримента или језичке екстезе, Винавер истиче да је Расткова изузетност, али у исти мах и проклетство, било то што својом поезијом и прозом „желео да обухвати читаву васиону, не могући да се определи ни за шта ”битно”, јер ”битност” – ко зна у чему је, ако је уопште има.”⁶ Међутим тоталитет у Растковим романима не тежи да ка органском јединству и завршеној форми него се успоставља из фрагмената попут дела у сталном настајању. „Хтео је у недовршеном и недореченом, у фрагментарном (које је тако битно за наш еп) да нас пренесе у огромну похлепу, којој би били, иначе, потребни сви бунари времена да угасе жеђ за нечим истински опипљивим.”⁷ Да би објасни овај, на први поглед, парадокс да целина израста из поетичке снаге фрагмента, Винавер се позива на Расткову причу о чувеном француском природњаку Жоржу Кивију, оснивачу упоредне анатомије и палеонтологије, који је тврдио да научник може само на основу једне једине нађене кости не само да реконструише читав организам присторјске животиње, него и да осветли читав њен животни циклус. „Убеђен у исправност те тврдње, Растко је осветљавао књиге, људе, раздобља, згоде и сплетове згода. Веровао је да се то може дочарати или отети у циглих неколико стихова.”⁸ Није зато случајно што ће главни јунак *Дана шестог* Стеван Папа-Катић постати палеонтолог. Међутим, фасцинирајућа је подударност ове Расткове поетичке замисли, присутне на различите начине и у његовим романима, да се реконструише живот па и читава епохе из једне „кости”, са Кишовом идејом о *Пешчанику* као антрополошкој, односно археолошкој књизи у којој се на основу једне кости (завршног писма) реконструише живот главног јунака, али и са

⁶ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, *Критички радови Станислава Винавера*, Београд, 1975, 397. „Извесно обиље може да буде кобно – ето то је наук читавог Растковог рада”, подвлачи Винавер. Пишући о *Уликсу* Миливој Солар вели да је парадокс целине Џојсовог романа у томе што се у њој о „битним и небитним особинама људског света више не може говорити: све је битно, односно све је небитно, па је опис или изражавње свијета присиљено на гомилање безначајности које само пуким додавањем може нарасти до запањујућег дојма универзалности” (Миливој Солар, „Broch о Joyce”, *Eseji o fragmentima*, Beograd, 1985, 180).

⁷ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, 391.

⁸ Исто.

Пекићевом „археолошком” визијом у „Новом Јерусалиму”. Коначно, Винавер пише и о Растковој романескној фреско–техници која тежи монументалним визијама али никада сасвим довршеним, увек са оном белином или сенком као магновењским наговештајем. „Дакле: не довршити што није за довршавње, не поунити што није за поуну, а дати само неки овлашни, лабави а битни лелуј градива и продор осећајности. Мислим да је читаво Растково писано завештање, ето, те врсте: фрагмент, фреска, лелуј и одсјај, кроз лелује и одсјаје бића.”⁹

Од почетка педесетих година прошлог века, у време књижевних сукоба око модернистичке поезије, и рецепција дела Растка Петровића добија полемички контекст а у тек покренутом часопису *Дело* (1955) у наставцима излази прва књига *Дана шестог*. Са позиција надрелистичке поетике и идеологије о Растку ће најпре писати Марко Ристић, најпре у есеју „Три мртва песника” (1954), а потом, са мање полемичке страсти, три године касније, у предговору за Расткова изабрана дела. О Ристићевој беспощедној идеолошкој критици Расткове „издаје поезије” и компромиса који је ступањем у дипломатску службу, направио са буржоаским режимом, говорићемо касније, поводом разлога због којих је *Дан шести* дуго остао необјављен. Овде нас интересује она „тотална страст”, као Ристић назива доминатни доживљај света у Петровићевом књижевном опусу. Она је подједнако присутна и у фасцинираности тајном рођења али и језом пред тајном смрти, у паганској опијености животом и горкој луцидности сазнања да се ни једна животна страст неће остварити до краја. Расткова поетика тежи да у космичком распону све интегрише. „Сви митоси, све легенде, сва веровања, све митологије, сви фолклори, све религије, све магије и све уметности преплићу се, машају се и сливају се једни с другима, оплођавају се и мењају једни друге.”¹⁰ Због тога поједина Расткова дела али и опус у целини подсећају на „минотаурски лавиринт.” Велику пажњу Ристић посвећује роману *Дан шести* који као „велика симфонија” обједињује све ауторове стваралачке преокупације, „богата као сам живот човечји, богата и увек недовољна као сам живот.”¹¹ Сличне ставове о тајни рођења и мистерији телесног, митским предствима, утопији примордијалне слободи и изгубљеног раја у Петровићевој поезији има и Зоран Мишић. Већ у *Антологији српске поезије* (1956) Мишић је

⁹ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, 395.

¹⁰ Marko Ristić, „Rastko Petrović (1957)”, *Prisustva*, Beograd, 1966, 176.

¹¹ Isti, „Rastko Petrović (1957)”, 173.

Растку дао изузетно место назваши га „носиоцем најсавременијих и најоригиналнијих преокупација” у нашој међуратној поезији, аутором који је остварио „највиши идеал коме су надреалисти тежили: да постигну пуну слободу и спонтаност поетског говора.”¹² У есеју из 1961. године Мишић ове ставове проширује доказујући да управо Растково песничко искуство пружа драгоцене могућности за размишљање о суштини стваралачког чина, између осталог и зато што отвара путеве преко којих модерна свет полазећи од националне традиције досеже до космичког и универзалног значења. Ипак, „Расткова тежња за синтезом између савремености и традиције, космополитског и националног духа била је сувише невеђена и смела да би могла бити до краја остварена.”¹³ Мишић тежиште не ставља на питање зашто та синетза није остварена него, заправо, зашто она у српској књижевности никада није у потпуности прихваћена, што су и кључни разлози за прећутну цензуру Растковог романа о ратном страдању. За конзервативне и национално оријентисане грађанске кругове Растково дело било је на нивоу „друштвеног скандала” док су му надреалисти и левичарски оријентисана интелигенција замерали због изостанка социјалног ангажмана, везаности за историју и националну традицију. „Притешњен између два зараћена табора, он праву подршку није могао наћи ни са једне стране.”¹⁴ Полемика која је потом уследила између Мишића и Марка Ристића показале та „тотална страст” и успостављена визија целине света у Растовом књижевном делу, првенствено у роману *Дан шести*, није само питање поетике, па ни рансијеровски схваћене политике књижевности као „суштинске везе између политике као нарочитог облика колективне праксе и књижевности као утврђене праксе уметности писања.”¹⁵ То како ће се у роману успоставити тоталитет историје, мита и друштва постало је у времену када је *Дан шести* писан, тридестих година прошлог века, и питање директног ауторовог односа према идеолошки супротствалјеним струјама на књижевној левици и десници. Политички и поетички избор који је Растко учинио у свом роману није наишао на одобравање ни једног од становишта у спору, па је роман прећутно уклоњен из књижевног видокруга. Дванаест година након ауторове

¹² Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd, 1983, 160.

¹³ Исти, „Растко Петровић”, *Критика песничког искуства*, Београд, 1996, 239.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Žak Ransijer, *Politika književnosti*, prev. Marko Drača, Novi Sad, 2008, 7.

смрти у емиграцији, роман је објављен у историјски и идеолошки сасвим другачијим условима у односу на време када је писан, али је и тада био повод за неспоразуме о односу националног и космополитског у српској култури. Једно од кључно питање те полемике постало је, данас то не би требало да нас изненади, одређење косовског опредељења. Одговарајући на Ристићеве критике да Растку Петровићу приписује националистичке идеје, Мишић вели и ово: „Мало је ко у стању да приђе нашој прошлости и с љубављу и са знањем, па да раздвоји светлост од мрака, изворне ритмове од вашарских трупкања, праву поетику од школског срицања, митску свест од дидактичке свести.”¹⁶ Међутим, данас бисмо могли да кажемо да је и мало оних који су спремни да прихате Растка као песника косовског опредељења које не би било позив на освету или величање националне иконографије него последњи одговор на питање о смислу човековог постојања. Тај одговор тиче се и љубави, и лепоте и сна, али то је „љубав која остаје и када нема више љубавника, лепота која зрачи и када су нестали њени неимари, сан који обасјава јаву и када су у пламеном лету изгорели сањари.”¹⁷

Ипак, на рецепцију Растковог стваралаштва пресудно ће утицати Мишићева оцена да је то аутор који се највише приближио европском, боље речено париском, авангардном искуству. Угледни слависта Јан Вјежбицкизначиће Петровића ка кључног аутора српске авангарде, не само најбоље обавештеног о духовним и уметничким тенденцијама тога доба него и онога ко је у вредносном смислу „у авангардној формацији највише допринео отварању нових могућности српске књижевности.”¹⁸ Одлике Растковог стваралаштва у контексту европске уметности и културе у првим деценијама двадестог века исцрпно је осветљена у студији Бојана Јовића *Поетика Растка Петровића* у којој се показује како се у делу овога песника и прозаисте „путем истовремено веома древних и радикално савремених стваралачких поступка остварује таква врста књижевноуметничког обликовања којом би се могли препородити не само књижевност и уметност, него и друштво и стварност у целини.”¹⁹

¹⁶ Зоран Мишић, „Шта је косовско опредељење”, *Критика песничког искуства*, 242.

¹⁷ Исто, 246.

¹⁸ Јан Вјежбицки, „Српска авангарда и Растков случај”, *Књижевно дело Растка Петровића*, уредник Ђорђевић Вуковић, Београд, 1989, 80.

¹⁹ Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд, 2005, 414.

У овом раду бавићемо се Растковом „страшћу за тоталитетом”, односно питањем како се формира сазнајни и поетички интерес Петровићевих романа усмерен ка целини индивидуалног, историјског и митског постојања човека. Ова интегралистичка поетика Расткових романа с пуним правом може се довести у везу са феноменом енциклопедичностиу који се управо током треће и четврте деценије прошлог века конституше као кључни момента романске форме, од Џојсовог *Уликса* до *Финегановг бдења*, и теоријских размтрања од Валтера Бенјамина и Хермана Броха до Михаила Бахтина. Иако Петровићеви романи не занемарују историјски и друштвени контекст судбине појединца, они су знато више отворени према космичком, метафизичком и митском искуству него романи Милоша Црњанског и Иве Андрића. Управо тај интерес да се судбина јунака посматра неодвојиво од целине универзума, као своју поетичку консеквенцу има захтев за тоталитетом форме односно конситусањем романа као енциклопедије жанрова, приповедачких поступака, стилова и језичких могућности који артикулишу сву сложеност индивидуалног постојања у размерама космичког трајања.

У наредним поглављима најпре ћемо одредити идеју енциклопедизма и пратити њен развој у филозофији и науци, потом у књижевности и модерној теорији романа да бисмо затим у центар наше пажње дошла енциклопедичност као поетички модел Петровићевих романа.

Идеја енциклопедизма

Од чувена три питања која Кант поставља на крају *Критике чистог ума* – Шта могу да знам? Шта треба да чиним? и Чему ми је дозвољено да се надам? – за филозофију у протеклом веку главно питање је било ово прво. Преиспитујући утицајне теоријске и методолошке концепције у хуманистичким наукама, Јирген Хабермас вели да „кад би се филозофска дискусија новог века хтела реконструисати у облику једне судске расправе, ова би била сазвана да одлучи о овом једном питању: како је могуће поуздано сазнање.”²⁰ Питање извора и природе сазнања свакако није први пут поставила филозофска свест новијег доба, оно је фундаментално за одређење људског постојања и као такво свој почетак има у митском и религиозном мишљењу²¹. Ипак, тек током деветнаестог века, након Кантовог убеђења да постоји једна општа и нужна форма знања и потом Хегеловог одређења критичке свести као апсолутног знања, ово питање добија драматичну тежину и саморефлектујући облик, што шездесетих година истог столећа резултира конститусањем епистемологије. Од тада питања о условима, могућностима и дометима сазнања стичу одлучујућу превласт у филозофској и научној дискусији. Нарастајућа и све интанзиванија акумулација информација чини да недоумице о стању и легитимизацији знања настављају да доминирају и у савременом, глобало умреженом друштву, заоштравајући проблематичан однос знања и моћи, сталног развоја технике и деловања друштвених институција.²² Констатујући све већу надмоћ модерног друштва над појединцем која се остварује управом инструментализовањем знања у сврху очувања постојећег поретка, Хабермас, у

²⁰ Jürgen Habermas, *Saznanje i interes*, prev. Miodrag Cekić, Beograd, 1975, 29.

²¹ „То чудо”, каже за сазнање Ернст Касирер, „стоји на почетку укупне повести људи. Оно означава суштину човека и његову боголикост; али код њега он и најдубље и најболније спознаје границу те суштине. Сазнање уверава човека у његово божанско порекло; али захваљујући њему он уједно види да је раздвојен од извора ствари, тако рећи, из њега изгнан. Види себе упућеног на дуг, паћенички пут трагања и истраживања, с којег нема коначног избављења” (Ернст Касирер, *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, том IV, прев. Олга Кострешевих, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, 17).

²² „Питање знања у доба информатике је више но икада питање државне управе (режима, владавине)”, истакао је још 1979. године Жан-Франсоа Лиотар (Ž.F. Liotar, *Postmoderno stanje*, prev. Frida Filipović, Novi Sad, 1988, 18).

духу левичарски профилисане филозофије франкфуртске школе, теорију сазнања заснива као теорију друштва која би требало да афирмише рефлексију као средство еманципације субјекта. Наравно, намеће се питање каква је у том односу знања и друштвене моћи, у коме би требало да се формира еманципаторни сазнајни интерес савременог човека, позиција уметности и књижевности. Неспорно је да уметност, као самосвојна стваралачка активност, у односу на животну праксу поседује естетску али не у истој мери и сазнајну аутономију. Изражавајући особено сазнање, став или визију света уметност има повлашћено место у целини човековог тражења истине, захтевајући за своје разумевање духовно ангажованог појединца. Двосмисленост уметничког дела, које постоји и као аутономна творевина и као друштвени феномен, према Адорну представља тензију која је кључни иманентни проблем уметничке форме, јер „у својој разлици према бивствујућем умјетничко дјело се нужно конституише у релацији према ономе што није такво умјетничко дјело, али што га тек чини таквим дјелом.”²³ У том смислу и књижевност као и њено тумачење, свакако има некакав сазнајни интерес усмерен према друштву и свету, али за разлику од филозофског или научног дискурса, истина књижевног текста одређена је не само његовим садржајем већ укупном поетиком која обухвата читав распон софистицираних стваралачких поступака. Адорно, међутим, из других разлога верује у супремацију истине уметничког дела над оном коју нуде филозофија или религија. У свету илузија у коме живимо и које долазе са разних страна, естетска илузија уметничког дела је заправо једина која не лаже, будући да се не претвара да је нешто друго. Зато је у модерном друштву још само уметност способна да антиципира утопију о истини ослобођеној сваке догматске идеологије. Једино у тој лепој илизији „има обећања слободе од сваке илузије.”²⁴

Питање формирања уметничке истине у друштвеном контексту и њен однос према различитим облицима идеолошког мишљења нашло се још тридесетих година прошлог века у средишту проучавања романа које је засновао Михаил Бахтин. Неколико деценија пре Хабермаса, Бахтин увиђа да и у филозофији и у књижевности проблем сазнања постаје доминантан, јер „кад роман постане

²³ Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prev. Kasim Prohić, Beograd, 1979, 35.

²⁴ Isti, *Negativna dijalektika*, prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski i Žarko Puhovski, Beograd, 1979, 225.

владајући жанр, тада владајући филозофска дисциплина постаје теорија спознаје.”²⁵ За разлику од апсолутне и завршене епске прошлости у којој је памћење доминирајућа стваралачка способност, роман је интензивно отворен према искуству садашњости и слутњи будућности, позиција јунака у свету постаје проблематична и упућује га на стално преиспитивање. Драма настанка модерног света, од ширењем сазнајних видокруга у епоси великих географских, астрономских и математичких открића, успостављања нових друштвених односа у револуционарним променама до суочавања човека са неизвесношћу сопствене интиме, добија у роману свој најпотпунији уметнички израз, чинећи га главним јунаком књижевног развоја новог доба. Према Бахтину, од барокног доба водећи интерес романа постаје сазнавање света и друштва које настаје, што суштински мења романескну поетику. Језичка и жанровска отвореност романа израз је конкретне пуноће друштвено–идеолошких језика који су у одређеној епоси ступају у узајмно дејство, али и наглашене потребе романа да изведе језичко и смисаоно децентрирање идеолошког света. Хабермасово убеђење да је радикална критика сазнања могућа само као теорија друштва, имало је своју књижевнотеоријску претходницу у Бахтиновом измештању теорије романа у правцу теорије и критике друштва, наравно онолико колико је у време тоталитаризма и једноумља у коме је живео, то било могуће. Одређујући роман као уметнички организовану друштвену говорну разноликост која садржи моћне потенцијале идеолошке критике, Бахтин је сматрао да је приступ адекватан таквом жанру може бити једино *социолошка стилистика*. Она би, полазећи од унутрашње дијалогичности речи, разоткривала конкретни друштвени контекст те речи, јер „друштвени дијалог одзвања у самој речи, у свим њеним моментима, како 'садржинским' тако и 'формалним'.”²⁶ Далеко од сваког вулгарног социологизма али и формалистичке ограничености, Бахтин ће у роману видети знатно више од књижевног жанара – облик уметничког сазнавања друштва и културе. „Наше је мишљење да полифинијски роман представља огроман корак напред не само у развоју романескне уметничке прозе, то јест свих књижевних врста које се развију у орбити романа, већ и уопште у развоју

²⁵ Mihail Bahtin, „Еп и роман (О методологији истраживања романа)”, *О роману*, прев. Aleksandar Badnjarević, Beograd, 1989, 448.

²⁶ Isti, „Рећ у поезији и рећ у роману”, *О роману*, 57.

уметничког мишљења човечанства. Чини нам се да се може директно говорити о посебном полифонијском уметничком мишљењу које превазилази границе романескног жанра.”²⁷

Индикативно је да Бахтин роман који почиње да се развија од барокног доба и говорном разноликошћу, жанровским усложњавањем и обиљем знања и информација (историјских, филозофских, политичких, географских и др.) настоји да изрази целину друштвеног живота, назива *енциклопедијом*. При томе је несумљиво имао у виду нови облик организовања и презентовања акумулираног знања који се појављује у доба научне револуције седамнаестог века и врхунац добија у делатности француских просветитељских филозофа од половине осамнаестог столећа. Након великих научних открића и нових метода сазнања уследила је монументална синтеза у форми *Енциклопедије* (1751–72) чији су уредници били Дени Дидро и Жан Далмбер. Прибирајући и систематизујући огромно духовно и материјално искуство, овај најзначајнији просветитељски подухват биће неопходно полазиште за конституисању теорије сазнања, али исто тако и идејни замајак Велике француске револуције, успостављајући наглашен однос између производње знања, његовог идеолошког анагажовања и обликовања историјске и друштвене моћи, чему ће новија хуманистика посветити знатну пажњу. Овај напор да се у једној (вишетојној) књизи „сакупи знање разбацано широм земљине кугле”, како је писао Дидро, „и изложи као један општи систем људима који ће доћи после нас, да се не би испоставило да су напори и тежње прошлих векова бескорисни столећима које ће уследити,”²⁸ биће претеча не само свим каснијим издавачким подухватима систематизације свеукупног знања, у енциклопедијама какве су *Ларус* или *Британика*, него и инспирација хуманистичким пројекатима да се знање стави у службу добробити и напретка читавог човечанства. Једна од најпознатијих таквих замисли је она за коју се интензивно залагао књижевник Херберт Цорџ Велс. У есеју „Идеја о сталној светској енциклопедији” (1937) Велс предлаже успостављање „светског мозга”, централлизованог савета који би окупљао све умове света у циљу прибирања и

²⁷ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Beograd, 2000, 253. Уп. о томе: Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999.

²⁸ Нав. према: *Denis Diderot's The Encyclopedia: selections*, edited and translated by Stephen J. Genzier, New York, 1967, 63.

ширења знања. Читав пројекта технички би се остварио употребом фотографија и микрофилмова који би репродуковали и умножавали знање и тиме водили „ка светском миру и отклонили опасност од судара завађених политичких снага.”²⁹ У исто време када Велс у бројним предавњима промовише ову утопијску замисао, Валтер Бењамин другачије размишља о односу технике и модерног друштва. Механичка репродукција не само да издваја уметничко дело из подручја традиције и ритуала, одузимајући му ауру, него га и уводи у поље политичке манипулације – док фашизам развија облике есетизације политике, комунизам му се супроставља политизацијом уметности.³⁰ Претежни део двадесетог века обележила су оба напора – обједињавање света путем знања која се преноси информационом технологијама неизбежно је праћено директним или индиректним стављањем знања и уметности у службу идеолошких интереса. Ипак, сам почетак двадесетипрвог века донео је остварење Велсове, па и још старије Дидрове идеје о светској енциклопедији. Пројекат *Википедије*, слободне интернет енциклопедије, омогућио је свима који имају приступ глобалној електронској мрежи да читају, пишу и уређују енциклопедијске чланке. Уместо техничке и механичке репродукције, брзо електронско повезивање и умножавање информација³¹ отворило је неслућене демократске и хуманистичке потенцијале знања доступног свима, али исто тако и забрињавајућу могућност да се од заблуде и манипулације више нико не може избавити. Ако се просветитељство, како су га одредили и критиковали Адорно и Хоркхајмер, на свом путу ослобађања света од сваке зачараности и страха претворило у механизам потчињавања појединца технократском систему, онда је информатичко доба у знаку једне нове опчињености и вртоглавице пред немерљивим богатством дигиталне вавилонске

²⁹ Herbert George Wells, Alan James Mayne, *World Brain*, H.G. Wells Society, London, 1994, 97.

³⁰ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti (1936)”, *O fotografiji i umetnosti*, prev. Jovica Aćin, Beograd, 2007.

³¹ Објашњавајући технику кретања филмских слика које се уједињују са звуком, Бењамин се 1936. позива на футуристичку визију Пола Валерија: „Као што вода, гас и електрична струја, на безмало неприметан покрет руком, доспевају у наше станове, да би нам служили, тако ће нам на сићушни покрет, малтене миг, бити допремане слике или низови звука, и, на исти начин, опет одлазити од нас.” (Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti ”, *O fotografiji i umetnosti*, 100).

библиотеке која у исти мах обећава слободу и развија нове софистицирне облике контроле и доминације.³²

Очигледно да идеја, или боље речено идеал енциклопедизма као доступности свеколиког људског знања, на почетку трећег миленијума добија нове могућности које фасцинирају али и застрашују нашу имагинацију. Захтев да се знање организује у целину која би као таква читавом материјалном и духовном свету дала смисаони облик, постоје од античких времена када је енциклопедизам зачет као узвишени, и у том значењу и данас присутан, идеал свестраног и заокруженог образовања. Управо у том напору да се сачини „попис света” не би ли се тај свет разумео и присвојио као уређена целина, Ролан Барт види суштину хуманитета. „Енциклопедијски човек стално насељава природу људским знацима, зато у енциклопедијској слици никада нисмо сами.”³³

Мењајући током историје своје манифестације и домете, енциклопедизам је тек у новије доба, након научне револуције у седамнаестом и успона рационализма у осамнаестом веку, свој облик нашао у енциклопедијама као књигма које дају уређени, абecedно или азбучно организован, преглед основа свих области знања, углавном намењен широј читалачкој публици или, ако се односи на једну научну област, првенствено стручној јавности. Међутим, током прошлог века, можда понајпре у књижевности и у теоријским размишљањима о роману, од Бахтина и Нортропа Фраја до Умебрта Ека, појам енциклопедије напушта оквири рационалистичке рефлексивности које је добио у просветитељству или строг сциентистичког набој у позитивизму. Идеја енциклопедизма данас се не везује само за концепцију уређених научних лексикона и речник, него, у најширем смислу обухвата и оне облике поимања целине света какви су изражени у митским космогонијама, филозофским расправама и учењима, религиозним убеђењима, средњовековним сумама, научним теоријама, литераним имагинацијама, родословима, каталозима и регистрима који постоје од античког до данашњег, дигиталног доба којим суверно управља једана потенцијално бескрајна мрежа

³² „Опчињеност новим технологијама умногоме је последица њихових привдно магијских својстава. Њихове огромне, нематеријалне могућности подсећају на читав низ натприродних бића, анђела, духова и голема. Те бестелесне приказе прате и са њима комуницирају бројни свештеници – инжењери, софтверски чаробњаци, техно–гуруи, харизматске вође и прорицатељи будућности,” (Čarli Gir, *Digitalna kultura*, прев. Aleksandar Luj Todorović, Beograd, 2011, 20.)

³³ Roland Barthes, „Image, Reason, Unreason”, *New Critical Essays*, прев. Richard Howard, University of California Press: Berkeley, 1990, 49.

информација каква је интернет.³⁴ У свим тим облицима испољавања људског духа енциклопедизам се препознаје као интегралистички концепт који не заснива на једноставном гомилању знања, симбола или слика него на повезивању појединачни фрагмената или делимичних спознаја у смисаону целину која би рефлектовала читав универзум и одредила човекову позицију у њему.

Идеја енциклопедизма очигледно се дотиче са филозофским појмом тоталитета који ће преко Хегеловог и Лукачевовог одређења епа и романа добити свој пун теоријски легитимитет у књижевности. Никада до краја остварљив епистемолошки и телеолошки захтев да се ум у потпуности манифестује и спозна истину света као целине, може се разумети као израз човекове суштинске потребе за тоталитетом која се вековима испољавла у свим миту, религији, филозофији, науци и уметности, добијајући у свакој епохи различити одговор. Данас се пре може говорити о тоталитет као захтеву а не као потпуном и коначном остварењу, али баш због истрајности тог захтева који надилази све отпоре и сумње, тоталитет постоји као „урођена тежња људи, раме уз раме са центрифугалним тенденцијама слободног разума.”³⁵ Међутим, остварење идеала да се досегне и објасни целина која је човеку потребан да би ублажио неизвесност своје судбине, био је током векова везан првенствено за религију и филозофију. Тамо где је људском духу то срећно полазило за руком, како вели Херман Брох, „где је виђење космоса довођено до потпуног унутрашњег и спољног јединства, тамо је долазило и до истинског избављења од неизмерне стрепње, тамо је сан о свету прерастао у религију и постао човековим спаситељем.”³⁶ Питање да ли је вера у спасење уместо неизвесних могућности које нуди сазнање највиши израз човековог поимања универзума, наравно, превазилази границе овога разматрања, међутим управо је религија понудила један од кључни симбола енциклопедизма – Апсолутну Књигу свеопштег уједињења света која садржи смисао и узор свеколиких историјских збивања. Идеал такве Књиге која својим језиком не само да изражава све оно што

³⁴ Уп. о томе: R.L. Collison, *Encyclopaedias: Their history through the ages*, New York, London, 1965; Ljerka Schiffler, *Ideja enciklopedizma i filozofsko mišljenje*, Zagreb, 1989; Andrew Brown, *A Brief History of Encyclopedias: From Pliny to Wikipedia*, London, 2011.

³⁵ Dieter Claessens, *Instinkt, Psyche, Geltung*, Köln, 1970, 134. Нав. према: Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000, 71.

³⁶ Herman Broh, „Slika sveta u romanu”, *Pesništvo i saznanje*, прев. Svetomir Janković, Niš, 1979, 190. У Прилогу критички Хегелове историје права Маркс ће, уз бројна друга одређења, назвати религију и „енциклопедијским компетендијумом, односно општом теоријом овога света.”

се о свету и животу може рећи, и тиме представала памћење света, него и снагом и ауторитетим своје речи сам тај свет ствара, открива важне аспекте енциклопедизма у култури и књижевности. Као што свака цивилизација у свом темељу има књигу таквог замаха која готов увек има и религиозно и књижевно значење и вредност – Хомерови епови за атику, односно *Библија* за хришћанство су најизразитији примери – тако и свака национална култура има такво дело која сажима целину њеног колективног духа и историјског идентитета, каква је у српској култури понајпре позиција Вуковог *Рјечника*. Данас смо сколони, не без извесних ограда, и да поједине епохе, а поготову књижевноисторијске периоде, посматрамо кроз једну средишњу или тоталну књигу која најпотуније изаражава дух одређеног времена и слику света. Након Дантеове *Божанствене комедије* која је својеврсна сума средења века, позиција тог енциклопедијског дела углавном припада појединим романима, од Раблеовог *Граргантуе и Пантагруела* у ренесанси до Џојсовог *Уликса* у модернизму и Павићевог *Хазарског речника* у постмодерни, што недвосмислено говори о роману као кључном енциклопедијском облику новијег доба који „више од било које друге књижевне форме, више чак од било ког другог типа писања, служи као модел којим друштво поима себе, као дискурс у којем и кроз који артикулише свет.”³⁷

Међутим, настојање да се да бескрајно подручје сазнања сједини са метафизичким и етичким доменима како би се спозно тоталитет вековима је била кључна амбиција филозофије која је свој последње импресивно остварење имала у немачком идеализму. Од када је у систематичној Хегеловој дијалектици добио значење крајње инстанце разумевања истине, појам тоталитета је током двадесетог века постао предмет интензивног преиспитивања и оспоравања. Како примећује Ричард Рорти, од завештања немачког иделизма да буде основа културе као целине и нада човечанства, филозофији у двадестом веку није много остало. „Филозофи нејасно осећају да је њихово наследно право да буде на челу осталог дела културе, али не могу да смисле како да оправдају.”³⁸ Искуство тоталитарних идеологија и режима, интензивна специјализација научних приступа, развијње

³⁷ Донатан Калер, *Структуралистичка поетика*, прев. Милица Минт, Београд, 1990, 283. Наравно, може се поставити питање колико је и да ли је уопште роман тај статус главног семитичког агенса појимљивости једног друштва успео да сачува или то место данас припада медијима какви су телевизија и интернет.

³⁸ Rіchard Rorti, *Konsekvenca pragmatizma*, прев. Dušan Kuzmanović, Београд, 1992, 287.

смисла за различито и изузетно у уметности и култури, те изненађујућа брзина којом се смеђују животни стилови, технолошке иновације и методолошки приступи у хуманистичким дисциплинама, учинили су да сваки покушај синтезе делује не само тешко остварив него чак и тенденциозан и сумњив. Већ од времена авангарде у другој и трећој деценије прошлог столећа култура и уметност настајале су у сталном преиспитивању затечене традиције и напорима да се прошири видокруг стваралачке слободе и друштвене и индивидуалне самосвести. Али иако се формирала углавном као реакција на канонизоване поретке вредности или хијерархијски успостављене слике света, модерна култура, како примећује Умберто Еко, ипак није могла да одоли величанственим античким и средњовековним визијама реда у коме све задобија оправданост и смисао. Пишући о интегративној снази и стилском богатству Џојсових енциклопедијских романа, потоњи аутор *Имена руже*, види у њима изузетну могућност обнављања неких хомогенизујућих аспеката културе који би могли да изразе савремено стање свести. „Рећи ћемо да историја модерне културе није била ништа друго него непрестана опозиција између потребе за једним редом и потребе да се у свијету индивидуира једна промјењива форма, отворена у авантуру, прожета посибилитетом; али сваки пут када смо покушавали да ово ново стање свијета у коме се крећемо некако дефинишемо, налазиле су нам се у рукама формуле, макар и травестиране, класичног реда.”³⁹

Енциклопедизам увек на неки начин имплицира визију сазнатљивости и уређености света. Међутим, тај поредак нити је непосредно успостављен и једноствано уочљив нити се може неутрално изразити или пренети језиком. Свет се мора успоставити у језику и зато је језик, односно писмо кључни конститутивни моменат енциклопедијске форме. Одређујући енциклопедизам као тотални однос језика према тоталитету света Фуко истиче да је пројекта књиге знања који се јавио крајем шеснаестог и почетком седамнаестог века почивао не на неутралном одржавању онога што се о свету зна него на „конститусању поретка свијета на основу повезаности рјечи и њиховог распреда у простору.”⁴⁰ Иако су енциклопедије већ од краја седамнаестог века уместо фигура метонимије, аналогије, сродности и симпатије које Фуко издваја као кључне за организацију писаног

³⁹ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prev. Nika Milićević, Sarajevo, 1965, 228.

⁴⁰ Mišel Фуко, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Beograd, 1971, 104.

текста, почеле махом да употребљавају абecedни след као ефикаснији облик поделе и организације знања, оне ни тада као ни данас, у „доба слике света” како га назива Хајдегер, нису неутрални посредници информација већ активно учествују у произвођењу традиције и формирању актуелног културног или националног идентитета.⁴¹

Управо Фукоова књига *Речи и ствари* (1966), директно инспирисана Борхесовим есејом „Аналитички језик Џона Вилкинса” који опет полази од једне (не)оправдане омашке у четрнестом издању *Енциклопедије Британике*, упућује на везе које се неминовно успостављају између енциклопедизма у науци, филозофији и књижевности. Бавећи се животом мало познатог енглеског полихистора из седамнаестог века, Борхес је фасциниран његовом идејом, који у то време деле и Декарт и Лајбниц, о стварању општег језика који би могао да изрази не само све људске мисли него би био и универзални кључ за „тајну енциклопедију” света. Решења која Вилкинс нуди за поделу целокупног знања на четрнаест категорија тако да свакој одговара одређена комбинација слова, Борхес пореди са необичном таксиномијом коју нуди једна непозната, или измишљена, кинеска енциклопедија. И једна и друга категоризација света утемљене су на произвољностим које више говоре о задивљујућој креативности људске имагинације него о поузданости одговора на питање шта је запарво универзум. „Немогућност да се продре у божанску шему универзума не може, међутим, да нас одврати од смишљања људских шема и ако знамо да су оне произворне.”⁴²

У нареденом поглављу бавићемо се идејом енциклопедизма у филозофији и науци, а потом питањем енциклопедичности у књижевности и теорији романа.⁴³

⁴¹ „Под енциклопедијским знањем подразумевају се она које је Заједница на неки начин јавно забележила”, вели Умберто Еко (Umberto Eco, *Kant i kljunar*, prev. Mirela Radosavljević, Saša Modrec, Beograd, 2000, 196.

⁴² Horhe Luis Borhes, *Nova istraživanja*, prev. Biljana Bukvić– Isailović, Beograd, 2008, 83.

⁴³ Да бисмо избегли изван сцијентистички набој који носи појам енциклопедизам, када говоримо о књижевности радије ћемо употребљавати термин енциклопедичност.

Енциклопедизам у филозофији и науци

„Величанствена моћ природе у њеним различитим видовима открива се на врло сумњив начин ономе ко види само њене делове уместо да је обухвати у њеној целовитости.”

Плиније Старији, *Природна историја*, VII,1

У време када Умберто Еко пише о интегралистичким могућностима које поседује задивљујућа средњовековна визија хијерахијски уређеног универзума, Ханс–Георг Гадамер своје последње хајделбершко предавање крајем 1967. посвећује сличном питању – може ли се обновити изгубљена целовитост модерног света. Неизвесност и недостатак самопоуздања који одликују ново доба, упућују нас, сматра Гадамер, да се вратимо изворима јединства европске културе а то значи почецима грчке филозофије, чије проучавање није само тема од историјског значаја него „служи разумевању наше судбине која, као и грчка филозофија и наука, почиње управо у оним годинама када у Средоземљу започиње грчка хегемонија на мору и у трговини на шта се затим надовезује брз културни развој.”⁴⁴ Управо тада јонски филозофи почињу да се баве смислом целине трагајући за општим законима природе. Код софиста то питање добија наглашену хуманистичку, политичку и етичку димензију изражену у захтеву за обједињавањем и системизацијом знања које би као такво унапредило појединца и друштвену заједницу. Управо међу софистима први пут је зачет појам енциклопедија (грч. *ἐγκύκλιος παιδεία*) у значењу свестраног или свеобухватног образовања. Антика, као ни средњи век, не познају енциклопедију као посебан спис или књигу која даје организован преглед знања, такво значење она почиње добијати тек од шеснаестог столећа. Ипак, данас се за многе античке филозофске системе и средњовековне суме знања које претендује на универзалност, користе одређења енциклопедија или енциклопедијско знање, а њихови аутори се због своје свестраности и хуманистичких идеала називају

⁴⁴ Hans–Georg Gadamer, *Početak filozofije*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2007, 9.

енциклопедисти.⁴⁵ Етимолошка веза са речју *круг*⁴⁶ показале се на више начина као необично важна за разумевање феномена енциклопедизма. Целина и обухватност углавном је налазила свој идеал у савршној геометријској слици круга као симбола уређености и хармоније универзума. Међутим, од софиста па до француских просветитеља у идеји енциклопедизма стално ће бити присутна иманентна напетост између потребе да се целина знања заокружи и тиме нађе коначна и идеална форма за материјални и духовни свет, и, с друге стране, захтева да се знање стално шири и отвара према потребама развоја друштва. Имати свест о целини значи схватити и целину времена и људског постојања у њему. У митским космогонијама и претежном делу античке филозофије формиране су представе о кружном току времена и цикличном разумевању историјских збивања које су у различитим варијацијама присутне све до новијег доба, поготову у модерном роману, сукобљавајући се са концепцијом историје као сталног и сверсисходног напретка каква је успостављена у јудео-хришћанској религији.⁴⁷

Већ у првим развијеним филозофским системима који су обухватили целину природе и друштвеног уређења, Платоновом и Аристотеловом, испољиће се два различита енциклопедијска усмерења.⁴⁸ Платонова метафизичка теорија сазнања као сећања на праву или апсолутну стварности у којој обитавају идеје, и теорија државе заснована на цикличном смењивању друштвених уређења заправо су „последња и најразрађенија концепција архајског мита о архетипском понављању и

⁴⁵ Тако, на пример, Милош Ђурић види у софистима претече новековних просветитеља и одређује их као „хеленске хуманисте, енциклопедисте, носиоце новог идеала обарзованости, синове јонске, али и оце нове просвећености” (Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд, 1988, 498).

⁴⁶ Међутим, има и другачијих мишљења. Немачки класични филолог Едвард Нореден у књизи *Die antike kunstprosa* (1898) сматра да је на старогрчком енциклопеија значила „обично, свакодневно образовање”. Вил Рихтер у студији *Lucius Annaeus Seneca* (1938) доказује да је право значење „свеобухватан, заокружен” (В. о томе: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Београд, 1996, 65).

⁴⁷ В. о томе: Smilja Tartalja, *Skriveni krug: obnova ciklizma u filozofiji istorije*, Београд, 1976. Круг је како вели Жорж Пуле „први од оних повлашћених облика који су у основи свих веровања и који служе као структурно начело свим духовима” (Жорж Пуле, *Метаморфоза круга*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993, 5).

⁴⁸ Занимљива је у том смислу Колрицова теза да се сви људи рађају као аристотеловци или као платоничари па се онда историја филозофије, али и света, може схватити као стална борба две непомирљиве струје. О томе пише Борхс у есеју „Од алегорије до романа” (H.L. Borhes, *Nova istraživanja*, прев. Biljana Bukvić-Isailović, Београд, 2008, 121).

примордијалном рају.”⁴⁹ Платоново учење и филозофска имагинација биће у Платиновом и Августиновом посредовању један од темеља средњовековних визија света, а теорија сазнања као сећања на архетипове основа енциклопедичности у митском кључу какав постоји у новијој књижевности.

Аристотелово заснивање целине је емпиријско и органицистичко и биће почетак енциклопедизма у ужем смислу, заснованог на класификацијама и каталозима, добивши свој доследни израз у природним наукама, понајпре у биологији, али и у морфолошким и структуралним модела које ће развијати студије књижевности.⁵⁰ У Аристотеловом систему присутна је основа специјализације научних истраживања, али и задивљујуће богатство знања које један ум може да поседује. Описујући универзалност ове филозофије, Милош Ђурић вели да је „Аристотел, истина, мислилац који је дошао на земљу, али не само зато да нађе чврсто тле, него да изађе изван ње и обухвати цео свет; својим филозофским и научним обухватањем свега он је много пре освојио свет него ли Александар својим брзим и свирепим победама.”⁵¹ Учитељ оних који знају, како га назива Данте, имаће своје занимљиво место у романескним енциклопедијама двадесетог века. У Џојсовом *Уликсу* бројне су алузија на Аристотелово учење и живот, док ће *Име руже* Умберта Ека у основи своје криминалистичке приче смештене у четрнаести век имати потрагу за изгубљеним другим томом *Поетике* који разматра теорију комедије, па стога представља опасност за средњовековни црквени поредак.

Период римске доминације у Европи на прелазу из старе у нову еру обележен је интензивним прикупљањем и систематизацијом знања првенствено у образовне сврхе. Један од првих таквих енциклопедијских подухвата био је спис *Савети сину (Praecepta ad filium)* историографа и конзула Катула Старијег у коме је темтски разврстано знања из подручја реторике, права, ратовања, пољопривреде и медицине. Под утицајем стоичких учења о јединству универзума синтезе постају све сложеније. Пошто универзум испуњава, надахњује и усмерава божански дух

⁴⁹ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, prev. Willard R. Trask, New York, 1971, 125.

⁵⁰ „Аристотелово дело одредило је делокруг поетике Запада скретањем пажње на специфичност поетске уметности и установило је њену структуралну природу представљањем поетских категорија у морфолошком моделу, односно њиховим тумачењем као структуралних целина” (Lubomir Doležal, *Poetike Zapada*, prev. Radmila Popović, Sarajevo, 1991, 45).

⁵¹ Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, 578.

који је идентичан са природом, умеће живота стиче се тек из целокупног знања организованог у одговарајуће сегменте. Међу првим таквим амбициозним подухватима је онај Марка Теренција Варона, у првом веку пре Христа. Један од најученијих људи тога доба, данас најпознатији као аутор менипских сатира, Варон у делу *Науке (Disciplinae)* даје преглед научних знања и уметности свога доба. Варон је поставио оквире будуће концепције о седам слободних вештина која ће своје целовито образложење добити у енциклопедијском алегоријском роману *О свадби Филологије и Меркура (De nuptiis Philologiae et Mercurii)* Марцијана Капела у петом веку. Вештине организоване у *quadrivium* (аритметика, геометрија, музика, астрономија) и *trivium* (граматика, реторика, дијалектика) чиниће основу средњовековне схоластике. Већи утицај на средњовековну имагинацију – од званичних црквених визија о устројству света до народних веровања – имаће чувена *Историја природе (Naturalis historia)* Плинија Старијег из првог столећа. Она ће више од једног миленијума бити извор разноврсних информација и узор у састављању свих компилација знања. Штавише, од Плинијевог подухвата почиње званична (пред)историја енциклопедија као уређених књига знања у којима је сакупљено све што је важно за поимање материјалног и духовног света. За разлику од енциклопедизма у филозофском мишљењу где се испољава као идеја тоталитета, творећи оригиналане системе какав је Аристотелов, од Плинија почиње енциклопедизам као сакупљање већ постојећег знања из свих расположивих извора. Иако није био оригинални научник и филозоф, Плиније под утицајем стоицизма и оживљеног интереса за питагорјске визије музичке и математичке хармоније сфера на изузетан начин разрешава једно од кључних питања енциклопедизма: организовање акумулираног знања тако да оно чини смисаону целину, што је за антику и потоњи средњи век значило слику универзума као уређеног поретка. И за антику као и за каснију средњовековну, византијску и западноевропску, културу „представа о постојању света у простору и времену била је повезана, пре свега, са идејом поретка”.⁵² У тридесет седам књига Плиније окупља преко двадесет хиљада података из око пет стотина наведених извора, организујући их по хијерархијском приципу: од неба ка земљи, од оригиналног, у

⁵² Сергеј Аверницев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, Београд, 1982, 101.

платоновском смислу, до изведеног, од природног ка вештачком. Колико је Плиније имао јасну свест о композицији сведочи да је садржај читавог подухвата најпре изнет на почетку *Историја природе*, након чега се у осталим књигама поступно описује небески свода и затим говори о физици универзума, потом следе географија и описи народа који насељавају познати свет, физиологија људи, зоологија, ботаника, пољопривреда, фрамација, медицина и магија, и на крају подаци о минералима, архитектури и вајарству. Интегришући сво расположиво знање свога доба Плинијево дело није резултат научног колико империјалног ума који пописује целокупно богатство царства, исказујући нескривене претензије Рима да својом културом и знањем влада светом и буде његов центар. Као културни и научни артефакт али и „политички документ свога доба,”⁵³ Плиније је претходник великих енциклопедијских подухвата какви су *Британика* или *Велика совјетска енциклопедија* почетком, односно средином дведесетог века, које су биле израз политичке моћи и империјалних, односно идеолошких претензија држава у којима су настале. Ипак, без обзира припадају ли великим или малим културама и да ли су општег или националног карактера, енциклопедије и данас настоје не само да прикажу, него и да утемеље и промовишу одређене вредности, активно учествујући у профилисању националног и културног идентитета.

Дајући унутар прецизно постављене композиције обиље података који данас спадају у домен псеудонауке и фантастике, Плиније је претеча модерне књижевне енциклопедичности. Описима необичних животиња које настајују далеке крајеве биће неисцрпан извор за средњовековни фолклор као и за *Физиологе* и *Бестијаријуме* али и за Борхесов *Приручник фантастичне зоологије* (1967).⁵⁴

Успон хришћанства на прелазу из позне антике у рани средњи век обележен је интензивним прикупљањем, тумачењем и преображајем знања наслеђеног из паганске ере. Носиоци тих активности су први црквени оци: Касидор, Боетије и Исидор Севиљски, састављачи енциклопедијских сума које постају основе

⁵³ Trevor Morgan Murphy, *Pliny the Elder's Natural history: the Empire in the Encyclopedia*, Oxford University Press, 2004, 6. О односу који се у послења два века успоставио између културе и империјализма као „праксе, теорије и става доминантног метрополског центра који влада удаљеним територијама”, в.: Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, prev. Vesna Blagojević, Beograd, 2002.

¹⁰ У новије време о Плинијевим описима монструозних народа и раса у контексту имаголошких интересовања за формирање слике о *другом* и *страном* пише Владимир Тасић у есеју „Странци и монструми”, *Њушкачи јабука*, Нови Сад, 2005. Ова књига свој наслов дугује једној таквој плинијевској „врсти”, Астоницима – народу без уста који се храни њушкајући јабуке.

¹¹ Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, 126.

образовања. Међутим, позиција најутицајнијег међу њима, Аурелија Августина, нешто је другачија. Овај духовни отац хришћанског средњег века нема колекционарску нити схоластичку страст него „најтананији осећајни живот и душевну ватру; ону жеђ за сазнањем суштине која наткриљује свеколико чињенично знање.”⁵⁵ Уједињујући неоплатонистичку филозофију и библијску теологију Августин у *Исповестима* (*Confessiones* у тринаест књига) и *О држави божјој* (*De civitate Dei* у двадесет две књиге) развија метафизику спознаје која обухвата читав универзум од божјег стварања света, устројства небеског и земаљског поретка до интимне драме сопстеве савести. Оспоравајући античке представе о кружном току светских збивања Августин посматра историју као сврсисходну целину која има свој почетак и циљ одређен божјом промишљу. Поред заснивања херменутике времена, Августин ће развијањем поступка алегорезе у тумачењу Библије утицати не само на средњовековну духовност него и на новију филозофију и књижевност, постајући једна од кључних фигура енциклопедичности у књижевности двадесетог века, од Џојсових романа до теорија Нортропа Фраја и Пола Рикера.

За разлику од Августина кога преиспитивање самосвести води до размишљања о природи времена, памћења и заборав⁵⁶, Исидор Севиљски вођен је савим другачијом страшћу у састављању утицајног енциклопедијског дела у двадесет књига *Етимологије* (*Etymologiae*) које започиње дугу традицију средњовековних хришћанских сума. Исидор уједињи два принципа организације знања, Варонов, односно Капелин и Плинијев: образовну концепцију о седам слободних уметности и универзалну хјерахију небеског, црквеног и световног реда, настојећи да тако обједини сва хришћанска знања о свету и човеку, од атрибута Бога и поретка анђела и светаца до пописа алата и оруђа у домаћинству. Исидоров итересовање за корен и порекло речи испољено у десетој књизи, где необичне и егзотичне животиње и народе објашњава полазећи од изворног значења њиховог имена, истиче важну димензију енциклопедизма, која ће у наредним вековима пресудно утицати на његову форму. Овладати тоталитетом знања значи овладати

⁵⁶ О Августиновој теорији памћења заснованој на асиметрији између божје свеобухватности и људског заборав и присећања, в.: Harald Vajnrh, *Leta: umetnost i kritika zaborava*, prev. Drinka Gojković, Beograd, 2008, 50–57.

целином језика и писма. Свака организација знања суштински је везан за систем језика, односно писма, јер се знање не само изражава језиком него се у језику формира. Ипак, велике енциклопедијске суме и даље ће бити засноване првенствено на организацији знања по хјерахијском принципу од небеског до земаљског поретка, какав се успоставља у делима Исидорог ученика Храбана Маура *О свету (De Universo)* у двадесет две књиге) или утицајног троделног *Великог огледала (Speculum maius)* Винсента од Бувеа из тринаестог века. Овако засноване књиге, махом компилације из различитих извора, намењене ученим и наравно ретким читаоцима имале су, како примећује Умберто Еко, наглашену мнемоничку функцију произашлу из црквене доктрине: „дâти ред ствари служило је да подсети на њих, да се упамти место које су оне заузимале у слици света.”⁵⁷

Средњовековна визија сврсисходног и хјерахијски уређеног универзума на чијем врху је Бог, добија своју темељну модификацију у ренесанси када наука почиње да преузима од теологије примат у поимању тоталитета. Одбацивање птоломејског геоцентричног модел света и промовисање идеје о једнообразности природе уместо хјерахијског уређења није укинуло слику универзума као хармонично уређеног система. Међутим, сврсисходност и лепоту света који је створио Бог, не може објаснити теологија већ математика и физика. Као и Августин, и Галилеј ће описати универзум као велику књигу, али за разлику од хришћанског теолога, енциклопедијски ум ренесансе верује да је творац ту књигу написао математичким знацима: „Универзум је величанствена књига која је стално отворена нашем погледу, али ми је не можемо разумети ако не знамо језик и не познајемо знакове којима је она написана. А писана је језиком математике, а њени знаци су троуглови, кругови и друге геометријске слике без којих људи не могу да схвате ни једну њену реч”⁵⁸ Галилеј, као и други мислиоци и научници тога доба не оспорава ауторитет *Светог писма* већ га ограничава на домен етичке истине. До научне истине, међутим, човек може доћи само чулним искуством и извођењем доказа. „Намера Светог Духа је да нас упути како да стигнемо на небо, али нас он не учи као се небо креће”, вели Галилеј.⁵⁹ Ово разликовање свете књиге чију

⁵⁷ Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar V. Stevanović, Beograd, 2011, 155.

⁵⁸ Galileo Galilei, *The Assayer*, у књизи: Stillman Drake, *Discoveries and Opinions of Galileo*, New York, 1957, 237-8

⁵⁹ Isto, 186.

истину тумачи теологија од књиге створеног света коју открива наука још експлицитније ће почетком седамнаестог века изразити Френсис Бекон. Према Бекону, сам Бог је творац две књиге: *Светог писма* у којој исказао своју вољу и друге књиге која је целина створене природе где открива своју моћ. И та друга књига има своје писмо ограниченог броја знакова или суштинских облика, какви су тежина, боја, густина, температура и слично, који чини универзално писмо или *abecedarium naturae*.⁶⁰ Да би се разумело писмо природе потребни су нове метод сазнања и нови облици организације знања. Прогласивши индукцију као поступак којим се стиже до поуздане истине, Бекон је предложио и нову могућност организације прикупљеног знања. Уместо дотадашње схоластичке поделе на слободне уметности Бекон у *Новом органону* (1620) дисциплине разврстава према три главне интелектуалне функције: памћењу одговара историја, фантазија се остварује у поезији а разум даје филозофију. То је основа енциклопедијског система *стабла знања* које обједињује све људско знање у органско јединство. Иако је посатавио основе модене ситематизације научног истраживања, Беконова концепција стабла знања и уверење да филозофија треба да сачува свој универзалне претензије бавећи се полазним основама свих појединачних наука, упућује на тежњу научне револуције седамнаестог века да сачува идеју о јединству знања и свету као организованој и разуму доступној целини. Беконов ситем знања а потом и Декартово трагање за извесношћу кроз сумњу и преиспитивање изложено у *Расправи о методи* Карл Попер ће назвати почетком „оптимистичке епистемологије” која нема само научне него добија и моралне консеквенце. Ма колико данас деловала наивно па и погрешно због свог безрезервног уверења у снагу разума, она је представља догађај без премца у историји јер је „охрабрила људе да мисле својом главом и пружила им наду да могу помоћи знања да ослободе себе и друге од ропства и беде. Она је учинила модерну науку могућом.”⁶¹ Колико снага Беконовог оптимизма вишеструко превазилази научне оквире и прераста у визију друштва будућности у коме ће техника и производња решити све људске проблеме, види се у његовој утопији *Нова Атлантида*. Из захтева за обновом наука

⁶⁰ Уп. о томе: Horhe Luis Borhes, „О kultu knjiga”, *Nova istraživanja*, prev. Biljana Bukvić Isailović, Beograd, 2008.

⁶¹ Karl Popper, *Pretpostavke i pobijanja: rast naučnog znanja*, prev. Dragan D. Lakićević, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, 10.

и новом организацијом знања постепено је произила потреба за обновом друштва и успостављањем нових производних односа, што ће постати основа енциклопедизма француских просветитеља који су се у великом делу ослонили на Беконове идеје.

Нови енциклопедијски идеал, различит од средњовековних сума и компилација организованих на теолошким и схоластичким основама, почео је да се формира већ након великих географских открића, о чему симболично говори дело немачког аутора Јоакима Фортиуса Рингелберга *Lucubrationes vel potius absolutissima Kyklopaideia* објављено у Базелу 1541. године у коме се појам енциклопедија по први пут употребљава у значењу типа књиге која даје преглед целовитог знања. Управо књига знања заснованог на принципима разума и емпиријског искуства која објашњава велику књигу природе, постајући тиме најпре дискретно а потом све јаче опонент Светој књизи, биће једно од кључних знамење научне револуције.

Енциклопедијско усмерење седамнаестог века као трагање за општим методама закључивања и принципима који повезују и организују свеукупно знање, има свој врхунац у Лајбницовој филозофској и научној свестраности. Последњи европски полихистор, како га назива Гадамер, чији рад се није састојао „само у читању свега и накнадном сажимању, већ у стваралачком учешћу у истраживању у готово свим постојећим научним областима,⁶² настојао је да на принципима математике и логике заснује једну универзалну научну дисциплину (*Scietia generalis*) која би била у стању да обухвати, објасни и систематизује целокупно људско знање и вештине. Да би то постигла, новој науци првенствено је потребан нови језик. У свом младалачком делу *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) Лајбниц образлаже тезу да мноштво постојећих говорних језика спречава обједињење знања у органско јединство и отежава сам процес памћења. Зато је потребно створити универзални језик науке заснован на чисто формалној, логичкој конструкцији писма (*Characteristica universalis*) сачињеног од бројева и појединих слова латинске абетеде. Све сложене појмове, идеје и истине потребно је разложити и изразити једноставним математичким симболима и формулама који би постали систем комуниције у науци али и би послужили и у свакодневном

⁶² Ханс– Георг Гадамер, „Фатум науке”, *Европско наслеђе*, прев. Божидар Зец, Београд, 1999, 58.

општењу⁶³. Та Лајбницова до краја неостварена замисао да формализује мисао у један логички систем, повезана и са његовим радом на изради рачунских машина способних да изводе основне математичке операције, тек у прошлом веку препозната је као револуционарна јер је предствала зачетак програмских језика, бинарног кода и вештачке интелигенције на коме почива данашња информациона технологија.⁶⁴ Лајбниц је, међутим, убрзо увидео да је израда универзалног писма које би било абецеда људског мишљења и кључ целокупног сазнања, могућа једно ако се претходно прикупи и касификује целокупно људско знање. Зато је интензивно почео да ради на плану опште енциклопедије која би сажела и систематизовала истине свих наука, потом их превала на универзално симболичко писмо којим би онда, у завршном облику, била написан и сама енциклопедија. Лајбниц је замислио да се она разликује од свих постојећих књига тога типа јер би почивала на табелама, списковима, прогресијама и атласима а класификација знања кретала би се у логичном следу од апстрактних ка конкретним, односно од теоријских ка практичним. План те опште енциклопедије био је, сматра Касирер, водећи мотив Лајбницовог свестраног бављења науком. „Тај план га је пратио целог живота; и нема ниједног појединачног постигнућа које се било како не односи на њега. Циљ свега је то једно средиште. Из тог разлога, у непрегледном обиљу његовог стварања нема никаквог расипања или расцепкивања.”⁶⁵ И поред изразитог формализма и систематичности, крајњи смисао енциклопедије био је за Лајбница доступност позданих истина свим људима, превазилажење подела и сукоба чиме би се обезбедио напредак човечанства.

⁶³ Лајбниц је био страствени филолог, посебно се интересовао за хијероглифе и кинеско писмо. Највише га је занимала природа знакова и знатно пре Де Сосира писао је о проблему произвољности односа ознаке и означеног: „Иако су ознаке прозвольне, ипак њихова примена и њихово повезивање имају нешто што није произвољно: извесна пропорција између ознака и ствари, и узајмни односи различитих ознака које изражавају саме ствари. А та пропорција или релација јесте основа истине,” (Gotfrid Vilhelm Lajbnić, „О реџима”, *Novi ogledi o ljudskom razumu*, prev. Milan Tasić, Beograd, 2010, 227).

⁶⁴ В. о томе: Čarli Gir, *Digitalna kultura*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Beograd, 2011. У књизи *Пмаћење и књижевност* Ренате Лахман наводи неколико примера оргнизовања знања у барокно доба седамнестог века заснованих на језичким могућностима *ars cobinatiria*, које су разрадили моравски бискуп и филозоф Јоханес Амос Комениус и немачки језуита и лингвиста Атанасијус Кирхер, оснивач египтологије (Renate Lachmann, *Memory and literature: intertextuality in Russian modernism*, University of Minnesota Press, 1997).

⁶⁵ Ернст Касирер, *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, том IV, прев. Олга Кострешевић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, 21. О различитим концепцијама енциклопедије које је Лајбниц стално мењао и усавршавао, в.: Radmila Šajković, *Lajbnić i opšte dobro*, Beograd, 1975, 215–237.

Беконове и Лајбницево замисли о целини знања у служби општег добра, добиће своје остварење у веку просвећености, у филозофском, научном и издвачком подухвату који су водили Дидро и Даламбер. *Енциклопедија или образложени речник наука, уметности и заната* чији се први том појавио 1751. а последња допуна 1777. године, епохални је и заокружени израз духовних стремљења седамнаестог и осамнаестог века. Непоколебљиво уверење да разум може да спозна целину света здружено је са хуманистичким идеалом да поуздано знање треба да развеје све предрасуде и отвори пут ка слободи појединца и напретка друштва. По први, а вероватно и једини пут, у историји људске културе у састављању књиге оваквог типа окупили су се најумнији људи свога доба. Јединствена је и амбиција ове енциклопедије коју чине двадесет осам томова (седаманест томова текста и једанаесте томова илустрација). Како у уводној расправи, која је и својеврсни програм просветитељства, истиче Даламбер, циљ тога подухвата био је „изложити редослед и повезаност људских знања”, „обухватити у јединствени систем бескрајно различите гране људске науке” и, што је најважније, „научити људе да мисле”.⁶⁶ Зато Даламбер свој уводни преглед почиње разматрањем како се у људској свести формирају сазнања и идеје, што јасно упућује да тежиште филозофије прелази на епистемолошка питања. И сами енциклопедијски чланци су углавном такви да представљају критичка преиспитивања и развијене есеје који су мање историјски прегледи а више објашњавање актуелног стања у науци и здружено залагање за вредности просветитељства. У том смислу *Енциклопедија* је целином и организацијом знања коју је засновала, прерасла оквире књиге памћења достигнућа и тежњи прошлих векова и постала идејни пројекат или идеални нацрт новог, светлошћу разума просвећеног друштва. Са становишта историје и теорије сазнања енциклопедизам француских просветитеља значио је превазилажење меморијализма у корист наглашеније инвентивности и отворености књиге знања, заокрет од сналажења у корпусу грађе која већ постоји, ка проналажењу и откривању онога што пред собом има отворено поље сазнавања.⁶⁷ Та отвореност очигледна је и у организацији и

⁶⁶ Dalamber, *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, prev. Dragan M. Jeremić, Beograd, 1955, 4.

⁶⁷ Харалд Вајнрих примећује да је од Лајбница а потом и просветитеља очигледно како памћење почиње да губи престиж пред ултимативним захтевом за откривањем новог, што има своје последице и у науци али и у култури. „Моралистичка и просветитељска критика памћења у Европи

повезивању енциклопедијских одредница које захтевају активног читаоца, способног да прати систем унакрсних референци. Настojeћи да уједине и до краја искористе обе могућности систематизације научне грађе – Беконово стабло знања које треба да обезбеди органско јединство различитих предметних области, и преглед одредница по алфаветском реду – Дидро и Даламбер су развили систем унакрсних референци који је од тада постао један од кључних принципа организације али и специфичног читања енциклопедијског текста. Одреднице нису само независни сегменти које се нижу један за другим, него упутствима и сигнаlima увек упућују и на ширу научну област којој припадају или на друге сродне одреднице, чиме се отвара систем несеквенцијалног, хоризонталног и вертикалног читања карактеристичан за потоњи хипертекст. Унакрсно повезивање одредница показало се корисно и да би осетљивим темама, првенствено оним теолошким, заметнуо траг а истина сакрила од цензуре и открила пажљивом и радозналом читаоцу.⁶⁸ Тако су се унутар енциклопедијског текста развиле богате могућности криптографског кодирања а повремено и криптографске имагинације, заменом стварних извора измишљеним, коришћењем алузија и алегоријских слика да би се „маскирали” критички ставови.⁶⁹

Енциклопедија је битно утицала на формирање интелектуалне климе из које се родила Француска револуција, али управо ће револуционарни терор довести у питање просветитељско поверење у разум, напредак и универзалне истине. Ипак, за ретко коју књигу или научни, филозофски и културни подухват оваквог типа се може рећи да је постао тако утицајан чинилац друштвеног и политичког живота. Позната Беконова крилатица коју су прихватили енциклопедисти – знање је моћ,

корак по корак је сустижала, а на крају и престижна културно памћење, и у том процесу памћење је мало по мало изгубило научни престиж,” (Harald Vajnrh, *Leta: umetnost i kritika zaborava*, 382).

⁶⁸ *Енциклопедију* француских просветитеља Алберто Мангел пореди са библиотеком у којој се различите књиге смештају у исти простор: „Распарва о КАЛВИНИЗМУ која би, сама по себи, привукла цензорски поглед цркве, укључена је у одреницу о ЖЕНЕВИ; критичка процена црквених сакрамената наговештена је у унакрсној референци каква је “АНТРОПОГЕОГРАФИЈА: видети ЕУХАРИСТИЈУ, ПРИЧЕШЋЕ, ОЛТАР итд.“ Понекад је (Дидро) цитиро странце, неког кинеског мудраца или Турчина, да изрази критику црквене догме, истовремено укључујући опис других култура или филозофија; понекад је узимао реч у њеном најширем значењу тако да је, на пример, под ОБОЖАВАЊЕМ могао да разматра и обожаване бога и обожаване лепе жене, смело повезујући једно с другим,” (Alberto Mangel, *Biblioteka noću*, prev. Nataša Karanfilović i dr., Beograd, 2008, 81).

⁶⁹ О криптографској имагинацији в.: Shawn James Rosenheim, *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Poe to the Internet*, Baltimor, 1997. Розенхајм овим појмом обухвата различите облике кодирања и тајног писма у књижевности и култури од почетка деветностог века, посебно у условима тензије између писања и друштвене репресије.

пресудно обележава и данашње, информатичко друштво. Просветитељство је постало основа грађанско–либералне традиције модерне Европе, али су управо захваљујући *Енциклопедија* успостављене и многе утицајне предрасуде, каква је она о средњем веку као добу мрака и варварства. Успон науке и технике током последња два века није нужно водио благодању друштва него је често производио дехуманизацију и манипулисање слободом појединца. Констатујући да стални напори секуларног рационализма да управља друштвом и контролише природу, никада нису укинули владавину институција над индивидуом, Гадамер додаје, не превише срећан због тога, „како се чини да су метафизика и религија нудиле боље упориште задацима уређења друштва од моћи концентрисане у модерној науци.”⁷⁰ У Адорновој и Хорхајмеровој *Дијалектици просветитељства* (1947) недвосмислене су тенденције да се део кривце за стање модерног света припише науци и техници, односно инструментализованом уму који је почео да се афирмише у просветитељству. Штавише, и само просветитељство, схваћено у најширем смислу као облик мишљења које тежи да човека постави за господара ослобођеног га од сваког страха, одређује се као матрица тоталитарних идеологија двадесетого века.⁷¹ Међутим, далеко до тога да су овакви критички ставови били последња реч о идејама, противуречностима и наслеђу просветитељства које, нема сумње, вишеструко обележава новије филозофско искуство. У време интензивних постмодернистичких објава краја „великих прича” и илузија о напретку, аутор који је век просвећености видео као епоху настанка репресивног ситема затвора и психијатријских установа – Мишел Фуко, у једном од својих последњих текстова препознаје у просветитељству почетак модерног облика воље за занањем који се може назвати и аналитиком истине али можда још тачније онтологијом садашњости.

⁷⁰ Ханс–Георг Гадамер, „О филозофском у наукама и научности филозофије”, *Ум у доба науке*, прев. Сузана Спасић, Београд, 2000, 8.

⁷¹ Док Хорхајмер и Адорно сасвим дискретно стављају Маркса у традицију просветитељске мисли, Исаија Берлин биће крајем прошлог века недвосмислен. Следбеници просветитеља, или боље речено они коју су настојали да се наметну као њихови настављачи, идеал једнакости покушају да спроведу насиљем а тоталитет знања претвориће у тоталитаристичко једноумље: „Нико није веровао у универзалност више од марксиста”, вели Исаија Берлин, „Лењин, Троцки и други који су тријумфовали, себе су сматрали ученицима просветитељских филозофа које је поправио и осавременио Маркс,” (Isaiah Berlin, „Two concepts of nationalism: An Interview with Isaiah Berlin”, *The New York Review of Books*, 38, November 21, 1991, 20). Занимљиво је колико се након Другог светског рата у Југославији интензивно преводе и афирмативно коментаришу дела француских просветитеља. Уочи самог разлаза са Коминтеном појављује се и књига К. Н. Державина *Дидро и енциклопедисти* (1948, прев. Ника Милићевић) у којој је очигледна тенденција да се просветитељи читају и вреднују из перспективе комунистичке идеологије.

„*Aufklärung* је период, период који сам образује своју девизу, своје начело, и који који каже шта треба да учини, како у односу на општу историју мисли, тако и у односу на своју садшњост и на облик спознаје, знања, незнања, заблуде у којима уме да препозна своју историјску ситуацију. (...) Један од великих задатака филозофије која се назива модерном, оне чији се почетак може сметити на сам крај осамнаестог века, јесте да се преиспитује о сопственој савремености.”⁷² Ови Фукоови ставови наићи ће на велико одобравање Јиргена Хабермаса, главног заговорника обнове и осавремењавања просвећености као недовршеног пројекта модерне. У време када је већ увелико формулисао утопијску концепцију комуникационог ума заснованог на језичком интерсубјективном деловању, Хабермасу је стало да нагласи важан преокрет који се десио код позног Фукоа када овај афирмативно говори о просветитељској вољи за знањем. „Али, док је Фуко ту вољу за знањем у модерним формацијама моћи до сада откривао само да би је денунцирао, он је сада приказује у савим другачијем светлу: као критички импулс који заслужује да га чувају, којег је потребно обнављати, и који повезује његову [Фукоову] сопствену мисао са почецима модерне.”⁷³ Управо је *Енциклопедија* најпотпунији израз те просветитељска воље за знањем која се формира у критичком преиспитивању целине материјалног и духовног света, увек дубоко верујући да таква смисаона целина постоји и да је људски ум може разумети.

Подухват француских мислилаца несумљиво је врхунац идеје енциклопедизма који у таквом облику и са таквим амбицијама никада неће бити поновљен. Осамнаести век остаће наравно упамћен и по двотомној *Циклопедији* (1728) Ефрама Чејмбрса, речнику Семјуела Џонсона (1755), Волтеровом *Филозофском речнику* (1764) а у то време свој живот почиње и данас актуелна енциклопедија *Британика* чије се прво, тротомно изадње појавила 1768–71, што све заједно то столеће чини златним добом енциклопедизма. Међутим, тада успостављена енциклопедијска парадигма биће од половине деветнестом веку у знаку разилажења енциклопедизма и филозофије чију претензију на универзалност све више преузимају природне науке и друштвене идеологије. Књиге оваквог типа

⁷² Mišel Fuko, „Šta je prosvetćenost?” (1984), prev. Vladimir Kapor, u: I. Kant, M. Fuko, J. Habermas, *O prosvetćenosti*, , Novi Sad, 2004, 24.

⁷³ Jirgen Habermas, „Strelom u srce sadašnjice” (1996), prev. Robert Kovač, u: I. Kant, M. Fuko, J. Habermas, *O prosvetćenosti*, 40.

постаће првенствено издвачки па тек онда научни а готово никада више филозофски подухвати док ће њихова израда и уређивање биће у домену специјалистичке дисциплине енциклопедистике или лексикографије. Енциклопедијско знање биће првенствено у знаку пописивања и успостављања националних вредности и идентитета али и општекултурних и цивилизацијских ресурса. Како иронично примећује Жан Старобински, све важније постаје педантно пописивање а све мање промишљање шта ствари повезује. Већ у просветитељској *Енциклопедији* присутан је дух поседовања, присвајања и репрезентације, што ће постати доминантно у каснијим панорамским прегледима знања: „Енциклопедсти воде човека на обилазак имања. Ево шта је ваше! Нисте ни мислили да сте толико богати. Ево шта су вам научници набавили. Знајте да уживате у томе!”⁷⁴

Већ у време када су француски просветитељи почели да раде на великој књизи знања, јављају се и сасвим другачија размишљања о могућностима разума и науке да спознају свет и људску природу. Док Дејвид Хјум изражава сумњу у поузданост научног сазнања, Русо у *Расправи о уметности и науци* (1751) брани став да научни и технички напредак иде на штету моралног а акумулација знања представља терет који гуши људску емотивност.⁷⁵ Ипак, на судбину идеје енциклопедизма у дветенаестом веку највише ће утицати тињајући сукоб који је изнедрила сама научна револуција, између филозофије и све развијених природних наука које заснивају самосталне истраживачке методе. Проблем легитимизације филозофске истине и њене претензије на универзалност у односу на самосвест искуствених наука које иде у правцу све веће аутономије и специјализације знања, покушаће да разреши мислиоци немачког идеализма. Тај последњи и до крајњих граница изведен напор да се целина знања сачува и организује на основама и под окриљем филозофије није био учинак истраживачких активности у различитим областима, као у претходна два века, него резултат накнадне филозофске синтезе. Идеја о образовању универзалне мапе знања као полазишта и

⁷⁴ Žan Starobinski, *Osvajanje slobode 1700–1780*, prev. Jelena Stakić, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010, 109.

⁷⁵ Сукоб између Русоа и Волтера који је почео 1760. године решавао је проблем европске цивилизације, сматра Ниче, и истиче супротности које ће и током деветнаестог века остати дубоко присутне: „Русо: правило засновано на осећењу; природа као извор правде: човек се усавршава по мери свога *приближења природи* (по, Волтеру, по мери свог *удаљавања од природе*). Исте епохе једном служе за доказ напретка хуманости док су другоме доказ пораста неправде и неједнакости.” (Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, прев. Душан Стојановић, Београд, 2003, 72).

хуманистичке сврсисходности свих појединачних наука, присутна је код Канта, Фихтеа и Шелинга, али ће пуно остварење добити у свеобухватном Хегеловом систему који је истовремено и крајња тачка у развоју идеје енциклопедизма у филозофији. Овај „последњи мислилац који је био кадар да својом филозофском генијалношћу сједини наше знање и осећање света”⁷⁶ остварио је грандиозну синтезу која објашњава целину историје, природе и друштва настојећи да измири и превазиђе сваку разједињеност. Хегел је прихватио две велике тековине просветитељства – идеју грађанске слободе и уверење да је смисао целине света појмљив људском уму. Међутим истина се не може спознати методама природних наука, већ увидом у тоталитет историјског, културног, научног, религиозног и уметничког развоја, што Хегела приближава романтичарским уверењима. Управо почетак деветнаестог века тренутак је сусрета и разилажења два велика идеала сазнања, једног којег су од времена Галилеја и Њутна установиле математика и физика, заснованог на принципима егзактности и синхроније, и другог који почиње од Хердера и романтичара и прокламује примат историјског сазнања, добивши у Хегеловој дијалектици метафизичко утемељење и богату филозофску разраду.

Основе свог филозофског ситета, апсолутног идеализма, Хегел је изложио у *Енциклопедији филозофских наука* чије се прво, хајделбершко изадње појавило 1817. године. Приказујући процес дијалектичког саморазвитка идеје од апстрактних елемента мишљења, преко њеног отуђеног стања које постоји у природи до самосвести коју стиче у субјективном, објективном и, коначно, апсолутном духу манифестујући се као уметност, религија и филозофија, Хегел оваквом филозофском ситезом, историјски и логички заснованом, настоји да образложи неопходност целине знања јер само она омогућава спознају крајњег смисла. Свестан проблема легитимизације универзалне филозофске истине која је све угроженија пред налетом специјализованих природнонаучних дисциплина, Хегел у предговору другом, берлинском изадњу своје енциклопедије (1827), филозофском уму, који тежи схватању толалитета, приписује усмереност ка заснивању нужности и сврсисходности, за разлику од разума емпиријских наука који ма колико тежио прецизности, ипак не може да избегне случајност.⁷⁷ У том

⁷⁶ Ханс–Георг Гадамер, „Хегелова филозофија и њене последице данас”, *Ум у доба науке*, 26.

⁷⁷ Georg Wilhelm Fridrih Hegel, „Predgovor drugom izdanju”, *Enciklopedija filozofskih znanosti*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Sarajevo, 1965.

смислу Хегел ће напарвити разлику између *обичних енциклопедија* у којим су потпуно изложена и по начелу аналогije сређена знања о емпиријској стварности онаквој какву је затичемо, и *филозофске енциклопедије* која тежи успостављању нужности, повезаности и генезе појмова и претоставки свих наука. Таква енциклопедија је „заправо приказ опште садржине филозофије, јер оно што се у наукама заснива на уму, зависи од филозофије; али зато оно што у њима почива на произвољним или сопљашњим одређењима или, како се то често каже, што је произвољно и статутарно, као и оно што је чисто емпиријски, остаје ван ње.”⁷⁸

Општа начела нужности и сврсисходности на којима се заснива Хегелов филозофски енциклопедизам најизразитије су присутни у концепцији светске историје. Док је према хришћанској теологији, коју је највећим делом засновао Августин, историја усмерена ка једном коначном циљу – спасењу свих људи, којим управља божије провиђење, у Хегеловој филозофској теодицеји светски дух води човечанство ка сталном напретку у стицању самосвести и слободе свих као највишем принципу и суштини људског постојања. Управо у концепцији историје којом управља лукавство светског ума можда се најпотпуније види енциклопедијски замах Хегелове мисли, стално упућене на тоталитет и довршење целине свих постигнућа човечанства. Систематичност Хегелове филозофије тако заснива нови облика енциклопедизма у деветнаестом веком – уместо синхронијског повезивања знања у јединство, тежи се обједињавању постигнућа у њиховом смисаоном развоју, успоставља се дијахронијски континуитет која ће учинити схватљивим и сврсисходним све појединачне облике и разноликости. Идеја историзма остаће једна од кључних открића и одлика духовности читаве епохе, продирући постепено и у природне науке, јер „оно што је Хегел започео као мислилац завршио је Дарвин као емпиријски истраживач: обојица су израз и сведочанство духа самог деветнаестог столећа.”⁷⁹

⁷⁸ G. W. F. Hegel, *Filosofijska propedeutika*, прев. Vlastimir Đaković, Београд, 1985, 155. Критикујући опсесивну Хегелову потезу за успостављањем синтетичких целина које су често почивале на априорним образложењима, Гадамер примећује да су оне већ у Хегелово доба почеле драстично да дискредитују филозофију спрема научних истраживања: „На злу гласу је Хегелово априорно образложење тезе да је број планета закључен, што је он изнео у свом јенском хабилитационом спису – неколико месеци пре него што је објављено да је Хершел открио планету Нептун,” (Ханс-Георг Гадамер, „Фатум науке”, *Европско наслеђе*, прев. Божидар Зец, Београд, 1999, 58).

⁷⁹ Ернст Касирер, *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, том IV, 197. Иако истиче да је историзам у потпуности творевина деветнаестог века, Касирер додаје да то ипак не значи да је

Ипак, Хегелов напор да, петнаест векова након Августина, теологију претвори у филозофију, да „очи вјере претвори у очи ума,”⁸⁰ ограничио је свој спознајни хоризонт првенствено на свет старе Европе запостављујући не само Русију и Америку него и допринос идустијске револуције за формирање свести о новим могућностим уједињења света. Хегелово заснивање целине знања у оквирима филозофије биће последњи такав покушај јер претензије тог типа преузеће природне науке али и идеологије усмерене на промишљање тоталитета друштвених односа, попут марксизма који је поникао на основама Хегеловог система. И у двадесетом веку, као примећује Ричард Рорти, филозофија ће баштинити, али више као оптерећујући баласт, наслеђе немачког идеализма да буде основа културе као целине и нада човечанства. Ипак, главно завештање идеализма, према Рортију, припада не више филозофији колико књижевности и култури која је новије доба успела да наметне своју духовну супериорност науци. „Ум је лукаво упустио Хегела, супротно његовим намерама, да напише повељу наше модерне литерарне културе. (...) Роматизам који је Хегел унео у филозофију подстакао је наду да књижевност може бити следећи предмет филозофије – да оно што су филозофи тражили, најдубље тајне духа, треба да открију нови књижевни родови који се појављују.”⁸¹ Један од тих жанрова који изразито претендује на тоталитет је роман као кључни репрезент културе грађанског доба, док се од романтизма до данас може пратити успон новог типа књижевног, односно есејистичког дискурса који се бави културом као целином.

Међутим, у време идустијске револуције управо ће достигнућа техничког напретка, која у Хегеловој филозофској свеобухватности нису добили значајније место, постати основа за размишљање о потреби нове књиге знања која би наставила тамо где су просветитељи стали. Није случајно што је такву идеју имао управо један Даламберов ученик, Сен–Симон. Његове утопијске визије друштва којим би управљала просвећена елита и водила га пут благостања заснованог на достигнућима науке, обухватала је и захтев за изградом енциклопедије индустријског доба. Она би не само систематизовала научна знања и уметничка

претходно, осаманесто столеће било апсолутно неисторијско. Уп. о томе и: Ернст Касирер, *Филозофија просветитељства*, прев. Данило Н. Баста, Београд, 2003.

⁸⁰ Karl Löwith, *Svjetska povijest i događanje spasa*, 88.

⁸¹ Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, прев. Dušan Kuzmanović, Београд, 1992, 288–289.

постигнућа, него и реорганизовала систем мишљења припремајући човека за ново доба свеопштег напретка.⁸² Иако није био остварење ових Сен–Симонових замисли, *Велики светски речник XIX века* (1866–1876) Пјера Ларуса био је крајња тачка овог убеђења у срећу и напредак које обезбеђује наука: „Човечанство се може усавршити и оно се непрестано креће од мањег добра ка бољем, од незнања ка науци, од варварства ка цивилизацији. Идеја да човечанство сваким даном постаје све боље и срећније, нарочито је драга нашем веку. Вера у закон прогреса јесте прва вера нашег века.”⁸³ Али та вере биће прилично уздрмана и то управо открићима до којих је дошла наука. Најпре Дарвинова теорија еволуције, а потом Фројдова психоанализа, радикално су доводеле у питање поглед на човека као рационално биће узвишеног порекла. Крах сциентизма утицао да идеја енциклопедизма у многоме изгуби на значају. Ипак, њену судбину у двадесетом веку највише ће одредити Ничеова критика западне филозофије и то надасве категорија знања и истине. Ничеово писање вишеструко је посвећено језику – од специфичног фрагментарног и метафоричног стила до истицања да су све филозофске, историјске или друштвене истине заправо производ метафора, реторичких обрта и моћи убеђивања. „Шта је дакле истина? Покретно мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама, укратко збир људских веза које су поетски и реторски биле узнесене, пренесене, украшене, и које након дуге употребе, учвршћене, канонизоване и обавезне, наликују на неки народ: истине су илузије за које смо заборавили шта су, метафоре, похабене и са изгубљеном чулном снагом, новчићи чији је отисак истрвен и сада се могу једино посматрати не више као новчић него као пуки метал.”⁸⁴ Ничеово инсистирање на перформативној моћи језика и позиционирање истине у значењску мрежу односа и разлика, имаће свој трајни утицај, од Витгенштајнове концепције језичких игара до деконструктивистичког читања које полази од писаног или текстуалног карактера сваког система мишљења.⁸⁵

⁸² Saint–Simon, „Enciklopedija”, *Izbor iz djela*, prev. Dalibor Foretić, Zagreb, 1979.

⁸³ Нав. према: Marvin Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, prev. Đorđe Krivokapić, Beograd, 2000, 466.

⁸⁴ Fridrih Niče, „Saznajno–teorijski uvod o istini i laži u izvanmoralnom smislu (1873)”, *Knjiga o filozofu*, prev. Jovica Aćin, Beograd, 2005, 71–72. Тачнији превод Ничеове синтагме „Ein bewegliches Heer“ био би „покретна војска.“

⁸⁵ Кристофер Норис устврдиће да Ниче „антиципира Деридин стил и стратегију до те мере да се често чини да се њихова два писма на необјашњив начин преплићу“ (Kristofer Noris, *Dekonstrukcija*, prev. Jasmina Miličević, Beograd, 1990, 80).

Није зато изненађујуће што Лиотар, сумирајући промене у домену такозваних врхунских наука и техника током већег дела прошлог века, истиче да се оне првенствено тичу језика у најширем смислу као система за формирање, организовање и преношење знања. Каталог различитих дисциплина, од лингвистике и фонологије, алгебре, генетике и кибернетике, до софистицираних облика информационих технологија које суврено владају даншњицом, показује колико епистмолошка питања све више постају језичка али и колико нови облици преношења знања и његове манипулације имају све већу стратешку моћ у друштвеним односима. „У свом облику информатичке робе неопходне производној моћи, знање већ јесте и беће велики, можда и најзначајнији чинилац у светком надметању за валст. Као што су се Државе–нације бориле да освоје територије, а затим да овладају располагањем и коришћењем сировина и јефтине радне снаге, може се замислити да ће се у будућности борити за овладавањем информацијама.”⁸⁶ Питање акумулирања и организације података поставља се у све ширим смисаоним оквирима указујући да потреба за овладавањем целином знања добија нова, драматична значења.

Прошли век почео је у знаку доминације принципа неодређености релативизма у наукама, одустајања од апсолутног знања и сумње да разум може да обезбеди континуирани напредак друштва, што је свакако довело у питање и идеју енциклопедизма као сабирања, организације и овладавања целином знања. И само помињање тоатилета неминовно асоцира и на тоталитарне друштвене системе који управљају и контролишу знањем, ограничавају слободу приступа информацијама и догматски свде свет на једну дефиницију, настојећи да друштво успоставе као репресивно јединство чиме изневеравају хуманистичке потенцијале енциклопедизма. Супротности између холистичког захтева за целином и плуралистичког за разликама посебно су дошле до изражаја у полемици између Хабремаса, који у повратку јединству и целини путем нове комуникативне парксе види могућност превазилажења истрошености постмодерног света, и Лиотара по коме сваки захтев за целином значи претњу од тотализације. Чини се, међутим, да

⁸⁶ Žan–Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, prev. Frida Filipović, Novi Sad, 1988, 13.

енциклопедизам има спасоносну могућност – да се целина оствари позицијом плуралитета.⁸⁷

Заправо други моменат је довео у питање концепцију свезнања. Све већа сложеност и многострукост света који измиче сређеној целини, истицање вишегласја и отворености уместо свеобухватног круга, довело је до нагле специјализације научних области, дајући енциклопедији значење ризнице или складишта традиције. Али схаћена и на тај начин, као свеукупност материјалне и духовне културе која сапсава од заборавља и формира колективни идентитет, енциклопедија задржава изузетан статус, што ће се у много већој мери испољити у књижевности и филозофији, него у науци.

Непосредно пред Други светски рат Хајдегер истиче да су одређујуће појаве новог века успон технике, улазак уметности у видокруг естетике, свест о култури као остваривању највиших људских вредности и добара и, на крају, обезбожење које се делом компензира историографским и психолошких истраживањима митова. Међутим, у свим тим доменима испољава се основни процес новог века а то је да је свет постао слика односно творевина представљачког произвођења. „Бивствујуће у целини сада се узима тако да оно јесте бивствујуће само и једино уколико га поставља човек као представљач и састављач. Где настаје слика света, доноси се суштинска одлука о бивствујућем у целини.”⁸⁸ Од освајања света као слике до Бодријарових симулакрума као интензивне и свеprisутне производње стварности која укида разлику између бића и привида, може се пратити успон новог енциклопедизма, односно филозофских концепција које у средиште доводе питање знања и његове репрезентације. Управо тиме се бави Фукоова књига *Речи и ставри*. Инспириран Борхесовом маштаријом о извесној кинеској енциклопедији и њеном задивљујућом таксиномијом животиња, Фуко испитује различите облике калификација и ситематизација знања у последњих неколико векова у којим важно место добија начин на који се знање испољава у поретку језика, односно како језик постаје систем расподеле сличности и облежја. Као једно од заврших открића тако успостављених односа је појам о човеку настао у осамнаестом веку и који ће нестати када се промени успостављена констелација знања. „Ако тај распоред знања

⁸⁷ Уп. о томе: Волганг Велш, *Наша модерна постмодерна*, прев. Бранкс Рајлић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.

⁸⁸ Мартин Хајдегер, „Доба слике света”, *Шумски путеви*, прев. Божидар Зец, Београд, 2000, 71.

ишчезне као што је и настао, ако неким случајем, чију могућност можемо само насалутити али чији облик ни обећање још не позанјемо, ако, дакле, тај распоред изгуби своју равнотежу, као што се десило на прелазу у осамнестог век са основама класичне мисли – тада се можемо кладити да ће човек ишчезнути као што на обали мора нестају спрудови пијеска.”⁸⁹ Међутим, док се то не деси, човек наставља да живи у једном великом друштвеном, културном и епохалном тоталитету којег Фуко у књизи *Археологија знања* (1969) назива великим архивом. Под овим енциклопедијским знамењем, Фуко не подразумева суму текстова, односно документа из прошлости који се чувају некој институцији него сложени систем дискурзивност у свим његовим исказним могућностима. „Архив је пресвега закон оног што може бити речено, систем који уређује појаву исказа као сингуларних догађаја. Архив је исто тако оно што чини да се све те речене ствари не гомилају бескрајно у неко безоблично мноштво, не уписују се у непрекидни низ, и не ишћезавају само захваљујући случајном стицају преходних околности. Речене ствари се групишу у посебне ликове, укрштају се једне с другима кроз многоструке односе, одржавају се или ишћезавају према различитим правилностима.”⁹⁰ Крајем шездестих, управо у радовима Фуко, Барта и Дериде одвија се епистемолошки преварт који у средиште филозофског интересовања доводи широко схваћену концепцију текста која ће постати одређујућа за идеју новог енциклопедизма. Констатујући да је деветнаестовековна тврдњу како нема ничега осим идеја, у савремено доба заменила ставом да не постоји ништа осим или изван текстова, Ричард Рорти додаје да „центар таквих интелектуалних покрета није филозофија него књижевна критика.”⁹¹ Зато ћемо о тој експанзији различитих одређења текста као мреже, експлозије или плуралности значења, који су од веће важности за енциклопедичност у књижевности, говорити у наредном поглављу.

На нове могућности електронског повезивања и организације знања на крају прошлог века можда је највише утицала замисао ризомског писма Делеза и Гатарија с краја седамдесетих. Уместо фиксираних тачки или поретка, каква је од Беконовог времена стабло знања, сада начело повезивања постаје ризом, који у биологији представљају траве, коренићи или коров, као нелинеарни и хетерогени

⁸⁹ Мишел Фуко, *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, прев. Никола Коваћ, Београд, 1971, 425.

⁹⁰ Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. Младен Козомара, Београд, 1998, 140.

⁹¹ Ричард Рорти, *Консеквенце прагматизма*, 275.

сплет линија, изукрштана мрежа путева и значења што се непрекидно упостављају и расклапају. „Ту се сви могући семиотички ланци везују за веома различите начине кодирања, за билошке, политичке, економске ланце, уводећи у игру не само различите системе знакова него и статусе стања ствари.”⁹² Развој светске рачунарске мреже као свеобухватног и моћног ризомског писма⁹³ не само да је остварио базичну енциклопедијску идеју о покривености и доступности комплетног подручја знања, него јој је дао сасвим нова значења. Интерактивни приступ мрежи информација која организује и управља целином друштвеног живота, доводи, међутим, до постепеног обесмишљавања идеје свезнања и њеног претварања у неконтролисано бујање података. Док је Ниче у растућем терету историјског сећања видео опасност за слободу појединца, данас се преобиле информација указује као баласт самосвесном уму. Да би опстао унутар глобалне мреже, појединац данас развија нови тип мудрости заснован на селекцији и одбацивању јер „без јасне компоненте заборавља, данас више није могуће бавити се науком.”⁹⁴ Тако се на почетку новог миленијума енциклопедизам формира не толико као систем памћења колико као мудрост заборавља.

⁹² Žil Delez, Feliks Gatari, „Rizom”, prev. Jelena Novaković, *Knjževne kritika*, sv. 1, Beograd, 1990, 10.

⁹³ Чарли Гир вели да „иако су Делез и Гатари пазили да ризому не дају било какву вишу врлину, он је у очигледном сагласју са савременом заокупљеношћу мрежама, а бројни коментатори су недвосмислено описали Интернет као ризомски” (Čarli Gir, *Digitalna kultura*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Beograd, 2011, 156).

⁹⁴ Harald Vajnrüh, *Leta: umetnost i kritika zaborava*, 385.

Књижевна енциклопедичност

„Књижевност нас учи да чиним оно што је лексикографу забрањено: да добро изаберемо наш неспоразум.”

Жак Рансијер, *Књижевни неспоразуми*

Као што се енциклопедизам у филозофији и науци често доводи у везу првенствено са идејама просветитељства и у том духу изведеним пројектом велике књиге знања, тако се енциклопедичност посматра углавном као једна од доминатних одлика романа двадестог века и то понајпре поетике постмодернизма. Док Итало Калвино истиче да је „модерни роман као енциклопедија, као метод сазнања и, пре свега, као мрежа повезивања разних збивања, особа и ствари на свету”⁹⁵, теоретичар Дуви Фокема вели да је „читава идеја о речнику или енциклопедији један од путоказа постмодернизма.”⁹⁶ Нема сумње да је енциклопедичност у прошлом веку добила теоријски легитимитет и пуну поетичку самосвест, постајући у постмодернизму једна од кључних приповедачких стратегија. Међутим, управо ће поетички и сазнајни интереса неких романа објављених у прошлом столећу указати на присутност и континуитет енциклопедичности у ранијим епохама. Баш због тог момента памћења, односно интензивне комуникације са текстуално посредованом прошлосту, енциклопедичке форме успостављају континуитет књижевног и историјског искуства које сеже све до античког доба. *Уликс* је изразити пример таквог дела које је књижевно памћење цивилизације а Џојс је вероватно први аутор који је свој роман отворено назвао „неком врстом енциклопедије. Моја намера је да пренесем мит *sub specie temporis nostri*. Сваки догађај, односно сваки час, орган, уметност, који су међусобно повезани у структури целине целине, не само да условљавају него и стварају сопствену технику.”⁹⁷ Ипак, ретки су били критичари који су у одмах схватили ову ауторову замисао наизглед дисперзивног а запарво строго компонованог приповедања које своје јединство заснива у дослуху са митском

⁹⁵ Italo Kalvino, *Američka predavanja*, prev. Jasmina Tešanović, Novi Sad, 1989, 115.

⁹⁶ Douwe W. Fokkema, *Literary History Modernism and Postmodernism*, Harvard University Press, 1984, 47.

⁹⁷ Нав. према: Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1982, 560.

причом али исто тако и искуством и методама модерне науке. Први који су афирмативно писали о *Уликсу* били су песници. Док је Елиот био фасциниран поступцима актуелизовања мита, Езра Паунд, исте 1922. године, пише о овом делу као о врхунцу једне традиције енциклопедијски заснованих романа. Промисљеношћу своје структуре *Уликс* непосредног претходника има у Флоберовом *Бувару и Пекишеу*, организованом каталогу људске глупости, односно сатиричном прегледу позитивистичких и сцијентистичких постигнућа. Међутим, историја таквих форми које претеднују да обухвате целину духовне ситуације епохе сеже и дубље у прошлост. „Сервантес је пародирао само једну књижевну лудост, лудост витешких романа. Тек Рабле и Флобер кидишу сваки на по читаво столеће.”⁹⁸ Џојс одлази најдаље, његов роман је најбогатији и најсложенији. „Он се служи темељом који је узео од Хомера, и остацима средњовјековне алегоричке културе, (...) укршта средњи век, старину, чак и јеврејску антику, са садашњим збивањима.”⁹⁹

Поетичка и сазнајна вртикала Џојсовог епа модерног доба спушта се до антике, где се, као и када је реч о идеји енциклопедизма у филозофији и науци, могу наћи почеци енциклопедности у књижевности. У Хомеровим еповима успоставља се енциклопедичност у значењу епског тоталитета који обухвата целину колективног знања о свету и смислу историјских збивања. Већ тада се, наравно, испољавају и разлике између филозофског и уметничког заснивања целине, иако и једна и друга теже универзалном повезивању појава у духу фундаменталне истине. Као што се, према Аристотелу, песништво разликује од историграфије не само по свом изражајном медијуму, него по томе што не приказује оно што се догодило већ што се могло догодити, тако и разлика између песничке и филозофске тежење као општој истини није само у односу стиховне и прозне форме. Повезујући мит и култ са друштвеном и историјском ситуацијом, Хомер је дао монунаталну али и изразито хуманистичку визију света. „Песник *Илијаде*”, вели Милан Будимир, „многа је напреднији и трпељивији но енциклопедиста Аристотел, учитељ Лесандра Србљанина, који је, прогласивши равноправност свих људи, показао да је више научио и сазнао животне мудрости из

⁹⁸ Езра Паунд, „Џејмс Џојс и Пекише”, *Како да читам* прев. Милован Данојлић, Нови Сад, 1999, 105.

⁹⁹ Исто, 103.

Хомереове песме о смрти и љубави но код свог учитеља и главног филозофа римокатоличких богослова.”¹⁰⁰

Међутим, ма колико епска визија тоталитета била хомогена и непроблематична у својој тежњи ка свеобухватности, јасно је да се она остварује одређеним уметничким поступцима којима се богатство мотива и збивања интегрише у нартивну и смисаону целину. Као два поступка којима се заснива или, пак, симболично сугерише јединство и појмљивост мноштва животних манифестација у Хомеровој *Илијади*, Умберто Еко издваја „свеколико укључивање” и списак или каталог, који су од велике важност за заснивање поетичког модела енциклопедичности. Први поступак је запарво поетичко знамење тоталитета као складног и довршеног света а односи се на чувени опис израде Ахиловог штита у осамнаестом певању *Илијаде*. Тај штит подељен на пет зона у којим су небески, градски, сеоски и ратни призори, постаје метафора заокружености епског универзума, идеална форма која уједињује и естетски и референцијални интерес епике да обухвати све што се у свету може искусити. „Чак и ако прихватимо да штит има извесну структуру која се реално може репродуковати, његова савршено кружна природа не дозвољава претпоставку да постоји још било шта друго ван његових рубова: то је коначни облик (*forma finita*). Све оно што је Хефест хтео рећи обухваћено је унутар штита, ван тога нема ничега: то је затворени свет.”¹⁰¹ Док је штит метафора довршеног света и уметничког облика, списак или каталог сугерише немерљивост, отвореност за ново додавање, потенцијалну бесконачност, какав је списак грчких бродова у другом певању *Илијаде* или неисцрпано набрајање, односно родослов божанских створења у Хесиодовој *Теогонији*. Оба ова поступка, један који тежи јединству спознаје и композиционој целовитости, дакле оном изворном значењу енциклопедије као заокружености знања, и други који уметничку визију успоставља као отворену, фрагментарну и потенцијално бескрајну, суштински одређују природу

¹⁰⁰ Милан Будимир, „Хомерова песма о смрти и љубави”, *Са балканских источника*, Београд, 1969, 56. О Хомеру као учитељу читаве Грчке опширно пише Вернер Јегер. „Грци су увек сматрали да песник у најширем и најдубљем смислу васпитач свог народа. Хомер је важио као најчувенији песник који је постао класичан пример тог општег убеђења” (Вернер Јегер, „Хомер васпитач”, прев. Милица Веселинов, у: *Хомер учитељ*, приредила Даринка Зличић, Нови Сад, 1987, 7).

¹⁰¹ Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar V. Stefanović, Beograd, 2011, 12. Од Хомерог описа израде Ахилејевог штита може се претити традиција онога што Езра Паунд поводом *Уликса* назива „енциклопедијским описима.”

енциклопедичности и њене поетичке и епистемолошке тензије између затворне и отворене форме. Иако би се митски, епски и тоталите какав образују свете књиге или Дантеова *Божанствена комедија* могао одредити као енциклопедичност свеопштег укључивања, док су књижевне форме од барокног до постмодрног доба знатно отвореније за хаотично и гротескно гомилање чињеница које често превазилази сваку сувислост, чини се да многи аспекти поетике енциклопедичности не могу сагледати ограничени само контекстом одређене епохе. Као што је већ и у *Илијади* приметна тензија између органске целине и пописа који оставља места неодређености, или се у раном средњем веку појављују гротескни каталози библијских ликова и догађаја у *Кипријановој вечери* и сличним апокрифима, тако и хаотични или бесмислени спискови које праве модерни уметници постају, као примећује Еко, „начин да се изнова покрене, такорећи примени Тезауров позив на гомилање својстава како би изашли на видело нови односи између удаљених ствари, и у сваком случају да се ставе у сумњу они које је здрава памет прихватила.”¹⁰² Зато не били тачно рећи да се модерни роман сасвим одрекао целине, напротив он изналази нове могућности њеног заснивања, позивајући се, никада једнозначно, и на искуство епског и митског тоталитета.

Идеал целовите визије света који репрезентује Ахилев штит, у вековима који долазе преузимаће метафора или концепција Књиге као „покушај да читав свет и смисао светских збивања буду замењени једном делом,”¹⁰³ што је уосталом и претензија Хомерових „књига”, односно епова. Заправо већ у антици је формирана енциклопедијска иконографија која ће током протеклог столећа доминити понајпре у борхесовском типу прозе али и у неким теоријским одређењима енциклопедичности – апсолутна књига, лавиринт, библиотека, вавилонска кула.

Свеобуватност историје и конзистентност тумачења њеног смисла, од постања до апокалипсе, најпотпуније је остварен у *Библији* која ће у хришћанској култури остати најугицајнија енциклопедијска форма, а у књижевности не само неисцрпан извор архетипова него својим универзалним јединством праузор велике књиге света. Управо поводом *Библије* поставља се и кључно питање поетике енциклопедичности. Није само непревазиђено тематско–мотивско богатство и

¹⁰² Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, 327.

¹⁰³ Александар Јерков, „Лексикографска парадигма”, *Књижевност*, Београд, 1990, бр. 2–3, 246.

огроман просторни и временски распон оно што чиме *Библија* као књижевно дело фасцинира. Њена тајна је, како истиче Нортроп Фрај, у сједињености строге архитектонике, какаву ће касније имати још само *Божанствена комедија*, и фрагментарност и дезинтеграције каква је од *Гаргантје и Пантагруела* одлика доминантне поетичке линије романа. С једне стране она је епска структура потпуности и смисаоног континуитета а са другог „има наличје сачињено од толико комада и комадића да *Прича о бурету*, *Тристрам Шенди* и *Сартор Ресартус* наспрам тога изгледају хомогени као небо без облачића. Има у овом некаве мистерије коју би књижевна критика могла открити као изазов да се у њу завири.”¹⁰⁴ Иако се ни једно књижевно дело не може упоредити са размерама универзалног смисла и јединства успостављеног у *Библији*, ово питање односа фрагмената према целини, могућности да стилска, жанровска или нартивна хетерогеност ипак успоставља поетички промишљену композициону целину, важно је за одређење енциклопедичности подједако у античкој колико у савременој књижевности. Тако француски критичар Франсоа Лефвр управо ово питање поставља поводом *Хазарског речника*, констатујући да динамични однос или игра фрагментарности и јединства суштински обележава савремене романе као што су, поред Павићевог, и *Живот, начин употребе* (1978) Жоржа Перека или *Историја света у 10 ½ поглавља* (1989) Џулијана Барнса. „Павићев роман нуди двоструку особеност: он је исти мах вишеструк и јединствен. Веома сложено јединство крије се испод привидне дисперзије.”¹⁰⁵ Као што постоје поетички, епистемолошки и онтолошки разлози зашто јединствена и континурана прича више није могућа, што доводи до мултиплицирања наративне форме на жанровском, стилском или графичком плану, тако постоји и изазов, који прераста у ултимативни захтев, упућен читаоцу да од фрагмента реконструше изгубљену целину приче, односно света. Од *Библије*, чији је смисаони тоталитет загарантован фигуром месије, до фрагментарности савременог романа у којем је свака целина потенцијална, варијабилна и загарантована само читалачком вољом и умећем, може се пратити поетичка линија сачињена од дела која сложеном приповедачком структуром и богатом ерудицијом конституишу визију света као мреже многоструких сазнајних

¹⁰⁴ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Нови Сад, 2007, 392.

¹⁰⁵ Франсоа Лефвр, „Читање *Хазарског речника* Милорада Павића”, *Књижевност*, Београд, 1997, бр. 1–2, 274.

и значењских односа. Међутим, ако прихватимо да је управо ециклопедички поетички модел оно што повезује одређене књижевне текстове настајале у распону од библијских времена од савременог доба, да ли се онда може изнаћи довољно свеобухватно одређење саме енциклопедичности које би имало универзални смисао? Иако би на ово питање најсигурније било дати уздржан одговор, чини се се ипак могло наћи полазиште за разумевање енциклопедичности које не били у спору са специфичностима књижевности и културе у одређеним епохама. Трагајући за одговором шта је то што повезује библијски искуство приповедања са техникама модерних романа какви су *Уликс* или *Објава броја 49*, Френк Кермод даје овакав закључак: „Ако постоји неко веровање (ма колико оно некада били супротно чињеницама) које нас све уједињује, од евангелиста до оних који одбацују делове библијских текстова који им не одговарају и оних који смишљају компликоване приче како би неподударности и дисонанце уклопили у неку обимнију структуру, онда је то уверење да је неки тајанствени начин све у свету повезано.”¹⁰⁶ Наравно да то убеђење није одлика само оних дела које бисмо назвали енциклопедичким, али чини се да се управо у тим остврењима идеја о бескрајној, и често неочекиваној, испреплетаности збивања и појава има своју пуну поетичку реализацију и читав спектар приповедачких консеквенци. Ово веровање изворно припада митском мишљењу према којем је „све целина, све повезано и сачињава космичко јединство.”¹⁰⁷ Слично као и са списковима који су у књижевним текстовима све више прерастали у гротескне спојеве неспојивога, целина се све мање успоставља као митске хомогености а више као једна од провизорних могућности у бескрајној мрежи смисаоних односа. Чак и апсурдне и параноичне визије света у романима Томаса Пинчона, остварене су као енциклопедичке конструкције које повезују најразличитије културне и алтернативне дискурсе, регистре знања од порнографије до кибернетике. Као што се о Џојсовом *Уликсу* може говорити као *Одисеји* модерног доба, тако и се Пинчонове вртоглави каталози знања могу читати као постхуманистичка верзија енциклопедијских спева какви су у античко доба били Лукрецијево дело *О природи* или Овидијеве *Метаморфозе*, који уједињујући филозофију, науку и поезију, теже да успоставе смисаони

¹⁰⁶ Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, 1979, 131.

¹⁰⁷ Mirča Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, prev. Dušan Janjić, Novi Sad, 2011, 197.

континуитет међу свим стварима видљивог и невидивог света. Коначно, ако ови антички аутори јединство своје уметничке визије велик делом заснивају на Епикуровој, односно Питагориној филозофији, за Пинчонова дела могло би се рећи да до крајњих, гротескних размера фикционално релизује Марксову тезу изнету на почетку *Капитала* да „богатство друштва у коме провлађује капиталистички начин производње јавља у облику огромног нагомилавања робе.”¹⁰⁸

Иако је идеја свеопште повезаности кључан моменат митског мишљења, за овако схваћену поетичку концепцију енциклопедичности попресудно ће бити формирање свести о књизи, односно писму. Знатно пре Дериде, Борхес се у есеју „О култу књига” (1951) осврће на Плантову и у јеванђељима наговештену Исусову критику писма констатујући да се нешто важно за историју писане речи десило тек у епоси позног хеленизма. „Крајем четвртог века запаочео је ментални процес који ће, након многих покољења, кулминирати у виду превласти писане речи над усменом, пера над гласом.”¹⁰⁹ Тренутак када је тај процес почео описан је у шетом делу *Исповести* светог Августина. Сећајући се свог учитеља, миланског бискупа Амброзија, Августин га фасцинирано описује како је чинио нешто за то доба несвојствено – увек је читао ћутке а не како је био обичај у то време, наглас. Борхес то овако коментарише: „Тај човек је непосредно прелазио пут од написаног знака до слутње, изостављајући звучни знак; необична уметност коју је започињао, уметност читања у себи, довешће до чудесних последица. Довешће, након много година до концепта о књизи као циљу, а не као средству до циља. Тај мистични концепт, премештен у световну књижевност, створиће јединствене судбина Флобера и Малармеа, Хенрија Џејмса и Џејмса Џојса.”¹¹⁰ Борхес запарво уочава да је сама *Библија* као и могућности њеног читања отворене у Августиновим *Исповестима*, битно променитла дотадашње античко или паганско поимање писма и у наредним вековима одредитла његову судбину подједнако у религији, књижевности и науци. За поетику енциклопедичности значајна је таква идеја књиге која није толико ризница свезнања, попут Хомерових епова, колико божије, *свето*

¹⁰⁸ Karl Marks, *Kapital*, том 1, прев. Моша Пижде и Родолjub Џолакović, Београд, 1977, 50.

¹⁰⁹ Horhe Luis Borhes, „О kultu knjiga”, *Nova istraživanja*, прев. Biljana Bukvić–Isailović, Београд, 2008, 89.

¹¹⁰ Isto, 89–90. Борхесов пријатељ Алберто Мангел у *Историји читања* вели да је „Августинов опис Амброзијевог читања у себи (укључујући и примедбу да он никада не чита наглас) сигурно први такав пример у историји западне књижевности. Ранији случајеви су далеко мање поуздани” (Alberto Mangel, *Istorija čitanja*, прев. Vladimir Gvozden, Novi Sad, 2005, 53).

или апсолутно писмо које крије све тајне универзума што се откривају само одговарајућим читањем, односно комбиновањем слова и бројева како ће веровати не само кабалисти него и читава средњовековна духовност.¹¹¹ Иако ће задржати извесну дозу мистике, ова замисао ће током седамнаестог и османестог века изаћи из религозних оквира о светом писму и довести до идеје књиге као „једног коначног или бесконачног тоталитета означитеља“¹¹² што је изарзито управо у два за модернистичку књижевност индикативна енциклопедичка пројекта. Амбиција Малармеове неостварене Књига (*Livre*) да својим писмом integriше читав свет била је, како примећује Фуко, можда последњи велики напор да се од раздробљеног бића језика начини јединство, „Малармеов покушај да сваки могући говор затвори у крхке оквири једне ријечи, у ту сићушну материјалну црну линију исписану мастилом на папиру.“¹¹³ Идеалу свеопштег уједињења света у књизи као тоталитету означитеља највише се приближио Џојс у *Финегановом бдењу* где је, полазећи управо од барокних, првенствено Викових идеја о универзалном језику, покушао да оствари што већи број комбинација алфабетских знакова стварајући тешко проходан свет писма који се тек у избору страгетичке читања указује као ред или хаос.

Већ у Августиновим *Исповестима* свест о књизи формира се кроз нове могућности читања. Није реч само о поменутом опису начина на који је читао свети Амброзије, него о познатом Августиновом аксиому да се *Стари завет* открива у *Новом*, односно да је *Нови* скривен у *Старом*. То откриће како се *Библија* успоставља као композиционо целовита књига, дошло је као резултат одређеног начина читања која памти и повезује удаљене заветне текстове или фрагменте по начелима аналогичке и идентификације. Наравно, могло би се тврдити да су први редактори библијске текстове и пророчанства распоредили управо тако да чине разубуђену смисаону мрежу,¹¹⁴ али у сваком случају Августинов хеуристички

¹¹¹ Сергеј Аверницева вели да „у старојеврејској култури дозрева из века у век за њу специфична а за среди век одлучујућа представа о светој књизи, 'светом Писму', као о средишњој светињи и мери свих ствари. Сва слова сакралног текста избројана су и свако може да има тајанствено значење“ (С. С. Аверницева, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић, Београд, 1982, 212).

¹¹² Jacques Derrida, *O gramatologiji*, прев. Kasim Prohić, Sarajevo, 1976, 27.

¹¹³ Mišel Fuko, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka*, прев. Nikola Kovač, Bеоград, 1971, 347.

¹¹⁴ Говорећи о композицији *Библије* Ерих Ауербах запажа да „уколико се прича и група прича налазе један уз другу слабије хоризонтално повезане од оних у *Илијади* и *Одисеји*, утолико је чвршћа

принцип настао је као резултат сусрета фрагментарног текста и читалачке потребе за целином. Један од важних индикатора енциклопедичности биће управо активирана улога читаоца која се у роману може пратити од Стерновог *Тристрама Шендија* чији приповедач позива читаоца да пријатељски преполове заједнички посао до Кортасарових *Школица*, Ековог *Имена руже* и Павићевог *Хазарског речника* где читалац постаје активни саучесник у обликовању нартивне и композиционе целине. Већина романа које бисмо сврстали у поетички модел енциклопедичности, због своје фрагментарне структуре захтевају изналажење одговарајуће стратегије читања од чега суштински зависи њихово разумевање. Те стратегије углавном произилазе из свести о недовољности уобичајеног праволијског или линеарног читања и развијање начина који су блиски повезвању рефернци у енциклопедији или лексикону. Говорећи о *Уликсу* познати медијалиста Роберт Курцијус примећујући да непрегледна мотивска и асоцијативна испреплетаност Џојсовог романа чини да морамо да му приступимо као својеврсној слагалици. „*Уликс* је интелектуални puzzle. Из почетка се види само хаос неправилно уобличених грађевинских каменова. Али ако се има стрпљења, успеће се сложити у величанствену слику. И мораћемо се над послом увијек дивити готов бесконачном мноштву односа и комбинација.”¹¹⁵ Повезивање реченица, фрагметата или лајтмотива приближава структуру овога романа музичкој партитури: „Треба *Уликс* читати као партитуру: могао би се тако и штампати.”¹¹⁶ Захтев да се све те везе и односи успоставе наводи нас, како духовито закључује Светозар Кољевић, да Џојсово роман „читамо као укрштене речи” које, међутим, никада до краја не могу бити сложене јер „да би био у стању да осети уметничко јединство *Уликса*, читалац би морао имати довољно јако памћење да запамти роман готово напамет.”¹¹⁷ Очигледно да је енциклопедичности иманентна одређена тензија

њихова зедничка вертикална повезаност, која их све држи на окупу под једним знаком и која Хомеру савим недостаје“ (Erih Auerbah, *Mimezis*, prev. Milan Tabaković, Beograd, 1968, 21).

¹¹⁵ Ernst Robert Curtius, „James Joyce i njegov *Ulysses*”, *Eseji iz evropske književnosti*, prev. Emilija Grubačić, Sarajevo, 1964, 105–106.

¹¹⁶ Isto, 119.

¹¹⁷ Svetozar Koljević, „*Uliks* i uliksologija”, *Trijumf inteligencije: Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu*, Beograd, 1963, 186. Кољевић овде варира мисао Едмунда Вилсона који вели да је „Џојс показао не малу техничку вештину уводећи нас у елементе своје приче једним редом који ће нам олакшати да нађемо правац: али ја ипак сумњам да је иједна људска меморија у стању, када га први пут чита, да одговори захтевима *Уликса*” (Edmund Vilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, prev. Olga Himo, Beograd, 1964, 174). У *Финегановом бдењу* читалац је у још тежој позицији јер треба да се носи са романом који је, вели Дерида, „записала хипермнетичка машина кадра да уз помоћ западног

између целовитости и заокружености којој тежи књижевна форма, и, с друге стране, отворености према мноштву значењских односа и композиционих могућности произведених читањем као уостављањем интратекстуалних и интертекстуалних веза. Та тензија биће једним делом превазиђена не толико концепцијом отвореног или дела у покрету коју теоријски заснова Умберто Еко, колико превазилажењем саме категорије дела или књиге у име широко схваћеног појма текста до чега долази у позном структурализму. Узимајући у обзир низ феномена који су формирали динамични доживљај света, попут Ајнштајнове теорије релативитета или психоанализе, Ролан Барт уместо традиционалног „њутовског” појма дела развија идеју текста као неограниченог догађања, производње или, коначно, експлозије значења. Активирајући етимологију текста као ткања, Барт га одређује метафором мреже која се стално шири механизмима интертекстуалности и чини да текст постаје мултидемнзинални простор у коме се мешају и сукобљавају различити начини писања, цитати, идиоми, пародије и идеолошки погледи што доводи у питање ауторство и индивидуалност, као у Флоберовом *Бувару и Пекишеу*. „Текст је ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе. Попут Бувара и Пекишеа, двојице вјечних имитатора, у исти час узвишених и смијешних, чија смијешност упућује управо на истину писања. Пишчева једина моћ састоји се у томе да мијеша писања, да једно писање сучељава са другима, на такав начин да никада не застане ни на једном од њих.”¹¹⁸ У исто време и Мишел Фуко поставља питање материјалног и дискурзивног јединства на коме се заснивају појмови књиге и дела, наводећи управо примере романа. О Стендаловим, Балзаковим или романима Достојевског и Џојса говоримо као књигама или књижевним делима иако се у сваком од њих успоставља особени сноп односа због чега се концепцијска стабилност и јединство појма књига указује као променљиво и релативно. „То је стога”, закључује Фуко, „што оквири једне књиге никада нису јасни и оштро одељени: од наслова првих редака и тачке на крају, преко свог унутрашњег распореда и облика који се осамостаљује, књига је

знања и уз могућност коришћења свих језика света у једној неизмерној епопеји ускладишти чак и трагове будућности” (Žak Derida, *Uliks, gramofon*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd, 1997, 38).

¹¹⁸ Roland Barthes, „Smrt autora”, prev. Miroslav Beker, *Suvremne književne teorije*, Zagreb, 1986, 178–179. Поред овог огледа из 1968, у истом зборнику је и Бартов чланак „Од дјела до текста” објављен 1971. У оба је очигледно присутво Бахтинових идеја о полифонији, које је у Француску донела Јулија Кристева, али модификованих у правцу интертекстуалности.

укључена у систем упућивања на друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор у мрежи.”¹¹⁹ Тако се идеја да је читав свет и људска историја велика књига чији редови и слова смо и ми сами, коју у пометутом есеју „О култу књига” Борхес прати од Галилеја и Френсиса Бекона до Леона Блоа и Малармеа, у новије доба претвара у експанзију идеје текста као експозиције значења или бескрајне мреже значењских односа што врхуни у познатој Деридиној оцени о неминовној посредованости свеколиког искуства производима и процесима означавања тако да „не постоји оно изван–текстуално.”¹²⁰

Поструктуралистичка промишљања појма текста суштински одређују новије поимање енциклопедичности, али, наравно, не само у контексту постмодернистичке књижевне праксе, него утичући и на нова читања романа као што су *Тристрам Шенди* или *Уликс*, али и Малармеовог *Бацања коцки*, Аполинерових *Калиграма* и Елиотове *Пусте земље*. Тако ће Дериде о енциклопедичности највише говорити поводом Џојсових романа – од тога да су они енциклопедије знања и велике текстуалне мреже до питања њиховог проучавања на „онтолошко–енциклопедијском пољу.” Али управо ће завршетак есеја *Уликс, грамофон* (1987) назначити нове поетичке могућности и теоријска одређења енциклопедичности на крају века: „Рачунар данас не може да раз–броји тај сплет, упркос свим услугама које може да нам пружи. Само некакв нечувени рачунар мога би овде *одговорити* оном *Уликсовом*, ако бисмо покушали да у њега укључимо, дакле, ако би му била додата његова сопствена партиција, његов други језик и његово друго писмо. Оно што овде говорим или пишем служи само као да се изнесе једна претпоставка, само делић онога што би садржао текст тог нечувеног рачунара.”¹²¹ Управо ће „нечувени“ развој информационих технологија, појава све савршенијих рачунара и, коначно, њихово повезивање у глобалну мрежу каква је интернет битно утицати на све аспекте књижевне продукције доводећи у центар пажње нелинеарне, асоцијативне и интерактивне облике организације текста у електронским медијима који постају познати под именом хипертекст. Дефинисан као систем повезивања информационих јединица електронским операцијама,

¹¹⁹ Мишел Фуко, *Архелогичка знања*, прев. Младен Козомара, Београд, 1998, 27.

¹²⁰ Jacques Derrida, *O gramatologiji*, 207. О епохалној улози текста у последњим деценијама двадесетог века опширно пише Александар Јерков у студији „Од енциклопедизма до метафикције” у: *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja* PH 4, ur. Dragan Stojanović, Beograd, 2000.

¹²¹ Žak Derida, *Uliks, gramofon: da–govor kod Džojisa*, прев. Aleksandra Mančić, Beograd, 1997, 68.

хипертекст своје почетке има у концепцијама асоцијативног умрежавња микрофилованих података на принципу функционисања људске свести, што је након Другог светског рата осмислио један од пионира рачунарске технике Ванавер Буш, док је аутор самог термина филозоф и научник Теодор Нелсон који се половином шездесетих година, у исто време када о томе размишљају Барт и Дерида, бави идејом „несеквенцијалног писања“ на коме би се заснивао рад рачунарских машина, доводећи то директно у везу са процесима настанка књижевних текстова као сталног повезивања сопствених идеја и из других текстова преузетих цитата.¹²² Јасно је да су овакве замисли о нелинеарном и асоцијативном повезивању текстуалних сегмената у књижевном медију већ биле остварене, првенствено у типографским, односно визуелним експериментима међуратне авангарде или у Џојсовој техници тока свести. Знатно пре него што је крајем осамдестих и почетком деведестих година званично постао врста интерактивног електронског а убрзо и интернетског наратива „који користи могућности повезивања (односно линкова) што читаоцу омогућава да отвори нове прозоре у којим може открити разне нове елементе,“¹²³ хипертекст је своје поетичке поетницијале испољио у књижевним остварењима која се интензивно појављују од почетка шездесетих година и непосредно позивају читоца да одустане од текста као једнодимензионалног линеарног простора и прихвати га као значењско ткање или интертексталну мрежу, те да комбиновањем и монтирањем понуђених фрагмента сачини неку од смисаоних целина – од збирке *Сто хиљада милијарди песма* (1961) Рејмона Кеноа, романа *Композиција бр. 1* (1962) Макса Сапорте и *Школица* (1963) Хулија Кортасара до романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* (1979) Итала Калвина, *Имена руже* (1980) Умберта Ека и, коначно, *Хазрског речника* (1984) Милорада Павића. У свим овим текстовима постоји интригантни однос између готово математички промишљене композиције или система који је својеврсни „тријумф интелегенције“ о коме поводом модерног романа пише Светозар Кољевић, али унутар кога се успоставља игра многоструких односа, мистификација или фантастичних заплета, што је од битна одлика енциклопедија од Плинија преко

¹²² В. о томе: Theodor H. Nelson, *Literary machines 93.1*, Sausalito CA, Mindful Press, 1993; George P. Landow, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology (Parallax: Revisions of Culture and Society)*, The Johns Hopkins University Press, 1997.

¹²³ Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prev. Milena Vladić, Beograd, 2009, 66.

средњовековних сума до барокних *ars combinatoria*.¹²⁴ Чини се да крајем прошлог века врхуни овај, за поетику енциклопедичности важан, додир математике и метафизике, односно науке и фикције, што је очигледно како у самој књижевној продукцији тако и неким новијим приступима проучавњу књижевности, каква је теорија могућих светова.

Није дакле изненађујући континуитет на теоријском, поетичком и научно–технолошком плану у одређењу концепције хипертекста као бескрајне интерактивне електронске мреже изван које, у оном Деридином смислу, више ништа не постоји. Хипертекстални линкови не само да омогућавају нове уметничке могућности него, како сматра Џорџ Лендоу, заправо сами по себи реализују поетске ефекте који су суштина књижевне комуникације. „Линк, као елемент који хипертекст додаје писању, премошћава процепе између делова текста производећи тако ефекте сличне онима који производе аналогije, метафоре, други облици мишљења и разне стилске фигуре, којим дефинишемо поезију и поетски начин мишљења.“¹²⁵ Овакве тврдње носе опасност драстичног поједностављивања књижевних поступака и њиховог свођења на комуникационе механизме или програмске операције које иако могу имати поетске потенцијале, немају увек смисао и самосвест уметничке креације. Управо покушаји заснивање поетике хипертекста показале многе могућности али ограничења тако схваћеног енциклопедичког модела књижевности. На трагу Деридине оцене да када почнемо другачије да пишемо, морамо другачије и да читамо, Милорад Павић вели да „ко хоће да мења начин читања једног романа, мора да мења и начин писања тог романа.“¹²⁶ Хипертекст као тип нелинеарног писма које своју пуну реализацију налази у дигиталном окружењу, односно текстовима креираним да се читају са монитора рачунара или на интернету, има своје место и у класичној форми књиге, позивајући читаоца да сам крчи пуг или прави мапу кретања у причи. У новом књижевном, технолошком и друштвеном окружењу „сваки роман треба да бира

¹²⁴ „Научна дела прошлости читана данас изгледају као неуспела књижевна остварења у којим је на делу чудна машта и још чуднија потреба за немогућим, паралогичким повезивањем“ (Aleksandar Jerkov, „Od enciklopedizma do metafikcije“, 67).

¹²⁵ George P. Landow, *Hypertext 2.0*, 215.

¹²⁶ Милорад Павић, „Почетак и крај читања – почетак и крај романа“, *Роман као држава и други огледи*, Београд, 2005, 15.

свој посебни облик, свака прича може да тражи и нађе своју адекватну форму.¹²⁷ Разлози који оправдавају одлуку да приповедање преузме облик нелинеарне, хипертекстуалне па у том смислу и енциклопедичке форме, свакако не могу бити произвољни већ остају у домену иманентне поетике романа која подразумева и свест о целини језичког, књижевног и културног система. Одлуке које чини читалац док се креће отворено организованим текстом, усмерене су и неким облицима те организованости, али то што нема сигурног или „исправног“ избора не значи да је читалац у својој слободи лишен књижевне и етичке одговорности према тексту.¹²⁸

Иако теоријске концепције, књижевне имагинације и, коначно, глобална информатичка мрежа, реализују енциклопедијски идеал бескрајног текста или мреже текстова која би обухватила читав свет односно наше знање о свету, чињеница је да као тумачи књижевности увек имамо посла са неким физички ограниченим или фиксираним текстом или, боље речено, од можда и бескрајних могућности његовог значењског постојања ми својим тумачењем фиксирамо тек једну или неколико њих. За разлику од Павићеве фасцинираности поетиком хипертекста која стално отвара нове могућности писања и читања, Умберто Еко, на трагу Бенјаминовог есеја о позицији уметничког дела у доба технике, управо проблематизује однос хипертекста као електронске и као класичне књижевне форме. Блиско Фукоовом размишљању о књизи као чвора у мрежи, за Ека је хипертекст „вишедимензионална мрежа чија се било која тачка или чвориште потенцијално може повезати са било којим другим чвориштем.“¹²⁹ Тај феномен је већ добро познат у књижевност, међу првима га је описао Курцијус у *Уликсу*, наглашавајући да сваки пасус, реченица или неки њен фрагмент постаје разумљив тек у вези са другим, те, коначно, са целином читавог текста. Еко отвара и могућност да претеча феномена хипертекста или његов архетип буде управо

¹²⁷ Милорад Павић, „Почетак и крај читања – почетак и крај романа“, *Роман као држава и други огледи*, 24.

¹²⁸ Уп. о томе: John Hillis Miller, „The Ethics of Hypertext“, у: *The J. Hillis Miller Reader*, ed. Julian Wolfreys, Stanford Iniversity Press, 2005.

¹²⁹ Umberto Eco, „Od interneta do Gutemberga“, prev. Ljubomir Vasojević, *Art 032 : časopis za umetnost i kulturu*, Саџак, 2007, 38.

Библија.¹³⁰ Пуна техничка реализација нелинеарног, унакрсног повезивања референтних података, на чему почива читање енциклопедија и лексикона, чини да се данас штамашане енциклопедије све више замењују одговарајућим електронским издањима. Међутим, да ли то значи да би и класична форма штапане књиге, односно романа, могла ако не савим нестати, а онда радикално променити своју приповедачку технику и прихватити конвенције поетике хипертекста. Еко је прилично скептичан око могућности да те нове поетичке конвенције истисну традиционалније форме приповедања зато што се закони удеса, судбине и смрт, ипак, тешко могу мењати. „Хипертекстуални интерактивни романи омогућавају нам да се важбамо у слободном писању и кретаивности. Исто тако знам дана писани *Rat и мир* не суочава са неограниченим могућностима које пружа Слобода, већ са суровим законима нужности. Да бисмо били истински слободни као личности, морамо да научимо ову лекцију о Животу и Смрти, а једино нам књиге могу дати ову врсту мудрости.”¹³¹

Концепција хипертекста у књижевности, као и постмодерне могућности приповедања, почетком новог века дошла је до стање исцрпљености, али то није довело у питање енциклопедичност која је очигледно знатно обухватнија да би се поетички или теоријски могла везати само за једну наративну стратегију, период или епоху. Ако бисмо на крају покушали да одредимо прецизније значење енциклопедичности у роману, имајући у виду огроман историјски и значењски распон тог појма, то би било могуће једино ако бисмо га посматрали на неколико планова. На првом то било значење изведено из природе енциклопедија или лексикона као текста фрагментране структуре или нелинеарног облик организације који захтеве и специфичан начин читања. Енциклопедичност је у том смислу оно што Александар Јерков назива лексикографском парадигмом као поетичким системом књижевног текста у коме је „дистрибуција и обрада значењских јединица подређена лексикографском коду – текст није континуалан већ сепаратан, а композиционе везе не почивају на односу делова већ на неком од општих

¹³⁰ Занимљива су Екова запажања да је сама појава књиге везана за номадске народе, хебрејске и арапске, дакле за оне који имају своју свету књигу. „Док су страи Египћани могли да урезају своје белешке у камене обеликсе, за Мојсија је то било немогуће” (Isto, 42).

¹³¹ Umberto Eco, „Od interneta do Gutemberga“, 46. У доцнијем тексту „О неким функцијама књижевности” ће управо ово „поучавање” о Усуду и смрти означати као једну од основних функција књижевности (Umberto Eco, *O književnosti*, prev. Milana Piletić, Beograd, 2002).

лексикографских принципа.”¹³² Ово је базично значење на следећем, нешто ширем плану одређена енциклопедичности, прераста у назив за романе који се због приповедачке, композиционе, језичке и жанровске сложености могу назвати енциклопедијама књижевних облика и поступака. Поред овог поетичког аспекта такви романи обично претендују и на богатство знања из различитих области, па се на трећем, епистемолошком, плану енциклопедичност везује за појам тоталитета као широко засноване слике света, често поистовећене са оргомним тематско–мотивским богатством. Зато енциклопедичност има и свој културолошки план јер се везује за одређеног дела епохалног значаја која окупљају све кључне књижевне и друштвене тенденције времена када су настала. Могло би се говорити и различитим историјским типовима енциклопедичности, од којих су за роман у девадесетом веку најзначајнија средњовековна и барокна, али и прошлом столећу уочавају се разлике између модерничког и постмодерног типа енциклопедичности која би се могла успоставити као разлика између епистемолошке и онтолошке доминанте.¹³³ Енциклопедичност има и своју „иконографију” везану првенствено за метафоре књиге, библиотеке, лавиринта или Вавилонске куле, из којих су изведене и важне поетичке консеквенце и наративне стратегије, што је најочигледније у Борхесовим приповеткама које су опет најизразитији пример да овај феномен није везан само за роман, па се о њему може говорити и у поезији поводом Малармеа, Аполинера или Елиота. Енциклопедичност се увек успоставља у наглашеној вези према миту, науци и, коначно, према језику, писму и тексту. Ипак, чини се да управо амбиција успостављања веза или формирање мреже многоструких односа међу различитим значењима, знањима, ситуацијама, временима и догађајима чини онај моменат који је присутан у свим типовима и облицима испољавања поетике енциклопедичности. У том смислу енциклопедичност схвата и Данило Киш као успостављање аналогија или проналажење закона подударности.¹³⁴ У наредним поглављима покушаћемо да одредимо овај појам у различитим теоријским концепцијама и приступима који су обележили размишља о роману у прошлом веку.

¹³² Александар Јерков, „Лексикографска парадигма”, *Књижевност*, Београд, 1990, бр. 2–3, 255.

¹³³ В. о томе: Brian McHale, „Posmodrnistička proza (I)”, *Delo*, br. 4–5, Београд, 1990.

¹³⁴ Danilo Kiš, „Svi geni mojih lektira”, *Homo poeticus*, Београд, 2006, 197. Аналогија као један од најмоћнијих али и најсуптилнијих механизма успостављања сличности има важно место у одређењу енциклопедичности. О аналогији в.: Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, prev. Nikola Kovač, Београд, 1971, 89.

Епски и романескни тоталитет: Хегелова и Лукачева филозофија романа

Одређен већ у Аристотеловој *Метафизици* као „оно што садржи ствари које су унутрашњим односом везане тако да сачињавају јединство,“¹³⁵ појам целине, односно тоталитета свој врхунски израз добиће у систематичности и свеобухватности немачке идеалистичке филозофије. Кантова трансцендентална дијалектика у *Критици чистог ума* важно место посвећује решењу космолошке идеје о тоталитету повезивања појава у свету, изводећи далекосежни закључак да „ја имам свет само као целину увек само у појму, а никако (као целину) у опажању.“¹³⁶ Хегелу целини придаје круцијални значај изједначавајући је са истином јер тек када је неки процес изградње или самоформирања завршен, могуће је спознати његов прави смисао. „Истинито јесте целина. Целина пак јесте само она суштина која се завршава путем свога развоја. *О апсолутноме треба рећи да оно суштиски предствала резултат*, да оно тек на крају јесте оно што уистину јесте.“¹³⁷ У исто време овај појам добија изузетно место и у естетици. Критикујући утилитаристичке тенденције уметности Шилер развија идеје о могућности аутономног уметничког дела да естетски успостави тоталитет нове хуманости. Ипак, утицајније ће бити Хегелово одређење епа и романа у трећем тому *Естетике*

¹³⁵ Aristotel, *Metafizika*, prev. Branko B. Gavela, Beograd, 1960, 131–132.

¹³⁶ Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, prev. Nikola M. Popović, Beograd, 1970, 400.

¹³⁷ G.V.F. Hegel, *Fenomenologija duha*, prev. Nikola M. Popović, Beograd, 1974, 11.

од када појам тоталитета постаје све важнији у разматрању односа делова и целине, јединства уметничке композиција као и претензија и могућности уметничке визије да изрази укупност света и сугерише универзална значења.¹³⁸

Хегелови ставови пресудно ће утицати на прву и једну од најзначајнијих теорија роман у прошлом веку, ону коју 1916. објављује Ђерђ Лукач. Бавећи се епом и романом Хегел и Лукач заснивају филозофски приступ књижевности који имајући у центру пажње категорију тоталитета претендује на свеобухватност и општост у разумевању књижевног дела. Док „наука о књижевности мора покушати да говори о књижевности и само о књижевности (односно о роману)”, вели Миливој Солар поводом Лукачеве *Теорије романа*, „дотле филозофија књижевности мора покушати говорити о књижевности (односно роману) на тај начин да говори о свему што се тиче књижевности, тј. о свему ономе на темељу чега ће се књижевност (односно роман) може извести, дедуцирати и напросто осмислити.”¹³⁹ Дакле реч је о херменутичком приступу који је у великој мери иманентан енциклопедијској усмерености романа јер произилази из самог поетичког идеала да се уметнички изрази тоталитет света. То да ли се о једном роману може рећи све у вези је са питањем може ли један роман рећи све о свету. И један и други одговор заправо се сустичу у ближем одређењу самог романесконог тоталитета, његове иманентнопоетичке и интерпретативне заснованости.

Према Хегелу, усмереност на тоталитет кључно је својство великих епских форми – епа као кључног репрезента колективног духа у архајско време и романа као грађанске епопеје новог доба. Поетичко заснивање романа у опреци са епом постаће полазиште готово свих значајнијих теоријских промишљања романа у првој половини двадесетог века, од Лукача преко Бенјамина, Адорна и Бахтина до Фраја. За разлику од каснијих аутора Хегел је самом роману посветио знатно мање пажње него епу, што је свакако израз његовог убеђења о прошлом карактеру уметности. Не поричући њену естетску вредност он уметности оспорава ону друштвену улогу и значај коју је имала у прошлим временима када је била израз свеповезујуће истине

¹³⁸ Уп. о томе: Jan Mukařovskí, „Pojam celine u teoriji umetnosti”, *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*, prev. Aleksandar Ilić, Beograd, 1987.

¹³⁹ Milivoj Solar, „Ideja filozofija književnosti”, *Filozofija književnosti*, Zagreb, 1985, 79. Преиспитујући бројне антиномије филозофије књижевности Солар истиче да њено исходиште мора бити сáмо књижевно дело као „изазов свим врстама расуђивања,” (Isto, 85). О појму филозофија књижевности уп. и: Henrik Markjević, *Nauka o književnosti*, prev. Stojan Subotin, Beograd, 1974, 22.

и интегрални део хомогеног света. Одређујући филозофију као крајњу манифестацију апсолутног духа Хегел закључује да у савременом добу филозофска истина, као виши облик свесности, превазилази истину уметничког односно књижевног дела као аутономне и индивидуалне креације.¹⁴⁰

Хомерови и индијски епови израз су целине колективног духа, у њима је садржано јединство материјалне и духовне културе епоха у којима су настали. Називајући их „библијама једног народа” у којим се тоталитет народног духа одражава у објективном облику и првобитности херојских прилика, Хегел истиче да тоталитет епа обухвата распон од религијске свести до политичког и свакодневног живота у укупном богатству својих средстава и потреба. На тако постављеном општем стању света епска радња прати индивидуализованог јунака који дела вођен боговима и судбином, при чему се успоставља потпуно јединство општег и појединачног јер „са епског становишта поједнац не дела само слободно сам од себе и сам за себе, већ он стоји усред једне заједнице, чији циљеви и живот у обимној повезаности са једним у себи тоталним унтрашњим и спољашњим светом представљају сталну и непомерљиву основу делања сваког појединца.”¹⁴¹ И радња романа прати судбину појединца на позадини једног тоталног света који обухвата обиље животних прилика и друштвених односа, међутим, „оно што роману недостаје то је оно поетско стање првобитног света из кога произилази еп у правом смислу.”¹⁴² Хегел говори о недовољности која заправо изворно припада модерном свету па тек онда роману, јер аутор *Естетике* пред собом види доба грађанских револуција и великих друштвених промена које је далеко од оног поетског односно митског јединства и свеповезујуће истине из које је произашао и којој у потпуности припада еп. Индикативно је да Хегел стварност из које проистиче роман одређује као прозну, а употребиће и израз прозаична, нагалашвајући тиме неусаглашеност и раздор који неминовно постоји између друштвених прилика и јунакових хтења што постаје кључни покретач романске радње. Дакле, и роман и еп претендују да

¹⁴⁰ У Хегеловој естетици Гадамер налази скривену самосвест која суштински одређује позицију уметности у последња два века: „Питање о истини уметности поставља се у новом смислу чим се она више не сврстава међу друге духовне потребе, него је свесна себе саме као уметности, а и ми смо је свесни као уметности. Тек откако о уметности размишљамо као о уметности, у питање се претвара оно што је некада садржавало одговор” (Ханс–Георг Гадамер, „Крај уметности?”, *Европско наслеђе*, прев. Божидар Зеџ, Београд, 1999, 45).

¹⁴¹ Хегел, *Естетика*, књ. III, прев. Никола Поповић, Београд, 1986, 454.

¹⁴² Исто, 476.

сагледају тоталитет света али се природа тог тоталитета и могућности његовог стваралачког заснивања разликују. Међутим, оно што у Хегеловом одређењу остаје отворено јесте како онда схватити романескни тоталитет. Ако је јасно да целина више не почива на унапред зајамченом смислу, као и на јединству појединца и света, да ли се тоталитет онда може свести само на тематско богатство, сложеност животних прилика и обухватну слику хетерогеног света?¹⁴³ Управо *Естетика* даје низ аргумената да се тоталитет не схвати само у знаку тематско–мотивског квантитета него чак и првенствено као поетички квалитет произишао из свест о композиционој довршености и обликотворним моћима. Говорећи о епу Хегел инсистира на његовој поетској заокружљености као „у себи потпуном тоталитету”.¹⁴⁴ Низ збивања треба да добије форму догађаја, управо како је то постигнуто у *Илијади* која не приповеда о десетогодишњем тројанском рату већ бира само Ахилев гнев око кога организује целовиту слику античког света. „Ако се пажљиво узме у обзир Ахилова фигура, и ако се увиди да је управо Ахилев гнев који је извао Агамемнона представља ону нит која повезује све делове читавог пева, онда се мора прознати да се за *Илијаду* нису могли наћи бољи почетак и завршетак.”¹⁴⁵ Управо ће у модерном роману питања композиције, оквира, почетка и краја приче, смисаоно мотивисане селекције наративне грађе и, коначно, разноврсност и поетички легитимитет приповедачких поступака постајати све важнија у одређењу романескног тоталитета од мноштва обухваћених појава. Међутим, уместо органског јединства делова и целине која постоју у епу, роман ће развијати све сложеније облике нелинеарног приповедања, временског и просторног дисконтинуитета и фрагментарног текста што ће појмовима форме и композиције дати нова значења, што је очигледно већ у Лукачевој *Теорији романа*.

Настала на темељу богатог искуства естетике и филозофије деветнаестог века, од Шлегелове концепције ироније до Ничеове идеје о смрти бога, ова студија отвара кључна поетичка и жанровска питања романа у тада наступајућем веку. Лукачева дијалектика историјског развоја епских форми не само да има наглашене

¹⁴³ Уп. о томе: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987. Жмегач закључује да је „романескни тоталитет у овој упораби ознака за свијет виђен у прози која на свој начин исказује необухватну сложеност модерног свијета, који дефинитивно измиче симболичком заједничком називнику” (Исто, 158).

¹⁴⁴ Хегел, *Естетика*, књ. 3, 428.

¹⁴⁵ Исто, 473.

хегелијанске обресе већ је и степен општости у размарању толики да се чини, као примећује Пол де Ман, да ту „сам Роман казује историју свог развитка, што веома подсећа на Хегелову *Феноменологију*, где је дух наратор сопственог путовања.”¹⁴⁶ Иако је знатно пре Бахтина одредио роман као епохалну форму модерне културе која својим развојем репрезентује кључне промене у човековом поимању себе и света, Лукач је ипак свестан да роман не може да овлада тоталитетом онако како то у свом саморазвитку чини Хегелово Дух. Управо из те усмерености романа на тоталитет који у савременом свету више није очигледан и непрестано измиче, проистиче драматичност романескне форме која стално преиспитује и тражи што потпунији стваралачки израз. Једно од кључних Лукачеви одређења управо гласи да је „роман епопеја једног времена у којем екстензивни тоталитет живота није дат непосредно, за које је иманенција смисла постала проблем, а које је, упркос томе, усмјерено на тоталитет.”¹⁴⁷ У савременом свету разбијено је метфизичко јединство које је постојало у атичко доба а тоталитет као свепрожимајући позитивни смисао живота постао је проблематичан и скривен. Док је епопеја обликовала тоталитет који је био непосредно и спонтано дат у једном хомогеном свету, роман данас мора да открива скривени тоталитет живота и то тражење суштински одређује све моменте његове структуре. Према Лукачу ова усмереност романа на тоталитет која постоји упркос метафизичкој дисонаци модерног живота, проистиче из инхерентне потребе самог људског ума да овлада целином чиме овај теоретичар уметности уводи „одређени постхегелијански елеменат инсистирајући на потреби за целовитошћу као унутрашњој нужности која даје форму свим уметничким делима.”¹⁴⁸ Лукач иде корак даље од Хегела правећи разлику између *спонтаног тоталитета* какав је постојао у античком епу, трагедији и филозофији у којима форма није била принуда него самосвешћење, „само ступање на површину свега што је као нејасна чежња дријемало у унутрашњости формирајућег, гдје је знање врлина и врлина срећа, гдје љепота објелодањује смисао света”,¹⁴⁹ и *створеног* или

¹⁴⁶ Pol de Man, „*Teorija romana* Đerđa Лукача”, *Problemi moderne kritike*, prev. Gordana Todorović, Branko Jelić, Beograd, 1975, 115.

¹⁴⁷ Georg Lukacs, *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, prev. Kasim Prohić, Sarajevo, 1990, 44.

¹⁴⁸ Pol de Man, „*Teorija romana* Đerđa Лукача”, 117. Лукач често варира идеју да „у односу на живот умјетност увијек иде упркос; стварање форми је најдубља потврда постојања несклада који се може замислити” (Georg Lukacs, *Teorija romana*, 57).

¹⁴⁹ Georg Lukacs, *Teorija romana*, 25–26.

артифицијелног тоталитета какав постоји у романескној форми. Ова разлика манифестује се првенствено на плану композиције која је у епопеји у занку хомогно–органске сталности док се у роману успоставља као хетерогено–контингентна испрекиданост. Занимљиво је да тај прелаз од органике, односно органског јединства делова и целине ка архитектоници дедуктивно заснованог система Лукач види у Дантевој *Божанственој комедији* чија сложена композиција упућује на оне моменте који ће постајати одређујући за структуру романа: „самостални делови постају самосталнији, у себи савршенији, него делови епопеје, па се зато морају, на начин који трансцендира њено једноставно постојање, прилагодити целини да је не би разрушили.”¹⁵⁰ Објашњавајући тензију између фрагмента и целине у композицији романа метафизичком дисонанцом савременог живота где су човек и свет све више раздвојени а свако искуство спознаје обележено фрагментарношћу и неизвесношћу, Лукач је на путу заснивања својеврсне херменутичке дијалектике која композицију романа види као парадоксално спајање хетерогених елемената у јединство које се увек изнова нарушава.¹⁵¹

Међутим, ако је јасно да у свету у коме се продубљује јаз између појединца и смисла, роман, као епохална форме тог проблематичног света, постаје обележен искуством дисконтинуитета, који је онда уједињујући принцип и окосница романескне структуре? Управо ће ово питање постати врхунски изазов не само за *Теорију романа* него и за све касније естетике модернистичке уметности. Лукач решење налази у домену етике самосвесног ставралачког субјективитета која се манифестује као иронија. Полазећи од Шлегеловог одређења ироније као највишег облика сазнања мислећег духа када су „свест и мишљење у свом унутрашњем стремљењу постали сами себи јасни и доспели до хармоније”¹⁵², Лукач је заснива

¹⁵⁰ Georg Lukacs, *Teorija romana*, 60. Говорећи о модерном роману Миливој Солар вели да су најуспелији међу њима „задивљујући примери напора конструктивне интелигенције, у њима је сваки детаљ простудиран и стављен на одговарајуће мејсто,” (Milivoj Solar, „Roman kao znanost”, *Ideja i priča*, Zagreb, 1980, 266).

¹⁵¹ Потоњи Лукачев опонент Теодор Адорно такође истиче парадоксалну условљеност између фрагмента и тоталитет уметничког дела: „Категорија фрагментарног (...) није категорија случајне појединачности: фрагментарно је дио тоталитета дјела, дио који одољева том тоталитету” (Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prev. Kasim Prohić, Beograd, 1979, 94).

¹⁵² Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), prev. Dragan Stojanović, Beograd, 1999, 195. О Шлегеловој концепцији ироније в.: Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, 2003.

као кључну структуралну категорију романа. Иронија то постаје захваљујући својој двострукој природи – она спознаје свет који је бог напустио, постајући тако носилац демонског и деструктивног у роману, али у исти мах то сазнање указује се и као позитивна снага којом романескни субјект превазилази стање неизвесности и задобија највиши степен слободе који је у свету без бога могућ. Иако различити облици ироније имају изузетно место у модерном роману, а код поједних аутора као што су Ман или Музил представља доминатну поетичку црту, ни један теоретичар јој није дао тако важно улогу у структури романа као Лукач. Ипак, различите стратегије метанративности и интертекстуалности које је развила постмодерна књижевност отвориле су нове могућности да се иронија схвата као одлучујући моманта у конститусању значења и формирању свести о делу као поетички промишљеној целини. Управо у енциклопедијским формама, од *Библије* и *Божанствене комедије* до *Уликса* и *Финегановог бдења* и, коначно, сопствених романа, *Име руже* и *Фукоово клатно*, Умберто Еко доказује постојање интертекстуалне ироније као особене стратегије читања. Она пружа не само изазов да пратимо мноштво других текстова који претходе ономе који је сада пред нама, него у свом врхунском виду пружа и „интертекстуални натчулни смисао већ полаиченим читаоцима, остављеним без духовних значења која би тражили по тексту. (...) Интертекстуална иронија предствала апсолутни иманентизам. Пружа откроење ономе ко је изгубио осећај за трансцендентално.”¹⁵³ Усмереност ироније на искуство текстуалности, односно тексталну посредованост смисла, нема циљ само да активира игре значења и релативизује поузданост сваке истине него може водити и ка проблематизовању односа моралног и естетског у књижевном делу. Развијајући концепцију ироније као свести о трошности језика и ограничености друштвених институција, Ричард Рорти у тој свести види могућност да иронија пред нас постави потребу за солидарношћу и постане кохезиона сила друштва. Говорећи о романима Џорџа Орвела и Владимира Набокова, Рорти примећује да је „тешко уверити либералне метафизичаре у вредност књига чија иронија нам помаже да избегнемо округност, али не тако што нас упозоравају на друштвену

¹⁵³ Umberto Eko, „Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja”, *O književnosti*, prev. Milana Piletić, Beograd, 2002, 218.

неправду већ тако што нас опомињу да смо у потрази за самосталношћу као надом либерализма, често склони округлости.”¹⁵⁴

Ипак, за одређење енциклопедијске форме романа значајније је Лукачево заснивање категорије времена као, уз иронију, другог конситутивног момента романескне целовитости. Развој теорије прозе у прошлом столећу могао би континурано пратити од Лукачевог одређења унутрашње радње романа као борбе против ерозивне моћи времена до херменутике Пола Рикера која као свој темељни став истиче да је „прича онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства.”¹⁵⁵ У предговору другом издању *Теорије романа* (1963), у време када су се његови погледи на књижевност у великој мери изменили, Лукач неће избећи прилику да истакне да је његово одређење функције времена претходило рецепцији Прустовог циклуса *У трагању за изгубљеним временом* и објављивању Џојсовог *Уликсу* и Мановог *Чаробном брегу*, делима која најочигледије потврђују колико време постаје кључна категорија модерног романа.

Најзначајније тврдње о времену Лукач ће, инспирасан Бергсоновом филозофијом, изрећи поводом Флоберовог *Сентименталног васпитања*. Уместо да буде само сила негативитета односно неповратног протицања и трошности живота, као што је случај у другим романима који припадају типу „романизма разочарања”, време се у овом делу показује као позитивни обликотворни моменат стваралачког сећања које субјекту даје могућност самосвести и превладавања стања безнађа. Зато се време у Флоберовом приповедању претвара у уједињујући моменат романескне структуре: „Његов незаустављиви и непрекинути ток је обједињавајући принцип хомогености, који брусси све хетерогене фрагменте и доводи их у међусобни однос.”¹⁵⁶ Лукачев закључак да време као искуство трајања може да превлада дисконтинуитет и оствари романескно јединство, свакако је подложен критици како због извесних упрошћавања у тумачењу Флоберовог романа тако и због теоријских консеквенци које произилаза за само одређење тоталитета. „Рекло би се”, вели Пол де Ман, „да је органицизам који је Лукач елиминисао из романа

¹⁵⁴ Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989, 120.

¹⁵⁵ Pol Riker, *Vreme i priča*, prvi tom, prev. Slavica Miletić, Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, 11.

¹⁵⁶ Georg Lukacs, *Teorija romana*, 104.

узимањем ироније за свој водећи структурални принцип, поново ступио на позорницу у виду времена.”¹⁵⁷ Искуство модерног романа свакао је ближе ерозији, или сартровски речено „сакаћењу”, сваког темпоралног континуитета и линерног следа у приповедању него оном облику јединства и превладавња хетерогености о којем пише Лукач. Наратологија је у прошлом веку највише пажње посветила управо покушајима да одреди све могућности неподударана психолошког или афективног и хронолошког времена, дефинише све врсте анахронизама, разлике између исприповеданог и времена приповедања као и многе друге облике временских деформитета у причи. Међутим, Лукачева *Теорија романа* не само да је антиципирала значај који искуство времена добија у уметничком поимању света, него је и отворила питање успостављања романескног тоатлитет заснованог на феномену времена. Управо енциклопедијске форме романа, од Џојсовог *Уликса* који свој наративни тоталитет успоставља унутар двадест четири сата у животу главних јунака (дакле као парадоксално остварено јединства времена) до Павићевог *Хазарског речника* који приповеда о догађајима у распону дужем од једног миленијума, почивају на могућностима да се међу привидно хаотичним и неповезаним збивањима успостави смисаона аналогија сихронизовањем различитих темпоралних планова. Тежња романа ка свеобухватности манифестоваће се на временском плану као потреба да се успостави однос између митског, исторјиског и савременог што је у самој техници приповедања остврено облицима симултанитета, монтаже, асоцијативности па, коначно, и тока свести као најрадикалнијем облику укидања хронологије. У једној од првих афирмативних критика о *Уликсу* Елиот закључује да Џојсов роман осваја статус уметничке форме развијајући „митски метод” који стално одржава паралелни однос између савремености и старине. „То је начин уређивања, давања облика и значења безмерног наштавилу и анархији савремене историје.”¹⁵⁸ Тај нови романескни

¹⁵⁷ Pol de Man, „*Теорија романа* Ђерда Лукача”, 121. Де Ман се позива на Прустово тумачење употребе гласних времена у *Сентиметалном васпитању* које доказује да Флоберу било више стало да изрази дисконтинуитете и искуство „мртвог” времена него да успостави јединство наративног тока.

¹⁵⁸ T. S. Eliot, „*Ulyses, Order and Myth*”, у: *Selected Prose of T.S.Eliot*, ed. Frank Kermode, New York, 1975, 177.

„ред” није више органска целина у којој време својим континуираним трајањем укида сваку хетерогеност и додводи фрагменте у хармонију. Романескно јединство постаје вишеструко посредовано и успостављено иманентном поетиком дела или, како је Сартр назива, метафизиком романа која све изразитије постаје заправо метафизика времена. „Погрешно би било аномалије времена приче схватити као бесциљна вежбања у виртуозности: техника једног романа увек упућује на метафизику романописца.”¹⁵⁹

У наредним поглављаима наставићемо да пратимо ове могућности романескне форме да успостави тоталитет, у чему све изразитију улогу, од појаве *Уликса*, добија искуство мита. Иако *Теорија романа* отпочиње опонирањем хомогене свобухватности мита, односно епа, и проблематичне иманенције романа, Лукач у последњем поглављу запажа да у делима Толстоја и Достојевског постоје тенденције ка епопеји. Наиме, већ је Хегел истакао да је епски свет у великој мери одређен и односом појединца према природи. Управо тај однос је, према Лукачу, доминантан за хармонизовање и обједињавање Толстојевог романесконог света заснованог на „заједници људи који једнако осјећају, интимно повезаних с природом, заједници која се стапа са великим ритмом природе, која се гиба у њеном такту од рођења до смрти, искључујући из себе све незнатно, одењујуће, оно што разједињује и укрућује форме које нису природне.”¹⁶⁰ Међутим, оно што у Толстојевим романима постоји као проблематично и свакако их удаљава од идеалног и органски јединственог епског тоталитета је поларизација природе и сложених друштвених односа који су извор људског незадовољства. И поред Толстојевог одбацивања света културе као проблематичног, Лукач истиче да је тоталитет света могућ једино на тлу културе, без обзира као се према њиј одредили. У деценијама које су долазиле, све нагалашенија нелагодности појединца у друштву премереженом културним конвенцијама, биће једна од кључних тема романа и хуманистичких расправа. У роману *Рат и мир* Лукачу су посебно важни они, могли би се назвати епифанијски тренуци у којима јунаци остварају митску дубину спознаје сопственог живота и целине смисла којој индивидуално постојање

¹⁵⁹ Žan-Pol Sartr, „Povodom *Buke i besa*: temporalnost kod Foknera”, *Šta je književnost*, prev. Frida Filipović, Beograd, 1981, 187.

¹⁶⁰ Georg Lukacs, *Teorija romana*, 122–123.

припада. „У сасвим ријетким великим тренуцима – најчешће су то тренуци пред смрт – човјеку се отвара једна збиља у којој он, с изненадоношћу која све обасјава, сагледава и схвата бит која влада над њима и истовремено у њему, смисао свог живота.”¹⁶¹ Такви ретки и краткотрајни тренуци су они које рађени Андреј Болконски доживљава након битке код Аустерлица, Карењин и Вронски пред постеље болесне Ане, такав је Љевинов доживљај Бога. Интегралистичке тежње Толстојеве прозе да обухвата историју природу, савременост и, коначно, сложена субјективана стања јунака која се отаврају ка слутњама трансценденције, добијају свој изузетан из раз и у организацији приповедачког времена, Лукач говори тежњи Толстојеве романескне визије ка безвремености, али и наративној техници тока свести. Зато није изненађујуће што је Џојс, као уосталом и наш Растко Петровић, управо Толстоја помињао с дивљењем.¹⁶²

Ако Толстојева уметност превазилази романескни тип романизма разочарања отварајући могућности пробоја у нову светку епоху, други руски класик, Достојевски, већ припада том новом свету пред којим Лукач застаје на крају свог теоријског разматрања. „Само анализа форме његовог дјела може показати да ли је он већ Хомер или Данте овог свијета или само шаље пјесме које ће каснији писци, заједно са својим претходницима, сплести у велико јединство, је ли он само почетак или већ испуњење.”¹⁶³ На овај изазов пред којим застаје Лукачев филозофско–историјски приступ, одговориће Бахтинова методологија романа као епохалне ециклопедијске форме модерног доба.

Питање тоталитета уметничког дела које је на почетку века отворила и у хегеловском духу разрешила *Теорија романа*, до крајњих граница заштиће наступајућа авангарда а у наредним деценијама на авангардном искуству заснована теорија и пракса модернистичке уметности. Ипак, пре него што модернистичка

¹⁶¹ Georg Lukacs, *Теорија романа*, 125.

¹⁶² Тако Џојсов биограф Ричард Елман наводи једно његово писмо из 1905. у коме се вели да је „Толстој величанствени писац. (...) Он је за глави изнад свих других” (Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, 211. О додирним тачкама али и разликама Толстојеве и Џојсове технике приповедања в.: Љубиша Јеремић, „Унутрашњи монолог код Толстоја и Џојса”, *Глас из времена*, Београд, 1993.

¹⁶³ Georg Lukacs, *Теорија романа*, 128–129.

естетика у Адорновом делу добије свој најпотпунији израз, у средишту промишљена енциклопедијских могућности књижевности већ ће се наћи Џојсов *Уликс* као парадигматична форма новог типа романескног тоталитета.

Роман као тотално уметничко дело: Брохово читање *Уликса*

Током треће деценије прошлог века појавило се неколико романа у којима је теоријска мисао о књижевности тога доба видела обнову епског замаху. Џојсов *Уликс* (1922), Дос-Пасосов *Менхетн трансфер* (1925) или Деблинов *Берлин Александреплац* (1929) даће ново значење и значај роману као савременој епопеји и засновати далекосежне могућности уметничке форме да изрази тоталитет савременог света. Ипак, говорити о романескним епопејама значи призвати и Хегелов суд о томе зашто је еп, па и епски замах романа у доба отуђења човека од природе, постао тешко достижан. „Наше данашње машине и фабрике са свим производима који из њих произилазе”, вели Хагел, „као уопште и начин на који задовољавамо наше спољашње животне потребе, све то не би одговарало животној позадини коју захтева еп, и то потпуно исто онолико као ни организација свремене државе.”¹⁶⁴ Међутим, поменути романи ће као свој врхунски поетички изазов поставити управо то да постану модерне епопеје које ће изразити тоталитет човековог индивидуалног и друштвеног постојања у индустријском граду, што је захтевало не само радикално другачије наративне стратегије него и успостављање новог интегралистичког односа према свим сферама духовне и материјалне културе.

У таласу интензивне рецепције Џојсовог *Уликса* која почиње крајем двадесетих и почетком тридесетих година, од појаве Курцијусовог есеја и студије Стјуарта Гилберта, појављује се 1936. есеј Хермана Броха „Џејмс Џојс и савременост”, један од кључних текстова о ирском приповедачу али и о поетици модерног романа. Овај есеј утолико је значајнији јер је његов аутор и сам

¹⁶⁴ Хегел, *Естетика*, књ. III, прев. Никола Поповић, Београд, 1986, 437.

књижевник чијим делом *Вергилијева смрт* (1945) врхуне епохалне могућности технике тока свести. Међутим Брохова ауторска позиција није јединствена само због тога што је овде реч и о романописцу и о утицајном тумачу романа. Особен је његов приступ који уметности тумачи и вреднује у контексту историје и културе, што је најближе управо дискурсу раног Лукача у *Теорији романа*. У појединим деловима Броховог есеја о Џојсу није тешко препознати лукачевски тип спекулативне естетике која у центар пажње поставља промишљање категорије тоталитета и самерава позицију романа у кругу културолошких, уметничких и научних променама савременог доба. Брох при томе има изразито идеалистичку, па и утопистичку, визију о водећој позицији уметности, првенствено романа као кључног агенса саморазумевања модерног друштва.¹⁶⁵ Ипак, његов приступ не би се могао назвати филозофијом књижевности. Усмерен на одређење тоталитета Џојсовог романа, односно збирање свих момената због којих би се то дело, као ниједно друго из тога времена, могло назавити епохалним уметничким репрезетом, Брохов текст је на почетку оног приступа у тумачењу феномена књижевне енциклопедичности коју Дерида, управо поводом *Уликса*, назива тотализујућом херменеутиком. Она би требало да се бави питањима како је у једном роману могућа „општост искуства, смисла, историје, симболике, језика и писма, велики циклус и велика енциклопедија култура, сцена и афеката, збир збирова који у крајњој линији настоји да се уједини уз помоћ свих својих способности комбиновања, док писмо покушава да, по могућству, заузме сва та места.”¹⁶⁶ Брох ће у свом тумачењу међу првима истаћи управо могућности језика да путем стилске агломерације, односно преминације стилске грађе уз истовремено агресивно синтаксичко и лексичко растакање, креира романескни тоталитет у коме „сам објекат приказивања произилази из стила приказивања.”¹⁶⁷

Према Броху врхунски задатак који стоји пре уметношћу је да буде израз, а не пуки одраз, епохалне ситуације свога доба. Ако жели да артикулише тоталитет, уметничко дело мора да у бескрајној разноликости догађаја и манифестација спозна

¹⁶⁵ Брохови погледи на књижевност у многоме су формиран у кругу тзв. бечке школе историје уметности која је као свој темељни појам имала „Geistesgeschichte”, историју духа. В. о томе: Viktor Žmegač, *Povjesna poetika romana*, Zagreb, 1987, 343.

¹⁶⁶ Žak Derida, *Uliks gramofon: Da-govor kod Džojisa*, prev. Aleksandra Mančić Milić, Beograd, 1997, 47.

¹⁶⁷ Herman Broh, „Džejms Džojis i savremenost”, *Peništvo i saznanje:eseji*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, 149.

суштину историјске реалности, односно сам дух епохе. Штавише, само је уметност у стању да обезбеди дигнитет и трајност једном тако сложенем, па и мистичном појму какав је дух епохе. „Посебном судбинском констелацијом”, вели надахнуто Брех, „уметност је изабрана или проклета, посебном судбинском констелацијом њој је додељен задатак да буде жижом анонимних сила епохе, да их окупља у себи као да је сама за себе дух времена, да уноси ред у њихов хаос и да их на тај начин подређује властитим циљевима.”¹⁶⁸ Постајући израз тоталитета сила које делују унутар једне епохе уметничко дело својим кретивним и спознајним моћима даје смисао историјском хаосу, приближавајући се тиме искуству мита, о којем ће Брех у есеју „Митско наслеђе књижевности” писати као о тоталитету људског постојања у космогонијски уређеном поретку света. Оваква идеалистичка визија ипак није лишена свести о проблематичности заснивања категорије тоталног уметничког дела у савременом добу, које се битно разликује од архајске прошлости чији је непосредни и целовити одраз био мит. На Лукачевом трагу Брех говори о религиозним епохама које су у знаку снажне унутрашње вредносне кохеренције, због чега су њихова духовна и уметничка постигнућа могла да буду непроблематичан одраз у стварности већ постојећег органског јединства. Наспрам таквих стоје историјске епохе, каква је данашња, где уместо јединства постоји стално осипање вредности до нивоа органске непрепознатљивости, односно немогућности да се укупност постигнућа сагледа као смисаона целина. Уметничко дело које претендује да изрази тоталитет епохе, мора да развија све сложеније поступке како би успело не само да окупи и изрази мноштво супротстављених тенденција које делују у савременој цивилизацији, већ и да тим поступцима поетички легитимише своју спознају света. Међутим управо у том моменту легитимизације једне у основи имагинарне спознаје какву нуди уметничке дело, Брех уочава вишеструку кризу – у односу уметности према стварности, што резултира тиме да је тоталних дела све мање, потом у изостанку разумевања таквих сложених дела од стране публике и, коначно, та криза постоји и као део иманентнопоетичке структуре саме уметничке творевине које сатално приспитује своје креативне поступке а у исти мах и спознајне моћи. Самосвесна поетичка воља за сазнањем тоталитета, који никада у потпуности не може бити бити досегнут,

¹⁶⁸ Herman Broh, „Džejms Džojns i savremenost”, 142.

налази свој израз у језику симбола и асоцијација чија многострукост настоји да обухвати постојећи свет. Брохово инсистирање на епистемолошком моменту уметничког дела заправо потенцира доминантно обележје модерног доба, о чему ће доцније, на свој начин, писати и Бахтин и Хабермас – опсесивну потребу за сазнањем, испољену подједнако у науци, уметности или филозофији, које би требало да умири људску неизвесност. „Данас песник мора испуњавати Геотеове захтеве, мора се прихватити задатка које му је завештало човечанство у својој вечитој тежњи за сазнањем. То завештање је метафизички и етички проблем, оно једном речју подразумева филозофско осветљавање егзистенције кроз свеобухватно приказивање света.”¹⁶⁹ Брохов интегралистички концепт културе који жели да обнови нешто од митског синкретизма, у великој мери је утопистички ако га посматрамо из перспективе преовлађујућег релативизма и парцијализације сазнања који је преовладао у прошлом веку. Ипак, проблематичност његове мисли не проистиче толико из инсистирања на сазнајном интересу уметности, тим пре што Брох одбија сваку идеолошку тенденциозност и истиче специфичност уметничке спознаје која увек мора имати своју поетичку заснованост. Неприхватљива је Брохова заокупљеност моралним легитимитетом уметничког дела, што га је водило ка ригидности и презиру према сваком облику лепоте и артистичке игра која није свесна своје етичке одговорности. Сваки облик ларпурларизма или, пак, самодовољног стваралачког експеримента Брох ће назвати кичом што је у његовом вредносном систему исто што и зло.¹⁷⁰

У епоси органске непрознатљивости целине уметничка дела која желе да испуне митски задатак да спознају и изразе тоталитет, посатају реткост. Такав епохални уметнички израз Брох препознаје у Џојсовом роману *Уликс*. Настојећи да идентификује приповедачке поступке који су омогућили овом роману да се приближи тоталитету и постане епопејом савременог света, Брох заправо

¹⁶⁹ Herman Broh, „Džejms Džojns i savremenost”, 164.

¹⁷⁰ В. о томе: Herman Broh, „Zlo u vrednosnom sistemu umetnosti”, *Pesništvo i saznanje*. Дилеме о односу етичког и естетског интереса песничког дела окосница су поетичке интриге у Броховом величанственом роману *Вергилијева смрт*. Умирућем римском песнику свако стремљење за лепотом која не хаје за чудо сазнања и не нуди човеку спасоносну наду, чини се као таштина и лаж. Међутим, у разговору са императором Августом, поводом песникове одлуке да спали своје животно дело *Енеиду*, Вергилије ублажава првобитне судове. Пред Августовим ставом о безусловној подређености уметности државничким циљевима, Вергилије схвата да сазнање мора да буде и чин љубави а да се у односу на утилитаризам и слепу идеологију, естетизам указује као мање зло зато што поседује креативну слободу.

покушава да одговори на низ питања о могућности језика да артикулише актуелну стварност али и универзалну ситуацију људског постојања. Романескни тоталитет *Уликса* има грандиозни распон од примитивних животних функција, најдубљих ирационалних слојева појединачне свести до рационалног мишљења и филозофско–схоластичких промишљања. Ипак, Брох је више фасциниран анологијама које се „езотерично–алегоријским поступком” успостављају између свакодневног, историјског и митског. Не само да су Блумова кретања по Даблину одјек Одисејевих лутања него је и историја Ирске уздигнута до алегоријске визије света. Тоталите Џојсовог романа тако је „сабран кроз безброј преломљених слика и одсјаја, напослетку интегрисан, сједињен и трансформисан у такав светлосни извор да његов сјај не само што осветљава лик главног јунака већ истовременео изнутра обасјава и целу ову епоху, а тиме и тоталитат постојања и људског бивствовања уопште, док Уликс митски корача кроз мрачну дубину овог доба и свих времена.”¹⁷¹ Блохово читање *Уликса* у много већој мери инсистира на моментима сабирања, односно инеграције који делују у роману него на пародији и разарању мита. Близак Елиотовој идеји о митском методу којим Џојс ништавила и баналности свакодневног подарује облик и смисао, Брох је склон да пародију и цинизам у роману тумачи не само као израз разочарања и песимизма савремене епохе него и као облик протеста против разарања културе – „То је потресеност пуна оног трагичног цинизма којим модеран човек, жељан културе, управо разара културу. (...) Па ипак је то потресеност која га је принудила да тражи и нађе решење за тотално приказивање стварности.”¹⁷² Сама чињеница да уметничко дело постоји, носилац је етичког оптимизма у име кога је Брох склон да превлада сваки облик негативитета. На сличан начин Брох ће резешити и питање преобиља баналности у животу Џојсових јунака. Баналност је део грандиозног натуралистичког регистровања који не само да рекапитулира све натуралистичке поступка од Флобера до Зола и Достојевског него их гротском и сатиром надамшује. У минуциозном регистровању баналности Брох ипак жели да види само

¹⁷¹ Herman Broh, „Džejms Džojcs i savremenost”, 145. И Хегел је истицао као важну могућности да национални епови добију универзално значање и интерес: „Ако један национални еп треба да задобије трајни интересовање и других народа и других времена, онда је потребно да свет који се у њему описује не буде само свет посебне националности, већ мора да буде такав да се у том посебном народу и његовом херојству и делању у исто време снажно одражава и оно што је општечовечанско”, (Хегел, *Естетика*, књ. III, 442).

¹⁷² Herman Broh, „Džejms Džojcs i savremenost”, 146.

један и то површински слој романа иза којег се крију знатно сложенији поетички механизми.

Већу пажњу него алегорији и натуралистичком регистровању Брох посвећује стилу или боље речено стиловима Џојсовог романа, одређујући језичку агломерацију као једну од кључних и иновативних стратегија књижевног обликовања тоталитета. *Уликс* је виртуозно изведен каталог свих могућих стилова и регистара. Хипертофија стила чини да најзначаније „догађање” у роману припада заправо текстуалној динамици која „објекат приказивања стално помера из једног стилистичког осветљења у друго да би се он обухватио у потпуности и да би му се дала највиша мера стварности, она наднатуралистичка стварност.”¹⁷³ Од Броха, теоријска одређења енциклопедичности све више ће се везивати не само за тоталитет света већ и за тоталитет речи, при чему ће тежиште са епистемолошких питања о природи текстуалности све више прелазити на онтолошка. Од модернистичке могућности језика, односно писма, да својим комбиновањем изрази све манифестације живота ка постмодерној тенденцији да се све појавности света разумеју као реализације текста а да се доживљај света замени искуством испитивања и манипулације текстом.¹⁷⁴

Иако уочава да је језик у *Уликсу* добио савим нову улогу јер је довео у питање традиционално схваћен однос између форме и садржаја, означитеља и означеног, Брох ни овде не поклања знатију пажњу пародији као потенцијано обједињујућем моменту стилске разноликости чије констатно присуство у највећој мери обезбеђује целовитост романа. Али зато је пажње вредно Брохово повезивање Џојсове поетике са искуством авангарде, првенствено дадаистичким и футуристичким језичким експериментима који тек у *Уликсу* добијају свој врхунски уметнички смисао. Изаразито авангардни поступак који ће у енциклопедијским књижевним формама добити важно место је симултанализам чије су поетичке консеквенце у *Уликсу* уочљиве на плану збивања (згушњавање догађаја у току једног дана), у сфери језика (тежња да се превазиђе нужна сукцесија писма у име

¹⁷³ Herman Broh, „Džeјms Džoјs i savremenost”, 149.

¹⁷⁴ Због тога ће за Умберта Ека фасцинантнији бити грандиозно неоствариви енциклопедијски идеал Џојсовог следећег романа, *Финеганово бдење*: „Он је на делу остварио оно што ће Борхес касније предлагати. Употребио је двадесет шест знакова енглеског алфабета како би створио шуму непостојећих речи с многоструким значењима, јамачно је поставио своју књигу као образац света, и јамачно интендирао да се она има тумачити бесконачно и периодично.” (Umberto Eco, „Između Manče i Vavilona”, *O književnosti*, prev. Milana Piletić, Beograd, 2002, 106).

истовремености мноштва значења) и коначно у димензији времена (као укидање линеарног тока да би се отвориле различите могућности паралелзма и смисаоних веза истовемених дешавања). Брох предност даје моменту уметничке безвремености или надвремености која обједињује романескни свет. „Захтев за симултаности остаје суштински циљ свеколике епике, па чак и песништва уопште: довести до јединства сукцесију утисака и доживљаја, присилити ток на јединство симултаности, трансформисати временску димензију у безвременост једне монаде, то, једном речи, значи остварити надвременост уметничког дела у појму недељивог јединства.”¹⁷⁵

Трагање за одговором како да роман испуни митски задатак свеобухватне визије света и постане тотално уметничко дело, довео је Броха, неочекивано за студије књижевности, до преиспитивања односа уметничке и научне истине. На први поглед дух научног мишљења није у дослуху са Броховом идејама о обнови синкретизма у култури који би требало да се превалада рационалистичку парелацију и поједностављену каузалност знања у модерном добу. Међутим, ако претендује да буде тотално уметничко дело роман у свој сазнајни видокруг мора да укључи и научни дух модерног доба који је такође један од суштинских обележја епохе. Године у којим Џојс пише *Уликса*, који ће радикално изменити поетику романа, у знаку су револуционарних научних промена оличених у Ајнштајновој теорији релативитета или Боровој концепцији структуре атома. Оне су радикално промениле схватање универзума и просторно–временеских односа али и саму методологију научног проучавања. Док се је класична, њутновска физика постулирала апсолутне категорије времена и простора занемаривајући у својим мерењима позицију посматрача, теорија релативитета на другачији начин успоставља однос између субјекта и објекта посматрања, доказујући да просторни и временски интервали између два догађаја зависе од позиције посматрача тако да различити субјекти различито опажају исте догађаје. Иако се у самом *Уликсу* ни једног тренутка не спомињу ни Ајнштајн нити његова теорија, Брох успоставља занимљиву аналогију између перцептивног и епистмолошког преокрета који је успоставила идеја релативитета, и Џојсове наративне технике. Традиционалан роман се, попут класичне физике, задовољавао посматрањем животних околности и

¹⁷⁵ Herman Broh, „Džejms Džojš i savremenost”, 150.

описивањем психологије јунака, третирјући језик као инструмент за опис. Џојсов поступак је неупоредиво сложенији јер је у његово поетици присутно епохално сазнање „да се објект не може тек тако ставити под стаклено звоно и напросто описивати, већ да у медијум приказивања спада и субјект приказивања, дакле ‘приповедач као идеја’, а ништа мање ни сам језик којим се тај објект описује. Оно чему он тежи јесте у најширем смислу речи јединство предмета приказивања и средства за његово приказивање.”¹⁷⁶ Сличне тенденције растакања објекта и потом његове рекреације у уметничком медијуму Брох примећује у супрматистичком и Пикасовом сликарству као и у атоналној музици, доказујући и тиме да Џојсов роман својом поетиком окупља есенцијалне тенденције науке и уметности своје епохе.

Ипак, онај завршни обједињујући моменат поетике тоталног уметничког дела мора се уздићи изнад домена естетског и прећи у категорију етичког. Брохов, по мало ригидан, захтев да уметност новог доба од патоса лепоте начини заокрет ка трагичној дубини патаоса сазнања о човековом овоземаљском положају, изражен на крају есеја о *Уликсу*, није само израз његове утопије о једној новој култури која ће бити у знаку етичке строгости. То је, несумњиво, и одговор на угроженост појединца, друштва и читавих нација пред налетом тоталитарних идеологија тридестих година прошлог века. Присуство те етичке воље у *Уликсу* Брох види у сатири и комици која добија готово космогонијске размере, али, ипак, остаје утисак Брохове несигурности, па и прећутног осећања недовољности, о томе да ли Џојсово дело у потпуности може да испуни високо постављен захтев етичке спознаје света. Зато и није изненађујуће што је у годинама након објављивања *Вергилијеве смрти* Брох своју фасцинираност Џојсовим делом подредио дивљењу према Кафкиној прози која својим универзалним сликама и „непоетским језиком” успела боље да изрази ситуацију беспомоћности човека у савременом, нехеројском добу.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Herman Broh, „Džejms Džojš i savremenost”, 155.

¹⁷⁷ О Кафки као творцу модерног књижевног мита, који је запарво анти-мит, Брох узгредно пише у обимној студији „Хофманстал и његово доба” (1951). Осим тога, и неких коментара у неколико приватних писама из исте године, Брох није написао посебан текст о Кафки. Утицајна теоретичарка тоталитаризма, Хана Арент, ауторка напомена уз немачко издање Брохових есеја, подвлачи овај парадокс. Џојс је књижевник који је несумњиво највише утицао на Броха („њему је *Уликс* такорећи улио храброст за *Вергилијеву смрт*“), али је Кафка савременик кога је последњих година живота највише ценио и према коме је потајно одмеравао модерну уметност. „Што се он о Кафки релативно ретко изјашњавао, није никакв противдоказ овоме већ је пре доказ о једноме методу који се код њега може запазити, а који се састоји у томе да се све речено групише око једног нипошто поразног,

Иако у знатној мери проистиче из утопистичких погледа на позицију уметност у модерном друштву, Брохово заснивање категорије романескног тоталитета као обнове неких аспеката митске интегративности, развијања обликотворних могућности језика и аналогије са методама модрене науке, можда је најцеловитије изразило све кључне тенденције модернистичког романа који ће свој завршни израз добити управо у *Вергилијевој смрти*.

па ипак неизреченог центра, око једног центра који и није само центар већ је истовремено и мерило свему” (Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, 310).

Авангардно искуство романа:
Бенјаминово читање *Берлин Александерплаца*
и његове теоријске консеквенце

Иако Валтер Бенјамин није оставио тако обухватне текстове о роману као Херман Брох, његови ставови су знатно више утицали на новију теоријску мисао и вредновања модерне уметности, што је најочигледније у Адорновој есетици модернизма и Биргеровој теорији авангарде. Као што се може говорити о Лукачевом филозофском приступу или почецима тотализујуће херменеутике код Броха, тако ће заговорници левичарски профилисане критичке науке о књижевности наћи у Бенјаминовим есејима своје методолошко полазиште, иако се нису увек у потпуности слагали са његовим оценама. „Критичка наука разликује се од традиционалне по томе што промишља друштвено значење свог властитог делања”, вели Петер Биргер, и потом додаје: „Она узима у обзир да се уметничко дело не налази изван друштвеног тоталитета, него јесте његов део.”¹⁷⁸ Један од најзначајнијих категорија овако формулисане критичке науке о књижевности је неорганско уметничко дело. Иако је ову категорију Биргер засновао на искуству авангарде друге и треће деценије прошлог века, она превазилази историјске оквире и постаје типолошка за модерну уметност, важана у том смислу и за разумевање ециклопедичког модела романа. Кључни поступак на коме се заснива поетика неорганског дела – монтажу, утемељио је модерној теорији уметности Бенјамин.

Док је Брох своје погледе на роман формулисао тумачећи Џојсов *Уликс*, Бенјамину је повод био други велики енциклопедички роман тога доба *Берлин Александерплац* (1929). Постоји низ поетичких блискости између ова два дела и то не само због тога што је Алфред Деблин у време док је приводио крају рад на свом рукопису, читао немачки предвод *Уликса* из 1928. Своје идеје Деблин је почео да

¹⁷⁸ Peter Bigger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Beograd, 1998, 9.

формулише још пред први рат када, у полемици са италијанским футуристима, објављује познати „Берлински програм”(1913) промовишући „деблинизам” и „киностил”. Синтезу, али делом и ревизују ранијих ставова, Деблин ће изложити у тексту индикативног наслова „Грађење епског дела”, објављеном кад и *Берлин Александерплац*, у коме издваја главна достигнућа Џојсове прозе, налазећи у њима блискост са сопственим поетичким опредељењима – од перцептивног динамизма, утицаја нових медија (филм, штампа) на технику приповедања, обнављање могућности натурализма до дисперзивног или поентилистичког обликовања ликова.¹⁷⁹ Данас су свакако уочљивије и разлике између „даблинског” и „берлинског” (или „деблинског”) романа, које би се могле посматрати кроз доминацију временске димензије унутрашњих монолога у *Уликсу* који разуђеним језичким средствима обликују психички симултанizam у свести главних јунака, наспрам изразитијег доживљаја урбног простора у *Берлин Александерплац*у где је доминатнија улога ауторског приповедача као посредика и коментатора што резултира ефектом да то запараво „велики град прича сам себе.”¹⁸⁰ Ипак се за ретко који роман из тога времена као за Деблинов, може рећи да је толико у дослуху са оним ециклопедијским идеалом препознатљивим у Џојсовој духовитој примедби да „ако би Даблин икада био разрушен, могао би се реконструисати према мојим књигама”.¹⁸¹ Иако је мегалополис Деблиновог романа, објављен три године након култног филма Фрица Ланга, сасвим дугачији урбани феномен од покрајнског Даблина у Џојсовом роману, у оба дела је имлицитно присутан идеал Књиге која не само да широким референцијалним распоном текстуално рефлектује постојећи свет, него претендује и на могућност да готово неограниченом производњом значења тај свет замени, односно ре–креира. Главни јунак *Берлин Александерплаца*, Франц Биберкопф, креће се кроз град као кроз непрегледни лавиринт састављен од реклама, огласа, статистичких података, новинских наслова, саобраћанијх знакова

¹⁷⁹ О Деблиновим програмским текстовима в.: *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koeperke, Heidi Thomann Tewarson, New York, 2004. Деблиновим програмским текстовима нарочито је посвећено поглавље „Döblin's Engagement with the New Media: Film, Radio, and Photography”.

¹⁸⁰ Fric Martin, *Istorija nemačke književnosti*, prev. Branimir Živojinović, Beograd, 1971, 581.

¹⁸¹ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Indiana University Press, 1960, 67–68.

и књижевних цитата, завршавајући своје лутање у лудници која се, не случајно, зове Buch (Књига). У Деблиновом роману град није само простор огромне производње текстова, пре би се могло рећи да је град заправо огромни прозвод текстова, односно да постоји као велики текст у коме се сукобљавају различити облици социјалних, идеолошких и културолошких писама.¹⁸²

Управо је Валтер Бенјамин у есеју „Криза романа” (1930) означио *Берлин Александерплац* као први роман у којем је поступак монтаже разнородне документарне грађе постао доминантно стваралачко начело. Једана узгредна примедба упућује да је Бенјамин свако читао и *Уликса* и да прави разлику између приповедачке технике у том роману, назива је, на француском, унутрашњим дијалогом („dialogue intérieur”), која је првенствено окренута као асоцијативном богатству јунакове свести, за разлику од монтаже у Деблиновом роману која је више заинтересована за тоталитет друштвене стварности велеграда. Заснивање тоталитета у модерном роману Бенјамини сагледава кроз повратка категорије епског у уметност – „почиње реституција епскога што је сусрећемо посвуда, све до драме.”¹⁸³ Није случајно ово помињање драме јер један од својих најзначајниј есеја Бенјамин је посветио управо Брехтовом епском театру који се служи могућностима изведеним из нових медија, филма и радија, настојећи да „ставља у питање забавни карактер казалишта, да му уздрмава друштвену ваљаност тиме што му одузима функцију у капиталистичком поретку.”¹⁸⁴ Да би одредио природу епског у Деблиновом роману, Бенјамини на почетку есеја развија поређење величине и снаге епског са морем. Док је епик онај који ослушкује ударе мора о обалу, романописац ће кренути у пловидбу и далеко од других препустити се самоћи. Тиме се запарво потенцира разлика епског и романескног као контраст између снаге колективног духа и неспокојства интима, између онога што се преноси усменом речју и онога

¹⁸² Наведени Џојсов исказ о граду који би могао бити рекструсан на основу књиге, добија у случају Деблиновог романа и града не само поетичке имликације него и драматичну историјску тежину. Берлин ће петнаестак година након објављивања романа у коме је био тако подробно текстуално (ре)продукован, бити разрушен до темеља. Урбанисти послератног Берлина и да су хтели нису могли да обнове град по Деблиновм роману јер је највећи број примерака спаљен током тридесетих година. Међутим, крајем прошлог века када је вршена обимна реконструкција Александерплаца, на металне делове фасаде двеста метара дуге десетоспратнице на броју 6 огромним словима одштампана је реченица из Деблиновог романа. Тако је Александерплац буквално реконструисан текстом романа!

¹⁸³ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*”, *Estetički ogledi*, prev. Truda Stamać, Zagreb, 1986, 189.

¹⁸⁴ Isti, „Što je еpско kazalište?”, *Estetički ogledi*, 201.

што се формира у писаној традицији. „Што се може пренијети усменим путем, то благо епике, другачије је од онога што чини састав романа.”¹⁸⁵ Међутим, Бенјамин примећује да је тип романа чија је форма одређена интимом приповедачког субјекта у кризи а да је све више дела са историјском и друштвеном тематиком. Ту обнову епског замаху и њену уметничку сврсисходност најбоље репрезентује Деблинов роман али и ауторова експлицитна поетика. Бенјамин не само да наводи неколико одломака из „Грађања епског дела” него од немачког романописца преузима и сам појам епског сматрајући га најадекватнијим да њиме одреди тенденције у уметности на измаку треће деценије. Већ у „Берлинском програму” Деблин, у духу авангарде, оспорава психолошку мотивацију, рационализам и сувопарну аналитичност деветнаестовековног романа, и, по мало неочекивано позива се на Хомера као узора модерном приповедачу. На почетку новог века роману је управо потребан екстензивни епски дух који би у вртоглавом низу слика, забележених као објективом камере, документарно изразио дехуманизовану стварност али и опчињавајући диманизам модерног доба. „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин.(...) Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!”¹⁸⁶ Међутим, Деблин не даје примат епском само због тематске свеобухватности динамизма савременог света него и због тоталитета изражајних могућности. Модерна форма епског дела мора имати способност и за лирски, драмски и рефлексивни израз. „Хватаћете се за главу што савјетујем аутору да у епском раду буде одлучно лиричан, драматича, дапче рефлексиван. Али ја устрајем у томе”, наводи Бенјамин одломак из Даблиновог програма о статављању епског дела. Ипак, ни у једном од својих програмских текстова немачки прозаиста не помиње монтажу, иако говори о киностилу као облику приповедања заснованог на аналогијама са поступцима визуализације и симултанизма којима се служи филм.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*”, *Estetički ogledi*, 188.

¹⁸⁶ Нав. према: Harald Štatler, „Deblin i film: *kinostil u književnosti*”, prev. Ivana Trbojević, *Polja* br. 358, Novi Sad, 1988, str. 578.

Пре него што ће објаснити поступак монтаже у *Берлин Александерплацу* Бенјамин има потебу да Деблинову концепцију епског упореди са другим поетичким усмерењима тога доба, проблематизујући тиме једнозначност појма модерни роман. Говорити о модерном роману значи уочити низ различитих поетичких усмерења које нису лако помирљива. Тако је природа Деблиновог епског дела сасвим другачија од „чистог писаног романа” какви су Жидови *Ковачи лажног новца*. Обнављајући нешто од флоберовске преданости стилу, Жидов роман је „чиста унутрашњост, он не познаје никакве спољашњости, па је према томе крајња супротност чистом епском држању.”¹⁸⁷ Иако Бенјамин не улази у детаљније теоријско образложење ове разлике између „отвореног” и „затвореног” типа романа, јасно је да у Деблиновом делу под отвореношћу подразумева интерес за актуелну друштвену стварност и естензивни приповедачки захват у мноштво животних манифестација. У том се свакако може препознати оно што ће Биргер касније назвати авангардним повратком уметности у животну праксу, или онај моменат који ће у својој концепцији отвореног дела Умберо Еко назвати „позивом на слободу које ће, изражавана на плану естетског уживања, морати да се развија и на плану свакодневних понашања, интелектуалних одлика, друштвених односа.”¹⁸⁸ Не улазећи у вредносне оцене, Бенјамин, чини се, испољава резерву према аутореференцијалном дискурсу књижевности, очигледно видећи у томе артистички моменат који затвара приповедање у „кулу од слоноваче”, ограничавајући роман да одлучније развије своју друштвену самосвест. Међутим, уметнички интерес за актуелну стварност не испољава се толико на тематском плану колико у потреби романа да својом композицијом, стилем и приповедачким поступком артикулише диманизам језичке раслојености модерног града. Деблин је „развезао берлинску губицу” и од своје књиге направио „споменик берлинштине, јер приповиједачу није нимало стало до тога да говори као регионални умјетник пропагирајући град. Он говори из њега. Берлин је његов мегафон. Његов дијалек је дијалект оних снага што се окрећу *против затворености строга романа. Јер та књига није затворена.*

¹⁸⁷ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*”, *Estetički ogleđi*, 189.

¹⁸⁸ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prev. Nika Milićević, Sarajevo, 1965, 21.

Она има свој морал, који се понешто тиче чак и Берлинаца.”¹⁸⁹ У приближно исто време, тридесетих година прошлог века, аутори различитих приступа и интелектуалне провинијенције, Бенјамни, Брох и, наравно, у највећој мери Бахтин, истичу овај моменат полифонијске структуре романа у којој различити гласови постају носици сукобљених идеолошких гледишта – у Деблиновом роману то су идеологије националсоцијалиста и комуниста, а животи романескних јунака одвијају се као непрестани низ говорних ситуација, односно жанрова. Старо одређење романа као грађанске епопеје добија у причи о Францу Биберкопфу своје ново испуњење, овога пута као малограђанска епопеја. Главни јунак *Берлин Александерплаца* херој је модерног доба у чијој метаморфози од сводника до помоћника портира у фабрици, Бенјамни види последњи ступањ образовног романа, „сентимантално васпитање” једног лопова. У тој „херојској” метаморфози од одметника, који на симболичан начин умире у лудници иманованој Књига (дакле у књизи, на карју, остају све илизије и утопије) до новорођеног члана друштва који се мири са својом ситуацијом, свакако има сарказма и тешке истине о граду који суверено влада судбином појединца.

Кључни појам којим ће оредити стилско начело Деблиновог романа Бенјамин ипак неће засновати поводом говорне полифоније колико поводом преобиља текстуалне, односно цитатне грађе. За разлику од Деблиновог честог позивања на искуство филма и кностил у програмским текстовима, порекло монтаже Бенјамни изводи из дадаистичких колажа који су користили необрађене фрагменте реалности и документе из свакодневног живота, попут новинске хартије, интегришући их у ликовну композицију. „Градиво монтаже није нипошто произвољно. Права монтажа почива на документу. Дадаизам је у својој фанатаичној борби против умјетничког дјела дневни живот уз њезину помоћ учинио својим савезником. Понајпре је, макар и несигурно, прогласио искључиву власт аутентичности. Филм се у својим најбољим тренуцима трсио да нас навикне на њу.

¹⁸⁹ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*”, *Estetički ogledi*, 190 (подвлачење је наше).

Овдје је први пут постала употребљива за епику.¹⁹⁰ Савремена епска форма отворена је тако и за облике усменог казивања, комуникације па и певања (рецимо шлагери и уличне песме у Деблиновом роману) као и за различиту документарну, односну штампану грађу на коју је роман од појаве *Дон Кихота* неминовно упућен. У том смислу Деблиново приповедање заправо огољава романескну форму, њене сазнајне интересне и уметничке поступке, те као и Брехтов епски театар радикално доводи у питање илузионизма у уметности.

Бенјамин виду двоструку функцију монтаже. Она разара затворену комозицију и стил романа обликујући једну диманичну целину отворену за искуства друштвене праксе. Али монтажа докумената прибавља роману важан моменат на коме почива епски свет – ауторитет. „Помоћу стихова из Библије, статистика, текстова шлагера, Деблин епском збивању прибавља ауторитет.“¹⁹¹ Иако берлински роман нема тако дисперзиван интертекстуални и стилски распон као *Уликс*, у оба дела наглашен је однос према миту и као што се те везе код Џојса не могу посматрати само у пародијском модусу, тако и Деблиново приповедање својом значењском слојевитошћу вишеструко превазилази ироничну ресемантизацију библијских мотива. Иронија у Деблиновом роману заправо постоји као свеприсутни однос приповедача–коментатора према причи, као његова „слобода и супериорност да својом свешћу лебди изнад ликова и радње.“¹⁹² Из остатка старих митова у оба романа се успоставља савремена митологија урбане цивилизације чији јунаци немају, Бенјаминовски речено, ауру легендарних хероја, али ипак морају да прођу кроз искушења аналогна Одисевјим, односно Јововим. Као што Леполд Блум није пародија Хомеровог Одисеја него је „одвише људски“ Одисеј грађанске епопеје, тако је Франц Биберкопф још мање пародијски одјек страозаветног Јова. Библијски цитати и лирске варијације приче о Јову монтиране су као алегоричке паралеле јунаковим депресивним стањима чија се судбина тиме издиже из тривијалности свакодневног живота и митском аналогјом стиче значење савременог Јова који је остао без вере у себе па му зато ни Бог више не

¹⁹⁰ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*“, *Estetički ogledi*, 190. Поводом Дос Пасосовог циклуса *USA* Жак Рансијер истиче да је авангардна монтажа медијских стереотипа и стандардизованих порука света има изразито политичку функцију да „омогући људима да осете облике насилне доминације једне класе“ (Žak Ransijer, *Politika književnosti*, prev. Marko Drča, Novi Sad, 2008, 32).

¹⁹¹ Walter Benjamin, „Križa romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*“, *Estetički ogledi*, 190.

¹⁹² Viktor Žmegač, „Döblinove epske montaže“, *Istina fikcije*, Zagreb, 1982, 189.

може помоћи. Ако се прате цитати и реминисценције на библијске текстове, Бенјаминов став о обезбеђивање ауторитета причи близак је Елиотовој оцени изреченој поводом Џојсовог романа да се митским аналогијама даје смисао хаотичним дешавањима. У Деблиновом роману то је очигледије јер се монтажом директно контрапунктирају библијски и фрагменти из савременог живота, као на почетку другог поглавља које почиње причом о рају који је Господ уредио за живот Адама и Еве да би се потом наставило цртежима односно амблемима који информишу о организацији живота у граду и услугама које људима стоје на располагању (трговина, банкарство, комуналије, здравство, ватрогасци и друго). Оно што је за првобитне људе био рај у коме је све створио и организовао Бог, то за људе новог доба постаје град у коме инжењери и урбанисти уређују простор да служи људским потребама. У истом поглављу приповедање ће се наставити монтирањем фрагмента о појави змије која искушава прве људе са наративним сегментима који прате како се Франц Биберкопф суочава са злом које вреба у граду. Међутим, наспрам цитата, реминисценција и варијација из Библије који дају причи митску дубину и слојевитост значења, монтирају се одломци из „светог писма” савременог доба: из сатистика, прогноза, прорачуна и пословника којим индустријско доба покушава да контролише савку активност, да организује и сваки хаос преведе у ред. Ауторитет бројки и чињеница суверно валада у опису берлинске кланице у фрагменту четвртог поглавља који ауторски приповедач насловљава: „Јер човек је као и стока; како умире она, тако умире и он”.¹⁹³ Прецизни описи клања стоке, заправо сређени извештај о фабричкој процедури усмрћивања, постају не само ужасавајући документ организованог убијања да би се обезбедила сигурност и лагодност живота у велеграду, него из данашење перспективе задобија ауторитет испуњене пророчке визије о технологији злочина у нацистичким и другим логорима.

Монтажом разнородне текстуалне и језичке грађе из свакодневног живота приповедач брлинског романа обнавља и један од кључних поступака приповедања у Хомеровим еповима – каталожко описивање. Уместо набрајања бродова, јунака и оружја, модерни епичар прави каталоге улица, превозних средстава, статистичких података и огласа (нису ли *рекламни каталози* један од „жанрова” који суштински

¹⁹³ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, prev. Snješka Knežević, Beograd, 2004, 118.

репрезентују потрошачко друштво) правећи потенцијално неисцрпан списак манифестација и облика општења урбане културе. Али у поређењу са Хомеровим модерни спискови и каталози су донели промену коју Еко одређује као разлику између *топоса* и *хибриса* неизрецивог. Приповедачи нашег доба посежу за списковима не због тога што другачије не знају шта да кажу већ из похлепе за речима и опсесије оним неограниченим и вишеструким. „Списак постаје начин да се изнова покрене, такорећи примени Тезауров позив на гомилање својстава како би изашли на видело нови односи између удаљених ствари, и у сваком случају да се ставе у сумњу они које је здрава памет прихватила.”¹⁹⁴

Ритам градског живота се приповедачима не намеће више само као тема него у много већој мери одређује ритам и облике наративног исказа. О томе ће Бенјамни писати у разматрањима поводом руског књижевника Николаја Љескова. У духу Лукучевих идеја о модификацији епских облика у различитим културно–историјским периодима, Бенјамин примећује да је доминација штампе као „најважнијег инструмента владавине грађанства у високом капитализму”¹⁹⁵ наметнуло да информација, као никада до тада, утиче на умеће приповедања. Приповедачи извештају а све мање објашњавају, међутим у садејству са читаоцем остварују се уметнички ефекти које информација изворно не поседује. „Оно изванредно, чудесно, приповиједа се с највећом тачношћу, али се читатељу не намеће психолошка веза збивања. Остављено му је на вољу да послаже како их разумије, па тиме оно што је исприповиједано постиже распон титрања који информацији недостаје.”¹⁹⁶ Изречене повдом Љескова, у есеју објављеном шест година након оног о *Берлин Александерплацу*, ове оцене у много већој мери одговарају Деблиновом приповедању. Не само да је прича о Францу Биберкопфу на почетку романа је одређена као извештај („Ова књига извештава...”) него Деблин у својим програмским текстовима отворено истиче фанатзију чињеница као могућност да приповедач монтирајући информације и фрагмената из реалности састави причу. Такви авангардни наративни поступци отвориће пут

¹⁹⁴ Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar V. Stevanović, Beograd, 2011, 327

¹⁹⁵ Walter Benjamin, „Приповиједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova”, *Estetički ogledi*, 170. Коментаришући однос технике и идеологије у моденом друштву Жил Делез ће закључити да је „машина увек друштвена пре него што постане техничка. Увек постоји друштвена машина која бира или одређује које ће се технички састојци користити” (Žil Delez, Kler Parne, *Dijalozi*, prev. Olja Petronić, Beograd, 2009, 33).

¹⁹⁶ Walter Benjamin, „Приповиједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova”, *Estetički ogledi*, 171.

(пост)модернистичких поетичких стратегија које ће, стављајући тежиште на ерудитној фантастици, све више заострити односе између тексталности и референцијалности. Од Борхесове приповетке „Plon Uqbar Orbis Tertius” (1944) о тајном друштву које дистрибуира примерке енциклопедије о текстално креираним световима до Пинчоновог романа „Дуга гравитације” (1973) чији јунаци се крећу кроз свет као кроз текст покушавајући да реконструишу настанак цивилизације атомског доба, различити облици интертексталности обликоваће прозу у којој стварност постоји као семиотичка конструкција коју наративни субјекат успоставља манипулацијом документима¹⁹⁷. Коначно, улога читаоца да повеже смисаони титрај између монтираних фрагмената, о чему говори Бенјамин, изразито је наглашена у Деблиновом, као уосталом и у Џојсовом роману. Када се у првом поглављу *Берлин Александерплаца*, у сегменту који насловом цитира извештај са берзе („Тенденција слабо, следе јаки падови курса”), приповеда о Францовом сексуалном неуспеху праћеном одломцима из медицинског уџбеника о узроцима импотенције, читалац има слободу да ове две независне информације, о паду курса и сексуалној немоћи, разуме као део једне иронично интониране целине.¹⁹⁸

Енциклопедичност као поетички модел романа у време авангарде двадесетих година заснива се на концепцији отвореног епског дела успостављеног поступком монтаже документарне и цитатне грађе. Јасно је из Бенјаминових теоријских промишљања и укуности Деблинове поетике да модерни роман од старе епике жели да наследи сагледавање „живота у свом његовом разноликом обиљу” и непрегледно богатство речи „које је пресудно песничко постигнуће најстарије епике”, али јасно је и да модерни романски еп у свој тежњи ка тоталитету не успоставља „Хомерово посматрање живота са чврстог становишта, из једне перспективе.”¹⁹⁹ Међутим, у есеју „Приповедач” Бенјамин ће, са извесном дистанцом од авангардног искуства Деблиновог романа, проблематизовати неке аспекте епског карактера модерне прозе. Док је у поступку монтаже раније видео

¹⁹⁷ Уп. о авангардном заснивању документаристичког поступка у приповедању: Danilo Kiš, *Čas anatomije, Sabrana dela*, knj. 8, Beograd, 2005, 50–54.

¹⁹⁸ За уочавање свих могућих веза сексуалне, друштвене и романескне (им)потенције у овом ироничном контрапункту Деблиновог романа читаоцу би свакао добро дошла и студија америчког сексолога и књижевника Томаса Лакера: Thomas W. Laqueur, „Credit, Novel, Masturbation”, у зборнику *Choreographing History*, ур. Susan L. Foster, Indiana University Press, 1995, 119–129.

¹⁹⁹ Emil Štajger, „Epski stil: predstavljanje”, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prev. Drinka Gojković, Beograd, 1978, 97–107.

могућност за обнову ауторитета приче, Бенјамни ће шест година доцније закључити да је уметност приповедања у кризи јер „изумире епска страна истине, мудрост.“²⁰⁰ Писан у Француској, у изгнанству пред нацизмом, овај Бенјаминаов есеј прилично је скептичан према будућности приповедања. Време успона тоталитарних идеологија, претња ратом и стање константне угрожености појединца у општој друштвеној несигурности огољавају феномен новог доба – све мању спремност људи да разумеју једни друге размењујући искуства. У свету у коме је сва мање праведности човек несебично посвећен уметности приповедања је, закључује Бенјамин, „лик у коме праведник сусреће сам себе.“

Бројни теоријски и методолошки подстицаји Бенјаминаових есејистичких промишљања развијени су махом у текстовима аутора франкфуртске школе критичке теорије друштва. Тако се Теодор Адорно у огледу „О епској наивности“, полазећи поново од слике хучања мора као метафоре за епски говор, бави идеолошким консеквенцама које произлазе из обнове епског доживљаја света у свременом друштву. Тежећи вечним истинама, свеобухватности, подређујући појединачно једном општем промишљању, епско се данас чини наивним. Управо у тој особеној наивности, према Адорно, налази се критички потенцијал за корекцију вредности и система мишљења које постоји у грађанском друштву. „У епској наивности живи критика грађанског ума. Ограничење у приказу једног предмета је коректив оног ограничења које сналази сваку мисао на тај начин што она путем своје појмовне операције заборавља предмет који умотава умјесто да га заправо спозна.“²⁰¹ Још директније ће Адорно одредити политички значај монтаже када, у постхумно објављеној *Естетичкој теорији* (1970), уметничком ефекту пружања дословних или привидних фрагмената стварности припише тенденцију залагања за укидање каснокапиталистичког тоталитета. У монументалности Адорнове естетике монтажа ипак није добила тако наглашену позицију какву ће јој дати Биргер када преузима и теоријски и методолошки заокружује Бенјаминаове ставове, развијајући концепцију авангардног или неорганског уметничког дела.

Занимљиво је да Биргер своје полазиште не налази у Бенјаминаовим есејима о роману и приповедању него у његовој студији о барокној драми *Порело немачке*

²⁰⁰ Walter Benjamin, „Pripovjedač: razmatranja uz djelo Nikolaja Ljeskova“, *Estetički ogledi*, 169.

²⁰¹ Theodor W. Adorno, „О епској наивности“, *Filozofsko–sociološki eseji o književnosti*, prev. Borislav Mikulić, Zagreb, 1985, 148.

жалобне игре (1928) у којој је алегорија установљена као кључни појам за објашњење уметничког стварања и меланхоличног односа који барокни аутор има према историји. За разлику од органске целовитости симбола, у алегоријској интуицији слика је увек одломак или руина отворена према богатству могућих значења. „Када са жалобном игром на позорницу ступа повијест, онда она то чини као писмо. На лицу природе је ”Повијест” записана у знаковима пролазности. Алегоријска физиономија природе–повијести, која је у жалобној игри постављена на позорницу, у стварности је присутна као руина. (...) Алегорије су у царству мисли што руине у царству ствари. Отуда потиче барокни култ руине.”²⁰² У томе како барокни песник издваја фрагменте из њиховог изворног контекста и потом их спаја у нову значењску целину, Биргер препознаје аналогију са оним што чини авангардни уметник када извлачи сегменте из животне реалности, монтира их у уметничком делу и тако успоставља нове смисаоне односе међу фрагментима, другачије од оних изворних. Насупрот органског дела класичне уметности које хоће да прикрије процес свог настанка, авангардно дело се самолегитимише као конструисани артефакт, односно огољава своју форму, као су то тврдили и руски формалисти. Међутим, овде се најпре отвара проблем како се у две тако различите епохе какве су барок и авангарда може говорити о истом типу уметничког стварања заснованог на манипулацији фрагментим из стварности. Према Биргеру, управо је Бенјаминово искуство са авангардом омогућило заснивање ове категорије и њено развијање у тумачењу барокне књижевности, а не обрнуто. „И овде развој неке ствари у савремености одређује тумачење протеклих фаза развоја. Нема, такође, ничег насилног у покушају да се Бенјаминов појам алегорије чита као теорија авангардног (неорганског) уметничког дела.”²⁰³ Да везе између уметности ових епоха постоје, потврдиће неколико година након Бенјаминове студије о барокној драми и Михаил Бахтин, доказујући да се готово све врсте новијег роман могу извести из оног барокног. Чини се да у новије време интензивира уочавање

²⁰² Walter Benjamin, *Poreklo nemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci–Pocrnja, Sarajevo, 1989, 139.

²⁰³ Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Beograd, 1998, 106. О могућностима да модерна уметност изразито мења наше виђење прошлости у новије време опширно пише Жерар Женет. Надовезујући се на познати Елиотов, а потом и Борхесов став да сваки аутор „измишља своје претходнике“, Женет показује како апстрактно сликарство остварује до тада у уметности непознат стилски ефекат на опажање фигуративних слика, и технике њихове изреде, као формалних композиција независно од њиховог иконичког садржаја, (*Žerar Ženet*, „Umetnost dovedena u pitanje“, *Figure V*, prev. Vladimir Kapor, Novi Sad, 2002).

аналогија између барокне потребе за необичним, непрегледним, недовршеним или парадоксалним и различитих уметничких стратегија у двадесетом веку, од Малера, Пикаса и Пруста до Цона Кејца, Де Кунинга и Киша.²⁰⁴ Друго отворено питање Биргеровог одређења монтаже је ограничавље овог поступка само на кубистиче или дадистичке колаже а негирање његовог уметничког значаја на филму. „Док је монтажа на филму један технички поступак, дат самим медијем филма, у сликарству она има статус уметничког принципа.”²⁰⁵ Међутим, као што су тек авангардна књижевност и сликарство учинили уметничка средства и поступке као такве препознатљивим, тако је филм у авангарди свој основни технички поступак, монтажу, учинио видљивом и од ње створио свој темељни уметнички поступак. Док је, на пример, заумни језик скренуо пажњу на реч као такву, односно на саму структуру и поетску функцију језика, монтажа је упутила на структуру филма и уместо предствалачке истакла његову уметничку вредност. С пуним правом се може рећи да је тек оваквим схватњем и коришћењем поступка монтаже, филм током друге и треће деценије прошлога века постао свестан себе као уметности. Коначно, управо је Бенјамин потенцирао смисао монтаже у роману да би потом у утицајном есеју „Уметничко дело у раздобљу техничке репродукције” (1936) велику пажњу посветио уметничким могућностима филма и способности монтаже да мења нашу перцепцију стварности. „Филм је запарво обогатио наш опажајни свет методама које могу бити илустроване методама фројдовске теорије. (...) Захваљујући филмској камери тек откривамо оптичко несвесно, као што смо помоћу психоанализе открили нагонско несвесно.”²⁰⁶

Очигледно је да Биргер занемарује уметничке могућности монтаже у књижевности а потпуно их искључује на филму, сматрајући да она свој најпотпунији естетски и друштвени смисао добија у сликарству, Пикасовом или Браковом, тако да теорија авангарде ту треба да тражи своје полазиште. Ипак, монтажно или неорганско уметничко дело како је одредио Биргер, не само да превазилази оквире истпријске авангарде него до крајњих граница заоштрава питања о категоријама смисла, целине и јединства, важним за фрагментарну структуру и нелинеарно писмо енциклопедичког романа.

²⁰⁴ В. о томе: Ги Скарпета, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Нови Сад, 2003.

²⁰⁵ Peter Birger, *Теорија авангарде*, 112–113.

²⁰⁶ Valter Benjamin, *О фотграфји и уметности*, прев. Jovica Aćin, Beograd, 2007, 121–122.

Иако се од историјске авангарде може говорити о кризи самог појма уметничко дело јер оно постаје отворено према различитим садржајима из животне праксе, Биргер је, као и Адорно, на становишту да авангардни покрети не доводе у питање саму категорију дела као јединства опшег и посебног него његов органски тип заснован на хармоничном и непроблематичном односу делова и целине. У авангардној уметничкој конструкцији која огољава своју монтажну форму, фрагменти се осамостаљују, између њих се успостављају тензије која доводи у питање постојање смисаоне целине. Међутим, у негацији синтезе и смисла Адорно види нове обликотворне принципе који оспоравју друштвене и уметничке конвенције али не и саму категорију уметничког дела. Чак и када инсистира на момету неусклађености и дисонаце уметничко дела мора да произведе одређени степен концептуалног јединства како би уопште било препознато као уметност. „И такозвана апсурда књижевност у одређеној негацији задржава категорију смисла, што омогућује и захтијева интерпретацију. (...) Одређена антитеза сваког умјетничког дела у односу на пуку емпирију захтијева њену кохеренцију.”²⁰⁷ Целина коју монтажом хетерогених фрагмената успоставља неорганско дело постаје толико проблематична, па и противречна, да изазива шок код реципијента захтевајући његову активну улогу у конституисању смисла све до потребе новог начина разумевања самог феномена уметности. У есеју о Љескову Бенјамни је управо у читаоцу видео инстанцу разрешења смисаоних тензија које отварају нове приповедачке технике. Такву могућност да се у чину рецепције успостави целина неорганског дела допушта и Биргер. Док је у органском делу јединство дато непосредно, у авангардном је посредовано, „некада повучено бесконачно далеко; у екстремним случајевима тек га реципијент ствара.”²⁰⁸ И самом Биргеру је јасно да је таквих „екстремних случајева” прилично и да ако теорија и критика уметности желе да опстану, не могу ту могућност успостављање целине препустити вољи сваког појединачног посматрача него морају променити своје методе. Разлика између традиционалне херменеутике усмерене на смисао и формалних приступа који се баве самом конструкцијом дела, мора бити превазиђен у критичкој

²⁰⁷ Teodor V. Adorno, *Esteička teorija*, prev. Kasim Prohić, Beograd, 1979, 265.

²⁰⁸ Peter Birger, *Teorija avangarde*, 88.

херменеутици која ће „на место теореме о нужној сагласности целине и њених делова ставити испитивање противречности између појединачних слојева и кроз то доћи до смисла целине.”²⁰⁹

²⁰⁹ Isto, 125.

Енциклопедичност у полифонијском кључу: Бахтинова теорија романа

Може с правом рећи да од Бахтинових расправа о роману писаних тридесетих година, али махом објављених половином седамдесетих²¹⁰, појам енциклопедија стиче теоријски легитимитет и почиње званичну историју у разматрању природе романесконог жанра. Важно је Бахтинове студије посматрати у времену када су настале, јер се тако јасније уочавају важне линије континуитета у размишљањима о роману у првој половини прошлога века. Тамо где је стала Лукачева теорија констатујући да романи Достојевског припадају једном новом свету који превазилази деветнаестовековну духовну ситуацију и захтевају другачији интерпретативни приступ и жанровску типологију, ту почиње Бахтиново занимање за роман и развијање новог методолошког система који би могао да обухвати и објасни те нове могућности романескне форме, модела света и уметничког мишљења Достојевског. Бахтин у духу свог теоријског дискурса директно наставља Хегелово и Лукачево разликовање епа и романа, дајући му нова поетичка и идеолошка значења. Идеје стилске и језичке разноликости присутне у Бенјаминовим, односно Бреховим читањима модерног романа, добијају своје оригинално теоријско и методолошко уобличење у Бахтиновој концепцији полифоније. Незавезано од питања утицаја, на плану историје идеја очигледно је да се од Бахтинових радова може континуирано пратити интересовање за пародију и менипејску сатиру у развоју романа, што је очигледно већ у заснивању енциклопедичког модуса у архетипској критици Норторопа Фраја, док Бахтинови

²¹⁰ Обимна расправа „Реч у роману” писана је, како стоји на њеном крају, 1934–35, а објављена у Бахтиновој књизи *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, у српском преводу: Mihail Bahtin, *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Beograd, 1989.

ставови о роману као незавршеној и дијалошки отвореној форми добијају свој наставак у семиотици отвореног дела Умберта Ека.

Аутор који већи део живота није имао приступа водећим академским центрима и био у изолацији као жртва тихе репресије совјетских власти, оставио је коласално утицајан научни опус који, међутим, није лишен недоумица и противречности. Интригира чињеница да Бахтин, као један од најбољих познавалац историјске поетике романа, готово доследно ван својих расправа оставља савремени роман. Ипак, пажљиво читање Бахтинових студија открива га као одличног познаваоца прозе својих савременика, па тим пре ово питање као да задире у срж његових погледа на књижевност. Тако у студији „Говорна разноликост у роману” као пример аутор̄а у чијем делу се може уочити присуство различитих вербално–идеолошких видокруга наводи Ремизова и Замјатина, а нешто касније помиње и Андре Жида и Томаса Мана у чијој раној прози препознаје идеологију естетичизма. У другом издању књиге *Проблеми поетике Достојевског* (1963) у једној фусноти даје кратак али веома изнијансиран осврт на пародију и редуковани смех у романима Томаса Мана *Доктор Фаустус* и *Исповест варалице Феликса Крула*, док за Хемингвеја вели да је имао „веома осетљиво ухо за све карневалско у савременом животу.”²¹¹

Бахтинова позиција је у овом смислу блиска позицији другог великог мислиоца прошлог столећа, Мишела Фукоа чији се концепт „историје садашњости” бави углавном седамнаестим и осамнаестим веком. Међутим, као што се Фукоове студије о психијатријским установама, затворима и сексуалности могу читати и као криптописмо о времену у коме и сада живимо, чини се да је текстуално несвесно Бахтинових расправа увек пред собом има репресивну друштвену стварност и идеолошко једноумље којима као критичку алтернативу нуди полифонијско мишљење, говорну и смисаону децентрализацију, дијалогичну уместо ауторитарне речи и, коначно, виталистичку карневалску енергију која свет ослобађа догматизма и страхопоштовања. Бахтинови ставови некада савим отворено претендују да превазиђу оквире проучавања књижевности и постану део ширег, антрополшког и идеолошког, посматрања човека као мислећег бића чијој свести је иманентна дијалогичност. „Чини нам се да се може говорити о посебном *полифонијском*

²¹¹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Beograd, 2000, 152.

уметничком мишљењу које превазилази границе романесконог жанра. Томе мишљењу доступна су сва она својства човекова, пре свега мислећа људска свест и дијалогска сфера његовог бића, која се не могу уметнички освојити са монолошких позиција.²¹²

Оно што је у Бахтиновим текстовима недвосмислено то је критика упућена тадашњој стилистици и фирмалном методу неспремним да одговоре изазову жанровске, језичке и идеолошке комплексности романа Достојевског или Раблеа. У тим оценама Бахтин се некада задржава и на питањима позиције уметности у савременом добу. Као што је Херман Брох доказивао да се *Уликс* не може разумети ако не познајемо основе теорије релативитета, иако се ни она, ни њен творац нигде у роману не помињу, тако је и Бахтин мишљења да ако савремена уметничка свест (а можемо рећи да су њени носиоци и уметници као и њихови тумачи и критичари) жели да њена истина буде легитимна, мора прихватити нови релативистички модел света са којим наука већ увелико рачуна. „Научна свест савременог човека зна да се оријентише у сложеним условима ”вероватне васионе“, њу не збуњују никакве ”неодређености“, она зна да их узима у обзир и рачуна с њима. Ова свест је већ одавно навикла на Ајнштајнов свет са његовим мноштвом ситема мерења итд. Али у области *уметничке* свести и даље се понекад захтева најгрубља, најпримитивнија одређеност, која очито не може бити истинита.”²¹³ Међутим, намеће се питање да ли је у Бахтиновим оценама повремено присутна и критика саме уметности у новом веку. Када у студији „Еп и роман” (1941) говори о потреби да се методологија пручавања књижевности фокусира на проблем жанра, аутор примећује да се „иза површног шаренила и буке књижевног процеса не виде веће и битније судбине књижевности и језика, чији су главни јунаци, пре свега, жанрови, док су правци и школе само јунаци другог и трећег реда.”²¹⁴ Бахтин је заиста писао о роману не толико контексту уметничких праваца колико ширих културних и друштвених померања, али чини се да у овом помињању „шаренила и буке” књижевног живота може препознати нешто од ауторове критичке дистанце и према уметности у првим

²¹² Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 253.

²¹³ Isto, 254. У том смислу Бахтиново заснивање појама хронотоп у студијама књижевности, проистекло из интересовања за Ајнштајнову теорију релативитета и идеје биолога Ухтомског, покушај је корените реконструкције проучавања књижевности у духу нове истине о свету. Уп. о томе и: Бојан Јовић, „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа”, у зборнику радова *Теорија–Естетика–Поетика*, ур. Гојко Тешић, Београд, 2008.

²¹⁴ Mihail Bahtin, „Ep i roman (O metodologiji izučavanja romana)”, *O romanu*, 440.

деценијама новог века. Бахтин је, као студиозни научник и по образовању класични филолог, у мноштву покрета и поетика видео сметњу да се јасније сагледа жанровска позиција (модерног) романа, пречишећена од сувишних и површних гласова, или бахтиновски речено од прејакe полифоније, на уметничкој сцени. Међутим, и са успостављеном историјском дистанцом, Бахтин ће у уводу књиге о Раблеу (1965) остати сасвим уздржани према уметности коју сам назива модернистичком а коментари упућени Кајзеровој концепцији гротескног у књижевности и сликарству новог доба говоре да је свако инсистирање на демонском смеху и отуђености, без виталистичке обнове, Бахтину углавном неприхватљиво. Штавише, инсистира на томе да се естетичка суштина гротескног може у потпуности схватит само у контексту средњег века и ренесансе, сваки други покушај био би, опет ће употребити ту реч, површан: „Схватити оригиналну дубину, вишезначност и снагу појединачних гротескних мотива могуће је само у јединству народне културе и карневалског односа према свету; узете пак одвојено од њега, оне постају једнодимензионалне, површне и осиромашене.”²¹⁵

Да ли би из овог Бахтиновог става могло да се закључи да се и феномен полифоничности на прави начин може разумети само у делу Достојевског, евентуално Раблеа или Сревантеса, док је његово укључивање у контекст приче о модерном роману проблематично? Иако се ово питање чини као неосновано, јер је потенцијал различитих аспеката Бахтинове теоријске мисли толика да вишеструко превазилази првобитне историјске оквире, а њен утицај до данас немерљив и незаобилазан у тумачењу савременог романа, одговор ипак није тако једноставан. Ако бисмо опет пажљивије погледали Бахтинове текстове и тамо покушали да нађемо неки видљиви путоказ, једно индикативно место је у студији „Из предисторије романескне речи” (1941). Отварајући нека методолошка питања о проучавању пародије Бахтин вели да се на средњовековну пародију, која је првенствено *parodia sacra* као у *Кипријановој вечери*, не могу пројектовати савремене представе о пародијском говору и одмах наводи зашто: „У новије време функције пародије уске су и небитне. Пародија је закржљала, њено место у савременој књижевности безначајно је.”²¹⁶ Разлог за ову појаву Бахтин налази у

²¹⁵ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop, Tihomir Vučković, Beograd, 1978, 62.

²¹⁶ Isti, „Iz predistorije romaneskne reči”, *O romanu*, 420.

изостанку вишејезичности у савременом друштву. Данашњи књижевни, односно стандардни европски језици немају, као у средњем веку, хијерархијски усторјено богатство стилова и форми на чијем врху су били свети списи. У позном средњем веку и ренесанси жанрови који су имали пародијски и уопште смеховни потенцијал (сотије, фарсе, карневалске игре и, коначно, роман), разорили су ту хјерахију, на првом месту пародирајући библијски стил, што је као резултат имало формирање прозног, „демократизованог” језика средњег сталежа. Зато је данас на тлу нових књижевних језика „за пародију остало само веома скромно место: ти језици нису познавали и не познају свете речи, и сами су рођени из пародије свете речи.”²¹⁷ Бахтин је несумљиво у праву када истиче да се увек пародира оно што је постало језички и стилски канон, али чини се да овде упада у замку сопствене методологије. Ако се данашње стање пародије не може пројектовати на средњи век, онда новије домете и значај пародије не морамо да вреднујемо мерилима из прошлих епоха. Свакако да свети списи немају исти значај и смисао за савременог човека као што су то имали у средњем веку, али је њихово канонско присуство и данас толико да их у књижевном смислу и даље „вреди” пародирати. Коначно, од времена ренесансе светска култура произвела је импозантан број нових књижевних, идеолошких или научних канона који су постали и постају предмет пародије, која можда не утемељују нови књижевни језик, али заснивају препознатљив пародијски дискурс. У сваком случају наведена оцена о данашњим могућностима пародије открива два важна момента Бахтиновог схватања романа, поготову његове енциклопедичке природе. Први се тиче говорне, а то за Бахтина увек значи и друштвене и идеолошке разноликости, а други односа према миту, односно епу. На оба ова плана види се изузетне теоријске и херменеутичке могућности Бахтинове поетике жанра, али и извесна ограничења.

Иако му је дао теоријски легитимитет, Бахтин није први употребио појам енциклопедија у студијама књижевности. Управо у поменутом раду „Из предисторије романескне речи” он помиње да је још у првој половини деветнаестог века Бјелински назвао Пушконов роман у стиху *Евгеније Оњегин* „енциклопедијом руског живота” мислећи на свеобухваност у приказу понашања, навика и обичаја тога доба. Међутим, том значењу Бахтин додаје оно што је суштина његовог

²¹⁷ Mihail Bahtin, Iz predistorije romaneskne reči”, *O romanu* 421.

схватања романа као уметнички организоване *говорне* разноликост. „А то није нѐма енциклопедија ствари и свакодневице,” допуњава он оцену Бјелинског, „Руски живот овде говори свим својим гласовима, свим језицима и стилевима епохе. Књижевни језик у роману није приказан као јединствен, потпуно завршен и неспоран језик – он је представљен управо у свом живом разногласју, у свом настајању и обнављању.”²¹⁸ Енциклопедичност Бахтин овде доводи у везу са потребом романа да успостави језички, говорни и стилски тоталитет епохе схваћен као динамична, у интеракцији ликова и приповедача стално обновљива целина. Ликови који мисле, говоре и делају носиоци су идеолошких гласова и свести различито удаљених од аутора, односно приповедача, као „уметничко–идеолошког центра”, што роман чини сложеним, дијалогизованим системом језика епохе способним да оствари самокритику речи, што је у контексту енциклопедичности такође важно: „Језик у роману не само да приказује него је и сам предмет приказивања. Романескна реч је увек самокритична.”²¹⁹

Дакле, када се позива на Бјелинског, Бахтин не укида у традицији већ постојеће значење енциклопедије као свезнања или ризнице разноврсних информација о животу у одређеној епохи, него то значење допуњава моментом названим рус. *разноречие* (у српском преводу вишегласје или говорна разноликост) који обухвата интеракцију диференцираних језичких варијетета: друштвених, професионалних, књижевних, регионалних и других. Романескно знање није скуп статичних и неутралних („немих”) података него приповедачки, композиционо и стилски организована целина у којој су гласови и свести јунака који делају у друштвеним и исторјским околностима, као и глас самог приповедача, заправо носиоци тих знања и аутономних погледа на свет. Само у таквој динамичној целини могуће је да роман надрасте ограничења књижевног језика епохе, односно да развије самосвени критички однос према језику.

У студијама написаним средином тридесетих година, „Две стилске линије европског романа” и „Говорна разноликост у роману” најјасније се испољава ова сложеност или слојевитост Бахтиновог одређења енциклопедичности. У првој расправи он разликује две стилске линије које су и два типа енциклопедичности

²¹⁸ Mihail Bahtin, „Iz predistorije romaneskne reči”, *O romanu*, 419 – 420.

²¹⁹ Isto, 420.

романа: жанровску, какву развија софистички или прозни витешки роман, и језичку, зачету у пародијским формама позне антике (Апулеј, Петроније) која свој врхунски облик добија у ренесанси, у делима *Гаргантуа и Пантагруел* и *Дон Кихот*. „Романи прве линије”, вели Бахтин, „уводили су разноликост полукњижевних жанрова и жанрова из свакодневног живота истискујући из њих грубну говорну разноликост и замњеујући је свуда ”оплемењеним” језиком. Роман није био *енциклопедија језика*, био је *енциклопедија жанрова*.” Бахтин предност даје романима друге линије код којих „примећујемо исту тежњу ка жанровској енциклопедичности, иако не у толикој мери. Довољно је да споменемо *Дон Кихота* који је веома богат уведеним жанровима. Ипак, у романима друге линије функција уведених жанрова се изразито мења. Овде им је основни циљ да у роман уведу говорну разноликост, разноликост језика епохе.”²²⁰ На трагу ове друге линије формира се барокни роман који уједињује сазнајни интерес (свезнање), језичку разноврсност и богатство жанрова тако да остварује енциклопедичност у пуном облику или, другим речима, он је идеална форма енциклопедичности како је схвата Бахтин. „Барокни роман обједињује у себи разноликост уведених жанрова. Он, такође, тежи да буде енциклопедија свих видова књижевног језика епохе и, чак, енциклопедија свих могућих знања и информација (филозофских, историјских, политичких, географских итд.).”²²¹

Енциклопедичност је, дакле, иманентно својство романа и испољава се у свим етапама његовог развоја од антике преко барока до новијег доба. Од грчког авантуристичког романа искушења који обухвата различите теме, географске просторе и организује говор јунака по правилима прозне реторике, чиме „тежи извесној енциклопедичности *својственој овом жанру*,”²²² видно је да роман претендује да уметнички изрази и организује разнородно језичко искуство тоталитета, разликујући се по томе од већине других жанрова. Реч у роману, према Бахтину, успоставља се у непрестаном узајмном односу према говорној речи у друштву. Али док одређени типови романа теже да ту дијалогичност свесно ограниче и говорну реч стилски уједначе, дотле други тип романа не укида говорну разноликост и користи је за своју „оркестрацију”, налазећи природног поетичког и

²²⁰ Mihail Bahtin, „Dve stilske linije evropskog romana”, *O romanu*, 176–177 (подвлачење је наше).

²²¹ Isto, 161.

²²² Isti, „Oblici vremena i hronora u romanu”, *O romanu*, 198 (подвлачење је наше).

идеолошког савезника у менипској сатири, односно карневалском доживљају света. Зато се енциклопедичност као именовано својство романа увек остварају на жанровском плану. Сви типови романа о којима Бахтин говори, су, дакле, у већој или мањој мери енциклопедије књижевних и ванкњижевних жанрова, али само неки на бази жанровске чувају и развију говорну разноликост. Иманентна потреба романа да као наследник епа буде потпуни и свестрани израз епохе, што су теоријски већ засновали Хегел и Лукач, од Бахтина добија јасну и далекосежну промену. „Тај захтев” вели Бахтин, „мора бити формулисан другачије: у роману морају бити представљени сви друштвено–идеолошки гласови епохе, то јест сви језици колико–толико битни у епосу; роман мора бити микрокосмос говорне разноликости.”²²³ Јасно да је у основи Бахтиновог одређења енциклопедичности уметнички приказ широко схваћене говорне, а то значи и идеолошке разноликост јер управо ту је потенцијал романа да развије своје поетичке, приповедачке, композиционе и сазнајне могућности. Широко схваћене зато што она обухвата све облике друштвене комуникације, и писмену и усмену реч, књижевне и ванкњижевне жанрове, стандардни језик али и субкултурне језичке варијетете који у роману неће бити поништени, него организовани у динамичну целину.

Међутим, важно је да Бахтин подвлачи дистинкцију између језика емпиријске стварности и његовог уметничког представљања. Роман није непроблематични одраз језичке стварности нити се реч у роману заснива на механичком преношењу неке туђе речи. Да би ти нагласио, Бахтин уводи појам *слика језика* која је хибридног карактера и настаје интеракцијом или међусобном осветљавањем две језичке свести – једне која је приказана, а то је конкретни језик друштвене стварности, и друге која приказује, а која би се могла назвати и означитељском или стваралачком свешћу. „Ако нема те друге свести која приказује”, вели Бахтин, „ако нема друге приказивачке језичке слободе, онда пред нама није *слика* језика, већ једноставно *образац* туђег језика, прави или лажан.”²²⁴ Кључни проблем романа је уметничко представљање или стилизација (пародија,

²²³ Mihail Bahtin, „Dve stilske linije evropskog romana”, *O romanu*, 177.

²²⁴ Isti, „Čovek koji govori u romanu”, *O romanu*, 121 (подвлачење је ауторово).

сказ, варијација и слично) туђег говора. Уметност приповедања почива на томе да се не поништи него сачува и развије дијалогска оријентацију речи али тако да роман не буде једносмерни одраз или поетички непромишљено мешање различитих језичких варијетета. „Романсијер уопште не тежи лингвистичком (дијалекатском), тачном и потпуном васпостављању емпирије туђих језика које уводи – он тежи само уметничкој постојаности слика тих језика.”²²⁵ Овде се Бахтинова теорија романа директно суочава са проблемом референцијаности и разрешава другачије него касније, управо из Бахтинових идеја произашле концепције интертекстуалности. Роман као уметничка слика језичког тоталиета епохе несумњиво задржава своју референцијалну усмереност према друштву, култури и идеологији. Говорна разноликост романа има своју заснованост у времену и простору у коме се сукобљавају различите вредности и погледи на свет. Међутим и роман је део друштвене разноликости, па је зато и не може подражавати јер јој по својој суштини и сам припада. „Оно што утемељује естетски исказ”, вели један од најбољих Бахтинових тумача, Симон Дентиш, „није у крајњем исходу његов однос са светом изван њега, већ то што је он већ део тог света и делује у њему користећи се материјалима – друштвено означеним језицима – који му припадају.”²²⁶ У позним текстовима писаним почетком седамдесетих година, каква су завршна разматрања уз проблем хронтопа у роману, Бахтин ће осетити потребу да се врати питању односа уметничке слике света и емиријске реалности, уводећи у тај однос и појмове текста и читаоца, о чему ћемо говорити касније.

И Бахтин, као и Бенјамин, велику важност придаје епоси барока, фасциниран неким облицима њене уметничке и друштвене свести. Не узимајући у обзир религиозне моменте, барокног доживљаја света Бахтин објашњава као противречно јединство, некада пренапрегнути спој супротности у коме се успоставља драматичност делова и целине. У исти мах та епоха почиње великим географским а настала се научним открићима која су вишеструко проширила човекове сазнајне хоризонте и створила нову слику васионе. Зато јој је могла одговарати само „галилејевске језичке свест које је себе отелотворила у романескној речи.”²²⁷ Могло би се свакако рећи да је управо имајући у виду велике

²²⁵ Mihail Bahtin „Čovek koji govori u romanu”, *O romanu*, 128.

²²⁶ Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London, 1995, 95.

²²⁷ Mihail Bahtin, „Dve stilske linije evropskog romana”, *O romanu*, 181.

проекте гомилања и организације знања у седамнаестом и осамнаестом веку који врхуне просветитељском Великом енциклопедијом, Бахтин и засновао појам енциклопедичност, желећи тиме да истекне да се роман новог доба формира у време великих сазнајних активности и сам носи потребу за спознајом епохалног тоталитета. Коначно, барокни роман има епохални књижевноисторјски и културни значај јер је он не само „генетски предак” свих каснијих романескних врста него је и енциклопедија одакле ће доцнија проза преузимати мотиве, сижее, ситуације.

Још један важан аспект Бахтиновог схватања енциклопедичности види се у расправи „Говорна разноликост у роману” (рус. „Разноречие в романе”) која конкретније разрешава питање уметничке обраде, односно композиционе и стилске организације говорне разноликости у роману. Међу различитим могућностима које су развијене током историје романа, Бахтин као најзначајнију издваја „хумористичко–пародијско репродуковање” говорног и писаног језика какво постоји у енглеском хумористичком роману. Филдинг, Смолет, Текери и Стерн аутори су роман који су „енциклопедија свих слојева и облика књижевног језика”.²²⁸ Пародија се ту показује као моћан стилски механизам да прихвати и преобликује све слојеве, жанрове и варијетет језика, од библијског или епског стила, парламентарне и судске беседе, моралне проповеди до новинске репортаже и говорног манира. Пародијска стилизације не поништава, него напротив, до врхунца доводи интеракцију различитих вербално–идеолошких видокруга и тиме омогућава њихову критику али и развијање облика критичког преиспитивања самог романесконог поступка. У том смислу Бахтин види одлучујући значај пародије за конститусање романескне истине: „Истина се утврђује довођењем лажи до апсурда.”²²⁹ Коначно, Бахтин указује на колосални значај пародије, и уопште карневалских облика, за развој романа. Управо та линија новијег роман, започета са Раблеом и Сервантесом, која разграђује претходне поетичке стратегије и идеолошке светове, до данас се показала као једна од најпродуктивнијих. У студији „Еп и роман” (1940) Бахтин ће у тој отвореност да пародира и преосмишљава све друге жанрове видети једну од кључних одлика роман и битан разлог изостанка

²²⁸ Mihail, Bahtin, „Govorna raznolikost u romanu”, *O romanu*, 58.

²²⁹ Isti, „Govorna raznolikost u romanu”, *O romanu*, 69.

његове жанровске стабилности. Одређење пародије као најважнијег облик увођења и организације говрне разноликости у роману, и у том смислу њено директно повезивање са енциклопедичношћу на примеру хумористичког типа романа, упућује на то да се у Бахтиновој теорији енциклопедичности првенствено схвата у пародијском кључу. Постоји снажна узajмна веза између пародије и вишејезичности као социолингвистичког феномена која резултира појавом енциклопедичких, идеолошки самосвесних форми: „Пародијско–травестирајући облици цветају у условима вишејезичности и само када је она присутна способни су да се уздигну до потпуно нове идеолошке висине.”²³⁰ Нема сумње да је овакво схватање енциклопедичности изузетно продуктивно, посебно ако узмемо у обзир и савремени роман. И поред резервисаности према могућностима пародије у двадесетом веку, Бахтин је у студији о предисторији романескне речи нехотице (или, можда, не) демонстрира важност пародијског модела за разумевање савременог романа. Не помињући наравно Џојсовог *Уликса*, Бахтин опширно говори о изузетним потенцијалима лика „комичног Одисеја” који је једна од најпопуларнијих фигура дуге традиције античких комичних епова, фарси и карневалских лакрдија, док за лик комичног Херкула вели да се посредством византијског луткарског позоришта преобратио у Карађоза из турског позоришта сенки. Ове указивања на трагу су његових ранијих размишљања о важност „процеса поновног акценовања” који има велико хеуристичко значење у историји књижевности, поготову романа, јер тим поступком велики канонизовани ликови из прошлости могу да „расту и развијају се и после свог настанка, способни да се стваралачки мањају у другим епохама удаљеним од дана и часа њиховог првобитног рођења.”²³¹ Међутим, тенденција да се енциклопедичност посматра првенствено у пародијском, или карневалском, кључу садржи и извесна

²³⁰ Mihail Bahtin, „Iz predistorije romaneskne reči”, *O romanu*, 411.

²³¹ Isti, „Dve stilske linije evropskog romana”, *O romanu*, 404–405. Почетком двадесетих година Јури Тињанов је истакао је могућност да се пародијом успостави дијалектичка игра супротности: „Ако је комедија пародија трагедије, онда трагедија може бити пародија комедије,” (Jurij Tinjanov, „Dostijevski i Gogolj (ka teoriji parodije)”, *Arhaisti i novatori*, prev. Nazif Kusturica, Sarajevo, 1990, 221). На крају расправе „Две стилске линије европског романа” Бахтин помиње могућност да се познати књижевни ликови у некој каснијој епохи преведу „из комичног плана у трагични и супротно” (*O romanu*, 188) мада тој супротној могућности не посвећује пажњу. Многа дела која су заснована на пародији постала су канон, а то би се могло рећи и за сам пародијски поступак у постмодерно доба. Можда је Севантесов *Дон Кихот* најбољи пример пародије канона (витешких романа) која је и сама постала романескни канон који би, дакле, могао бити пародиран, дакле изложен метапародији или „пародији на квадрат”.

ограничења. Видели смо да када говори о безначајној улози парадоме у савремено доба, Бахтин то објашњава тиме да су водећи европски књижевни језици формиран из пародије свете речи, односно библијског стила, тако су исцрпи своје највеће пародијске потенцијале. Индикативно је да Бахтин однос романа и Библије помиње само у контексту пародије, па се намеће и питање да ли књижевност и роман са библијском речју могу да успоставе и неки други облик дијалога ван пародијског модуса. Док је Бенјамин цитате из Светог писма монтиране у Деблиновом роману видео као могућност да се обезбеди ауторитет приче, Бахтин сваки библијски цитат употребљан ван полемичког контекста вреднује као „ауторитарни текст који у роману остаје мртав.”²³² Енциклопедичност у митском кључу коју ће засновати Нортроп Фрај показаће да Библија целином своје композиције и богатством архетипских слика такође може бити важна за роман.

Овда се заправо отвара питање односа роман према епу и миту, што такође има значаја за разумевање Бахтиновог одређења енциклопедичности. Преузимајући од Хегела и Лукача већ успостављено разликовање епа и романа, Бахтин га допуњава поларизацијом између ауторитарне и дијалогичке оријентисане речи. Свет епа, односно мита, у знаку је апсолутне завршености и постоји као један хомоген видокруг лишен говорне разноликости и занимања за идеолошку сложеност актуелне друштвене стварности. Сазнајни интерес епа усмерен је на прошлост тако да је памћење основна епска стваралачка активност. Због свега тога еп је потуна супротност роману чији јунаци су упућени на сталну спознају и преиспитивање света. Тај нови сазнајни интерес романа, да путем говорне разноликости преиспитује друштвену и идеолошку стварност, Бахтин доводи у везу и са далекосежним преокретом у хјерахији времена које, као и свет у роману, губи своју завршеност јер гледа у неизвесну будућност. Настао на тлу смеховне разградње ауторитарног епског света, роман припада новом добу и Бахтин искључује сваку могућност, изузев пародијске, да еп и роман као дијаметралне уметничке форме и два супротстављена типа мишљења и доживљаја света, успоставе некав поетички

²³² Mihail Bahtin, „Čovek koji govori u romanu”, *O romanu*, 106. Одбацивање свеке ауторитарне, монолошке речи као страног тикива, Бахтин у истом пасусу допуњава пажње вредном тврдњом за разумевање привлачне моћи негативног јунака: „У роману никада није успевала слика званично–ауторитарне правде и врлине (владарске, свештеничке, чиновничке, моралне и др.)”.

однос. Бахтинова критика епа несумљиво се може читати и као одбацивање сваког облика митологизације која (увек) почива на покорности ауторитету, канонизацији, негирању појединачног и конкретног у име општег и, коначно, укидању сваке друштвене, идеолошке и уметничке иницијативе.²³³ Док Лукач у завршном делу *Теорије романа* говори о Толстоју и Достојевском као творцима романескних епопеја, а Деблин и Бенјамни пишу о епским могућностима романа, Бахтин је, из позиције концепције о говорној разноликолсти, према таквој могућности резервисан. Иако у неколико наврта помиње *Рат и мир* као роман–епопеју та одредница за њега, у контексту говора о Толстојевој монолошкој прози, нема позитивну вредносну конотацију.²³⁴ Ипак, искуство модерног романа који развија сложен, не само пародијски, однос према епу и миту свакако захтева да се и ови антички облици посматрају у контексту енциклопедичког модела романа. Управо Бахтинове идеје о преакцентовању, односно ресемантизацији књижевних ликова и тема из прошлости и њихово укључивање у романескно и друштвено вишегласје новог доба, могле би у том смислу бити херменеутичко полазиште.

Највећи проблем у разумевању Бахтинових ставова о енциклопедичности романа поставља књига у којој се тај појам уопште и не помиње. Реч је о *Проблемима поетике Достојевског* у којој се првом (1929) и потом у знатно проширеном издању (1963) развија концепција полифонијског романа. Појам *разноречие* (вишегласје, говорна разноликост) који Бахтин користи тридесетих година близак је одређењу полифоније (грч. многогласије) као „мноштва самосталних и несливених гласова и свести” или „мноштва равноправних свести и њихових светова” у романима Достојевског.²³⁵ Ипак за разлику од вишегласије које има шири значењски опсег, полифонију је Бахтин засновао као жанровско одређење (полифонијски наспрам монолошког романа) чија поетика произилази из

²³³ Уп. о томе: Andrea Lešić, *Bahtin, Bart, strukturalizam*, Beograd, 2011. Поредићи Бахтинову критику ауторитарне речи са Бартовим оценама о политичким митовима, Андреа Лешић претпоставља да „ако је Бахтин имао неке од совјетских митова на памети док је писао о ефекту ауторитарног исказа на уметнички говор, чини се да би се са Бартом сложио око суштинске јадности, рецимо, мита о Стаљину као херојској фигури и оцу нације,” (169).

²³⁴ У једној напомени у *Проблемима поетике Достојевског* Бахтин помиње да је овај романописац једно време радио на „великој комичној епопеји” али је од таквог „великог комичног дела (са елементима смешног)” убрзо одустао (157).

²³⁵ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 8. Посебно је питање појмовних разлика и смисаоних нијанси између Бахтинових термина *дијалогичност*, *вишегласје* и *полифонија* које су изгубљене, па и обесмишљене, након конституисања појма интертекстуалност. В. о томе: Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford Univesiti Press, 1990.

равноправног односа аутора и ликова што резултира одређеним приповедачким, композиционим и стилским решењима. Недоумица коју овако схваћена полифонија изазива, проистиче из њеног ексклузивног везивања за романе Достојевског у којима се „читава традиција, почевши од сократског дијалога и менипеје, поново родила и обновила у непоновљиво оригиналној и новаторској форми полифонијског романа.”²³⁶ Ни у првом ни у другом издању студије, Бахтин романе овог аутора не назива енциклопедичним. Али индикативно је да се у другом издању само једном помиње појам енциклопедија и то за Лукијанове сатире које „представљају читаву енциклопедију његовог времена” зато што, отворено или скривено, упућују на целокупан друштвени живот епохе. Да Бахтин није одустао од овог појма види се у две године касније објављеној књизи о Раблеу (1965) када за његово дело вели, исто као и Бјелински за Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, да је „читава енциклопедија народне културе.” У закључку ће бити још прецизни називајући Раблеове романе „дубоко енциклопедичним” јер су у њема скоро до танчина присутне све области знања и животних искустава. Најупадљивија одлика Раблеове обавештености и изузетног богатства његовог света је да у томе „превагу има све што је *ново, свеже, првобитно*. Његова енциклопедија је енциклопедија *новог света*.”²³⁷ У својим позним радовима Бахтин потенцира енциклопедичност као ризницу свезнања епохе, што је поменуо и поводом барокног облика овог жанра – да говорна и жанровска разноликост успоставе дијалог са целином епохалне културе. Посматрано из тог угла полифонијска структура и уметнички модел света романа Достојевског савим је другачији. Иако има заснованост у карневалском доживљају живота, полифонија код Достојевског не тежи за екстензијом знања и информација него за интензивним „продором у дубинске слојеве човека и људских односа.”²³⁸

²³⁶ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog* 170.

²³⁷ Isti, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, 472 (подвлачење је ауторово).

²³⁸ Isti, *Problemi poetike Dostojevskog*, 159.

Не би било сасвим тачно поистоветити Бахтинова одређења енциклопедичности и полифоније, али чини се да би се још више изгубило у разумевању енциклопедичности савременог романа ако се ни би узео у обзир богати херменутички и смисоани поетицијали које има полифонијско уметничко мишљење. Полазиште за могуће заснивање енциклопедичности у полифонијском кључу могао би бити управо Бахтинови став о својеврсном генетеском коду сваког жанара. Свака књижевна врста постоји као стваралачко памћење које „живи садашњошћу, али увек памти своју прошлост, своје начело.”²³⁹ Роман какав је створио Достојевски у свом поетичком моделу памти енциклопедичност менипеје, карневалског осећања света и барокног романа, и у новом, полифонијском облику, предаје их роману двадесетог века који на тој поетичкој линији вишегласја постаје отворена форма сопособна да расправља о етичким, филозофским и уметничким питањима. Међутим, и сама Бахтинова мисао је таква да, избегавајући једнозначне и монолошке закључке, до истине долази кроз полемику која оставља простор и за противречности. Зато се Бахтинове идеје о полифонијском роману не могу је једноставно „примењивати” без самосвести о противречностима које се неминовно отварају због вишегласја самих критичарских видокруга. Један такав раскорак уочљив је у поређењу које Бахтин прави између прозе Достојевског и Флоберовог романа *Бувар и Пекише*. У новије време прихваћена је оцена да је ово Флоберово дело „комични енциклопедијски роман о дегенерацији знања и тричавости људског напора.”²⁴⁰ Бахтин истиче тематску хетерогеност Флоберовог романа који „обједињује садржајно најразличитији материјал”, али онда додаје: „Та се разноврсност у грађи романа не испољава нити се може испољити оштро, јер је подређена јединству личног стила и тона, које је сву прожимају, јединству једног света и једне свести.”²⁴¹ И поред садржајног богатства због које тежи енциклопедичном свезнању, Бахтин у овом Флоберовом роману не налази мноштво акцената и стилско–језичку дисперзивност као код Достојевског, тако да је због изостанка полифоније и енциклопедичност упитна.

²³⁹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 254.

²⁴⁰ Edvard Said, *Orijentalizam*, prev. Drinka Gojković, Beograd, 2008, 152.

²⁴¹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 17.

Док је искуство авангарде присутно у Бенјаминов есејима о роману и приповедању, дотле се код Бахтина о томе може теже говорити, осим што је свакако познавао и критиковао стваове руских формалиста. Међутим, то не значи да се Бахтинова мисао не може довести у диретнију везу књижевним контекстом у коме је настала. Тако се у књизи о Достојевском неколико пута враћа питању целине полфонијског романа. За разлику од монолошки јединственог света приповедсчеве свести каква углавном постоји у европском роману у делима Достојевског мноштво сукобљених вербално–идеолошких перспектива успоставља „лабиринт полифонијског романа.” У таквом лабиринту гласови се међусобно допуњују, контрастирају, варирају стваве што Бахтин у неколико наварта пореди и са компоновањем музичких дела, па вели и ово: „Јављају се нови принципи уметничког сједињавања елемената и конструкције целине, јавља се – метфорично речено – контрапункт романа.”²⁴² Годину дана пре Бахтиновог заснивања полифоније објављен је један од најзначајјих романа тога доба, *Контрапунк живота* (1928) Олдоса Хакслија заснован на музичком принципу варијација одоносно модулација мотива и идеја. Иако се Бахтиново објашење полифоније у романима Достојевског не може изједначити са Хакслијевом концепцијом романом идеја, може се говорити о блискости између теоријске и иманентнопоетичке свести тога доба које увиђају наративни интерес романа да из супротстваљених углова сагледа ликове као носиоце различитих идеолошких видокруга.

Ипак, питање романесконог јединства Бахтин је првенствено разрешио заснивањем појма хронотоп. Узајамна веза просторне и временске димензије одређује „уметничко јединство књижевног дела и његов однос према стварности.”²⁴³ Раблеовски као и хронотоп пута и сусрета свакако имају важно место у конститусању целине света енциклопедијских романа. Занимљиво је да у „Завршним напоменама” уз разматрање облика хронотопа, писаним 1973. године, Бахтин знатну пажњу него раније посвећује односу уметничког света према стварности. Свет приказан у роману никад не може бити хронотопски истоветан са реалним јер је то свет који је створен текстом. Бахтин ће изразитије него у ранијим

²⁴² Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 45.

²⁴³ Isti, „Oblici vremena i hronotopa u romanu: Završne napomene”, *O romanu*, 372.

студијама инсистирати на појму текст, истичући при томе и важан удео читалаца у констатуисању текстуалне стварности романа: „аутори који стварају текст, и они који изговарају текст (ако постоје), и, на карју, слушаоци–читаоци који васпостављају и у том васпостављању обнављају текст – подједанко учествују у стварању света приказаног у тексту.”²⁴⁴ За тај процес размене који остварује читалац, између књижевног дела и живота, Бахтин ће предложити појам *стваралачки хронтоп*. Ово ауторово изразитије интересивање за проблеме рецепције и текстуалности романеског света долази у тренутку када је Јулија Кристева већ промовисала појам интертекстуалности, модификујући кључну Бахтинову претпоставку о дијалогичности речи.

Бахтиново инсистирања да се између речи и њеног значења увек успоставља тешко проходна средина других речи концепција интертекстуалности ће, у духу опседнутости позног структурализма идејама текстуалности и смрти аутора, праметнути у тврдњу да се смисао сваког текста успоставља кроз неминовну повезаност са другим текстовима. Не само да се уместо појмова реч и језик, који су схваћени као давање предности усменој комуникацији, сада фаворизује појам текст, него се у првом тренутку сасвим занемарује и Бахтиново друштвено, идеолошко и историјско лоцирање говорне разноликости. Неминован колико и помодан, појам интертекстуалност добио је до данас различита теоријска заснивања, од упућености на текстуалну производњу, затим као стратегија читања, облика књижевног и културног меморисања или, у свом најрадикалнијем виду, као „раскид са сваким датим контекстом, који изазива бескрај нових контекста на начин који је апсолутно неограничен.”²⁴⁵ Приметно је да нека тумачења обнављају Бахтинова значења о учешћу језика у друштвеној и културној пракси. Уместо повезаности садашњих и прошлих текстова интертекстуалност се схвата као „учешће текста у дискурзивном простору културе. (...) Његово проучавање се шири на непозната дискурзивна остварења, на кодове чије је порекло изгубљено.”²⁴⁶ Овај појам постао је окосница разумевања књижевне енциклопедичности схваћене као интертекстуалног

²⁴⁴ Mihail Bahtin, „Oblici vremena i hronotopa u romanu: Završne napomene”, *O romanu*, 383.

²⁴⁵ Jacques Derrida, „Signature Event Context”, *Margins of Philosophy*, prev. Alan Bass, University of Chicago Press, 1982, 310.

²⁴⁶ Džonatan Kaler, *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*, prev. Sonja Čerlek, Zagreb, 1991, 244.

универзума, лавиринта или библиотеке. Нарвно, није изненађење што је и то значење присутно у видикругу Бахтинове књижевне мисли: „Изгледа да не може свако ко уђе у лавиринт полифонијског романа пронаћи у њему пут и чути иза појединачних гласова целину.”²⁴⁷

²⁴⁷ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 45.

Енциклопедичност у митском кључу: Архетипска критика Нортропа Фраја

(Не)очекивани сусрет књижевне мисли Михаила Бахтина и Нортропа Фраја узбудљив је тренутак одређења енциклопедичности романа. Док су им ставови о важности менипејске сатире и континуитету пародијског дискурса прилично блиски, херменеутички интереси разићи ће им се поводом књиге која је обојици, али из различитих разлога, привукла пажњу. Реч је о *Исповестима* светог Августина. Посматрајући ово дело у контексту позног хеленизма када се у аутобиографској прози формира приватна самосвест, односно тип усамљеног „човека за себе” издвојеног из јавног живота, Бахтин, ипак, инсистира да и у том типу прозе говорна разноликост јавне сцене није једноставно нестала него је само преведана у „нечујни регистар”. Зато предлаже стратегију „вишегласног” читања Августинове књиге не би ли се у њој чула реторичка и друштвена раслојеност: „Карактеристично је да *Исповести* блаженог Августина не треба читати ”у себи”, морају се изговарати гласно, толико је у њима још жив дух грчког трга на којем се најпре формирала самосвест европског човека.”²⁴⁸ Међутим, у „нечујном регистру” самог Бахтиновог текста скривена је полемика са оним типом читања који сугерише иманентна поетика Августинових разговора са самим собом. Док Бахтин сматра да *Исповести* треба читати наглас, дакле онако какав је и био обичај да се у античко и хеленистичко доба читају текстови, дотле Августинова књига, по први пут у писаној историји, промовише могућност читања у себи, како је у шестом поглављу описано да је чино свети Амброзије. Примењујући тај нови начин читања којим је задивљен, Августин открива скривени јединство Светог писма што у *Исповестима* формулише у аксиом да је Нови завет скривен у Старом, односно да је Стари завет објављен у Новом. Тиме покреће онај ланац „чудесних последица” о којем говори Борхес, у чијем средишту је идеја о Апсолутној Књизи што се може

²⁴⁸ Mihail Bahtin, „Antička biografija i autobiografija”, *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Beograd, 1989, 251. Нешто касније рећи ће и да „Августинове *Исповести* траже гласно декламовање” (Isto, 262).

пратити све до књижевности и филозофије новијег доба.²⁴⁹ Једна од тих последица је и Фрајева стратегија читања енциклопедских облика у архетипском, односно митском кључу која, позивајући се на Августинов аксиом, уместо разногласја трага за аналогијама и идентификацијама што производе целовитост књижевне структуре.

Анализирајући *Библију* превасходно као књижевно дело Фрај потврђује како се „у Новом завету указује знатно скраћен али са старозаветним на чудноват начин паралелан след, где јеванђеља одговарају закону, Дела историјама, посланице пророчанствима, а Откривење – које по духу толико дугује Данилу и романтизираној причи о Храму код писца Дневника – списима.”²⁵⁰ Због таквих аналошких веза и идентификационих односа којима се успоставља целина од разнородних текстова, Фрај ће је *Библију* назвати најбоље компонованом (светом) књигом на свету чија се јединствена архетипска структура протеже од почетка до краја времена. „*Библија* као целина приказује гигантски циклус од стварања до апокалипсе, у оквиру које се налази херојска потрага Месије од инкарнације до апотеозе.”²⁵¹ Сеобухватност визије, структурна целовитост, позиција коју има у хришћанској цивилизацији и колосални утицај на потоњу књижевност, али и готово све друге домене духовности, чине *Библију* темељним и идеалним обликом Фрајеве концепције енциклопедичности као бесконачно разноликог јединства. Свака књижевна епоха сколна је да по аналогија са светом књигом или објавом, створи средишње, енциклопедијско дело које ће својом обухватношћу и значајем бити репрезентативни епохални израз, блиско ономе што Брох назива тоталним уметничким делом. Таква остварења нису само творевине индивидуалне генијалности него израз културе и развоја књижевних облика, симбола и тематских модуса. Енциклопедијска структура „као да је читав један свет по себи што постоји у култури као неисцрпна залиха имагинарних предлога и, попут терорије гравитације или релативности у физичком универзуму, чини се применљивом или бар пуном аналогних веза са свким делом књижевног света.”²⁵² Овакво одређење знатно је

²⁴⁹ Horhe Luis Borhes, „О kultu knjiga”, *Nova istraživanja*, prev. Biljana Bukvić Isailović, Beograd, 2008, 89.

²⁵⁰ Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, prev. Novica Milić, Dragan Kujundžić, Beograd, 1985, 253.

²⁵¹ Исти, *Анатомија критике: Четири есеја*, прев. Горана Раичевић, Нови Сад, 2007, 382.

²⁵² Исто.

шире од Бахтиновог поимања енциклопедичности које се односи првенствено на роман и његову жанровску традицију из области озбиљно–смешног. Енциклопедијски облици постоје унутар свих тематских модуса које Фрај успоставља на основу јунакове моћи деловања у свету: од античких епова који у високомиметском модусу обухватају огроман распон знања подземног, људског и небеског света²⁵³, потом Дантеове *Комедије* у романтичном, *Дон Кихота*, *Фауста* и *Рата и мира* у нискомиметском до *Пусте земље*, *Уликса* и *Финегановог бдења* који су епови иронијског модуса и баштине дугу традицију енциклопедијске пародије Апулеја, Раблеа и Свифта.

Фрајево схватање енциклопедичности поново успоставља неке везе које су код Бахтина биле покидане. Ауторитарна реч мита, епа или светих списа у говорној разноликости романа постоји, према Бахтину, попут страног тела, тако да за те архаичне облике, који су израз једног апсолутног и завршеног свет, нема места у његовим анализама енциклопедичности у полифонијском кључу. Насупрот томе, архетипска критика Нортропа Фраја третира књижевност као поново изграђену митологију која, ипак, постоји у знатно сложенијем језичком и културном контексту од онога у коме је првобитно настао мит. Књижевност није само наследила митологију, оне су део језичког универзум и деле исте структуралне приципе, на првом месту анологичност и идентификацију. Као што се сваки мит има своје место и смисао у систему митологије, тако је целина књижевности неопходан кореспондирајући контекст сваког појединачног дела. Јединство те целине обезбеђују у митовима образовани архетипови – „симболи, обично слике, који се понављају довољно често да би се препознали као елементи тоталног књижевног искуства.”²⁵⁴ Повезујући дела настала у различитим временима, архетипови су

²⁵³ Јасно је да *Илијади*, *Одисеји* и *Енеиди* претходи пагански митски модус, али је исто тако очигледно да Фрај у својим тумачењима тежиште ставља на Библију као изворни енциклопедијски облик европске књижевности. Ту би се могла наћи пукотина у његовом импресивно изведеном систему, јер се може говорити и о енциклопедијским романима какви су *Уликс* или *Вергилијева смрт* као „аналогијама објаве” античког а не хришћанског мита како на тематском тако и на композиционом плану.

²⁵⁴ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 435. Фрај у својим текстовима често изједначава појмове мит и архетип. У тексту „Архетипови књижевности” у књизи *Fables of Identity* (1963), који је касније објављиван и под насловом „Мој кредо”, Фрај каже и ово: „Мит је стедишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење, а пророчанству архетипску приповест. Стога мит *јесте* архетип, иако би можда било погодније рећи мит само кад мислимо на причу, а архетип када говоримо о значењу” (Nortrop Fraj, *Mit i struktura*, prev. Маја Herman Sekulić, Sarajevo, 1991, 29, подвлачење је ауторово).

кључни интегративни моменат читалачког искуства и критичког проучавања књижевности. Иако им признаје потенцијално неограничену комуникативну моћ, Фрај одбија да се тумачење архетипова одвија као некакав бескрајни низ слободних асоцијација. Позивајући се на Елиотов начелни став да књижевност није збир појединачних остварења него целовит поредак у коме се место и вредност савког остварења успоставља у сложеном међуодносу према целини, Фрај сматра да пручавање књижевности мора почивати на компетентном знању и поузданим и објективним методама. Али изнад свега на вери у књижевност као тоталну форму. „Или је архетипска критика лутајућа светлост, бескрајни лавиринт без излаза, или морамо претпоставити да је књижевност тотална форма а не једноставно име дато скупу постојећих дела.”²⁵⁵ У таквом поретку постаје очигледно колико и књижевност у целини и роман као репрезентативна енциклопедијска форма модерног доба, свој тоталитет успоставља на искуству свејединства митског поимања света.

Док Бахтин има потребу да проблематизује питања сазнања, језика, времена и идеологије мита, и тиме се обрачуна са ауторитарним и тотализирајућим мишљењем, дотле Фрај доказује свеприсутност митова и у књижевности али и у друштву, дакле управо оно што је за Бахтина неприхватљиво и чему је у својим студијама упорно покушавао да пронађе противтежу. Већ у *Анатомији критике* Фрај развија концепцију друштвеног реда који почива на установљеном облику речи, односно на канонизованом тексту који је најчешће религиозног или политичког карактера као што је устав или „скуп идеолошких директива попут Лењинових памфлета у данашњој Русији.”²⁵⁶ Ипак то не значи да значење тих фиксираних језичких структура остаје увек исто. Оно се мења у зависности од историјских и идеолошких прилика тако да би се могло говорити о особеном друштвеном динамизму проистеклом из потребе, изазова или претње која долази од повремених преиспитивања или нових тумачења текстова. У познијим радовима Фрај је управо посвећен овом феномену функционисања друштва које путем наслеђених или новостворених митова успоставља своје интересе, формира

²⁵⁵ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 142.

²⁵⁶ Исто, 419.

ауторитете, задовољава имагинативне потребе заједнице па, коначно, путем митова се интегрише и успоставља свој идентитет.²⁵⁷

Само на први поглед Фрајево књижевно одређење мита засновано на тематско–мотивским аспектима, делује једностваније од Бахтиновог. У *Антомији критике* смисаони опсег и културна функција мита вишеструко надилазе значење приче чији актери су божанска или друга бића која имају моћ већу од човекове. Повремена позивања на Ернста Касирера, као у тексту „Архетипови књижевности”, упућују да Фрај под митом подрумева и митско мишљење као духовну функцију и потребу које је опстала и након нестанак историјске свести које је то мишљење произвела. То мишљење тежи јединству света и доживљају живота као непрекидне трајне целине. „Једна од основних претпоставки митског схватања,” истиче Касирер, „јесте да име и суштина нужно стоје у узајмном односу, да име не само означава суштину, већ да је сама суштина, да у њему лежи снага суштине.”²⁵⁸ Са изазовом такве самодовољне речи која је и име и суштина, проучавање књижевности суочава се када доспе до оног нивоа значења које Фрај, а пре њега и Данте, назива анагогијским или универзалним.²⁵⁹ Књижевни симболи, односно архетипови уједињују се тада у један вечан и бесконачан симбол – монаду кроз коју исијава целина књижевног искуства. Језик књижевности престаје да буде коментар стварности или живота и постаје тотални кретивни чин који целину света садржи у систему својих значењских односа. Након што је архетипска критика идентификовала симболе који своје порекло имају у миту, анагогијска критика иде корак даље и окреће се од цивилизације ка култури, од живота ка језику третирајући текст као „микрокосмос целокупне литературе, индивидуалну

²⁵⁷ Nortrop Fraj, „Reč i čovekov svet”, *Mit i struktura*, prev. Maја Herman Sekulić, Sarajevo, 1991. Говорећи о односу мит и друштва Френк Кермод истиче да нам „митолошка структура друштва пружа сигурност, док супротстављање тој структуру изазива низ потешкоћа” (Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 58).

²⁵⁸ Ернст Касирер, *Језик и мит: Прилог проучавању проблема имена богова*, прев. Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, 47. Занимљиво је Касирерово позивање на Макаса Милера који истиче како „нама сумње да и данас има исто тако митологија као и у Хомеровом времену, само је ми не примећујемо, зато што живимо у њеној сенци и што се сви плашимо пуне подневне светлости истине” (Исто, 49).

²⁵⁹ Уз Августиново начело о односу Старог и Новог завета, средњовековна теорија о вишезначности која је свој најпознатији облик добила у Дантеовим списма, може се сматрати другим важним полазиштем Фрајевог енциклопедизма. Дословно, алегоријско, морално и анагогијско значење етапе су „једног јединог процеса који расте у истанчаност и обухватност, не различита значења, већ различити набоји или шири контексти једног континуираног значења које се развија попут биљке из семена” (Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*, 270).

манифестацију тотланог поретка речи.²⁶⁰ Анаогојско значење, чије откривање Фрај пореди са искуством Џојсове епифаније, потенцијално је присутно у сваком књижевном делу, али је претежно управо у енциклопедијским облицима. Читајући *Божанствену комедију*, *Пусту земљу* или *Финеганово бдење* чини нам се као да смо у самом центру поретка речи и да схватамо смисао свеукупног књижевног искуства. Изузетност тих деле није то што претендују да изразе све о свету него што обнављу ону митску и религиозну концепцију тоталне креативне речи. Таква реч би, у хришћанској традицији, била аналогна оној божијој речи (логосу), у прологу Јевађеља по Јовану, која је на почетку свега и из које је све постало.²⁶¹ Међутим, овде се отвара питање односа и ривалитета књижевности, која није наследник митологије него са њом дели језички, имагинарни и симболички простор, и религије, која као директни настављач мита његова значење модификује у ограничени круг догми. И књижевност и религија претендују на универзалне истине, али њихови духовни домени морају остати аутономни. Нема сумње да су у тумачењу Џојсових романа, Елиотова *Четири квартета*, Рилкове визије анђела или загонетних исказа Јејтсове поезије критика позива и на искуство и истину религије, али се у одређеном тренутку потраге за ангогијским значењем критика свакао мора одмаћи од религије, зато што тотална реч књижевног универзума не може никада постати објекат вере или догматско начело. „Проучавање књижевности припада хуманистичким наукама”, вели Фрај, „а оне, како само име упућује, могу према надљудском заузети само људско становиште.”²⁶² Управом поводом Џојса Фрај ће покушати да покаже како првенство имагинативне над доктринарном речју постаје кључни поетички моменат не само у опусу ирског приповедача него и у модерној књижевности. Већ у *Портрету уметника у младости* глас књижевника и глас свештеника боре се у свести главног јунака за примат над речју. Иако књижевник односи победу, трагови те борбе обележиће и касније Џојсове романе. Тај раскид са католичком црквом није значајно да је Џојс једну веру на просто желео да замени другом и да од уметност начини оно што је

²⁶⁰ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 146.

²⁶¹ Значењу исказа „У почетку беше реч” Фрај посвећује велику пажњу у *Великом код(екс)у*, издвајајући мишљење Еразма Ротердамског да то заправо „у почетку беше бескрајан ум с испреплетеним мислима и идејама, из којих су произашле стваралачке речи” (Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*, 42).

²⁶² Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 153.

била религија, већ да „пренесе митолошку структуру Цркве с вере и доктрине на креативну имагинацију, замењујући тиме догматски католицизам за имагинативну универзалност.”²⁶³

У прилично разуђеном критичком систему Нортропа Фраја остаје стално тињајућа тензија између жеље да се књижевност заснује као поредак сведен на ограничени број архетипова а да се при томе не угрози ширина уметничке креативности. Тон доктринарности који повремено имају његови стаови, рецимо тврдња да се „тешко може наћи књижевна тема која не коинцидира са митом,”²⁶⁴ дају право Велековим речима да се после „дешифровања сваког уметничког дела на овај начин човек осећа узалудно и једнолично.”²⁶⁵ Међутим, сам Фрај свестан је да нас архетипска критика не само повремено „одвлачи” од актуелне стварности него и затвара књижевност у самодовољан и аутономан универзум. Иако и ту излаз покушава да нађе у свеприсутству мита у многим областима савремене мисли, што повезује књижевност са социологијом, психологијом или антропологијом, занимљивија је ауторова визија модерног света као Вавилонске куле, на крају *Анатомије критике*, где се уместо митског јединства, свет указује као плуралиет језика. Наиме, иако се у свим доменма људске духовности могу наћи неки заједнички митски обрасци, сваки од тих домена развио је себи својствени језик и тиме нас удаљио од првобитно интегрисаног света. „Кад год конструишемо систем мишљења који би сјединио небо и земљу, поново се појави прича о Вавилонској кули; откривамо да то ипак не можемо да изведемо и да је оно што нам је у међувремену преостаје – плуралитет језика.”²⁶⁶ Суочен са таквим разногласјем, критичар је нужно упућен на успостављање прекинутих веза између уметности и мита, ствари и знања или књижевности и науке, али свестан да ће му жељена целина увек измицати. Зато критичару не преостаје ништа друго него да буде, верује Фрај, онај иделни читалац који пати од идеалане несанице кога је Џојс пожело за своје *Финеганово бдење*.

²⁶³ Исти, „Потрага и циклус у *Финегановом бдењу*”, *Песничка митологија*, прев. Тања Булатовић, Београд, 1999, 214. Овде Фрај прави ефектну игру речи „catholicism”– католицизам и „catholicity”– универзалност. Сличан став има и Умберто Еко који вели да Џојс „полази од уређеног свијета сколастике да би стигао дотле да у језику уобличи слику свијета у експанзији, али га средњовјековно наслеђство, од којег је кренуо, не напушта за читавог тока његових животних обрта” (Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, прев. Nika Milićević, Sarajevo, 1965, 221).

²⁶⁴ Нортроп Фрај, „Мит, фикција и померање”, *Песничка митологија*, 24–25.

²⁶⁵ Rene Velek, *Kritički pojmovi*, прев. Београд, 1966,

²⁶⁶ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 425.

Work in Progress као епистемолошка метафора: Поетика отвореног дела Умберта Ека

Док Норторп Фрај упориште за своју концепцију енциклопедичности налази у *Библији* која је због своје композиције, свобухтатности, мотивског богатства и културног статуса, архетип сваке потоње енциклопедичке форме, Умберто Еко полазиште налази у средњовековној имагинацији. Међутим, на први поглед парадокслано, Еко не узима Дантеову *Божанствену комедију* као репрезент своје замисли отвореног дела, него врхунске модернистичке романе – *Уликс* и *Финеганово бдење*. Управо ова Џојсова остварења говоре о огромној промени која се десила у модерној европској култури. Та промена није, како се често мисли, у знаку једноставног напуштања сваког реда и форме, она је заснована на дијалектици између две визије света: једне уређене и хијерахизоване која се најпотпуније оставрила у средњовековним сумама, и друге, модерне, која стално има потребу да се одређује према овој првој. Већ смо навели поводом појма енциклопедичности, изузетно важно Екову опаску да је модерни свет, у готово свим својим одређујућим доменима, највећим делом настао супротстављајући се великим средњовековним системима, али да је у исти мах био и опчињен њиховим редом и враћао им се, макар и да их травестира. Структура Џојсових романа убедљиво репрезентује ту дијалектику. „Код Џојса се тражење умјетничког дела које би се поставило као еквивалент свијета, кретало увијек у једном једином правцу: од уређеног свијета *Summae*, који му је био поднесен у дјетињству и у младим годинама, до свијета какав се развија у *Финегановом бдењу*, отвореног свијета, у непрестаној експанзији и пролиферацији, који ипак *мора* да има образац реда, правило читања, једначину која ће га дефинирати; и на крају форму.”²⁶⁷

Умберто Еко није први који је Џојсове романе посматрао у контексту средњовековне интегративности и теолошких учења. Крајем двадестих година *Уликс* је привукао пажњу једног од најзначајнијих европских медијалиста, Роберта

²⁶⁷ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prev. Nika Milićević, Sarajevo, 1965, 228 (подвлачење је ауторово).

Курцијуса који запажа да тај роман, поред приметних веза са Хомеровом *Одисејом*, успоставља још значајнији однос са средњовековним облицима мишљења. Сложена симболичка шема односа у којој свака епизода одговара посебној науци, уметности, боји, техници и органу људског тела „прузета је из томистичко–аристотеловског метода.”²⁶⁸ Не у овом смислу, али Еко се директно надовезује на још једног аутора који је у првој половини века писао о Џојсу, на Хермна Броха. Обојица романописци и есејисти, Брох и Еко сагласни су око једног другог аспекта прозе ирског књижевника – огромне важности коју у његовој визији света има модерна наука, првенствено Ајнштајнова теорија релативитета. Заправо Еково одређење модерног уметничког дела као епистемолошке метафоре варира нека Брохова поимања тоталног дела као израза кључних тенденција духа епохе.

Еко инсистира да уметност мора да буде у дослуху са својим временом и културом, да активно учествује у тражењу одговора или да их антиципира, те да нам омогући имагинативно поимање многоструких аспеката света у коме живимо. „Тако савремена умјетност покушава да нађе – у антиципацији према наукама и социјалним структурама – рјешење наше кризе и налази га на једини начин који јој је могућ, под имагинативним видом, пружајући нам слике свијета које вреде као *епистемолошке метафоре*: и успостављају један нови начин гледања, осјећања, схватања и прихватња универзума у којем су традиционалне везе срушене и у којем се мучно обележавају нове могућности веза.”²⁶⁹ Као што је полиперспективност барокних дела и њихово ширење слике света у бескрај било уметнички одговор на нову слику света који је успоставила коперниканска револуција или Кеплерово откриће елиптичног кретања планета, тако и уметност фовизма или кубизма у свом изразу усваја искуства неевклидске геометрије или имагинарних бројева, док се нове комуникативне способности неких каснијих остврења јављају у видокругу кибернетике и теорије информација. Међутим, уметност није примена нити замена научног знања, она тежи више него да сазна свет, она производи коплементарне светове који успостављају сложени однос са постојећим. Ипак, у сазнајном видокругу који образује и поетички заснива уметничко дело, Еко увек препознаје и начине на који читава та епоха или култура виде своју стварност. Уметничко дело

²⁶⁸ Ernst Robert Curtius, „James Joyce i njegov *Ulysses*”, *Eseji iz evropske književnosti*, Sarajevo, 1964, 96.

²⁶⁹ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 15 (подвлачење је ауторово).

не треба да буде епистемолошка метфора својим садржајем или тезама, него на првом месту формом и изражајним могућностима. „Тако у начину описивања неког предмета, у начину прекидања једне временске секвенце, у начину размазивања мрље боје, у свему томе могу да буду толике тврдње о нашим конкретним животним односима какве се никада неће наћи на једној хваљеној слици или једном роману с тезом.”²⁷⁰

Иако су Џојсови романи на задивљујући начин отворени према наслеђу средњег века, од схоластике до Ђанбатиста Вика, они не приповедају о позицији средовековног човека који се кретао у поретку дубоко осмишљених знакова, него о јунацима модерног доба који живи у свету неодређености, случајности и релативитета. У том драматичном односу који је повремено отворени сукоб а некада *coincidentia oppositorum*, Еко налази свој херменеутички интерес да покуша да објасни као то *Уликс* и *Финеганово бдење* „покушавају да дефинирају нови свијет састављајући хаотичну и вртоглаву ециклопедију, набијајући је свим оним тумачењима која су се једно вријеме узајамно искључивала, док се сада запажа да би могла коегзистирати у једној опозицији.”²⁷¹ Еко је склон да енциклопедичност види као „мрежу неисцрпних односа” чија значењска многострукост није грантована и ограничена, што активира улогу читаоца. Управо поводом Џојсових романа Еко ће засновати категорију отвореног дела које је већ произведено, организовано и структурално довршено али тако да је отворено за неограничен број интерпретација. Међутим, Еко уводи још једна појам, односно подкатегорију отвореног дела – дело у покрету које има мобилну композицију и од читаоца жели на начини сарадника у самом процесу стварања. „Једном ријечју, аутор пружа уживаоцу дјело на довршење: он не зна тачно на који ће начин дјело бити приведено крају, али зна да ће дјело приведено крају ипак увијек бити његово, не неко друго, и да ће се на крају интерпретативног дијалога конкретизовати један облик који је његов облик, иако организован од неког другог, на начин који он није могао потпуно да предвиди.”²⁷² Међутим, и у самом Ековом тексту разлика између дела отвореног за бескрајан низ потенцијалних тумачења и дела у покрету које позива читаоца да га произведе у једној од композиционих могућности постојања, у

²⁷⁰ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 18.

²⁷¹ Isto, 343.

²⁷² Isto, 55.

приличној мери се релативизује тако да се под појмом отвореног дела подразумева и значење дела у покрету („Work in Progress”), названог тако по Џојсовом привременом, радном наслову за *Финеганово бдење* док га није објавио као књигу 1939. године. Иако Еко наводи више примера из музике и ликовних уметности, ипак се највише задржава на Малармеовој замисли *Књиге (Livre)* чији се могући обриси могу назрети у поеми *Бацање коцки* где су синтаксички и типографски распоред образовали отворену и покретну форму која је антиципирала нови, ајнштајновски универзум сачињен од бескрајне варијабилности искуства, мерења и перспектива. Међутим, и сама Екова размишљања из половине шездесетих година о новим могућностима комуникације књижевног текста и читаоца антиципирају нека каснија теоријска и књижевна решења. Еко ће овај појам обновити у својој романескној поетици, па тако у поговору за *Име реже* пише о дијалогу који се неминовно води између текста и читаоца, потом текста са оним раније написаним, те коначно о дијалогу између аутора и његовог узорног читаоца као „саучесник који би прихватио ауторову игру.” Тако се отвара игра узајамног изграђивања, јер и текст ствара свог читаоца ко што и овај читајући даје облик и смисао тексту.²⁷³

Кључна поетичка питања концепције отвореног дела Еко ће објединити у обимној анализи *Уликса* и *Финегановог бдења* настојећи да покаже како се у њима одвија транзиција модерне културе, односно довршава касносредњовековна криза схоластике и уобличава рађање новог света. Џојсов пут од *Summae* до *Финегановог бдења* је кретање „од уређеног свијета схоластике да би стигао дотле да у језику уоличи скику свијета у експанзији, али га средовековно налједство, од којег је кренуо, не напушта за читавог тока његових животних обрта.”²⁷⁴ Према Еку то је игра супротности, избор који се никада дефинитивно не довршава што можда и чини да Џојсови романи буду „непрекидна дефиниција универзума.”²⁷⁵ Док у *Портрету уметника у малдости* и *Јунаку Стивену* конфликт између томистичког света и хаоса модерног доба које захтева другачију сензибилност и експреивну

²⁷³ Isti, „Postile uz *Ime ruže*”, *Ime ruže*, prev. Milana Piletić, Beograd, 2002, 441. Идеји отвореног дела Умбето Еко се враћа и половином деведесетих година када говори о феномену хипертекста. У техничком сислу, идеално отворено дело било би бесконачни текст. „Сваки корисник би могао нешто да дода оваквом тексту тако да се добије нека врста бескрајне цез приче. На том месту се губи класични ауторски концепт и настаје нови начин примене слободне активности” (Umberto Eco, „Od interneta do Gutemberga”, prev. Ljubomir Vasojević, *Art 032* : časopis za umetnost i kulturu, Čačak, 2007, 44).

²⁷⁴ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 221.

²⁷⁵ Isto, 217.

структуру, још увек не успева у довољној мери да напусти оквире традиционалног реда, у *Уликсу* је остварена нова поетика изражајног облика. Бавећи се приповедачким поступцима у овом роману Еко се поред осврта на ток свести, више задржава на кинематографској техници и могућностима монтаже да остваре роман као драмску форму. Елиминисање непрестаног ауторског присуства и давање наративног простора јунацима слично је захтевима тадашњег филма „када у *Крстарици Потемкин* Ејзенштајн не осуђује однос старешина–момчад, него спушта свој суд у грчевиту монтажу, конструисану с лицем официра који извикује своје заповиједи.”²⁷⁶ Док техника тока свести омогућава приповедчки и језички рез у дубину јунакове психе, поетика резања у ширину даје пресек историје и свакодневног живота. Та сазнајна ширина била је идеал и реалистичке прозе, међутим колосални обрт који настаје у *Уликсу* тиче се малих ствари. Тиме што се у роману не дешавају велике, значајне него само мале ствари које без узајмне везе нагло наступају, попут асоцијације идеја, доводи до свеопштег изједначавања чињеница у одбацивању избора и укадињу услова за образовање једног суда или једне истине. „Никаква чињеница не може да буде дефинитивна или мање значајна од друге, и зато све чињенице, губећи значај, постају једнако важне.”²⁷⁷ Међутим, у томе Умберто Еко не види разрешење него почетак кључног уметничког проблема *Уликса*.

Полемишући са другим читањима, какво је Јунгово које у Џојсовом роману види само перманентно разарање света, Еко полази од тога да су неред и деструкција могли да се манифестују у тако евидентној мери и да толико скрену пажњу, баш зато што им је пружен један ред. На примеру једанаестог поглавља, познатог под именом „Сирене”, Еко показује композицију засновану на музичким аналогијама и мотивским варијацијама у којим се несумњиво присутна средњовековна концепција, на трагу питагорејске традиције идентификовања музичке естетике са начелим пропорције. Наративно ткиво вођено је знањима и

²⁷⁶ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 269. Када је прочитао роман *Уликс*, Сергеј Ајзенштајн назвао га је „Библијом новог филма”. Велики редитељ био је фасциниран блискошћу Џојсових модерних приповедачких поступака и своје концепције интелектуалне монтаже. „Заиста”, пише Ајзенштајн фебруара 1928, „у лингвистичкој кухињи књижевности Џојс се бавим истим стварима којима се ја заносим у лабораторијским истраживањима језика филма.” Већ следеће године двојица уметника имала су прилике да у Паризу дуго разговарају о филмској адаптацији *Уликса*, до које ипак није дошло јер је Џојс већ био скоро слеп (S. Eisenstein, *Immoral Memories*, Boston, 1983, 213).

²⁷⁷ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 272.

вештинама поетике *ordo rhetoricusa* којом се „добија стварно оно што би средњовековни пјесник хтио да постигне истим средствима: причу испреpletану симболима и шифрованим алузијама, намигивањем учене интелигенције ученој интелигенцији, јер се под сваком копреном необичних стихова налази онострана стварност и свака ријеч, свака фигура, док прстом показује једну ствар, истовремено индицира другу.”²⁷⁸ Ипак, можда је најзанимљивије питање Екове анализе управо оно које у четар довори самог читоца и његовог одређења према интелектуалним конструкцијама које држе Џојсов свет на окупу. Да ли ред који је успостављен у *Уликсу* нешто попут „оперативних скела”, картона који постаје непотребан када се по њему сложи мозаик, или, пак, тај ред има функцију референцијалне слике неходне за читање? Иако му је свакако ближе мишљење да је овде пре реч о резултату који је имао да се постигне а не оперативном средству који се на крају ликвидира, Еко уочава да се у самом хаосу резаном у ширину, обликује једна врста реда која више није формална мрежа него ритам човековог постојања у природи, садејство јунакове свести и тела који заједно учествују у дешавању или га производе. Док у четвртом поглављу Блум у нужнику обавља физиолошку потребу читајући парче новина које је ту нашао, у паралелном ритму се покрећу његови мишићи и развија ток мисли инспирисаних читањем. То више није никав Ред него целовит и јединствен ритам људског постојања. *Уликс* се у тој сцени указује као епопеја безначајности, односно „тотални хоризонт безначајних догађаја, који се спајају у непрестане констелације, од којих је свака почетак и крај једне животне релације, средиште и периферија, први узрок и последња последица ланца сусрета и супротности, сродности и раздора.”²⁷⁹

Док је поводом *Уликса* Џојс изјавио да ако би Даблин икада био разрушен, могао би да се реконструисати према том роману, енциклопедијски идеал *Финегановог бдења* био је књига у којој би свака реч могла стајати на месту свих других те да „човек који отворио ма коју страницу те књиге у истом тренутку може да схвати о којем се делу ради.”²⁸⁰ Језички тоталитет последњег Џојсовог романа формира се у ониричком искуству и ноћним визијама које иду од тривијалног до апокалиптичног. „Све пролази у примордијалном и неуредном току, свака ствар је

²⁷⁸ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 285–286.

²⁷⁹ Isto, 303.

²⁸⁰ Richard Ellmann, *James Joyce*, New York: Oxford University Press, 1982, 535.

своја супротност, свака ствар може да се споји са свим другим, ниједан догађај није нов, нешто слично се већ десило.”²⁸¹ Успостављање овог тоталног јединства света у језику Еко тумачи полазећи од Викових концепција о миту и историји које су биле поетичка окосница за овај роман. Џојс је студиозно проучавао идеје италијанског филозофа из осамнаестог века названог оцем филозофије историје, о цикличном току развоја које пролази кроз доба богова, хероја и људи након чега следи *ricorso* или краткотрајни прелаз у хаос, да би затим започео нови циклус.²⁸² У *Финегановом бдењу* до крајњих консеквенци је остварена, књижевној енциклопедичности иманентна, идеја о митском, реверзибилном времену у којем се успостављају аналогije и симултаност међу прошлим, садашњим и будућим збивањима. Односи између језика и митологије о којима је Вико размишљао тражећи један језик заједнички свим нацијама, у Џојсовом роману се остварује потпуном језичком разградњом која тежи да артикулише ноћно стање свести и ониричке визије што се отварају ка митским епифанијама.

Због специфичне нечитљивости Еко у *Финегановом бдењу* види потпуно остварење поетике отвореног дела где сваки ред зависи од читалачког избора, односно способности да се снађемо у безмерној мрежи језика, симбола и асоцијација. „Нечитљиво управо зато што оно може да се чита на толико начина као што на толико начина може да се чита књига, и као што на толико начина може да се дефинира универзум, чија су слика књига и писмо.”²⁸³ Управо тим мноштвом могућности које у исти мах релативизују једна другу, али у писму налазе и свој ауторитет, *Финеганово бдење* може се читати као израз ајнштајновске слике света која доминира модерном науком и културом. Зато је за Ека овај роман и велика епистемолошка метафора. Док је Броч доказивао важност теорије релативитета за разумевање „уликсовског” света, Еко настоји на покажа да то у још већој мери важи за последњи Џојсов роман у којем је дијалектика митског и научног сазнања произвела монументалну приповедачку имагинацију. Ту се наравно не ради о транспозицији науке у језичку фигуру него о имагинарној парафрази културе или духа епохе, или, коначно, о једној могућности читања која би сваку реч посматрала као просторно–временски догађај. „Могли бисмо тако тврдити да у свијету *Бдења*

²⁸¹ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 313.

²⁸² В. о томе: Smilja Tartalja, *Skriveni krug: obnova ciklizma u filozofiji istorije*, Beograd, 1976, 30–31.

²⁸³ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 317.

влада изотропија у том смислу што у извесном затвореном систему координата једном посматрачу који гледа у разним правцима ниједан од њих неће бити повлаштен.²⁸⁴ Џојсови роман тако заснивају један нови синкретизам, развијајући поетичке механизме да омогуће или присиле језик да изрази све. Интегралистичка моћ њиховог приповедања аналогна је средњовековним сумама у којима се унутар строго постављеног системе, гомила огромно богатство имагинације, знања и воље да све изложи у једној књизи. Као што Фрај на самом крају *Анатомije критике* имплицитно повезује причу о Вавилонској кули са читањем *Финегановог бдења*, Еко на крају *Отвореног дела* вели да тај роман није победа једне тоталне Речи која би обухватила и дефинисала читав свет. Али то нас не спречава да о том величанственом напору људког духа размишљамо као о „светој књизи али која нам каже да је у почетку био хаос.“²⁸⁵

Као ретко које теоријско одређење, Еково „отворено дело“ постало је један од кључних атрибута или синонима енциклопедичности, како због истицања улоге читаоца тако и због епистемолошког момента књижевне имагинације која је увек у вези са различитим доменом културе и науке. Стекаваши поетички легитимитет и у Ековим романима, понајпре у *Имену руже* (1980), отворено дело је појам који упућује на „и на стваралачки програм, и критички налаз и на теоријско утемељење модерне књижевности.“²⁸⁶

²⁸⁴ Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, 328.

²⁸⁵ Isto, 352.

²⁸⁶ Jovan Delić, *Hazarska prizma: Tumačenje proze Milorada Pavića*, Beograd, 1991, 264.

Чиме нахранити роман? Поетички погледи Растка Петровића

Заједно са Бодлером, Борхесом и Кишом, Растко Петровић дели страст према енциклопедијама. У аутобиографски интонираном лирском есеју „Реч и сила развића”, објављеном у часопису *Путеви* 1924. године, приповедач евоцира опсесију из детињства: „Сећам се да сам имао стари један нидерландски албум са енциклопедијским мапама познавања природе, маханике и културе. Тамо беше добро литографисаних биљака свију геолошких времена, физичких принципа локомоције и астрономских карата. Ниједно друго дело не би ме задовољило као то”.²⁸⁷ Таква читалачка знатижеља била је пресудана да Растко у међуратном периоду постане један од наших најбољих познавалаца модерног европског романа. Његову пажњу привукли су управо романи енциклопедијске провинијенције, на првом месту Дојсов *Уликс*. Није случајно што је серију есеја о савременој прози коју је објављивао у листу *Време* 1931. године започео чланком насловљеним „Човек чита књигу.” У читању као облику сазнавања света или пак препуштања имагинацији, Растко препознаје епохалну ситуација савременог човека неминовно упућеног да у књигама трага за истином о себи и свету у коме живи или, пак, за илузијом коју му нуду неки други, могући универзум. „Контакт између оних који пишу и оних који читају,” вели Растко, „регулатор је целокупног интелектуалног живота човечанства.”²⁸⁸ Слично Броху, Растко Петровић управо о књижевности говори као неопходном али и врхунском изразу који човек може дати о смислу своје судбине. Ипак, чини са да у исти мах жели и да одбрани позицију књижевности, а поготову наше потребе да размишљамо о њој, пред покушајима маргинализације и свођења на забаву или „залудан и докон труд.” Књижевност је упућена на тоталиет и има своје место у целини свеколиког постојања. „Да

²⁸⁷ Растко Петровић, „Реч и сила развића”, *Поезија. Сабињанке*, Сабрана дела, књ. II, приредио Јован Христић, Београд, 1974, стр. 114.

²⁸⁸ Исти, „Стварност у иностраној и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, Сабрана дела, књ. VI, Београд, 1974, 262.

књижевност, таква каква је, не припада човечанству, таквом какво је, исто као што му припада вода или насушни хлеб, не би уопште можда вредало освртати се на њу. Овако заједно са судбином људства, књижевност заузима своје место у универсуму. Она се налази пред основним проблемима живота људске јединке.”²⁸⁹

Било да отворено назива роман енциклопедијском формом, када у есеју о Прусту циклус *У трагању за изгубљеним временом* одређује као „психолошку енциклопедију” која садржи „*све* оно што се видело, чуло, сазнало, замислило и преживело, до романа и даље, за време писања”²⁹⁰, или метафорично вели за Џојсовог *Уликса* и *Зену свест* Итала Звева да су „најнахрањеније, најпуније књигама, које су се у границама онога што називамо књижевност, појавиле после рата”²⁹¹, Петровић ће роман увек посматрати у контексту интензивних уметничких и научних промена свога доба. Добро „нахрањен” роман за њега је дело које целином уметничких поступака и значења успева да изрази сву величину и трагизам човековог постојања у универзуму. Док се у поетици Иве Андрића и Милоша Црњанског може говорити о смислу постојања који се образује у целини историјских и друштвених збивања, Растко је и као романаписац и као тумач романа опседнут знатно ширим димензијама – космичком, која је простор непрестаног саодноса материје и енергије, и метафизичком, која је у знаку немерљивих митских и спиритуалних сила. Микрокосмос индивидуалне свести у сталном је саодносу са митском целином колективног духа и универзалног постојања природе. „Што је с једне стране маханички рад материје и енергије, материје и њених судара са оним што је материја и енергија у човеку, то је тачно са друге стране спиритуализована вредност тога рада у човеку,”²⁹² закључиће Растко Петровић имајући у виду искуство теорије релативитета и модерне антропологије и психологије. Та заинтересованост за односе који се успостављају између уметности и науке очевидна је већ у његовим ликовним критикама објављеним почетком двадесетих година прошлог века.

²⁸⁹ Растко Петровић, „Стварност у иностраној и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 218.

²⁹⁰ Исти, „Поводом смрти Марсела Пруста”, *Есеји и чланци*, 156 (подвлачење је наше). У новије време Жак Рансијер примећује да је „Прустова мана била у томе што ништа није могао да изостави, што није мога да се обузда да не каже *све*.” (Žak Ransijer, „Književni nesporazum”, *Politika književnosti*, prev. Gordana Prodanović, Novi Sad, 2008, 41, подвлачење је наше).

²⁹¹ Растко Петровић, „Стварност у иностраној и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 224.

²⁹² Исто, 219.

Поетика Растка Петровића на изузетан начин потврђује ону уметничку генезу монтаже и симултанизма у модерном роману коју су из авангардне ликовне уметности извели Бенјамин и Брех говорећи о Деблиновом, односно Џојсовом приповедању. Своје прве, јасно профилисане погледе на уметност Растко ће изложити у есејима о сликарству, у време када завршава и објављује роман *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* (1921), у чијој композицији и нарацији доминирају поступци монтаже, колажа, конструкције и симултанизма, аналогни техникама авангардног сликарства које је Растко имао прилике да упозна у Паризу након Првог светског рата.²⁹³ Интересовања и уметнички донети кубизма и експресионизма (ова два покрета се не искључују, истиче Растко у есеју о Пикасу) утицали на формирање не само рђане него и укупне ауторове поетике, све до последњег романа, *Дан шести*. Коначно, ти први текстови значајни су и зато што од њих почиње наша модерне ликовна критика. „Растко Петровић је био први српски критичар који је тежиште померио ка теоријској херменеутици”, вели Лазар Трифуновић, „чиме је створио услове за препород ове дисциплине и модернизацију њених метода и мерила.”²⁹⁴

Говорећи о генерацији најмлађих српских сликара, Сави Шумановићу, Петру Добровићу и Јовану Бијелићу, Растко највише пажње посвећује новом доживљају простора и другачијем типу визуелног искуства које афирмише авангардна уметност. Уместо сатичне репродукције, кубистичко сликарство развија сложен и прецизан систем аналитичке дезинтеграције која предмет ломи на геометријске облике и потом га поново конструише спајајући различите планове и углове посматрања. Анализирајући Пикасову слику „Гитариста” Растко објашњава да уметник обликује фигуру визуелно савршеније него што она постоји у стварности јер је успоставља истовремено из више различитих перспектива настојећи да тиме изрази целовиту истину, да на платну реализује тоталитет постојања реалног модела. Ту нову визуелност Петровић назива, инспирисан Аполинеровим појмом надреалност, естетиком „сувише стварног” која

²⁹³ О Растковом боравку у Паризу в.: Александар Дероко, „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања”, *Летопис Матице српске*, књ. 423, св. 5, Нови Сад, 1979.

²⁹⁴ Лазар Трифуновић, „Уметничка критика Растка Петровића”, *Књижевни дело Растка Петровића*, зборник радова, уредник Ђорђевић Вуковић, Београд, 1989, 123.

„синтетизира све садржаје сликарског мотива и његових односа у свемиру.”²⁹⁵ Тиме што истовремено активира обиље смисаоних потенцијала неког објекта уметничко дело постаје „реалније” од стварности, откривајући истину која би иначе остала непозната оку. Истина уметничког дела више не произилази из фотографске репродукције која даје само фасаду стварности, истина се конституше из визије и концепције. Док је у релности објекат заробљен простором и раскидан временом на слици као алтернативној стварности „спајање времена и простора је савršено.” У овим оценама о могућностма уметности да надилази несавршеност постојећег света, може се препознати одјек Аполинерових размишљања из студије *Сликари кубисти* (1913) о потреби уметника да стално рекреирају и модификују облике који постоје у природи. Штавише управо уметност твори нашу слику о смислу и поретку универзума, без уметности „сублимна идеја коју имамо о свемиру, стропоштала би се вртоглавом брзином. Ред који се јавља у природи, а он је само последица умјетности, одмах би нестао. Све би се расуло у хаосу. Више не би било годишњих доба, ни цивилизације, ни мисли, ни човјечанства, ни самог живота и немоћна тмина заувјек би завладала.”²⁹⁶

Нова структура времена и простора која на кубистичким платнима образује могуће светове паралелне овом нашем, има своју заснованост у Ајнштајновој теорији релативитета о којој Растко одушевљено пише. Епохална промена која је изменила перцепцију космоса и укинула статичну тродимензионалност добила је свој достојни уметнички одговор. У интензивном односу успостављеном између научне индивидуалности и уметничке кретивности које доводе у питање конвенције старог, еуклидовског света, Растко ће, као и Херман Брох, види битну одлику савременог доба. „Закон развоја данашње уметности иде потпуно у духу савременог живота, чија је једна половина бар примена научних експлатација ради

²⁹⁵ Растко Петровић, „Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности”, *Есеји и чланци*, 22. Текст је први пут објављен у загребачком *Савременнику* 1921. као први део диптиха (други чланак је написао А. Б. Шимић) под насловом „Конструктивно сликарство.” Естетика „сувише стварног” о којој пише Растко најближа је каснијим одређењима симултанизма, рецимо како га види амерички романиста Роџер Шатук у Аполинеровој поезији и сликарству Анрија Русоа пред Први светски рат: „Симултанизам тежи да обухвати тренутак у његовом тоталном значењу или да, са још већим амбицијама, прикаже тренутак који превазилази уобичајене представе о простору и времену,” (Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France – 1885 to World War I*, New York, 1968, 325).

²⁹⁶ Guillaume Apollinaire, „Slikari kubisti”, *Novi duh*, prev. Jure Kaštelan, Split, 1984, 14.

бољег потврде нових индивидуалности.²⁹⁷ И када десетак година касније буде писао о модерном роману, Растко ће нагласити потеребу да данашњи романописац не само овлада духом свог времена, што значи да буде упућен и у физику, психологију и филозофију, него да и у самом приповедној техници промени метод стварања. Приповедање све више постаје занат, писање романа се пореди са конструкцијом архитектонског дела или компоновањем велике симфоније а од аутора се захтева стилска вештина и профилисана поетичка самосвест. „Техника писања романа, толико усавршена у једном правцу у Француској, као логичан план и конструкција, дошла је и у Енглеској, у другом правцу, до исто тако великог савршенства. У грађењу савременог романа и у једној и у другој књижевности данас постоји знат, у коме се може варирати стилски, али од кога је тешко одступити, а да роман не буде одмах разбијен.“²⁹⁸ Међутим, у самом уметничком чину оно интелектуално увек мора бити оплемењено имагинацијом и интуицијом. Већ у есеју о Шумановићу Растко уочава да однос између уметничке и научне индивидуалности постаје све сложенији. Не само да се од уметника очекује да одговори свим изазовима новог доба и заснује свој поступак као интелектуално осмишљену поетичку стратегију, него се и од научника тражи визија и продорност какву има уметник. Али и поред аналогije коју успоставља између метода научне анализе и поступака кубистичког сликарства, Петровић верује да је кретивни потенцијал уметности у стању да синтетиче и надмаши најсавршеније научне анализе које, ма колико се некада чиниле супериорне у претензији да објасне свет, још увек не могу са сигурношћу да разреше оно суштинско питање – „тајну оживљавања прве ћелије.“ Растку је у том смислу свакао близак афоризам Жоржа Брака, изречен поводом кубистичког метода, да *ум разра форму а дух је обликује*. Та обликотворна моћ духа обухвата и реминисценције, асоцијативне везе, сензуалност, садржаје који допиру из несвесног. Упућен различите фазе кроз које је прошло модерно сликарство (Аполинер говорио о научном, физичком, орфичком и

²⁹⁷ Растко Петровић, „Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности“, *Есеји и чланци*, 24. Везу теорије релативитета и кубистичког сликарства Растко ће својим раним есејама одредити некада и одвећ круто, као директно „искоришћавање научних испитивања“ у уметности. О овом односу модерне физике и сликарства Лазар Трифуновић вели: „Не зна се да ли су кубисти познавали теорију релативитета ни да ли је Ајнштајн видео њихове слике, али то није ни битно, јер није у питању директна веза између науке и уметности, већ јединствен дух времена у коме су створени и кубизам и теорија релативитета,“ (Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд, 1994, 57).

²⁹⁸ Исти, „Стварност у страног и нашој књижевности“, *Есеји и чланци*, 269.

инстинктивном кубизму), Растко Петровић у својим раним есејима помиње удео интуиције и индивидуалне и колективне духовности у стваралачком чину. То је сасвим у дослуху са Аполинеровим објашњењем уметничког доживљаја феномена четврте димензије стварности, који не обухвата само научно заснивање које је дао физичар Херман Минковски у геометријској интерпретацији кинематике специјалне теорије релативитета. Напуштање еуклидовске слике света за уметника значи не само научни него и интуитивни доживљај бесконачног, буђење нове сензибилности, појаву немира и трагање за сублимном уметношћу као за утопијским изразом пред бескрајним просторима који задивљују и ужасавају.²⁹⁹

О природи уметничког стварања Растко ће коју годину касније (1924) писати поводом надреализма у есеју „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести”, штампаном у трећем броју часописа *Сведочанства*. Нема сумње да је овај текст не само критика него и имлицитна полемика са надреалистичким програмом како га је у првој свесци *Сведочанства* представио Марко Ристић, преносећи одломке из Бретоновог манифеста објављеног исте године у Паризу. И пре појаве надрелаизма било је приметно да се модерна уметност и психологија интензивно интересују за несвесно. Међутим, Растко увиђа заблуду у надреалистичком захтеву да се целина људске духовност ограничи само на садржаје подсвест (Растко овде доследно употребљава појам *подсвесно* а не несвесно). Унутрашњи живот је сувише разгранат да би се дао свести само на једну компоненту. Аутоматско писање и асоцијација идеја не допиру до најдубљих слојева свести, јер је ферментација осећања, а не ферментација идеја „најдубљи живот личности”. Петровић заговара једно знатно отвореније одређење књижевног стварања као „мобилизације свих моћи свести“, односно ангажовања целине креативних потенцијала људске личности, свесног и подсвесног, рационалног и нагонског. Међутим, кључно је питање аутентичности оних садржаја које надреализам, и не само он, олако проглашава за аутентични израз подсвести. Растку је блиско становиште да се у самосвесном уметничком чину, сталним корекцијама и тражењима, може обезбедити поетички легитимитет и, првенствено,

²⁹⁹ Guillaume Apollinaire, „Slikari kubisti”, 12–13. Руски математичар и филозоф Пјотр Демјановић Успенски у књизи *Четврта димензија* (1909), под утицајем америчког теозофа Хинтона, развија идеју о четвртој димензији као парапсихолошком феномену који треба да обухвати све оне појаве које измичу званичној физици. В. о томе: Pjotr Demjanovič Uspenski, *Novi model univerzuma: načela psihološkog metoda primenjena na probleme nauke, religije i umetnosti*, prev. Goran Bojić, Beograd, 2007.

језичка аутентичност садржаја које проглашавамо подсвесним. Уместо да нуди мистификацију у облику наводног аутоматског писања, уметник промишљено развија поетичке стратегије не би ли свој израз обликовао тако да делује што непосредније. „Тек сталним свесним поправкама у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста.”³⁰⁰ Расткови ставови блиски си погледима на књижевност које у то време имају његови савременици Т.С.Елиот и Вирџинија Вулф када пишу о парадоксалном феномену да се у хаосу језика и слика модерне књижевности осећа мање или више дискретно присуство луцидне свести. Та доследна поетичка самосвест која успоставља тешко проходан језички лавиринт, жели „да по сваку цену открије пламсање оног најскривенијег пламена који блеском шаље своје поруку мозгу,” вели Вирџиноја Вулф о *Уликсу*.³⁰¹

Петровићево схватање подсвести и могућност њене језичке артикулације формирао је у дослуху са идејама америчког психолога Вилијама Џејмса, на кога се, као и Винавер, често позива у својим есејима. Брат романописца Хенрија Џејмса, Вилијам је данас познат као аутор термина „ток свести”. У књизи *Принципи психологије* (1890) развио је идеју да свест није устројена консекутивно попут ланца или низа, него као динамично ступање, попут тока или реке, обухватајући распон од разумом неконтролисаних психичких процеса до логички уређених мисли³⁰². Претходећи каснијој Јунговој теорији колективног несвесног, Џејмс, а за њим и Растко, сматра да подсвест не обухвата индивидуалне сфере личности него задире у домен колективног, Растко ће рећи расног. „Оно што је подсвесно, и што је живот подсвести (...) у својој вредности није ништа друго но баш живот врсте, расе, племена и друштва. Тек развијањем свесних интелектуалних снага, виших слојева јединке, развијала се индивидуална сила у човеку, опредељивала се његова особена вредност и карактеристика.”³⁰³ Пут до аутентичних садржаја подсвесног Растко ће, за разлику од надреалиста, наћи у декомпоновању језика, и то, што је занимљиво, изразитије у романима него у

³⁰⁰ Растко Петровић, „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести”, *Есеји и чланци*, 469.

³⁰¹ Вирџинија Вулф, „Модерна проза”, *Есеји*, Београд, 1956, 84. Рани Кишов есеј „О ирационалном: кроз књижевне теорије” (1959) даје преглед поетичких стратегија „организације” ирационалног у новијој књижевности. У идејама о „свесно организованом несвесности” могу се препознати аутопоетички путокази касније Кишове енциклопедичке поетике (Данило Киш, *Варија*, Београд, 2007).

³⁰² В. о томе: Leon Edel, *Психолошки роман*, прев.Емилија Кузмановић, Београд, 1962, 47.

³⁰³ Растко Петровић, „Младићство народног генија”, *Есеји и чланци*, 357.

поезији. Али и то разарње синтаксе и лексике које је као резултат дало особени облик авангардног заумног или непојмовног језика као Расткову варијану тока свести, није било сасвим прозвољно него знатним делом посредовано архаичним културним памћењем и искуством инфантилног. Зато није чудо што је о природи језика модерне поезије Растко највише писао у студији „Младићство народног генија”, објављеној исте године када и поменута критика надреализма (1924). Алхемија речи за којом трагају песници од Рембоа до дадаиста, али и лингвистичка испитивања функционисања језика све интензивније се занимају за инфантилне језичке игре и искуство фолклора. „Цела поезија подсвести, асоцијација, аутоматизама приближавала се и нехотице више народу, бројаницима, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која непосредно била за њом.”³⁰⁴ Приметно је да се у овој студији, која је у исти мах састављена и као антологија усменог стваралаштва, својеврсна претходница каснијим Попиним зборницима, Растко интересује за облике комичног и гротескног као особеним манифестацијама „импулса за самоодржањем” у колективном духу, дакле управо књижевним и културним феноменима који спадају у домен карневалске слике света, како ће је одредити Бахтин. Испитивање облика „модерног фолклора”, како га Растко назива желећи да нагласи блискост неких остварења усмене књижевности са језичким експериментом модерне књижевности, у серији есеја из средине двадестих година дошло је као резултат ауторовог авангардног искуства у Паризу. Занимање фовиста за црначке артефакте или кубиста за иберијску пластику иницирали су Растково студиозно бављење старијим слојевим српске културе, од остатака паганских обичаја у лирским песмама до средовековног фрескосликарства и архитектуре. „Био је први који је таквим очима гледао наш Средњи век”, пише Марко Ристић, „очима песника Двадесетог века, очима које су већ биле виделе Сезанове, Ван Гогове, Гогенове, Деренове, Пикасове, Бракове слике.”³⁰⁵ Под утицајем струјања у тадашњој антропологији и психологији Растко ће развити методу „археолошког” читања усмене књижевности која настоји да идентификује и издвоји различите слојеве културе наталожене током историје око првобитног митолошког језгра. То ће показати суптилном анализом баладе *Женидба Милића барјактара* која у

³⁰⁴ Растко Петровић, „Младићство народног генија”, *Есеји и чланци*, 357. О Растковом језику уп.: Новица Петковић, „Пукотина у језику”, *Песник Растко Петровић*, зборник радова, Београд, 1999.

³⁰⁵ Marko Ristić, „Rastko Petrović (1957)”, *Prisustva*, Beograd, 1966, 175–176.

целини Петровићевог опуса указује на важно поетичко језгро око кога се окупља слике света и подсвесне визије романескних јунака. У првом делу *Дана шестог*, главни јунак Стевана Папа-Катића покушава да артикулише различите слојеве мисли и слика који се истовремено роје у његовој свести док се у исти мах у природи којом се креће, разлиставају гелошки слојеви и раседи земљине коре. Није случајно што у другом делу романа Стеван постаје палеонтолог опседнут остацима прошлости који постоје паралелно са актуелном цивилизацијом и његовим визијама истовременог постојања милијарди светова који путују бескрајем васионе. Присни однос који се успоставља између тела и природе, аналогије између микрокосмоса у човеку и макрокосмоса чије је човек део, те убеђење да свака промена у сфери материјалног има свој резултат у домену духовног живота, творачка су језрга Расткових романа из кога се генеришу приповедачки поступци, композиција и језик. Величанствени завршетак *Дана шестог*, у који је уткано и сећање главног јунака на једну од најстаријих народних песама, „Изједен овчар”, о небу осутом звездама и пољу прекривеном овцама, има своје рано митпоетско упориште у есеју „Младићство народног генија”, где Петровић вели да „живот људи на земљи, ако има једну трагичну аналогију са животом целе природе, ако се природа и људи узајамно симболизирају, онда свака песничка хипербола, метафора, поређење итд. не значе само један уметнички облик, него непрестано спајање судбине човекове и природе целе, и то помоћу сликовитог проширивања језичког и песничког израза; значи непрестано струјање њихових живота и пулсација, која једино овде у уметности може бити слична оној у космосу.”³⁰⁶

Расткови огледи о фолклорној књижевности и колективном духу у знаку су митпоетске слике света која доминира и у његовим романима чија поетика је блиска типу енциклопедичности у митском кључу. Таква слика света и човека, међутим, није у супротности са Петровићевом опсесијом модерним научним достигнућима, психологије, антропологије, физике или космологије, штавише до митског и архетипског у култури Растко је и дошао применом искуства и метода модерних хуманистичких дисциплина. Довољно је погледати списак литературе на крају студије „Младићство народног генија”, која обухвата и радове Емила

³⁰⁶ Растко Петровић, „Младићство народног генија”, *Есеји и чланци*, 320. О Растковој концепцији „живог космоса” в.: Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића*; Београд, 2005, 142–152.

Диркема, Лисијена Леви–Брила, Макса Милера, Лубора Нидерлеа и других. Штавише нови доживљај времена и простора који је формулисала теорија релативитета, уметност је почела да прихвата почетком друге деценије, о чему је и сам Растко писао. Ајнштајн ће бити један од главних „јунака” Расткових текстова о модерном европском роману. Блискост просторно–временског континуума који постулира физика и митске, односно религиозне визије свеопште повезаности света, недвосмислено је изразио сам Ајнштајн одредивши двадесети век као доба космичке религиозности. „Ви ћете тешко наћи дубљи истраживачки научни дух коме не би била својствена нарочити једна религиозност. Али се ова религиозност разликује од оне наивног човека. Овом последњем бог је једно биће у чије стање он полаже своје наде, чије се казне он боји – једно сублимирано осећање, као у односу детета према родитељу – једно биће према коме он у неку руку стоји у личном односу, ма колико тај иначе био пун поштовања. Али је истраживач прожет каузалитетом свега што се дешава. Будућност њему није мање потребна и одређена него прошлост. Морално није њему никаква божанска, него чисто људска ствар. Његова религиозност лежи у заносном дивљењу пред хармонијом природне закономерности, у којој се испољава један тако надмоћан ум да је све оно разумно у људском мишљењу и одређивању према томе – један потпуно ништаван одсјај.”³⁰⁷ У просторном и временском бескрају митпоетски доживљеног универзума у роману *Дан шести* главни јунак ће човека видети као сићушни светли прах у вихору вечности.

Поред ликовних критика с почетка двадесетих година, огледа и студија о фолклору објављених половином исте деценије, трећу групу Расткових есеја чине они о европском роману, настајали почетком тридесетих година, у време када почиње интензивно ради на свом најамбициознијем делу, *Дану шестом*. Синтетички обухватајући готов све значајне прозне тенденције тога времена, Растко даје јасне обресе једне могуће поетике романа која је иманентно присутна у књизи коју тада пише. Његову пажњу првенствено привлаче романи у којима види присуство сензибилитета и духа модерног доба, у којима препознаје уметнички одговор на сазнања новије психологије, атропологије и физике и која, коначно,

³⁰⁷ Albert Ajnštajn, „Religioznost naučnog istraživanja”, *Moja slika sveta*, prev. Nika Milićević, Sarajevo, 1955, 17.

сложеношћу приповедачког и композиционог поступка теже да што свеобухватије изразе свет и човекову позицију у њему.

Али и међу романима деветнестог века Растко издваја једно дело универзалистичких претензија које ће се показати необично важним за разумевање *Дана шестог*. Као и Џејмс Џојс или Милош Црњански, Растко похвале упућује Толстоју, што делује противречно авангардном духу и, бахтиновски схваћеној, полифоној структури модерног романа. У есеју „Од Стендала и Толстоја до данас” (1931) доводе се у везу две епопеје парадигматичне за античку и нову епоху – *Илијада* и *Рат и мир*. Растко је фасциниран грандозним захватом историјских догађаја који задобијају размере судбинског за колектив и појединца, тако да се обе књиге указују као важне за разумевање човековог цивилизацијског хода и разумевања његовог смисла: „Између *Илијаде* која је на почетку ове или која је чак на почетку једне претходне цивилизације, и Толстојевих страница, ми не видимо ниједну књигу у којој би збивање укупног људства и збивање човека понаособ било тако опсежно и узрочно обухваћени заједничком авантуром. У једној и у другој књизи, и у размаку који постоји између те две књиге, види се шта је човечанство било од увек, а шта је дух човеков превалио у оцењивању онога што је човечанство.”³⁰⁸ Док ће Црњански у повратку из рата видети најтужнији доживљај човека, за Растка је сам рат највећи и најтрагичнији догађај човечанства који искушава све физичке, моралне и духовне потенцијале колективног и индивидуалног постојања. Приказати тоталитет света у рату за књижевника није само питање поетике и приповедања него и хуманизма и етичког става.

Из овог есеја очигледна је Петровићева зокупљеност романом–епопејом која би композиционо обухватала два паралелна тока, светскоисторијску позорницу дешавања („оно што се збило у човечанству, са човечанством целим”) и трагичну ситуацију појединца („Човечанство живи, преживљује, али је слепо, глуво, немо, без човека као јединке.”). И поред замерки које упућује тенденциозности и аристократизму *Рата и мира*, Растко ово дело види као димичну целину у којој се истина јединке сукобљава или пристаје уз истину колектива а приповедачко умеће успева да обједини огроман број елемената у комплексну слику рата виђеног „кроз читав низ људи, кроз разне субјективне обојености, са разних перспектива и под

³⁰⁸ Растко Петровић, „Од Стендала и Толстоја до данас”, *Есеји и чланци*, 212.

разним угловима.”³⁰⁹ У таквом приповедању о рату једино је са Толстојем упоредив Стендал, у чијем опису битке код Ватерлоа у роману *Црвено и црно* Растко уочава како се слика ратног хаоса формира у психолошким реакцијама неколико учесника и то без тенденције ауторског приповедача да различите перспективе насилно синтетише и подреди свезнајућој визури. У односу на Стендала, Толстојева романескна визија рата не тежи само психолошки заснованој аутентичности него и универзалном смислу људске судбина, што је виђено само у старим еповима. Али и на плану композиције и приповедања Толстој надмашује своје савременике јер тежи тоталној визији која обухвата не само уметничку интерпретацију веродостојних догађаја него и могућности историје које се крију у домену несвесног и неискazивог: „Толстој је из збирки замишљених, несвесних и неискazивих сведочанстава створио своју велику композицију.”³¹⁰

Занимљиво је ова Расткова тумачења упоредити са ставовима Виктора Шкловског и Михаила Бахтина. У познатој студији *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“* (1928) Шкловски доказује као се у приказивању догађаја „јунаковим а не ауторовим очима” у Толстојевом приповедању остварује онеобичавање као потупак изузенте уметничке али и сазнајне вредности јер се њиме сижејно модификује и „деформише” документарна грађа.³¹¹ У књизи *Проблеми поетике Достојевског* Бахтин примећује сличан однос успостављен између приповедача и ликова у роману *Рат и мир*. Главни јунаци не живе у затвореним световима, напротив, њихове појединачне истине су могосруко испреплетене, споре се и слажу о фундаменталним питањима. „Андреј Болконски, Пјер Безухов, Левин и Нехљудов имају развијене сопствене видокруге, који се понекад *готово* поклапају са ауторовим (то јест аутор понекад гледа на свет њиховим очима), њихови се гласови понекад *готово* сливају с ауторовим гласом.” Бахтинове оцену су сасвим блиске неким запажањима Шкловског, међутим, овако успостављен однос аутора и јунака води монолитном „сливању” а не полифонији равноправних гласова до које Бахтин држи, и зато у наставку вели: „Али ниједан од

³⁰⁹ Растко Петровић, „Од Стендала и Толстоја до данас”, *Есеји и чланци*, 214.

³¹⁰ Исто, 215. Говорећи о односу књижевности и историје у Толстојевом *Рату и миру* Жак Ранисијер примећује: „Општој фикцији стратега која сачињава науку историчара, књижевност супротставља истину стакану од онога што сведоци знају и онога што им остаје непознато, од свесног деловања појединца и од несвесног закона који их повезује” (Žak Ransijer, „Na bojnem polju: Tolstoj, književnost, istorija”, *Politika književnosti*, 79).

³¹¹ Viktor Šklovski, *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“*, прев. Biserka Rajčić, Beograd, 1984.

њих није на истој равни с ауторовим речима и ауторовом истином, и ни с једним од њих аутор не ступа у дијалогске односе. Сви су они, са својим видокрузима, својим истинама, тражењима и споровима укључени у монолитно–монолошку целину романа која их своди дефинитивно формулише, романа који код Толстоја никада није 'велики дијалог' као код Достојевског.³¹²

У контексту ових теоријски различито заснованих тумачења Толстојевог романа из којих проистичу и различите вредносне консеквенце, уочавају се обриси поетичке интриге првог (ратног) дела романа *Дан шести* на коме Растко почиње да ради почетком тридесетих година, студиозно испитујући приповедачке технике од Толстоја до Џојса и Хакслија. Могло би се у први мах рећи да Растко чита Толстоја онако како Бахтин тумачи Достојевског – уочавајући неподударења приповедачевог и јунакових виђења. Очигледно га интригирају могућности вишепланског приповедања о сложенем комплексу ратних дешавања. Међутим, поређење које Растко прави између Толстоја и Достојевског, дајући предност првом, открива романескни интерес да се појединачна мисао или видокруг јунака увек интегрише у целину универзалног, општељудског искуства које задобија размере и смисао мита. „Знамо да потенција и комплексност мисли једног Кирилова или Ивана Карамазова код Достојевског надмашила потенцију и сложеност мисли кнеза Андреје. Али је мисао овога последњег дата у једног таквој акустичности збивања, са таквим перспективама, кроз пламени живот целог човечанства, да једино мисао Хамлета (...) звучи тако трагично у целој писаној легенди људској.”³¹³ Било би погрешно закључити да је у овом есеју Петровић разрешио све поетичке дилеме свог ратног романа. Иманентна поетика *Дана шестог* открива знатно присуство романескног искуства Достојевског, првенствено у настојању приповедања да продре у дубину јунакове свести откривајући супротстављене етичке и идеолошке побуде. „Човек је комплекс најрзаличитијих особина, остварених и неостварених, свесних и несвесних, тежњи и нагона, чији су, социјално узети, квалитети час позитивни а час негативни.”³¹⁴ Јасно је и да Растка Толстојев роман привукао због композиционих решења која се

³¹² Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikloć, Beograd, 2000, 70 (подвлачења су ауторова).

³¹³ Растко Петровић, „Од Стендала и Толстоја до данас”, *Есеји и чланци*, 213–214.

³¹⁴ Растко Петровић, „Стварност у строј и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 256.

односе на широко засновану визију света у рату, односно интегралистичким нартивним потенцијалом да се све индивидуалне судбине повежу у тоталитет општељудског трајања.

То да хуманистички смисао и вредност књижевности проистиче из њеног учествовања у „општег космичког живота човека и људства” и „универзума материје и енергије” биће један од кључних Расткових ставова у серији есеја о модерном роману „Стварност у иностраној и нашој књижевности” (1931). Поимање света и човека на почетку двадесетог века радикално се изменило након великих научних открића али и трагичног искуства рата који је показао да „људски живот у једном космичком тренутку и вреди све и не вреди ништа.”³¹⁵ Представити микрокосмог човека свести у једном космичком тренутку врхунски је изазов који је пред роман поставио Џојсов *Уликс*. Као и Херман Брох и Растко Петровић у овом роману види епохално уметничко остварење које репрезентује далекосежне промене у свим доменама људске духовности почетком новог века. У „нахраћености”, односно сазнајној и језичкој пуноћи Џојсовог романа Растко највећу пажњу посвећује „психолошкој механици” јунака чија је свест, захваљујући искуству модерне психологије и експерименталним приповедачким поступцима, неупоредиво комплекснија од ликова дотадашње прозе. Растко први пут у нашој критици прецизно анализира и показује уметничке домете технике тока свести. Управо ово критичко преиспитивање омогућило му је да недуго потом ток свести поетички заснује и у првом делу *Дана шестог*, дајући му нови смисао и другачије наративне могућности у односу на Џојсов роман.

Уместо ауторски посредоване психолошке анализе модерни роман настоји да успостави директну реконструкцију психолошког симултанитета. Међутим, као што у Толстојевом роману истиче интегралистичку тенденцију да се судбина појединца увек посматра као део универзалног искуства о људском трајању, Петровић и у Џојсовој приповедачкој техници, фокусираној на микрокосмос јунакове свести, такође уочава како оно индивидуално и непоновљиво у јунацима задобија значај општељудског. Изванредан је Растков опис динамичности психичког живота што се у роману тока свести остварује мултиплицирањем једног тренутак у хиљаде асоцијативно повезаних тренутака у непрекидном току

³¹⁵ Исто, 224.

појединачног и колективног постојања. У „замршеном механизму” Џојсовог романа пратимо како се „један тренутак који проживљује човек претвара у хиљаде различитих тренутака у њему, а хиљаде других тренутака што је пре доживљавао доводи у везу са њима, али тако да се тај механизам не диже из заједничке судбине врсте и њене јединке.”³¹⁶

У техници тока свести Растко не види само нове могућности уметничке спознаје и артикулације човековог идентитета, него и резултат епистемолошког и поетичког преокрета насталог у самој методологији романа. Бахтиновски речено, успоставља се сложена естетска активност између приповедача, јунака и читалаца у којој приповедач више не мора да објашњава свој стваралачки поступак, начин на који је до њега дошао, нити да открива научне или било које друге изворе свог знања. „Романсијер може дати директно оно до чега је дошао анализом не показујући читаоцу којим је путем до тога дошао, уводећи читаоца тако у сам центар живота, најдубљег и најзначајнијег.”³¹⁷ У оваквој позицији романописца може се препознати нешто од фигуре уметника као Бога творца о којој говори Стивен Дедалус у Џојсовом *Портрету уметника у младости* објашњавајући савршенство драмског облика књижевности. „Уметник као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, ули знад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постији, равнодушан, и обрезаје нокте.”³¹⁸ Растко је управо фасциниран могућношћу романа да драмски или филмски реконструише тоталитет људске свести уклањајући при томе приповедача као коментатора и посредника. Међутим да би та књижевна илузија била аутентична и имала уметнички легитимитет, она мора бити занована на познавању нучних метода, знања из психологије, атропологије и физике која, међутим, сама по себи углавном нису предмет приповедања, попут теорије релативитета у *Уликсу* о чему пише Броч, него имплицитни део поетичке свести романа. Та веза између уметности, науке и мита једно је од кључних обележја савременог доба. Растку се чини да је универзум како га види теорија релативитета само научна експликација архетипова који већ постоје у дубинама човекове свести и манифестују се у творевинама колективног духа. Ајнштајнова реч „променила је цело наше поимање универсума, последње поимање

³¹⁶ Растко Петровић, „Стварност у страниј и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 264.

³¹⁷ Исто, 282.

³¹⁸ Džejms Džojcs, *Portret umetnika u mladosti*, prev. Petar Ćurčija, Beograd, 2005, 271.

универсума које изгледа увек исто тако укоренено у нама као и основни инстинкт живота.³¹⁹

Док Џојса одређује као снажног реформатора под чијом језичком бруталношћу и силином борбе са материјалом се „разломе утврђене ограде романа”, Растко у Прусту види виртуоза рафиниране анализе који другачијим приповедачким поступком такође тежи да реконструише симултанizam човекове мисли. Богатство тема, догађаја и ликова у Прустовој романескној енциклопедији која „хоће да забележи све”, у знаку је апсолутне сипиртуализације захваљујући неухватљивој мистици времена. Растко Петровић највише пажње посвећује приповедачким механизмима и асоцијативним везама којима се остварује доминација субјективног времена. Доживљаји не улазе у приповедачки ток по својој логичкој структури него по својим квалитетима. „Квалитет једног новог доживљаја, ма колико изгледао безначајан, у стању је да га са целим тим добом живота доведе пред нас. Зато су врћања доживљаја кроз снове, ослобођене од контроле конкретних сећања, тако реална и узбудљива.”³²⁰ Поредети рафинирану и хармоничну Прустову прозу са бруталношћу и „несавршеношћу” Џојсовог приповедања, Растко предност даје ирском аутору јер од њега почиње револуција који ће временом еволуирати у мноштво нових могућности, али, ипак, заузима и критичку дистанцу према Џојсовом приповедању. Стилској и асоцијативној разузданости коју ће Растко духовити назвати „елефантијазисом”, потребано је „припитомљавање” и то управо оно које чини Вирџинија Вулф. Након реда и мере којима њена проза стишава језички експеримент *Уликса*, овај роман делује дешифровано. Петровић већ у том тренутку уочава раслојавање и модификовања Џојсовог поетичког искуства, оно што ће каснија критика назвати „смањивањем џојсовске архитектонике,”³²¹ што се може приметити и у *Дану шестом*. Након бурлескне визије историје у првом роману, Растку је почетком тридесетих година ближе искуство романа Вирџиније Вулф *Госпођа Далавеј* и *Излет на светионик*

³¹⁹ Растко Петровић, „Стварност у иностраној и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 264.

³²⁰ Исто, 238.

³²¹ Leon Edel, *Psihološki roman*, 128. Важно је Растково критичко промишљање монументалне величине и несавршеност *Уликса* која ће, верује Растко, одредити будућност романа у новом веку упоредити са доцнијим Кишовим ставовима. „Сви смо ми модерни изашли не из Џојсовог шињела, него из Џојсовог кошмара, из џојсовског величанственог пораза! Модерни европски и амерички роман заправо и не чини ништа друго него покушава да Џојсов величанствени пораз претвори у мале појединачне победе” (Danilo Kiš, „Doba sumnje”, *Ното poeticus*, Beograd, 2006, 238).

који развијају могућности тока свести, асоцијативности и симултанитета али одустају од пародијске деструкције и стилске хетерогености. Растко пажњу посвећује још једном аутору постуликсовског типа романа, Олдосу Хакслију. Сложена композиција *Контрапункта* заснована на модулацији различитих тоналитета, односно сазнајних перспектива, врхнац је, сматра Растко, примене научних метода у модерном роману. Али постигнути уметнички ефекат успоставља другачији тип истине од оне научне. Велики број лица, не само у Хакслијевом, него и у романима Вирџиније Вулф, своју сензибилност и мисли усмеравају једни ка другима узалудно покушавајући да успоставе жељену комуникацију. „Никад једно осећање или реч нису управљени ономе који би их разумео, који их очекује, већ лицу које баш узалудно то очекује од неког трећег.”³²²

Потреба за поузданим сазнањем и веродостојним документом људског постојања у универзуму испољава се подједнако и у књижевности и науци савремене епохе. Међутим и научна и уметничка истина некада се указују као деформација оног што нам се чини тако очигледним. Тек онеобичавњем, парадоксалним обртом или сагледавањем добро познате ствари из нове перспективе открива се истина, што Растко објашњава на примеру фотографских снимака архитектонских конструкција, о чему исте године пише и Валтер Бенјамин у есеју „Мала историја фотографије”(1931). Ајфелова кула снимљена из подножја или Бруклински мост сликан са уласка примери су када „фотограф неће да сними шта су те конструкције као сврха, већ шта су као изградња. Њина истина нам тада изгледа баш деформација њих.”³²³ Уметност је свакао склонија оваквом облику перцептивних „деформација” стварности којима се (раз)открива истина о свету, о чему је Растко писао и у ранијим есејима, првенствено у „Хелиотерапији афазисе” када је понудио неколико репертора језичког онеобичавања конвенционалних израза и форми, о чему ћемо више говорити поводом романа *Људу говоре* и *Дан шести*. Овде нас, међутим, више занима однос, тачније разлика између уметничке и научне истине. Растко верује да роман има ту могућност сабирања знања и метода из различитих научних дисциплина, обнављајући синкретичку слику света, каква

³²² Растко Петровић, „Стварност у иностранству и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 272.

³²³ Исто, 225. Бенјамин ће, позивајући се и на нека Брехтова запажања, писати о могућностима фотографије да уместо репродуковања реалности постане уметност тиме што ће „праву реалност гурнути под функционалну димензију”, постајући „фотографско конструисање” (Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, prev. Jovica Aćin, Beograd, 2007, 27).

постоји у миту. Много више него теорија релативитета или психоанализа, роман долази до трагичне спознаје човековог постојања у универзуму што је можда и најхуманије знање свеколике духовности. Нигде као у књижевности не види се судбина духа човачанства који је „тако јединствено исткан из оног што вреди као усхићење и блаженство, кад је остварење и победа, и као демонство кад је унапред осуђено на пропаст.”³²⁴

Растков енциклопедијски идеал врхуни у есеју „Мисао”, објављеном исте године када и роман *Људи говоре*. Могућност да људски дух обухвати све што је икада изговорено и написано, да спозна вавилонску библиотеку човечанства у којој се похрањена сва постигнућа и напори, то је идеал коме, саматра Петровић, тежи савремени књижевник: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све што су записале људске руке. (...) Видети целу духовну историју бивања и човечанства.”³²⁵ Таква интегрална мисао која би сагледала тоталитет постојања, била би у стању не само да предвиди него и да се сусретне са будућношћу, дакле временом у коме ми данас сусрећемо Расткову мисао која је пре осамдесет година верововала да ће живот човек двадесетипрвог века свакако бити технички савршенији али „исто тако величанствен, сложен и узалудан као наш.”³²⁶ Ако се већ не може обухватити тоталитет људских постигнућа, књижевна имагинација има моћ да спозна и изрази могући тоталитет појединачне људске свести која је у дослуху са искуствима и симболима који припадају духовном наслеђу читавог човечанства. Слично Вирџинији Вулф која у есеју „Модерна проза” (1919) ставља пред романописца изазов да испита свест обичног човека у једном обичном дану, Растко дај пример човека који јури градом: „У једном тренутку било шта што је угледао или додирнуо у пролазу подсети га, и несвесно, на нешто што се чини мистично и велико. Он не зна шта је то, али док је задуван, док трчи, мисли, интензивно мисли. Затим губи то, и око њега опет само ларма кола, вика пролазника, а њему страх да ће задоцнити.”³²⁷ Тај изазов да роман

³²⁴ Растко Петровић, „Стварност у страној и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, 242.

³²⁵ Исти, „Мисао”, *Есеји и чланци*, 473–474.

³²⁶ Исто, 474.

³²⁷ Исти, „Мисао”, *Есеји и чланци*, 475. „За тренутак испитајте свест обичног човека у обичан дан”, пише Вирџинија Вулф имајући у виду прве објављене одломке из Џојсовог *Уликса*, „У свест улазе

артикулише тоталитет појединачне свести кроз коју исијава мистично и велико искуство колективне духовности, Растко ће покушати да оствари у роману *Дан шести*.

Очигледно је да се Петровићеви есеји групишу око његових романа. Док се у ликовним критикама и студијама о фолклорном стваралштву експлицирају поетичка питања везна за *Берлеску*, дотле текстови о европском роману с почетка тридесетих година стоје у дослуху са поетичким видокругом *Дана шестог*. Овај однос експлицитне и иманентне поетике у делу Растка Петровића можда је приближи односу који се у другој половини двадесетог века успоставља у опусу Данила Киша.

Енциклопедичка пародија:
Бурлеска Господина Перуна Бога Грома

Данас се можда губи из вида да је *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* вероватно први роман у српској књижевности за чији је настанак али и саму поетику од кључног значаја простор библиотеке. Растко је на овом роману, по сведочењу Александра Дерока и Марка Ристића интнезивно радио у париској Националној библиотеци где се, док је читао Влатазара Богишића, Макса Милера или Луја Лежеа, формирала његова велика „старословенска тема у свом митолошком, етнографском и византолошком виду, а пре свега као песничка прокупација и пасија.”³²⁸ Већ један од првих критичара *Бурлеске*, Иво Андрић, примећује да је сâм „дах библиотеке” присутан у текстуалним просторима Петовићевог роману где се вртоглаво смењује најразличитија документарна грађа. „И развијајући своју фабулу по сваку цену, он се коначно савим губи у праски речи и витлању слика и ситуација, церебралним подвизима из којих се осећа једино дах библиотека и брзо листање фолијаната.”³²⁹ Расткова *Бурлеска* своје постојање очигледно дугује низу других књига, документа и текстова заснивајући у модерној српској књижевности један тип енциклопедичке имгинације којим доминира ерудиција и манипулација различитим, пажљиво прикупљеним знањима. Реч је о оном типу књижевне фантазије која, како вели Фуко, пребива између књиге и лампе, лежи скривена у документима и „не постоји осим у мрежи и кроз мрежу већ написаног.”³³⁰ Растков роман је у пуном смислу те речи „протокол ослобођене фантазије.”³³¹

Бурлеска је и један од најамбициозније осмишљених романа у нашој књижевности јер у огромном временском распону, од митских космогонија до првих деценија двадесетог века, приказује историју и културу Словена на

³²⁸ Marko Ristić, „Rastko Petrović (1957)”, *Prisustva*, Beograd, 1966, 175.

³²⁹ Иво Андрић, „Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*”, *Уметник и његово дело*, Београд, 1997, 243.

³³⁰ Michel Foucault, „Fanatsia of the Library”, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Esseys and Interviews*, прев. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, New York, 1977, 91. Одломак из овог Флоберовог есеја преоси Данило Киш у: *Ћас анатомје*, Београд, 2005, 206–209.

³³¹ Isto, 88.

балканским просторима (својеврсни словенски универзум), али у исти мах због своје сложене приповедачке структуре она је и енциклопедија књижевних поступака. Растков роман је не само изразит пример авангардног мешања жанрова, него је заправо пародијски преглед готово свих постојећих жанрова, односно типова дискурса наше усмене и писане књижевности – од једноставних облика, затим предања, митова, легенди, бајки, епских песама, потом средњовековних житија и апокрифа, аутобиографске прозе, сеоске приповетке до експресионистичке ратне прозе и конструктивистичке поезије, а све то у форми авангардног кратког романа. Огромни стилски распон који иде од узвишеног и лирског до баналног, богатство интертекстуалних веза, од Библије до научних студија, на пример Лежеове *Словенске митологије* с почетка прошлог века, те коначно сложеност приповедачких техника (смењивање трећег и првог приповедачког лица, динамичне промене перспектива и слично) приближава *Бурлеску* оној тематској и поетичкој обухватности, приповедној интегративности и културном синкретизму који поводом Џојсових романа *Уликс* и *Финеганово бдење*, Умберто Еко истиче као одлике енциклопедичког модела у књижевност налазећи у њему одјек изгубљеног средњовековног хомогенизујућег модела света, али без круте систематичности. „Средњовековна је појава, изнад свега, културни синкретизам, прихватање читавог постојећег знања и воља да се оно читаво изложи у својој енциклопедији, више с баснословним укусом за збирку него него с прокупацијом критичког проверавања, (...) без сувише респекта за границе својствене сваком систему”.³³² Еково повезивање енциклопедизма са средњим веком, чију народну и писану културу је Растко интензивно проучавао, и Џојсовим романима, од значаја је за разумевање не само овог већ и других Расткових романа, а понајпре *Дана шестог*. Док се о техници унутрашњег монолога може говорити у првом делу романа *Дан шести*, дотле је за *Бурлеску*, уз све разлике, ближа „уликсовској” поетици због односа према миту и пародији, као и могућности разградње жанровских и стилских конвенција романа.

У првом Петровићев роман највише је дошла до изражаја тип енциклопедичке пародије како је одређује Фрај и пре њега, наравно Бахтин. Међутим, управо Фрајево истицање *Библије* као полазиште за разматрање сложене

³³² Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prev. Nika Miličević, Sarajevo, 1965, 339.

природе енциклопедијских облика у књижевности чини се важно за композицију *Бурлеске*. Парафразирајући канадског теоретичара могли бисмо да кажемо да има неке тајне која би била подстицајна да се у њу завири када се ради о везама ове пракњиге потоњих енциклопедијских облика и Растковог романа.

Мотивске, стилске па и композиционе везе са *Библијом* присутне су током читавог романа, али их највише има на почетку и на крају, у првој и последњој књизи, дакле управо на оквирима текста који опцртавају огроман временски распон Растковог романа, од митских догађаја о борби соларног и хтонског божанства, односно светлости и таме у којој се препознају обриси приче о постању света, до наговештаја наступајуће апокалипсе и поновног повратка таме.³³³ У том распону од митских почетка па до окончања историјског тока времена на крају романа, може се у пародијском кључу уочити нешто од оног процеса који Фрај означава као спуштање гравитацијског средишта европске приповедачке књижевности од јунака као божанског бића, преко легендарног хероја, епског и трагичног протагонисте до иронично приказаног појединца модерног доба.³³⁴ Управо због такве поетичке самосвести која обухвата промишљање романа као жанра и његових извора и традиције, али и исто тако и осмишљену концепцију мита и историје, Растков роман је много више од хировите пародије жанровских конвенција и типова приповедања. *Бурлеска* је систематична, осмишљена „енциклопедичка пародија”, како то именује Нортроп Фрај, која је резултат приповедачевог настојања да конструише другачију, апокрифну верзију романа, мита и историје. Управо у традицији пародије, хумора и сатире који постоје од Апулеја, преко Раблеа, Свифта и Стерна до Џојса и Хакслија, и којој припада и Растков роман, и треба тражити „непрекинуту енциклопедијску традицију”.³³⁵ Таква, у пародијском кључу остварена, енциклопедијска концепција Растковог романа свакако има своје упориште и у бројним везама које успостављају са библијским текстом. Међутим, да бисмо дошли до могућих аналогја између Растковог и библијског текста, најпре

³³³ Поводом Павићевог *Хазарског речника* Ханс Роберт Јаус са антрополошког аспекта размишља о Аристотеловој структурној формули почетка, средина и краја приче и закључује: „Антрополошки гледано, облици приповедања оријентисани на почетак и крај (библијски: рај са првим грехом или апокалипса са судњим даном) одговарају једној подједнако снажној, двострукој потеби: чежњи за спознајом почетка из ког је све потекло или његовим поновним успостављањем, али и сасвим супротној чежњи за спознајом краја времена или, пак, сасвим остваривањем тога краја” (Х. Р. Јаус, „Павићев *Хазарски речник*”, прев. Љиљана Петрин, *Књижевност*, бр.1–2, Београд, 1997, 245).

³³⁴ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Нови Сад, 2007, 43–46.

³³⁵ Исто, 384.

ћемо се задржати на сложеном, односно слојевитом поступку приповедања у роману, заснованом на различитим облицима трансформације и преосмишљавања документоване митолошке грађе.

Први део *Бурлеске*, „О распуштености богова” (делови романа означени су као књиге, што би такође могло да подсети на библијске књиге, односно неку врсту пародијских „светих”, „староставних” књига), изузетан је пример авангардне технике монтаже књижевног текста у оном смислу како овај поступак одређује Петер Биргер изједначавајући је са колажом у кубистичком сликарству, попут Пикасових и Бракових *papiers collés* с почетка друге деценије прошлога века. Лепљењем на платно аутентичних фрагмената стварности, какви су новински папира, тапете или комадићи плетене трске на Пикасовом платну *Мртва природа са плетеном столицом* (1911–12), демистификује се и разара модел подражавања стварности. Растков први роман пример је таквог авангардног, неорганичног или, према Валтеру Бенјамину, алегоријског дела где уметник најпре издваја фрагменте стварности из њиховог првобитног, изворног контекста, а потом их спаја дајући им нова значења и смисаони оквир при чему не прикрива процес прозводње већ настоји да текст буде препознат као артефакт конструисан од фрагмената, докумената, цитата, пастиша и слично. По томе је *Бурлеска* пример авангардне енциклопедичности о којој смо говорили поводом Бенјаминовог тумачења *Berlin Alexanderplatz* Алфреда Деблина где монтажа не само да разара композицију и јединство традиционалног романа већ отвара и нове епске могућности.

Поступак повезивања разнородне цитатне грађе може се у модерној прози уочити и пре Деблиновог романа. Готово истовремено са Пикасовим и Браковим ликовним експериментима, руски писац Василиј Розанов објављује књиге *Усамљеност* (*Уединенное*, 1912), *Опало лишће* (*Опадавшие листья*, 1913) и њихов наставак *Котарица* (*Короб*, 1915). Настале низањем разнородних фрагмената – аутентичних писама, новинских чланака, аутобиографских записа, афоризама, породичних фотографија и цртежа, ове књиге заснивају један савим нови тип прозе који ће руски формалисти назвати литературом ван сижеа, док ће сам Розанов користити изразе „дроњци мисли” и „котарице” или „корпе” у које се насумице „убацује” документарна грађа и тренутна размишљања (у руском језику постоји и фраза „наговорить с три короба” у значењу „напричати свашта”).

Проблематизујући сам процес писања, традиционално схваћену дихотомију књижевности и живота као и однос приповедача у делу и аутора као грађанске личности, Розанов развија прозу у којој се тежиште дешавања помера са привидно стварне радње на процесе стварања самог текста, док „грађа” која би требало да послужи за сижејно обликовање остаје непрерађена и цитатно презентована. Годину дана након *Бурлеске* објављен је можда и најзанајнији руски авангардни роман, *Гола година (Голый год)* Бориса Пиљњака, обимом, начином приповедања и композицијом веома близак Петровићевом роману. Заснован на поступцима пародирања али и лиризације, цитатаној полифонији и колажном уткивању у причу одломака из аутентичних документарних извора, фолклорне грађе, исписа из „староставних” књига и родослова јунака (родословом се служи и приповедач у последњој глави *Бурлеске*), мешању различитих жанрова и слично, Пиљњаково дело на први поглед делује хаотично и неповезано, а запараво је, као и Растков роман, поетички, аксиолошки и композиционо осмишљена визија вишевековних историјских збивања. Отвореност за различиту грађу и иновативни приповедачки поступци изавали су бројне недоумице у тумачењу *Голе године*, које је Андреј Бели, како сведочи Виктор Шкловски, сажео у оцени да Пиљњаков роман „оставља утисак слике за коју се не зна са које удаљености је гледамо”. Међутим, сам Шкловски закључиће да је темељни смисаони интерес овог роман у „значању засебних комада и начину њиховог лепљења”.³³⁶

У првој глави Растковог романа приповедни текста настаје колажирањем аутентичних цитата и пародијски стилизованих одломака који своје изворе имају у разноврсној документарној грађи – од Вукових записа народних песама, предања и бајки до научних студија какве су *Словенска митологија* Луја Лежеа или *Словенске старине* Лубора Нидерлеа. Могућност да се у првој књизи *Бурлеске* сагледа однос фикционалног и документарног даје поменути Лежеова студија објављена у

³³⁶Виктор Шкловский, „О Пиљњаке” (1925), *Повести о прозе*, т. I, Москва, 1966, стр. 255 (подвлачење је наше). У контексту могућих паралела Пиљњакове и Расткове колажне наративне технике занимљива је и оцена коју писац Јевгеније Замјатин (аутор познатог антиутопијског романа *Ми*) износи о композицији *Голе године* у есеју „Нова руска проза” (1923): „У Пиљњаковој композиционој техници постоји нешто изузетно особено и ново – стална употреба поступка ремећења равни (рус. *смишчение плоскостей*). Једна сижејна равна, нагло и оштро, смењује другу неколико пута на једној страници. Тога је било и раније, у облику непрестаног смењивања двеју или неколико сижејних потки (Ана плус Вронски, Кити плус Левин итд.), али ни код кога са таквом учесталошћу колебања као код Пиљњака: са једносмерне струје он је прешао на наизменичну, са дво- или тро- фазне на вишефазну” (Е. Замјатин, *Сочинения*, Москва, 1988, 95–96).

Француској 1901, а на српски преведена већ 1904. године. Атрибути које старословенским боговима приписује приповедач сасвим одговарају проучавањима и наводима француског аутора и може се приметити да поједини описи у првој књизи имају облик енциклопедијских одредница или каталошког набарајања, на пример: „(...) то је Велес. Он је љубавник жита, младости, сунца, траве, он је љубавник свега од неба до земље. Духовни љубавник стараца, мужава, дечака; неодољивих жена девојчица, стараца; све му се отварају и дају јер је лажљив као и сви љубавници и извештачени“.³³⁷ Међутим, прича о породичним и еротским односима богова, која је сижејна потка у првој књизи нема документарну заснованост. „Нигде нема примера о породици или породичној вези словенских божанства”, закључује Леже.³³⁸ Управо ту приповедач даје на вољу својој богатој имагинацији, стварајући оквирну причу о породичној задрузи богова у коју се уткивају/лепе одломци прузети из документарне грађе.

Какво је, међутим, смисаоно и поетичко оправдање овог Растковог поступка монтаже митолошке грађе или „рад на миту” којим приповедач повезује различите фрагменте из предања и бајки. Највећи део прве књиге романа настао је колажним повезивањем и пародирањем одломака из неколико различитих сижеа – културно-историјског предања о Тројану/Трајану (верзије из Вуковог *Ријечника* и књиге Милана Милићевића *Кнежевина Србија*) и народних бајки „У цара Тројана козије уши”, „Златна јабука и девет пауница” и „Аждаја и царев син”, такође из Вукових записа. Најпре се поставља питање зашто приповедач у сиже о Тројану укључује поједине ликове и заплете из народних бајки, али и очигледне библијске реминисценције – на узбрану јабуку са рајског дрвета (јунак „убије аждају, откине с дрвета златну јабуку. То је дрво онај храст почетка света”, – храст је словенско свето дрво, а комичан ефекат је очигледан: откуда на храсту јабука?), проливање свете крве која треба да искупи грехе (у свету паганских богова и људи главни грех је прељуба), затим индикативно именовање појединих протагониста (најстарији син Перунов, именује се као „син божји”, једна од богиња као „мајка божија”) и слично. Приповедач очигледно најпре митологизује сижејну грађу из бајки, односно проналази митску подлогу бајке и повезује је са такође из мита

³³⁷ Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд, 1921, 23. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

³³⁸ Luj Leže, *Slovenska mitologija*, prev. Radoslav Agatović, Beograd, 2003, 109.

произашлим предањем о сукобу хтонског и соларног божанства, Тројана и Дажбога. У основи таквог поступка је научна метода „геолошког приступа фолклору” коју је Растко детаљно објаснио у есеју „Младићство народног генија”. Тај дужи енциклопедијски организован есеј је својеврсна антологија творевина народног духа у којој се наводе записи народних умотворина али је исто тако и научна студија у којој се наведени записи „геолошки” анализирају како би се „у једној народној песми, скидајући слој по слој естетике и поступног цивилизовања анегдоте, дошло до вероватне митолошке легенде која је могла да послужи за мотив песничком стварању”.³³⁹ Тим поступком Растко тумачи народну баладу *Женидба Милића барјактара*, откривајући у њеном митском језгру причу о старословенским божанствима Световиду, Перуну и њиховим кћерима и синовима. На сличан начин анализира се и једна, „архаична до прастарости”, литванска народна песма (чију варијанту Растко налази у једној краљичкој песми из алексиначког краја) о несрећној свадби Мануса, божанства месечине, и Сојре, божанства сунца, чији сиже је такође укључен у прву књигу *Бурлеске*. Приповедачки поступак у првој књизи романа има у основи управо овај геолошки приступ који у предању о Тројановом страдању од сунца проналази првобитно митско језро о сукобу старословенског бога сунца – Дажбога и демона доњег света Тројана, а у још дубљем слоју митопоетско, односно алегоријско језгро о борби дана и ноћи. Исто митско језгро о сукобу Дажбога и Тројана имају и мегдани из народних бајки у којима се најмлађи брат или царевих бори са чудовиштем, махом аждајом, па се зато мегдан из народне бајке *Аждаја и царев син* укључује као део митског предања о сукобљеним боговима. Тај сукоб има обележја теогоније, али и космогоније о првобитној борби светлости и таме. Бројне варијанте предања о Тројановом скривању од сунца забележене код свих словенских народа, а које Леже под одредницом „Трајан – Тројан” наводи у својој студији, очигледно говоре о могућој важности коју је прича о сукобу богава имала у старословенској митологији. Колики је њен значај у роману потврђује једна сцена из другог поглавља, када Набор пева химну „Дажбогу који је био син Сварога, и био бог светла, и богатства, и убио Тројана” (48). У есеју „Младићство народног генија”

³³⁹ Растко Петровић, „Младићство народног генија”, *Есеји и чланци*, Београд, 1974, 319.

Растко управо објашњава како митски догађаји бивају сачувани у верским химнама.

Тако доведене у везу одломке и цитате из различитих докумената приповедач *Бурлеске* пародијски модификује.³⁴⁰ Пародија се у роману заснива на изневеравању жанровских конвенција, комичном имитирању појединих типова приповедања и карикирању или тривијализацији појединих ликова и њихових поступака или. Пример Дажбоговог мегдана са Тројаном који се појављује из језера у облицију бика, заснован на мегдану из бајке „Аждаја и царев син”, показује природу пародије у првом поглављу романа. Девојка крај језера чека да је неко спасе од бика: „Док је чекала јави јој се се неки јунак и обећа да ће убити бика под условом да је сам после обљуби (њој се младић већ био допао). А то је био Дажбог, бог сунца“ (*Бурлеска*, стр. 14). Познато је да су ликови у бајки типизирани и једнодимензионални јер не поседују сложенију психолошку или емотивну мотивацију нити одступају од сижејним конвенцијама утврђеног понашања. У романескној верзији демаскирана је сексуалних жеља протагониста, а сам јуначки чин зато је постао непотребан и обесмишљен и свео се само на конвенционални гест замахивања мачем без икакве борбе: „Дажбога пробуде сузе девојачке. Бик се већ приближавао. Скочи, замахне пет пута мачем око себе, закликће. Бик већ умре” (*Бурлеска*, стр. 14). Због своје усмерености ка разобличавању и преосмишљавању жанровских конвенција, пародија се у *Бурлесци* не може схватити само као „комична прерада и имитација модела” или „комично преувеличавање”³⁴¹ него пре као приповедачка стратегија, односно у једном ширем смислу као „свеобухватни модус (начин, облик, метода) писања у циљу исказивања вишесмислености самог језика и уметничке структуре”.³⁴² Пресудну улогу пародије у превазилажењу постојећих и истрживању нових приповедачких и стилских могућности романа

³⁴⁰ Говорећи о цитатима у Манделштамовој поезији Бенедик Лившиц 1919. године пише о модификацији преузетих одломака како би они звучали другачије него у оригиналу: „У Манделштамовим стиховима налазимо читаве редове из других песника; и то није несрећна случајност, није несвесна позајмица, него оригинални песнички поступак код аутора који је поставио себи задатак да натера туђе стихове да звуче друкчије, на њему својствен начин” (нав. према: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd, 1982, .16).

³⁴¹ Henryk Markiewicz, „On the Definitions of Literary Parody”, у: *To Honor Roman Jakobson*, Hague, 1967, str. 1271. Слично одређење пародије као „имитације спољашњих особина” односно „комедијско преувеличавање у подражавњу” даје и Владимир Пропп у студији *Problemi komike i smeħa*, прев. Bogdan Kosanović, Novi Sad, 1984, 74–76.

³⁴² Маја Херман Секулић, *Књижевност преструпа: пародија у роману Белог, Џојса и Мана*, Нови Сад, 1994, 8–9.

нагласиће најпре руски формалисти, првенствено Виктор Шкловски у својим текстовима о Сервантесовом *Дон Кихоту* и Стреновом *Тристраму Шендију*, кога ће због пародијске природе назвати најтипичнијим романом у целокупној светској књижевности, а потом и Михаил Бахтин који у способности романа да пародира дуге жанрове и тако их уводи у своју унутрашњу конструкцију види једну од његових кључних одлика. На овакво високо вредновање пародије, која више није само облик ниске комике и подсмешљива имитација оригинала, већ самосвесни уметнички поступак којим књижевност промишља не само о сопственим изражајним могућностима него и о својој позицији у грађанском друштву³⁴³, свакако је битно утицала авангарда двадесетих година. Генеза авангарде у нашој књижевности потврђује колико је важно место пародије у оспоравњу постојећих и формирању нових поетика. То је очигледно управо у поезији и прози главних носилаца књижевних промена – Винавера, Црњанског и Растка Петровића. Велике могућности пародије као метакњижевне анализе жанра, језика и стила потврдиле су управо Расткова *Бурлеска* и Винаверова *Пантологија*, у чијем другом издању из 1922. године Винавер у причи „Сапоге Дивке-Тикве” пародира и сам Растков роман стварајућу тако својеврсну метапародију која огољава све кључне приповедачке поступке Растковог романа.

Као и у наведеном одломку о сусрету Дажбога и девојке крај језера тако и у целој првој глави романа доминира сексуална мотивација већине протагониста. Сексуални мотив је и у основи сукоба Дажбога и Тројана, међутим ту се не ради само о пародирању карактеристичном за карневалску слику света која, према Бахтину, све снижава на материјално-телесни принцип³⁴⁴, о чему ће касније бити више речи. У питању је и један сложенији, културолошки моменат, кључан за позицију паганских богова у роману и установљавање закона који ће важити за људе у деволској равници. Борба Дажбога и Тројана није само сукоб соларног и хтонског принципа, односно дана и ноћи, већ и начела полигамије – сексуалне необузданости и разварата која не познаје никава ограничења, па ни инцест (зато се прва књига и зове „О распуштености богова”), и моногамије као обуздавања

³⁴³ О вези пародије и феномена метафикције у роману, од Сервантеса, Филдинга и Стрена до Џојса и Мана, види: Margarete Rose, *Parody/Metafiction*, London, 1979.

³⁴⁴ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop, Beograd, 1978, 26.

сексуалних нагона. Тројан је, као хтонско божанство, заправо у вези са свим што је „доле”, па тако и са принципом плодности и сексуалности (Бахтин у књизи о Раблеу говори о „дебелушкастим демонима плодности”). У познатом есеју *Нелагодност у култури* Фројд управо истиче првобитну кључну тенденцију културе да ограничи сексуални живот забраном инцеста и полигамије.³⁴⁵ Важност овог епохалног чина којим се успоставља поредак културе и њених институција има у роману далекосежни значај, поготову за разумевање односа између богова и људи у старословенском свету *Бурлеске*. Иако богови имају моћ да се мешају у судбину људи, као у случају Набора и Управе, живот богова и људи приказан је тако као да међу њима и нема разлике. И једни и други бораве у скромним колибама, обрађују своје баште, чувају стоку, решавају породичне проблеме, свађају се, односно сви заједно, и богови и људи, обитавају у једној великој породици.³⁴⁶ Међутим, изгледа да је кључна разлика у животу богова и људи степен сексуалних слобода. Иако је Тројан, као заступник неконтролисаних сексуалних разузданости поражен, прељуба међу боговима у рају није забрањена, али људима јесте. За разлику од богова међу људима у деволској долини (у другој књизи романа) полигамије нема. „У опште када се говори о рају”, вели приповедач, „нека се говори о љубави, и то не о љубави пуној тужних сусрета, него о љубави распуштености и досаде: оно ће се говорити о оној првој када буде реч о земљорадницима деволским” (17). Љубав младића и девојака на земљи, у деволској долини чиста је и искрена, онаква какву допушта *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића које приповедач, уз знаке навода као јасан сигнал, цитира у другој књизи романа – „ ‘Младићи и девојке за љубав саздани, љубав љубите, али право и зорно, да не повредите девичанства и дечаштва своја’” (74). Идилчна љубав у плодној деволској равници постоји не само између младића и девојака, него и у наговешетеним хомоеротским односима међу младићима: „Пољубише се младићи; пребацише низ плећи снажне руке један другоме, по обичају. Један постави руку на

³⁴⁵ Sigmund Freud, *Iz kulture i umetnosti*, prev. Vojin Matić, Novi Sad, 1981.

³⁴⁶ Занимљиво је Раствоу (ре)конструкцију старословенског раја, зановану на разноврсним документарним изворима, од Сакса Граматика и новгордске хронике из десетог века до студија Луја Лежеа, Лубора Нидерлеа, Макса Милера, Верселина Чајкановића и других аутора упоредити са тврдњама руског аутора Арона Гуревича да стари Словени, исто као и Скандинавци, нису ни замишљали своје богове као житеље неких виших сфера. „Салаш земљорадника представљао је модел васионе”, истиче Гуревич, наводећи примере из митолошке грађе о сличности боравишта људи (салаш, сеоско двориште) и станишта богова који су од људи одвојени само плотом (Арон Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, прев. Радмила Мечанин, Нови Сад, 1994, 66–69).

прси и изговори формулу: ‘о нека је победио, о нека је победио, јунаци се љубе!’ Велес рече: амин” (53). Занимање за лепоту мушких тела добија и свој комични обрт у Наборовом љубоморном посматрању младих богова у рају: „На ђавола, ја сам човек а морам да се занимам толико и лепотом мушкараца” (91). По први пут у нашој прози постоје овако недвосмислени хомоеротски моменати, којих ће потом бити и у другим Растковим делима. Сексуална необузданост, односно склоност богова ка прељуби узрок је њихове пропасти на крају друге књиге, када Набор Деволац убија Радгостића због прељубе коју је починио са његовом женом Управдом. Тако се митска прича о сукобу Дажбога и Тројана, осветљена из различитих аспеката, показује као кључна за конституисање старословенског света и разумевање неких потоњих догађаја, као што је важна за уочавање неких приповедачких поступака у роману.

Један од тих поступака је и успостављање пародијских аналогича са библијским текстом. Прича о сукобу Дажбога и Трајана добија у роману статус који у *Библији* има прича о стварању света, што се још више појачава помињањем одређених библијских знамења и догађаја у контексту старословенских митских збивања у првој књизи (поменута јабука са дрвета сазнања или проливање свете крви која треба да спере грехе и слично). Библијске модификације словенских митова не теже христијанизацији паганских прича³⁴⁷, већ хоће да успоставе аналогичу са библијским збивањима и тако причама прибаве, у пародијском контексту, ауторитет и важност коју имају одговарајућа збивања у светој књизи. Међутим, поред реминисценције на одређене библијске догађаје и симболе са којима приповедач пародијски успоставља аналогичу у паганском свету или пародирања самих библијских ликова (Исуса, Богородице и Петра у трећој, апокрифној књизи) постоји и једна сложенија аналогича са свеобухватношћу и целовитошћу библијске визије, па и композиционим устројством свете књиге хришћанства – поједини догађаји из митских времена у првој књизи скривена су објава будућих збивања, на пример прича о недопуштеном уласку душа у рај из прве књиге одговара превари о Наборовом доласку у рај у другој књизи, митска свадба Мануса (Месеца) и Аухрене (Зоре) добиће гротескну паралелу у Наборовој

³⁴⁷ О процесу христијанизације наше народне књижевности Растко је детаљно писао у есеју „Народна реч и геније хришћанства.”

свадби на крају другог поглавља, Манусова прељуба и његова ритуална смрт одговара убиству Радгостића, који као и Манус гине због љубавне преваре и слично. *Бурлеска* тако постаје паганско-хришћанска пародија на свету књигу, романескни апокриф који обухва распон од првобитних, митских времена па до могућег доласка апокалипсе, наговештавајући својим завршетком есхатолошку концепцију историје. Последње поглавље романа, „Шта је било на послетку”, које у свом уводу има у библијском стилу изведен родослов почев од Набора Деволца, главног јунака друге и треће књиге романа, до његовог потомка из двадесетог века Богољуба Марковића, завршава се есхатолошким наговештајима о крају историје – „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице... све се зби и умре у том тренутку” (174). Ово муњевито обнављање свих збивања потврда је исказа (у ствари важне тезе модерне психологије) који изговара једна деволска старица у другој књизи романа – „Доцније се, под смрт и подмлади памћење” (36). На крају романа *Дан шести* Стевану Папа–Катићу у тренутку смрти памћење се изненада „подмлади” и у визији старословенских времена заправо сеже до колективног несвесног. Наборов потомак, Богољуб Марковића, такође је као и Папа–Катић на самрти, има визију поновног стварања и умирања свега. Сцена наступајуће ноћи у последњој реченици сугерише, међутим, да то није само последња визија једне умируће свести, него и апокалиптични крај свеколиког дотадашњег времена и историје у *Бурлесци*. Овде се свакако намеће питање каква је концепција историје у роману? Историјом у овом Растковом делу не управља никакво божанско провиђење као у *Библији*, него, како то у завршном поглављу понавља доктор који лечи Богољуба, баналност, глупости и идиотизам. У историјском времену, које у роману почиње Наборовим убиством бога Радгостића, доминира хаос, насиље, убиства, односно једна демонска и гротескно изобличена визија света. Насупрот томе, идеализовани и хармонични свет старих Словена у другој књизи романа има сва обележја бахтиновског утопијског хронотопа среће. Негативно вредновање историје и тражење свевременог смисла и истине у миту једно је од кључних обележја модернистичке књижевности. У делима многих писаца обновљено поверење у мит изазвано је управо разочарањем у историчност, страхом од историјских потреса и сумњом да ће социјални и технички напредак

изменити метафизичку основу људског живота и света. У контексту тог неповерењу у историју и, с друге стране, у интересовању за домете модерне антропологије и етнологије, Фројдову психоанализу и Јунгову концепцију архетипа и колективног несвесног, може се разумети Растково и авангардно окретање древним културама као својеврсна жеља за повратком у изгубљени рај или сигурност пренаталног стања. Ту утопијску димензију која постоји у модерном роману, Хермна Брох објашњава потребом да се у миту, као пра-претку сваког приповедног израза где се разоткривају основна стања људске душе, поново оствари сједињавање прошлости с будућношћу и тако отвори „онај јединствени простор вечно трајне садашњице, за којом чезне душа и у којем би да се расплине, јер то је простор безвремености па отуда и простор њеног спокоја”.³⁴⁸

Видели смо да важност коју Нортроп Фрај придаје композиционом устројству енциклопедијских облика може бити од великог значаја за тумачење *Бурлеске*. Композиција, стилски и приповедачки поступци у Растковом роману одређени су односом митског и историјског времена, односно страословенске и хришћанске културе и визије света. Зато је тренутак преласка из једног времена у друго кључни тренутак у роману. Тај тренутак симболично се може представити клепсидром, а у *Бурлесци* постоји текст у облику клепсидре. То је песма „Јади јунакови“ из четвртог поглавља заснована на конструктивистичком принципу који је у основи самог романа, тако да тумачећи ову песму долазимо до неких кључних композиционих и наративних поступака прозне целине којој она припада. „Јади јунакови“ је специфична песма „на народну“ – састављена је од метричких, мелодијских, лексичких и мотивских елемената народне лирске поезије, али модификованих и организованих у песничку конструкцију блиску Аполинеровим калиграмима.³⁴⁹ Трохејски стихови су тако организовани да графички оцртавају клепсидру: број слогова од прве до шесте сторофе опада од тринаест до једног

³⁴⁸ Herman Broh, „Mitsko nasleđe književnosti”, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, 198.

³⁴⁹ Уп. о томе: Миодраг Матицки, „Прамелодија у лирици Растка Петровића“, у зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*. Матицки сматра да изворе ове песме треба тражити у народним љубавним песмама о насилно прекинутој љубави двоје младих и наводи конкретну „песму од кола“ из Вукове *Пјеснарице* (1814) као могући и Растку познати узор. Занимљиво је тумачење Матицког о митолошкој основи Расткове песме, изведено из имена траве *селен* или милодух: „У песми ‘Јади јунакови’ требало би тражити лунарни култ, одјек веровања да Месец повлачи за собом душе умрлих и љубави између Месеца и зорњаче.“ У првој књизи романа управо постоји прича о несрећној женидби Мануса (месеца) и Аухрене (зоре).

слога, а затим од шесте до једанаесте строфе број слогова у стиховима расте од једног поново до тринаест (реч је заправо о особено изведеној трохејској полиметрији). И у роману постоји низ језичких, стилских, тематско-мотивских, сижејних, жанровских и наративних елемената преузетих из фолклора, митологије или средњовековне књижевности, али пародијски трансформисаних и укомпонованих тако да чине једну сасвим нову уметничку целину. Као што песма „Јади јунакови“ почиње у ведром тону, виталистички и радосно, а завршава се наговештајем трагичног расплета (последња, дванаеста строфа је заправо издвојени стих у коме се напушта мелодијска линија присутна у остатку песме и прелази ка прози: „О травице, о травице, о травице, ја ћу се / морати убити!“), тако и роман почиње у знаку „апсолутне анималне веселости“, како је одређује Андрић, а завршава сценом ноћи, наговештајем смрти и краја света. И песма и роман спрежу два архетипска духовна стања, две емоције о којима Растко пише у есеју „Позитивни и мистични живот нашег народа“ из 1924. године: „Нигде више, држим, но код јужних Словена не може се срести та удвојеност живота: једна необорива, грозна и безобзирна виталност, жилавост у борби, и за њом као каква митологија њена, као огледало које је деформира, огроман живи пакао, где стално бива изгнана сва мучнина, незадовољства, оријентална, словенска сензуалност“.³⁵⁰

Може се ли се у овом контексту говорити и о *Бурлесци* као о роману–клепсидри? Формално роман се састоји од четири књиге/поглавља. Прве две књиге, „О распуштеност богова“ и „О Набору Деволцу“, дешавају се у старословенском рају и деволској долини, док су друге две, „Апокрифна“ и „Шта је било на послетку“, просторно везане за хришћански пакао и земљу. Као што се насеље старих Словена у плодној деволској долини не разликују битније од боравишта богова у рају (у основи и једног и другог је модел сеоске породичне задруге), тако се хришћанска земља, првенствено болница у четвртом поглављу, не разликује пуно од пакла – и у паклу и болници *леже* грешници на тлу, односно болесници у креветима, морени на исти начин – досадом. У роману се, дакле, издвајају два простора, горњи, митски, који се бахтиновски може одредити као хронотоп среће, смештен у словенској прошлости, и доњи, паклени, односно историјски, испуњен насиљем, хаосом и смрћу и који временски сеже до првих деценија двадесетога

³⁵⁰ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 299.

века. Првобитна космичка хармонија из првог дела растаче се у историјски обесмишљени метеж. Тачка у којој то осипање и дисхармонија почињу, тренутак прелаза од горњег ка доњем је кључни догађај у роману – Наборово убиство бога Радгосића при крају друге књиге: „Набор баци кикку, па заману секиром што игда може, замахну, замахну, одруби главу Радгостићу. Крв је текла густа и црна као поток и тело се копрцало. На глави је једно око било приклопљено а друго гледало одвратном непомичношћу. Набор диже ову главу изнад свог лица па пусти да му се уста напуне крви; и за тили час све лице, прси и руке окрвавише се. Густо натопише ткања одеће и нешто је вруће клизило низ мишиће прстију. Поли се коса и очи. Све што је било у васиони згрози се и све се повуче у себе, затвори. Ужасну се и Набор од толико крви“ (100).

Од тренутка када човек у овој изразито гротескној сцени убија бога, завршава се митско време и почиње историја, представљена најпре опсадом грчког града Патраса на крају друге књиге, односно окончава се време старословенских, паганских божанстава и почиње хришћанство. Догађаји који се одвијају након убиства бога (други део романа – трећа и четврта књига) делују као „огледало које деформише“ неке ликове из првог дела, представљајући их у другачијим улогама и ситуацијама. Пагански богови су из свога раја прогнани у хришћански пакао, а Набор Деволац више није стари Словен и земљорадник већ светогорски монах. Богоубиство постаје васељенски и онтолошки проблем, затим цивилизацијски и културолошки преокрет, те композициони, наративни и стилски улом у роману. Коментаришући тај догађај, један од сватова на Наборовој свадби, која се претвара у бројгеловску слику свеопштег хаоса, каже: „Али ако је један бог убијен значи да је сад шупљина у стварању и хармонији“, да би онда томе дао гротескни обрт – „Наши стомаци ће то можда брзо осетити“, док други сват поменуто онтолошку шупљину банализује у физиолошки чин: „Мени се чак и зева!“ (103). Слика света у стрословенско доба почивала је на свеопштем васељенском јединству природе, човека и богова. Микро и макрокосмичко су у вези, сваки детаљ у природи задобија космичку важност, сваки догађај у људској заједници праћен је саосећањем природе: „А девојка се узруја. А младић би растужен. Природа сва“ (31); или када свеколика природа обавештава Перуна о Наборовим љубавним јадима: „Заковитлаше се планине, језера, и све остало. Својом грајом пробудише

бога и рекоше му да се један младић и једна девојка воле на земљи. Сваки атом саопшти му огромну, важну вест како неки младић, опруживши се по кожи, не може да заспи“ (46), или кад приповодач инфантилним гласом говори о свеопштој љубави: „Љубав је најлепша ствар на свету, као и песме љубавне, као и младићи, као и девојке. Цео се свет грли, цео се свет весели, цео се свет смеје” (24). У есеју „Младићство народног генија“ Растко Петровић тумачи митолошку симболику народне песме *Женидба Милића барјактара* и објашњава особеност митске слике света наглашавајући свеопшту космичку повезаност, а посебно њену стилско-језичку представу у народној књижевности: „Живот људи на земљи ако има једну трагичну аналогију са животом целе природе, ако се природа и људи узајамно симболизирају: онда свака песничка хипербола, метафора, поређење итд. не значе само један уметнички облик, него непрестано спајање судбине човекове и природе целе, и то помоћу сликовитог проширивања језичког и песничког израза; значи непрестано струјање њихових живота и пулсација, која једино овде у уметности може бити слична оној у козмосу“.³⁵¹ У другој књизи, која говори о животу деволских земљорадника, овај паралелизам, повезаност и саоднос човека и космоса посебно је наглашен кроз необичне стилске и нарративне поступке. Приповедач у прва два поглавља *Бурлеске* изузетно велику пажњу посвећује ситним, комичним и неретко бизарним детаљима из природе (муве, комарци, жабе) зато што сваки живи створ у природи има свој значај и смисао у васељенском поретку и саосећа са патњама људи. Животиње у антропоморфним стањима учествују у космичким збивањима, попут слепог миша који пева химну о космичкој срећи. Међутим, након Радгостићевог убиства исприповедано време тече знатно брже и скоковитије, светом доминира насиље и отуђеност, за разлику од паганских богова, хришћански бог се не оглашава и не комуницира са људима, ђаво постаје активни учесник у догађајима, а завршни део романа у знаку је есхатолошке слугње о крају света. Подвојеност која постоји у Растковом роману јасно је уочио Андрић: „То су странице пуне раста, покрета, жетве, зноја, игре, патње, жеље и смеха. Надасве смеха“, пише Андрић о првом, старословенском делу *Бурлеске*, након чега се „све

³⁵¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 320. Говорећи о схватању космоса као субјекта и јединству човека и васионе у паганско доба чувени руски медијалиста Арон Гуревич каже: „У поезији варвара природне појаве су активне, делатне снаге: море, стене, рибе, звери и птице су равноправни учесници у светској драми, једнако као и фантастична бића, божанства и на крају човек, који је уплете у све то“ (Арон Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, 71).

битке и свадбе, богови и људи, историје и религије, проламају и претварају у неки стихијски смех–урлик“.³⁵²

Ова разлика између смеха у првом и смеха–урлика у другом делу романа постаје јаснија ако њено разумевање заснујемо на Бахтиновој концепцији карневализације, али и Кајзеровој теорији о гротескном у модерној уметности.

Као што смо претходно видели, међу енциклопедијским облицима у књижевности Нортроп Фрај посебно издваја традицију енциклопедијске пародије чији главни носилац је менипејска сатира, настала у антици и опстала у различитим облицима све до данас, поготово у нововековним романима као што су Свифтова *Гуливерова путовања*, Волтеров *Кандид*, Флеборев *Бувар и Пекише* или Хакслијев *Врли нови свет*. Фрајеве тврдње у тој тачки сусрећу се кључним теоретичарем романа као енциклопедјског облика – Михаилом Бахтином. Бахтинова истраживања из историјске поезике романа утврђују три основна корена овога жанра, епски, реторички и карневалски, од којих овом последњем Бахтин посвећује највећу пажњу, доказујући да је богата традиција карневализације, чији је главни носилац у писаној књижевности менипејска сатира, кључна за формирање романа као отворене, полифонијске структуре, односно енциклопедије жанрова и језика. Анализирајући жанровске, сижејне, композиционе и језичке одлике романа Достојевског и Раблеа, Бахтин доказује колику је важност карневализација имала у историји европске књижевности јер је „помагала рушењу баријера између жанрова, између затворених система мисли, различитих ставова итд., уништавајући затвореност и узајамно игнорисање, зближавајући удаљено, уједињавајући разједињено“.³⁵³ Иако Бахтинова истраживања нису била усмерена ка модерној, двадесетовековној књижевности, његова одређења карневализације подстицајна су за размишљање о европској авангардној другој и трећој деценији прошлога века као модерној манифестацији карневалског духа у култури и књижевности – од настојања да се дестабилизује поредак рационалности, једнозначности и озбиљности, затим да се изведе дехијерахизација и превредновање свих вредности (Бахтинов „живот окренут наопачке“), да се унесу моменти скандалозног и шокантног како у књижевност тако и у јавне наступе који укидају разлику између

³⁵² Иво Андрић, „Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*“, *Уметник и његово дело*, Београд, 1997, 243.

³⁵³ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 127.

извођача и публике, па до мешања жанрова, наглашених елемената пародије, гротеске и слично.³⁵⁴

Карневалски дух и поступци карневализације књижевности представљају полазиште за тумачење Растковог дела, поготову његовог првог романа. Пре него што анализирамо како је менипеја, као носећи облик карневализације књижевности од античких времена до модерног романа, присутна у структури *Бурлеске*, разграђујући до тада устаљене облике романескне композиције и приповедања у српској прози, задржаћемо се на питању којим све путевима је Растко дошао у конкретнији додир са карневалском традицијом. Нема никакве сумње да је *Бурлеска* настала након Расткових студија у Паризу и исцрпног проучавања богате документарне грађе, која је неретко цитирањем директно укључена у роман – од записа наших народних умотворина до научних студија о старој словенској митологији.³⁵⁵ Растко се посебно интересовао за онај облик фолклора који Бахтин одређује као карневалски фолклор, односно као карневалско-фолклорне жанрове који су имали огроман утицај на писану књижевност, на пример у Раблеовом делу. Реч је о облицима комике, пародије и гротеске у усменој књижевности које је Растко навео и анализирао у поменутом есеју „Младићство народног генија”, објављеном 1924. године, дакле три године након *Бурлеске*. Оно што је у овом есеју од изузетне важности за разумевање природе комике и карневалске слике света у *Бурлесци*, првенствено у прва два поглавља, која говоре о старословенским временима, су примери народних бајки, шaljивих приповедака и песама у којима постоји изокренута слика света – замена нормалних односа горе-доле или мало-велико, затим трансмутација живих бића у ствари и обратно, гротескна преувеличавања, посебно појединих делова тела, фантастични парадокси, замена идентитета, надлагивања и слично. Примери таквих творевина народног духа у којима према Растку постоји извесно мистично схватање природе и живота, ритуали магије, враџбинске формуле или елементи анимизам, су бајка „Ђаво и

³⁵⁴ Уп. о томе и: Бојан Јовић, „Књижевнотеоријски ставови Михаил Бахтина и проучавање авангарде”, у зборнику *Књижевне теорије XX века*, Београд, 2004.

³⁵⁵ Растков пријатељ, сликар Александар Дероко пише у својим сећањима: „Из Париза је Растко дошао сав одушевљен легендама о старим Словенима које је најбоље упознао из књига ученог Чеха Нидерлеа, и визијама из средњовековних српских уметности, и то не само архитектуре и зидног сликарстава већ и старе књижевности, поезије, народног епоса, па и свега још наслеђенога, забележенога и сачуваног до данашњег дана, кроз приче, бајке, песме, ношњу, накит, итд” (А. Дероко, „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања”, *Летопис Матице српске*, књ. 423, св. 5, Нови Сад, 1979, 923).

његов шегрт”, шаливе приповетке „Народна шала“, „Лаж за опкладу“, „Јаје харамбаша“, као и „Извртута пјесма“ забележена у Далмацији. Наводећи у целини причу „Лаж за опкладу“ Растко поводом фантастичних, хиперболисаних и гротескних појава које су у њој описане примећује: „Није немогуће да и дела која су овде тако *страховито комична, бурлескна и апсурдна* припадају у ред оних које су извршавали дивови и који заузимају своје нарочито место у еволуцији митолошких веровања. Њихова дела су и иначе увек *парадоксална*“.³⁵⁶ Ова оцена важна је управо због разумевања одреднице бурлеска која постоји и у наслову романа. Бурлеску Растко везује за облике који спадају у домен карневалског фолколра и за одређења каква су страховито комично, што је заправо најближе категорији гротескног, којој Бахтин придаје огромну важност анализирајући поступке карневализације у Раблеовим романима (о вези бурлеске и гротеске доцније ће бити више речи), затим апсурдно, парадоксално, а доцније, у наредном пасусу поводом мотива замене глава у истој народној причи, помиње и одредницу фантастично. Све су то категорије које битно одређују приповедање и слику света у Растковој *Бурлесци*.

Између поменутих народних прича и песама и Растковог романа постоји низ могућих веза које се тичу како присуства сличних комичних обрта, парадокса и фантастике, тако и одређених стилско-језичких поступака. Тако на пример у бајци „Ђаво и његов шегрт“, коју Растко у есеју наводи према запису из Вукове збирке, може се препознати и један поступак којим се служи приповедач у *Бурлесци*. У бајци приповедач не открива одмах прави идентите тајанственог човека у зеленим хаљинама, већ то чини доцније, изазивајући код слушалаца/читалаца ефекат изненађења. Преокрет је још наглашенији јер се тајанствени идентитет субјекта главне реченице открива се у краткој, издвојеној реченици: „Кад су били насред воде, узе мајстор дете за врат па с њим у воду на дно. То је био Ђаво“. Слично изведен наративни обрт уочава се у овом одломку из првог поглавља романа, у наведеној причи о сукобу соларног и хтонског божанства, Дажбога и Тројана: „Док је чекала јави јој се се неки јунак и обећа да ће убити бика под условом да је сам после обљуби (њој се младић већ био допао). А то је био Дажбог, бог сунца“ (14). Као што се у причи „Народна шала” или „Лаж за опкладу”, које Растко у целини

³⁵⁶ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 331 (подвлачења су наша).

наводи у поменутом есеју, пародира јунаштво у ланцу алогичних комичних догађаја, тако се и роману пародира мегдан између Дажбога и бика: „Дажбога пробуде сузе девојачке. Бик се већ приближавао. Скочи, замахне пет пута мачем око себе, закликће. Бик већ умре” (14). Контаминирајући различите поступке, сижее и ликове из народних предања, бајки и шаљивих прича приповедач *Бурлеске* ствара сложену наративну структуру која своју генезу има управо у карневалско-фолклорном доживљају света који према Бахтину поседује „изузетну животворну трансформишућу снагу и неуништиву виталност”.³⁵⁷

Изразити пример такве трансформације и карневалског релативизовања смрти је прича о главном јунаку *Бурлеске* Набору Деволцу, који је преваром дошао у рај, тако што се правио да је мртав, дакле жив је умро, а затим се поново из раја вратио на земљу. Читав заплет има језгро у једном од низа парадокса из *Извртнуте нјесме* коју Растко наводи у „Младићству народног генија” – „Жив погину здраво кући дође“. Наборов фантастично дуг живот, од краја осмог до краја четрнаестог века, свакако је један од најочигледних парадокса у роману и представља чудесну метаморфозу од старословенског земљорадника до светогорског монаха и хришћанског свеца Симеона. Сличан облик фантастичне трансформације одиграва се и у Растковој дужој приповеци *Пустињак и меденица* (1921) која има низ мотивских и наративних сличности са *Бурлеском* – Стари Словен Јоаким у тренутку док га византијски војник убија изненада „улази“ у други живот: „Онда се тргох из оног живота и уђох у овај други”. Ова необична промена идентитета, прелазак из једног живота у други, своје разјашњење може имати управо у Растковој фасцинацији различитим облицима метаморфоза које постоје у народним причама и веровањима у којима се испољава неуништиви витализам о којем говори Бахтин. У „Младићству народног генија” Растко пише: „Познате су особите манифестације импулса за самоодржање, које се појављују како код примитиваца тако и код цивилизованих, а којим је је циљ затурити траг, у извесним случајевима, животном принципу, скривајући прави идентитет личности у питању. (...) При особитим догађајима, као што су смрт, рођења, болести, менструације итд., извесне личности треба сакрити, другима изменити имена, прогласити их за обратни секс, акције означити за извртнуте (...) ако се жели отклонити опасност од личности којој

³⁵⁷ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 102.

она прети и изиграти је на тај начин”.³⁵⁸ Након убиства бога Радгостића настаје космичка и онтолошка криза митског света и пред могућом катаклизмом њен узрочник, Радгостићев убица, Набор Деволац мења свој идентитет, из старословенског живота прелази у нови, хришћански, јер је својим епохалним чином изазвао крај паганске и почетак једнобожачке ере. Занимљиво је метаморфозу Наборовог лика тумачити и из перспективе Бахтинових ставова о морално-психолошком експериментисању које се у конципирању књижевних ликова први пут среће у менипеји. Нарушавањем епског и трагичног интегритета човекове судбине у менипеји се у оквиру истог лика отвара „могућност другог човека и другог живота, он губи своју завршеност и једнозначност, он престаје да се поклапа са самим собом”.³⁵⁹

Доминација материјално-телесних манифестација живота, у знаку хиперболизоване плодности и сексуалности, која је изразита у првој књизи романа, различити облици фолклорне смеховне културе, као и слободни, фамилијарни контакт између људи и богова повезују Растков први роман са богатом традицијом карневализације у књижевности и Раблеом као њеним кључним представником у роману. Али оно што старословенском свету *Бурлеске* првенствено даје карневалско обележје је слободно маштање, неспутана инспирација и фанатастика која, како примећује Бахтин, омогућује да се ствари и бића повезују и комично преиначавају. Међутим, неспутани приповедачки дух у Растковом роману има своју поетичку самосвест. Приповедање у трећој, апокрифној књизи, у једном теренутку се нагло и без икакве мотивације прекида да би потом отпочела прича о Ван Гог у којој се смењују биографски и аутобиографски дискурс. Ван Гог између осталог говори и о свом схватању уметности и својим стваралачким принципима, заступајући заправо анагардну поетику самог Растка Петровића. Сличним поступком, да један сликар говорећи о себи заправо образлаже поетику књижевника који о њему пише, послужиће се и Андрић у есеју *Разговор с Гојом* (1934). Зашто Растко бира баш Ван Гога као романеског заступника своје поетике? Познато је да је Растко био одличан познавалац сликарства и да је писао запажене ликовне критике. У неким од тих текстова, на пример „Изложба Бјелића,

³⁵⁸ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 329.

³⁵⁹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 111.

Добровића и Миличића” из 1921. године, посебно се осврће на имресионизам као покрет од кога почиње модерно, нефигуративно сликарство и стога не чуди што Растко дели своје поетичке ставове са једном од главних зачетника нове визуелност, ексцентричним уметником Ван Гогом. Уочљиво је да Ван Гог кључни део свог исказа почиње истом реченицом којом се, такође изненада, огласио аутроски приповедач у првој књизи романа: „Али није то оно што је најважније; не само злато и еликсир живота, него створити свет да би се присуствовало његовом стварању. Узети бивства и односе васионске а пустити да се по неком новом односу, неодољиво, неумитно створи нова васиона, нова нека реалност. Друкчија, али исте вредности као она стара” (137). У овим ставовима о важности самог процеса стварања који почиње тако што уметник не подражава природу, него од ње слободно узима елементе које затим комбинује у нову стварност, нову васиону, није тешко препознати још један глас – Винаверов са почетка „Манифеста експресионистичке школе.”³⁶⁰ *Бурлеска* се може одредити као један нови романескни и културолошки универзум, односно, насловом Попине збирке, као *споредно небо* које је читаоцима открило једну стару, у односу на хришћанство, споредну и полузаборављену културу.

За разумевање енциклопедијске природе *Бурлеске* важно је посматрати не само у традицији карневалског фолклора већ и у контексту најзначајнијег карневалског жанра писане књижевности који је према Бахтину пресудно утицао на конституисање романа као енциклопедијске форме – менипејске сатире. Менипеја је од античких времена, Петронија, Сенеке, Лукијана и Апулеја, остала један од главних преносилаца карневалског осећања света у литератури до новијих времена. Сама композиција, приповедачки и стилски поступци у *Бурлесци*, као и конкретне интертекстуалне везе са неким од менипејских дела, какви су Лукијанови *Разговори на оном свету* или *Браћа Карамазови* Достојевског, несумњиво потврђују да је Растко познавао дугу традицију овога жанра. Разарање свих романескних конвенција у *Бурлесци* засновано је првенствено на коришћењу богатих изражајних могућности које менипеја као енциклопедијски облик има, а

³⁶⁰ На крају *Бурлеске* постоји још једна изразита интертекстуална веза са Винаверовом алегоричко-фантастичном причом „Последњи испит у мандаринској школи” из *Громобрана свемира*. Један од болесника на крају Растковог роман помиње „револуцију побуњених духова” о којој говори Винаверова прича.

пре свега стилске, жанровске и гласовне полифоније. За менипеју као енциклопедијски облик суштински је одређујуће „постојање више тонова у причи, мешавина узвишеног и приземног, озбиљног и смешног, широки приступ жанровима – писмима, откривеним рукописима, препричаним дијалозима, пародијама на високе жанрове, пародијски преосмишљеним цитатима итд, у неким делима присутна је мешавина говора и стиха”.³⁶¹

Тумачење сложене структуре Растковог романа, засноване на жанровским особеностима менипеје, можда је најбоље отпочети управо питањем о позицији ауторског приповедача, тим пре што је та позиција и сама предмет метанаративног промишљања у роману. На почетку треће, апокрифне, књиге свети Петар у разговору са Богородицом духовито објашњава своју специфичну, издвојену позицију у просторном и временском устројству универзума: „Слушај, сестро, били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи, па их зато и могу употребити и пре него што буду пронађене” (117). Таква позиција светог Петра у поретку универзума одговара позицији ауторског приповедача у романескном свету *Бурлеске*, јер ни за њега не важе временска и просторна ограничења³⁶², што је очигледно у постојању анахронизама и временских симултанизама у приповедању какав је онај на крају друге књиге, чија радња се збива у средњем веку –неконтролисани бес Наборових сватова приповедач доводи у везу са низом/каталогом збивања која се одвијају у исти мах у древном свету и модереној цивилизацији: „Гле, зора заруде, шума се протегли, магла се диже, лавово залајше, коњи захрзаше, реке зашумеше, планине бацише сенке, облаци запловише, пароброди запишташе, жељезнице затутњаше, аероплани прнуше, комарци стадоше да уједају..” (112–113). У првој књизи романа постоји и специфични језички симултанизам, као индикативан пример за постојање вишегласја, односно у овом случају чак и вишејезичности у роману. Један предмет (означено) се истовремено именује различитим речима (означитељима) из више

³⁶¹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 103. О менипској сатири у делу Растка Петровића опширно пише Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд, 2005, 243–256.

³⁶² Због своје свеприсутности у времену приче и способности да у тренутку прелази огромне временске дистанце приповедач *Бурлеске* близак је оном типу приповедача који Женет одређује као омнитемпоралне (уп. о томе: Андријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд, 2003, 123).

језика, чиме се готово програмски дестабилизује једнодимензионална, праволинијска веза између означеног и означитеља и успоставља се каталог или семантичка мрежа могућих означитеља: „Дом Перунов: зграда од растових брвана са кровом издигнутим, укопана мало у земљу, звана руски земљонка, пољски земјанка, српски земуница, чешки земница, и још звана бусара, лубњача, приземка, иша, хиша, хжта узем” (15–16). Свакако најизразитији пример превазилажења временских оквира и наративних конвенција је неподударње између године објављивања (1921) и године у којој се завршава радња романа (1925). Тиме овај роман најочигледније потврђује своју авангардну природу, јер буквално иде испред свога времена. У исказу светог Петра наглашена је и приповедачева просторна мобилност. Просторна организација Растковог романа која обухвата збивања у рају, на земљи и у паклу, управо одговара карактеристичној тропланској структури менипеје.

Бурлеска се с правом може сматрати каталогом приповедачких ситуација – од свезнајућег ауторског приповедача, приповедача у првом лицу, приређивача пронађеног рукописа, коментатора и читаочевог сабеседника и слично. Такав широки распон приповедачких позиција одговара наративној динамици каква постоји у менипеји³⁶³ и карактеристична је за традицију хумористичког романа. Слободне и немотивисане промене приповедачког лица које прозни текст претварају у неку врсту наративног колажа, у време објављивања *Бурлеске* најближе су дадистичкој техници „вишедимензионалне наратије у коју је уграђена перспектива једног, два или више наратора, али равноправно и ауторова позиција”.³⁶⁴ Занимљиво је у роману пратити на који начин се ауторски приповедач оглашава у првом лицу – од аутобиографског исказа којим се изненада дефикционализује и демистификује прича и приповедање у првој књизи романа („Него то споредно, главно је да је младост у мени и двадесет и две године; затим очи су ми зелене, чело ми је високо, уста су ми пуна љубави” *Бурлеска*, стр. 22), приповедачевог обраћања читаоцима на почетку треће књиге, затим поетичких исказа који су саопштени кроз изјаве појединих ликова (свети Петар и Ван Гог у трећој књизи) до у романескном свету отеловљене позиције ауторског приповедача

³⁶³ О приповедачу у менипеји види у: Lena Szilárd, „Menipeja”, *Pojmovnik ruske avangarde*, knjiga 1, Zagreb, 1984.

³⁶⁴ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд, 2000, 121.

у лику доктора у четвртој књизи који коментарише и просуђује о протеклим догађајима. Зато се може рећи да у *Бурлесци* постоји један ауторски приповедач, али који проговара великим бројем гласова, односно користи се низом наративних маски. Тај приповедач може се у роману детектовати упарво на примеру карактеристичног сличног исказа који у неколико наварата у роману изговарају различити гласови/маске иза којих се заправо крије ауторски приповедач – реч је о исказу „Него то је спредно главно је..”, односно „Али није то оно што је најважније”. Тиме се приповедач *Бурлеске* јавља у карактеристичном облику менипејског наратора који унутар текста пролази кроз „безмало целокупан распон могућности приповедачких позиција”.³⁶⁵

Дијалог и сукобљавање различитих ставова, као један од важних елемената у структури менипеје, такође има своје месту у *Бурлесци* – карактеристичан је разговор сватова на Наборовј свадби о судбини света након Радгостићевог убиства, који подсећа на менипејски дијалог о „коначним питањима”, дијалог мртвих у подземном свету у трећој, апокрифној, књизи или, такође у трећој књизи, комична распарава–ценкање Исуса и Симона. Последњи пример је карактеристичан за менипејску тардицију „*parodia sacra*” у којој се пародирају канонизовани, свети хришћански текстови, а ликови Исуса или Богородице се приказују, слично паганским божанствима, сведени на телесно-материјалну раван. Лик Богородице је у том смислу најизразитији – од језичких поигравања са њеним недовољно јасним стаусом, у именовану (девојка/жена), затим инсистирње на њеној мазохистичкој и сексуално перверзној мотивацији да посети пакао и гледа мучења „јер јој се чинило да има неке ужасне похоте трпети их“ (116), до скандалозног исказа како „невеста божија сања о ђаволу”.

Уз *Дневник о Чарнојевићу*, Расткова *Бурлеска* је први роман у модерној српској књижевности чија је наративна структура суштински заснована на интензивној интертекстуалној комуникацији са низом других романа, докумената, филозофских и научних књига. Сложена природа не само интертекстуалности већ и интермедијалности у Растковом роману показује се у једној необичној, гротескној сцени на крају трећег поглавља. Разбојници харају светогорским манастиром убијајући монахе. Међутим, неки од убијених изненада се дижу: „Кад десетак

³⁶⁵ Lena Szilárd, „Menipeja”, 76.

мученика подиже се из крви па узе своје главе и однесе их пред олтар, и кад неколико исечених глава запева химну небу, разбојници покрише лице рукама” (146). Занимљиво је потражити порекло ове необичне сцене. У есеју „Младићство народног генија” Растко је фасциниран мотивом скинуте и погрешно враћене главе у шаљивој народној причи *Лаж за опкладу* – „То је нешто од најпарадоксалнијег што смо нашли у свој народној књижевности света уопште. Црначка уметност која обилује најфантастичнијим мотивима нема ниједног који би био тако смео”.³⁶⁶ У овом Растковом коментару може се наћи првобитна фасцинација мотивом главе одвојене од тела, али порекло сцене из романа треба изгледа тражити на другој страни. Поменути догађаји с краја трећег, апокрифног, поглаваља *Бурлеске* дешавају се у средњем веку, а слика одсечене главе са светачким ореолом честа је на средњовековним иконама и фрескама. Њено порекло недвосмислено је у новозаветној причи о одсеченој глави Јована Крститеља. Међутим, ни то није директни извор за сцену из Растковог романа. У питању је једна интертекстуална веза са житијем, али не средњовековним, већ из друге половине деветнаестог века, које је део романа *Браћа Кармазови* Достојевског („Из живота старца Зосиме”), где постоји следећа сцена: „Мучише свеца за веру, и кад му најзад главу одрубеше, устаде он, подиже главу своју и љубезно је љубљаше”.³⁶⁷ Управо ово место, које је подтекст сцене из Растковог романа, навео је у својој студији о Хлебњикову из 1921. године Роман Јакабсон да би објаснио поступак реализације метафоре, односно у овом случају хумористичке реализације једног уметничког поступка са средњовековних фресака.³⁶⁸ И у Растковом роману постоји исто пародирање једне конвенције средњовековних живописа, које у споју комичног и страшног има и наглашено гротескни ефекат. Дакле, видимо како један одломак из *Бурлеске* успоставља сложене интертекстуалне и интермедијалне везе, образујући својеврсни палимпсест у коме се може разазнати неколико слојева – од народне шаљиве приче, Библије, средњовековне фреске до Достојевског. Међутим, ту није крај. Ова сцена из Растковог романа има сложену интертекстуалну генезу која се наставља и води до поезије Васка Попе. У циклусу „Косово поље” из збирке *Усправна земља* (1972), у песми „Венцоносац са Косова поља” налазимо слику свеца, кнеза Лазара, са

³⁶⁶ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 331.

³⁶⁷ Fjodor Dostojevski, *Braća Karazovi*, prvi tom, prev. Jovan Maksimović, Beograd, 1967, 377.

³⁶⁸ Уп. о томе: Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975, 210.

одесченом главом у рукама, наравно без пародијског контекста. Доказ за ову тврдњу да је Попа своју песничку слику обликовао на подтексту необичне сцене у *Бурлесци*, можемо наћи у *Урнебеснику*, антологији песничког хумора коју је Попа саставио. Међу многобројним примерима хумора из наше писане књижевности управо је и ова сцена из Растковог романа. Сложена интертекстуална структура Растковог романа очигледна у још два карактеристична примера. У другој књизи романа цитирано је *Слово љубве* деспота Стефана Лазревића које као подтекст има старозаветну *Песму над песмама*. Приповедач упарво потенцира ову везу деспотовог и библијског текста претварајући је у дијалог коме додаје и трећи глас, своје ироничне коментаре на оквирима цитираног текста. Трећа књига, „Апокрифна”, има, како је и њеном наслову одређено, апокрифни извор, али конкретно који? Прича о Богородичином силаску у пакао да види муке грешника описна је у српским средњовековним апокрифима, из којих је прешла и у народну песму.³⁶⁹ Иако алудира и на српске средњовековне текстове и на народну песму, те коначно и на Дантеов *Пакао*, кога ђаво препоручије Богородици за читање, прича из треће књиге романа се од свих тих могућих извора разликује јер у хришћанском паклу приказује свргнута паганска божанства. Њен извор је заправо у Лежеовој *Словенској митологији*. Француски аутор детаљно описује један грчки апокриф у чији је старословенски превод преписивач унео сопствени коментар о палим паганским боговима који се муче у паклу.³⁷⁰ Тако се Растков роман доследно приповедачки обликује као палимпсест у коме се открива неколико текстуалних нивоа и низ укрштених значења.

Очигледно да се жанровско и стилско одређење из наслова Растковог романа – бурлеска, може довести у везу са пародијом, карневализацијом, менипејом, али можда понајпре са још једним појмом из Бахтинових студија, са естетичком категоријом гротескног.

Задржаћемо се најпре на наслову романа – *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* очигледно је алузија на Дантеову *Божанствену комедију*. У „Апокрифној” књизи романа Сатана управо препоручује Богородици за читање „дело неког Флорентинца, који је ту скоро на доста добар начин описао унутрашњост пакла“

³⁶⁹ Види: „Ход Богородице по мукама” у: *Апокрифи новозаветни*, приредио Т. Јовановић, Београд, 2005.

³⁷⁰ Luj Leže, *Slovenska mitologija*, 110.

(Бурлеска, стр. 127). Запрво Растко је наслов свог романа извео по моделу наслова Дантеовог дела. И један и други наслов садрже име божанства (код Дантеа то је хришћански бог који је један и једини и не требају му никакви други атрибути, а код Растка је то врховни старословенски бог чијем имену је комично придодата грађанска етикеција „господин“, која је и изведена од „господ“ у значењу бог, и титула „бог грома“) и жанровско одређење (комедија, односно бурлеска). Наравно, наслов није једина веза између ова два енциклопедијска дела. Питање зашто је Растко одредио свој роман као бурлеску, једним делом се дотиче питања зашто је Данте свој спев назвао комедија. Полазећи од античке тријаде стилова, узвишени – средњи – ниски, као и од ставова које Данте износи у својој преписци, Ерих Ауербах закључује да „предмети које износи *Комедија*, према античкој мери, на ужасан начин представљају мешавину узвишеног и ниског“ односно „да је њен аутор то назвао комедијом јер спада у стил нижи и стил народног говора.“³⁷¹ И за жанровско одређење Растковог романа као бурлеске битни су ови моменти – „ужасно“ мешање узвишеног и ниског, првенствено кроз приказвање словенских богова, хришћанских светаца и Богородице крајње антропоморфизовано, односно ничеански речено „људски, одвећ људски“. Растков избор да роман буде бурлеска, а не рецимо комедија, сигнализира чињеницу да у новијој књижевности нема ни трагедије ни комедије у њиховом класичном облику него жанровски, стилски и естетички мешовитих и сложених категорија као што су трагикомедија, гротеска, фарса, апсурд, па и бурлеска. „Онако како осећам, јасно и суштински“, пише Томас Ман, „упадљива одлика модерне уметности је та да се престало са препознавањем категорија трагичног и комичног. Она види живот као трагикомедију, са резултатом да је гротесно њен најизворнији стил.“³⁷²

Међутим, као што Дантеова *Божанствена комедија* превазилази својом узвишеношћу класично одређење комедије као ниског стила и нискомиметичког садржаја,³⁷³ тако се и *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* не може ни стилски ни жанровски одредити у традиционалном и једноставном одређењу бурлеске као

³⁷¹ Erih Auerbah, *Mimezis*, prev. Milan Tabaković, Beograd, 1978, 180.

³⁷² Нав. према: Karl S. Guthke, *Modern Tragicomedy: An investigation into the Nature of the Genre*, New York, 1966, 95.

³⁷³ „Кажем да је аутор желео да се књига зове *Комедија* због ниског и простог стила, јер о истини ствари с обзиром на низак литерарни (стил), мада је у својој врсти узвишен и блистав (изванредан)...“, каже Бенвенуго Де Имола (E. Auerbah, *Mimezis*, 184).

ниске комике, грубе и вулгарне шале која се граничи са примитивношћу и глупошћу.³⁷⁴ Бурлеска се може довести у везу са низом других граничних појмова који се групишу око језгреног појма комично, али понајпре са категоријом гротескно. У авангардној ликовној уметности и књижевности, као и теорији руских формалиста, гротескно има изузетну важност. Као највиши ступањ комике, гротеска у авангардном роману, рецимо у делима Бориса Пиљњака, Јурија Ољеше или Андреја Платонова, има улогу негирања рационалног и логичког поретка како емпиријске стварности, тако и романескних конвенција.³⁷⁵

Један од утицајних теоретичара и историчара гротеске у уметности Г. А. Тамарин истиче да између бурлеске и гротеске нема велике разлике, с тим што је бурлеска „много одређенија, садржајно, фабулистички оформљенија, конкретнија од осталих грана комике“.³⁷⁶ Док се гротеска може одредити као естетичка категорија, уметнички поступак или стилски ефекат, о бурлесци се већ може говорити као о конкретном, оформљеном жанру заснованом на гротескним, пародијским или карикатуралним ефектима и књижевним поступцима, који за своје протагонисте често има божанска и светачка лица. Полазећи од закључака модерне антропологије, као и неких Фројдових ставова, Тамарин сматра да порекло гротеске, што је за нас изузетно важно, треба тражити у тотемизму, односно у „крвавим тотемским свечаностима“, уз примесе фаличких култова, када је убијен и ритуално поједен првобитни бог–тотем. „Од бога–тотема који је убијен и поједен на гротескно-страшној светковини, води раван пут до ликова најмодерније гротеске“, закључује Тамарин.³⁷⁷ Поменуто сцена у којој Набор Деволац убија бога Радгосића може се одредити управо као такво ритуално убиство, са наглашеним поливањем крвљу (Набор се буквално напије божанске крви), у чијој позадини је сексуални мотив – освета због брачне преваре коју је са Радосићем учинила Наборова жена Управда. Након тога Набор бежи на земљу и поново се жени. У свадбеним свечаностима посебно је наглашен моменат јела и пића („напунише трубухе масном говеђином, сурутком, лојем“, „дахћу у пијанству сватови“,

³⁷⁴ Таква одређења бурлеске даје Фридрих Флегел у својој класичној и данас утицајној *Историји гротескно-комичног* из 1788, или Николај Хартман у *Естетици* (1953). Уп. о томе: Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад, 2004, стр. 17, као и поменуто студију Хенрика Маркијевича „On the Definitions of Literary Parody“, 1271.

³⁷⁵ Уп. о томе: Višnja Rajser, „Grotoska / roman“, *Pojmovik ruske avangare*, sveska 1, Zagreb, 1984.

³⁷⁶ G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo, 1962, 105.

³⁷⁷ Isto, 114.

„напише се медовине, трбуси им се напеше“ и слично што је све део гротескне светковине богоубиства и дионизијског (очигледне су у тим исказима алузије на Ничеа) слављења човека који је тај чин извршио: „Ево једног правога човека, ево победиоца, ево то је човек: радујмо се! (...) Да пијемо, да се опијемо, да полудимо“ (106-107). У сценама Наборове свадбе мешају се раблеовске слике неконтролисаног, лудачког једења и пијења са сликама необузданог сексуалног задовољавања. Завршетак друге књиге *Бурлеске*, од убиства бога до Наборовог тајанственог нестанка, постаје генератор гротескних слика у роману – од приказа пакла у трећој књизи до предсмртних мисли Богољуба Марковића, Наборовог потомка, на крају четврте књиге. Читав историјски ток, који се изнова у тренутку понавља, у последњим реченицама романа одређен је као „најгрозовитији и највеличанственији“, баш као и сам чин богоубиства који је у исти мах и ужасан и величанствен (човек је победио божанство). Од завршетка друге књиге у роману настају драстични композициони, временски и каузални уломи и прекиди.

Следећи одлике гротеске, које у својој студији наводи Тамарин, готове све ћемо их уочити у Растковом роману, на свим плановима романескне структуре: од монтаже диспаратних елемената (трагично и комично, ужасно и величанствено), неочекиваних и алогичних спојева, карикатурално искривљене и фантастичне слике света, тематских и стилских момената хиперболичног, инфантилног (у старословенском свету доминирају младићи и девојке, и међу боговима и међу људима), страшног, бизарног, апсурдног, до разарања сижеа и развијања асиметричне композиције. Међутим, док је први, старословенски део романа комично-гротескан, са доминацијом бахтиновске карневалске гротеске која је у знаку наглашене телесност, плодности, витализма, смеха и инфантилног, дотле у другом, историјском и хришћанском, делу романа претеже страшно- гротескно засновано на елементима застрашујућег, насилног, мрачног и отуђеног, оног што је Андрић назвао „смех–урлик“ и зато блиског Кајзеровом одређењу гротеске. За Разлику од Бахтиновог одређења гротеске које проистиче из народне културе средњег века и ренесансе, Кајзерово тумачење везано је за ликовне уметности и књижевност романтизма и двадесетог века, уз ослањање на неке Фројдове и егзистенцијалистичке ставове, и углавном је супротно Бахтиновом. Гротескни свет је застрашујући, непријатељски, демонски, апсурдан и отуђен. Поједине форме и

мотиви носе предиспозицију да буду гротескни: ноћне животиње, разне наказе, механичке направе које уништавају („техничка гротеска“), људи сведени на лутке, лудило, сан и слично. Гротескни смех није, као у Бахтиновом тумачењу, обновитељски, него циничан, па и сатански.³⁷⁸

Разлику између ова два виђења гротескног М. Дрозда одређује као супротност „космичко-оптимистичке визија света“, каква је Бахтинова, у којој доминира гротеска као „апотеоза срођености човјека и свијета који га окружује“ и „космичко-песимистичке“ визије у којој је гротеска „израз крајње отуђености човјека од свијета којим доминира страх“.³⁷⁹ На основу овако одређених виђења гротескног можемо закључити да је први део *Бурлеске*, који приказује свет старих Словена и њихових богова, до убиства Радгостића, у знаку космичког оптимизма и виталистичког смеха, односно ближи концепцији о карневалском осећању света у коме постоји блискост човека и природе, слободан, фамилијаран однос између људи и богова, укидање хијерахијског поретка заснованог на страхопоштовању и слично. Други део, након богоубиства, има карактеристике Кајзерове концепције гротеске као отуђеног, непријатељског и демонског света и проистиче из романескне визије историје као свеопштег хаоса и насиља. Чак и сцене Наборове свадбе у којима доминира телесно-матријално нису у знаку величања живота већ лудила и деструкције – „Народ завришти, записка, зачича. Баци се народ у бесомучни вртлог“ (109). Занимљиво је да Кајзер као изразит пример гротескно-сабласног наводи мртвачки плес који се игра над лешевима на бојишту. Управо та сцена, посведочена у нашој писаној традицији (на пример у *Хроникама* Ђорђа Бранковића) и коју Растко помиње у свом есеју „Шта све може послужити за наш будући народни балет“ (1924), постоји у завршном делу треће књиге *Бурлеске* – кнез Павле игра по бојном пољу носећи у зубима леш мртваг противника. Коначно, за разлику од идиличног старословенског света над којим се узноси пагански рај, хришћански свет је у знаку пакла, не само у подземном свету него и на историјској сцени. Богољуб Марковић у страху ишчекује да смрт дође по њега, а изненадни

³⁷⁸ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песничтву*, стр. 251–264. Уп. и Бахтинове коментаре и критике Кајзеровог схватања гротеске у: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, 56–62.

³⁷⁹ М. Drozda, „Peterburgskij grotesk Andreja Belogo“, u zborniku *Književnost, avangarda, revolucija*, Zagreb, 1981, 140. Уп. о томе и: Džefri Harfam, „Groteskno: prvi princip“, prev. Lidija Mustedanagić, *Polja*, br. 429, 2004. Харфам и предлаже једну изнијансирану скалу појављивања гротескног у уметности, од карикатуре, комично-гротескног, фантастично-гротескног до сабласног.

долазак ноћи, у последњој реченици романа – „То би по подне но затим се, опет као, поврати ноћ“ (174), закључује визију космичког песимизма оличеног у мраку и свенаступајућој досади.

Бурлеска Господина Перуна Бога Грома Растка Петровића врхунац је авангардног уметничког експеримента у српском роману. Она не само да је отворила изузетне иновативне могућности романесконог жанра, већ је далекосежно променила однос према историји, митологији и језику. *Бурлеска* је несумљиво потврдила да, како крајем двадесетих година прошлога века пише Бахтин, што је један жанр развијенији и сложенији, он се боље и потпуније сећа своје прошлости. Својом ерудитом фантазијом први Петровићев роман биће (авангардна) претходница романа Милорада Павића или Горана Петровића.

Каталог говорних жанрова:
Људи говоре

Док је Растков први роман енциклопедија жанрова и стилова писане књижевности, од средњовековних апокрифа и записа усмених умотворина до еспресионистичке прозе, *Људи говоре* (1931) су мала енциклопедија говорних жанрова, од кратке реплике и дијалога као „најједноставнијег и класичног облика говорног општења”³⁸⁰ до интимне исповести и поверавања. То је роман које представља кључну спону између ауторових поетичких преокупација с почетка двадесетих и романа *Дан шести* писаног током тридесетих година и завршеног у Америци. У том смислу *Људи говоре* су део свеобухватног, енциклопедичког књижевног модела који започет *Бурлеском*, доминира у Растковом ставралаштву. О том, никада оствареном, енциклопедијском идеалу или вавилонској библиотеци која би обухватила све што је икада изговорено и написано, најамбициозниој замисли икада изреченој у српској књижевности, Петровић пише на почетку есеја „Мисао”, објављеног исте године када и роман *Људи говоре*: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све што су записале људске руке”.³⁸¹

За разлику од *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома* која је након првобитног рецептивног шока пала у заборав оставши задуго својеврсни романескни апокриф у српској књижевности, или како је то духовито приметио Винавер – „јерес у свету добронамерних верника”³⁸², потом романа *Са силама немерљивим* објављиваног у наставцима на страницама *Српског књижевног гласника* током 1927. године, те коначно монументалног *Дана шестог* са којим се наша књижевна јавност упознаје тек средином педесетих година прошлога века, *Људи говоре* постали су Петровићева најпознатија књига, незаобилазни део

³⁸⁰ Mihail Bahtin, „Problemi govornih žanrova”, prev. M. Popović, *Treći program*, Beograd, jesen 1980, 241.

³⁸¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 473.

³⁸² Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, *Критички радови Станислава Винавера*, Београд, 1975, 386.

школске лектире, засењујући све што је пре и након ње написао. Готово једнодушно оцењена као „не само најједноставније него и најомиљеније штиво Растка Петровића, оно које се највише чита и помиње,³⁸³ ова књига је у критици често посматрана насупрот Растковим осталим романима, понајпре на плану њене књижевне вредности, а онда и у погледу стила, композиције и смисаоног склопа. Марко Ристић закључиће да су *Људи говоре* „са чисто уметничког гледишта Растково најскладније, у извесном смислу најзавршеније дело³⁸⁴, док врсни познавалац српске авангарде, пољски слависта Јан Вјежбицки истиче да је једино у књизи *Људи говоре* Растко нашао срећно обликовно решење насупрот „стилској необузданости других дела” и избегао „уметнички неуспех” као у *Бурлески* и потоњем роману *Дан шести*.³⁸⁵ Коначно, Ђорђије Вуковић, аутор најпосвећенији проучавању Расткових романа, закључује да је Растко „после *Бурлеске* почео да одустаје од авангардних конвенција и експеримената у прози и све више се приклањао путопису и једноставнијим облицима приповедања”.³⁸⁶ Међутим, нити је роман *Људи говоре* тако једноставан како на први поглед изгледа, што уосталом и сам приповедач сугерише у уводној белешци: „куд и камо комплекснија, куд и камо простија³⁸⁷, нити се може сматрати одустајањем од авангардног експеримента. Али изгледа да је управо захваљујући тој варљивој једноставности ова књига и стекла толики број читалаца насупрот „нечитљивој” *Бурлески*.

Као и остали Расткови романи и *Људи говоре* резултат је јединственог и оригиналног уметничког експеримента, јединственог као и сам људски живот, што приповедач на крају романа неколико пута понавља, имлицитно сугеришући и природу самог текста – „То може бити јединствена ствар... Јединствена...” (141). Али и поред очиглене разноликости у приповедачким поступцима међу Растковим романима постоји низ поетичких, тематско-мотивских и интертекстуалних веза. Поменута завршна речница романа *Људи говоре* управо је занимљив пример како се у правом смислу те речи успоставља дијалог међу појединим Растковим делима. Та речница важна је као једна од очигледних веза са његовим претходним романом

³⁸³ Драгиша Витошевић, „Једна Расткова синтеза”, у зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*, уредник Ђ. Вуковић, Београд, 1989, 107.

³⁸⁴ Марко Ристић, „Напомене” у књизи: Растко Петровић, *Избор II*, Нови Сад, Београд, 1962, 463.

³⁸⁵ Јан Вјежбицки, „Српска авангарда и Растков случај”, *Књижевно дело Растка Петровића*, стр. 67.

³⁸⁶ Ђорђије Вуковић, „Новатор и претеча”, *Књижевно дело Растка Петровића*, стр. 388.

³⁸⁷ Растко Петровић, *Људи говоре*, Београд, 1931, 8 (подвлачење је ауторово). Сви наводи биће дати према овом, првом, издању.

Са силама немерљивим, који ће, опет, бити својеврсни пролог *Дану шестом*. На почетку романа *Са силама немерљивим* главни јунак, Ирац, поставља питање: „Боже мој, је ли могуће да је тако јединствена ствар живети?”³⁸⁸ Путникова мисао на крају романа *Људи говоре* имплицитно укључује у себе и ово Ирчево питање, као што је и сама иманентна поетика романа *Људи говоре* у дослуху са расправом о смислу живота који воде анђели у поетички кључном, средишњем делу романа *Са силама немерљивим*, констатујући између осталог и ово: „Огромно питање: вреди ли живот или не, није свакако у: треба ли живети? пошто је и само то питање апсолутно идентично са самом силом живота! Питање постоји док сама сила живота постоји, и само осведочава њено постојање, а није никакво одабирање”.³⁸⁹

Могућност да схватимо стваралачку и жанровску концепцију овог књижевног експеримент у коме се наративна проза обликује улачвањем говорних жанрована, пружа један од најважнијих Расткових програмских есеја – „Хелиотерапија афазиие”, објављен 1923, дакле знатно раније него дело *Људи говоре*. Управо у том есеју аутор експлицитно образлаже поетички концепт једног „малог романа” у коме би изнео „механику одношаја између људи”, замисао која му је у том тренутку дража од самог остварења: „Оставио сам на страну остварење овог малог романа из простог разлога што ми је сањање о њему било много угодније но труд који је претпостављао”.³⁹⁰ Пре него што се детаљније задржимо на претпоставкама ове необичне романескне замисали, треба нагласити да се свакако не може тврдити да су *Људи говоре* доследно остварење управо тог романа чији концепт је Растко дао у овоме есеју. Међутим, очигледно је и важно да између ове ране замисли из 1923. и романа објављеног 1931. године постоје поетичке блискости, толике да се може рећи да је Расткова последња за живота објављена књига концепцијски зачета у теоријском промишљању о функцији и смислу изговорене речи.

У „Хелиотрапији афазиие” Растко размишља о роману који би представљао уметничко остварење теоријских ставова о природи језика и смислу изговорене речи у модерној култури. Сталном употребом речи су похабале и истрошиле своја

³⁸⁸ Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Београд, 1963, 8.

³⁸⁹ Исто, стр 68.

³⁹⁰ Растко Петровић, „Хелиотерапија афазиие”, *Есеји и чланци*, 411–412. У уводној белешци за роман *Људи говоре* аутор ће устврдити сасвим другачије – да је задовољан написаном књигом: „Ја сам сувише задовољан што је написана да бих желео шта друго рећи о њој” (*Људи говоре*, 8).

значења, постајући конвенционални шаблони који се аутоматизовано употребљавају. Зато Растко предлаже могућности, односно регистре, којим би се речи могле излечити од ове психолошке, социолошке, али понајпре естетичке болести која свој најпогубни траг оставља у књижевности – „У баналности живота важност тога делује неприметна, али чим израз постаје нешто битно и неопходно, у директном интимном саопштавању, у уметничком изражавању, димензије те незгоде су огромне”.³⁹¹ Идеја о аутоматизацији речи, али и књижевних конвенција и жанрова, као и потреба за њеним превазилажењем, није изворно Расткова и налазимо је у различитим облицима у низу авангардних манифеста и програмских текстова, од руског футуризма и немачког експресионизма до француског дадаизма и надреализма. Ова авангардна теза своја најпознатије и најпотпуније теоријско појашњење добила је у текстовима руских формалиста, насталим на материјалу руске кубофутуристичке поезије (Кручоних, Хлебњиков) а првенствено у радовима Виктора Шкловског „Ускрснуће речи” (1914) и „Уметност као поступак” (1917). У српској авангарди о „ослобађању речи, појмова, представа од њихових стега и окова” пише Станислав Винавер у „Манифесту еспресионистичке школе” (1920).³⁹² Решења која Растко предлаже за излечење оболелих речи и динамизовање петрификоване перцепције блиско је концепцији Шкловског о онеобичавању као кључном уметничком поступку. Растко најпре предлаже да се усресреди пажња на одређену реч или фразу тиме што ће се она небројено пута поновити – „већ после неколико тренутака учиниће нам се и сама реч и њен склоп чудни, као први пут измишљени”. Нешто од такве намере нашло се и у роману *Људи говоре* где се, у прва два дела, најучесталије понављају фразе поздрављања („Добро вече”, „Довиђења”). Занимљиво је да Шкловски као пример одумирања смисла изговорених речи наводи у руском језику управо облике поздрављања: „Некада смо при сусрету један другоме говорили ‘здравствуј’ – сада је реч умрла – и ми једни другоме говоримо ‘асте’”.³⁹³ До крајњих граница у говору умртвљене фразе „Добро вече” или „Добар дан” уместо конвенционалних, успутних или куртоазних израза, како се употребљавају у модерном разговорном језику (у оној „баналности живота”

³⁹¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 409.

³⁹² Уп. о томе у: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, 251–256. и Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975, 177–186.

³⁹³ Viktor Šklovski, „Uskrsnuće riječi”, *Uskrsnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb, 1969, 17.

коју Растко помиње у есеју), у уметничкој конструкцији романа задобијају или боље речено обнављају нешто од изворне смисаоне намере за исказивањем добронамерности и постају битан и неопходни део разговорног интимног контакта који се успоставља међу непознатим људима. Својим учесталим понављањем ови изрази престају да делују банално и усиљено већ, напротив, постају попут магијских формула зазивања, без којих је немогуће не само започети разговор него и приближити се другоме бићу и спознати његову судбину. Понављајући у сваком сусрету исти поздрав главни јунак – путник/странац се легитимише, свесно делујући на људе, изазивајући њихове реакције или узвратно обраћање којим отпочиње разговор, исповест или интимно признање што, како ћемо касније видети, постаје егзистенцијални чин, важан и драматичан како за онога ко говори тако и за онога ко слуша. Занимљиви су и завршеци разговора, када говорници понављају: „Довиђења, дакле” или „Довиђења, онда”. Прилози „дакле” и „онда” задобијају значење потврде да је интимност, ма макар и у кратком разговору, успостављена, потврђују узајамно разумевање и симпатију. Једноставни изрази и разговорне фразе учесталим понављањима добијају своју језичку и животну смисаону функцију и вредност. Непосредни и спонтани облици комуникације постају, како истиче аутор у уводној белешци, „*претоварени оним што је живот људи и универсума уопште*” (7), враћајући тиме изговорној дијалогској усмереној речи нешто од првобитне митотворне и поетотворне снаге која се еруптивно испољава у непојмовном или заумном језику у трећем делу романа. У основи такве приповедачке самосвести о могућностима изговорене речи налази се првобитно Растково убеђење изнето у есеју „Хелиотерапија афазисе” о сематичком активирању и оживљавању речи кроз њено учестало понављање у току кога се реч онеобичава, постаје нам чудна, као „први пут измишљена”. „Сваки израз”, каже Растко Петровић, прецизирајући есејистичку замисао, „имао би своју вредност, нарочито обновљену и доказану за ово дело, које би тако било састављено као из неког тек новопронађеног језика који бисмо одмах и разумели чим бисмо га чули”.³⁹⁴ У роману *Људи говоре* не само да поједини изрази добијају своју обновљену вредност, доказану у смисаоном контексту овога дела, него се на крају

³⁹⁴ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 411.

и заиста чује новопронађени језик, сличан ономе који, такође у олуји, чује главни јунак *Дана шестог* Стеван Папа-Катић.

У истом есеју Растко говори не само о могућностима онеобичавања речи, већ и о онеобичавању перцепције нарушавањем њеног аутоматизма. То би се остварило тако што би се стварност описивала као да је први пут виђена. Таква могућност у Растковом роману остварена је већ тиме што је приповедач странац који у једном тренутку управо доживљава свет као да је тек створен (могућност да, како каже Шкловски, „уметник види свет на нов начин, као Адам”³⁹⁵) – „Острво се купа у првом расветљењу. Све је чедно, чисто и светло; звучно, као да је стварање света тек завршено” (56). И у трећем делу романа приповедач има сличан доживљај првобитне изворности и исконске чистоте природе: „Рекло би се да је све у природи ново и као да је тек постало” (124). Путников доживљај идиличног живота на језеру за тренутак нас подсећа на старословенски деволски рај из *Бурлеске* где човек живи у јединству са универзумом. Али као и у првом роману, ту првобитну идилу нарушава „судбинска патетичност” човековог живота, присутна у заплету о неоствареној љубави – у *Бурлески* Набора и Управе, а у *Људима говоре* рибара Пипа и везиље Ивоне.

Ако се задржимо на поступцима које Растко Петровић у поменутом есеју предлаже за постизање онеобичене перцепције, односно нове, изврнуте перспективе из које се посматра свет, они су блиски оном што ће Кирил Тарановски тумачећи Манделштамову поезију називати аутореминисценцијом. Реч је о алузији или цитату из сопственог дела. „Довољан је какав изванредни доживљај”, пише Растко у есеју, „па да и сви детаљи који га прате, и који би у свакој другој прилици остали не приметни, представе нам се такође изванредни и неочекивани”.³⁹⁶ И у есеју и роману *Људи говоре* приповедач описује игру чулних утисака и укрштање различитих перспектива. Док у „Хелиотерапији афазиие” аутор говори о свом доживљају када лежећи на трави лицем према небу има утисак да је небо доле, а земља горе, чиме се за тренутак чини да је поништена сила гравитације и тако разбијен уобичајени физички поредак света и место човека у њему, у роману путник лежећи на трави посматра језеро и чини му се да прстима може да здроби

³⁹⁵ Viktor Šklovski, „О поезији и заумном језику”, *Uskrsnuće riječi*, 22.

³⁹⁶ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 413.

удаљене лађе.³⁹⁷ Али за разлику од есеја, приповедач је у роману свестан да је његова игра оптичких перспектива ипак само илузија која стварност не може да промени и потчини субјекту перцепције и да је, како ће се то обзнанити на крају књиге у сцени метеорске олује, човеково виђење света и живота само део безмерних перспектива којима управљују исконске силе универзума: „Осећам се огроман, јер сам средиште свога посматрања и своје мисли а све то друго, и ако живот као и ја, остаје минискулно и сићушно око мене до у бескрај. Међутим, све је игра и заблуда личности; перспективе се уређују око мене а ја нисам господар чак ни њих. Нисам господар ничега, ничега чак ни себе. Примичем и размичем прсте и барке настављају да плове у једном неосетљивом азуру” (64–65). Ово размишљање има важно место у сложеној иманентној поетици романа и односи се свакако и на позицију самог приповедача и његов односа према исприповеданом свету. Док је у *Бурлески* приповедач сасвим слободно и хировито мењао перспективе, поништавао границе између удаљених векова и простора (рај, пакао, земља), наратор у роману *Људи говоре* позиционираће себе другачије, ставрајући утисак да се препушта логици случајних сусрета, да приче, већ одигране у прошлости, на пример она о Пипу и Ивони, проналази њега и да се он ни на који начин у догађаје и судбине ликова не меша. Коначно, доживеће себе на крају књиге као бескрајно малог спрам огромне фабрике природе – „Осећам како расте и надима се важност судбине мрава а како сплашњава важност судбина Мене” (122). Таква, у исприповеданом свету пасивизирана позиција наратора који разговара и посматра, не мешајући се у односе међу ликовима, активира његову метанаративну свест у самој прозној структури романа, чинећи да *Људи говоре* постану роман о роману који потенцира питања о природи и смислу стваралачког чина, односа уметника и стварности, могућностима књижевног језика и слично.

Концепт романа изложен у „Хелиотерапији афазисе” подразумевао је и поделу на романескне главе, односно оно што Растко назива репертоарима који би обухватили први део књиге: „Сваки Репертоар засебно био би једна врста

³⁹⁷ О изобличеним и онеобиченим сликама света у поезији Растка Петровића опширно је писао Новица Петковић у тексту „Пукотина у језику”, у зборнику радова *Песник Растко Петровић*, Београд, 1999. У *Сеобама* Милоша Црњанског изузтно је наглашено онеобичавање и динамизовање перцепције постигнуто управо тиме што Вук Исакович посматра свет лежећи у колима која се крећу, о чему Петковић пише у студији „Сан Вука Исаковича”, *Два српска романа*, 264, и даље.

романсијерске главе сачињене из два-три најпростија елемента, таквих осам до десет Репертоара представљали би сами собом – јер се продужавају анегдотом једни у друге – половину бар целе приповетке, док би друга онда половина била написана у својој, уметничкој слободи црепећи своје мотиве из оног првог дела”.³⁹⁸ У композицији романа *Људи говоре* може се препознати нешто од овакве Расткове замисли. Дијалог, односно разговор као носећи елеменат наративне структуре у првој и другој глави романа, у трећој уступа место приповедачевом монологу који „црпи своје мотиве из првог дела”. У доживљају ноћне олује на језеру приповедач мисаоно сумира, преиспитује, уопштава и употпуњава оно што назива „сазнањем живота уопште” (121).³⁹⁹ У завршном делу романа се тако, како је то и сугерисано у уводној белешци, живот људи посматра као део живота универзума, ужасног и величанственог, а рођење детета у завршној сцени део је космичке драме у којој као да се читав свет поново рађа из првобитног хаоса – „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана” (*Људи говоре*, стр. 126).

Очигледно да есеј „Хелиотерапија афазije” пружа могућност да се уоче неке поетичке, композиционе и наративне одлике Растковог романа *Људи говоре*. Пре него што се поново вратимо питањима која смо отворили довођењем у везу овога есеја као својеврсног поетичког језгра и његовог могућег доцнијег романеског остварења, поменимо и Расткову завршну мисао из „Хелиотерапије афазije” у којој се сумира идеја о уметничком експерименту који би изразио „једну механику одношаја између људи” – „У срцу тог проучавања начинили бисмо једно уметничко дело где би свако подсећање на живот деловало с таквом новашћу као да је основни закон света одједном стао да делује у супротном правцу”.⁴⁰⁰ Живот и његова говорна артикулација, заправо сама чињеница да је говор у бити људског постојања и доживљаја света, у роману заиста делује ново, односно онеобичено и зато новооткривено. Како то примећује Шкловски „само стварање нових

³⁹⁸ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 411.

³⁹⁹ У огледу „Два дела романа *Дан шести* Растка Петровића” Радован Вучковић говори о „моћи мисаоног уопштавања и довођења неких конкретних и искључиво литерарним средствима остварених облика до мисаоних значења”, наводећи као пример оваквог Растковог индуктивног метода и роман *Људи говоре* (Радован Вучковић, *Књижевне анализе*, Сарајево, 1972, 157).

⁴⁰⁰ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 414.

уметничких форми може човеку вратити доживљај света, ускрснути ствари и утући песимизам”.⁴⁰¹

Али који је то основни закон света који делује у супротном правцу и зато чини да свет и живот делују новооткривено? Тај закон могла би бити сила развића и постојања коју Растко помиње у лирско-наративном тексту „Реч и сила развића” из 1924. Сила/закон развића у већини Расткових дела, па тако и у његовим романима, делује у супротном правцу јер свако кретање напред, ка оном што долази заправо је све дубље враћање ка ономе што је већ било, према прошлости, тајни рођења, пренаталном, исконском, „примитивном”, митском, нагонском, подсвесном. То је најочигледније у оба дела романа *Дан шести* – у првом сви социјални закони бивају раскинути и замењени племенским уредбама чопора у коме се упоредо крећу људи и животиње, односно у другом делу који је у знаку повратка исконским културама, индијанској (у поглављу „Ходочашће”), односно старословенској, на крају романа када у тренутку смрти у свести главног јунака васкрсавају словенски преци. То да се сила развића, па тиме и сам временски ток, стално враћа ка почетку изгледа најочигледније је управо у завршецима Расткових романа – на крају *Бурлеске* у предсмртном тренутку Богољуба Марковића обнављају се прошли догађаји, симултано се одвија читава истрија: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај. Пакао, убиства, средњи век, религије, комарци, улице, улице... Све се зби и умре у том тренутку” (*Бурлеска*, стр. 174). Међутим, Расткове идеја о уметничком делу у коме би изгледало да основни закон света делује у супротном правцу ипак је најочигледнија у роману *Људи говоре*. Не само да се конвенционалне говорне фразе враћају свом изворном значењу,⁴⁰² што у трећем делу романа врхуни појавом ноћног, ономатопејског језика којим као да проговара из олујног хаоса створени универзум, него и сам путников дневни доживљај света као тек насталог, добија свој врхунац у сликама олујне ноћи у којој као да се стварање света управо и одиграва. Коначно, роман се завршава сценом рођења детета – на крају је почетак

⁴⁰¹ Viktor Šklovski, „Uskrsnuće riječi”, 18.

⁴⁰² О томе како речи „путују уназад”, ка своме извору, говорио је средином шездесетих година прошлога века песник који је у својој поезији такође полазио од говорних фраза, обнављајући њихова петрификована значења – Васко Попа : „И питају те исто тако често, коме ти упућујеш речи своје песме. Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи” (Васко Попа, „Извор живе речи” у књизи *Сабране песме*, приредио Б. Радовић, Београд, Вршац, 2001, 567).

новог живота, наглашавајући Расткову опсесивну тему тајне рођења и присуство митских представа о вечитом обнављању живота и универзума.

Специфични приповедачки и композициони поступци којима је остварен роман *Људи говоре* не само да имају своју могућу поетичку заснованост у Растковом програмском есеју „Хелиотерапија афазije”, већ су у исти мах и предмет приповедачевих рефлексija у самом роману. Наглашени аутопоетички моменти недвосмислено показују да приповедачева намера није била да само забележи разговоре које је водио са мештанима на острву или да опише њихов живот, него и да истовремено проблематизује саму природу књижевног стварања, могућности перцепције стварности, однос уметности и живота, место човека у универзуму, те коначно значај говора и комуникације у животу људи. Може се зато рећи да је роман *Људи говоре* заснован на двострукој комуникацији – једној која је дијалoшка и води се између неименованог путника и људи које среће на острву и друга, монолошка, коју приповедач води сам са собом када у облику солилоквија и тока свести формулише и преиспитују своје поетичке и животне ставове. У приповедању се зато у оквиру истог приповедачког лица разликују две наративне инстанце. Једна је наративна у ужем смислу, њен носилац је путник који водећи дијалоге са другим ликовима конституише причу и кога, служећи се термином Вејна Бута, можемо одредити као драматизованог приповедача, телесно-егзистенцијално присутног у романескном свету. Друга је метанаративна, односно аутопоетичка инстанца – путникова свест која није говором присутна у романескном свету, већ у монолошким рефлексijaма („говором у себи”) које генеришу поетичко разумевање приче и приповедачких поступака. Њен носилац је самосвесни приповедач („свестан себе као писца”).⁴⁰³ Такав самосвесни приповедач близак је ауторском „ја” из Расткових програмских есеја (та блискост је очигледна у поменутом делу романа када приповедач посматра језеро и размишља о перцепцији стварности и свом месту у простору – „Лежем на траву и одмах видим цело језеро пред собом”, и даље, вели приповедач у роману, односно „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу..”, и даље, како Растко, односно есејистички приповедач вели у „Хелиотерапији афазije”). Самосвесни приповедач активира се онада када путник остане сам, издвојен од других људи, када

⁴⁰³ Vejn But, *Retorika proze*, prev. B. Vučićević, Beograd, 1976, str. 174.

комуницира сам са собом или послушкује „језик” природе – то је најочигледније у претежном делу трећег дела романа. Док путник у разговорима које води са мештанима упорно избегава да се идентификује, одређујући у једном разговору себе као странца, па тако о његовом животу сазнајемо мало, дотле приповедач сасвим открива свој поетички идентитет читаоцу, своје поимање уметничког стварања, људског живота и човековог места у универзуму.

Оно што роман *Људи говоре* издваја међу другим Петровићевим делима је то да се изражена аутопоетичка свест не односи само на одређење, оправдање и вредновање композиционих и приповедачких поступака којима је само дело остварено⁴⁰⁴, већ нас упућује и на сам процес настанка дела, на психолошке и стваралачке мотиве који су довели до приповедачеве намере, јасно изречене у самом роману, да управо такво дело које је пред нама напише. У тренутку док сâм шета поред језера, путник спази пчеле које у „величанственом силовању” опрашују цветове који играју под њиховим летом. Тада размишља о моћности да и сам ствара као пчеле: „Какав рад!’ мислим у себи, ‘Тако бих волео једном да стварам, скупљајући оно што је најбоље у богатствима око мене, да прерадим то затим у једну јединствену хомегеност. На крају рада пчелиног је мед који садржи у себи срж свих цветова а није чак ни скуп онога што су они, већ нешто ново и изванредно. То није ни овај, ни онај цвет; то је мед; и особине су толико друкчије да то чак није ни мирис пре свега, већ укус’” (*Људи говоре*, 63). Поређење уметничког стварања са пчелињим прављењем меда има дугу књижевну традицију почев од античких времена – најпознатије су слике песника као пчеле су у Платоновом дијалогу *Ијон* или неким Хорацијевим одама, затим у средњовековним (Данило Заточеник у староруској књижевности) и ренесансним текстовима (француски песник Роснар), па до поезије првих деценија двадесетог века – код Вјачеслава Иванова или Осипа Манделштама.⁴⁰⁵ Захтев да уметник буде стваралац као што је и природа, а не да подражава оно што је у природи већ створено, програмски је изразио Станислав Винавер на почетку *Манифеста експресионистичке школе*: „Ми смо ствароци, као што је и природа”.⁴⁰⁶ Уметник из природе узима елементе – „оно што је од некога и она наследила, а можда и

⁴⁰⁴ Види о томе: Patriša Vo, „Metaproza”, prev. N. Petrović, *Reč*, br.19, mart 1996.

⁴⁰⁵ Види о томе: Kiril Taranovski, *Knjiga o Maneljštamu*, 175 – 221.

⁴⁰⁶ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, 5.

отела” и затим од њих слободно, као нови Творац, формира своју визију света. У приповедачевој намери да ствара опонашајући рад пчела и тако прихвати једну од стваралачких могућности које постоје у природи (позиција човека у „фабрици природе” биће тема трећег дела романа) није тешко препознати кључни наративни и композициони принцип којим је остварен роман *Људи говоре*. Позиција путника који иде од једног до другог саговорника и у разговору са њима открива једноставно изречену трагику живота, одговара лету пчеле с цвета на цвет, као што и сама фрагментарна структура дела подсећа на изглед пчелињег саћа у коме се таложи мед – сваки разговор је попут једне ћелије која је повезана са другом и тако даље. И у првом Раствоком роману постојали су аутопоетички искази који су, не тако директно као у делу *Људи говоре* јер их не изговара приповедач него један од ликова, упућивали на позицију приповедача и алегоријски формулисали авангардну тезу о неспутаној слободи уметника који се не обазире на просторна и временска ограничења, када на почетку треће књиге *Бурлеске* свети Петар духовито објашњава разлоге свога анахроног понашања. Међутим, *Људи говоре* садрже у заметку један специфичан поетички и жанровски поступак који је двадесетих година прошлога века афирмисао Андре Жид у *Ковачима лажног новца* (1925) – роман о роману као облик у коме се овај жанр најочигледније упушта у разматрање сопствене уметничке артифицијелности, односно литерарности. Након наведених аутопетичких размишљања о могућности да ствара као пчеле, приповедач наставља: „Доћи једног дана на једно острво као ово, приступити свему, свакоме, саслушати све и гледати све и после, не то описати, већ из тога начинити нешто што ће имати своју боју, свој, укус, свој тон, свој парфем, своју судбинску патетику” (63–64). Дакле, причу о боравку на острву, која се одвија у садашњем времену, приповедач претвара у аутореференцијално приповедање о својој намери да у будућности управо ту причу напише, односно „начини”. Дело које је пред нама тако носи у себи траг о сопственом настанку, односно садржи онај облик аутопетичке рефлексије коју Михаил Головињски одређује као генетичко-психолошко гледиште. „Дело, наиме, треба да буде не само извештај о нечему него треба да буде и исповест о настајању романа и психолошком механизму његовог писања, треба да покаже како се ситне чињенице из свакодневног живота, сећања,

одломци прошлости уклапају у романескну фикцију, какви су унутрашњи и спољни импулси њене конструкције.⁴⁰⁷

Приповедачева намера да ствара попут пчела не само да недвосмислено сугерише наративну и композициону структуру дела, већ имлицитно отвара и важно питање о односу уметности и свакодневног живота – како се разноврсне чињенице из живота, а понајпре сам говорни језик, преображавају у књижевни израз и добијају „јединствену хомогеност“? Одговор на то питање није део приповедачевих експлицитних аутопоетичких рефлексије, већ је уписан у имплицитну поетику самог дела. Ако приповедач жели да ствара попут пчела које од цветног полена праве мед као нешто ново и изванредно, онда је производ путничког сакупљања, његов „наративни мед“, сам роман *Људи говоре*. Трансформација „простих, безначајних ствари“ које људи говоре, у јединствену и изванредну романескну творевину, која није једноставна репродукција изговореног, изведена је уметничким поступцима којима је роман остварен. Један од таквих поступака је онеобичавање о коме је поводом Растковог есеја „Хелиотерапија афазije“ било речи. Онеобичавање је присутно већ у приповедачевој намери да оно „просто и безначајно“ што људи говоре и што би изговорено у свакодневном животу вероватно и остало такво, попут полена на неопрашеном цвету, саслуша, схвата и вреднује као „претоварено“ смислом, као нешто ново и изузетно. Овде смо на трагу једне далекосежне мисли имлицитно присутне у Растковом роману – тек у уметничком делу постајемо свесни смисла и јединствености живота, односно тек у књижевном делу долазе до изражаја све могућности језика.

Поред тога што легитимишу уметничку праксу којој припадају, аутопоетички искази у роману ту праксу и вреднују и то не само на естетичком плану него и у контексту сазнајних и друштвених вредности. Такви искази у роману *Људи говоре* нису више ствар само његове иманентне поетике него и питања сазнајних моћи човека и могућности опстанка хуманистичких вредности у модерном друштву.⁴⁰⁸ У једном од дужих разговора које води са својим

⁴⁰⁷ Mihail Golovinjski, *Red, haos, značenje*, prev. Petar Vujičić, Beograd, 2003, 92.

⁴⁰⁸ Када роман открива у самоме себи свој дискурс, он истовремено показује и друштвени смисао тог дискурса”, примећује Александар Јерков у студији „Роман и текст: енциклопедијски модел књижевности”, у: *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, br. 2, Beograd, 1998, 17.

домаћинима на острву, путник говори о свом схватању рата и разлозима због којих ратови попут помора и катаклизми избијају. Своју причу о природи ратова путник завршава хуманистичком ставом о важности говорног споразумевања као облика превазилажења националних, културолошких, па и самих језичких разлика које доводе до сукоба међу људима: „Докле год човек човека није видео, није разговарао са њим, док не може да га замисли, нарочито док не може да замисли да и онај други има своје занате, децу, бриге, да је у главном срећа и несрећа расподељена подједнако праведно и неправедно на свету, можда и уме да мрзи. Али кад су за истим столом, нити може пожелети да убија, нити мрзети. Разлика у језику, у обичајима, отпада чим два човека почну да се споразумевају, макар се и не разумели. Разлике нешто значе само кад се каже: њих раздваја језик, обичаји” (48–49). Ови искази, у којима је сам разговор постао предмет разговора, недвосмислено поетички легитимизују и хуманистички вреднују основни приповедачки поступак и стваралачку замисао Растковог дела – да се напише књига у чијој ће наративној структури све оно што су људи говорили добити повлашћену функцију. Могуће је у наведеним путниковим речима препознати и имлицитно полемичко супротстављање у то време добро познатој тези Лудвига Витгенштајна из књиге *Tractatus Logico-philosophicus* из 1922. године о томе да су границе нечијег језика истовремено и границе његовог света. Упознавање и разговор са другим кључан је за спознају смисла људског живота. Путниково уверење да се споразумевањем превазилазе разлике, па и оне језичке, и приближавају се удаљени светови, сазнањем да су срећа и несрећа подједнако присутни у животу људи без обзира на простор и време у коме живе, битно је и за одговор на питање којим то заправо језиком људи говоре у овом Растковом роману. Књига је написана на српском језику, али то свакако није језик првобитног споразумевања између путника – странца, који је са овдашњих простора (сећа се свога детињства на Палилули, а потом има и једну занимљиву литерану реминисценцију на *Кањоша Мацедоновића* Стефана Митрова Љубише) и његових саговорника који имају шпанска имена и помињу поједина места у Шпанији, на пример Мадрид (то где се заправо налази језеро и поменуто острва део је једне, како Винавер примећује, ауторски осмишљене тајне која захтева подробније разрешење, па ћемо о томе касније). У књизи која поетички и приповедачки потенцира споразумевање и говор као облик

сознања и превазилажења културолошких и националних разлика то свакако није неважно питање. У уводној белешци аутор саопштава да му је намера била да запише све што су људи око њега говорили – опчињен је дакле садржајем, „стварима” о којима људи говоре, али не и самом говорном мелодијом или лексичким богатством (опчињеност гласовним могућностима и оноματοпејска игра речи биће присутна у трећем делу романа, када путник остане сам са природом). Имплицитно се подразумева активност приповедачког „ја” на превођењу разговора са „страног” на свој, српски језик, при чему постоји приповедачево убеђење да се у том преводу не губи аутентичност и значај изговореног садржаја. Разлика у језику, односно говору није у роману једноставно занемарена или поништена, него потиснута у други план, апстрахована пред хуманистичким убеђењем да та, као ни једна друга разлика, не ограничава човекову добру вољу да се споразуме са другим, као што се и приче о људској срећи и несрећи не разликују без обзира на ком језику биле испричане. Говор којим комуницирају људи у Растковом роману се зато може најбоље окарактерисати Фуковоом идејом о „универзалној формализацији сваког говора” која почива управо на Растку блиском енциклопедијском идеалу о „интегралном укључивању свих говора у оквире једне ријечи, свих књига у оквире једне странице, читавог свијета у једну књигу”.⁴⁰⁹

Фасцинираност људским говором у роману *Људи говоре* може се схватити и као директни наставак једне необичне еротске опсесије коју има приповедач Растковог путописа *Африка*. Говорили смо о Растковом интересовању за изражајне могућности језика. У *Африци*, описујући нага тела младих црнкиња (афричких Ева), приповедач највише пажње посвећује њиховим устима и језику као органу у усној дупљи. Ти описи језика су међу најпоетичнијим у целој књизи: „И радује живо и прозрано црвенило њеног језика који јој се као какав влажни цвет непрестано појављује између зуба док говори. Има нечег поетског, пролетњег и страшно саблазног у руменилу тога језика, који једини на том тамном телу објављује тајност и интимност бића. Једино кад говори црнкиња, када се види влажно црвенило унутрашњости њених уста, човек јасно бива свестан њене нагости”.⁴¹⁰ Слично узбуђење приповедач ће нешто касније описати и овако: „Али

⁴⁰⁹ Мишел Фуко, *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, прев. Н. Ковач, Београд, 1971, 374.

⁴¹⁰ Растко Петровић, *Африка*, Београд, 1930, 45–46.

оно што ме узбуђује највише то је влажна дивна ружичастост њиховог језика, десни, која се обзнани иза њиног брбљања. Све је угасито и тамно на њима, све је од једне боље грађе но она од које смо сачињени; то није само пут, већ и оно од чега је дрво, чврсто и мрачно, и метал. Једино иза усана, и још, одакле полази живот, свиће руменило зоре која је без престанка у њима. Када црнкиња има склопљене усне, ма колико гола, она је већ одевена у велику свечаност природе, само кад расклопи усне она је гола, она је гола сасвим. Носи једну ружу љубави у својим устима”.⁴¹¹ Узбуђење устима и језиком као органом који открива еротичност и интимност људског бића продужава се у роману *Људи говоре* у фасцинираност говором који језик својим покретима у устима производи. Та фасцинираност изговореним речима у *Африци* је постојала само на нивоу звучности и мелодије говора – „радује чудна дивља боја њиховог гласа, у коме има узбуђених нота девојачких, пиштавих детињских и промуклих кликтања ратничких”, вели путник у овом путопису. Иако са домороцима комуницира, он њихов језик не разуме, али се диви самој говорној мелодији. У роману *Људи говоре* путник са својим домаћинима комуницира, познаје њихов језик и зато је опчињен садржајем и смислом изговореног, али не и звучањем. Задивљеност самим звучањем језика, ослобођеног сваког људском уху разумљивог смисла, појавиће се на крају романа, када путник, слично као и у *Африци*, зачује речи чије значење не разуме. Тада, у олујној ноћи на језеру, он постаје свестан свога језика као органа у усној дупљи који дише и чини покрете „као каква полуакватична животиња” (120).

Припадајући оном типу романа који откривају своје приповедачке поступке, али у исти мах и преиспитују њихов књижевни и друштвени смисао, *Људи говоре* показују се као дело које је увек сложеније него што то на први поглед изгледа. Поменуто путничково високо вредновање разговора као облика превазилажења разлика међу људима, из чега произилази и повлашћена улога дијалога у наративном конституисању романа, део је заправо путничкове утопистичке визије о престанку ратова и сукоба: „Можда ће једног дана ратови сасвим ишчезнути. Дубоке, исконске силе које покрећу ратове, више неће имати дејства”, каже путник својим саговорницима (46). Док говори о својој визији светског мира и могућности да људи разговором превазиђу међусобне разлике, путник делује самоуверено и

⁴¹¹ Растко Петровић, *Африка*, 127.

убедљиво, али када се разговор оконча, он почиње у себи да сумња и преиспитује изречене тврдње, релативизујући моћ говора да свет учини хуманијим: „Одједном видим да сам се одиста упустио у сувише апстрактно разлагање, можда сувише књижевно. Рат? Ко зна, можда је рат заиста вечит. Можда мржња која настаје између људи неће никада бити избрисана” (50)⁴¹². Разговор постоји као племенита и хумана могућност да се разлике и сукоби међу људима превазиђу, али потпуно остварење те могућности, и тога је путник свестан, утопијска је замисао. Зато се и роман својим наличијем открива као књига о ћутању и изостанку истинског разумевања међу људима који живе на острву. Та смисаона димензија романа очитује се у причи о судбини младог рибара Пипа. Она се попут мозаика постепено конституише у разговорима у прва два поглавља и зато је занимљива за разумевање односа мештана према путнику и његове улоге у приповедачком обједињавању различитих верзија/перспектива које о истим догађајима и судбинама имају различити саговорници. Пипо поверава путнику своје назадовољство животом који води на острву. Желео је да буде морнар, али морао је да се прећутно повинује очевој жељи да буде рибар и ожени се девојком коју не воли. „Ја више никад не могу изићи из овога села”, каже Пипо, „Још сам млад а живот је за мене сасвим свршен. (...) Мислим да не волим никога. Они су ме сви уништили. Нарочито ме је отац уништио. Да ме је убио не би ништа горе учино” (70–71). Међутим, о Пиповом незадовољству, па и мржњи, његов отац Кортец не зна ништа, штавише убеђен је да ни би могао пожелети бољег сина. „Нисте никада помислили да би ваши синови могли отићи у свет и радити далеко од својих родитеља?” – пита га путник након што је разговарао са Пипом – „Нашто! Ми смо сви још из давније рибари”, одговара Кортец (74). Младић очигледно нема храбрости да се супротстави очевом ауторитету и искрено му призна да не живи животом који жели. У својој исповести непознатом путнику Пипо вероватно први и једини пут има прилику да своје незадовољство и неостварене жеље неком повери, да у разговору гласно артикулише размишљања о сопственој судбини. Тако отац и син

⁴¹² Занимљиво је упоредити путникова размишљања утицају који рат има на људе и дубоким исконским силама које ратови покрећу, са ставовима које 1916. године бележи познати француски психолог и социолог Гистав Ле Бон: „Рат не утиче само на материјални живот народа, већ и на његове мисли... Враћамо се овде на основу замисао да светом не руководи рационалност већ афективне, мистичке или колективистичке силе, заводљиви наговештаји тајанствених налога” (Нав. према: Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, прев. Ана А. Јовановић, Београд, 2003, 54).

годинама живе један поред другог, а да никада нису отворено разговарали. Путник, међутим, одмах након упознавања открива да се иза породичне идиле крије један жртвован и промашен живот. Таква позиција, да му се људи на острву отворено поверавају баш зато што је странац, објашњена је на крају првог поглавља – путник напушта острво и потом у возу чује једног незнанца који између осталог каже и ово: „Начинили сте једно познанство, измењали сте само неколико речи а увиђате да сте безразложно сазнали тачно оно што је најбитније у том човеку. Ви га познајете исто тако добро или чак и боље од његовог брата, сина и.т.д. Можете провести поред њега још двадесет година, ништа подробније о њему више немате да сазнате” (79). И у *Бурлески Господина Перуна Бога Грома* Растко је искористио идентичан поступак да неки од споредних ликова, попут доктора који лечи Богољуба Марковића на крају четвртог поглавља *Бурлеске*, изненада упусти у објашњења смисла исприповеданих догађаја. Поменути коментар, баш зато што се директно односи на причу о Пипу, поверен је неком незнанцу, а не путнику–приповедачу, чиме је исказ добио карактер једног општег и у психологији добро познатог искуства да човек може да се отворено и без устручавања повери пре ономе кога не познаје, него ономе ко му је најближи и кога својом искреношћу може повредити. У другом делу романа путник ће посетити болесног Пипа у његовој кући и ту се још драматичније уверити у несрећу која у тој породици постоји, а остаје неизречена. Целокупна драма одвија се у ономе што остаје неизговорено, у погледима и гестовима. Док се опрашта од путника, Пипова жена не може пред другима да му каже колико пати, али овај то види у њеним очима – „Очи жене су говориле: ‘Зашто још не останеш; зашто му не кажеш да нисам крива; да треба да ме воли?’” (95). Тако поглед у овој сцени постаје један облик комуникације која открива више од изговорене речи, док разговор који се води заправо само скрива праву природу међуљудских односа.

На крају другог поглавља прича о Пипу добија свој завршетак и то у путниковом разговору са Ивоном, девојком коју је млади рибар тајно волео, али вољом својих родитеља није могао да се њоме ожени. У току тог вечерњег сусрета путник спознаје истинску могућност да разговор добије егзистенцијални значај и преобрази не само онога ко говори већ и онога ко слуша. „Кад већ нисте одавде” – каже на крају своје приче Ивона, правдајући своју искреност пред странцем. Њена

исповест, у још већој мери него Пипова, постаје потпуно испуњење њеног живота, судбоносни тренутак који несрећној девојци доноси олакашње због тога што је по први пут некоме поверила најинтимнији део свога бића. Међутим, и сам слушалац – путник доживљава још чудеснији пробрајај:

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

Оно о чему је Ивона годинама ћутала сада је изговорила, односно у разговору поделила са другим бићем које је умело несебично да је саслуша. Скривене емоције и мисли су артикулисане без страха и уздржавања и тако у говору добиле значај самоспознаје и потпуног испуњења сопственог живота. О говору као егзистенцијалном чину Растко, неколико година након објављивања романа *Људи говоре*, пише Марку Ристићу, који ће му узвратити ћутањем. „Сам, пуст, узалудан и непотребан” описује Растко своје стање у Америци, додајући да још једино у интимном разговору са другим људима налази смисао свога живота: „Код мене разговарати са неким није више ни начин саопштити нешто већ потпуно испуњење живота. Постоји чак и један сирекстиман у разговору који није мањи од полног, егзибиционизам, осећање посесије итд”.⁴¹³ У роману катарзично дејство исповести прелази са девојке на слушаоца. И путник доживљава откровење у коме се одриче егоизма и постаје самосвестан свог новог ја које сопствену срећу налазу у срећи другог бића.

Разматарајући природу језика Бахтин подсећа на Хумболтов став, који су преузели и каснији лингвисти, да језик изражава индивидуалну свест онога ко говори, односно настаје из потребе човека да изрази и објективира себе. Међутим, Бахтин наглашава и онај узвратни моменат који говор има на слушаоца – „Свако

⁴¹³ Нав. према: Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, Beograd, 1966,345–346.

разумевање живог говора, живог исказа има активно узвратни карактер (иако степен ове активности бива веома различит); свако разумевање бременито је одговором и обавезно га рађа у овом или оном облику; онај који слуша постаје онај који говори”.⁴¹⁴ Странац који је у сусрету са острвљанима махом био слушалац, постаће приповедач, односно од онога који слуша, постаће, написаним романом, онај који уметничким делом говори.

Након разговора са Ивоном путник силази на обалу језера. „Све што је људско на језеру, спава. Нема више ничег човечанског у овом пределу” (119) констатује приповедач на почетку трећег, завршног поглавља романа. Тај исказ се не односи само на тренутни живот људи на острву. Све људско, чега у ноћи поред воде нема, је читав поредак културе и историје који сада приповедачу изгледа безначајан спрам поретка вечних и немерљивих сила у универзуму: „Шта чини сада што дању по њему гамижу људи!”, размишља он на обали језера, „Шта чини што су ту логоровале римске и маварске војске, гинули легионари а Сан Дијего, окружен птицама и рибама, пловио Острву!” (119). Наглашено опонирање дана, који припада људима, и ноћи, када неспутано владају елементарне силе природе, важно је за разумевање поетике Растковог романа, тим пре што слично супротстављење дневног и ноћног постојања налазимо и на почетку другог дела *Дана шестог*: „И то што се збивало дању, током те двадест и три године, између више од осам хиљада свитања и толико залазака, збивало се на земљи и припадало је људима. (...) Али ноћу, између више од осам хиљада залазака и више од осам хиљада свитања, ништа више није било људско. Све је припадало само бескрају”.⁴¹⁵ Већина аутора који су писали о роману *Људи говоре*, истакли су да су прва два дела дијалогска, а трећи монолошки, односно да у прва два поглавља путник разговара са људима, а у трећем остаје сам. Међутим, ову подвојеност можемо да посматрамо управо као разлику између дневног и ноћног дела романа, односно језика дана и језика ноћи. Романописац који је у модернистичкој књижевности свакако најближи Растку Петровићу, по жанровском, приповедачком и језичком експерименту – Џејмс Џојс, на сличан начин је покушао да објасни разлику између *Уликса* и *Финегановог бдења* – „Кажу да је нејасан”, вели Џојс поводом свог последњег

⁴¹⁴ Mihail Bahtin, „Problem govornih žanrova”, 241.

⁴¹⁵ Растко Петровић, *Дан шести*, Београд, 1977, 454.

романа, „Упоређују га са *Улиksom*. Али радња *Уликса* углавном се одвија дању. Радња мог новог дела збива се ноћу. Природно је да ноћу ствари не буду тако јасне, зар не?“⁴¹⁶ У писму својој дугогодишњој заштитници и блиској пријатељици Харијети Шо Вивер, новембра 1926, Џојс је био још прецизнији говорећи да се „велики део сваког људског искуства пренесе у стању које се не може образложити пажљивим језиком, неформалном граматиком, а ни прогресивним заплетом“.⁴¹⁷ Док дан у прва два дела романа *Људи говоре* припада људима и њиховом поретку културе и језика, дотле ноћ на језеру припада величанственим, елементарним и човеку непојмљивим силама универзума. Тек када поредак културе више не делује, човек може да доживи себе као биће које је неодвојиви део природе и да допре до једног другачијег, свеобухватнијег сазнања о животу и смрти који су интегрисани у судбину универзума – „... то је јаче од сазнања живота преко дана, које је сазнање личног живота. Сазнање живота уопште. Сазнање једне више лепоте, сазнање своје смрти“ (121).

Поступак приповедања и језик у завршном делу романа *Људи говоре* битно се разликују у односу на претходна два поглавља. У трећем делу доминира она наративна инстанца коју смо раније назвали самосвесним или контемплативним приповедачем, али чија је самосвест сада раслојена и усложњена у покушајима да се супротстави рационалној контроли и препусти слободном, асоцијативном току свести, рембоовском растројству свих чула и игри речи која води ка подсвесном. „Глупо је“, мисли у једном тренутку приповедач, већ уморен овом игром различитих нивоа свести, „овако сваки час падати у сан а час бити луцидан као пред стрељање“ (130). Оно што је најпре интригантано у овом делу романа је управо та позиција приповедача који час луцидно и у форми есејистичких размишљања хоће да формулише своју визију човековог живота у васељенском поретку, док на моменте покушава да се супротстави сваком контролисаном раду мисли („Или не, све је то лаж јер је мисао. Нећу да мислим“, или „Моја мисао такође више не ради. Само да закључи да живи и да је ту једина“, 126). Позиција приповедача у завршном делу романа *Људи говоре* блиска је позицији Стевана Папа-Катића у првом делу романа *Дан шести*, у поглављу које је графички издвојено и курзивом

⁴¹⁶ *The Letters of James Joyce*, III, Ed. by R. Ellman, Faber and Faber, London, 1966, 225.

⁴¹⁷ Исто, 146.

маркирана а зове се индикативно – „Стеванова ‘Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик”. И завршно поглавље романа *Људи говоре* могло би се слично назвати – путникова мисао у олуји када је добила свој облик и смисао. Оба текста су исприповедана у презенту а мотивске, стилско-језичке и мисаоне подударности готово да захтевају њихово укрштено читање. Тако се Папа-Катић у једном тренутку пита: „Колико је то било слојева мисли у мени? Колико? Има две, три, четири... Покушавајући, ево да се понови цео слојени рад мозга. Али из њега само луминозно искачу речи: Колико слојева мисли има у мени? Колико слојева?”⁴¹⁸ Очигледно да се у оба текста на имплицитно поетичком плану разрешава питање односа између свесног и подсвесног у поступку приповедања. Ово питање једно је од кључних у авангардним поетикама и Растко је о томе писао у есеју „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести”, објављеном у часопису *Сведочанства* 1924. године. Критикујући надреалистички захтев да се аутоматским писањем целокупно књижевно стварање ограничи само на оно што пружа подсвест, Растко постваља важно питање о аутентичности онога што се таквим поступком, наводно из подсвести, добија. „Тек сталним свесним поправакама”, истиче Растко, „у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста”. Зато мобилисање свих моћи свести даје могућност да се „објаве дубоки импулси и замрачена тешка осећања виталности”.⁴¹⁹ Завршно поглавље романа *Људи говоре* може се схватити управо као такав покушај да се мобилишу све моћи, односно сви нивои свести не би ли се доживео пуни, интегрални живот. Приповедачеви покушаји да не мисли, заправо да се супротсави рационалној контроли мисли, само интензивирају и динамизују његову свест, отварајући у једном тренутку онај њен најдубљи, непојмовни слој изражен једним необичним и неразумљивим језиком заснованом првенствено на повезивању речи по звучању. Управо у разарању појмовног, референцијалног, разумом контролисаног, једном речју дневног језика Растко проналази могућност за откривање и артикулацију подсвесног, за разлику од надреалиста који у својим аутоматским текстовима, чија структура почива обликовању и смењивању необичних песничких слика, никада нису декомпоновали лексику и синтаксу.

⁴¹⁸ Растко Петровић, *Дан шести*, 156 (подвлачење је ауτροво).

⁴¹⁹ Исти, *Есеји и чланци*, 470–471.

Какав је то заправо непојмовни језик који приповедач чује у ноћној олуји на језеру? Упаво након исказа да је ноћ безмерна он наводи речи којима као да сам ноћни универзум проговара у његовој свести ослобођеној сваке разумске контроле. У Растковом роману то је низ ономотопеја и по звучању повезаних речи без икаквог лексичког значења „Шта то чух, шта то чух! Слух, дух, крух...сух, плуг...пух, слух...њух..чух, њух, бух, трух, дух...сух, вух, клух, срух, дух, дух, слух....чух...чух... бух, вух, дух, гух, ђух, зух, жух, кух, лух, мух, нух...” и који се потом продужава у асоцијативни ток приповедачеве свести – „Билијон! Билијон, билијон; нух билијон. Звезда која пада? Не! Паланкинос? Не! Нух билијон, нух билијон. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах, да; шта то чух, шта то чух?” и даље (127)⁴²⁰. И Растков, као и Џојсов ноћни језик, својом синтаксом, ритмом и звучањем деструише здраворазумски „дневни” језик користећи се игром речи која наговештава многе нивое значења. Долазак до таквог језика био је код оба аутора у вези са њиховим интензивним интересовањем за митски доживљаја света које, како примећује Херман Брох, још увек аутентично истрајава понајпре у сновима као свакидашњим и сваконоћним митовима, заснованим не на „уобичајеној (аристотеловској) дневној логици већ на једној широј ноћној логици, којом је обухваћена и она прва, логици која се због својих муњевитих спојева и раздвајања чини додуше дубоко нелогичном, но за коју смо, слутећи њен дубоки и најдубљи смисао, ипак сигурни да се и сама покорава одређеним правилима (...) недоступним директном емпиријском посматрању”.⁴²¹

У средишњој сцени првог дела *Дана шестог*, која се као и ова на крају роман *Људи говоре* збива у олуји, Стеван Папа-Катић као најдубљи слој свести, неосветљен разумом, сазнањем и значењем открива исти непојмовни језик: „Неки нераузмљиви слогови, којих нисам сасвим свестан али на које пристајем, који нема никакве везе са општим људским говором а ипак долазе с његовог извора ... (...) И једне и друге речи не значе ништа, или баш значе оно право, пошто су као у постању првих говора извирале из самих бића: ‘Рена, врао драна ми, мана ре, крун!’

⁴²⁰ На почетку Џојсовог романа, као најизразитији пример његовог непојмовног језика, је реч, односно звук грмљавине, сатављена од стотину слова: „Bababbadalgharaghtakaminarronkonnbroerronnntuonntrovarrhounawntooohooordenenthurnuk” (James Joyce, *Finnegan's Wake*, Faber and Faber, London, 1964, 8).

⁴²¹ Herman Broh, „Mitsko nasleđe književnosti”, *Pesništvo i saznanje*, str. 198–199 (подвлачења су наша).

– *Ах, да крун! – Не, крена, крена!*’⁴²² Нема сумње да је Растко у свом последњем роману поетички наставио управо линију овог језичког експеримента, односно непојмовног или неререференцијалног језика који приповедач чује у олујној ноћи на крају романа *Људи говоре*. И један и други језик као да се рађају из саме олује, и Стеванова и путникова мисао образују се у величанственом хаосу универзума у коме се човек, као првог, исконског дана, поново стапа са природом, његово тело и дух постају део једног великог организма. „*Постоји ова олуја*”, говори Стеван сам са собом, „*час спора и притајена, час бесомучна, дисање света, и постоји твоје дисање, и ово друго је смао продужење онога првог (...), и твоја је мисао то дисање.*”.⁴²³ Олују у књизи *Људи говоре* приповедач пореди са првим даном стварања света – „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана”, (126), а речи које потом чује као да су прве, изворне речи тек створеног света. Рађање универзума и говора (попут почетка *Јеванђеља* апостола Јована „У почетку беше реч”) добија свој наставка у рођењу детета у завршној сцени романа.

Природа Растковог непојмовног говора постаје још занимљивија доведе ли се у везу са различитим облицима испољавања језичких могућности – од инфантилног и немуштог језика, до симболистичке поезије и дадаистичких и кубофутуристичких експеримената. Управо све те облике манифестовања неспутаног креативног духа Растко помиње у свом есеју „Младићство народног генија” из 1924. „У данима нашег детињства”, пише Растко, „жељни да изразимо масу ствари, осећања, сензација, којима не бисмо умели наћи еквиваленте у матерњем језику, или за које би нам се познате речи учиниле и сувише обичним, жељни такође да имамо један свој специјални језик којим бисмо само између себе оштили, ми смо проналазили неки свој”.⁴²⁴ Тај инфантилни језик који се заснивао на повезивању речи по звучању, на преметању и уметању слогова чиме се обарзује нека врста говорне шифре, Растко пореди са језиком фолклорних бајалица и разбарајалица, као и са тајанственом немуштим језиком из бајки који би човеку омогућио да општи са животињама. Сличне покушаје да се створи особени језик који укида предметна значења и успоставља специфичне звуковне и асоцијативне

⁴²² Растко Петровић, *Дан шести*, стр. 160. (подвлачење је ауτροво).

⁴²³ Исто, 154. (подвлачење је ауτροво).

⁴²⁴ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 354–355.

везе међу речима („једна реч повлачила је по једној тајанственој логици другу за собом”), Растко проналази и у модерној поезији. „Цела поезија подсвести, асоцијација, аутоматизма приближава се и нехотице више народу, нашим бројаницама, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која је непосредно била за њом”.⁴²⁵ Поезија француског симболизма, поготову Рембоова песничка алхемија речи и Верленови музикални стихови, који су својим ритмом необично блиски језичким разбрајалицама, настоји да песнички језик приближи музици, а значење замени наговештајем и моћним сугестијама. Генерација песника која потом долази, предвођена Аполинером, а потом и дадаистима, иде корак даље и у покушају да поезијом изрази подсвесно, разара и јединство саме речи. Песнички и теоријски најосмишљенији покушај заснивања новог песничког језика свакао је заумни језик руских кубофутуриста у коме су фонеме сведене на артикулационо–фонетске јединице изван било каквог познатог и нормираног фонолошког система, односно на гласовне секвенце које се најприближнје могле одредити као ономотопеје и неологизми. Такве артикулационо–фонетске слике („говорне мрље”) треба да замене слике–представе из традиционалне поезије, односно да укину симоличку и до крајњих граница активирају звуковну димензију језика каква је, сматра Виктор Шкловски, постојала у усменој књижевности свих народа света, а данас је присутна понајпре у дечијем говору у коме су чисти звукови лишени сваког значења, али не и сваког смисла. „Необични речи, непознати називи, наметљиво су се памтили, голицали језик, хтели су се тренутно понављати – можда ће се у звуковима открити смисао.”⁴²⁶ И Растко Петровић у језику нове, експерименталне поезије види заправо један модерни фолклор и позивајући се на америчког психолога Вилијема Џејмса у свим наведеним облицима језичких експеримената проналази остварење која заправо припадају колективном несвесном. Коначно, необични језик из Расткове прозе своје могуће изворе има и у далеким, егзотичним језицима који су наведени у путопису *Африка*, објављеном годину дана пре романа *Људи говоре*. Путописац не разуме говор афричких црнаца, али је опседнут његовим звучањем и музикалношћу.

⁴²⁵ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, 357.

⁴²⁶ Viktor Šklovski, „O poeziji i zaumnom jeziku”, *Uskrsnuće riječi*, 27.

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

Жанровско полазиште романа *Људи говоре* је путопис. Аутор то истиче већ на почетку своје уводне белешке – књигу је написао за време једног путовања, али одмах додаје да је основна претпоставка путописа изневерена – „*Одједном, све што су људи говорили око менеконкретизирало се и ставило испред предела и грађевина које сам гледао*” (7). Већ је Винавер приметио да је путопис и фигура путника у основи целокупног Растковог књижевног дела. „Растко је себе осећао највише као путника”, вели Винавер, „Тај му је симбол био најдражи. Путник једнако нешто открива. Путник никада није стигао, ни ишта усталио: после пута, опет предстоји – пут”.⁴²⁷ Путопис је, рекли бисмо, Растково жанровско полазиште. Он не само да је написао велики број путописа, него и песама у славу путника и путовања, од којих су неке изразито програмске – „Споменик путевима” у првом броју часописа *Путеви* 1922, „Путник” у збирци *Откровење*, посвећена управо Станиславу Винаверу, потом „Азија путује” (1931) и „Битински пастир” (1932). Све оне припадају оном кругу европског авангардног песништва који Гиљермо де Торе назива „путујућом лириком”, а за њихове ауторе примећује да су „донкихотовски, више волели путовање од пребивалишта”.⁴²⁸ Најизразити представник такве „путујуће лирике” у европској авангарди је свакако Блез Сандрар, а код нас, поред Растка и Раде Драинац.

⁴²⁷ Станислав Винавер, „Растко Петовић, лелујави лик са фреске”, *Критички радови Станислава Винавера*, 399.

⁴²⁸ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, 10.

Хронотоп пута је на различите начине присутан у свим Растковим романима. Приповодач и поједини јунаци *Бурлеске* слободно путују и кроз простор (земља, рај, пакао) и кроз време (прошлост, садашњост, будућност). Средишњи део романа *Са силама немервљивим* актуелизује познати антички и средњовековни топос пловидбе по узбурканом мору, први део романа *Дан шести* прати пут српске војске кроз Албанију, а средишње поглавље другог дела зове се „Ходочашће” и посвећено је посети главних јунака индијанском резервату. Повлашћено место које у приповедачкој структури Расткових романа има хронотоп пута проистиче најпре из ауторове животне и поетичке опсесије за упознавањем других култура и удаљених простора. Од романа Милована Видаковића српска књижевност није имала романописца у чијим делима је не само путовање кроз необичне и удаљене пределе, него и симболика простора имала тако наглашену улогу. Као што је у прози Милоша Црњанског, од „Објашњења *Суматре*” и *Дневника о Чарнојевићу* до *Романа о Лондону*, доминатна фигура двојник, тако је у књижевном делу Растка Петровића изразита фигура путника. Хронотоп пута, и од њега нешто ужи хронотоп сусрета, има, како то показује Бахтин, огромни значај у развоју књижевности, понајпре романа, као што и само поимање простора има важну улогу у конституисању слике света у човековој свести. Ако знамо да је на почетку Расткових књижевних и уметничких интересовања управо истраживање богатог културног наслеђа средњега века, занимљиво је нагласити присуство топоса пута и путовања у његовом књижевном делу посматрати у контексту неких ставова познатог руског семиотичара културе Јурија Лотмана. Говорећи о појму и симболици простора у средњовековним текстовима, Лотман запажа да је за средњи век карактеристичан такав приступ географији који је не третира као научну дисциплину него као варијанту религиозно–утопијске класификације. „С тим је повезан и посебан однос према путнику и путовњу: дуготрајно путовање повећава човекову светост”.⁴²⁹ У Растковом књижевном делу путовање богати човекову духовност и даје му способност да разуме друге људе и културе. Присећајући се Андерсенових речи, Данилао Киш ће своју опсесију путовањима објаснити тиме да „путовати значи живети”.⁴³⁰

⁴²⁹ Јури М. Лотман, „О појму географског простора у руским средњовековним текстовима”, *Семиосфера*, прев. В. Сантини, Нови Сад, 2004, 263.

⁴³⁰ Данило Киш, „Путовати значи живети”, *Видици*, год. VI, јануар–фебруар 1958, 33–34.

Управо је категорија простора у књизи *Људи говоре* једна од кључних за разумевање Расткове трансформације путописног жанровског полазишта у роман. Говорећи о природи и генези жанровских иновација, Лотман примећује да „новаторство и јесте у томе да се принципи једног жанра преуреде по законима другог, при чему се тај други жанр органски уписује у нову структуру и у исто време чува помаћење о другом систему кодирања”.⁴³¹ Расткова проза *Људи говоре* настаје таквим двоструким жанровским кодирањем, путописним и романескним, при чему настаје једна специфичан форма експерименталног романа. Иако је путопис жанр који се, као ни роман, не може тако једноставно, како то на први поглед изгледа, формално дефинисати у свом чистом облику, што потврђује богата путописна традиција у српској књижевности,⁴³² од њега се понајпре очекује да географски лоцира и опише простор у коме се приповедач креће, као што је то случај у Растковим текстовима о Македонији, Далмацији, Шпанији или у књизи о Африци, где ни једног тренутка нисмо у недоумици на ком географском простору се аутор налази. Међутим, у роману *Људи говоре* поетички осмишљено, а сасвим несвојствено путопису, присутна је извесна конфузија око тога где се то неименовани путник заправо налази, у којој земљу су језерска острва Мање и Веће. Радња појединих Расткових роман и неких наративних песама често дешава поред језера, односно поред воде – тако је на пример у песмама „Бодинова балада”, у којој површина језера огледалским удвајањем пребацује лирског субјекта у давну прошлост, или „Песник над водом”, чији наслов асоцира на завршно поглавље романа *Људи говоре*. Старословенске књиге *Бурлеске* одвијају се у језерској деволској долини; јунаци другог дела *Дана шестог* проводе ноћ у индијанском резервату поред реке која добија мистичну димензију – „Вода је дисала као кава велика радосна животиња. Покривала се сликом шума, бојама зелених врба, и истезала пут бескрајних простора. Бил је гледао како људи спуштају три мреже, једну за другом. И то је за њега имало препотопско значење утапања једног бића у

⁴³¹ Јури М. Лотман, *Семиосфера*, 205.

⁴³² О жанровском одређењу путописа види: Слободанка Пековић, „Путопис – условљеност жанра”, у зборнику *Књига о путопису*, Београд, 2001. О жанровској отвореност /нестабилности путописа у време авангарде уп.: Слађана Јаћимовић, *Путопис српске авангарде*, Београд, 2005.

друго, преображај једне материје у другу. Хтео је да ту исту воду утопи у своје руке, своје лице, и да их више никада не вади”.⁴³³

Ако покушамо да одговоримо где се заправо налази језеро и острва у роману *Људи говоре*, свакако најпре морамо помислити на Шпанију – места Хуента, Ескалона, Толедо, као и имена ликова несумњиво асоцирају на Иберијско полуострво. Међутим, већ је један од првих аутора који је писао о овој Растковој књизи, Тодор Манојловић, запазио да је то „нека чудна, неодређена, иреална Шпанија”.⁴³⁴ Постоји и један „детал” који проблематизује овакво лоцирање. Наиме, неколико пута у разговорима помиње се трамонатана. То је северни ветар који дува само у Италији (итал. *tramonatana*). Ова „нелогичност” или „грешка” заправо је сигнал читаоцу да простор у књизи није ни приближно тако поузданао одређен нити има ону улогу какву бисмо могли да очекујемо у путопису, већ је посредни једна врста топографске мимикрије или фингиране фактографије која је пре блиска роману. Док је Винавер запазио да се разговори и сусрет само тобоже дешавају у Шпанији, а заправо се све одвија на Сицилији, један други авангардни аутор разрешиће ову тајну. У књизи *Код Хиперборејаца* (1966) Милоша Црњанског, у чијој се сложеној жанровској природи, као и у Растковом делу, укрштају романескно, путописно, аутобиографско, есејистичко и песничко, приповедач, боравећи у Риму, сећа се у једном тренутку свог пријатеља Растка Петровића: „Да бих је развеселио, ја јој обећавам да ћу је водити у оближња места која се зову: Велико и Мало. *Maiori – Minori*. Чини ми се да се налазе у једној књизи, коју је један наш пријатељ, Растко, у Италији написао. Чекали смо га у Риму. Био је отишао преко океана, у Америку. Нисмо ни сањали да га више никада видети нећемо”.⁴³⁵

Приповедач романа *Људи говоре* поетички свесно уноси ову конфузију, увлачећи читаоца у игру фикционалног и фактографског, привидно документарног и уметнички конструисаног, на чему је, још у већој мери била заснована и *Бурлеска*. Винавер сведочи о једној особитој Растковој опсесији коју је остварио управо у роману *Људи говоре* – преношење слике и акценат из једне, изворне, у

⁴³³ Растко Петровић, *Дан шести*, 492–493.

⁴³⁴ Тодор Манојловић, „Р. Петровић: *Људи говоре*”, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књ. 328, св. 1–2, 145.

⁴³⁵ Miloš Crnjanski, *Kod Hiberborejaca*, knjiga II, Beograd, 1966, 121.

другу област: „Често смо разговарали, Растко и ја, о том преносу као о нечему чудесном, што није разумео Раскин: о преображају средине у средину. Њему је то долазило, Растку, на махове, као рад каквог рецимо ренесансног сликара, који преноси девичанска чуда какве варварске принцезе у Фиренцу или у Сијену, у њихове куле и пиргове, – место да варваре и пратиоце остави у Малој Азији”.⁴³⁶ Преносећи документарну и аутобиографску заснованост своје приче из реалне Италије у чудну, иреалну Шпанију у којој дува непостојећи ветар, Растко модификује путописну топографију у романескно конструисани простор. У амбијенту који је ослобођен од свих путописних атрибута, детаљних описа грађевина, предела, знаменитости, те коначно и од описа људи, разговори о људској срећи и несрећи добијају једну наглашену универзалну димензију, припадајући заправо сваком простору и сваком времену. Само у таквом простору, који својом једноставношћу и сведеношћу добија димензије исконског и архетипског предела, „просте и безначајне речи” могу добити снагу и истину онога што је „живот људи и униვეзума уопште” (*Људи говоре*, стр. 8).

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

⁴³⁶ Станислав Винавер, „Људи говоре од Растка Петровића”, *Критички радови Станислава Винавера*, 404.

јој се својим скептицизмом и неповерењем у живот супротстави. Последњи исказ о животу као јединственој ствари добија своју пуну потвуду у јединствености самог уметничког остварења какав је роман *Људи говоре*. Символика оплодње и рађања добиће свој пуни смисао у роману *Дан шести* у коме Стеван Папа-Катић долази до спозанје о људском телу како клици, семену, односно сићушном светлом праху, баченом вољом васељенског творца у „миријаде светова.”

Растков роман *Људи говоре*, као његова последња за живота објављена књига, симболично је означио постепени смирај авангарде и њених приповедачких и жанровских експеримената у српској међуратној књижевности, али и постао клица новог, изузетног романа – *Дана шестог*, једног од врхунаца српског романа у протеклом веку.

Condition humain: *Дан шести*

„Све иде ка томе да се верује у постојање извесне духовне тачке са које живот и смрт, стварно и замишљено, прошлост и будућност престају да буду схваћени противуречно.”

Андре Бретон, *Други манифест надреализма*

Постхумно објављен, монументални роман *Дан шести* поетичка је сума књижевног опуса и животног искуства Растка Петровића, од ратног повлачења преко Албаније до боравка у емиграцији у Америци. Готово да нема значајнијег ауторовог приповедачког, песничког, путописног или есејистичког текста који свој завршни одјек није добио у *Дану шестом* где врхуни Петровићева опсесија да изрази тоталитет људске судбине спрам просторних и временских размера космичког трајања. Овај роман се с пуним правом може, у оном броховском смислу, назвати тоталним уметничким делом које имплицитно комуницира са целином књижевног, историјског, научног па и идеолошког искуства времена у коме је настало – од авангардних поступака монтаже и симултанизма, Џојсовог тока свести и Хакслијеве контрапунктске композиције, Ајнштајнове теорије релативитета, Фројдове и Јунгове психоанализе. Али *Дан шести* је, што се данас недовољно истиче, остао наш најбољи роман о Првом светском рату који је трагичним дешавњима националне историје дао универзални, свевременски смисао.

Због своје жанровске, стилске и језичке полифоније *Дан шести* је енциклопедија књижевних поступака.⁴³⁷ Ипак, природу енциклопедичности овога романа најтачније и најлепше је изразио Милан Дединац. То је „дело громадно од неколико стотина страница, широко замишљено као што се компонују фреске и монументална платна, на моменте дато уздржано, скоро објективистички мирно, са жељом да се не пропусти ни један детаљ у природи, ни једна промена у човеку, или опет грађено само од великих комада, јаким потезима који у једном замаху

⁴³⁷ Први део *Дана шестог* Ђорђије Вуковић назива „енциклопедијском творевином обликованом помоћу различитих стилских поступака” (Ђорђије Вуковић, „Романи Растка Петровића”, *Огледи о српској књижевности*, Београд, 1985, 145).

обухвате и небо и земљу, усковитлају људе и звери на Земљи и космичка тела у небесима, помешају Постање са Смаком света и сплићу стазе јаве са странпутицама и беспућима којима походе једино снови.⁴³⁸ Такав монуметални распон, од микрокосмоса индивидуалне свести до кретања планета и звезда у великим циклусима трајања универзума, захтевао је тоталитет приповедачких поступака, језичких могућности и композиционих решења. Сам Раство је у писму Дединцу упоредио свој роман са фреском или широким сликарским платном где је „човечанство у једној гужви” и „где су *судбинска скраћења* тако јака.”⁴³⁹ Као што се у *Уликсу* живот јунака у свом тоталитету успоставља унутар јасног временског оквира од приближно једног дана, тако је у оба дела *Дана шестог* судбина Стевана–Папа Катића „скраћена”, сажета на неколико месеци током којих јунак проживљава целину индивидуалног бивања у космичком и митском хоризонту. Петровић управо има свест о особености енциклопедичког поетичког модела у роману где се тоталитет живота не успоставља само обиљем детаља или информација, него приповедачком и композиционом целином заснованом на постуцима симултанитета, монтаже и контрапункта, промишљеном систему асоцијација, лајтмотива, митских симбола и реминисценција који формирају разуђену референцијалну и текстуалну мрежу / лавиринт.

Раство роман је најчешће називан монуметалном фреском или епопејом, како то чини Дединац, док га Марко Ристић пореди са великом симфонијом.⁴⁴⁰ Можда му најбоље пристаје одређење којим Киш предлаже да се назову водећи или светски романи двадестог века – *Condition humaine*, људска судбина. Те епопеје модерног доба поетичко тежиште стављају на гносеолошка и метафизичка питања превазилазећи друштвено–историјске и националне оквире. „Примарни атрибут савременог романа јесте космополитизам; основна тема, садржај: људска судбина.”⁴⁴¹

⁴³⁸ Милан Дединац, „Преведено са успомена”, поговор у: Раство Петровић, *Дан шести*, Београд, 1977, 616.

⁴³⁹ Исто, 627 (подвлачење је наше).

⁴⁴⁰ Можда пре него са фреском, *Дан шести*, а понајпре његов први, ратни део, могао би да се због авангардне технике и односа према миту упореди са Пикасовом сликом *Герника*, настајалом у приближно исто време када и овај роман и која је, како вели Жан–Луј Ферије, „најбоље изразила тоталитет модерног човека” (Лазар Трифуновић, *Сликарски правци у XX веку*, Београд, 1994, 58).

⁴⁴¹ Danilo Kiš, „Sudbina romana”, *Varia*, приредила Mirjana Mioćinović, Београд, 2007, 202.

Објава *Дана шестог*:
„једна бурна и замршена повест”

Роман *Дан шести* спада међу она дела која „суочавају тумача с низом претходних питања чије разматрање умногоне одређује сваку интерпретацију, како год да је усмерена.”⁴⁴² Углавном је тако са постхумно објављеним књигама, али за разлику од Кафкиног *Процеса*, Музиловог *Човека без својстава* или Андрићевог *Омернаше Латаса* Растков роман остао је довршен. То, међутим, не значи да је његова целовиост, поштовање ауторове воље, па чак и потпуна аутентичност текста, сасвим неупитна. Шест година након Расткове смрти у емиграцији у Вашингтону, први део романа је објављен у наставцима у београдском часопису *Дело*, од марта 1955. до јуна 1956. и остао готово незапажен. У целини је штампан 1961. године као четврта књига Расткових изабраних дела, са поговором Милана Дединца и библиографском белешком Марка Ристића, који се и највише старао о приређивању рукописа. Управо ова двојица Расткових књижевних сапутника оставила су драгоцене податке о дугом изгнанству и коначном објављивању романа. Међу тим информацијама и сећањима свакако се може прочитати и нешто више од биографских чињеница или текстолошких напомена. Оне отварају нека књижевна, поетичка и идеолошка питања која могу имати важно место у тумачењу Растковог романа и разумевању времена када је писан али у којем није могао бити објављен.

Већ половином двадесетих година Растко је ношен мишљу да напише роман о албанској голготи⁴⁴³, а аутобиографски осенчени мотиви рата присутни су у есеју „Општи подаци и живот песника” док су у поеми „Велики друг” развијени у лирски сиже. Почетком тридесетих, након објављивања *Африке* и *Људи говоре*, почиње

⁴⁴² Драган Стојановић, *Лена бића бића Иве Андрића*, Београд, 2003, 215.

⁴⁴³ Александар Дероко у својим сећањима бележи како му је Растко за време путовања по североистоку Црне Горе, у околини Плава, тако интензивно причао о преласку преко Чакора да се Дероку чинило да је „тада ваљада у глави почео да пише, или већ и писао, своју велику 'Албанију'— тако се прво звао роман, после 'Дан Шести' ” (А. Дероко, „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања”, *Летопис Матице српске*, књ. 423, св. 5, Нови Сад, 1979, 933).

интензивно да ради на роману насловљеном *Осам недеља*, што ће бити први део касније уобличене романескне целине *Дан шести*. Како Дединац вели, Растко је крајем 1935. године предао тај рукопис издавачу, Геци Кону. Тако је почела „једна бурна и замршена повест”⁴⁴⁴ која ће се окончати тек једанаест година након Расткове смрти. У лирској евокацији „биљурнопрозрачног јутра” када се последњи пут видео са Растком који се управо спремао да крене на дипломатску службу у Америку, Дединац не помиње разлоге због којих је рукопис романа остао необјављен. О томе ће опширније и у једном сасвим другачијем, не лирском него полемичном тону писати Ристић, најпре у есеју *Три мртва песника* (1954), а потом и у поменутој библиографској напомени уз *Дан шести* (1961). У идеолошком, памфлетском и, понајмање, књижевном обрачуна са својим бишим пријатељима, Црњанским, Растком и Елијаром, бескомпромисног става да „суза не зна за политику. Али ни политика не зна за сузу”, Ристић о Растку говори као песнику који је половином двадестих година кренуо пут „конформистичког склизнућа”, посато краљевски амбасадор „у служби једног трулог и сировог света” и умро „одвојен од нас, мртав у ствари за нас још пре своје смрти (...) не додуше као наш политички непријатеља али ипак као емигрант.”⁴⁴⁵ Иако у Ристићевом читању Растковг опуса има изузетних запажања и продорних анализа оне су углавном дате као доказ који треба да потврди тезу о тежини Расткове „издаје поезије”. Индикативно је да почетка тог песничког „склизнућа” Ристић смешта у 1924. али не помињући есеј „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести” из те године. Петровићева критика надреалистичке доктрине била је заправо почетак књижевног разлаза који друг Марко по сваку цену жели да измести у домен политике. Ристић заправо отвара питање о којем се у нашој књижевној и политичкој историји тек у новије време више и другачије говори – сукобима литеране левице и деснице током тридесетих година, оптужујући готово све модернисте (Црњанског, Ујевића, Бошка Токина, Ранка Младеновића, Тодора Манојловића и друге) да су, за разлику од надреалиста, изневерили „морални диктат поезије” и постали идеолошки и уметнички конзервативци. Расткова позиција је, међутим, нешто другачија јер његов „грех” је што је био „аполитичан,

⁴⁴⁴ Милан Дединац, „Преведено са успомена”, поговор у: Растко Петровић, *Дан шести*, Београд, 1977, 614.

⁴⁴⁵ Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, Београд, 1966, 258.

управо аналфабета у области политике.”⁴⁴⁶ Тим пре је већа Ристићева злурадост што може да објасни како је неопредељени Растко остао без подршке и оних за које је био недовољно друштвено и морално самосвесан и других за које је остао сувише авангардан и национално неосвешћен. Роман о ратном повлечењу кроз Албанију Растко је оставио издавачу Геци Кону али „овај га по савету Слободана Јовановића, није објавио баш због Албаније, због одвише мрачног и за српску војску, тобоже, незгодног приказивања албанске трагедије.”⁴⁴⁷ Неколико година касније Ристић додаје: „Геца Кон је рукопис најзад вратио Растку Петовићу, послао му га је у Америку, да га ”поправи”, то јест да га прилагоди мишљењима својих и Расткових добромислених и државотворних саветодаваца, наиме како интересима свог издвачког предузећа, тако и захтевима пишчеве дипломатске каријере. Тако се рукопис нашао у Америци и остао у рукама Растка Петровића све до избијања Другог светског рата, и даље, све до његове смрти, 1949. године.”⁴⁴⁸ Иако се Ристићево сведочанство мора прихватити с великом резервом јер у њој свакако има личног и идеолошког анимозитета према Слободану Јовановићу,⁴⁴⁹ али и према Растку као краљевском дипломати, ипак је неспорно је роман био, мање или више отворено, цензуриран. „Мрачна” слика једног од најтрагичнијих догађаја новије српске историје није била у складу са званичном иконографијом апотеозе националног страдања. Не може се заобићи питање колико је Расткова монументална слика ратне голготе која се не завршава васкрсом отаџбине, прихватљива и новијој националној свести. Тема Првог светског рата у српском роману и даље се доминатно везује за *Време смрти* Добрице Ћосића, док је свако помињање, ако га уопште и има, *Дана шестог* само узгредно и „условно.”⁴⁵⁰ Нису само касно објављивање и закаснела рецепција разлози што Растков последњи

⁴⁴⁶ Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, 276. Сличне примедбе Растку ће још 1935. упутити управо Душан Матић у полемичком тексту „Сумрак или последње расветљавање модернизма”, чији је коаутор и Александар Вучо. Замерајући српским модернистима на изостанку „свести о извитопрености постојећих идеолошких вредности једне класе у распадању” Матић и Вучо праве њихов каталог, помињући на крају и: „развартног и ултра-шовинистичког Милоша Црњанског, талентованог али збуњеног Растка Петовића и дипломатски шагринираног Иву Андрића” (*Zli voljšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knjiga treća, priredio Gojko Tešić, Beograd, 1983, 188).

⁴⁴⁷ Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, 286.

⁴⁴⁸ Исти, „Библиографска белешка”, у: Растко Петровић, *Дан шести*, 632.

⁴⁴⁹ В. о томе одредницу „Јовановић, Слободан” у: Marko Ristić, *Knjževna politika*, Beograd, 1979, 282.

⁴⁵⁰ Marko Nedić, „Трансформације савременог српског историјског романа”, у: *Историјски роман*, зборник радова, ур. Миодраг Матицки, Београд, Сарајево, 1992–1996, 350.

роман до данас није добио оно изузетно место које му припада, ни у историји српске књижевности ни у самој читалачкој свести, него је тако вредован само повремено и од појединих критичара, попут Зорана Мишића. Могућност да роман приповеда о рату а да не буде национална, херојска или државотворна драма, остала је и у Растково и у данашње време сувише смела, запараво авангардна замисао. Нешто од таквог доживљаја рата Растко налази у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. Поводом другог издања те књиге из 1930. године пише како у њој „нема ни једног описа кампање и битке, нема патетичне трагике која поклапа судбину човека. Ни смрти ни несреће, ни епидемије, нису пластичне, бојене, подвлачене,” и закључује: „Па ипак је то савршено ратни роман.”⁴⁵¹

Колико је средином тридесетих година Петровићева визија рата, успостављена на поетичком искуству авангарде и приповедачким стратегијама Џејмса Џојса, Вирџиније Вулф и Олдоса Хакслија, радикално другачија од књижевних и идеолошких видокруга тога доба, говори чињеница да је у време када је Растков роман одбијен, код истог издавача, Геце Кона, објављена *Српска трилогија* (1934-36) Стевана Јаковљевића. Наравно, немамо намеру да овде говоримо о вредности једног на штету другог романа, него о два различита и поетички легитимна односа романа према историји, али од којих је само један у том тренутку третиран као идеолошки прихватљив и политички коректан. Тематска блискост првог дела *Дана шестог*, који се одиграва новембра и децембра 1915. године, са *Српском трилогијом* најочигледанија је у њеном другом тому, *Под крстом* (1936), који прати повлачње српске војске кроз Црну Гору и Албанију. Спрам Јаковљевићеве ромнасиране историје чији спознајни интерес тежи „апсолутној аутентичности,”⁴⁵² односно репортажној хроници веродостојних, у писаним и усменим сведочењима потврђених, догађаја, јасно је да Растков роман

⁴⁵¹ Растко Петровић, „Милош Црњански”, *Есеји и чланци*, Београд, 1974, 202.

⁴⁵² Света Лукић, „За ново читање документарне прозе Стевана Јаковљевића”, у: С. Јаковљевић, *Српска трилогија*, књ. 1, Београд, 1987, 7. У разговору са Синошом Пауновићем аутор вели о књижи каже и ово: „Иако је писана непосредно, нико досад није демантовао ниједан став, што само потврђује њену веродостојност” (Исто, 16). Међутим, ово инсистирање на веродостојности, који деле и аутора и сам приповедач романа, читаоци су схватили као својеврсни изазов, па су примедбе ипак стизале због тога што су неки учесници ратних збивања, знани и незнани, заобиђени или недовољно поменути. Десетак година након Јаковљевићеве смрти појавила се чак и књига Косте Димитријевића *Јунаци Српске трилогије говоре* (1971) у којој су тројица ратника, прототипови јунака романа, доводили у питање веродостојност приче. Сличне примедбе на аутентичност ликова и догађаја упутиће Добрици Ћосићу потомци историјских личности приказаних у роману *Време смрти*. В. о томе: Д. Ћосић, „Писмо Уреднику”, у зборнику *Историјски роман*, 32.

није ратни или је заправо „савршени ратни роман”, како је приметио поводом Црњанског.⁴⁵³ Однос према историји у првом делу *Дана шестог* не заснива се на уметничком транспоновању фактографске грађе или на фикционалзацији веродостојних сведочења, него на приповедачкој артикулацији антрополошке и онтолошке дубине ратне трагедије која надилази историјско и постаје катаклизмичко, митско дешавање.⁴⁵⁴ У тој митској дубини дезинтегрише се иденентите поједица и његова културом успостављен свест о припадности нацији, отаџбини и друштву. Док натуралистичке сцене смрти, глади и болести у *Српској трилогији* увек чувају снажан емотивни патос националног страдања и апотеозу жртве, у Растковом роману оне добијају значење дехуманизације, изједанчавања човека са животињом и повратак у стање првобитног чопора. Од ратне трилогије Стевана Јаковљевића, која је имала велику успех код читалачке публике и прилична опспорвања код критике, могао би се успоставити директни поетички континуитет до приповедачки и комозицино сложенијег Ћосићевог романа *Време смрти*. С друге стране, Растков роман, поетички самосвесно лишен националног и патриотског тона, остао је у време када је написан прећутно цензурисан и до новијег времена скоро непрочитан.

Овакав Растков третман националног у књижевности био је једним делом већ заснован хронотопском и језичком апстракцијом романесконог света у претходној књизи *Људи говоре*. Али за разумевање тог питање важан је есеј „Да наша књижевност буде уистину наша” (1930), прозашао из Петровићевог тумачења фолклорне башине и „језичког генија”, о чему је писао средином двадесетих година. Разматрајући однос националног или расног и универзалног или општечовечанског у уметности и књижевности Растко наглашава да се ове две категорије нипошто не искључују јер расно је само посебан облик испољавања

⁴⁵³ Вредно је пажње да у једном интервјуу из 1964. године Црњански, говорећи о својим пробелима са издавањем књига у међуратном периоду, управо као пример помиње и необјављени Растков и објављени Јаковљевићев роман. „Одлуку о чему да пише и шта да штампа, писац не доноси само под притиском подсвести, него и према приликама у којима живи и према ситуацији какв је код издавача. (...) У то доба, један роман растка Петровића уопште није штампан, годинама. А једини роман који је штампан, цео, била је *Трилогија* Стевана Јаковљевића” (Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbinu*, priredio Zoran Avramović, Beograd, 1992, 62).

⁴⁵⁴ Дединац се сећа Растковог напора да у роману продре што дубље у смисаоне слојеве приче и ликова. „Данас сам огромно урадио”, вели Растко, „Само, морао бих још дубље да захватим, Али, не уем, не могу...А, видиш, Достојевски – он би тек одатле пошао...” (Милан Дединац, „Преведено са успомена”, 615).

општељудског. Поседовати националну свест, припадати одређеном народу, племену или раси значи „захваљујући линији порекла, или живота у средини једнога племна, имати извесне специфичне особине које помажу да се схвати и примени оно што је иначе апсолутно и општечовачанско.”⁴⁵⁵ Наши уметници, сматра Растко, греше када расност покушавају да изразе имитирајући фолкорни израз, односно развијајући само тематску или језичку орнаменталност а занемарујући онај квалитет осећања, доживљаја и вредности које припадају човеку уопште. Као што је Хамлет надасве представник човечанства, па тек онда дански принц и драмска креација енгеског писца, а мајка Југовића грандиозна уметнички лик и величанствени тип српског народа управо зато што је на првом месту мајка, тако и данашњи књижевни ликови своју расност морају да испољавају у универзалном квалитету. „Подвлачимо да ће најраснији пиосац на језику нашега народа бити не онај писац који у своје дело нагомилава све по чему се наш човек разликује од других људи,” закључује Растко, „већ онај који дâ све оно што је у нашем човеку општељудско, али што је особеније, јаче и замршеније но код других.”⁴⁵⁶ Већ у недовршеној поеми *Вук* јасно је испољена Петровићева тенденција да националном фолклору да универзалну симболику или како је приметио Зоран Мишић, „да наше митове учини васељенским, и васељенским мерама премери нашу митологију.”⁴⁵⁷ У концепцији расног у књижевности свакако се може наћи поетички путоказ за разумевање Петровићевог покушаја да националну трагедију из Првог светског рата види као катаклизму цивилизацијских и космичких размера, дакле не да поништи или занемари национално него да га преведе у универзалну односно у митску раван. Међутим, управо Растков есеј о расном у уметности важан је и за његово позиционирање у идеолошким и политичким сукобима који су се средином тридесетих година водили поводом уметности. Иако у тим полемика није учествовао, своје ставове изразиће у ликовној критици коју је тада писао за *Политику*, не прихватајући ни националну струју предвођену групом „Зограф” ни социјално ангажоване ствараоце окупљене око загребачке „Земље”. И сликарству коју је своју инспирацију налазило у средњем веку као и оном заинтересованом за друштвене теме, Растко замера да нема свест о

⁴⁵⁵ Растко Петровић, „Да наша књижевност буде уистину наша”, *Есеји и чланци*, Београд, 1974, 184.

⁴⁵⁶ Исто, 190.

⁴⁵⁷ Зоран Мишић, „Растко Петровић”, *Критика песничког искуства*, Београд, 1996, 238.

модерном и аутентичном ликовном изразу него се служи старинским и превазиђеним уметничким техникама који у савременом добу делује анахроно. Инсистирајући на „интернационалном сликарском језику у коме се расност и личи елемент мешају само као акценат сликања” Растко Петровић својим погледима на уметност формираним у духу естетике Бато Лавуара битно разликовао од ставова тадашње левичарске и десничарски оријентисане критике.⁴⁵⁸ Јасно је зато да роман у коме је желео да једно, у том тренутку још живо, ратно искуство приповедачки и језички артикулише у духу „постуликсовске” поетике остао неприхватљив за тадашњу, идеолошким сукобима обузету, књижевну јавност. Међутим, то не значи да у енциклопедијској ширини *Дана шестог* нема наглашених идеолошки профилисаних гласова. Такав је у првом делу романа Смеђи Петар, антипод главног јунака Стевана Папа-Катића. Пасионирани читалац Марксовог *Капитала* и нихилистички бунтовник против буржоског друштва, Смеђи се сећа како је као дечак, док му је мајка требала вашке, читао новинске наслове унатрашке, симболично обзнањујући свој котра–став према свету. Расправу о класним неједнакостима и дистрибуцији друштвеног богатства коју у ратном повлачењу воде Петар и Стеван, приповедач коментарише овако: „Ма која мишљења бранили и исповедали, ма чему стремили са својих седамнаест година, у дну обијнице била је стална, очајна жудња: живети, живети. Сачувати то! Живети.”⁴⁵⁹ Међутим, док Стеван спознаје да у природи и универзуму делују деструктивне али и виталистичке силе које превазилазе законе друштва и оквира идеологије, дотле Петрово идеолошко откривење прераста у аудоструктивни нагон који га води у одустајање од живота.

Нису се само у романима настајалим током четврте деценије испољиле различите визије рата. Нестабилна политичка ситуацију у Европи почетком тридесетих година покренула је ову тему и у књижевним полемикама које су се одвијале под сенком идолошких разлика. У чланку „Оклеветани рат” из 1934. Црњански даје контроверзну похвалу рата због чега ће га Крлежа а касније и Марко Ристић оптужити за милитаризам и фашизам. Међутим, Црњански смисао

⁴⁵⁸ Лазар Трифуновић, „Уметничка критика Растка Петровића”, *Књижевно дело Растка Петровића*, зборник радова, ур. Ђорђије Вуковић, Београд, 1989, 133.

⁴⁵⁹ Растко Петровић, *Дан шести*, Београд, 1977, 87. Према овом изадњу наводе се сви одломци из *Дана шестог* са бројем странице у загради у основном тексту.

рата одређује прилично слојевито, заснивајући га као једну општу хуманистичку категорију, кључну за разумевање људског постојања. Жестоко нападајући лицемерје пацифистичке и марксистичке пропаганде о вечном миру, Црњански полази од искуства Првог светског рата као јединог начина којим је могло бити решено питање националног ослобођења и уједињења. Ратови су увек пресудно утицали на формирање цивилизацију у целини као и посебних националних идентитета и моралних вредности. „Што је најстрашније, рат постаје све фантастичнији и ма како то грозно звучало, све лепши,” вели Црњански, а историја ратовања и његове медијске презентације у новије доба то потврђује, „Он ће опијати својом занимљивошћу људе, и на копну и на мору и у ваздуху, он ће им приказивати привиђења и слике које ће учинити да се забораве клетве о рату као да их никада није ни било.”⁴⁶⁰ Расткова визија рата у првом делу *Дана шестог* прилично је далеко од размишљања Црњанског, поготову његове осуде оних који у рату виде само дехуманизацију човека и најнижи цивилизацијски пад („Ако се за рат може рећи да човека поживотињи, за мир би се то могло рећи много више,” цинично примећује Црњански). Ипак, једно романескно и друго полемичко виђење се у неким моментима и сучичу. Рат постоји као нешто фаталистичко, у историји човечанства рат се неминовно враћа. Он у појединцу активира и оне, у мирнодопским околностима неслућене, виталистичке потенцијале. Ту колосалну енергију, или екстазу о којој говори Црњански, ослобођену ратом, Растко Петровић ће у својој митопоетској визији изместити из цивилизацијских оквира у немерљиву целину космоса којим валада ритам смрти и поновног рађања.

Међутим, за српску књижевност биће много значајнији поетички сусрет *Дана шестог* и *Друге књиге Сеоба* почетком шездесетих година. Из истих, полтичких разлога осуђене на деценијско изгнанство ове две монуметалне књиге објављене у приближно исто време, Расткова 1961. а Црњанскова годину дана

⁴⁶⁰ Miloš Crnjanski, „Okleветани rat”, у: *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knjiga treća, 64. Половином тридесетих година о односу рата, десничарских и левичарских идеологија и уметности пише и Валтер Бењамни. На крају есеја „Уметничко делу у раздобљу његове техничке репродуктивности” (1936) иронично констатује да „човечанство које је једном, код Хомера, за олимпијске богове било преднет посматрања, постало је то сада за себе. Његово самоотуђење досегло је степен на којем оно сопствено уништење доживљава као прворазредно естетско уживање” (Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, prev. Jovica Aćin, Beograd, 2007, 129).

касније, симболично су означиле почетак „златног доба српског романа”.⁴⁶¹ Много више од саме симболике важнији је (не)очекивани иманентни дијалог ова два романа о крајњем исходу човекове судбине чији метафизички смисао се не указује више на хоризонту светскоисторијских дешавања него у космолошким размерама. На крају *Друге књиге Сеоба* судбина појединца указује се приповедачу као „ситно зрно песка” или „зрно праха” које није само знамење пролазности, него у периодничном обнављању живота у сеобама и порођајима постаје и клица будућности. „Ко би могао набројати зран, која ће, идућег пролећа, ницати на свету, у Европи, Азији, Америци, Африци? Несхватљиво је то људском уму.”⁴⁶² На почетку другог дела *Дана шестог* у главни јунак има епифанијску визију стварања света у којој му глас звездане ноћи, који као да припада самом Творцу, открива „исконско дрхтање” појединачног трајања које је „сићушни светли прах, у вихору већности сићушан светли прах. Са твојом свешћу и осећањима, и страстима, и жудњама, и усхићењима, и сумњама. Светли прах” (444).

⁴⁶¹ Александар Јерков, „Златна књига Меше Селимовића”, поговор у: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд, 2004, 413.

⁴⁶² Милош Црњански, *Сеобе* III, Београд, 1981, 446.

Три, два, један: трилогија, диптих или јединство?

Романи неких од водећих аутора модерне српске књижевности испољавају занимљиву тенденцију да се уједињују у веће целине које нису засноване на тематским колико на поетичким везама, наративним варијацијама или смисаоним контрапунктима. Најјасније је то истакао Данило Киш поводом триптиха *Породични циркус* у коме је свака књига „поправка претходне”, попут скице, затим цртежа и онда слике тако да су све заједно „три погледа, три прилаза истој стварности.”⁴⁶³ Поетичка и смисаона интрига повезују *Сеобе* и *Другу књигу Сеоба* Милоша Црњанског, а слично би се могло рећи и за неформалне целине какве образују Селимовићева „усамљеничка” трилогија (*Тишине*, *Дервиш и смрт*, *Тврђава*), Пекићева антрополошка (*Беснило*, *Атлантида*, 1999) или Албахаријева избегличка (*Кратка књига*, *Снежни човек*, *Мамац*).⁴⁶⁴ У овом низу „случај” Растка Петровића свакако је најсложенији. Дилеми да ли се и како први и други део *Дана шестог* могу схватити као целина, придружује се питање у каквој је онда вези та књига и кратки роман *Са силама немерљивим* објављен у наставцима у *Српском књижевном гласнику* 1927. године? Сви заједно они би се могли читати као породична трилогија о оцу Ирцу и сину Стевану Папа–Катићу, али очигледно да овај генеалошки момента тешко може да обухвати поетичку сложеност ових романа и све смисаоние везе. Наравно ту је и, у критикама већ довољно истицан, проблем хронолошке неусаглашености радње која се у роману *Са силама немерљивим* одвија у међуратном Београду а у првом делу *Дана шестог* крајем 1915, па тако испада да су отац и син заправо младићи истих година.⁴⁶⁵ Међутим, ова неподударност у поетичком моделу Расткових роман не делује тако драстично као у неком деветнаестовековном циклусу. Не само због специфичне организације

⁴⁶³ Danilo Kiš, „Između politike i poetike”, *Gorki talog iskustva*, Beograd, 2007, 228.

⁴⁶⁴ Уп. о томе: Александар Јерков, „Златна књига Меше Селимовића”, поговор у: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд, 2004, 422.

⁴⁶⁵ В. о томе: Марко Недић, *Магија поетске прозе*, Београд, 1972, 124. Ђорђевић Вуковић, „Романи Растка Петровића”, *Огледи из српске књижености*, Београд, 1985, 109-110.

времена, која укључује различите облике анхронизма и симултаности, него и због једне од кључних „конвенција” Петровићеве нарративне прозе. Готово сви јунаци његових роман су младићи, од богова паганског раја у *Бурлесци* до студената Била и Церија који у другом делу *Дана шестог* крећу у митопоетско ходочашће природи. Ово „младићство” свакако је у дослуху са интересовањима тадашње уметности и психоанализе за феномен инфантилног, потом са неким жанровским претпоставкама романа о васпитању, као и са Растковом визијом историје и мита где се позиција детињства и младости појединца везује за рано доба развића колектива и за архетипску имагинацију.⁴⁶⁶

У време док је писао роман *Са силама немерљивим* Растко није имао јасну замисао *Дана шестог* али тиме се свакако не могу објаснити „неподударности” које су настале када је касније одлучио да два романа ипак доведе у везу. Зашто је уопште било потребно да се у причу о ратном страдању интегришу збивања, ликови и мотиви из претходног, београдског, романа и тиме се успостави целина коју чине романи различите тематике и приповедачких поступака? Одговор на ово питање мора узети у обзир и детаљан „План за другу и трећу књигу о Ирцу” који је Растко сачинио у Риму фебруара 1927, дакле одмах по завршетку романа *Са силама немерљивим*. Замишљена трилогија могла би се назвати Петровићевим породичним циклусом у којем би се из различитих перспектива трагало за истином о одсутном јунаку. Док је у првој, завршеној, књизи тежиште на Ирчевом суочавању са сопственом интимом које га води ка одлуци да се убије, у другом делу Ирчева удовица Марица предаје се спиритизму покушавајући да призове његов лик из оностраног, док би у трећем делу Стеван био тај који трага за фигуром изгубљеног оца да би се на крају готово идентификовао са њим. При томе је пажње вредно Растково инсистирање да би требало „пронаћи савим други стил

⁴⁶⁶ Опус Растка Петовића заузима средишње место у контексту важне поетичке линије приказивања фигуре детета и младића у српској модернистичкој прози, од повлашћене позиције дечака као лика рефлектора у приповеткама Борисава Станковића и *Раним јадима* Данила Киша, трауматичних доживљаја у Анрићевом кругу прича о деци, младићима који се суочавају са изазовима живота и тишином смрти у *Проклетој авлији*, до детињства као хронотопа среће у *Другој књизи Сеоба*, *Прољећима Ивана Галеба* и *Дервишу и смрти*. Итало Калвино запажа да је приповедање о деци и младићима дало „значајне могућности писцу да се свије према најневинијем, најкрхкијем делу унутрашњег света савременог човека. Али лик дечака ушао је у књижевност деветнаестог века и из потребе да се и даље пружа могућност човеку за открића и испитивања, могућност да се свако искуство претвори у победу, као што је то само детету изводљиво” (Итало Калвино, „Природа и историја у роману”, *Камен преко свега*, прев. Марија Радованов, Нови Сад, 1996).

но којим је писана прва књига, адекватан, по могућству савршено нов и занимљив – ако је могуће,” док би завршни део трилогије био поетска рекапитулација свега исприповеданог „као огледање читаве једне грађевине у реци, ефемерно и без онога што је у ствари сачињава, поновљена стварност.”⁴⁶⁷ Уочљива је намера да се превазиђе почетни мелодрамски оквир приче, да се збивања и јунаци из сфере грађанског живота преведу у раван митског („Ирац, митолошка личност. (...) Марица се такође осећа митолошком личношћу,” вели се у концепту) а да уместо моралних у први план долазе метафизичка питања о смислу, вредности и лепоти целини човековог бивања које превазилази границе материјалног света. „То би онда био дефинитиван круг бивања и небивања, у чији би центар требало поставити једну уметничку истину, тј. осећање вредности и лепоте и бивати и небивати уопште,” закључује Растко свој романескни план.⁴⁶⁸

Оставимо ли по страни неке биографске разлоге, међу којима је путовање у Африку 1929. године свакако важан моменат и за Растков књижевни опус, мотиви због којих је аутор одустао од овако замишљене трилогије у вези су и са поетичким измештањем романа *Са силама немерљивим* у целину *Дана шестог*. Метафизички и митски видокруг приче о Ирчевом самоубиству превазилазио је поетичке и приповедачке могућности мелодрамског сижеа о породичном сукобу и љубавном неспоразуму. Као ретко који роман у српској књижевности, *Са силама немерљиви* је у знаку спекулативних расправа о смислу и вредности живота које се воде подједнако у овоземаљском простору, између Ирца и Стевана Џамића, тако и у метафизичком, између анђела, у композиционо интерполираној причи. Кључно питање „где у том бескрајном мору које је свуда око нас наћи суштаствену потпуност живљења,”⁴⁶⁹ а самоубиство као (не)очекивани одговор главног јунака чини да се овај роман идеја може посматрати у кругу егзистенцијалистичке поетике, опцртаном од Кјеркегора и Ничеа до Сартра и Камија. Иако су му тематски блиски Жидови *Ковачи лажног новца*, о Растковом роману се, ипак, може више рећи у самеравању разлика него сличности са Живоном поетиком у којој идеје нису само предмет приповедања него и најдубљи израз приповедачке

⁴⁶⁷ Растко Петровић, „План за другу и трећу књигу о Ирцу”, *Сицилија и други путописи: (Из необјављених рукописа)*, Београд, 1988, 234.

⁴⁶⁸ Исто.

⁴⁶⁹ Исти, *Са силама немерљивим*, Београд, 1994, 89.

стратегиије.⁴⁷⁰ Индивидуалност јунака и њихов интимни свет у роману *Са силама немерљивим* не упућује значајнији изазов наративном поступку тако да метафизичке спекулације остају само „мехурови који се рађају на површини духа” лишени оног облика приповедања који, како истиче Сартр, „изражава један дубљи и истинитији избор, једну потајну метафизику, један аутентичан однос са савременим друштвом.”⁴⁷¹ Зато и јесте проблематично говорити о енциклопедичности као поетичком моделу овог Растковог романа ако се он посматра издвојено од целине коју образује са *Даном шестим*. Већ у поменутом плану за трилогију, Петровић недосмислено изражава потребу да опсесивно питање тоталитета као „ужасне и огромне лепоте живљења” које се драматично разрешава не више у контексту друштва и историје него универзума и његових немерљивих метафизичких сила, мора добити сасвим другачији и адекватнији романескни израз. У време трагања за новим изразом Растко почетком 1930. године чита Џојсовог *Уликса* што ће бити пресудно за уобличење његове поетике романа.⁴⁷² Звучи као парадокс, али то ће заправо бити Растков повратак уликовском искуству. Док је у *Бурулесци* то резултат оног, у Броховом смислу, авангардног „духа времена”, у есејим о модерном роману и завршном делу књиге *Људи говоре* поетички проговара Растково читање Џојсовог романа. Могућности пародијске енциклопедичности нису више у фокусу Петровићевих интересовања, сада га више занима нови облик односа приповедача и ликова који није посредован психолошком анализом него заснован на приповедачевој директној језичкој реконструкцији целине психолошког живота. Осим технике тока свести, очигледно је фасциниран и сложеном али брижљиво промишљеном композицијом, богатством симбола и асоцијативних веза те аналогјама између митског и историјског времена. У дослуху са Џојсовом наративном стратегијом Растко обликује своју романескну поетику чији наглашени интерес за спозанојом тоталитета у митским и космолошким размерама превазилази опцртане оквире породичне трилогије, и репрезанативну тему налази у немерљивом ратном

⁴⁷⁰ О односу Растковог и Жидовог романа в.: Бојан Јовић, „У потрази за изгубљеним контекстом”, поговор у: Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, 207–210.

⁴⁷¹ Žan Pol Sartr, *Šta je književnost*, prev. Frida Filipović, Beograd, 1981, 114.

⁴⁷² О томе како је дошао до Џојсове књиге док је био аташе посланства у Риму, Растко пише свом претпостављеном, посланику Милану Ракићу, у писму од 16. јануара 1930. В. о томе: Растко Петровић, *Преписка*, приредила Радмила Шуљагић, Београд, 2003, 198.

страдању. Створити „књижевно дело које би о нашем рату рекло довољно опсежну, веродостојну и човечанску реч”⁴⁷³ то је врхунски изазов Расткове поетике почетком тридесетих година који интегрише целину његовог авангардног искуства. У роману *Са силама немерљивим* уочљиво је да се тотални карактер граничне ситуације, о чему говори Јасперс, не може више сагледати у миљеу моралних вредности грађанског друштва него у космолошким размерама где човек постоји као сићушни светли прах који носи отисак пролазности и клицу поновног рођења. На почетку романа простором између неба и града крећу се крилате прилике које „односе са земље њену тамну боју у небо и враћају оданде звездани прах сјајних простора” док на крају, након Ирчевог самоубиства ”његов мирни дух пође у величанствену тишину над Београдом, одакле је некад и сишао.”⁴⁷⁴ Међутим, тек у целини *Дана шестог* таква митопоестка визија добиће своје потпуно уметничко остварење – од космогоније универзума, настанка клице живота и старозаветне приче о семену које Бог баца по земљи до семена које расте у Миличиној утроби док се дух Стевана Папа–Катића враћа свом прапочетку. Гранична ситуација у којој се налазе јунаци првог дела *Дана шестог* није више само трагично знање о индивидуалној смрти него о апокалипси читаве цивилизације које надилази приспитивање друштвеног и постаје спознаја човековог биолошког и антрополошког идентитета. Драматичан избор који чини Ирац препуштајући се пуноћи живота тако што прелази његове видљиве и материјалне границе, добија нови, свеобухватнији смисао у Стевановој дилеми да ли починити самоубиство у тренуцима пропасти свих цивилизацијских вредности.

Ново поетичко позиционирање романа *Са силама немерљивим* у целину *Дана шестог* чини да се две књиге нађу у односу који би се могао назавати међусобним читањем. Мрежа антиципација и реминисценција управо због хронолошког неподуарања ствара необичне ефекте смисаоне интеракције. У првом поглављу *Дана шестог* Стеван Папа–Катић покушава да успостави свој идентитет и сећа се детињства које је протекло у сенци очевог самоубиства. Ирац се убио пре Ставановог рођења и син, који је добио име по очевом најбољем пријетељу Ставану Цамићу, интуитивно се идентификује са очевом фигуром у оним кризним

⁴⁷³ Растко Петровић, „Од Стендала и Толстоја до данас”, *Есеји чланци*, Београд, 1974, 217.

⁴⁷⁴ Исти, *Са силама немерљивим*, 5. и 188.

тренуцима који су претходили самоубиству. Те слутње у артикулацији ауторског приповедача постају имплицитно читање претходног романа, дакле не толико ново писање колико управо читање које значи ресамантизацију и преакцентовање одређених ситуација уз наставак неких сижејних токова. Тако се Ирчев разговор са Цамићем, у роману *Са силама немерљивим*, током којег овај други казује причу како анђели спасавају брод на узбурканом мору и воде дугу метафизичку расправу о човековој апсурдној загеледаности у бескрај и жељи за спознајом целине живота, на почетку *Дана шестог* указује као кључан за разумевање идентитета главног јунака у ситуацији када и сам помишља на самоубиство. „Стеван Папа–Катић био је у ствари инкарнација онога што су ова два младића, те и те године, тог и тог дана, у шетњи по расадницима ка Новом гробљу, могли један другоме саоштити. Тако је бар Стеван Папа–Катић осећао сада себе и своје име.” (30). У знаку тог осећања почиње да се одвија Стеванова борба са силама немерљивим у дешавањима космолошких размера, што отвара поетичку интригу између два романа која се тиче разлога због којих се отац одлучио за самоубиство а син је од тог чина одустао. Као што је за Стеванову самосвест битна веза са Ирчевом граничном ситуацијом о којој се приповедало у роману *Са силама немерљивим*, тако се Ирчева судбина у том роману укршта са ситуацијом у којој се Стеван интуитивно поистовећује са оцем. Наиме, не само да у *Дану шестом* налазимо на мотиве, идеје и стања који су реминисценција на роман *Са силама немерљивим* него и у том роману има фрагмент који у контексту целине, делују као читање догађаја из наредне књиге. Док се син за време преласка преко Албаније слугу везу са оцем кога никада није упозано, Ирац се у роману *Са силама немерљивим* сећа албанске голготе што је у *Дану шестом* блиско оном доживљају који има његов син Стеван: „Сећа се времена бежања преко Албаније, када је имао једну сузну тиху срећу растужености и усамљености. Он је осећао већ тада да човек одједном почиње неки разговор са бесконачним. И сада је почињао да осећа тај разговор у себи, и тако се нагињао над њим насмешен и очаран.”⁴⁷⁵ Ирац у једном и Стеван у другом роману за време албанске голготе почињу разговор са бесконачним унутар којег ће се њихови гласови, иако припадају различитим могућим световима,

⁴⁷⁵ Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, 62–63.

сустићи у митском хронотопу романа *Дан шести*.⁴⁷⁶ Ирац ће и за Марицу, његову удовицу, и за Стевана постати митска фигура и управо та наглашена митологизација важан је моманат стратегије читања коју романескна свест *Дана шестог*, обједињујући позицију ауторског приповедача и мисао главног јунака, успоставља према роману *Са силама немерљивим*. Није случајно што је управо у фрагменту којим доминира то имплицитно читање претходног романа, приповедач артикулише једну од кључних поетичких формулација које одређује књижевни свет Растка Петровића и интиму његових јунака: „Легенда и мит могу ућу у наш живот као што улазе у древну прошлост, и ништа их више не може зауставити” (38).

Коначно, Стеван је и директни поетички наследник Ирчеве потребе да пише дневник али за разлику од претходног романа *Дана шести* приповедањем и композицијом реализује неке жанровске претпоставке дневника. Као и у *Дневнику о Чарнојевићу* и овде се може говорити о жанровској енигматичности текста који настаје приближавањем и измицањем дневничког и романескног писма, али позиција приповедача у *Дану шестом* је знатно другачија него у роману Милоша Црњанског. Иако и у првом и другом дџелу Расткове књиге постоји прецизно датирање, целина прозних фрагмента и поглавља није интимни дневник главног јунака. Зачетак ове поетичке енигме може се наћи у роману *Са силама немерљивим* где се не само помиње Ирчев дневник него и његова намера да напише роман. У тренутку неиздрживе егзистенцијалне кризе, док готово умире од глади у Скадру, Стеван Папа-Катић одлучује да почне писање дневник: „Хоћу да запишем ово што нам се дешава. Сваки дан што се збива. Хоћу да запишем да сам гладан...” (325). Међутим, у следећем фрагменту уместо Стеваног читамо одломак из ратног дневника Блажа Јуричића. Петнаест дана касније Стеван, исцрпљен од глади и умора, покушава да чита свој дневник: „Да би заборавио на то, да би се заварао, прелистао је свој дневник. Свешцицу је тешко држао у прстима, и није видео

⁴⁷⁶ Овај однос између Ирца и Стевана у којем се прошлост и садашњост на тренутак сједињују, најближи је оном односу оца и сина о чему Стивен Дедалус говори у деветом поглављу *Уликса* када у библиотеци тумачи Шекспировог *Хамлета* и, између осталог вели како „крз дух несмиреног оца гледа лик нерођеног сина” и потом додаје: „У оном бременитом тренутку имагинације, кад ум, како Шели каже, постаје ужарени комад угља, ја постајем оно што сам био и оно што ћу можда тек постати. Тако и у будућности, сестри прошлости, могу да видим себе како сада овде седим, али као одгаз онога што ћу тада бити” (Džejm Džojš, *Uliks*, prev. Zoran Paunović, Beograd, 2003, 209).

слова, и није могао да разазна редове” (377)⁴⁷⁷. Иако се, дакле, помиње како Стеван пише и покушава да чита свој дневник, у роману нигде не нализимо на делове тих записа. Тим пре је то уочљивије јер наратор цитира писма и одломке из дневника других јунака, што отвара питање идентитета неименованог приповедача и односа целине исприповеданог текста према Стевановом дневнику. Поступак „многоструког одражавања свести”⁴⁷⁸ карактеристичан за модерни роман двадесетих година прошлога века, у *Дану шестом* обухвата технике тока свести, монолошких интроспекција, доживљеног говора али и монтажу интимних документа које пишу сами јунаци. Баш зато што одломака из Стевановог дневника експлицитно нема, могло би се претпоставити да је јунаково интимно писмо интегрисано у приповедачеву свест и да тај аутобиографски дискурс имлицитно постоји и активно делује међу слојевима исприповеданог текста. Ипак, један дужа целина у првој књизи романа могла би се посредно назвати одломком из Стевановог могућег дневника, тим пре што се у њој помиње бележење. То је управо оно поглавље које је једино насловљено и представља смисаоно језгро или поетички микрокосмос првог дела романа: „Стеванова 'Мисао у олуји' када је добила свој смисао и свој облик.” Изведено различитим приповедачким поступцима међу којима домира ток свести, оно је врхунац Растковог језичког експеримента, о чему ћемо говорити касније. У полифонији различитих гласова и слојева Стеванове свести, које сежу дубоко, до архетипских слика, у једном тренутку артикулише се и овакав став: „Али све те мисли, сва та осећања, ма колико узалудна, смешна, чудна, на овом корачању, где изнемогли регрути остају поред пута, где су пре свега, глад и помор, бележе се вољно или невољно, свесно или несвесно, правилно и тачно, негде у свести ”(156).⁴⁷⁹ У духу савремене когнитивне наратологије

⁴⁷⁷ У роману постије занимљиви трагови могућег Стевановог писања и читања свога дневника. Тако у поглављу датираном *Петак, 25. децембар 1915.* прва реченица гласи: „Папа–Катић се одмах сетио да у овом дану постоје три петице: пет у петку, пет у датуму и пет у години” (425).

⁴⁷⁸ Erih Auerbah, *Mimezis*, prev. Milan Tabaković, Beograd, 1968, 553.

⁴⁷⁹ У Андрићевој *Травничкој хроници* лекар и полихистор Колоња говори младом конзулу Дефосеу како се *све* мисли негде бележе: „Јер, зашто да моја мисао, добра и права, вреди мање од исте такве мисли која се рађа у Риму и Паризу? Стога што се родила у овој думачи која се зове Травник? И зар је могуће да се та мисао никако не бележи, нигде не књижи? Не, није. И поред привидне изломљености и нереди, све је повезано и складно. Не губи се ниједна људска мисао ни напор духа” (Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд, 1981, 285). У иманентној поетици Петровићевих и Андрићевих романа ова рефлексивна о бележењу свих мисли има различите приповедачке конвенције. Док у Андрићевим хроникама углавном доминирају могућности традиционалније свезнајуће ауторске позиције, у *Дану шестом* су наглашенији различити облици интроспективног

позиција приповедача *Дана шестог* могла би се зато одредити као читање целине јунаковог ума у акцији, односно свеукупности менталних делатости од хатичних и аморфних мисли, емоција и жеља до самосвесног друштвеног деловања.⁴⁸⁰

Као што се све мисли бележе у свести појединца која је интимни дневник или енциклопедија, тако се сва индивидуална, историјска и космичка дешавања бележе на страницама космичког дневника који Стеван чита у другом делу *Дана шестог* када израчунава положај небеских тела у тренутку Миличиног рођења. „То је могао бити ишчупан лист неког космичког дневника који се тачно поклапа са првим часовима њеног живота. (...) Сунце је тада било у квадратури са Марсом и ишло у сазвежђе Стрелца; 25. новембра у 6 часова, ваљда само неколико сати после њеног рођења, Сатурн је био 2° 41' јужно од Месеца и сутрадан у 16 часова Нептун 1° 3' јужно а Марс 3° 52' северно д Месеца. Венера је ишла свом силазном чвору. У то време Јупитер се видео на хоризонту само прве половине ноћи, а Сатурн је целу ноћ показивао јужну страну свог прстена. Тада је Уран био сазвежђу Јарца, а Нептун у сазвежђу Рака” (589–590). То је монуметални приповедачки распон *Дана шестог*, од интимног дневника до космичке енциклопедије или универзума као бесконачног текста сачињеног од знамења и симбола у чијим математичким и митским релацијама је уписана и људска судбина.

Поетичко позиционирање романа *Са силама немервљивим* у смисаону целину *Дана шестог* има свој драматични наставак у композиционој тензији која постоји између првог (и првобитно названог *Осам недеља*) и другог дела романа *Дан шести*, чија радња траје од јуна до новембра 1938. у Америци. Марко Ристић у „Библиографској белешци” истиче да су разлози за објављивање оба дѐла као целине само књижевноисторијски, па и технички, јер „никако се нису могли ускладити *тон* и књижевни поступак тих двеју књига, које су писане у тако различитим животним и психолошким условима, да не могу не бити и не остати, иако су само два дела истиг романа, у ствари две различите књиге, различите по свему, па и по вредности.”⁴⁸¹ Ристићево истицање речи *тон* није случајно, јер у

приповедања које непосредно понире у „запис” јунакове свести до границе језичке разумљивости. Одговор енциклопедијске поетике на питање где се то све мисли бележе и књиже могла би бити Кишова „Енциклопедија мртвих”.

⁴⁸⁰ В. о томе: Alan Palmer, *Fictional Minds: Frontiers of Narrative*, University of Nebraska, 2004.

⁴⁸¹ Марко Ристић, „Библиографска белешка”, поговор у: Растко Петровић, *Дан шести*, 637 (подвлачење је ауторово).

писму Милану Дединцу децембра 1936. Растко користи управо тај појам из музике да би објаснио специфичност целине коју ће образовати први, написани али необјављени, и други роман који тада почиње да пише: „Да, *Осам недеља* уствари су само увод у један други роман који сам сада отпочео. Један без другог се неће моћи замислити, и други је директни психолошки наставак оног првог (...), разлике доба је у двадесет година, а све је прављено у једном другачијем тону.”⁴⁸² Јасно је да између два дела романа постоје битне разлике у приповедачком поступку и композицији, али оне не значе Петровићево одустајање од авангардног искуства нити прихватње некакве традиционалније форме. Оба дела романа имају своју сложenu поетичку заснованост у различитим стањима космичког, историјског и индивидуалног постојања. Можда се други део *Дана шестог* не може назвати контра–књигом, у борхесовском смислу,⁴⁸³ али он свакако са првим делом чини контрапунктско јединство. На историјском плану то је Растков рат и мир, на језичком то су ноћни и дневни роман, у митском кључу то је лунарна и соларна књига, спрам библијске иконографије то су апокалиптичне и рајске слике, као музичка композиција то су дурски и молски тонови. Међутим, то није једноставни однос биполарног опонирања, јер као што је први део *Дана шестог* поетички отворен за читање романа *Са силама немерљивим*, тако друга књига варира, модификује и интегрише доживљаје, мотиве и смисаоне токове из првог дела развијући подједнако митску колику и научну, из теорије релативитета, концепцију времена да сваки атом универзума носи потенцијални тоталитет у којем су интегрисани сви векови и тренуци од постанка света.

Пишући о Достојевском Растко Петровић примећује да у романима руског приповедача напоре до постоји и демонска или нихилистичка и узвишена или расветљавајућа страна живота што се не може једноставно назвати дуализмом човековог постојања. „И једно и друго су једно јединствено духовно ткање кроз живот и дело човека. (...) Живот и смрт су само лице и наличје једног истог ткива,

⁴⁸² Милан Дединац, „Преведено са успомена”, поговор у: Растко Петровић, *Дан шести*, 625. Међутим, првобитна концепција другог дела *Дана шестог*, како је Растко објаснио у писму Дединцу, тематски се битно разликује од коначне верзије, о чему ћемо више рећи у наредном поглављу. Али и поред свих измена идеја о целини различитих тонова је сачувана. Поводом *Друге књиге Сеоба* Црњански ће рећи да оне „нису директан насатвак прве књиге, али су наставак у ширем смислу” (Нав. према: Светлана Стипчевић, *Књижевни архив Српске књижевне задруге 1892–1972*, Београд, 1982, 424).

⁴⁸³ „Књига која не садржи своју против књигу, сматра се непотпуном,” вели се у Борхесовој причи „*Plön Uqbar Orbis Tretius*” (Х. Л. Борхес, *Приповетке*, прев. Божидар Марковић, Подгорица, 1997, 36).

где се сви елементи са једне стране понављају у новом виду и на другој.⁴⁸⁴ Прва и друге књиге *Дана шестог*, као лице и наличје, управо откривају различите видове и стања људског постојања али као делове „јединственог ткања” или великог циклуса разарања и обнове који се одвија у универзуму. Међутим, важно је приметити и да се исти мотиви и симболи у различитом наративном и стилском тоналитету варирају у оба дела романа али тако да се увек садрже и ону другу, супротну могућност. То се првенствено односи на кључни смисоани ток везан за тајну рођења која је је увек и тајна смрти. Бременита жена у сред ратне катаклизме умире на порађају, чему присуствује и Стеван Папа-Катић, и доноси на свет девојчицу која добија име по мајци, Милица. Двадест три године касније, у Америци, Стеван сусреће Милицу има везу са њом, она остаје трудна и док очекује порођај, Стеван погине у шетњи поред језера. Ланац живота и смрти тако се стално наставља а свака његова карика носи безбројне могућности постојања али и заматак неминовно пристижуће смрти. „Могућност да сваку мисао доживи у исти мах и сасвим обрнуто” (44) прати Стевана на почетку романа и он у унутрашњем мнoлогу са очајањем покушава да разреши ту дијалктику живота и смрти која га прогони из детињства: „Смрт је имала увек свој узрок негде у животу и напрелости капиларног суда, икао нико није у сатњу да је пронађе...” (45). Мисао о животу и смрти у *Дану шестом* креће се и кроз различите спознајне модусе, од универзалног и митског до физиолошког и биолошког, о чему говориту у наредним поглављима.

Други део романа отпочиње управо као директни психолошки наставак претходног, о чему Растко говори у писму Дединцу, али у стишаном тону. У Стевановој свести „као да се све оно што се збивало у оркану његове младости, згрчено, ужаснуто, деформисано, сада поново збива у тишини...” (441). Албанска голгота завршила се за Стевана губитком вере у људе. Одласком у нови свет он се у потпуности посвећује науци, палеонтологији, затварјући се за било какав интимнији однос или за интензивнију социјалну комуникацију. Питање с почетка другог дела романа које Стеван себи поставља: „како сам могао одвратити своје лице од човечанства?”, свој одговор има у трагичном искуству дехумаизације из првог, али ће своје коначно разрешење добити у другом делу романа, у љубави

⁴⁸⁴ Растко Петровић, „Стварност у нашој и странај књижевности”, *Есеји и чланци*, 240.

Стевана и Милице. Док календарски или хронолошки ток времена регулише живот појединца у друштву и историји, време универзума одвија се као симултано трајање прошлости и садашњости које ће се сусетићи у једној тачки будућности у којој ће тајна рођења бити у исти мах и тајна смрти. Управо том мистеријом времена, којом се окончава *Друга књига Сеоба*, почиње други део *Дана шестог* сугеришући поетичке везе које образују целину романескне визије света: „као да је прошлост била узбуркано огледало садашњости и да је садашњост била већ пре прошлости и одувек, и да је била одувек на овом заједничком тлу” (441).

Пре него што се у наредним поглављима детаљније задржимо на овим питањима које се тичу композиције, мита или језика у *Дану шестом*, осврнућемо се на још један важан моменат који заснива јединство прве и друге књиге романа. То је у исти мах и оно по чему се Растков романа битно разликује од енциклопедичких остварења као што су *Петроград*, *Уликс* или *Берлин Александерплац*. Док су ова дела могу назвати урбаним епопејама модерног доба, дотле Петровићеви романи судбину појединца па и читавог човечанства виде као део великог ритма природе и динамике збивања у универзуму. Ни код једног нашег аутора природа није у толикој мери присутна као оргомна позорница сукоба елементраних сила, нити је људско тело тако наглашено позицинирано у отвореном простору, да под ведрим небом, поред језера, реке или мора стекне самосвест и спознају о припадању целини универзума. Роман *Са силама немерљивим* само је привидно изузетак јер његови јунаци, као и у другом делу *Дана шестог*, имају потребу да из изађу из града. Ирчев дух обузет је метафизичким доживљајем астралних простора а кључне сцене, одвијају се поред воде, на мору и поред реке. Целина *Дана шестог* се може сагледати као дијалектика односа човека и природе која почиње космогонијском борбом бића и елемената у првој а окончава се сликом хармоније и јединства у другој књизи. Разлози због којих је у Петровићевим романима тако наглашено човеково постојање у природи блиски су онима због његова поетика посеже за митским искуствима, тим пре што је код Растка првенствено реч о митопоетској слици природе. Визија тоталитета у његовим романима, првенствено у последњем, блиска је оном трансцендирању романа ка епопеји о чему пише Лукача на крају своје теорије, када у Толстојевој прози види превазилажење друштвених форми живота и успостављање грандиозне слике заједнице која се

стапа са великим током природе и по чијем такту се одвија живот од рођења до смрти. На овом Лукачевом трагу о роману ће писати и један од најзначајнијих аутора постмодернистичке енциклопедичности, Итало Калвино. Полазећи од сцене из *Рата и мира* када кнез Андреја уочи Бородинске битке посматра низ брега, Калвино прати како се и у двадесетом веку модерне романескне епопеје успостављају свој смисао у троуглу индивидуалности, природе као симбола ваниндивидуалног живота који постоји и постојаће након нас, и историје као колективне потраге за смислом. Значај који ту природа добија, не у истој мери у код свих аутора, може се схватити као покушај књижевности да обнови човекову „биолошку виталност” пред „пред поразом, испразношћу историје, немогућношћу да се живот обухвати једним рационалним системом и пред бесмисленом суровошћу савремене епохе.”⁴⁸⁵ У поетици Растка Петровића, као и у авангардној уметности након Првог светског рата, снажно је изражена утопија о виталистичкој обнови човека у окриљу природе. Међутим, у *Дану шестом* заједничка судбина човека и природе најпре је у знаку неизмерног страдања. Јунаци првог дела управо у природи, лишени заштите друштвених институција и цивилизацијских вредности, доживљавају најнижи ступањ дехуманизације јер се и својим говором и потребом да преживе све мање разликују од животиња. Та огољеност до нивоа физиолошког постојања открива атрополошку суштину коју друштво и морал у поједицу упорно потискују јер је деструктивна и ужасавајућа. Али тај повратак у праисторијско стање, ка „племенским пећинским уредбама чопора,”⁴⁸⁶ у исти мах се указује и као повратак тајни рођења и материнској утроби, као буђење виталистичког инстинкта да се у циклусу вечите обнове који постоји у природи, умирући човек поново роди: „Стеван је желео да се нешто што је умирало у њему, што се сасушивало и пуцало, поново роди, чвршће, боље, свежије. Изгледало му је да само о томе мисли последње време. (...) Хтео је да се по други пут роди; неко је рекао да се једино живи ако се два пута роди!” (110). Друго Стеваново рођење симболично ће се десити у другој књизи романа у новом свету где се, насупротив суровом и опустошеном ратном простору, успоставља утопијски идеализована визија природе као изгубљеног раја. Тајна рођења и обнове тако се контрапуктира у две

⁴⁸⁵ Итало Калвино, „Природа и историја у роману”, *Камен преко свега*, 69.

⁴⁸⁶ Растко Петровић, „Општи подаци и живот песника”, *Есеји и чланци*, 463.

супротстављене визије природе, односно кроз различита стања универзума који се од првобитног хаоса поново вараћа у хармнични ред. За разумевање овог односа, али и његове заснованости или посредованости не само митским него и књижевним искуством, важан је Растков есеј посвећен тројници романописаца, Киплингу, Конраду и Цеку Лондону. Природа у њиховим романима није занимљивост или живописност која уоквирује радњу, она је део човека као што је и човек део природе. „Нераздвојиви једно од другог они су, као одређени за заједничко живљење и смрт, загрљени истом судбином.”⁴⁸⁷ Међутим, код сваког од њих Растко примећује различити однос између природе и човека. Јунаци романа Цека Лондона боре се за самоодржање, њихов физиолошки и психолошки напор носи у себи силу читаве билошке врсте којој припадају. „Историје оних људи или онога пса који бачен у природу, као да се враћају у назад кроз све еволуције до првобитне дивљине педака, а где је то баш сила напретка у природи и асимилације са новим приликама, читави су епови у славу силе за самоодржање.”⁴⁸⁸ Први део *Дана шестог* таква је цеклондоновска борба човека и природом, еволутивно кретање у назад до времена пећинских људи, изједначавања човека и животиње, пртварање тела у фосиле и минерале, растварање у блату, силазак у море као примордијалну материју. У другом делу остварује се хармонизација сила у природи блиска оној коју Растко види у романима Радјарда Киплинга. „Његов Ким пролази кроз безброј пејзажа, увек дуж истог друма, друм је у ствари главни јунак тог јединственог романа, ка неком далеком живљењу у коме је свесклад и свеистина. Над њим је огромно небо са својим савежћима, и око њега бескрајни предео са џунглама и зверима, а он је само један незнатан део тог ненадмашног јединства.”⁴⁸⁹ Трећа могућност судбинске везаности човека и природе отвара се у романима Џозефа Конрада где се јунаци боре да у коначној победи или поразу, „бити или не бити”,

⁴⁸⁷ Растко Петровић, „Стварност у нашој и страниј књижевности”, *Есеји и чланци*, 231.

⁴⁸⁸ Исто, 231–232.

⁴⁸⁹ Исто, 232–233. Завршне, свеобухватне визије света и описи природе, где се јавља алегоријска фигура мајке Земље, у Киплинговом роману *Ким*, су, према Едварду Саиду, „енциклопедијске визије слободе” у којим је се главни јунак после свих искушења „мири са собом и светом.” Те визије су искупујуће и исцелитељске зато што је „све сад на окупу (...) а Ким је дечак чији лутајући дух успева да поново пригрли свет” (Edvard Said, *Kultura i imperija*, prev. Vesna Blagojević, Beograd, 2002, 264–265). Међутим, иако се Киплингов најбољи роман не може једноставно назвати идеолошки тенденциозним, Саид у њему види израз „империјалне или тоталитарне маште” па су и поменути описи у функцији обједињавања света под британском влашћу те, наравно, покушај да се „индијско друштво појми као лишено елемената непријатељски настројених према трајности британске владавине” (Исто, 276).

потчине природу која је слепа и брутална сила. „Његов опис природе је тежак, тропски, обојен али заглушен и потмуо у свом збивању, као претоварен фаталношћу, угушен у мрачну гаму боја у којој светли само упорна воља човека.”⁴⁹⁰ Такви су многи описи у Растковом „срцу таме”, у путопису *Африка*, док се у лику мистериозног Н. препознају обриси Конрадовог јунака Куртза.⁴⁹¹

Смисао људског живота у *Дану шестом* не формира се у контексту друштвених и па ни историјских дешавања колико спрам целине природе и процеса разградње и обнове који се у њој циклично одвијају. Рат у првом делу укида све, не само социјалне него и разлике између човека и животиње, тако да је једини истријски процес који се одвија, оно што Стеван назива историјском билогијом: „Ја сам спој ћелијица, ја сам жива материја, ја сам историјска биологија...” (89). Смеђи Петар, пасионирани читалац Марксовог *Капитала*, у рату види ужасавајућу али једину могућност да коначно сви буду једнаки и да добију исто прави на живот што ће коначно укинути расподелу богатства и успостављене класне односе. Све што се у страшној албанској голготи дешава „питање је права учествовања у животу, на живљење уопште. Не више економско–социјално право, већ биолошко право: не чак ни историјско–биолошко право, већ само биолошко” (87).

Међутим, како је „тоталитет људи и догађаја могућ једино на тлу културе, како год да се према њој поставимо”,⁴⁹² било би погрешно тврдити да се у делу Растка Петовића однос природе и културе разрешава једноставним опонирањем или русоовским тражењем у природи оне аутентичности и изворности коју друштво више не поседује. Заправо обе слике природе у *Дану шестом* вишеструко су посредоване знањима и симболима који су произведени културом. Чак и када демонстративно напуштају град и као ходочасници одлазе и индијански резерват, што чини Бил Гордон, или се отискују од европског континента у сусрет цртном телу у путопису *Африка*, путници Расткове прозе природу увек виде „кроз мрежу саткану од веровања, знања и постављених циљева, тако да заправо делују у оквирима културних представа о природи, а не у оквирима стварне структуре

⁴⁹⁰ Растко Петровић, „Стварност у нашој и страниј књижевности”, *Есеји и чланци*, 234.

⁴⁹¹ Занимљиво да је и овај Конрадов лик из романа *Срце таме* имао свој вероватни прототип у немачком истраживачу и колиназотору Карлу Петерсу (1856–1918) који је „отворено признано да је био сит да га рачунају међу парије и да је желео да припада раси господара” (Hana Agent, *Izvori totalitarizma*, prev. Slavica Stojanović, Beograd, 1998, 194).

⁴⁹² Georg Lukács, *Teorija romana*, prev. Kasim Prohić, 1990, 123.

природе.⁴⁹³ Јединственост романа *Дан шести* управо је у томе што се заједничка судбина човека и универзума сагледава из поетички легитимизоване сазнајне перспективе сачињене од митског и књижевног искуства али и научног знања, од антропологије и етнологије до теорије релативитета, па зато и није случајно што Стеван-Папа Катић у Америци постаје врхунски научник, палеонтолог. Међутим, Стеванова задивљеност пред хармоничном закономерношћу универзума, равна оној космичкој религиозности о којој говори Ајнштајн, проистиче и из сазнања да ту закономерност људски ум никада до краја неће успет да схвати. Управо због онога што људском уму, као и у *Другој књизи Сеоба*, остаје у космичком тоталитету непознато и припада домену мистичног и метафизичког, човек и постоји као биће са „свешћу и осећањима, и страстима и жудњама, и усхићењима и сумњама” (444).

⁴⁹³ Roy Rappaport, „Nature, Culture and Ecological Anthropology”, у зборнику: *Man, Culture and Society*, ур. Harry Lionel Shapiro, Oxford University Press, New York, 1971, 246. Мишел Фуко наглашава да се наша спознаја природе формира тек језичким именовањем: „Природа се одаје само кроз мрежу именовања и она, која би без тих имена остала нијема и невидљива, блиста далеко иза њих, стално присутна преко те мреже по којој се потчињава знању, али постаје видљива тек када је прожме језик” (Мишел Фуко, *Riječi i stvari: arhelogija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Beograd, 1971, 216).

Растков контрапункт живота

Иако се поводом *Дана шестог* не може говорити о урбаном идентитету какав постоји у делима Џојса, Дос Пасоса или Алфреда Деблина, Петровићев роман са њима дели нешто много значајније за поетику енциклопедичности – сличан тип не-еуклидовског текстуалног простора, „надмоћног и свеобухватног, који ће вас у датом тренутку подсетити да сте ухваћени у мрежу језика, писма, знања, па чак и приповедања.”⁴⁹⁴ Фрагментарна композиција битна је одлика Петровићевих романа, али у *Дану шестом* она постаје софистицирана наративна структура у којој се недвосмислено препознаје ауторово искуство студиозног читања модернистичких романа из двадесетих година прошлога века. Иза привидног одсуства форме и хаотичне визије света Растко у модерним енглеским романима препознаје приповедачко и стилско мајсторство које се може упоредити са архитектонским конструкцијама или музичким симфонијама. Таква композициона и стилска сложеност неодвојива је од ерудитне и значењеске слојевитости јер роман почива на „односу елементарног из који треба да се изгради не само фабула, већ и дух или нека врста архитектуре романа.”⁴⁹⁵ Расткова поетичка самосвест окупирана је управо неким од кључних питања књижевне енциклопедичности. Најпре како да све изразитији сазнајни интерес модерног романа да интегрише целину животног, научног и уметничког искуства, добије одговарајућа композициона решења којим би се ускладили, Растко ће рећи „хармонизовали”, различити наративни токови, сазнајне перспективе и смисони слојеви. То опет захтева и разрешење међусобног односа осамостаљених прозних фрагмената и њихово позиционирање према наративној и смисаоној целини. Нове могућност заснивања романеског тоталитета Петровић налази у монтажи, симултанizmu и контрапункту, поступцима које идентификује у Џојсовим,

⁴⁹⁴ Žak Derida, *Uliks gramofon*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd, 1997, 36.

⁴⁹⁵ Растко Петровић, „Стварност у страном и нашој књижевности”, *Есеји и чланци*, Сабрана дела, књ. VI, Београд, 1974, 269.

Хакслијевим и романима Вирџиније Вулф, односно првенствено у делима која су „енциклопедије унутрашњих стања свести и осећања, а у исти мах и енциклопедије књижевног обликовања.”⁴⁹⁶

Међутим, иманентна поетика *Дана шестог* успоставља се и у односу разлика према ауторовим експлицитним, у есејима формулисаним, погледима на модерну књижевност, затим у несводљивости трагичног ратног доживљаја Стевана Папа–Катића на урбане „авантуре” Леполдад Блума, Стивена Дедалиса или госпође Даловеј, те у моментима измицања нартивног идентитета прве, ратне, и друге, мирнодопске, књиге. Као што повремени унутрашњи монолози главног јунака у *Дану шестом* нису „спонтани ток свести у неком случајно одабраном тренутку” као у *Уликсу*⁴⁹⁷ тако ни контрапунктска композиција не обухвата све оне тематске модулације које постоје у Хакслијевом *Контрапункту*. Техника приповедања у првом делу *Дана шестог* условљена је измењеним стањима свести главног јунака и његовом деформисаном перцепцијом стварности због глади и бола, односно сталног Стевановог постојања у граничној ситуацији. То је „уметничка форма која одговара све изразитијој животној опасности и излагању шок–дејствима”, вели Бенјамин када анализира утицај рата на поступке монтаже у филму и књижевности, додајући да већина модерних јунаке таквих уметничких форми може стање своје свести да одреди речима: „Не могу више да мислим оно што хоћу да мислим. Покретне слике заузеле су моје мисли.”⁴⁹⁸ У другом делу романа Стеван доживљавајући љубав надајачава трагично знање о дехуманизацији. У поетичкој свести превладава коначна спознаја великог ритма обнове који влада универзумом и уместо тока свести, монтаже и авнагардног језичког експеримента, што резултира стишаним поетским тоном и облицима доживљеног говора уз нагашеније присуство ауторског приповедача. С правом се зато може рећи да

⁴⁹⁶ Александар Јерков, „Лексикографска парадигма”, *Књижевност*, бр. 2–3, Београд, 1990, 258.

⁴⁹⁷ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1983, 263.

⁴⁹⁸ Valter Benjamin, „Уметничко дело у раздобљу njegove техничке репродуктивности”, *О фотографији и о уметности*, прев. Јовица Аџић, Београд, 2007, 124. Иако је својом језичком текстуром ближи Џојсу, услови под којима се у *Дан шестом* појављује ток свести сличан је мотивацији тог поступка у Толстојевим ратним *Севастополским приповеткама* или пред самоубиство Ане Карењине. У оба случаја разлог за појаву унутрашњег монолога код Толстоја је „увек у томе да човекова личност буде доведена, на неки начин, у безизлазну или двосмислену ситуацију (...), када све око себе, и себе самог, доживљава као предмете лишене смисла и отуђене” (Љубиша Јерemiћ, „Унутрашњи монолог код Толстоја и Џојса”, *Глас из времена*, Београд, 1993, 67).

суочавање романа са интимом модерног јунака има у српској књижевности најдраматичније поетичке консеквенце управо код Растка Петровића. Изразитије него код Црњанског и Андрића, наративне стратегије *Дана шестог* мотивисане су стањем свести главног јунака и његовим телесним самоосећањем.

Говорећи о позицији књижевника у свету тек изашлом из великог рата, Елиот вели, исте године када Растко објављује збирку *Откровење*, да за писање више није довољно „загледати се у срце” или застати над неком дубоком мишљу. „Човек мора да се загледа у мождану кору, у нервни систем, у органе за варење.”⁴⁹⁹ У Петровићевој прози управо је приметан напор да се не само приповеда о целини човековог телесног и духовног постојања него и да само приповедање проистекне из јунаковог напора да властито тело уведе у домен језика. Каталог различитих типова, положаја и стања тела који се може успоставити у *Дану шестом*, од фетусно згрченог, рођеног, уснулог, тела у покрету и у мировању, снажног и болесног, еротског, силованог, до умирућег и мртвог тела, на поетичком плану „драматизује начине на које тело постаје кључни фактор означавања у тексту или, могло би се рећи, начине на који се њиме отелотворује значење.”⁵⁰⁰ Поетички однос између тела и приповедања, заправо конституисање нартивног тела, успостављен је у Станковићевој *Нечистој крви* а настављен екстазом језика у поезији и прози Растка Петровића што се свакако мора посматрати у контексту оног уметничког и филозофског обрта, карактеристичног за модерно доба, који Делез сажима у исказу „Дајте ми онда тело!”⁵⁰¹ Суштина тог обрта, тако наглашеног у поезији Растка Петровића, у томе је што тело више није препрека која мисао одваја од ње саме, нити нешто што мисао мора (а питање је да ли уопште и може) да превазиђе не би ли дошла до пуне самосвести. „Тело је оно у шта мисао урања или треба да урони како би досегла немисливо, то јест живот. Није реч о томе да тело мисли, већ оно тврдоглаво и упорно нагони на промишљање, и то онога што измиче промишљању, што се крије од мисли, а то је живот. Више неће живот бити приморан да се појави пред категоријама мисли, него ће мисао бити бачена међу категорије живота.”⁵⁰²

⁴⁹⁹ T. S. Eliot, „Metafizički pesnici”, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihailović, Beograd, 1963, 81.

⁵⁰⁰ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, 6.

⁵⁰¹ Žil Delez, *Film 2: Slika–vreme*, prev. Ana A. Jovanović, Beograd, 2010, 239.

⁵⁰² Isto.

Већ у програмском, завршном тексту збирке *Откровење* Растко категорије живота одређује као телесне ставове или положаје тела, што ће се у *Дану шестом* показати као вишеструко важно за заснивање одређених приповедачки и композиционих поступака. „Разлика између тела у покрету и путовању и оног у миру била би као између надраженог младићства и тренутка када је ово потпуно смирено.”⁵⁰³ Однос прве и друге књиге романа управо се може посматрати у знаку овог односа између драматичног кретања Стевановог седамнестогодишњег и готово животињског тела кроз сурову дивљину и ратом опустошена насеља, и зрелог, мужевног јунаковог тела које у тишини идиличне природе доживљава љубав и потом се спокојно предаје смрти. Као што су у *Уликсу* ток свести и мрежа асоцијација одређени кретањем и боравком јунака у одређеном простором односно кретањем и мировањем мушких и женских тела у завршеници романа – што је једно од „највећих лукавстава Џојсовог приповедања,”⁵⁰⁴ тако се и у *Дану шестом* може говорити о различитим наративним и композиционим стратегијама које артикулишу мисаони ток урођен у различита стања тела главних јунака.

На почетку романа Стеванова мисао рађа се из огромног бола што му раздире утробу, трпљења које му изгледа „бесмртно, митолошко” (9) и, презентована унутрашњим монологом, покушава да обухвати целину људског постојања у катаклизмичном тренутку цивилизације: „Овога часа, скоро све што догађа међу људима на земљи, по милионима квадратних километара, тиче се искључиво само живота и смрти. Имати јести, не бити осумљичен, моћи побећи, не смрзнати се упозадини, погинути или не погинути на фронту. (...) Стотине милиона људи обузети су само том халуцинатнтном идејом: некако извести да се остане жив” (19–20). Стеванов монолог не упућује само на питање односа живота и смрти као опсесивне теме првог дела романа, које ће се и у другој књизи наставити у стишаним историјским и друштвеним околностима. Јунакова мисао о људима који се истовремено и независно једни од других, на различитим просторима, налазе у истоветној егзистенцијалној ситуацији, задобија иманетнопоетичку тежину јер упућује на кључни композициони поступак којим се организују и повезују фрагментарна збивања у поглављима и потом поглавља у целину романа. То

⁵⁰³ Растко Петровић, „Пробуђена свест (Јуда)”, *Поезија. Сабинанке*, Београд, 1974, 99.

⁵⁰⁴ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, 222.

синхронизовање истовремених дешавања најближе је поступку контрапункта како га је у истоименом роману из 1928. године засновао Олдос Хаксли полазећи од искустава Џојсовог и авангардног симултанитета, монтаже и асоцијативности.⁵⁰⁵ Слично Жидовим *Ковачима лажног новца*, један од јунака Хакслијевог романа, Филип Кворлз, записује у бележницу идеје о могућем роману који намерава да напише, развијући концепцију музикализације прозне композиције по угледу на тонске прелазе у фугама. Оно што сложена музичка дела чине са тоновима, роман би требало да изведе са мотивима тако што их развија, мења и све више смисаоно усложњава. Осим основног облика заснованог на паралелизму контрастираних прича, контрапункт обухвата и сложеније могућности какве су модулације и варијације теме. „Романсијер модулира удвостручавањем ситуација и карактера. Он приказује неколико особа како се заљубљују, како умиру или како се моле Богу на различите начине – показују различите карактере који решавају исти проблем. Или обрнуто, сличне личности суочене са несличним, тј. различитим проблемима. На овај начин могуће је модулирати извесну тему у свим њеним видовима; могу се писати варијације многих различитих расположења.”⁵⁰⁶ Важна приповедачка могућност Хакслијевог романа изведена из овог аутопоетичког језгра је модулација приче у различитим сазнајним перспективама, тако што јунаци исти догађај посматрају из угла науке, математике, религије или економије. Иако се поетика контрапункта начелно приближава концепцији Бахтинове полифоније, Хакслијев роман идеја не поседује изразитију језичку диференцираност нити стилску и жанровску хетерогеност, што га уједно знатно разликује и од *Дана шестог*. Док је *Контрапункт* у знаку „припитомљавања” авангардних поступака, што значи и одустајање од језичког експеримента и технике тока свести зарад нагалашене спекулативности и интелектуалних расправа, међу којима важно место има она о

⁵⁰⁵ Односом Растковог и Хакслијевог романа највише се бавио Радован Вучковић у књизи *Модерни роман двадестог века*, Источно Сарајево, 2005, 216–219.

⁵⁰⁶ Олдас Хаксли, *Контрапункт*, прев. Живојин Симић, Београд, 1972, 446. Роман је први пут преведен на српски 1940. године и о њему тада опширно пише Исидора Секулић у есеју „Пункт контрапункт”. Од средњовековног начина бележења нота (*punctum contra punctum*), ознаке за полифонијско певање и раскошни звука оргуља, контрапункт је посато „математика односа и стицаја у свету тонова и складова” коју Хаксли, билог по струци, проглашава „симболом и за живот и за роман” (И. Секулић, предговр у: О. Хаксли, *Контрапункт*, 7–8.) У новије време Едвард Саид помиње могућности „контрапунктског читања” које би требало да прати сложене односе сличности и разлика које се успостављају у неком тексту (Е. Said, *Kultura i imperijalizam*, прев. Vesna Bogojević, Beograd, 2002, 271).

користи и штети коју човек има од технолошког напретка, дотле први део Петровићевог романа унутар контрапунктски компонованих догађаја и ситуација задржава авангардно искуство монтаже симултаних наративних токова, испитивања језичких могућности и производње изразито фрагментарног текста.

Иако се прво поглавље *Дана шестог*, насловљено дневничким датирањем *Недеља, 1. новембар 1915. године*, може сматрати парадигматичним за Петровићев уметнички поступак, треба одмах рећи да приповедачка и композициона сложеност овог, иницијалног, поглавља ни у једном каснијеме неће у таквој мери бити поновљена. То је зато што је почетак роман у знаку постепеног конститусања Стеванове свести, стицања оријентације у простору и времену и напора да успостави властити идентитет, од присећања имена и датума рођења до развијених усмена из детињства. Најпре постоји безимено згрчено мушко тело што осећа само бол, без снаге да се огласи, „кретенског” израза лица, тело у коме се тек рађа свест о сопству, спољашњем свету и присуству других бића. „Хтео је само да зажмури, макар за један час, да види шта се збива у њему. Његове су уши тачно, као механички апарати бележиле звук дисања магарца у дворишту и говор ових људи у соби” (10). Приповедање почиње да се одвија као симултани ток звукове који допиру до Стевановог мирујућег тела, мешају се у његовој свести и производе менталне слике могућих простора у којима се нешто дешава. „У дворишту се нешто догодило. Младић замисли једно двориште, па онда друго, па треће. У сваком се понешто збивало: ужасаво се од тога” (11). Постепено се, у све ширим сазнајним круговима, конституше и позиција ауторског приповедача, најпре фокусирана на младићево тело и свест, потом опажајући свет из његове перспективе, односно „читајући” јунакове менталне слике могућих светова, да би потом приповедач све самосталније и у све ширем простору пратио збивања и ликове који се налазе у Стевановом потенцијалном видокругу или, касније, дуж пута којим се главни јунак креће ка мору.

На почетку романа, техником монтажних резова смењује се мноштво краћих и дужих фрагмента који формирају три симултана и аутономна наративна плана: сцена разговора скелетичног мушкарца са старијом женом у соби, дворишна сцена у којој девојка Мире тера магарца и разговара са јорганцијом, и, коначно, Стеванов унутрашњег монолога који повремено прераста у неповезани ток свести. Зато што

нису у непосредном фабуларном додиру ова три плана не стоје у односу традиционалног паралелизма него управо симултанизма који укида континуирану, линерну причу и заснива сложену наративну диманику. Смењивање фрагмента најпре се одвија сасвим хаотично, онако како би се визуелни и аудитивни моменти могли смењивати у Стевановој свести са његовим аутономним монолозима. Међутим, истовремени наративни токови стационарани у три одвојене просторне тачке почињу да се постепено приближавају и синхронизују појављивањем истих мотива. Најпре Мира испљуне крв. „Мира пљуну и погледа у оно што је пљунула. Бојала се; помисли: Крв! И пљувачка је, заиста, засијала на сунцу као дрги камен” (12). Потом Стеван Папа-Катић пореди облик свог стопала са мрљом на поду. „Мрља је била као локва крви, која је истекла кад су га тукли” (15). Тренутак касније секелтични човек прича о својим љубавним авантурама у Паризу и ноћи коју је у хотелу провео са младом девојком која је тада изгубила своје девичанство:

„– *Крв!* – одговори он, кршећи руке.

Папа-Катић задрхта на ту реч, не схватајући о чему се говори. Погледа у своје руке, скоро *крваво* црвене.

–*Крв!* – рече Мира и задрхта свим телом. Пљуну. Црвено!” (16, подвлачење је наше).

Три симултане приче тако се сустичу и укрштају у једном мотиву, у једној речи, да би се потом поново раздвојила попут „делова који живе својим одвојеним животима; додирују се, путање им се укрштају, здружују се да створе на изглед коначну и савршену хармонију, само да би се опет раздвојили. Сваки је увек сам, одвојен и индивидуалан.”⁵⁰⁷ Више него музичким хармонизовањем, приповедање у првом делу *Дана шестог* обузето је развијњем хаотичне визије ратне стварности у којој се појединац све више осамљује и напушта оквире друштвене комуникације. Међутим, поетички изазов Петровићевог приповедања је могућност успостављања синхронијских смисаоних веза између различитих ратних судбина које су у драматичним околностима вођене истим мотивима, страховима или халуцинацијама. То је изразито у следећем приближавању нартивних токова у првом поглављу, када се као тачка укрштања појављује мотив самоубиства. Што више понире у болно тело, Стеванова мисао је опседнута самоуништењем којим би

⁵⁰⁷ Олдас Хаксли, *Контрапункт*, 68.

се се окончала патња. „Када бих могао најзад да се уништим', мислио је младић копајући тврдоглаво по неком болном месту у себи” (13). Али у једном тренутку, као и са мотивом крви, сви актери ће истовремено помислити на смрт и самоубиство. Жена која слуша скелетичног човека оптужуј га да измишља – „Ви ста као онај ваш брат Ј. који се убио, а нико не зна зашто, ником није хтео да каже зашто.” Увређени човек у том тренутку помисли: „Умрети, умрети...као мој брат, прекинути са свим тим чудима.” Одмах и Мира, независно од њих, каже: „Идем у сиње море...у сиње море!” (17). Ово је важно тематско чвориште не само првог поглавља већ и целог првог дела романа. Поменути Ј. је Стеванов ујак око чијег лика почињу да се „расцветавају фантастичне наслаге”, односно асоцијативни ланац којим Стеван коначно, слој по слој, успоставља свој идентитет, сећајући се свога порекла, оца Ирца који се убио, мајке Марице и београдског детињства. До тада он је био безимени младић у стању попут амнезије изазвене огромним физичким болом. Из јунаковог унутрашњег монолога приповедње прераста у ауторску ретроспекцију која, у перфекту, понире у дубине Стевановог сећања, и окончава се поново директним ре–презентовањем јунакове свести. Осим што овај ретропсективни интермецо има важну улогу у заснивању целине са романом *Са силама немерљивим*, он се у контексту првог деле *Дана шестог* јавља и као контраст апоклиптичној ратној стварности у којој од моралних оквира грађанског друштва није остало ништа. Али овај екскурзус у прошлост учествује и у контрапунктској модулацији мотива самоубиства, на чему се знатним делом заснива композиција првог поглавља романа. Стеванове мисли о самоубиству има егзистенијалне, антрополошке, метафизичке и на крају физиолошке аспекте, док се у причи о смрти Ј.–а и Ирца оно посматра у контексту економских, друштвених и моралних питања. Самоубиство на које помишља Мира изговарајући формулу из народне поезије, даће том чину митске обресе жудње за повратком у првобитно стање или прапочетак одакле је потекао, и куда се сада поново креће, свеколики живот. У следећем поглављу нека жене поменуће да се Мира обесила, али веза самоубиства и психолошке лозинке „сиње мора” биће успостављена током читавог првог дела. У фрагментима датираним као *Недеља, 15. новембар* жеља робијаша Миша да се баци „у сиње море” добија снагу мистичне формуле и епифанијског разрешења смисла живота. „Желео је само да да оде у ”у сиње море”, да се баци ”у

валове сињег мора”, и та је жеља одједном рашчистила све у њему. (...) Сад му је све било јасно, и нека непозната светлост, загушена и замрачена, сијала је опет у њему, пробијала се до његовог лика, до његових руку, измучених од напора и гладовања: убити се!” (163). На крају првог дела романа, сасвим измучен, Мишо се у нервном расторству обеси изговарајући у предсмртном тренутку: „У сиње море, – рече он и опсова” (418).

Иако *Дан шести* нема тако сложену архитектонику и асоцијативно богатство као *Уликс*, ипак се и поводом Растковог романа може говорити о оном типу мотивске испреплетаности коју Курцијус у Џојсовом роману пореди са интелектуалном слагалицом. „Из почетка се види само хаос неправилно уобличенох грађевинских каменова. Али ако се има стрпљења, успеће се сложити у величанствену слику, И мораћемо се над послом увек изнова дивити мноштву односа и могућих комбинација.”⁵⁰⁸ Већ у првом поглављу *Дана шестог* очигледно је да то текст који захтева специфичан облик нелинаерног читања које би било у стању да прати симултане приче и да, као у слагалици, кретањем кроз текст напред и назад, повезује удаљене фрагменте у којима се неочекивано појављују исти мотиви, поређења или језичке лозинке. Тако, када Мира испљуне крв, помисли: „Сигурно је из зуба” (16). Нешто касније Стеван „затвори очи као код зубног лекара, да не би видео како се приближују клешта, а бол се одмах разли по целом телу” (17). Међу фрагментима у већини поглавља првог дела успостављају се затворене асоцијативне мреже дуж које се могу пратити појављивање истих мотива у различитим ситуацијама. Огољени од друштвених конвенција, животи и понашање људи у историјској катаклизми све више се указују као варијација базичних егзистенцијалних стања, понављање истих архетипова и халуцинатних визија. Посебно су интригантни психолошки механизми размене истих мотива међу различитим јунацима, односно укрштање онтолошких простора или могућих светова ониричке имагинације, књижевне фикције и документарне стварности. У поглављу датираним као *Петак, 13. новембар* Стеван, који након ходања више не осећа ноге и чини му се оне одвају од тела и постају нека страна бића, заспи и сања два сна. У првом се јавља визија готске грађевине која се претвара у жену.

⁵⁰⁸ Ernst Robert Curtius, „James Joyce i njegov *Ulysses*”, *Eseji iz evropske književnosti*, prev. Emilija Grubačić, Sarajevo, 1964, 105–106.

„Положио се на леђа и тежак, јгласти сан, готски, са торњевима, сталактитима и химерама, посатвио му се одмах на груди. Није се усуђивао да се помери, јер би се онда све срушило око њега. Знао је да та грађевина нека жена, можда планина на коју се треба испети не померивши се, да се не би срушила; да би он јасно видео шта треба да чини само кад то не би био сан, а да тај сан чак и није његов, већ сан кнеза Андреје из *Рата и мира*, али није мога да се разбуди, и patio је што не може да се разбуди и што сан није његов” (127). Стеванов сан антиципира визију, коју ће имати у олују два дана касније, жене чије се обриси стапају са планинским предлом у огромну фигуру архетипске Мајке–земље. У исти мах то је сан који Стеван „размењује” са јунаком Толстојевог *Рата и мира*, чиме се на поетичком плану сугерише дискретна комуникација коју два романа успостављају у доживљају рата, природе и цикличних промена које се у универзуму и историји периодично одвијају. У другом сну Стеван је у води и нападају га велике ледене рибе које му кидају месо са ногу. У истом поглављу мотив велике воде и риба помиње се у писму које мајци шаље ковач Гавро Савић. Овакве смисаоне коинциденције и синхронизовање мотива у свести различитих актера некада су блиске јунговски схваћеном синхроничитету као временском сплету спољашњих и унутрашњих догађаја који не стоје у каузалном односу, или, пак, као садржинској вези психичког искуства што се јавља у облику архетипског сна, са просторно удаљеним или будућим збивањима.⁵⁰⁹

Бројне асоцијативне нити, лајтмотивка понављања и смисаоне коинциденције успостављају везе између издвигених и узрочно неповезаних трагичних судбина. Иако оне нису предмет коментара или објашњења ауторског приповедача, у иманентпоетичкој структури *Дана шестог* поједини јунаци, поред главног, Стевана Папа-Катића, повремено имају повлашћену позицију да се у развијеним есејистичким размишљањима фокусирају на могућности индивидуалног постојања у трагичној ситуацији. У првом делу романа такав лик је Милица, жена чијем порођају ће Стеван присуствовати, која има епифанијске тренутке када њен ум може „одједном да продре у све, да види све и све разуме.” Након силовања њене сестре Тони-Тишине, Милица спознаје да човек својим

⁵⁰⁹ В. о томе: Ajra Progof, *Jung, sinhronicitet i ljudska sudbina : neuzročne dimenzije ljudskog postojanja*, prev. Jelena Stakić, Beograd, 1994.

бивањем у граничној ситуацији превазилази оквире свог индивидуалног постојања. „Она је схватила јасно да човек није ограничен само својим телом, само својим начином живота, својом предодређеношћу судбине, да човек нити живи у том нити је помирен с тим, да оно што је главно у човеку излази одједном из њега, превазилази га, да је он у себи али да је и на сваком другом месту, уз сваког другог човека; да се њена, Миличина, судбина одиграва у другум људима, да се судбина других одиграва у њој” (223). Већина поглавља у роману компонована је тако да се путем симултанитета и мреже асоцијација приповедачки реализује та повезаност људских судбина које иако се у простору одвијају независно једна од друге, заправо у својој микродраматичности садрже трагедију читавог човечанства у том историјском тренутку. Симултанитет тежи да обухвати одређени временски распон у његовом тоталном значењу превазилазећи уобичајене каузални и хронолошки след. Да се у композицији романа може говорити о могућности успостављања поглавља као „затворених сферних модела попут оног сунчевог система и атомских језгара, у коме се остварује тоталитет свих збивања”⁵¹⁰ потврђују они дневнички делови који су доследно организовани модулирањем једног доминирајућег мотива, какво је поглавље *Уторак, 10. новембар 1915*. Од усамљене вучице у првом до војника Јозефа Седличека у дестом и ковача Пера и Гавра у последњем, једанестом фрагменту, сви јунаци и збивању у знаку су теме глади што кулминира у крику Смеђег Петра да цео свет буде гладан, добијући снагу страозаветне пошасте која ће окончати сваки облик живота: „*И тада настаде глад. За све и заувек*” (92, подвлачење је ауторово). Симултанитет има значајну улогу у трансформацији конкретног историјског времена, јасно истакнутог и назначеног датирањем, у безвремене монаде, како то поводом *Уликса* закључује Херман Брох – „довести до јединства сукцесију утисака и доживљаја, присилити ток на јединство симултаности, трансформисати временску димензију у безвременост монаде, то, једном речју, значи остварити надвременост уметничког дела у појму недељивог јединства.”⁵¹¹

Иако је приметна тенденција да се поглавља организују као самосталне сферичне целине тиме што се фрагменти повезују у асоцијативну мрежу или се у

⁵¹⁰ Radovan Vučković, „Dva dela romana *Dan šesti* Rastka Petrovića”, *Književne analize*, Sarajevo, 1972, 148.

⁵¹¹ Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, 150.

неколико симултаних збивања варира исти мотив, тако успостављене целине међусобно се повезују у макроструктуру првог дела романа. Збивања и ликови повезана су хронотопом пута и сусрета. „Тело у кретању кроз простор” (106), тако би се могла сажети радња прве књиге романа која почиње и завршава се стањем телесног мировања. Одабиром таквих граничних тачака целина нартивног света прве књиге се циклично организује и то не само од почетног до завршног мировања, неко и током кретања које је такођер организовано кроз микропериоде путовања и застајања. Међутим, поглавља композиционо и смисаоно комуницирају првенствено периодичним појављивањем „тајне рођења” која је у поетичком језгру читавог романа и варира се у судбинама различитих ликова и у различитим сазнајним и симболичким доменима – митском, еволутивном, билошком и језичком.

Идеја о свеопштој повезаности људских судбина у трагичним историјским дешавањима са цикличним кретањем у природи и универзуму добиће свој нови приповедачки израз у другој књизи романа. Ако је у прву књигу поетички уписан Стеванов ратни дневник писан пред лицем смрти, у другој су присутни листови „космичког дневника” (589) који нотира и збивања у људској историји, од политичких митинга на југу Србије до Чембрленовог боравка у Минхену, даје обресе друштвеног живота у Америци, али првенствено бележи интиму Стевана и Милице које се одвија не под утицајем историјских и друштвених прилика већ распореда небеских тела, кретања поларне светлости, тишина залеђених површина на Месецу и ерупција на Сунцу.

У другом делу *Дана шестог* присутна је енциклопедијска идеја универзума као велике Књиге исписане руком Творца непознатог људском уму. Такву визију универзума има људска свести која је еволуирала дотле да жели све да спозна, доживи и разуме. Књизи света Стеван најпре приступа као научник, математички прецизно израчунава конјункције планета и звезда поредећи податке из различитих опсерваторија и исцртава табле космичких промена откривајући Милице тајну њеног рођења у време албанске голготе. „Тада јој је Стеван рекао тајну њеног рођења и она га је слушала стојећи, у полусну и бунилу. (...) Стеван је говорио гласом који се губио у тамним угловима собе, које одлазио кроз отворене прозоре, преко ливада, у густо шипражје шуме, чак до дрвене кућице у којој су маладићи

урлали на ноћ. Његов глас није био јак, али је био топао, заносан, силан глас мушкарца којим се она обавијала. Пре него што ће отићи и нестати са њим у Космосу, тим гласом обавијал је свој лик, око увета, преливајући га преко својих очију и усана” (591). Овакав Стеванов глас описан у приповедању разликује се од ратне полифоније и заумног језика из првог дела романа. То је глас који полази од богатног знања и научне компетенције прозводећи необичну енциклопедијску имагинацију која се својом тежњом за свобухватношћу приближава миту. И када вођен љубављу према Милици Стеван напушта математичку егзактност, одустајући од тога да јој покаже цифре до којих је дошао, он и даље наставља да доживљава универзум и природу као Књигу али коју ум више не посредује научним објашњењима него је успоставља као „изазов изворност”⁵¹² што од артефаката људске духовности још једино чувају старе митолошке песме, каква је „Изједен овчар” које се Стеван сећа непосредно пред погибију.

У другој књизи романа нема ратних „шок–дејстава” које мењају људску перцепцију мотивишући, према Бенјамину, нове уметничке поступке попут монтаже, нити оних „халуцинатних подстицаја и фантазмагоричких визија које цветају у рату.”⁵¹³ Као што историјска бура припада тишини сећања, тако симултанализам и контрапункт уступају место традиционалним облицима композиционог паралелизма, фрагменти се повезују не више сложенем мрежом асоцијација већ лајтмотивским понављањима, а уместо тока свести преовладава унутрашњи монолог и лирска интроспекција у доживљеном говору. Та разлика је посебно видљива у оним композиционо повлаћеним деловима обе књиге који уместо дневничког датирања имају наслове и постају поетичка језгра која међусобно комуницирају. И „Стеванова ”Мисао у олуји” када је добила свој коначни смисао и облик” у првом и „Ходочашће” у другом делу развијају архетипску имагинацију у чијем средишту је фигура велике мајке–земље. У олуји се Стеваново болом измучено тело креће и бори са снегом завејаним простором, док мисао у том кошмару физичког напора неконтролисано „тече” кроз слојеве

⁵¹² Реч је о „оном контексту разумевања природе као Књиге света које чини читаво поље света изазовом изворности,” вели Александар Јерков повдом Августинових *Исповести*. „Књизи света се може приступити само кроз њен изворни текст, дакле или кроз саму природу, или кроз Текст који је такође самородна природа. Текст о тексту је секундаран, он је оруђе или посредник, никада ствар или прави циљ” (Aleksandar Jerkov, *Nova tekstualnost*, Beograd, 1992, 168.

⁵¹³ Pol Virilio, *Rat i film: Logistika percepcije*, prev. Ana A. Jovanović, Beograd, 2003, 12.

свести, подсвести, индивидуалног и колективног несвесног, налазећи своју крајњи израз у непојмовном, заумном језику. У „Ходочашћу” протагониста није Стеван, већ младић Бил Гордон. Ова промена јунака није случајна већ је мотивисана Петровићевом поетиком „младићства.” Млади људи поседују „наивност” која је заправо један особени облик искуства неспутаног друштвеним конвенцијама, у њима још век живи нешто од архајског доживљаја припадња свејединству простора и времена. „Имали су само по двадесет и четири године, али су у себи носили искуства прошлости и зрелости историје и свемира. Доцније ће то изгубити да би стекли само своја искуства кратког људског века” (477). Билова посета индијанском резервату постаје ходочашће природи и земљи са којим се младић сједињује телом, доживљавајући је и као мајку у чију утробу се враћа и као љубавницу коју милује. Све буре и непријатељства из прошлости у њој су нашла свој мир. Речи које Бил изговара зато су у тону лирске евокација која повремено постаје тужбалица због неминовне и трагичне пролазности свих младалачких заноса од којих на крају остаје само прах. Док је изнад њега „мираијаде звезданих тела и космичких прашина” (485), Бил Гордон елегично вели: „Сва љубав, мржња пожртвовање, очајање и наде – само прах” (488). То је монументални симболички распон *Дана шестог* од земаљског до космичког праха, велика метаморфоза људског постојања у цикличном кретању универзума. То је и метаморфоза композиционих и приповедачких поступака који језички артикулишу кретање од првобитног хаоса ка хармонији коју главни јунаци покушавају да успоставе са собом и са светом.

Међутим, у композицији друге књиге романа присутна су извесна тензија због остатка првобитне концепције о којој је Растко писао Милану Дединцу децембра 1936. Наставак ратне епопеје требало је да буде својеврсна епопеја индустријске цивилизације у којој људи живе као дисциплиноване животиње. У току једне ноћи, колико би временски трајала радња, укрстиле би се судбине око триста ликова у непрекинутом кретању приповедачке свети кроз континуитет отвореног простора. „У ствари је то људска џунгла, где је сваки човек врло дивља, кротка и нагла животиња не толико дисциплинована радом колико дисциплинована ради рада,” вели Петровић и наставља: „Претпостављам само да је људство једна животињска врста а да је рад његова стварност. Појединачно или колективно, људи

израђују тканине, посуђе, исхрану, ратове, злочине итд. Елементи рада налазе се као основни чиниоци у сваком производу њихове активности. Мислим да романијер још то није доста, или није никако, схватио: да изградња било чега, да сва изградња у једном тренутку целог човечанства значи историјско (не историјско, билошко) обнављање и остваривање људског у човеку.”⁵¹⁴ Ова амбициозно замишљен контрапунктска композиција, чију монументалност Растко пореди са фреском, смештена у уликовско јединство времена, требало би да представи појединце који радом изгарђују своје животе а сви заједно целину цивилизације. Од такве замисли у роману су остали поједини фрагменти – Стеванова визија људи који одлазе међу машина и руднике или масовна сцена радника који из мрачних ходника фабрике одлазе у ноћ. Петровић у свом концепту експлицитно помиње да не жели да се бави историјским или социолошким условима због којих „људство као чопор зверова пристаје на рад и на сву историјску дисциплину која рад омогућава.” Контрапунктиране приче у „мирном и објективном стилу, нешто као *Le Chartreuse de Parme*” требало да својим слагањем и супротствањем производе уметничке ефекте.

У роману који је написао, то питање узрока због којих је човек приморан или пристаје, свесно или не, на дисциплиновање своје животињске природе добило је одређено место у размишљањима Била Гордона, бунтовника против друштва који чита Поа и Витмена и чини ходочашће индијанском резервату. У разговору са Стеваном Папа–Катићем на почетку романа Бил поставља питање да ли говором и учешћем у разним друштвеним активностима и забавама савремени човек заправо желе да побегне од своје праве природе и да одагна или сакрије неку тајну. „Зашто сви моји пријатељи, било да су постигли неки успех или нису, имају такав страх од себе самих покушавају да нешто забораве, да од нечега побегну? И зато говоре непрестано о бициклима, фудбалу, аутомобилима, пословима, венчањима. Не смеју да заћуте или да остану сами један тренутак, јер оно што је скривено у њима, и није дубоко затрпано, може избити сваки час, и зато опет говоре о колима и пословима, а када више не могу да говоре онда пију. (...) Ми нешто кријемо у себи, ми се плашимо да нађемо нешто што је врло плитко затрпано у нама” (457). Стеван на ово одговара ћутањем јер управо и он крије тајну о трагичном искуству

⁵¹⁴ Милан Дединац, „Преведено са успомена”, поговор у: Растко Петровић, *Дан шести*, 626.

дехауманизације коју је видео у другима и препознао у себи за време ратне голготе, када су се људи лишени друштвених закона и моралних обзира вартили племеском уређењу чопора. У Биловом питању могли би се препознати јасни обриси Фројдових рефлексија с почетка тридестих година прошлог века о nelaгодности човека који прихвата тековине културе да би се заштитио од својих страхова али у исту мах „постаје неуротичан јер не може да поднесе обим одрицања које му је наметнуло друштво ради својих културних идеала.”⁵¹⁵ Наративни фрагменти осудбина дружељубивог Пјера О' Мире у другом делу романа у знаку су трагедије човека који не може да се избори за својим силама немерљивим и препушта се ирационалном убилачком пориву. И Стеванов лик носи ту тензију прихватања и незадовољства културом, тачније науком и знањем. Његово окретање лица од човечанства је отуђење од људи које је гледао да се претварају у животиње, а загладаност у вечност васионе или прошлост геолошких слојева и фосилних остатака јесте и покушај бекства од трауматичног ратног искуства. Ова могућност да се у другом делу роман прати судбина појединца који скривено доживљава или јавно изражава незадовољство унутар друштвених оквира, или на великој друштвеној позорници, како је то сугерисано сликом пријема које организује Билов отац, Цек Гордон, ипак бива надјачана причом о Стеваној љубави према Милици и хармонији коју налази у окриљу природе. Уместо социјалног и егзистенцијалног немира успоставља се утопијска визија у којој „слободни људи (или радије људи у пракси свог ослобођења) обликују свој живот у солидарности и граде окосницу у којој борба за егзистенцију губи своја ружна и агресивна обележја.”⁵¹⁶

⁵¹⁵ Sigmund Freud, „Nelagodnost u kulturi”, *Iz kulture i imetnosti*, prev. Đorđe Bogičević, Novi Sad, 1981, 291.

⁵¹⁶ Herbert Marcuse, „Esej o oslobođenju”, *Kraj utopije. Esej o oslobođenju*, prev. Branka Brujić, Zagreb, 1972, 168 (подвлачење је наше).

Мит о вечитом повратку

Свеобухватност романескне визије у *Дану шестом* има обележја тоталитета и због своје претензије да захвати сва три идејна круга која одређују позицију модерног човека онако како је крајем двадесетих година прошлог века види Макс Шелер. Заснивајући филозофску антропологију Шелер издваја три мисаона хоризонта унутар којих се одвија људско саморазумевање. Први је митски и припада првенствено јеврејско–хришћанским предањима о стварњу света, рају, паду и спасењу, други је антички и везан је за формирање филозофије и способности ума да рационално промишља и трећи припада домену савремене науке која констатује и то да је човек врло касни коначни резултат еволутивног развоја на планети.⁵¹⁷ Иако међу њима има тешко премостивих разлика, управо уметност тога доба, а првенствено роман, своју поетику формира интензивно комуницирајући са сва три спознајна хоризонта, успостављајући међу њима бројне везе и аналогije. Ипак, *Дан шести*, као и многи модернистички романи, своју целовитост заснива првенствено у дослуху са митским искуством зато што је уметнички потенцијал и интегративна моћ мита свакако највећа. Али тај контакт са тематско–мотивским, симбиличким или архетипским потенцијалима мита успоставља се велим делом управо посредством модене науке и организује у роману доследном поетичком самосвешћу. „Митотворство у *Финегановом бдењу* није толико резултат интуитивног уживљавања, колико плод рационалистичког експериментаторства и 'учене' игре“, вели Мелетински, „Одлично познавање савремених митолошких теорија, за којима Џојс свесно посеже, само је један од извора необичне интелектуалне преоптерећености *Финегановог бдења*.“⁵¹⁸

Свакако се у *Дану шестом* не може говорити о таквом интелектуалном „терету“ приповедања, али Џојсовој поетици Растков роман је близак по односу који техника тока свести успоставља са митским симболима и визијама као и по могућности да, како је повдом *Уликса* приметио Елиот, мит постане метод организације приповедања и давња „облика и значења безмерном ништавилу и

⁵¹⁷ Max Scheler, *Položaj čovjeka u kosmosu*, prev. Vladimir Filipović, Sarajevo, 1987, 11.

⁵¹⁸ E. M. Meletinski, *Poetika mita*, prev. Jovan Janićijević, Beograd, 1983, 326.

анархији савремене историје.⁵¹⁹ *Дан шести* зато је најближи енциклопедичности у митском кључу која своју огромну моћ интегрисања различитих знања и искуства заснива на смисаоним и структуралним потнцијалима архетипова, универзалних аналогичности и цикличне концепције времена. Поетика митологизације у неким од најзначајнијих модернистичких романа који се појављују након Првог светског рата, проистиче из апоклиптичног осећања слома свих вредности што као реакцију изазива потребу за обновом света. „У делима многих писаца митологизам је прилично тесно повезан с њиховим разочарањем у историчност, страхом од историјских потреса и сумњом да ће социјални поредак изменити метафизичку основу људског живота и свести.“⁵²⁰

За разлику од *Бурлеске* где је претежније супротстављање старословенског паганског раја у прва два и пакла хришћанске историје у друга два поглавља, у *Дану шестом* однос митског и историјског хронотопа постаје знатно сложенији. У оба дела романа наспрам историјског, хронолошког времена које тече напред, што је истакнуто датирањем, упоставља се реверзибилни ток који јунаке враћа назад, у митско време и простор. У првој књизи одвија се доследно митологизовање историје и то најпре упостављањем аналогичности са старозаветним постањем човека и катаклизмичким дешавањима каква су потоп, пошести, егзодус. Овакво полазиште за осмишљавање историје на први поглед је резумљиво због специфичне позиције старозаветних књига које претендују на суверено право да тумаче целину светских збивања. Истичући ову свеобухватну перспективу, Ауербах вели да су „сви поједини комади *Старог завета* у светско–историјској повезаности и у оној која тумачи светску историју“⁵²¹ Аналогичности ратних ситуација и старозаветних догађаја сугерисана је и насловом романа, међутим овај библијски смисаони контекст само је један од могућих и то недовољно чврсто заснован да бисмо само у њему могли да нађемо право исходиште романескних дешавања.

Јасно је да наслов *Дан шести* преузима синтагму из књиге *Постања* и односи се на Божије стварање човека. То додатно истиче и мото на почетку романа

⁵¹⁹ T. S. Eliot, „Ulyses, Order and Myth”, у: *Selected Prose of T.S.Eliot*, ed. Frank Kermode, New York, 1975, 177.

⁵²⁰ E. M. Meletinski, *Poetika mita*, prev. Jovan Janićijević, Beograd, 1983, 304.

⁵²¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, prev. Milan Tabaković, Beograd, 1968, 21. Иако модерни роман има моћ да врати митско искуство у свремени свет, он свакако нема ауру митске мудрости јер „више не говори о томе како се може живети, него говори о томе како се може писати” (Milivoj Solar, „Mitsko nasleđe romana”, *Eseji o fragmentima*, Beograd, 185, 162).

где се цитирају библијски стихови, у преводу Ђуре Даничића, када Бог по свом обличју ствара човека и жену, благослови их и позива да се множе, проглашава их господарима земље и звериња и даје им биљке које носе семе. „Тада погледа Бог све што је створио, и гле, добро бјеше веома. И би вече и би јутро, дан шести.” Таква активна улога творца, његово обраћање и благонаклони однос према човеку остаје само на ивици романескног света. Први дан којим почиње радња романа датиран је као недеља, дан када се према старозоветном предању Бог одмарао. Чини се да док је творац на починку, дешава се драстично урушавање створеног света у коме је човек препуштен себи а до тада послушни и свевишњом вољом вођени космогнијски елементи постају разорне, апокалиптичне елементарне силе. У првом делу романа читав свет се запараво поново враћа у стање првобитног хаоса из кога је претходно настао а контролу над њим пружају праисконске силе и паганска божанства међу којима је најважнија Велика Мајка Земља. Уместо да буде господар риба и звериња, човек се бори са животињама за свој биолошки опстанак, постајући и сам звер. Симболично у Стевановим сновима стално се јављају велике рибе које му кидају месо са ногу. То свакако није свет који би старозаветни Бог, након одмора, погледао са задовољством. Међутим, катаклизмичке ситуације које сналазе људе у ратном хаосу првог дела *Дана шестог*, каква је на почетку олуја и набујале реке, не могу се једнозначно довести у везу са старозаветним збивањима какав је потоп које Бог шаље на људе због њиховог зла и неваљалства, јер нити се у Растковм роману потенциран неки грех због којег би човечанство било кажњено нити има Нојеве барке којим би се одабрани спасили. Ни кретање ка мору нема тако јаку паралелу са библијским егзодусом и спасењем изабраног народа, напротив многи се бацају у „сиње море” налазећи у њему жељену смрт.

Ретроградно кретање које је тако изразито у ратном делу романа, у нескладу је и са јудео–хришћанском концепцијом о Божијој промисли, историјском напретку, очекивању Месије и стрели времена.⁵²² Ако и прихватимо присуство старозаветне митологизације историјских збивања оно је свакако део знатно шире и роману значајније митолошке концепције о универзалном циклусу космичких

⁵²² Уп. о томе: Karl Löwith, „Biblijsko tumačenje povijesti”, *Svetska povijest i događanje spasa*, prev. Mario Vukić, Zagred, Sarajevo, 1990.

промена којим управља лунарна метафизика и космобиологија. Не само да су описи месеца и ноћи изразити, него је албанска голгота Стевана Папа-Катића праћена циклусом месечевих мена и меснтралним циклусом жене коју ће видети у халуцинатној визији док прелази Чакор. Како примећује Мирча Елијаде сумирајући искуство различитих антрополошких и митолошких проучавања, међу њима и Растку Петровићу добро познатих Фрејзера, Леви-Брила и Макса Милера, архајски човек, управо као и јунаци првог дела *Дана шестог*, посматра себе у животу месеца и проналази се у њему. „Лунарни ритам је архетип за значајна раздобља. (...) Јер баш као што Месечев нестанак никада није коначан, будући да иза њега нужно следи нови Месец, ни нестанак човека није коначан, чак ни ишчезавња целог једног човечанства (потоп, бујуца, воде које гутају континент и слично) никада није потпуно, јер од преживелог пара рађа се ново човечанство.”⁵²³

Индивидуално и колективно кретање у првом делу романа у знаку је повратка у хаос и ништавило. Читаво човечанство у рату пролази кроз ужасавајућу дехуманизацију и креће се назад кроз време – из историје у праисторију, односно од уређених социјалних односа ка стању чопора, и кроз простору – од од градова у планине и на крају ка мору као великој митској и парморијалној маси у коју се улива сав живот. Рат је отворио митски понор у времену и простор у којем се човек губи. Посматрајући људе који напуштају Пећ, Стеван мисли како су они „ни добри, ни зли, равнодушни, излазили у неки понор времена или простора, појављујући се изненада опет негде, као понорнице, или више никада и нигде” (119). Међутим, нешто касније главни јунак спознаје да се митски понор у који се урушава цивилизација отвара „у часу када се мењају геолошка времена, одвајају небеска тела, пропадају или се рађају светови” (275). Историјска и космичка буре је у исти мах и катаклизма и космогонија, и крај и почетак времена, где кроз патњу пропадају стари и рађају се нови светови. Зато је насловна синтагма осим за старозаветну причу о Божијем стварању човека, везана за билошку, митску и

⁵²³ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, prev. Willard R. Trask, New York, 1971, 105. Елијаде упозорава да је проблем времена један од најсложенијих у феноменилогији религије и да однос јудео-хришћанског парволинијског и митског кружног времена није у знаку једноставне супротности. Напротив, трагови лунарног мит о пропасти и регенерацији не само да су присутни у *Старом завету* него и у причи о Исусу јер „Месец је и први умрли али и први умрли који васкрсава”. Позивајући се на Кјергерово одређење хришћанског стања као „бити Христов савременик” Елијаде закључује да је митско враћање истог заправо „истовременост с великим митолошким тренутком што је нужан услов за делотворност сваког магијско-верског обреда” (Mirča, Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, prev. Dušan Janjić, Novi Sad, 2011, 459).

матфизичку тајну рођења која је поетичко језгро целине књижевног опуса Растка Петровића. Тајна рођења је, како вели Зоран Мишић, највеће Растково откровење зачето у сазнању да је у „подсвести скривено сећање не само на прошлост људске расе већ и на прве органске честице из којих се клица живота заметнула.”⁵²⁴

Роман, након одломка из *Постања*, почиње описом стања безименог јунака који изгледа као да је управо дошао на свет. У тој иницијалној ситуацији рађа се, односно организује се и време. „Године и векови, који су се тек организовали, тек склапали, као да су извирали ту, пред њим. Згрчио се. Гледајући у своје скупљене руке, без гласа, остављен, пуст, викао је у себи мукло. Лице му је остајало скоро без израза и кретенско” (9). Драстичан је насклад Божијег страозаветног узвишеног стварања човека према јунаку зргченог тела и кретенског израза лица. Стеваново стање ближе је трауми рођења о којој пише Ото Ранк.⁵²⁵ У *Дану шестом* наглашан је та веза између митског доживљаја света и психоанализе. Растку је свакако блиска Фројодова теза да индивидуално или онтогенстко развиће понавља све фазе кроз које пролази колективно или филогентско развиће, па је тако детињство индивидуално древно доба. У Стевановим визијама, сновима и току подсвести стално су присутни архетипови колективног несвесног и то је кључни приповедачки механизам митологизације збивања. Виђени из Стеванове перспективе људи се петварају у митске хероје, змајеве и чудовишта. Тако му млади Американац на крају првог поглавља изгледа „као неки плаховити митски јунак, дете и скоро геолошка животиња: пола знај, пола дете” (53), нешто касније има овакву визију неба: „Стајао је пред тим небом, као пред каквом митолошком сликом, коју су рептилије оживеле, тамне и љигаве, балаве. Био је сићушан и застрашен и руке су му висиле беспомоћно. Све се смањивало пред тим небом, и људи су се котрљали негде доле као брисани тешким и мутним таласима. (...) Змајеви обешених крила вили су се оданде у грчевима” (117–118) . Зато „дан шести” свакако упућује и на повратак у древно време митских космогонија што је

⁵²⁴ Зоран Мишић, „Растко Петровић”, *Критика песничког искуства*, Београд, 1996, 230.

⁵²⁵ „За ту *трауму рођења* каже др Ото Ранк, у предговору својој књизи о 'утицају пренаталног живота на развој индивидуалног и колективног психичког живота', да је она '*само језгро подсвести*', крајњи извор несвесног, 'извор који се налази у области психо–физичког и који може да буде дефинисан или описан билошким терминима', да је она 'феномен привидно чисто телесни' али који је 'извор психичких ефеката од непоцењиве важности за еволуцију човечанства', 'последњи замишљив билошки супстратум психолошког живота, само језгро несвесног'” (Marko Ristić, „Rastko Petrović (1957)”, *Prisustva*, Beograd, 1966, 187).

најочигледније у имагинацији, халуцинатним визијама и сновима јунака. Ипак Стеванова свест и подсвест највише су обузете тајном рођења. Почетна згреченост његовог тела током рамана задобијаће и карактеристичан фетусни положај, и неће само његово тело бити у таквом стању. Тако Драгиша Стефановић једне ноћи спава „обгрливши чврсто колена, као нерођено дете, сав склупчан око себе” (63). Жудња да се врати у пренатално стање, у сигурност интраутеринског блаженства у вези је са митском представом о човековом паду на земљу из изгубљеног раја.⁵²⁶ Међутим, код Стевана ће жеља за повратком у пренатално стање постати опсесивна мисао о поновном рођењу као о регенерацији целине телесног и духовног бића: „Стеван је желео да се нешто што је умирало у њему, што се сасушивало и пуцало, поново роди, чвршће, боље, свежије. Изгледало му је да само о томе мисли последње време” (110). Та мисао је заправо врхунац јунаковог суочавања и повремених идентификовања са смрћу – „никуда не могу да стигнем, ја, ја смрт, ја напуштеност и очајање” (55). У граничној ситуацији Стеванова подсвест постаје све отворенија према архетипским сликама, у њој се отвара „провала” митског доживљаја света у којој се интензивана мисао о смрти као одласку под земљу постепено модификује у визију повратка Мајци Земљи као сједињењу је „*restitutio ab integro*” душевних способности људских органа у изворни антропокосмос.⁵²⁷

Али важно је да, као и у Џојсовим романима, у *Дану шестом* нартивни интерес није у једноставном пружању из митологије одређених слика и симбола, него на приказивању тоталитет јунакове свести и језичкој артикулацији сложених асоцијативних механизма тока мисли које воде ка дубљим подсвесним визијама где се формирају архетипске слике. Заснивајући наративне могућности којима модерна свест допире до мита Петровићев роман не пружа моделе митског мишљења него хоће да његову диманику мотивише и заснује у психофизиолошким стањима јунака. Док прелази преко завејаног Чакора, док му је тело исцрпљено до границе опстанка а интензиван бол у оку деформише перцепцију стварности,

⁵²⁶ О томе Зоран Мишић пише поводом збирке *Откровење*. В.: Зоран Мишић, „Растко Петровић”, *Критика песничког искуства*, 231–232.

⁵²⁷ Мирча, Елијаде, *Rasprava o istoriji religija*, 305. Елијаде помиње и занимљиву али погрешну етимологију која доводи у везу реч „материја” са речју „матер” и „материца”. „Иако нетачна (јер је реч „материја” исправа означавала „дрвну пулпу”), та се етимологија очувала у митско–религиозном погледу на свет: „материја” има судбину мајке је непрекидно рађа” (Isto, 306). О архетипским представма мајке земље у књижевном делу Растка Петровића опширно пише Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд, 2005, 154–158.

Стеванова свест постаје пренапрегнута од неконтролосаног бујања сукобљених мисли и асоцијативно призваних сећања. Ток свети прерастау струју подсвести која разграђује конвенционални језик, о чему ћемо више говорити у наредном поглављу. На крају олује која је у Стевановом духу збрисала све слојеве индивидуалних мисли, појмова и значења, остаје само „блистава сила” која има снагу архетипске визије што допире из колективног несвесног. „Не познавајући више никаква значења, постојећи само као блистава сила испод свега што је заковитлано борбом, не успевајући нити да живи нити да умре, без осећања себе, дух, као испод свих геолошких раседања, растопљена и универзална, унезверена, гола, срж земље” (158). У наставку истог поглавља, које једино у првом делу има наслов – „Стеванова 'Мисао у олуји' када је добила свој смисао и облик”, и заједно са поглављем „Ходочашће” из другог дела, чини поетичко и митопејско језгро целине романа, блиства сила добија обличје жене чији се обриси, док јаше на коњу, стапају са крајоликом. У Стевановој визији она му се обраћа заумним језиком и јунак је доживљава као „Велку женку”, мајку и жену свега постојећег која у ментстуралном циклусу избацује „злу, покварену крв” док јој се у утробу спушта клица или семе за нови живот. „Људи умиру. Толико људи умире и трули! Људи корачају, падају, умиру. Једина она, огромна и страшна, избацује стару клицу и лучи, ствара из свих својих пора, из свих својих костију, мишића и вакана, нову клицу, коју спушта у средите себе. Вечита, стална, обнавља се она с павилношићу, коа сав космос. Двадесет и осам дана прошло је и она сада спушта у себе ново јаје, као сазвежђе, као бубе и као рибе. Чак и њено тело, као чаура, може да се сасуши да нестане, да се растури, али то важно, савршено, округло, плазмато јаје, остаје живо. Старо одлази за злом крвљу, пада на снег, у општу пропаст, одише као лешина. Али је ново чисто и дивно” (161–162). Тог двадесет осмог дана (15. новемар 1915.) од почетка радње романа, Стеван у свеопштој патњи и смрти доживљава митско откровење обновитељских, виталистичких сила које су део вечног космичког циклуса рађања и смрти. То откровења интегрише јунаково телесно и духовно постојање: „Све је било сједињено у њему: његов дух, његово тело, његова мисао. Све је било опет једно” (187). Визија Велике Мајке Земље врхунац је лунарне метафизике и космобиологије у *Дану шестом* која је знаку спознаје света као целине што се периодично урушава и обнавља, попут ритма

менструалног циклуса и месечевих мена. Лунарна мистика, како истиче Елијаде, доминира мрачним историјским периодима који се, као на почетку Растковог романа, указују као периоди космичке ноћи, али у којима се зачиње и семе обнове. Катаклизма се претвара у космогонију из које ће се у страшној патњи и крви родити нови универзум. „Управо у том смислу и можемо говорити о 'вредновању' мрачних разобља, о раздобљима пропасти и расапа: оно добија надисторијско значење, иако се 'историја' потпуно остварује управо у тим тренуцима, јер је равнотежа ствари тада угрожена, услови људског живота крајње различити, а нови развоји подстакнути су распадом свих закона и друштених оквира. Мрачно разобље слично је тами и космичкој ноћи. Као такво, оно може да добије вредност у мери у којој и смрт представља 'вредност': реч је о симболици успаваности, семена које се разлаже у тлу чиме се ствара неки нови облик.”⁵²⁸ Рат се у *Дану шестом* указује управо као потпуна или тотална реализација историје као насиља и страдња. Сељаци које су војници сусрели на висовима Голије и Златара „говорили су како се цела историја имала да одигра у току само једног људског века, и то баш њиховог” (60). Семе биљака које у сатрозаветној причи Бог даје првим људима, добија у контексту наглашене лунарне митологије и менструалног али и порођајног циклуса, космобилошку симболику, као семе које ће бити оплођено и донети нови живот у људским али и у космичким размерама. Зато визија „Велике Женке” која у крви избацује стару и лучи нову клицу, свој смисаони наставак добија у доцнијој сцени Миличиног порађаја када у се из „реке црвене крви” која извире из њеног тела, помаља дете, несавршано и ружно „али виталније од свих народа и раса укупно” (268). То је и врхунац значења „дана шестог” као рођења или тајне рођења које је позиционирано у кругу лунарне митологије и доминације женског начела, више него у контексту строзаветне приче о Богу који по свом лику ствара човека. Ипак, могло би се рећи да ове две верзије стварања стоје у вези и то тако што свет и човек које је створио старозаветни Бог, нестају у историјској катаклизми а у размерама универзума почиње космогонија новог света и рађање новог човека којима припада други део романа.

Стеваново митско откровење део је тоталитета његове свести, док се у историјском времену страдања и даље настављају. „Али у спољном свету збивали

⁵²⁸ Mirča, Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, 226–227.

су се и даље људски удеси, трагичн или не, комични или охоли на своје ништавности” (162). Човечанство наставаља своје кретање ка прапочетку док се историја у потпуности не оствари и у патњи не избаци сву „злу крв”, док се њен циклус не заврши доласком до обале мора као праисконског полазишта и увира целокупног живота.

Семе обнове реализује се у наставаку *Дана шестог* као бујање биља и природе, наставак циклуса живота и рађања људи, планета и звезда, општи напредак друштва и хармонију универзума. Историјска дешавања и са њима строзаветна симболика губе на значају а уместо лунарне преовладава соларна симболика у чијем центру је архетип рајског врта. Али и у другом делу је уочљиво присуство реверзибилног тока времена испољеног у носталгији главних јунака за изгубљеним рајем у који се треба вратити. Док шета улицама Вашингтона, Стеван у „врту који се разбуктао као пожар” препознаје исконску дивљину и простор слободе од кога, међутим, савремени људи зазиру. Док се у првом делу романа човечанство вођено буком и бесом историје напушта оквире цивилизације и иде у неприступачну дивљину природе, у другој књизи људи живе у градовима дисциплиновани оквирима индустријског друштва. Зато се мир и просперитет друштва указују као крхки, па и привидни, јер не само да испод опне конвенција тињају сећања на ратни хаос и могући повратак елементарних и нагонских сила, него и сами јунаци осећају нелагодност у култури модерног доба. Најпре Стеванов млади пријатељ Бил Гордон напушта град и одлази у ходочашће индијанском резервату где доживљава митпоетско откровење природе и телесног и духовног јединства са космичком целином. У поглављу „Ходочашће” поново се успоставља архетипска фигура земље као Велике Мајке у чијијој угорби почива прах умрлих који ће се у космичком циклусу пртворити у семе, али и земље као жене са којом Бил жели да сеједини. „Земљо моја, земљо моја, мислио је са великом љубављу и, не померајући своје руке, он је загрли. (...) И затворио је своје очи и миловао земљу нежно као драгану која би лажала поред њега” (486). Овај доживљај, који заправо пружима и Стеваново искуство рата и митску визију из првог дела романа, ипак у другом делу, по конвенцији Расткове прозе, припада младићу Билу Гордону. Приповедач објашњава ту особену зрелост, односно отвореност према целини универзалног искуства коју има само младост: „Имали су само по двадест и четири

године, али су у себи носили искуства прошлости и зрелост истороје и свемира. Доцније ће то изгубити, да би стекли само своја искуства крчког људског века” (477). Ово кретње које води од урбаног простора и научне спознаје света ка митском сједињењу са природом, наставља Стеван коме љубав према Милицу враћа веру у људе и доноси интимни мир. Завршни делови романа врхунац су митопоетске слике света што се отвара у Стевановој умирућој свести која се враћа у своју старословенску рајску прапостојбину. Остаје, међутим, загонетно зашто јунак умире у напону снаге, очекујући да Милица на свет донесе њихово дете. Завршно разрешење односа или циклуса живота и смрти крије се у песмама које јунак пева непосредно пошто ће бити погођен залуталим метком. То су „родне и старинске” лирске песме о обиљу, богатству и плодности, али међу њима је и једна за коју се Стеван зна да је певушио и његов деда, мајчин отац, док је умирао – „ту можда најстарију словенску песму о небу које се покрило звездама и пољу које се прекрило јагањцима” (605). Реч је о *Изједеном овчару* (Вук, I, 237) чији идилични почетак Стеван памти али не успава да сети њеног завршетка. И док је „песма непрестано брујала у њему својом отегнутом мелодијом”, сустиже га ударац. А на крају песме указује се демонска слика – чобан, дете Радоје, не може да устен јер: „вештице су ме изеле: / мајка ми срце вадила, / стрина јој лучем светлила.” Стеванова изненадна смрт у знаку је повратка мистичних сила лунарне митологије, односно женског начела које у свету Растковог романа управља непрекидним циклусом смрти и обнављања, иако се чинило да је њихова присуство било ограничено само на период исторјског страдња и космичког мрака у првом делу романа.⁵²⁹ Стеванова смрт, за разлику од умирања јунака у првој књизи, спокојна је у величанственој лепоти сазнања о свеколиком јединству живота који кроз појединца само протиче, да би се поново вратио свом митском прапочетку, затварајући круг у којем се спајају смрт и рођење.

⁵²⁹ Говорећи о амбивалентности лика Велике Мајке, која је повезан и са космосом и хаосом, Мелетински вели да су за њен лик „генетски везане разне вештице из бајки” (Јелезар Мелетински, *О књижевним архетиповима*, прев. Радмила Мечанин, Сремски Карловци, 2011, 74). Ову песму Растко је уврстио у есеј „Младићство народног генија” као једну од оних где се „јасан и страховит начин говори о мађији.” У *Антологији лирске народне поезије* Миодраг Павловић смешта је у циклус индикативног наслова, који је заправо стих преузет из једне друге песме: „Преко раја у пакао гледа.”

Гранична ситуација језика

На почетку *Дана шестог* Стеван Папа-Катић исписује своје име у прашини, али га не препознаје. „Уђе у собу, написа прстом по клупи на којој је сео, превијен као да га нешто раздире у утроби, своје име и не познаде га” (9). Роман почиње расколом између човека и писма, заправо појавом означитеља који више не значи ништа и не производи означено. У свету у коме су све тековине културе у рату урушене и доведе у питање, главни јунак више нема свој идентитет, написано име је прашина јер је и свет у коме је то име, та ознака нешто значила, претворен у прах. За време те исте олујне ноћи која „као да је прва ноћ, страшна, прва ноћ уопште” (18), Стевановом свешћу теку халуцинантне визије у којима се појављује и његово име, али као и ознака у прашини, ни та ментална слика не производи никак смисао него упућује само на бол: „Папа-Катић је само овај бол: нерзумљиви, глупи, смешни бол, коме се не зна узрок, коме је све узрок” (20). Промене које су настале у поретку писма завршавају се свођењем означитеља који су некада били симбол друштвене моћи, на једноставна знамења за преживљавање у рату. Тражећи шибице Стеван налази на торбу са монограмом. „И.П.К. Илија–Папа Катић. Његов дед. Читав један век. И.П.К. И сада су та слова само значила да је то торба у којој су жижице” (47).

Урушавње културе у првом поглављу *Дана шестог* представљено је као распадање поретка писма и симболичке репрезентације која постаје недовољна да би јунак у њој могао да задржи или успостави идентитет. Зато је почетак романа заснивање једне граничне ситуације у којој субјекат, постаје свестан тог недостатка и почиње да трага за „означитељем који би био његов сопствени”, којим би у тој новој егзистенцијалној околности изразио самога себе.⁵³⁰ Трауматично искуство рата Стеван ће касније артикулисати управо писањем дневника као ултимативним захтевом његове самосвести да у суочењу са најрадикалнијим димензијама људског

⁵³⁰ Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, prev. Nebojša Jovanović, Zagreb, 2002, 207.

постојања, остави траг о животној угрожености, што ће на иманентнопоетичком нивоу романа оставити знака у дневничком датирању поглавља. „Хоћу да запишем ово што нам се дешава. Сваки дан што се збива. Хоћу да запишем да сам гладан...” (325). Међутим, Стевановој потреби за писмом претходи доживљај једног новог језика и другачијег поимања писања у којем субјекат није отуђен у означитељу и непознат сам себи, као на почетку романа, него слободан да целину своје у ратној патњи обликоване интимае изрази тим новим речима са којима ће се до краја поистоветити. „*То су баш оне, баш те потребне речи, пред овим грдним пределом, које су слика наших искуства и трагања!*” (156, сва подвлачења су ауторова).

Поглавље „Стеванова 'Мисао у олуји' када је добила свој смисао и свој облик” врхнац је Петровићевог и авангардног језичког експеримента и технике тока свести, припремљеног на завршним страницама претходног романа *Људи говоре*. У целини Растковог опуса, ове две сцене, обе у олуји, најизразитије су у дослуху са Џојсовим поетичким искуством, првенствено концепцијом ноћног стања свести, односно језика који, разграђујући лексичке и синтаксичке конвенције, артикулише халуцинантне, ониричке и митске визије. Међутим, за разлику од романа *Људи говоре* непојмовни или заумни језик *Дана шестог* јавља се у тренуцима јунакове безмерне телесне патње и перманентне суочености са смрћу у историјском хаосу који добија космичке размере и смисао митске космогоније. Приповедање ту постаје знатно сложеније у поступцима дубинског раслојавња јунакова свест и подсвест, богатије су архетипске слике и симболи, а језичка разгрдања је у знато већој мери него у роману *Људи говоре* изазвана разарајућим променама у поретку културе и потребом за новим обликом комуникације и речи које би извирала из самог бића јунакове интимае.

Стање Стеванове свести у овом поглављу најпре је мотивсано перцептивном инверзијом изазваном болом у оку. Док притиска око руком, чини му се да сви просторни односи мењају своја места, пут којим се крећу људи усправља се од земље ка небу а у халуцинатној визији стабла постају дивље хералдичке животиње. „Све би измењало своја места у природи. Све, чак и бледа сунчева кугла, удављена у облачно небо, јурнула би с десне стране, постала љубичастом и црвеном и стављала се изнад свега” (149). Јунакова измењена перцепција онеобичава стварност, одузимајући јој јединствени онтолошки статус. У инверзијама и

деформацијама простора појављују се „отвори” ка апсолутној или хјерофанијској реалности, другачије од оне историјске, у којој ће се појавити визија Мајке Земље.⁵³¹ Међутим, Стеванова перцепција задобија и обележја лакановског *реалног* као онога што је изавано траумом или халуцинацијом, где ствари бивају лишене очигледног значења толико да више не подлежу симболистичкој заснованости у језику, односно измичу стандардном систему означитеља.⁵³² Док је у свакодневном посезању за говором субјектат отргнут или разбаштињен од своје суштине, у граничним ситуацијама, према Лакану, наступа најинтензивнији доживљај реалног, када свет одједном бива испражњен од уобичајених значења а субјекат, макар и тренутно, постоји ван опни симболичког поретка.

Стеванове мисли најпре су обузете том могућношћу перцепције да мења слику света у игри што се успоставља између ока које јунак стално притиска не би ли ублажио бол, и духа ненавикнутог на ту деформисану слику која чини да свет изгуби стабилност и да се уместо једне укаже неколико визија могућих, другачијих светова које би исто тако могле бити „нормалне” – *„Ми о свету имамо једну визију, представу о његовим облицима, о његовој стварности. Утврђену, овакву и овакву, какву је видимо, јер гледамо, какву је осећамо и чујемо, јер тупамо и слушамо. Да су нам очи биле створене као када их притискам, визија света била би из основе друкчија. И ова, сада овако наказна визија, била би онда нормална”* (150). Перцептивни динамизам мултиплицира мисли у Стевановој свести, оне се симултано роје, сукобљавају, повремено губећи појмовни смисао и претварајући се у ономотопејске звуке који подражавају рад машине у коју се претвара мозак (*Вррр! Забремзована комплокована машина мозга и света. Трас! Вррр! Трас!Бруталном бремзом*). Мисли почињу да се разлиставају, попут геолошких наслага и археолошких слојева земље.⁵³³ Као што се целина историје инверзно

⁵³¹ В. о томе: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, Београд, 1998.

⁵³² Dilan Evans, „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize”, прев. Andrija Filipović, u: *Žak Lakan i izazovi psihoanalize*, Београд, 2011.

⁵³³ Тако у поглављу датираном 9. новембар 1915. војници копају јарак и изненада „испод војничких ашова искакале су улубљене кутије конзерви ранијих биваковања, зарђале војничке копче, а одмах испод тога разлупана грнчарија скорашњих или прастарих насеља” (61). О слојевитости људске свести Растко Петровић опширно пише у есеју „Стварност у иностраној и нашој књижевности”: „Погледавши у себе, човек је видео на у њему чак не постоји једна једина личност, већ читаве насlage личности; разни атавизмима нанете ту и у разним степеним реализоване. Ако би се замислио психолошки пресек једног таквог живота, он би личио на геолошке пресеке земље” (Растко Петровић, *Есји и чланци*, 256).

релизује, у обрнутом следу својих периода – од уређених друштвених односа и моралних кодекса који припадају прошлости и о којима се приповеда у неколико ретроспективних токова првог дела романа, до пећинског уређења и паљења прве ватре што се дешава у садашњости, тако се и Стеванова свест указује као слојевити тоталитет мисли које се из свесног спуштају ка подсвесном и колективно несвесном до потпуног језичког растакања. У свом рефлексивном облику Стеванова мисао обузета је урушавњем моралних односа међу људима и распадом свих вредности које су свет поретвориле у „зверско позориште у животу и природи” (155). И сам повремено обузет неконтролисаним, ирационалном мржњом према људима који корачају поред њега, Стевана највише ужасава могућност да разговара са њима или да их упита за име. „Одвратна је чак и помисао да бих морао да изговарам реченицу којом бих упитао за име” (153). Незадовољство појмовним језиком, недовољност конвенционалним речима, именима и комуникацијом која у новим околностима више ништа не значи и заправо скрива прави смисао и дубину интима, чини да Стеван узалудно покушава да заустави сам ток мисли или да мисли без речи. Све више напуштајући симболичке оквири културе, јунакова мисао почиње да се стапа са облицима крајолика жудећи да слободно расте као биљка и да се разлиста по меком снегу. „Само у извесну мекоту и топлоту снега могу се положити танки струкови споредних мисли, као у влажну маховину тек узбрано биље. Хербаријум!” (155). У том стапању са природом Стеванову свест обузима фигура жене на коњу којој изненада жели да се обрати и открије целину своје патње, усамљености и огромног бола који му раздире тело. Лудачки жели да тој жени, као свеопштем женском начелу, мајци и љубавници у исти мах, „говори јасно и слободно, речима које имају безбројно више значења него обично” (155). Међутим, уместо таквих свобухватних речи, из његових уста, без воље свести, неконтролисано излазе речи које немају везе са људским говором или баш допиру са неког праисконског извора речи: „Као кана ки, кано ни, ме ну. И жена одговори са дна моје сопствене дубине: Рано ра на ри ре. Зна ми на на рај. Ру, ре, ри! (...) И једне и друге речи не значе ништа, или баш значе оно право, пошто су као у постању првих говора извирале из самих бића” (156). Постепено спуштање у дубине свести одвија се у самом језику, у динамци и експлозији његових значења и отварању нових могућности општења које се све више

удаљавају од симболичког поретка официјене културе, дезинтегришу саму мисао и језик претварају је у заумно расцветавања звукова што артикулишу целину људске интимае, сав њен бол, усамљеност и жудњу за сједињењем са другим бићем, са природом и тоталитетом универзума. Насловна синтагма „дан шести” овде добија значење постања или тајне рођења саме речи у њеној исконској снази и свеобухватности која се изједначава са бескрајем универзума.⁵³⁴ Откриће овог заумног језика као аутентичног израза људске интимае у тренутку страшног историјског хаоса и цивилизацијског посрнућа, за Стевана ће значити и спознају једног новог облика писма способног да у самој свести забележи и сачува целину људског трајања. „*Али све те мисли, сва та осећања, ма колико узалудна, смешна, чудна, на овом корачању, где изнемогли регрути остају поред пута, где су пре свега, глад и помор, ближе се вољно или невољно, свесно или несвесно, правилно и тачни, негде у свести*” (156).

Управо ту би се могло тражити и поетичко језгро касније Стеванове одлуке да почене да пише интимни дневник. Након мисли у олуји, која остаје као клица обнове али која ће се остварити тек када се цео историјски и космички циклус страдања заврши, људска дехуманизација се још драстичније наставља. Да је Стеванова потреба да своје трауматично искуство патње и глади забележи у дневнику, произашла првенствено из његовог језичког и митског откривења у олуји, указује чињеница да се једино ово поглавље из првог дела романа, графички маркирано курзивом и остварено различитим приповедачким техникама првог лица, од солилоквијума, унтрашњег дијалога до тока свести (или струје подсвести), може читати као одломак из јунаковог дневника. Део из наслова да је то Стеванова мисао онда „када је добила свој смисао и облик” упућује да је ово поглавље уобличена нешто касније у односу на датум када се збило (недеља, 15. новембар, док Стеван одлуку да почне да пише дневник доноси 1. децембра). Међутим, индикативно је и то да роман у целини, и поред дневничког датирања није у интимној форми дневника, али свакако релизује неке језичке и смисаоне могућности Стеванове бележнице.

⁵³⁴ У напоменама за Растков роман *Дан шести*, у Нолитовој едицији Српска књижевност: Роман, Ђорђевић Вуковић даје овакво објашњење: „У првом делу *Дан шести*, у одељку под насловом „Стеванова мисао у олуји”, налазе се речи неког непознатог језика. Можда је у питању неки афрички језик или дијалекат јер нешто слично постоји и у *Африци*” (Растко Петровић, *Дан шести*, Београд, 1982, 677).

У поглављу датираном *Понедељак, 14. децембар* јунак чита свој дневник, али „свешчицу је тешко држао у прстима, и није видео слова, и није могао да разазна редове” (377). Као што на почетку романа не препознаје своје име написано у прабини, тако при крају не разазнаје своје дневничко писмо. Иако први део романа у својој иманентној поетици чува свест о тој „свешчици”, његова целина настаје понајпре из реконструкције оног свесног или несвесног бележење догађаја у Стевановој свети. Обухватајући мноштво различитих ликова, симултаних епозода, перспектива и сазнајних видокруга у вертикали од земље од васионских простора, приповедачева свест увек је у поетичком садејству или естетичкој активности са Стевановом имагинацијом, интимом, доживљајем света из граничне ситуације и, коначно, језичким искуством.

Поглавље о „Стевановој 'Мисли'” указује се као важно та Петровићево „припитомљавње” *уликсовског* приповедачког искуства о чему је писао у есеју о Цојсу. Динамизам и раслојавње свети као и језичка разградња јављају се у заумним стањима духа изаваним интензивним телесним болом и али су такође, у Стевановом случају, у вези са халуцинатним стањима, митским откровењима и архетипским представама. Заумно стање граничне ситуације испољиће се у још два драстична облика у првом делу романа, као тишини и као животињски глас дехуманизованог човека. Нешто „монструозно, јако и усамљено” (180) завек ће обележити интиму Радмиле–Тони која ће након силовања постати Тони–Тишина. Њена трагедија никада неће добити облик речи него ће остати заливена заумном тишином која њеном лику даје не само моменат мистичног него је повремено чини готово надљудском митском фигуром отвореном према неким немерљивим силама. „Ослобођена прошлости, будућности, људских бића, узвика, постала је чврстом и глатком тишином, коју ништа није могло да пробије” (181). За разлику од Стеваног искуства чисте, праисконске речи и митске идентификације, гладни људи надомак албанске обале својим животињским гласовима призивају крај поретка културе али који не нуди никаву нову могућност успостављања или исказивања интима, него само биолошку потребу за преживљавањем испољену у неартикулисаној режању. „– Немогућно, пррррр.....пррррр.....! Видиш: пррррр.....! Немогућно, пррррр.....! Видиш: прр.....! Иди до ђавола, цркни, кажем ти, иди до ђавола, шта тураш прсте под нос. Пр, пр, пр.....пррррр.....” (378).

Иако нема ону стилску агломерацију попут *Уликса*, роман *Дан шести* успоставља своју поетику на богатству језичких могућности и то знатно више него на жанровској хетерогености. За разлику од неутралног или апстрахованог језика у прва два дела романа *Људи говоре*, Растко Петовић је овде знатно више пажње посветио језичкој индивидуализацији јунака најчешће дијалекатским говорним цртама код епизодних ликова чиме се повремено остварују и хумористички ефекти, потом социјолектима, али и профилисаним филозофским дискурсом у говору Смеђег–Петра о питању социјалних разлика и Јовановом монологу о Хегеловој дијалектици. Том полифонијом различитих друштвених и иделошких гласова *Дан шести* изразитио се издваја од других модернистичких романа. У доцнијем наставку таква полифонијска структура изостаје зато што нема оне егзистенцијалне драматичности коју носи гранична ситуација која у рату искушавајући све физичке, моралне и духовне потенцијале индивидуалног постојања. Растка Петровића је „нови свет” Америке свакако привукао и због конгломерата различитих култура и наслеђа које доносе имигранти, међутим у обликовању романескног света друге књиге превладала је поетика својеврсне феноменолошке редукције, заснована на визији тоталитету без сувише наглашених одређења времена и простора. Ту преовладава „тоталитет света који стоји изнад сваке емпиријске или социјалне условности.”⁵³⁵

Иако се заумни језик *Дана шестог* свакако може посматрати у контексту авангардног и постуликсовског испитивања језичких могућности, он, као и Џојсови романи, вишеструко превазилази само формални експеримент. Како почетком шездесетих година примећује Данило Киш, „и футуристичко дување у трубу, и надреалистички сан о песми коју сви певају, о песми која аутоматски бележи, случајним и речитим симболима најтише слике снова, као и симболистички о чистој поезији или верленовски, малармеовски идеал о песми без речи – све је то иста чежња за идеалном еманацијом духа.”⁵³⁶ Расткова поетичка замисао о речима које не значе ништа или које баш значе оно право јер као у постању говора извиру из самих бића, део је такве чежње за идеалном еманацијом духа која је суштински

⁵³⁵ Herman Broh, „Džejms Džojns i savremenost”, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, 161.

⁵³⁶ Danilo Kiš, „U početku beše ćutanje”, *Varia*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd, 2007, 97.

обележила модернистичку уметност. Иако ратно страдање на крају првог дела *Дана шестог* доводи до потпуне дезинтеграције Стеванове свести и унижења његовог људског достојанства, на месту раскола човека и цивилизације уздиже и Стеванова мисао у олуји као зрно драгоцене интимне спознаје.

Роман и модерна наука

Није тако чест случај да јунак једног романа постане чувени научник, чак добитник Нобелове награде, као што у другом делу *Дана шестог* то постаје Стеван Папа-Катић. Уместо те повлашћена позиција протагониста модернистичких роман је да буду уметници и то баш романописци, као у Жидовим *Ковачима лажног новац* или у Хакслијевом *Контрапункту*, што приповедању даје читав низ могућности да „огледалски” промишља само себе, односно да развија облике аутопоетичког и есејистичког дискурса у којем експлицитно разматра своју артифицијелност, смисао креативног чина, као и позиција уметности у друштву.⁵³⁷ Видели смо да се јунак и приповедач Петровићеве књиге *Људи говоре* упушта у размишљање о психолошким и поетичким разлозима који су га мотивисали за писање, приближавајући се тиме неким жанровским претпоставкама романа о роману. С правом се зато може поставити питање који су то разлози због којих Стеван постаје научник и то баш палеонтолог, што свакако упућује на један још шири круг питања о директном и имлицитном присуству научних знања и метода у иманентној поезици *Дана шестог*.

Посматрано у целини романа, Стеванова одлука да након ратне трагедије оде у Америку, заврши студије и бави се баш палеонтологијом, о чему се приповеда на почетку другог дела, није ни мало случајна. Према енциклопедској дефиницији палеонтологија је „наука која се бави проучавањем живог света који је постојао у току геолошке историје. Назив потиче од грчких речи *palaios* – стра, *ontos* – биће и *logos* – наука, дакле наука о древним бићима. Остаци некадашњег живог света или трагови животне делатности који се налазе у слојевима земљине коре из различитих епоха називају се фосилима.”⁵³⁸ Катаклизмичка ратна збивања у првом делу романа приповедач учестало доводи у везу са промена геолошких раздобља и

⁵³⁷ В. о томе: Ernst Bloh, „Roman o umjetniku”, *O umjetnosti*, prev. Nadežda Puhovski, Zagreb, 1981.

⁵³⁸ Othenio Abel, *Opšta paleontologija*, prev. Pavle Bihali, Beograd, 1933, 5.

тектонских слојева, Стеван у халуцинацијама види древна митска бића, змајеве и рептиле, али најразвијенија је визија, или својеврсна палеонтолошка имагинација, о претварању људи у фосиле, при крају прве књиге. Након што су населили површину и подигли градове у зноју и крви, људи се у свом бесу спуштају у дубине земљине коре да и тамо откривају и раде, а заправо несвесно жудећи да се врате у мајчину утробу. Ту их у раседима геолошких слојева, по некој еволутивној нужности, стиже судбина изумрлих врста. „Претварали су се одмах у фосил, тачно онакав какав суседни поред њега: једне рибе старе десет милиона година, једног хелиоптероса страог још десет пута толико. Људске главе дотле превучене чађу и жудњом одједном су биле провидне као слоновача и ћилибар. Положене су за милионе даљих година по џиновском метеориту, који се, пројуривши кроз просторе, ту углавио има миријаде и миријаде година” (424). Историјска дешавања у првом делу део су обрнуте еволуције јер рат враћа људе у праисторију, у доба пећинског чопора, у епохе геолошких расед и тектонских поремећаја. У Петровићевој прози уочљива је и богата геолошка метафорика, од „скидања” културних и значењских слојева фолклорних творевина у есеју „Младићство народног генија” до слојевитости Стеванове свести у олуји када се испод крхке површине формираног идентитета откривају архетипски слојеви колективног несвесног.

У овој геолошкој метафорици за тренутак се сусрећу Петровићево и Андрићево приповедање и баш у том сусрету се сликовито виде разлике њихових поетика и сазнајних интереса. Једно од кључних места у *Травничкој хроници* је Колоњина прича о слојевима историје и културе око травничке Јени џамије У тој алегоријској слици упућености једне културе и вере на другу на босанском простору, указује се како су под темељима џамије остаци хришћанске цркве, још дубље римске рушевине и надгробни споменици а још дубље трагови светилишта бога Митре. „И ко зна шта се још крије у дубини, испод тих темеља. Ко зна чији су тамо напори сахрањени и какви трагови заувек избрисани.”⁵³⁹ Док Андрића интересује тај интензивни рад историје и културе, Расткова имагинација опседута је оним што је у дубинама земље, културе, људске свести и језика, и зато у приповедању развија различите стратегије којима модерна свест настоји да допре

⁵³⁹ Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд, 1981, 286.

до митских слојева и архетипског језра око којег се окупљају наслаге колективаног и индивидуалног искуства. При томе, као и у Џојсовим романима, и у *Дану шестом* успоставља се веза између искуства мита и модерне науке који се сустичу у визији свеопште повезаности што постоји у универзуму чији је и човек интегрални део.

Стеваново бављење палеонтологијом у Америци проистекло је, дакле, је из богате геолошке метафорике и имагинације из првог дела романа, које великим делом директно припадају и његовим ратним визијама, попут оне о отварању понора времена и простора. Други део романа отпочиње јунаковом палеонтолошком имагинацијом великог раседа земљине коре у Аризони у којем је уписано памћење света и где прошлост постоји напореда са садашњошћу. „О, на томе месту сви векови и сви тренуци живе заједно од постања света. Од како се Земљина хора охладила и отако се вода повукла са њене површине, ниједан тренутак са ње није нестао.' Удахнуо је дубоко, затворио очи, замислио огромне скелете алосауруса, милионе година старе, како блеште на сунцу крај младих скелта ракуна које су лешинари очистили од пути” (442). Док су ратна збивања била геолошки потреси и провалије, а Стеванова мисао се дезинтегрисала у стотине токова и узбурканих слојева, сада су сви слојеви и раздобља заједно у складу, у природи влада ред. Иако засноване на научним сазнањима, Стеванове интегралистичке визије о свеопштем јединству које прожима време и простор заправо су саткане од поетских слика и постају развијене митопоетске слике, међу којима је и импресивна космолошка визија кретања Земље кроз бескрајне просторе универзума у којима је човек сићушни светли прах. Својом поетичношћу те визије не спадају потпуно у домен строгог научног проучавања како то Стеван објашњава Билу Гордону, помињући знања из књига, болничких и лабораторијских експеримената. „Ја више ништа не могу да учиним да и ви, и остали људи, и ја сам, за мене не буду само природни феномени који се дају научно тачно разврстати и одредити” (458–459). Стеванова имагинација полази од научних знања али их трансформише у свеобухватне уметничке визије тежећи ослобађају строге егзактности. Ипак, у јунаковим визијама бескрајних простора васионе нема места за друге људе, за социјалне односе, пријатељства и љубав. Његово значење земље лишено је било каквих друштвених конотација и предато искључиво посматрању еволутивних кретања, преображаја материје у енергију, али и науке у енциклопедијску имагинацију.

Еволуција није нешто што припада прошлости, она и данас траје у живом свету, непрекидни су преласци живе у неживу материју. Спрам тих универзалних процеса историјско и друштвено време је незнатно. „Када сте говорили о земљи”, вели Стеван Билу, „би сте вероватно интелектуално мислили на заставе, на песме, утакмице, штрајкове. А ја сам мислио на земљу као таку, на алкале, минерале, фосиле и жива бића која ће посатати фосили, алкали, минерали једног дана, и претворити се у енергију једног доцнијег дана, и нестати у општем животу космоса једног доцнијег дана” (459).

Али осим у визија универзума и геолошких и палеонтолошких процеса Стеванова интимна жеља за слободом ван друштвених оквири, унутар којих се креће попут „кртице која је изашла на светлост из свог подземља” (442), изражена је еротским сновима о лову на дивље вепрове и девојци која силази са планине. „И све дубље и дубље тонуо је у сан у који су се сливале све реке, и све дубље, испод ноћи и сна и река, где се неки бескрајни пољубац спуштао а његове усне” (454). У његовим сновима бујају еротске фантазије које силазе у дубинама усамљеничке интима налазе жељу за неспутаном љубављу.

Прави разлози Стевановог опредељења за науку и то баш за палеонтологију, су дубко лични. Болно искуство рата и дехуманиције, одвратили су га од људи и опесивно га посветили га науци која у дубинама земљине коре трага за фосилима живог покушавајући да разреши тајну живота и смрти која не припада историјским него у универзалним оквирима. У исти мах он у науци покушава да нађе одговоре који би му разјаснили шта је то у њему произвело такву дистанцу и одрицање од људи којим се завршила његова албанска голгота – „Али никада више браћа... Никада... Никада!” (438). Знања коју налази у књигама не дају му одговор, она је само полазиште за имагинацију о бескрајнима универзума и удаљеним просторствима Земље у којима нема других бића, осим неког скелета праисторијске животиње.

Прихвативши начела еволуције Стеван дубоко верује да су сва биће компоненте општег живота природе у којој се одвија непрекидно кретање и размена енергије. Али у тој општости живота, у визијама грандиозног човековог кретања кроз поредак васионе све појединачно и лично раствара се универзалном. Поузданост општих истина све мање задовољава Стевана у јединственом

просторно–временском континуум све мање може да разабере где се завршава прошлост, шта је заиста стварност а шта њена објективана научна слике, те, коначно, да ли је та научна слика свеопштег јединства заиста тачна ако у њој нема места за болну истину појединачне интимае. „То корачање људства кроз урагане као сметови фосила, као звездане прашине у Космосу, као усијане честице новог живота. Где је онда стварност и где њено огледње? Како да закључи, ако је објективан, ако је научник, ако је разумео поредак ствари, ако се помирио...” (583).

Тек сусрет са Милицом, чијем рођењу је присуствовао у ратном метежу, и љубав која се међу њима јавила чине да Стеваново бављење науком добије нови смисао и открива му право значење човека као светлог праха у космичкој олуји. Сећање на Миличину тајну рођења обновиће у Стевану и оно заборављено митско откровење о Мјаци Земљи и Великој Женки чији периодични циклус обнавља свеколики живот. Стеваново читање страница великог космичког дневника у намери да открије план и мапу звезда на дан Миличиног рођења је трнутака промене када његово знање добија један другачији смисао у коме пред универзалније има места и за интимну истину. Знање више није простор бекства од трауматичне прошлости, усамљености и незадовољства властитим животом, него пут ка интими вољеног бића. Стевано знање постаје и ерос спознаје и спознаја ероса у коме се занос духа заснива кроз, или боље речно, у екстази тела.⁵⁴⁰ Као након митског откровења у првој књизи, сједињење са Милицом успоставља јединство теленог и духовног у њему. То није Стеваново одрицање од науке него проналазак њене хумане димензије која се стапа са митским свепржимајућим доживљајем света. Ерупција на Сунцу или залеђених површина Месеца које је Стеван посматрао и проучавао оком научника и имао у својој радној соби на фотграфијама, сада се релизују у тренутку потпуног сједињења са другим бићем. Космичка збивања постају учесници интимае мушкарца и жене. „Били су сами на ливади изван прага, тачно у средишту оних лелујавих несталних простора. Хоризонти су лебдели, приближавали се и удаљавали испод зенита, који се расцветавао и опет скупља у себе. Били су у целом Космосу једина људска бића. Ту, једина и довољна и

⁵⁴⁰ Полазећи од Фројдове идеје да ерос тежи да обликује животну супстанцу у све шира јединства, тако да се живот може довести до вишег развоја, Херберт Маркузе има концепцију еманципаторног ероса који уједињује телесне и духовне аспекте постојања, Herbert Marcuse, *Eros i civilizacija*, прев. Tomislav Ladan, Zagreb, 1985.

потпуна. Прва, једина зора и први једини људи опет. 'Бореална' , мислила је Милица у себи, 'Сунчеве ерупције, Зора.' И лагано се успављивала, главе ослоњене на његово раме” (592–593).

Мисао изречену повдом митске слике света у нашим народним песмама да „живот људи на земљи има једну трагичну аналогију са животом целе природе”⁵⁴¹ једна је од кључних на којој почива Растков романескни свет и аутор ће је варирати и у есеју о модерном роману. Међутим, у тој мисли сустичу се и митска спознаја и научна истина, а у књижевности се та везе у потпуности релизује. У Хакслијевом роману *Контрапункт* једна од јунака чита чланак француског биолога Клода Бернара из кога приповедач наводи цитат о појединцу као фрагменту општег живота: „Живи биће није изузетак у великој природној скалдности која чини да се ствари прилагођавају једна другој; оно не нарушава општу хармонију; оно није ни у опреци са општим космичким силама нити се бори против њих. Далеко од тога, оно је члан опште усклађености ствари, и живот животиње, на пример, само је делић целокупног живота васионе.”⁵⁴² На завршетку *Дана шестог* успоставља се сложена саоднос митске и научне истине у којој, ипак, завршна спознаја о циклусу рађања и смрти припада домену митског. Стеван полази у шетњу поред језера размишљајући о биолошким законима обнове и наставка врсте, али почињући да пева древне песме о вишњи чије се гране ломе од рода, селу које плави реке и звездама које су осуле по небу као овце на пољу, његова свест се све више предаје визијама древних, паганских времена да би им се у предсмртном тренутку потпуно предала поистоветивши се са јеленом који према словенској митологији води душе умрлих на онај свет. Сећање на детињство и повратак у старословеснки рај у Стевановој предсмртној визији указује је се и као повратак земљи, растварање у митској прошлости подједнако као и уситњавање међу слојевима земљине коре где ће „настати игра претварања у алкале и соли и повратак садржају земље” (607).

У *Дану шестом* Растка Петровића модерни српски роман овладава приповедачким могућностима да у свом поетичком и епистемолошком видокругу заснује искуство и истину науке. У дослуху са митом и науком, роман стиче могућност одређивања и разумевања универзума, спознају човекове позиције у

⁵⁴¹ Растко Петровић „Младићство народног генија”, *Есеји и чланци*, Београд, 1974, 320.

⁵⁴² Олдас Хаксли, *Контрапункт*, прев. Живојин Симић, Београд, 1972, 75.

њему и стварање велике уметничке синтезе у којој се успостављају везе и подударности између супротстављених истина.

Закључак

Сваки разговор о енциклопедичности могао би да се заврши причом о сличности између јазавичара и крокодила. То су, наиме, оне две животиње која у поговору *Вергилијевој смрти* помиње Хермна Брох објашњавајући сличност између свој и Џојсовог романа *Уликс*. „Ко прихвати овакву апсурдност, тај не само да не зна како тиме Џојсу наноси неправду, како мора бити да му је наносијер нема никакве представе о његовој стилској и језичкој структури, већ не зна чак ни то да се Џојс не може подражавати.”⁵⁴³ Ово поређење, која озбиљно искушава и саму енциклопедичку потребу да успоставља везе и тражи аналогije, важно је из бар два разлога. Када се говори о енциклопедичности изгледа да је неминовно призивање, упућивање или поређење са Џојсовим романима. Већина аутора који су бавили поетиком модерног романа неминовно је морала да се одреди према његовим романескним енциклопедијама, а чак и онај који то није, Бахтин, развио је такав приступ који ће у новије време бити најчешће узиман као полазиште за читање *Уликса*. И за тумачење романа Растка Петровића веза са ирским аутором се неминовно намаће, тим пре што је Растко први код нас опширније писао о роману тока свести и у дослуху са том поетиком осмислио своје монументални *Дан шести*. Иако је разлика између Џојсовог и Растковог романа можда још и већа него она коју наводи Брох, чини се да о потенцијалним везама ипак вреди говорити, јер Петровићево читање *Уликса* и покушај да на том искуству и његовим модулацијама заснује своју поетику, један је од изузетних тренутака српске књижевности, на жалост недовољно схваћен у време када је настао и из

⁵⁴³ Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, 226.

идеолошких разлога дуго одсутан из наше књижевности. Тај парадоксални однос где се кроз разлике успостављају сличности, карактеристичан је и за одређење поетичког модела енциклопедичности. Ма колико се тај модел теоријски сигурно поставио, он ће увек морати да тражи сличности између крокодила и јазавичара, јер једна од кључних одлика сваког таквог романа је управо њихова велика оригиналност, такођер заснована на особеном, парадоксалном односу на којем од вајкада функционишу енциклопедије – задивљујући напор композиционе промишљености целине која се потом претвара у мрежу значења унутра које се отвара огроман број могућности. Својим именом енциклопедија ће предодредити специфичност те тензије која се отвара између затворене, промишљене форме која би да буде универзум у малом и отворености за различите могућности читања.

Иако се чини да нема романа који не би могао бити проглашен енциклопедичном формом, јер толико различитих теоријских приступа за нешто такво даје основу, јасно је да и у Бахтиновим ставовима, према којима је енциклопедичност иманентна роману, од барокног доба више није тако, те да степен поетичке интегративности и сазнајне свеобухтности није присутан у сваком роману. Можда један од сигурнијих индикатора енциклопедичности јесте управо успостављање веза, које могу бити и пародијске, са неком од великих форми из прошлости, са неком књигом која је својеврсни књижевни архетип – Библија и Хомерову епови на првом месту. Већина таквих романа управо претендују да буду памћење културе, сабирање и каталог њених постигнућа, што опет не искључује могућност пародије, које се показује као најзначајнији роаманескни савезик у обједињењу мноштва токова, значења и фрагмената у целини. Такав случај је и са Растковом *Бурлеском* која јасно упућује на свог енциклопедијског претходника – Вуков *Рјечник*, откривајући и неке аспекте средњовековне слике света. Каснији романи, на првом месту Павићеви скренуће пажњу и на званични почетак енциклопедичности у српској књижевности, а то је барок⁵⁴⁴, доба када делују наши први аутори у чијем делу бисмо могли да препознамо енциклопедичко усмерење – Орфелин и Венцловић, док нешто касније Видаковићеви роман баштинећи богатство барокног романа теже свезнању. Ипак, Расткова *Бурлеска* званични је почетак енциклопедичности у српском роману. Она је и најотворенији Петровићев

⁵⁴⁴ В. о томе: Jovan Delić, *Hazarska prizma*, Beograd, 1991.

роман за различите теоријске заснованости овог књижевног феномена. *Бурлеска* тежи оној тематској и поетичкој све обухватности, приповедној интегративности и културном синкретизму који поводом Џојсових романа *Уликс* и *Финеганово бдење*, Умберто Еко истиче као одлике енциклопедичког модела налазећи у њему одјек изгубљеног средњовековног хомогенизујућег модела света. Ако се посматра у авангардном контексту, *Бурлеска* на изузетан начин потврђује ону уметничку генезу монтаже и симултанитета у роману коју су из ликовне уметности извели Бенјамин и Брок говорећи о Деблиновом, односно Џојсовом приповедању. У првом Петровићев роман највише је дошла до изражаја тип енциклопедичке пародије како је одређује Фрај и пре њега, наравно Бахтин. Међутим, управо Фрајево истицање *Библије* као полазишта указује се важно за слике, симболе и композицију Петровићевог првог романа који је систематична, осмишљена „енциклопедичка пародија која је резултат приповедачевог настојања да конструише другачију, апокрифну верзију романа, мита и историје. У традицији пародије, хумора и сатире који постоје од Апулеја, преко Раблеа, Свифта и Стерна до Џојса и Хакслија, и Растков роман налази своје место.

Растков први роман је енциклопедија жанрова и стилова писане књижевности, од средњовековних апокрифа и записа усмених умотворина до еспресионистичке прозе, а *Људи говоре* су мала енциклопедија говорних жанрова, од кратке реплике и дијалога до интимне исповести и поверавања. То је роман које представља кључну спону између ауторових поетичких преокупација с почетка двадесетих и романа *Дан шести* писаног током тридесетих година и завршеног у Америци. Оно што роман *Људи говоре* издваја међу другим Петровићевим делима је то да се изражена аутопоетичка свест не односи само на одређење, оправдање и вредновање композиционих и приповедачких поступака којима је само дело остварено, већ нас упућује и на сам процес настанка дела, на психолошке и стваралачке мотиве који су довели до приповедачеве намере, јасно изречене у самом роману, да управо такво дело које је пред нама напише. Поред тога што легитимишу уметничку праксу којој припадају, аутопоетички искази у роману ту праксу и вреднују и то не само на естетичком плану него и у контексту сазнајних и друштвених вредности. Такви искази у роману *Људи говоре* нису више ствар само

његове иманентне поетике него и питања сазнајних моћи човека и могућности опстанка хуманистичких вредности у модерном друштву.

Док се у поетици Иве Андрића и Милоша Црњанског може говорити о смислу постојања који се образује у целини историјских и друштвених збивања, Растко је и као романаписац и као тумач романа опседнут знатно ширим димензијама – космичком, која је простор непрестаног саодноса материје и енергије, и метафизичком, која је у знаку немерљивих митских и спиритуалних сила. Микрокосмос индивидуалне свести у сталном је саодносу са митском целином колективног духа и универзалног постојања природе на чему почива енциклопедичност *Дана шестог*. Овај Растков роман приближи је Броховом одређењу тоталног уметничког дела која повезује мит, науку и искуство језичког експеримента. То је роман који комуницира са целином књижевног, историјског, научног па и идеолошког искуства времена у коме је настало – од авангардних поступака монтаже и симултанизма, Џојсовог тока свести и Хакслијеве контрапунктске композиције, Ајнштајнове теорије релативитета, Фројдове и Јунгове психоанализе.

Расткова поетичка самосвест почетком тридесетих година окупирана је управо неким од кључних питања књижевне енциклопедичности. Најпре како да све изразитији сазнајни интерес модерног романа да интегрише целину животног, научног и уметничког искуства, добије одговарајућа композициона решења којим би се ускладили, Растко ће рећи „хармонизовали”, различити наративни токови, сазнајне перспективе и смисони слојеви. То опет захтева и разрешење међусобног односа осамостаљених прозних фрагмената и њихово позиционирање према наративној и смисаоној целини. Нове могућност заснивања романескног тоталитета Петровић налази у монтажи, симултанizmu и контрапункту, поступцима које идентификује у Џојсовим, Хакслијевим и романима Вирџиније Вулф.

Интегративност *Дана шестог* привукао је у своје поетичко језгро и роман *Са силама немерљивим*. Ново поетичко позиционирање у целину *Дана шестог* чини да се две књиге нађу у односу међусобног читања. Мрежа антиципација и реминисценција управо због хронолошког неподуарања ствара необичне ефекте смисаоне интеракције. Као што је први део *Дана шестог* поетички отворен за читање романа *Са силама немерљивим*, тако друга књига последњег Растког

варира, модификује и интегрише доживљаје, мотиве и смисаоне токове из првог дела развијући подједнако митску колико и научну визију света. Такви композициони и смисаони односи доказују да Расткова поетика има свест о особености енциклопедичког поетичког модела у роману јер се тоталитет живота не успоставља само обиљем детаља или информација, него приповедачком и композиционом целином заснованом на поступцима симултанитета, монтаже и контрапункта, промишљеном систему асоцијација, лајтмотива, митских симбола и реминисценција који формирају разуђену референцијалну и текстуалну мрежу / лавиринт. Прва и друге књиге *Дана шестог*, као лице и наличје, управо откривају различите видове и стања људског постојања али као делове „јединственог ткања” или великог циклуса разарања и обнове који се одвија у универзуму. Међутим, важно је приметити и да се исти мотиви и симболи у различитом наративном и стилском тоналитету варирају у оба дела романа али тако да се увек садрже и ону другу, супротну могућност. То се првенствено односи на кључни смисаони ток везан за тајну рођења која је увек и тајна смрти. Иако је приметна тенденција да се поглавља организују као самосталне сферичне целине тиме што се фрагменти повезују у асоцијативну мрежу или се у неколико симултаних збивања варира исти мотив, тако успостављене целине међусобно се повезују у макроструктуру првог дела романа. Збивања и ликови повезана су хронотопом пута и сусрета. „Тело у кретању кроз простор” (106), тако би се могла сажети радња прве књиге романа која почиње и завршава се стањем телесног мировања. Одабиром таквих граничних тачака целина наративног света прве књиге се циклично организује и то не само од почетног до завршног мировања, неко и током кретања које је такођер организовано кроз микропериоде путовања и застајања. Међутим, поглавља композиционо и смисаоно комуницирају првенствено периодичним појављивањем „тајне рођења” која је у поетичком језгру читавог романа и варира се у судбинама различитих ликова и у различитим сазнајним и симболичким доменима – митском, еволутивном, билошком.

Док се енциклопедичка остварења као што су *Петроград*, *Уликс* или *Берлин Александерплац* могу назвати урбаним епопејама модерног доба, дотле Петровићеви романи судбину појединца па и читавог човечанства виде као део великог ритма природе и динамике збивања у универзуму. Разлози због којих је у

Дану шетом тако наглашено човеково постојање у природи блиски су онима због његова поетика посеже за митским искуствима, тим пре што је код Растка првенствено реч о митопоетској слици природе. Визија тоталитета у његовим романима, првенствено у последњем, блиска је оном трансцендирању романа ка епопеји о чему пише Лукача на крају своје теорије, када у Толстојевој прози види превазилажење друштвених форми живота и успостављање грандиозне слике заједнице која се стапа са великим током природе и по чијем такту се одвија живот од рођења до смрти. Смисао људског живота у *Дану шестом* не формира се у контексту друштвених и па ни историјских дешавања колико спрам целине природе и процеса разградње и обнове који се у њој циклично одвијају.

Иако *Дан шести* нема тако сложену архитектонику и асоцијативно богатство као *Уликс*, ипак се и поводом Растковог романа може говорити о оном типу мотивске испреплетаности коју Курцијус у Џојсовом роману пореди са интелектуалном слагалицом. Већина поглавља у роману компонована је тако да се путем симултанитета и мреже асоцијација приповедачки реализује та повезаност људских судбина које иако се у простору одвијају независно једна од друге, заправо у својој микродраматичности садрже трагедију читавог човечанства у том историјском тренутку. Симултанитет управо тежи да обухвати одређени временски распон у његовом тоталном значењу превазилазећи уобичајене каузални и хронолошки след. *Дан шести* је свакако најближи енциклопедичности у митском кључу која своју огромну моћ интегрисања различитих знања и искуства заснива на смисаоним и структуралним потенцијалима архетипова, универзалних аналогичности и цикличне концепције времена. Поетика митологизације у неким од најзначајнијих модернистичких романа који се појављују након Првог светског рата, проистиче из апоклиптичног осећања слома свих вредности што као реакцију изазива потребу за обновом света.

За разлику од умирања јунака у првој књизи, Стеванова смрт на крају спокојна је у величанственој лепоти сазнања о свеколиком јединству живота који кроз појединца само протиче, да би се поново вратио свом митском прапочетку, затварајући круг у којем се спајају смрт и рођење. Тиме се симболично затвара велики поетички круг Растковог опуса јер последње странице *Дана шестог* враћају на почетак његовог првог романа, у старословенски рај. Ово сустицање краја и

почетка, индивидуалног са колективним, уливање садашњег тренутка у митску свевременост, врхунац је Петровићеве феноменологије времена која полазећи од метафизичке вредности људског живота, надилази историјско постојање утопијском концепцијом мита о вечитом повратку.

Иако нема ону стилску агломерацију попут *Уликса*, роман *Дан шести* успоставља своју поетику на богатству језичких могућности и то знатно више него на жанровској хетерогености. За разлику од неутралног или апстрахованог језика у прва два дела романа *Људи говоре*, Растко Петовић је овде знатно више пажње посветио језичкој индивидуализацији јунака најчешће дијалекатским говорним цртама код епизодних ликова чиме се повремено остварују и хумористички ефекти, потом социолектима, али и профилисаним филозофским дискурсом. Том полифонијом различитих друштвених и иделошких гласова *Дан шести* изразио се издваја од других модернистичких романа. У његовом другом делу полифонијска структура изостаје зато што нема оне егзистенцијалне драматичности коју носи гранична ситуација која у рату искушавајући све физичке, моралне и духовне потенцијале индивидуалног постојања. Растка Петровића је „нови свет” Америке свакако привукао и због конгломерата различитих култура и наслеђа које доносе имигранти, међутим у обликовању романескног света друге књиге превладала је поетика својеврсне феноменолошке редукције. заснована на визији тоталитета без сувише наглашених одређења времена и простора.

У *Дану шестом* Растка Петровића модерни српски роман овладава приповедачким могућностима да у свом поетичком и епистемолошком видокругу заснује искуство и истину науке. У дослуху са митом и науком, роман стиче могућност одређивања и разумемања универзума, спознају човекове позиције у њему и стварање велике уметничке синтезе у којој се успостављају везе и подударности између супротстављених истина.

Видели смо да је *Дан шести* био прећутно цензурисан због за то време неприхватљивог приказивања албанске голготе. У време када је објављен, почетком шездесетих, више није могао имати ону улогу у српској књижевности као да се појавио три деценије раније. Заправо од свих Расткових романа, једино се поводом *Бурлеске* може говорити о изразитијој блискости са каснијим

енциклопедичким оставрењима српске књижевности, и то првенствено са оним најзначајнијим, *Хазарским речником*.

И Растко Петровић и Милорад Павић заснивају своје приповедачке поступке на укрштају фактографског и фикционалног, документарног и измишљеног, при чему није увек могуће повући јасну границу између једног и другог, што оставља могућности за бројне мистификације и манипулације документима претварајући текст у сложену интертекстуалну мрежу цитата, псеудоцитата, парафраза и реминисценција. Оба романа настала су на основу проучавања богате документарне грађе, али и на познавању и промишљању конвенција различитих жанрова, што је услов да би се оне нарушавале и комбиновале. Павић је свој роман назвао „библиотеком која има своју фабулу” а видели смо да је сличну оцену о *Бурлесци* дао је један од њених првих критичара, Иво Андрић. Оно што је Андрићу, приповедачу несклоном жанровским мешањима и језичком експерименту, изгледало као занимљив, али неуспели романескни покушај, српска проза ће неколико деценија касније усвојити као наративну константу. Наравно да се не може говорити о идентичности Петровићевог и Павићевог поступка приповедања, али о начинима комбиновања документарног и фикционалног које постоји и код једног и код другог аутора, али са различитим поетичким оправдањам и циљем, свакако може бити речи. У том смислу битна је веза ових романа као књижевноисторијска потврда да *Бурлеска* није била ексцентрични и неуспели експеримент кога је временом покрио ако не потпуни заборав, онда одсуство интереса за детаљније тумачење. У светлу прозе Милорада Павића, Борислава Пекића или Горана Петровића, Растково необично дело добија своје изузетно место у историји нашег романа у протеклом столећу.

Романи Растка Петровића у целину су засновала низ изузетних приповедачких могућности романа као жанра и стваралачких потенцијала које имају језик, мит, историја и наука. Растко не само да је први отворио врата једне полузаборављене словенске митске, легендарне и језичке традиције већ је из корена променио однос према митолошкој грађи, па била она античка, хришћанска или словенска. Уместо митологије сведене на шематизоване ликове, декоративне реминисценције или алегориске слике, каква је она махом била у српској књижевности на прелазу деветнаестог и двадесетог века, Растко уводи могућности

за сложена књижевна преиначења и поигравања, открива везе између различитих култура, успоставља континуитет цивилизација које су постојале на овом простору, те, коначно, путеве повезивања модерних уметничких поступака и опсесија савременог човека са оним што је архаично и архетипско. Такве могућности искористиће у другој половини прошлога века српска поезија и проза, од Васка Попе и Миодрага Павловића, који се у поједним циклусима и читавим збиркама окрећу *спредном небу* старе српске духовности, па до Павића и Горана Петровића.

Литература

I Дела Растка Петровића

Бурлеска Господина Перуна Бога Грома, Издање Свесловенске књижарнице М. Ј.

Стефановића и друга, Београд, 1921.

Африка, Геца Кон, Београд, 1930.

Људи говоре, Геца Кон, Београд, 1931

Поезија, проза, есеји, Просвета, Београд, 1972.

Есеји и чланци, Нолит, Београд, 1974.

Дан шести, Нолит, Београд, 1977.

Сицилија и други путописи, Нолит, Београд, 1977.

Са силама немерљивим, Нолит, Београд, 1994.

II Литература о Растку Петровићу

Иво Андрић, „Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*”,

Уметник и његово дело, Београд, 1997.

Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, *Критички радови*

Станислава Винавера, Београд, 1975.

Јан Вјежбицки, „Српска авангарда и Растков случај”, *Књижевно дело Растка Петровића*, уредник Ђорђије Вуковић, Београд, 1989.

Radovan Vučković, *Književne analize*, Sarajevo, 1972.

Александар Дероко, „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања”, *Летопис Матице српске*, књ. 423, св. 5, Нови Сад, 1979.

Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд, 2005.

Jasmina Musabegović, *Književno delo Rastka Petrovića*, Београд, 1976.

Marko Ristić, „Rastko Petrović (1957)”, *Prisustva*, Београд, 1966.

Лазар Трифуновић, „Уметничка критика Растка Петровића”, *Књижевна дело Растка Петровића*, зборник радова, уредник Ђорђевије Вуковић, Београд, 1989.

Новица Петковић, „Пукотина у језику”, *Песник Растко Петровић*, зборник радова, Београд, 1999.

III Теоријска литература

Teodor Adorno, *Estetička teorija*, прев. Kasim Prohić, Београд, 1979.

Teodor Adorno, *Negativna dijalektika*, прев. Nadežda Čaćinović-Puhovski i Žarko Puhovski, Београд, 1979.

Theodor W. Adorno, *Filozofsko–sociološki eseji o književnosti*, прев. Borislav Mikulić, Zagreb, 1985.

Aristotel, *Metafizika*, прев. Branko B. Gavela, Београд, 1960.

Сергеј Сергејевич Аверницев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, Београд, 1982.

Erih Auerbach, *Mimesis*, прев. Milan Tabaković, Београд, 1968.

Guillaume Apollinaire, „Slikari kubisti”, *Novi duh*, прев. Jure Kaštelan, Split, 1984.

Mihail Bahtin, *O romanu*, прев. Aleksandar Badnjarević, Београд, 1989.

Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, прев. Milica Nikolić, Београд, 2000.

Roland Barthes, *New Critical Essays*, прев. Richard Howard, University of California Press: Berkeley, 1990.

Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, прев. Ivan Šop, Tihomir Vučković, Beograd, 1978.

Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, прев. Truda Stamać, Zagreb, 1986.

Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, прев. Jovica Aćin, Beograd, 2007.

Walter Benjamin, *Poreklo nemačke žalobne igre*, прев. Javorka Finci–Pocrnja, Sarajevo, 1989.

Peter Biger, *Teorija avangarde*, прев. Zoran Milutinović, Beograd, 1998.

Horhe Luis Borhes, *Nova istraživanja*, прев. Biljana Bukvić Isailović, Beograd, 2008.

Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, прев. Svetomir Janković, Niš, 1979.

Andrew Brown, *A Brief History of Encyclopedias: From Pliny to Wikipedia*, London, 2011.

Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Indiana University Press, 1960.

Harald Vajnrh, *Leta: umetnost i kritika zaborava*, прев. Drinka Gojković, Beograd, 2008.

Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.

Вирџинија Вулф, *Есеји*, прев. Милица Михајловић, Београд, 1956.

Edmund Vilson, *Akselov zatak ili o simbolizmu*, прев. Olga Humo, Beograd, 1964

Herbert George Wells, Alan James Mayne, *World Brain*, H.G. Wells Society, London, 1994.

Ханс–Георг Гадамер, *Европско наслеђе*, прев. Божидар Зеџ, Београд, 1999.

Ханс–Георг Гадамер, *Ум у доба науке*, прев. Сузана Спасић, Београд, 2000.

- Hans-Georg Gadamer**, *Početak filozofije*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2007.
- Čarli Gir**, *Digitalna kultura*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Beograd, 2011.
- Dalamber**, *Uvodna rasprava u Enciklopediju*, prev. Dragan M. Jeremić, Beograd, 1955.
- Н. Державин**, *Дидро и енциклопедисти*, прев. Ника Милићевић, Београд, 1948.
- Jovan Delić**, *Hazarsk prizma*, Beograd, 1991.
- Denis Diderot's *The Encyclopedia: selections***, edited and translated by Stephen J. Genzier, New York, 1967.
- Lubomir Doležal**, *Poetike Zapada*, prev. Radmila Popović, Sarajevo, 1991.
- Jacques Derrida**, *O gramatologiji*, prev. Kasim Prohić, Sarajevo, 1976.
- Žak Derida**, *Uliks, gramofon*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd, 1997.
- Милош Ђурић**, *Историја хеленске књижевности*, Београд, 1988, 498.
- Leon Edel**, *Psihološki roman*, prev. Emilija Kuzmanović, Beograd, 1962.
- Umberto Eco**, *Otvoreno djelo*, prev. Nika Milićević, Sarajevo, 1965.
- Umberto Eko**, *Kant i kljunar*, prev. Mirela Radosavljević, Saša Modrec, Beograd, 2000
- Umberto Eko**, *Beskrajni spiskovi*, prev. Aleksandar Stefanović, Beograd, 2011.
- Umberto Eko**, „Od interneta do Gutemberga“, prev. Ljubomir Vasojević, *Art 032* : časopis za umetnost i kulturu, Čačak, 2007.
- Umberto Eko**, *O književnosti*, prev. Milana Piletić, Beograd, 2002.
- T. S. Eliot**, *Selected Prose of T.S.Eliot*, ed. Frank Kermode, New York, 1975.
- Richard Ellmann**, *James Joyce*, Oxford University Press, 1982.
- Mirča Elijade**, *Rasprava o istoriji religija*, prev. Dušan Janjić, Novi Sad, 2011.
- Mircea Eliade**, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, prev. Willard R. Trask, New York, 1971.
- Viktor Žmegač**, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987.

- Viktor Žmegač**, „Döblinove epske montaže”, *Istina fikcije*, Zagreb, 1982.
- Љубиша Јеремић**, *Глас из времена*, Београд, 1993.
- Александар Јерков**, „Лексикографска парадигма”, *Књижевност*, Београд, 1990, бр. 2–3.
- Aleksandar Jerkov**, „Roman i tekst: enciklopedijski model književnosti”, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, br. 2, Beograd, 1998.
- Aleksandar Jerkov**, *Nova tekstualnost*, Beograd, Podgorica, 1992.
- Kant, M. Fuko, J. Habermas**, *O prosvetćenosti*, prev. Vladimir Kapor, Novi Sad, 2004
- R.L. Collison**, *Encyclopaedias: Their history through the ages*, New York, London, 1965.
- Immanuel Kant**, *Kritika čistog uma*, prev. Nikola M. Popvić, Beograd, 1970.
- Ернст Касирер**, *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, том IV, прев. Олга Кострешевић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.
- Џонатан Калер**, *Структуралистичка поетика*, прев. Милица Минт, Београд, 1990.
- Italo Kalvino**, *Američka predavanja*, prev. Jasmina Tešanović, Novi Sad, 1989.
- Frank Kermode**, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, 1979.
- Ernst Robert Curtius**, *Eseji iz evropske književnosti*, prev. Emilija Grubačić, Sarajevo, 1964.
- Ернст Роберт Курцијус**, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Београд, 1996.
- Svetozar Koljević**, *Trijumf inteligencije: Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu*, Beograd, 1963.

- Frank Kermode**, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, 1979.
- Džonatan Kaler**, *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*, prev. Sonja Čerlek, Zagreb, 1991.
- Франсоа Лефвр**, „Читање Хазарског речника Милорада Павића”, *Књижевност*, Београд, 1997, бр. 1–2.
- Žan–Fransoa Liotar**, *Postmoderno stanje*, prev. Frida Filipović, Novi Sad, 1988.
- Georg Lukacs**, *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, prev. Kasim Prohić, Sarajevo, 1990.
- Fric Martin**, *Istorija nemačke književnosti*, prev. Branimir Živojinović, Beograd, 1971.
- Alberto Mangel**, *Biblioteka noću*, prev. Nataša Karanfilović i dr., Beograd, 2008.
- Alberto Mangel**, *Istorija čitanja*, prev. Vladimir Gvozden, Novi Sad, 2005.
- Јелезар Мелетински**, *О књижевним архетиповима*, прев. Рдамила Мечанин, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.
- Trevor Morgan Murphy**, *Pliny the Elder's Natural history: the Empire in the Encyclopedia*, Oxford University Press, 2004.
- Herbert Marcuse**, *Kraj utopije. Esej o oslobođenju*, prev. Branka Brujić, Zagreb, 1972.
- Jan Mukaržovski**, „Појам целине у теорији уметности”, *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*, prev. Aleksandar Ilić, Beograd, 1987.
- Henrik Markjevič**, *Nauka o književnosti*, prev. Stojan Subotin, Beograd, 1974.
- Pol de Man**, *Problemi moderne kritike*, prev. Gordana Todorović, Branko Jelić, Beograd, 1975.
- Kristofer Noris**, *Dekonstrukcija*, prev. Jasmina Miličević, Beograd, 1990.
- Фридрих Ниче**, *Воља за моћ*, прев. Душан Стојановић, Београд, 2003.

Жорж Пуле, *Метаморфоза круга*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993.

Karl Popper, *Pretpostavke i pobijanja: rast naučnog znanja*, прев. Dragan D. Lakićević, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002

Marvin Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, прев. Đorđe Krivokapić, Beograd, 2000.

Езра Паунд, *Како да читамо* прев. Милован Данојлић, Нови Сад, 1999.

Karl Popper, *Pretpostavke i pobijanja: rast naučnog znanja*, прев. Dragan D. Lakićević, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002.

H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, прев. Milena Vladić, Beograd, 2009, 66.

Милорад Павић, *Роман као држава и други огледи*, Београд, 2005.

Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, прев. Dušan Kuzmanović, Beograd, 1992.

Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

Pol Riker, *Vreme i priča*, први том, прев. Slavica Miletić, Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993.

Žak Ransijer, *Politika književnosti*, прев. Marko Drača, Novi Sad, 2008.

Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, прев. Vesna Blagojević, Beograd, 2002.

Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, прев. Frida Filipović, Beograd, 1981.

Milivoj Solar, *Eseji o fragmentima*, Beograd, 1985.

Milivoj Solar, *Filozofija književnosti*, Zagreb, 1985

Žan Starobinski, *Osvajanje slobode 1700–1780*, прев. Jelena Stakić, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010.

Ги Скарпета, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Нови Сад, 2003.

Smilja Tartalja, *Skriveni krug: obnova ciklizma u filozofiji istorije*, Beograd, 1976.

Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд, 1994.

- Нортрон Фрај**, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Нови Сад, 2007.
- Mišel Fuko**, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, прев. Nikola Kovač, Beograd, 1971.
- Michel Foucault**, „Fanatsia of the Library”, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Esseys and Interviewes*, прев. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, New York, 1977.
- Douwe W. Fokkema**, *LiteraryHistory Modernism and Postmodernizm*, Harvard University Press, 1984.
- Sigmun Frojld**, *Iz kulture i imetnosti*, прев. Đorđe Bogićević, Novi Sad, 1981.
- Jirgen Habermas**, *Saznaje i interes*, прев. Miodrag Cekić, Beograd, 1975, 29.
- Ken Hirschkop**, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999.
- Georg Wilhelm Fridrih Hegel**, *Enciklopedija filozofskih znanosti*, прев. Viktor D. Sonnenfeld, Sarajevo, 1965.
- Хегел**, *Естетика*, књ. III, прев. Никола Поповић, Београд, 1986.
- Hegel**, *Fenomenologija duha*, прев. Nikola M. Popović, Beograd, 1974
- Hegel**, *Filosofijska propedeutika*, прев. Vlastimir Đaković, Beograd, 1985
- Ljerka Schiffler**, *Ideja enciklopedizma i filozofsko mišljenje*, Zagreb, 1989.
- Roger Shattuck**, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France – 1885 to World War I*, New York, 1968.
- Emil Štajger**, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, прев. Drinka Gojković, Beograd, 1978.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Предраг Петровић
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 10. 10. 2012.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Предраг Петровић
Број уписа _____
Студијски програм Српска књижевност
Наслов рада Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића
Ментор проф. др Јован Делић

Потписани Предраг Петровић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 10. 10. 2012.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 10. 10. 2012.

Биографија

Мр Предраг Петровић рођен је 1975. године у Ужицу где је завршио основну школу и гимназију. Дипломирао је 1999. године на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. 2006. године одбранио је магистраски рад „Поетика кратког романа српске авангарде”. Ради као асистент на предметима Српска књижевност 20. века и Тумачење књижевног дела на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Био је сарадник на неколико истраживачких пројеката на Институту за књижевност и уметност, а тренутно ја сарадник на пројекту „Поетика српске поезије двадесетого века: национални и европски контекст”. Члан је стручне редакције за књижевност *Српске енциклопедије* чијом израдом руководе Матица српска и Српска академија наука и уметности, био је сарадник *Енциклопедије српског народа* (2008) Завода за уџбеника и уредник за српску књижевност Ларусове енциклопедије (2010). Сарадник је Културног центра Београда за који је као коаутор урадио изложбе о Станиславу Винаверу (2006) и Момчилу Настасијевићу (2009) у оквиру манифестације Фестивал једног писца. Као књижевни критичар сарадник је емисије из културе „Метрополис” првог програма Радио телевизије Србије. Члан је редакције *Књижевног листа*. Учествовао је на великом броју домаћих и међународних научних скупова. Бави се проучавањем новије српске књижевности и књижевном критиком. Објавио је научну монографију *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008).