

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мина М. Ђурић

МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ ПРОЗЕ 20.  
ВЕКА У ОДНОСУ НА СТВАРАЛАЧКУ  
РЕЦЕПЦИЈУ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ЏЕЈМСА  
ЏОЈСА

Докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Mina M. Đurić

MODERNIZATION OF THE 20TH-CENTURY  
SERBIAN PROSE IN RELATION TO THE  
CREATIVE RECEPTION OF JAMES JOYCE'S  
LITERARY WORK

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мина М. Джурич

МОДЕРНИЗАЦИЯ СЕРБСКОЙ ПРОЗЫ 20  
ВЕКА В СВЯЗИ С ТВОРЧЕСКИМ  
ВОСПРИЯТИЕМ ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Докторская диссертация

Белград, 2017

**ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ**

**Ментор:**

Проф. др Јован Делић, редовни професор, Универзитет у Београду,  
Филолошки факултет

Датум одбране:

---

Рад у овом облику не би постојао да аутор није имао прилике као стипендиста пет пута да учествује у раду летње школе посвећене делу Џејмса Џојса у Трсту (2010–2014), као и да уз једномесечну стипендију истраживачки борави и служи се изворима у Фондацији Џејмса Џојса у Цириху (2014). Бескрајна захвалност на свесрдној помоћи, приказаним материјалима и подстицајним запажањима дојсолозима Фрицу Сену, проф. др Џону Макорту, проф. др Лаури Пеласкијар, Рону Еварту и свим њиховим сарадницима.

Најискренија захвалност ментору проф. др Јовану Делићу и професорима – проф. др Александру Јеркову, проф. др Предрагу Петровићу и проф. др Зорану Пауновићу за све савете, коментаре и сугестије. Хвала колегама са Филолошког факултета и Института за књижевност и уметност у Београду, као и са Филозофског факултета у Новом Саду, на помоћи, сарадњи, подршци и разумевању.

Тати. Амин. Мина

# МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ ПРОЗЕ 20. ВЕКА У ОДНОСУ НА СТВАРАЛАЧКУ РЕЦЕПЦИЈУ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ЏЕЈМСА ЏОЈСА

## Резиме

Циљ овог истраживања јесте представљање и проблематизовање тока модернизације и постмодернизације српске прозе, а посебно романа 20. века, из перспективе стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у поетикама српских писаца 20. столећа. У раду се прати присуство и стваралачка рецепција књижевног опуса Џејмса Џојса у српској књижевноуметничкој, књижевно-научној и књижевно-критичкој сфери од првих превода и пропратних текстова до стваралачке рецепције Џојса у имплицитним и експлицитним поетикама српских писаца (нарочито Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша и Борислава Пекића).

Основно питање које се овим истраживањем поставља јесте да ли примери модерности српске прозе 20. века баштине извесне суштинске родности са дефиницијом процеса модернизације прозе у 20. веку, која је у теоријским текстовима српских, европских и светских проучавалаца књижевности поткрепљена примерима из дела Џејмса Џојса, као својеврсном парадигмом. У односу на појаву, стваралачку актуализацију и критичку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса у српској литератури 20. века, хипотеза се дотиче и потребе српских писаца за активним дијалогом са Џојсом, што нужно води у смеру промена српске прозе, од модернизације романа у опусу Растка Петровића до постмодерног приступа романескном ткиву код Данила Киша, који се и претпостављају као кључне, прекретничке тачке у дијалогу српске књижевности и дела Џејмса Џојса.

Примарни корпус текстова који су предмет ових теоријских и компаративних проучавања модернизације српске прозе 20. века сеже од првих примера експлицитне и имплицитне стваралачке рецепције Џејмса Џојса у радовима Марка Ристића, романима и есејима Растка Петровића, текстовима Станислава Винавера, затим се прати кроз приповетке и романе Владана Деснице, романе, приповетке и есеје Данила Киша, романе Борислава Пекића, уз осврте на

интертекстуалне референце у делу Милоша Црњанског, Рада Драинца, Иве Андрића, Боре Тошића, Милорада Павића, Драгана Великића и других.

У контексту стваралачке рецепције књижевног опуса Џејмса Џојса у српској литератури 20. века, истраживање обухвата и анализе наведених текстова из критичке и теоријске перспективе поетике модерног и постмодерног романа, принципа каталога, приређивања текста, колажа и монтаже, духа енциклопедије, пародије и ироније, језичке иновативности, дестабилизације наративне инстанце, романа тока свести, присуства унутрашњег монолога и солилоквија, деконституисања форме, романа као експеримента, метанаративности, референцијалности и цитатности, наратива нових медија, проблема епифаније, статуса митског, типова уликсологије, (не)могућности решавања проблема парализе, који је карактеристичан за модерни, урбани дискурс романа 20. века и др. Назначене анализе указују и на то како неке карактеристике Џојсове прозе постају неумитни стабилизатори модерних и постмодерних поетика светске, европске и српске књижевности 20. века.

Очекивани резултат и закључак овог истраживања тиче се и потврде тезе о постојању за модернизацију књижевности важног и утицајног стваралачког, (ауто)поетичког дијалога српских прозаиста 20. века са књижевним делом Џејмса Џојса. Тим дијалогом се указује и на степен модерности и отворености за интерактивно промишљање и стваралачку рецепцију Џојсовог дела у контексту српске књижевности, као могуће парадигме модернизације прозе 20. века, што, поткрепљено новим преводима Џејмса Џојса на српској књижевно-научној сцени, као и иновативним теоријским радовима о (пост)модернизацији романа, доприноси (по)нов(н)ој (ре)контекстуализацији српске књижевности у оквирима светске.

Циљ овог проучавања у контексту сродних подухвата других народа јесте да се једним целовитим истраживањем поткрепи светска библиотека радова који се баве присуством и (стваралачком) рецепцијом Џејмса Џојса у оквирима других књижевности. Стога је намера овог рада и да се допринесе продубљенијем инкорпорирању српске литературе 20. века у токове светских проучавања и тумачења књижевности кроз нови покушај расветљавања сложеног питања и проблема модернизације и постмодернизације српске прозе, а нарочито романа

20. века, овог пута из перспективе стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса у српској књижевности, науци и култури.

Кључне речи: српска књижевност 20. века, Џејмс Џојс, модернизација, модернизам, постмодерна, стваралачка рецепција.

Научна област: наука о књижевности, историја књижевности, теорија књижевности.

Ужа научна област: српска књижевност 20. века, компаратистика, англосаксонска и англоирска књижевност 20. века, модернизам и постмодерна у српској, европској и светској књижевности.

УДК



# MODERNIZATION OF THE 20TH-CENTURY SERBIAN PROSE IN RELATION TO THE CREATIVE RECEPTION OF JAMES JOYCE'S LITERARY WORK

## Summary

The aim of this research is to present and problematize the flow of modernization and postmodernization of Serbian prose, particularly of the 20<sup>th</sup>-century novel, from the perspective of the creative reception of James Joyce's literary work in the poetics of 20<sup>th</sup>-century Serbian writers. This research follows the presence and the creative reception of James Joyce's literary opus in Serbian literature, literary science and literary criticism from the first translations and reports on Joyce's novels, to the creative reception of Joyce in implicit and explicit poetics of Serbian writers (especially Rastko Petrović, Vladan Desnica, Danilo Kiš and Borislav Pekić).

The basic hypothesis of this research raises the question whether examples of modernity in Serbian prose of the 20<sup>th</sup> century bear an essential similarity with the definition of the modernization of the prose in the 20<sup>th</sup> century, which is in theoretical texts of Serbian, European and world literature scholars supported by examples from the works of James Joyce, as a kind of a certain paradigm. In comparison to the appearance, creative actualization and critical reception of James Joyce's literary opus in Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century the hypothesis touches the needs of Serbian writers for an active dialogue with James Joyce, which inevitably leads in the direction of Serbian prose changes, from the modernization of the novel in the works of Rastko Petrović to the postmodern approach in the novels of Danilo Kiš, who are supposed to be two key points in the dialogue between Serbian literature and the work of James Joyce.

The primary corpus of the texts that are the subject of this theoretical and comparative study of the modernization of the 20<sup>th</sup>-century Serbian prose contains the first examples of explicit and implicit creative reception of James Joyce in the works of Marko Ristić, novels and essays of Rastko Petrović, texts of Stanislav Vinaver, then in short stories and novels of Vladan Desnica, novels, short stories and essays of Danilo Kiš and novels of Borislav Pekić, with an overview of intertextual references in the texts of Miloš Crnjanski, Rade Drainac, Ivo Andrić, Bora Ćosić, Milorad Pavić, Dragan Velikić and others.

In the context of the creative reception of James Joyce's literary opus in the 20<sup>th</sup>-century Serbian literature this study also includes analyses of the texts from critical and theoretical perspectives of the poetics of modern and postmodern novel, principles of catalogue, editing, collage and montage, spirit of encyclopedias, parody and irony, linguistic innovations, destabilization of the narrative instance, stream of consciousness novel, the presence of internal monologue and soliloquy, deconstitution of the form, novel as an experiment, metanarrative, references and quotations, the narrative of new media, problems of epiphany, status of the myth, types of Ulysseology, the (im)possibility of resolving the problem of paralysis, which is the characteristic of modern, urban discourse in the novel of the 20<sup>th</sup> century, etc. The named analyses would indicate the occasions in which some characteristics of Joyce's prose have become inevitable stabilizers of modern and postmodern poetics of the world, European and Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century.

The expected outcome of this research is also the confirmation of the existence of a very important and influential creative, (auto)poetic dialogue on the modernization of the literature between Serbian prose writers of the 20<sup>th</sup> century and James Joyce's literary work. This dialogue has indicated the degree of modernity and openness to interactive, creative reception of Joyce's work in the context of Serbian literature, as possible paradigm of the modernization of the prose in the 20<sup>th</sup>-century, which, supported by new Serbian translations of James Joyce, as well as by innovative theoretical works on (post)modernization of the novel, represents the opportunity for (re)new(ed) (re)contextualization of Serbian literature within the world literature.

The aim of this study in the context of the related projects in other cultures is to complete the global library of works that deal with the presence and (creative) reception of James Joyce in other literatures. Therefore, the purpose of this research is also to incorporate Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century into the mainstream of the world literary studies, and to interpret Serbian literature through the complexity of issues and problems of modernization and postmodernization of the prose, particularly of the 20<sup>th</sup>-century novel, viewed from the perspective of the creative reception of James Joyce's works in Serbian literature, science and culture.

Keywords: Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century, James Joyce, modernization, modernism, postmodernism, creative reception.

Scientific fields of interest: literary science, history of literature, literary theory.

Scientific fields of special interest: Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century, comparative literature, Anglo-Saxon and Anglo-Irish literature of the 20<sup>th</sup> century, modernism and postmodernism in Serbian, European and world literature.

UDC

# МОДЕРНИЗАЦИЯ СЕРБСКОЙ ПРОЗЫ 20 ВЕКА В СВЯЗИ С ТВОРЧЕСКИМ ВОСПРИЯТИЕМ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

## Резюме

Целью данного исследования является представление и переосмысление течения модернизации и постмодернизации сербской прозы, особенно романа 20-го века, с точки зрения творческого восприятия литературных произведений Джеймса Джойса в поэтике сербских писателей 20-го века. В работе следят за наличием и творческим восприятием литературных произведений Джеймса Джойса в сферах сербской литературы и искусства, литературы и науки, и литературы и критики, от первых переводов и сопровождающий текстов, до творческого восприятия Джойса, в имплицитной и эксплицитной поэтике сербских писателях (особенно Растка Петровича, Владана Десницы, Данило Киша и Борислава Пекича).

Основной вопрос, задаваемый в этом исследовании - наследуют ли примеры модернизма сербской прозы 20-го века, конкретные существенные сходства с определением процесса модернизации прозы в 20-м веке, которая в теоретических текстах сербских, европейских и мировых исследователей литературы, подтверждена примерами из произведений Джеймса Джойса, в качестве своего рода парадигмы. В связи с возникновением, творческой актуализацией и критическим восприятием литературного произведения Джеймса Джойса в сербской литературе 20-го века, предположение, также относится к необходимости сербских писателей в активном диалоге с Джойсом, что обязательно ведет в направлении изменений сербской прозы, от модернизации романа в творчестве Растка Петровича, до постмодернистского подхода к романной ткани у Данила Киша, которые предполагаются как ключевые точки, и важные вехи в диалоге сербской литературы с произведениями Джеймса Джойса.

Основной корпус текстов, которые являются предметом этого теоретического и сопоставительного изучения модернизации сербской прозы 20-го века, начинается с первых примеров явного и неявного творческого восприятия Джеймса Джойса в работах Марко Ристича, в романах и очерках Растка Петровича, текстах Станислава Винавера, затем, за ним следуют новеллы и

романы Владана Десницы, романы, новеллы и очерки Данило Киша и романы Борислава Пекича, с обращением особого внимания интертекстуальным ссылкам в произведениях Милоша Црњанского, Раде Драинаца, Иво Андрича, Боры Чосича, Милорада Павича, Драгана Великича и других.

В контексте творческого восприятия литературных произведений Джеймса Джойса в сербской литературе 20-го века, исследование включает анализ указанных текстов с критической и теоретической точки зрения поэтики модерного и постмодернистского романа, принципов каталога, подготовки текста, коллажа и монтажа, духа энциклопедии, пародии и иронии, языковой инновации, дестабилизации повествовательной инстанции, романа поток сознания, и наличия внутреннего монолога и солилоквиия, десоздания формы, романа в качестве эксперимента, мета-повествования, приведения ссылок и цитат, повествования новых средств информации, проблемы эпифании, мифического статуса, типов уллисологии, (не) возможности решения проблемы паралича, что характерно для современного, городского дискурса романа 20-го века и пр. Указанные анализы показывают, как некоторые особенности прозы Джойса становятся неизбежными стабилизаторами модерных и постмодернистских поэтик мировой, европейской и сербской литературы 20-го века.

Ожидаемый результат и вывод данного исследования относится и к подтверждению тезиса о существовании, для модернизации литературы, важного и влиятельного творческого, (авто)поэтического диалога сербских прозаиков 20-го века с литературными произведениями Джеймса Джойса. Таким диалогом указывается на уровень модерности и открытости для интерактивного мышления и творческого восприятия произведений Джойса в контексте сербской литературы, как возможной парадигмы модернизации прозы 20-го века, что подтверждается новыми переводами Джеймса Джойса на сербской литературно-научной сцене, а также инновационными теоретическими работами о (пост)модернизации романа, и способствует (повторной) (ре)контекстуализации сербской литературы в рамках мировой литературы.

Цель настоящего исследования в контексте аналогичных предприятий других народов, заключается в подтверждении мировой библиотеки работ, занимающихся наличием и (творческим) восприятием Джеймса Джойса, в рамках

других литератур, путем одного всестороннего исследования. Таким образом, намерение этой работы - внести свой вклад в более глубокое включение сербской литературы 20-го века в течения мировых исследований и толкования литературы через новую попытку прояснения сложных вопросов и проблем модернизации и постмодернизации сербской прозы, особенно романа 20-го века, на этот раз с точки зрения творческого восприятия произведений Джеймса Джойса в сербской литературе, науке и культуре.

Ключевые слова: сербская литература 20-го века, Джеймс Джойс, модернизация, модернизм, постмодернизм, творческое восприятие.

Научная область: наука о литературе, история литературы, теория литературы.

Более узкая научная область: сербская литература 20-го века, сравнительное изучение литератур, англо-саксонская и англо-ирландская литературы 20-го века, модернизм и постмодернизм в сербской, европейской и мировой литературе.

УДК

# Садржај

<i>I Срби у Џојса и Џојс у Срба</i> .....	1
<b>1. Постављање проблема: модернизам/постмодерна, стваралачка рецепција, Џејмс Џојс/српска књижевност 20. века</b> .....	<b>2</b>
Појам <i>стваралачке рецепције</i> у контексту других сродних феномена.....	12
Шта утиче на формирање концепта <i>стваралачке рецепције</i> кроз историју мишљења о (српској) књижевности 20. века?.....	15
Стваралачка рецепција и компаратистика.....	19
Стваралачка рецепција и модернизација.....	22
Шта (не) значи „ирско” у овим процесима стваралачке рецепције?.....	28
<b>2. Срби у Џојса мимо српских џојсоваца: како је Џојс реципирао српски народ, књижевност и културу у контексту других (словенских) народа</b> .....	<b>32</b>
<b>3. Српски језик Џојсовог текста</b> .....	<b>49</b>
<b>4. Српске књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције Џојсовог дела у контексту рецепција Џојса код других словенских народа</b> .....	<b>96</b>
<b>5. Може ли бити (српских) теоријских истраживања без (стваралачке) рецепције дела Џејмса Џојса?</b> .....	<b>116</b>
<i>II Паралелни џојсовски светови</i> .....	130
<b>6. Паралелни џојсовски светови: Гавре Даблинац</b> .....	<b>131</b>
<b>7. Српска камерна музика</b> .....	<b>141</b>
<b>8. Има ли имажи(ни)зма у српској књижевности 20. века?</b> .....	<b>154</b>
<b>9. Како се чита <i>Одисеја</i> до 20-их година 20. века: фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског</b> .....	<b>165</b>
<i>III Први српски џојсовац</i> .....	180
<b>10. Улике у току</b> .....	<b>181</b>
<b>11. Џојсплицитна (пост)модернизација: Растко Петровић/Данило Киш</b> .....	<b>183</b>
Хаосмички енциклопедизам .....	192
<b>12. Они пишу <i>романе о уметнику</i></b> .....	<b>204</b>
Ослобађање жанра кроз фигуру уметника .....	205
<b>13. Прелазни (жанровски) облици – <i>Бакомо Џојс, Са силама немерљивим, Рани јади</i></b> .....	<b>218</b>
<b>14. (Не)могућности типологије <i>џојсовског романа</i> у српској књижевности 20. века</b> .....	<b>226</b>
<b>15. Типологија токова не-свести</b> .....	<b>236</b>

<b>16. Ономатопеја – чуло заборавља у књижевном тексту? .....</b>	<b>247</b>
<b>17. Хођање као хронотоп (мета)текста и/или лого(ро)логија <i>Дана шестог</i> .....</b>	<b>258</b>
Читоход.....	267
<b>18. Како се читају <i>Одисеја</i> и <i>Уликс</i> 30-их година 20. века: Драинчева уликсологија .....</b>	<b>275</b>
<i>IV (Не само) Десничин Даблин</i> .....	287
<b>19. Џојс модернички према Десници .....</b>	<b>288</b>
Истодобне приповедачке претече .....	290
Од детињства до зрелог доба: парализа Оријента или Окцидента? .....	296
<b>20. <i>Гномон</i> и <i>исапу</i> – Џојс и Андрић .....</b>	<b>302</b>
<b>21. Ерото-Џојс у српској књижевности 20. века: странац и „Мало створење” .....</b>	<b>316</b>
<b>22. Харфски модернизам/харфистичка постмодерна .....</b>	<b>323</b>
<b>23. Како се читају <i>Одисеја</i> и <i>Уликс</i> од 50-их година 20. века: двојнички <i>Дневник о Улису</i>....</b>	<b>334</b>
<i>V Од џојсологије до антиџојсологије у српској књижевности 20. века</i> .....	339
<b>24. Кишологија: џојсологија или антиџојсологија? .....</b>	<b>340</b>
Џојсолошка кишологија? .....	341
Кишологија као антиџојсологија? .....	344
<b>25. Зашто каталогизовати (књиге)?.....</b>	<b>350</b>
БиблиОНТОтека .....	356
<b>26. Итачки истражни поступци.....</b>	<b>362</b>
<b>27. Како се чита <i>Одисеја</i> до и од 70-их година 20. века: Сирин Борислава Радовића – „Сирене” савременог света .....</b>	<b>376</b>
<i>VI Пекићев (meta)Joyce</i> .....	390
<b>28. Полифонијска картографија (мета)текста .....</b>	<b>391</b>
<b>29. Џојсове и Пекићеве варијације на ирскост .....</b>	<b>401</b>
<b>30. Амин (пред)текста?.....</b>	<b>409</b>
<i>VII Теоријски маргино-Џојс</i> .....	413
<b>31. Квантна (теорија) књижевност(и)? .....</b>	<b>414</b>
<b>32. На англоирским маргинама Џојса: џојсовски након Џојса? .....</b>	<b>428</b>
<b>33. На јужнословенским маргинама Џојса .....</b>	<b>441</b>
Великић без Џојса?.....	442
Џојсовски 1993?.....	448



Сви „Цојсови ученици” .....	451
(Филмски) <i>Freuden Smile</i> .....	455
<i>VIII Ка веку цојслављења</i> .....	457
<b>34. Век(овање) цојсовских читалаца .....</b>	<b>458</b>
<b>35. Сума цојсовског куда? у српској књижевности 20. века: закључна разматрања .....</b>	<b>463</b>
<b>36. До 2039.....</b>	<b>511</b>
<b>Прилози: Словенска цојсловљења .....</b>	<b>514</b>
„Моја је <i>Одисеја</i> цојсовска” .....	516
„Кроз лавиринт реченица и речи на објављеном одисејском путовању” .....	524
„Да је дуже живео, сигурно би добио Нобелову награду” .....	533
<b>Библиографија.....</b>	<b>551</b>
<b>Биографија аутора.....</b>	<b>614</b>



## ***I Срби у Цојса и Цојс у Срба***

## 1. Постављање проблема: модернизам/постмодерна, стваралачка рецепција, Џејмс Џојс/српска књижевност 20. века

“Don Juan  
of Judea  
upon a pilgrimage”  
(Loy 1996: 89).<sup>1</sup>

“The Covering Cherub: or, Poetic Influence”  
(Bloom 2011: 3).

Циљ овог научног истраживања јесте представљање и проучавање тока модернизације и постмодернизације српске прозе, а посебно романа 20. века, из перспективе стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у поетикама српских писаца 20. столећа. У раду се прати присуство и стваралачка рецепција књижевног дела Џејмса Џојса у српској књижевноуметничкој, књижевно-научној и књижевно-критичкој сфери од првих превода и пропратних текстова до стваралачке рецепције Џојса у експлицитним и имплицитним поетикама српских писаца (нарочито Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша, Борислава Пекића).<sup>2</sup> Тежња овог проучавања у контексту сродних (али, по фокусу истраживања типа

---

<sup>1</sup> Мото сачињавају стихови Мине Лој из песме настале 1922. године под насловом „Џојсов *Уликс*” (Loy 1996: 88–90, прештампано и у Scott 1990: 248–249). Мина Лој је пратила процес у вези са изласком делова Џојсовог *Уликса* у *Малој ревији* и коначно срела Џојса непосредно након објаве *Уликса* као целовите књиге 1922. године (уп. Parmar 2013: 148). Гертруда Стајн, самопрокламована џојсовска претходница (в. Рауповић 2001: 17), којој је Мина Лој и посветила један од својих есеја (Loy 2011: 232–234), у својој *Аутобиографији* истиче читалачку модерност Лојеве сведочанством да је „могла да разуме и без запете” (Simpson 2000: 49). Поред наведеног, модернизам Мине Лој је читан у контексту женског писма, студија рода (Shreiber, Tuma 1998), поетичких разлика модернизма и авангарде (Dunn 1995), али и односа живота и литературе (Bradley 2008). Наведено остварење Мине Лој представља управо један од ранијих примера стваралачке рецепције Џојсовог дела. Уколико у библиографији или при референцама ове тезе није другачије назначено, превод цитираних делова у тексту начинио је аутор овог рада.

<sup>2</sup> Како је у фокусу, пре свега, стваралачка рецепција текстова Џејмса Џојса у остварењима српских писаца, рад ће се на остале врсте рецепција позивати у мери у којој је то неопходно за продубљење разумевања основног проблема, као и за заснивање сигурних и проверених упоришта. При томе, где год буде потребно, указиваће се на вредне и прилежне референце које су већ истраживале и представљале рецепцију Џејмса Џојса, односно на текстове који су му посвећени, као и на преводе настале на овом поднебљу. Приказ критичке и преводилачке рецепције Џојсовог дела код нас, у контексту рецепције других стваралаца енглеског модернизма, са пратећим библиографским подацима, понуђен је већ у дисертацији Сандре Јосиповић – *Енглески модернизам у српској књижевној критици* (Josipović 2010).

рецепције ипак, и даље, најређих) подухвата других европских и ваневропских народа јесте да се (једним) целовитим истраживањем поткрепи светска библиотека радова који се баве присуством и (стваралачком) рецепцијом дела Џејмса Џојса у оквирима експлицитних и имплицитних поетика аутора других књижевности (у овој области српска наука о књижевности, нажалост, још увек помало и делимично касни у односу на неке (јужно)словенске и (ван)европске књижевности).<sup>3</sup> Постављањима, примењивањима и преиспитивањима аспеката методологије стваралачке рецепције на корпусу дела у дијалогу Џејмса Џојса и српске књижевности 20. века, намера овог рада јесте и да се допринесе продубљењем инкорпорирању српске литературе 20. века у токове европских и светских проучавања и тумачења књижевности кроз поновни покушај расветљавања сложеног питања и проблема модернизације и постмодернизације српске прозе (уп. Jerkov 1991), а нарочито романа 20. века.

Основно питање које се овим истраживањем поставља јесте да ли и како процеси модернизације српске прозе 20. века баштине извесне суштинске сродности са дефиницијом модерности, која је у теоријским текстовима српских, европских и светских проучавалаца књижевности поткрепљена (као својеврсном парадигмом) примерима из дела и поетике Џејмса Џојса. Да би се одговор проверио, поље интересовања се усмерава директно на опус Џејмса Џојса и текстове одабраних српских прозаиста, у тежњи да се уоче начини на које се одређени примери модерности из европских оквира контекстуализују у прозном опусу српског писца у односу на прозно остварење српске књижевности 20. века, онога што му је претходило и онога што следи. Посебно интересовање подстиче реактуализовање „новина” модернизације српске прозе, установљавање поетичких спрега са европским и светским „предлошком”, али и њихови повратни делокрузи у оквирима целокупне српске књижевне традиције, као и облици и валоризације књижевно-

---

<sup>3</sup> Уп. нпр.: Vidan 1974: 116–123, 132–133; Vidan 1986: 181–197; Flaker 1986: 198–214; Gjurgjan 1984; Gjurgjan 1987: 57–63; Petrić 1987: 101–107; Tall 1990a: 183–199; Tall 1990b: 625–633; Cornwell 1992; Lernout, Van Mierlo 2004a; Lernout, Van Mierlo 2004b; Nash 2006; Goldmann 2006: 227–248; Senn 2010: 459–462.

критичке и научне рецепције која их је пратила и разматрала у сфери дефинисања токова модерности прозе 20. века и њених примера из дела Џејмса Џојса.

Примарни корпус текстова који су предмет теоријских и компаративних проучавања у овако постављеном проблемском приступу модернизацији српске прозе 20. века сеже од својеврсних џојсовских претходница и најава, али и првих примера експлицитне и имплицитне стваралачке рецепције Џејмса Џојса у раду Марка Ристића из 1924. године (уп. Ристић 1953; 153–157), на предавањима Момчила Настасијевића<sup>4</sup> и Душана Матића,<sup>5</sup> у делу Растка Петровића (уп. Петровић 1921, Петровић 1974, Петровић 2005, Петровић Р. 2014а), Станислава Винавера (уп. Винавер 2012а, Винавер 2012б, Винавер 2012в), затим се прати кроз приповетке и романе Владана Деснице (уп. Десница 1957, Десница 1964, Десница 1982), не би ли врхунио у поетичким опредељењима Данила Киша (уп. Киш 1974, Киш 1983с, Киш 1983d, Киш 1983е, Киш 1995, Киш 2001, Киш 2004) и Борислава Пекића (уп. Пекић 2005–2006, Пекић 2006, Пекић 2014а, Пекић 2014б, Пекић 2015а, Пекић 2015б). Уз то се обухватају и краћи осврти на интертекстуалне и типолошки џојсовске (у односу на прустовске и/или фокнеровске референце) и у ширем контексту модернизма друге поетичке сродности у делу Милана Дединца (уп. Дединац 1957), Милоша Црњанског (уп. Црњански 1959, Црњански 1996, Црњански 2002, Црњански 2013), Рада Драинца (уп. Драинац 1998, Драинац 1999а), Јована Христића (Христић 1954), Иве Андрића (уп. Андрић 2008), Оскара Давича (уп. Давичо 1987), Боре Ћосића (уп. Ћосић 1982), Милорада Павића (уп. Павић 1996а, Павић 1996б), Драгана Великића (уп. Velikić 1989, Velikić 1992, Velikić 2013, Velikić 2016) и других. У контексту остварења српских писаца 20. века предмет истраживања обухвата преглед и анализу текстова

---

<sup>4</sup> Допуњујући својим коментарима библиографију студија о Џојсу коју је понудила Вида Марковић (уп. Марковић 1963: 146–149), Светозар Бркић у тексту „Џејмс Џојс – велики изазов” напомиње да је и Момчило Настасијевић на часовима 1933. године у IV мушкој гимназији говорио о Прусту и Џојсу (Бркић 1994: 231). Иако у својим „Белешкама са боравка у Паризу” Настасијевић поводом Прустовог остварења дискутује и о претпоставкама за оформљавање парадигме модерног романа – „Али је главна промена у темпу: данас се муњевитом брзином осећа и мисли. [...] Круг асоцијација невероватно се проширио: за један минут хиљадама представа пролети кроз уобразиљу”, као и о потреби *вратоломног читања* „уметнуте реченице код Пруста” која „износи десетинама реда” (Настасијевић 1991: 164), запажања о Џојсу ипак не оставља (уп. Настасијевић 1991).

<sup>5</sup> Бркић напомиње и да је Душан Матић 1934. године на часу говорио о Џојсу (Бркић 1994: 231).

који су из књижевноуметничке, књижевно-критичке и научно-теоријске перспективе (поетике модерног и постмодерног романа, принципа монтаже, проблема епифаније, језичке иновативности, дестабилизоване наративне инстанце, романа тока свести, присуства унутрашњег монолога и солилоквија, деконституисања форме, статуса митског, елемената пародијског, типова уликсологије, жанра романа о уметнику и др.) указивали на новине које долазе са Џојсовом прозом и постају неумитни стабилизатори модернизованих поетика светске, европске и српске књижевности 20. века.

У истраживачким смеровима српске науке о књижевности до сада није било целовитог проучавања ове теме. Један број компаратистичких радова указивао је прецизно и зналачки на одређене сегменте могућих веза као одлика модерности двеју традиција, српске и англоирске, што сведочи да је интригантност теме и потреба разматрања проблема, које она намеће, врло подстицајна, поготово за савременије проучаваоце књижевности. Сагледавало се, између осталог, дело Растка Петровића и Џејмса Џојса из перспективе синкретичности и тоталитета романа-енциклопедије – Предраг Петровић (Петровић 2008: 221–268, 299–337; Петровић 2013) или романа као експеримента – Весна Мићић (Мићић 2007: 191–211); интерпретирале Десничине и Џојсове приповетке у духу монтаже и детаља као основе стратегија приповедања и сродног сликања урбане атмосфере – Тања Поповић (Поповић 2007: 175–206); указивало се на блискост принципа пародије у Џојсовим и Пекићевим остварењима – Игор Перишић (уп. Perišić 2013), као и у Џојсовом и Павићевом делу – Сања Бошковић (Бошковић 2006: 50–86); проучавао жанр романа о уметнику, однос „романа оца” и „романа сина” нарочито у опусу Џојса и Киша – Александар Стевић (Stević 2004: 40–54), Ивана Миливојевић (Миливојевић 2005: 155–164), Јелена Симовић (Симовић 2005: 287–324), Слађана Ракић (Ракић 2012: 183–193), а однос отац–син и у романима Џојса и Растка Петровића – Предраг Петровић (Петровић 2013: 163–199); тумачио статус ауторског коментара Џојсових и Кишових текстова – Ивана Миливојевић (Миливојевић 2001); образлагала екстензија метафоре читања средњовековног слоја витештва код Џојса и Киша – Бранко Вранеш (уп. Вранеш

2015: 261–271; Вранеш 2016: 95–111); уочавале архетипске мотивске блискости у делима Џојса и Андрића – Миодраг Радовић (Radović 1987a: 71–85), филмске технике у Џојсовој и Андрићевој прози – Никола Лоренцин (Лоренцин 2014) и структурни принципи организације њихових одабраних приповедака и наративних стратегија – Мина Ђурић (Ђурић 2012a: 393–404), као и диференцираност стилова наративних дискурса *Уликса* и *Пешчаника* и односа истражних поступака у њима – Љубиша Јеремић (Jeremić 1978: 138–195), Ивана Миливојевић (Milivojević 2010: 153–164), док су се, осим тога, запажали и трагови *женског писма* у *Уликсу* и код савремених српских списатељица – Ивана Максић (Maksić 2011: 128–145), а пратила и поређења филозофских упоришта геометријске, цикличне структуре *Сеоба* и *Финегановог бдења* – Јован Ђулибрк (Ђулибрк 2001: 285–335), издвајао се хомеровски предложак лика у *Уликсу* и *Роману о Лондону* – Јелена Алексов (Алексов 2015: 85–100) и промена обрису фигура од митског Одисеја до савременог Уликса у поезији Милоша Црњанског – Мина Ђурић (Ђурић 2014: 189–203). Овим радом понудиће се синтеза досадашњих истраживања и научних стремљења, али и покушај да се новим читањима и изналагањима џојсолешких мотивација у токовима модернизације и постмодернизације српског романа продубе основе поетичких сродности српских прозаиста 20. века и Џејмса Џојса, као једне од могућности отелотворених одлика модерности европске и светске књижевности, те отворе питања на који начин су се овако представљени примери модерности у српској књижевности 20. века мењали, усаглашавали у контекстима поетика српских писаца и њиховом односу према традицији, означавајући преокрет модерности и превредновање модернизоване традиције ка постмодерни. Осим тога, посебна пажња у раду ће се посветити и анализи трансформација фигуре Одисеја и његовом односу према Уликсу у српској поезији 20. века.

Зашто примери из дела Џејмса Џојса као могућа парадигма модерности и српске књижевности 20. века? Већ Т. С. Елиот за Џојсовог *Уликса* експлицитно казује: „Сматрам да је ова књига најважнији израз свог времена; то је књига која нас



све обавезује, и коју нико од нас не може да занемари” (Елиот 2012а: 94).<sup>6</sup> На тај начин обележен контекст раних рецепција Џојсовог дела, а посебно романа *Уликс*, већ током Џојсовог живота и рада покренуће питање да ли је ишта осим џојсовског у књижевности и могуће. Међутим, и ту би се могао издвојити проблем који не погодује процесима модернизације литературе, о чему сведочи и следеће запажање имажисте Ричарда Олдингтона. Наиме, говорећи о Џојсу године 1921, а затим и 1924, Ричард Олдингтон истиче да „када би млади писци могли бити наведени да аплаудирају и величају господина Џојса без копирања, све би било добро, али таква ствар је незамислива” (Aldington 1924: 192–207; Deming 1964: 120), што актуализује питање од кључног интереса: како бити на џојсовском путу, али не бити Џојсов епигон?

Из библиографије радова о Џојсу, састављене од стране Роберта Деминга, увиђа се да истраживачке студије Џојсовог деловања на савременике настају већ од друге половине 20-их, а нарочито током 30-их година 20. века. Изучаваоци се баве темама које су у распону од конституисања разумевања Џојсовог утицаја на новелистичку форму (Carruthers 1927/8: 12–13, 62–66, 73–76; уп. Deming 1964: 43), што обухвата и Џојсов „напад на континуитет енглеске фикције и његов утицај на модерну фикцију” (Collins 1932: 277–284; Deming 1964: 43), преко увиђања важности Џојсовог рада на усавршавању књижевног лика („Џојсов утицај на савремену прозу је проучаван како би се показало да је у карактеризацији Џојс највећи иноватор међу новим романописцима”; Muir 1939: 34, 134–139; Deming 1964: 44), до својеврсне теоријске дивинизације која подразумева да „историја Џојсове величине међу данашњим интелектуалцима и историја његовог утицаја на данашњу литературу дивно илуструје ничеански концепт натчовека” (Powys 1938; Deming 1964: 45). Та истраживања се настављају преко конкретнијих примера изучавања Џојсовог утицаја на Дилана Томаса (Scarfe 1942: 101–104), Вирџинију Вулф (Sarraute 1956), Т. С. Елиота (Kaplan, Wall 1961) и друге, као и компаративних истраживања Џојса и

---

<sup>6</sup> О првим критичким оценама Џојсовог *Уликса* в. и Рауповић 2001: 17.

Гертруде Стајн (Breadsley 1936: 43, 76–77), *Уликса и Госпође Даловеј* (Monroe 1941: 205–206), Џојса и Броха (Schoolfield 1958: 21–38).

Друга важна, а истовремено, у односу на првобитно наведену тврњу, делимично и контрадикторна Елиотова констатација јесте да је Џојс својим делом заправо убио не само 19. столеће већ и властиту будућност (уп. Vidan 1971: 61). Како је онда у књижевности могуће било шта џојсовско после Џојса?<sup>7</sup> На отежавајуће дефинисање диференцираних и амбивалентних смерова снаге џојсовског преокрета указује и запитаност Мишела Битора, аутора програмског текста „Роман као трагање” из 1955. године: „Мислим да је Џојс један од [...] путоказа. Без сумње, било је у његово доба и других толико великих романијера попут њега, али није било утицајнијих. Како у неколико речи описати прекретницу коју он представља” (Битор 1982: 33). Једну од могућности приказа промена које је истакнутим ауторима светске књижевности понудио дијалог са Џојсом, актуализовао је Александар Јерков, наглашавајући у два потенцијална примера обресе значаја и превратничке улоге таквог стваралачко-реципијентског *сусрета*: „Brohov i Beketov susret sa Džojсом spadaju међу кључне trenutke u историји romana dvadesetog века. Odgovori na izazove poetičких apsoluta u Brohovom i Beketovom delu јасно показују два различита opredeljenja: Brohov konstruktivizam i Beketovu destrukciju” (Jerkov 1991: 49). На другој страни, осим стваралачког не сме се занемарити ни поетичко деловање Џојса на постављања неких од кључних теоријских погледа поводом романа 20. века: „Док је Брох своје *погледе* на роман формулисао тумачећи Џојсов *Уликс*, Бенјамину је повод био други велики роман тога доба *Берлин Александерплац* (1929). Постоји низ поетичких блискости између ова два дела али не само због тога што је Алфред Деблин у време док је приводио крају рад на свом рукопису, читао немачки превод *Уликса* из 1927” (Петровић П. 2014а: 728). У контексту тако назначених путоказа и разноликости приступа броховског и бекетовског, односно броховског и бенјаминовског (пост)џојсовског поетичког опредељења као *граничних подручја* и могућих повода за заснивања и тумачења диференцираних типова стваралачке и

---

<sup>7</sup> У том контексту уп. и резултате студије о утицају Џојсове технике на модерну литературу, настале још 1925. године (O’Reilly 1925: 17–18; Deming 1964: 48).

критичке рецепције у процесима модернизације прозе 20. века, као о смеровима блумовских „утицаја” (уп. Bloom 2011), промишља Зоран Пауновић у оквирима модернистичког књижевног круга:

„Nema nikakve sumnje da je Džojcs, i to ponajviše zahvaljujući *Uliksu*, jedan od nekoliko najuticajnijih pisaca ovog veka. U poslednjih pedesetak godina, Džojsova dostignuća na planu pripovedne proze postala su za mnoge pisce *neka vrsta graničnog područja proznog kazivanja*, daleki cilj kome treba težiti u ispitivanju granica vlastitih moći. Nedoumice se, međutim, javljaju onda kada treba ukazati na konkretne pravce i oblike mnogostrukih Džojsovih uticaja, pošto se oni, upravo zbog svoje raznolikosti, retko opažaju lako i na prvi pogled” (Paunović 2001: 18; подвлачења М. Ђ.).

Сродно становиште о величини и снази таквог утицаја, али и о тежини његове прецизне дефиниције назначио је још и Иво Видан: „Јоуцев utjecaj na daljnju književnost golem je, ali ga nije lako definirati” (Vidan 1971: 62). При томе треба имати у виду, можда парадоксално, и разнотоне митологизације које се везују за утицај тих и сродних књига на обликовање читалачких поколења, чак и ако се неће прочитати (уп. Vajlder 1975: 276). Свеприсутну двадесетовековну тензију, насталу услед бремена џојсовског наслеђа, осликава и констатација Данила Киша, који претпоставља да „moderni evropski i američki roman zapravo i ne čini ništa drugo nego pokušava da Džojsov veličanstveni poraz pretvori u male pojedinačne pobede”, чему следи успостављање „sporednih puteljaka te džojsovske staze”, која је, према Кишу, већ указала на излаз са пута „kuda se dalje ne može” (Kiš 1983e: 227).

Стога ће се у назначеном следу постављених проблема, кроз покушаје рашчитавања примера и одлика очигледно утицајног типа џојсовске модерности, настојати да се демаскирају стваралачко-реципијентски одговори и поетичке сродности српске прозе 20. века са поетикама других књижевности у односу на парадигму модерности дела Џејмса Џојса, коју су теоријски подразумевали и навођени критичари и тумачи. Могућности модернизације српске прозе 20. века слеђењем Џојсове парадигме (пост)модерног романа представљаће се, најчешће, као изазови најтежег, па и извесног типа стваралачко-рецепцијског „ултимативног читања” (Јерков 2009: 73), који се у креативним досезањима српских писаца модификују и прилагођавају целокупној књижевној поетици аутора и канона или је

пак потпуно мењају, о чему у српској књижевности посебно сведоче примери романа Растка Петровића, Данила Киша и Борислава Пекића, који по дослуху са Џојсовим делом чине најадекватније примере у токовима модернизације и постмодернизације српске прозе 20. века.

Као заједнички чиниоци процеса модернизације романа у српској књижевности 20. века и Џојсовом поетичком методу у раду ће се актуализовати и: разградња матрице реалистичког романа, ресематнизација легенде и мита (о Протеју, Наусикаји, Икару и Дедалу и др.) и историјске стварности, питање односа хаоса и енциклопедичности живота у једном дану, сумња у форму и њена фрагментаризација као еквивалент дезинтегрисане слике света, однос монтаже и колажа, пародија, иронија и магија језичког ритма, оноματοпеја, металитерарност, метанаративност, (мета)текстуални хронотоп, аутореференцијалност, цитатност, симболика предмета свакодневице (кишобрана, шешира, штапа, кромпира) и њихових спискова-каталога, варијација сродних тема и мотива кроз више дела, снег као симболичка сцена којом се затварају дела високог модернизма српске и европске књижевности, тема егзодуса и статус повратника, Јевреја, типа усамљеног јунака, отуђеног у сферама урбаног, предлошци лика од Одисеја, преко Дон Кихота до Уликса, ефекат наративне симултаности, уз присуство различитих стилова и њихово понирање архитектоником дела, деконструкција граматичких и синтаксичких конвенција, са аналитичким и ироничним односом према свакој врсти религијске и политичке институције или канона, успостављање *хиберно-идентитета* модерног романа који се зачиње у постулатима подражавања *тока свести* и његовог преиначења у *ток подсвести*, што представља и начине конституисања аморфног идентитета једне епохе и граничне позиције модернизма и постмодерне, односно апсолутне хибридности стилова (уп. Миливојевић 2012: 11–14). У контексту примера из српске књижевности 20. века тумачиће се и доминација монолога попут оног из „најпотпуније ’написаног’ романа после Флобера” (Вилсон 2012: 106), у којем се „појединачно оријентише у универзуму” (Вајлдер 2012: 105), кроз „преувеличану вербалну страну мисли” (Набоков 2012: 110). У раду ће се интерпретирати и запажене везе између књижевно-

критичке традиције у српској науци о књижевности и компаратистици 20. века и поменутих књижевних остварења, као и релације које остварују ка Џојсу. Поставиће се и питања да ли је у свим својим делима Џојс модеран на подједнако модернистички начин, као и шта значи помак у промени од Џојових раних радова, преко *Уликса* до *Финегановог бдења* (од дезинтеграције реалистичног до модернистичког у роману, од модернистичког до постмодерног). Очигледно је да је од *Уликса* до *Финегановог бдења* преовладала генеза „нових обликотворних поступака” (уп. Јерков 1992а: 17–18): прича о једном старом тексту у дану новог века, постала је прича о дану и ноћи новог текста, при чему је зачета постмодернистичка релативизација формалних принципа језика, приче, приповедања, наратива. Модернистичка форма *Уликса*, на једној страни, и пробој постмодернистичке текстуалности *Финегановог бдења* на другој, намећу различите приступе и тумачења, „расправе о тексту, истини и књижевној репрезентацији, поетичком знању, статусу приче и приповедања” (уп. Јерков 1992а: 17–18), што подстиче занимање за то какво је присуство ових елемената и њихов утицај на однос модернистичке и постмодерне парадигме романа у српској књижевности 20. века.

У односу на појаву, стваралачку актуализацију и критичку рецепцију наведених тема и проблема у српској књижевности 20. века, основна теза овог рада дотиче се континуираног присуства Џојса и потребе српских писаца за активним дијалогом који нужно води у смеру промена у оквирима српске прозе, од модернизације романа у опусу Растка Петровића до постмодерног приступа романескном ткиву код Данила Киша, који се претпостављају као кључне тачке у прекретничком дијалогу српске књижевности и литерарног остварења Џејмса Џојса. То, донекле, свој теоријски оквир и појмовну артикулацију, осим у аутопоетичким сведочанствима аутора и већ поменутих истраживача, добија, између осталог, и у ширим контекстуализацијама у раду Љубише Јеремића (уп. Јеремић 1978: 138–195), Светозара Кољевића (Кољевић 1963: 182–188; Кољевић 1968; Кољевић 1987: 91–99), Радована Вучковића (уп. Вучковић 2013: 127–143, 168–200) и других, али и у зборницима изабраних критичких радова какво је, на пример, издање о роману у

едицији *Рађање модерне књижевности*, у коме је одређен број текстова посвећен или Џојсу, или неким од џојсовских метода, карактеристичним за процесе модернизације романа у 20. веку (уп. Petrov 1975).

### Појам *стваралачке рецепције* у контексту других сродних феномена

Изучавање *стваралачке рецепције* у назначеном смислу речи не представља само испитивање деловања или утицаја,<sup>8</sup> не мора да буде искључиво ни „результат” (поетички често недостатних изучавања) директних и непосредних, генетичких и контактних додира књижевног дела Џејмса Џојса и тумачења појединачних српских писаца, већ можда, пре и шире, методологија којом се проматрају *читања* Џојса *на даљину*, у доменима деловања модернистичке поетике као важног заједничког контекста, али истовремено и *помног читања* (*close reading*) и интертекстуалног увиђања мрежа додира и кореспонденција (*deep reading*),<sup>9</sup> као преиспитивања извесних феномена модернистичке парадигме који се јављају и код Џојса (специфичан однос према миту, језику, историји, промењена романескна форма, употреба технике тока свести и др.), и, у овом случају, српске књижевности 20. века. Токови стваралачке рецепције подразумевају уочавање процеса подједнако *дијалошког*, али и *интерсубјективног* поетичког карактера (Jaus 1978b: 182), како у равни једне поетике, тако и (интер)националног књижевног корпуса, обележених „procesima estetičke recepcije i produkcije”, што се „ostvaruju aktualizovanjem književnog teksta od strane čitaoca koji prima delo, pisca koji i sam ponovo stvara i kritičara koji razmišlja o delu” (Jauss 1967: 30; Mandelkov 1978: 116). За разлику од

---

<sup>8</sup> У вези са расправом поводом основних појмова интерлитерарности – од утицаја до интертекста – уп. Erog 2002. У контексту монолитних приступа детекцији утицаја врло је иронично виђење Харолда Блума: „I šta je uopšte pesnički uticaj? Da li je njegovo proučavanje samo dosadna veština lova na izvore, brojanja aluzija, veština koja će uskoro, kad je znalci predaju kompjuteru, propasti?” (Blum 1980: 28). Разлике у представама *стваралачке рецепције* у односу на концепт *утицаја* могу се пратити и у Блумовој књизи *Анатомија утицаја* (Bloom 2011). При томе, треба имати у виду да Џојсова дела, а нарочито романе *Уликс* и *Финеганово бдење*, Блум посматра из перспективе успостављања стваралачког дијалога са Дантеом, Шекспиром и Милтоном (Bloom 2011: 109–125), али да нуди и виђења како је „Фројдово тумачење *Краља Лира* било џојсовско и пре Џојса” (Bloom 2011: 112).

<sup>9</sup> Уп. Brebanović 2011: 19.

ипак прегледнијег праћења рецепције једног дела у другој средини, проблеми стваралачке рецепције су изразито тешко сагледиви, поготово када је у фокусу компаративно проучавање повратног деловања стваралачке рецепције на крочеовски дефинисану историјско-поетичку и естетичку синтезу (уп. Марчетић 2013: 34–35). Потешкоће се такође јављају и при разграничавању историје деловања (утицаја) и историје рецепције (Mandelkov 1978: 127), и с тим у вези се и аспект разумевања стваралачке рецепције током 20. века додатно усложњава, јер и сама метода пролази кроз различите стадијуме модернизације, као кроз *диференцијалне облике рецепције* (Ђуришин 1997: 46). Промена *хоризонта естетског искуства* као *парадигме* (Jaus 1978b: 189) и модернизација књижевности захватиле су и трансформацију студија утицаја које и воде ка формирањима идеја стваралачке рецепције, и то пре свега кроз промене обележене од позитивистичких читања извора до постструктуралистичких интертекстуалних мапирања веза (уп. Vrebanović 2011: 24). Донекле би тај аспект могао подразумевати и ону промену коју је Јан Вјежбицки дефинисао у виду разговора о књижевности као категорије рецепције, а обухвата и прелаз „od implicitne recepcije projektirane u djelu do stvarne recepcije djela koju bi trebalo istraživati metodama empirijske sociologije” (Вјежбицки 2003: 81), али не само то. Ако је, према Шкловском, посебно успешно и подробно за компаратистику било време проучавања *литерарности*, овим истраживањем се као основа компаративистичке *транснационалности* и *интеркултуралности* поставља метод стваралачке рецепције, као врсте, према мишљењу Сосија, *метадисциплинарности* литерарности (уп. Марчетић 2013: 64–66), и то у односу на поетички спецификум који у стваралачко-рецепцијском концепту подстиче процесе модернизације књижевности.

По чему се концепт *стваралачке рецепције* разликује у односу на претходне, донекле сродно дефинисане појмове, понуђене већ у историји књижевно-теоријске и књижевно-историјске мисли? Разлика у употреби и домену значења појмова *утицај* и *рецепција*, посебно након запостављања позитивистичког принципа каузалности (Radović 1987b: 2), запажа се и на основу читања Фон Штаденовог чланка „Ниче и

Маркс о грчкој уметности”, у коме је процесу рецепције придодато знатно шире поље могућности које подразумева:

„[...] odbacivanje ili prihvatanje primljenog teksta, za pridavanje centralnog, marginalnog ili neutralnog mesta recepijentu; za ponovna postavljanja, ponovne poglede ili protivljenje datom, ili za njegovu asimilaciju kroz isto tako inspirativno prihvatanje; za njegovu animaciju, bilo uz pomoć pesimističkih, bilo optimističkih gledišta priznatih veličina; za paralizovanje istog preko jednog od vidova tradicionalnog autoriteta, ili za njegovo pokretanje putem drugih; za nesvesne i smišljene odgovore na ono što se prima” (према Bening 1987: 38).

Ако би се узело у обзир да динамика овако описаног процеса засигурно усложњава питања односа хоризонта књижевне критике и историје, као и да нужним поставља осврт на концепт и постојаност хасановски дефинисане традиције, актуализоване према увидима из „Проблема утицаја у књижевној историји” (уп. Nassan 1955: 66–76), али и блумовског канона, јасно је да рецепција постаје *креативан процес*, и, како се то према студији „Естетика утицаја” Клаудија Гиљена закључује (Guillen 1959: 175–192), она подразумева и психолошки контекст испољеног, примљеног и трансформисаног естетског искуства (уп. Blok 1987: 15–16): „Ne utiče autor X na autora Y, već X stvara jedno delo, koje Y čita i čije pamćenje to delo registruje u određenom izboru i sa određenog stanovišta. Ako Y tada sa svoje strane napiše jedno delo, onda se svesno ili nesvesno, u toku stvaralačkog rada aktiviraju ovi fragmenti pamćenja i prelaze u delo koje nastaje” (Гиљен према Kopen 1987: 19). Овако схваћена стваралачко-рецепцијска динамика представља догађајност (ре)активне, креативне и надасве (ре)продуктивне рецепције, односно, према Јаусу, нове производње новог књижевног дела, као врхунца самог процеса, насталог услед, можда, и блумовске *добре креативне мисинтерпретације* претходника (уп. Mog-Grinevald 1987: 41–43). Степеновање таквог односа, у коме је својеврсна круна међу навођеним појмовима управо стваралачка рецепција, проверавао је и Урлих Вајсштајн, у „развоју” од „fenomena prevoda, preko prerade, oponašanja i uticaja”, што је водило „u uzlaznoj liniji do originalnog umetničkog dela” (Вајсштајн 1987: 26). Тиме се и терминолошки упоредила разноврсност – од утицаја, преко деловања до рецепције – код које се претходно навођена истраживања углавном и заустављају (уп. Kopen 1987: 18–19). Квалитативно схваћено дејство, суштински ближе рецепцији од појма утицаја, нуди



један од гадамеровских историјских критеријума који подразумевају и везе индиректног деловања читаве, у овом случају, цојсовске традиције (уп. Strelka 1987: 33–37). Таква „djelatno-povijesna svijest je, prije svega, svijest o hermeneutičkoj *situaciji*” (Gadamer 1978: 335), при чему се две херменеутичке ситуације, као два различита хоризонта, могу поетички прецизирати, опет у овом контексту, као цојсовско и антицојсовско, односно модернистичко и постмодернистичко. Тензија међу њима основа је херменеутичког посезања у коме није циљ да се „napetost [...] prikrije naivnim prilagođavanjem, već da se svjesno razvije” (Gadamer 1978: 340). На тај начин ће посебан изазов представљати разрешење тензије између двеју херменеутичких, стваралачко-рецепцијских ситуација Цојс/Растко Петровић/модернизам и Цојс/Данило Киш/постмодерна, од чега и следи свако даље интересовање за то како *рецепцијско-естетичка рефлексија* постаје *метода херменеутичког тумачења текста* (уп. Mog-Grinevald 1987: 40). Расветљењем тог проблема, што је један од посредних циљева и овог истраживања, надоместиле би се основне замерке проучавању утицаја, односно рецепције, предузете вероватно од стране нове критике као анализе спољашњих аспеката веза или контекста, које најчешће воде заблудима (уп. Klemen 1987: 11). Управо из тог разлога, чини се да је америчким истраживачима теорије рецепције, а посебно у неким новијим зборничким прилозима, изразито важно да успоставе дијалoшки однос према ставовима нове критике, нудећи аргументе којима трансформишу или коригују неке од њених критичких увида о (не)могућностима теоријско-рецепционистичке методологије као валидног приступа књижевном тексту, истичући колико он у ствари прати и прилагођава се променама теоријско-интерпретативних метода (уп. Goldstein, Machor 2008: XII–XIII).

### **Шта утиче на формирање концепта *стваралачке рецепције* кроз историју мишљења о (српској) књижевности 20. века?**

Када и како би се у историји књижевних теорија, критике и херменеутике 20. века могла уочити извесна тежња за одређењем *стваралачке рецепције*? Иако су, према Јаусовим увидима, „istorija delovanja i estetika recepcije bile potisnute iz

estetičkih teorija od Fridriha Šlegela do 'nove kritike'" (Jaus 1978b: 179), у историји књижевне мисли (не)посредно се ширило проучавање књижевних утицаја, као и промена књижевних облика, родова и врста, да би са Вернером Мархолцом, у књизи о *Историји и науци о књижевности*, из 1923. године, истраживање утицаја и деловања било именовано *најнепроблематичнијим у књижевној историографији* (уп. Maricki 1978: 11). Потреба за компаративним сагледањем језичких, али и књижевних процеса, *вертикалом интеркултуралности*, посебно се интензивира крајем 20-их година 20. века, и то у смеру промишљања о разграђавању компаратистичких метода – „аналогije, paralelizmi, 'утјесаци', tipološka tumačenja, recepcija određene književnosti u pojedinim časopisima, poetički dijalozi i kritički sporovi [...] tipološka proučavanja, aspekti recepcije, problematika prijevoda" (Kovač 2011: 185, 106, 111), као ка питањима о конкретним поступањима при упоредним анализа и тумачењима „последница” рецепција на процесе модернизације, што остају и даљи изазови компаратистике. О потреби за својеврсном експанзијом компаратистичког метода, а нарочито у односу на токове модернизације књижевности, сведоче и тезе Мукаржовског, изнете у *Прашком лингвистичком кругу* из 1929. године: „Komparativni metod mora, međutim, da bude šire upotrebljen; to je metod pozvan da otkriva *strukturalnu zakonitost jezičkih sistema i njihova razvitka*" (Mukařovský 1986: 156; Kovač 2011: 128). Услед свестране потребе за системским сагледавањем уланчавања сегмената компаративне поетике у односу према концептима стваралачке рецепције, а поводом проучавања основа историје рецепцијских истраживања, Гунтер Грим (Grimm 1977) указује на три могућа упоришта за развијање ове дисциплине: социологију књижевности (Шикинг, Ескарпи), херменеутику (Гадамер), књижевну критику и историју књижевности (Сартр и други) (Maricki 1978: 12).

У овом истраживању, а посебно након Јаусових теорија рецепције и идеја о активној рецепцији, која подразумева промене од *пасивног примања дела, преко активног разумевања до нормотворног искуства и нове производње* (Јаус 1978: 57), односно након Гадамерових идеја о *интерпретативним хоризонтима и интерпретативном саговорништву* (уп. Gadamer 1978), у оквиру прецизирања

елемената компаративног метода, процеси стваралачке рецепције и њеног проучавања могу се сматрати делотворним узусима за анализу структуралних и других законитости које се успостављају током и након динамике дијалога два књижевна система и легитимишу могућности модернизације књижевности у уочавањима и покретањима промена (уп. Guillén 1993: 280; Веселиновић 2014а: 447). Тако, на пример, у следећем виду, а на конкретној грађи, могли би се анализирати „проблемски кругови”, које дефинише Јаус: у кругу *рецепције и деловања* намеће се питање какав је примаран однос поетичких изазова које својим текстовима поставља Џојс и стваралачких одговора у доменима светске, али и српске књижевне, преводилачке, теоријске и критичке рецепције у 20. веку, „pri prelazu sa monološke na dijalošku konstituciju smisla”; у кругу *традиције и селекције* издваја се расправа о томе како се „dijalektika između”, од стране српских писаца, „svesno odabranog usvajanja” сегмената из Џојсовог дела „i nesvesnog sedimentiranja” у односу на властиту читалачку или књижевно-историјску подлогу (не) „usaglašava u horizontu očekivanja estetskog iskustva”, те утиче на утирање пута процесу модернизације српске прозе 20. века, постајући тако и питање Јаусовог трећег проблемског круга: модернистичке стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. века и њеног незаобилазног удела у конституисању вертикале *хоризонта очекивања* и успостављања нове *комуникативне функције* у постмодернистичкој рецепцији књижевности модернизма, а тиме и њене стваралачке рецепције Џојсовог дела, као и зачињања засебног дијалога српских постмодерниста и Џојса (уп. Jaus 1978b: 181).

Конституисање назначених упоришта у стадијумима формирања концепта стваралачке рецепције подразумева и реакције академских институција и истраживача, чије благовремено научно интересовање и поспешује процес усавршавања методологије. „Početni stadijum metodološke refleksije o istoriji delovanja” (Mandelkov 1978: 128), подстакнут 1966. године окупљањем групе научника из Констанца – Изер, Прајзенданц, Фурман, Јаус, Штритер (Jaus 1980: 13), у нашој средини везује се пре свега за крај 70-их година – за приређен зборник изабраних текстова Јауса, Вајнриха, Изера, Манделкова, Наумана и Вајмана, издат 1978. године

у Нолиту (уп. Maricki 1978), а затим и зборник радова посвећених теорији рецепције, објављен 1980. године при Институту за књижевност и уметност, који, осим неких од већ наведених страних аутора, садржи и текстове истраживача ових простора, заинтересованих за методологију (стваралачке) рецепције и сродне аспекте, међу којима су Сретен Петровић, Иво Тартаља, Александар Флакер, Виктор Жмегач, Зоран Константиновић (уп. Konstantinović 1980). Посебан темат часописа *Поља*, са бројним ауторским и преведеним прилозима, као и библиографијом радова посвећеним студијама теорије рецепције, објављен је 1987. године. Осим тога, очевидно да, уколико се теорија рецепције разуме као аспект модернизације књижевности, онда је о њој неопходно говорити и у доменима *теорије историје књижевности*, подстакнутим такође Јаусовим концепцијама са предавања 1966. године,<sup>10</sup> што је, у неким сегментима, следио, између осталог, и научни скуп у Београду 1985. године, односно зборник радова *Теорија историје књижевности* (уп. Палавестра 1986; Стефановић 2014: 36). Тако представљајући у својим излагањима *књижевну историју као изазов науци о књижевности*, а естетику рецепције као изразито важну методу динамизације тих односа, Јаус заправо дефинише историју књижевности као „process estetičke recepcije i stvaranja, proces koji se vrši aktualizovanjem književnih tekstova od strane čitaoca koji ih prihvata, kritičara koji sudi o njima i pisca koji potom i sam stvara novo delo” (Jaus 1978a: 41). С тим у вези, у контексту овог истраживања стваралачка рецепција литерарног дела Џејмса Џојса у српској књижевности 20. века преиспитује се и као изазов књижевно-историјским процесима, посебно ситуираним у оквирима токова модернизације, а сагледаваним у компаративном контексту.

---

<sup>10</sup> У том смислу уп. и како концепт стваралачке рецепције узима у обзир јаусовски троструко дефинисану *историчност књижевности*: „dijahrono, u povezanosti recepcija književnih dela [...], sinhrono, u referencijalnom sistemu istovremene književnosti i smenjivanju ovakvih sistema [...] i, konačno, u odnosu imanentnoga razvitka književnosti prema opštem istorijskom procesu [...]” (Jaus 1978a: 60).

## Стваралачка рецепција и компаратистика

Зашто се концепт *стваралачке рецепције* овде превасходно нуди, чинећи се методолошки погодним и продуктивним? Делује да се овај аспект може корисно и подстицајно укључити у поновно проматрање (при неопходности ревитализације разумевања) домета идеја *светске књижевности*, и то у контексту у коме тај појам образлаже Дејвид Дамрош, према коме *светска књижевност* обухвата „сва књижевна дела која *круже даље* од култура из којих су потекла, било у преводу или на свом оригиналном језику” (Damrosch 2003: 4; Дојчиновић 2013: 351; подвлачење М. Ђ.), а у констатуишћим односима *хиперканона*, *противканона* и *канона у сенци* (Damrosch 2006: 45, Дојчиновић 2013: 351). Џојсово дело *кружи даље* у српској књижевности 20. и 21. века не само на нивоу рецепцијског регистровања, каталогизације и/или категоризације утицаја већ и у пољу поетичке рецепције и оригиналног стваралачког одговора у дијалогу са одабраним, аутохтоним самопроговором српског писца поводом Џојсовог остварења, и то у контексту процеса модернизације књижевности 20. века. Управо до сада поменути српски књижевници показују начине на које „велики аутори добијају нову животност од повезивања са њима” (Damrosch 2006: 45, Дојчиновић 2013: 352), те се у том смислу на почетку овог истраживања наведена грађа, и као својеврсни плод процеса поетичког дијалога дела Џејмса Џојса и српске прозе 20. века, може сматрати примером „за очување концепта светске књижевности”, за који Дамрош увиђа да се најбоље постиже комбиновањем *хиперканона* и *противканона*, тј. *противканона* „у служби осветљавања и освеживања *хиперканона*”, као његове *другости* (Damrosch 2006: 50, Дојчиновић 2013: 352). Праћењем експлицитних и имплицитних поетичких дијалога српске књижевности током, поводом и након стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у српској култури и литератури 20. века нуде се нови погледи за разумевање *хиперканонског*, неопходни у осветљавању позиције књижевног и културолошког сопства свакој страни овог дијалога и свакој трећој која би се укључила као саговорник, посредник или (потенцијални нови) стваралачки реципијент. С тим у вези би се свакако могло говорити о стваралачкој рецепцији и

као о важном аспекту у заснивању истраживања *упоредне и/или интеркултуралне историје књижевности*, пољу „interkulturalnog interpretatora [...] što proučava drugu književnost u svojoj kulturi” (в. Kovač 2011: 127–143), као и у тумачењу стваралачких „одговора” властите књижевности поводом литературе *другог* и удела понуђених „реакција” у процесима литерарних промена. Претходно наведени постулати утиру темељ изучавању упоредне (интеркултуралне) историје и теорије модернизације књижевности, посебно, али не само, у 20. веку, засноване пре свега на естетици рецепције (Јаус 1978: 351), као на могућим елементима компаративне поетике (Веселиновић 2014а: 20), и то у оквирима међукњижевних заједница и продуката међукњижевног процеса (Ђуришин 1997: 127).<sup>11</sup> Нарочито је подстицајан такав приступ и када се има у виду колико се само интеркултуралним оквиром сагледавања, нпр., стваралачке рецепције Џојса у 20. веку на словенском, јужнословенском, а посебно некадашњем југословенском простору, за који се у *Западном канону* Харолда Блума термин *балканизације* везује са значењем фрагментације (уп. Vrebanović 2011: 425–426), надилазе друштвено-идеолошке или пак политичке замке често непрецизних рецепцијских одређења у преводилачкој и књижевно-критичкој пракси. Тако се заправо кроз инкорпорирања односа *херменеутичке дистанце* и *херменеутичке комплементарне оптике*, говорећи о *интерсловенском Џојсу*, може слободније, а теоријски и литерарно суштински још заснованије, уз „*produblјivanja hermeneutičke kompetencije*”, сведочити о сродностима

---

<sup>11</sup> У вези са наведеним аспектима књижевних „међународних заједница” уп. и однос феномена „читалачке заједнице”, као једног од, иначе, важних Ингарденових концепата (уп. Maricki 1978: 10) и идеја о постојању „интерпретативне заједнице”, о чему разматра Стенли Фиш и у чувеном раду „Имали ли текста у овом разреду?” (Fish 1980; Раичевић 1997: 15, 54–66). Посматрано и у сасвим конкретном смислу, јака, витална и постојана логистика међународне џојсолошке заједнице, подстицане неколиким важним сабирним библиотечким, библиографским и архивским центрима и интернационално просторно и учеснички разноврсно умреженим организацијама већ традиционалних скупова, симпозијума и конференција посвећених Џојсу у Европи и Америци (посебно са стециштима каква су Фондација Џејмса Џојса у Цириху, Центар Џејмса Џојса у Даблину, Друштво Џејмса Џојса у Њујорку, Интернационална фондација Џејмса Џојса у Охају, Летња школа Џејмса Џојса у Трсту, Летња школа Џејмса Џојса у Даблину, Архив Џејмса Џојса на Универзитету Бафало и у другим универзитетским центрима), сачињава важан хоризонт уланчавања и нових џојсолошких догађаја и оснивања друштава у мањим и удаљенијим земљама, чији би истраживачи, уз нарочиту мотивацију интернационално заинтересованог колектива и контекста, својим перспективама и изучавањима допринели у раду међународне заједнице, при заједничком оснаживању свих нивоа ресурса за подробна проучавања основа компаративне поетике.

и/или разликама у стваралачко-реципијентским и поетичким резонирањима и „реакцијата на текстове” (уп. Kovač 2011: 130–132), чак и при маркирању (не) „jedinstvenog zajedničkog horizonta književnih očekivanja” (Jaus 1978a: 70), чиме се и обезбеђује легитиман приступ историји и успостављању теоријских оквира интеркултуралне модернизације одређене литературе у контексту других (јужно)словенских књижевности 20. века. Тиме би се идеје стваралачке рецепције (Цојса) уклапале и у концепт заснивања компаратистичког пројекта

„proučavanja međuknjiževnih zajednica i međuknjiževnoga procesa [...] kao objektivnih razvojnih ishodišta nacionalne ili bilo koje druge pojedinačne književnosti s jedne strane i svjetske književnosti s druge strane. Cilj projekta je dakle utvrđivanje zakonitosti koje pokazuju takav razvitak. Opravdanje za takav stav nalazimo u potrebi da se dopune i dopunjavaju praznine između tradicionalne povijesti nacionalne, pojedine književnosti i historiografije svjetske književnosti” (Đurišin 1991: 40–41).

Тако би се методологија стваралачке рецепције могла сагледати превасходно као феномен интеркултуралне херменеутичке проблематике, и то у односу постављања *херменеутичке страног*, која не само што подстиче основе билитерарности, тј. полилитерарности (Ђуришин 1997: 140), него и утиче на то да се у оквиру „hermeneutičkoga kruga prizna individualnost reakcija na tekstove” (Kovač 2011: 134, 136–137, 188), што је поетички и периодички у односу на процесе модернизације књижевности, на које етапе стваралачке рецепције, очигледно, делују, изузетно плодносно. Дакле, концептом *стваралачке рецепције* се проширују, а у потреби херменеутичке анализе књижевно-онтолошког (без поништавања) и надилазе одређени интеркултурални феномени, најчешће до сада бележени искључиво бикултурним или мултикултурним пореклом, односно двојном или вишесвојном припадношћу, док се акценат поставља у смеру „propitivanja kritičke ресерције pojedinoga pisca u kontekstu multikulture književne komunikacije” (Kovač 2011: 190–191), са посебном тежњом ка заснивању узуса за сложени и на конкретним примерима врло спецификован, те тешко генерално типолошки засниван процес успостављања критеријума за дефинисање елемената стваралачке рецепције. Претходним се имплицитно остварује и Јаусов пројекат који подразумева околности у којима може да се „estetskom iskustvu povрати ona zanemarena društvena i

komunikativna funkcija” (Jaus 1978b: 179), јер „рецепциона естетика није никаква автономна, аксиоматска дисциплина, довољна да сама решава своје проблеме, већ је то парцијална методолошка рефлексија, поделна за надоградњавање и упућена на сарадњу” (Jaus 1978b: 180), што може да се разуме као кључни „адут” савремене компаратистике у назначеним оквирима успостављања „канонских” и „канонизованих” односа, нарочито у регионално блиским књижевностима, културама и друштвима у дијалогу са упориштима светске књижевности. Иако би могла подсетити, стваралачка рецепција не мора бити искључиво схваћена као продукт својеврсне глобализације компаратистике, и то у периодима њене инфлације, односно „мултикултурне реконтекстуализације англоамеричких и европских перспектива” (Bernheimer 1995: 44; Марчетић 2013: 56), што показују и етапе њеног конституисања, другачијих исходишта у односу на последице комуникационе умрежености у најновијем времену, које упозоравају и на то „kako se u horizontu očekivanja životne prakse estetsko iskustvo može preobratiti u komunikativne obrasce ponašanja” (Jaus 1978b: 195). При томе, у односу на Јаусову концепцију, у овом случају *рецепционо-естетички приступ* делу јесте и унеколико комуникативно усложњен, са једне стране, у релацији према Хабермасовим дефинисањима *читања као акције комуникације* (уп. Schweickart 2008: 10), а, са друге, у смислу у ком се не подразумева само рецепција естетског знака већ и одговор естетским знаком на ту рецепцију – блумовско „mora se biti izumitelj da bi se dobro čitalo” (уп. Vrebanović 2011: 436), као и промене које се у тоталитету система тиме успостављају, укључујући процесе модернизације, и грађе, и херменеутичког приступа.

### **Стваралачка рецепција и модернизација**

Изразито је важно уочити да се стваралачко-рецепцијским дијалогом углавном обухватају феномени који у *циљној култури* нису до тада (у пуном замаху) постојали, а њиховим уланчавањима кроз „дискусије” са делом које је основ и потицај стваралачке рецепције не само што се *попуњава извесна празнина и процес* (Toury 1995: 54; Веселиновић 2014а: 7) у динамици књижевне генеалогije циљне



културе већ се променама *хоризонта очекивања* утиче на стварање својеврсних *преломних момената* у токовима књижевне модернизације.<sup>12</sup> Стваралачко-рецепцијски тренутак као генератор промена и утицаја у представама нове поетике Јан Вјежбицки назива *конјунктуром* (Вјежбицки 2003: 120–121), што би, у конкретном случају, означавало и питање о валидности (пост)џојсовског потицаја индукције промена стилских формација у српској књижевности 20. века, односно зависност смена поетичких парадигми у односу на снагу и важност деловања стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности. Занимљиво је да у том смислу, баш у контексту флакеровски дефинисане стилске формације авангарде, Вјежбицки истиче Џојсовог *Уликса* према посебности иновацијског модела (Вјежбицки 2003: 124), што се бележи као заматак стварања (нове) другачије конјунктуре и зачињање граничног тренутка за парадигму.

Узроци стваралачке рецепције јесу знак у полисемиотичким системима који указује на то како је „принцип избора увек повезан са одговарајућим домаћим системом циљне књижевности [...] начином на који [...] дела усвајају одређене норме, понашања и стратегије”, те како долази до покушаја промена центра и маргине (Евен-Зохар 2007: 5), посебно након стваралачко-рецепцијског процеса. Тиме се дејства и далекосежности тока стваралачке рецепције показују као разграничења и разбијања „схема перцепције и процена мишљења који када се претворе у моћне и вечне норме, спречавају да се новине прихвате и чак и уоче” (Бурдије 2003: 225), а отварају могућности увођења „елемената страног, ненормираног и неинституционализованог”, чиме се „и преиспитује [...] однос канонизованог и неканонизованог” (Веселиновић 2014а: 9–14) у циљној култури. Пропорција тренутка настанка Џојсовог дела, отпочињања процеса стваралачке рецепције и продукта стваралачког утицаја на модернизацију српске књижевности 20. века, образује типолошки изузетно сложену *херменеутичку ситуацију*: „Таква

---

<sup>12</sup> Сагледавајући процесе (стваралачке) рецепције, Јаус дефинише уочене „prednosti onog događajno novog” као резултате „estetskog iskustva u komunikacionom procesu”, и то узимајући у обзир: „performativnu funkciju ili funkciju *određivanja* norme, [...] motivacionu funkciju ili funkciju *stvaranja* norme i [...] transformativnu funkciju ili funkciju *rušenja* norme” (Jaus 1978b: 197). Стваралачка рецепција је у том смислу контекст чији је модернизација имплицитни продукт.

пријемчивост, међутим, не претпоставља стварносни 'неутралитет', нити чак самопотирање, већ укључује ограничено прихватање сопствених предмњења и предрасуда", као и свест о мери „сопствене пристрасности да би се текст приказао у својој различитости и тиме добио могућност да искаже своју стварну истину наспрам сопственог предмњења” (уп. Gadamer 1978: 302; Бечановић Николић 2012: 192). Према рикеровском разумевању и тумачењу трећег ступња мимезиса, у случају стваралачке рецепције би, након „рефигурације, коју чини репетиција, сусрет света пројектованог уметничком конфигурацијом и света делања из којег долази читалац” (уп. Riker 1993: 73–120), наступио дијалектички процес изеровског делатно-читалачко/стваралачког одговора новим књижевним остварењем (Бечановић Николић 2012: 194). Уз то, треба имати у виду да се у овом смислу схваћених основа процеса модернизације српске прозе 20. века као „резултата” токова стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса међу српским ауторима, узима у обзир и виђење презентиста, „које се односи на присуство ремек-дела у различитим временима. Дело се, по Дерида, креће на фантомски начин, присутно је у многим временима, [...] никада се не ограничава на верзију из било којег времена, па ни времена настанка” (Дерида 2004: 30; Бечановић Николић 2012: 184–185).<sup>13</sup> У овом случају главни део процеса модернизације омеђен је тренуцима стваралачких рецепција Џојсовог дела од 30-их до 70-их година 20. века, од устоличења модернизма у српској књижевности кроз дела Црњанског и Растка Петровића до зачетака постмодерне књижевности код Киша и Пекића, од џојсовског до антиџојсовског и метаџојсовског. У назначеном контексту увиђа се да важност и актуалност Џојсовог дела кроз наведене примере стваралачких рецепција „уноси прошлост у садашњост, и истовремено најављује другачије схватање свога смисла у будућности. Неки делови текста и његових могућих импликација увек остају за

---

<sup>13</sup> Уп. претходну Деридину констатацију о динамици рецепције, примењену на Џојсова дела, и са уоченим примерима промене рецепцијских парадигми дела класичне књижевности: „Чак и код старијих класика као што су Хомер и Хорације, дешавају се приметна варирања када је реч о врлинама због којих су цењени, који делови њиховог дела су највише вредновани и, заиста, у целокупном њиховом статусу” (Gillespie 2005: 9; Веселиновић 2014б: 60). Јасно је да ће се динамика стваралачко-рецепцијских односа према делима модерне књижевност, а међу њима и према Џојсовом књижевном опусу, у 20. веку у том смислу још више компликовати и продубљивати.

будуће тумаче” (Ferne 2005: 180; Бечановић Николић 2012: 191), а с тим у вези се и отвара Џојсово дело за нову стваралачку рецепцију и књижевну критику 21. века.

Стога се посебно значајним поставља питање како разумети барем два тренутка промене који се током 20. века у стваралачкој (модернистичкој и постмодерној) рецепцији Џојса у српској књижевности успостављају. Са једне стране о модернистичкој џојсовској и, како ће се установити, вероватно постмодерној антиџојсовској парадигми могло би се говорити у терминима већ помињаних, пре свега фишовски дефинисаних *интерпретативних заједница*: „Интерпретативне заједнице састављене су од оних који имају исте интерпретативне стратегије – не за читање (у конвенционалном смислу речи), већ за писање текстова, за конституисање њихових својстава и утврђивање њихових намера” (Фиш према Раичевић 1997: 59). На другој страни, сродна идеји динамике промена интерпретативних заједница јесте и категорија *парадигме*, коју Томас Кун дефинише у *Структури научних револуција* 1962. године (уп. Кун 1974), а Фиш је у виду концепција парадигматске промене и преузима од Куна, док читав процес везује за *развој* (уп. Раичевић 1997: 108–109). Међутим, примећено је да у књижевности парадигме често и коегзистирају, те се може говорити и о *плурализму парадигми* (Раичевић 1997: 110), док Јаус пише и о „horizontu estetskog iskustva” као *парадигми* (Jaus 1978b: 189), тј. о променама парадигме у науци у књижевности (Jaus 1969: 44–56), где се овај појам посебно користи у складу са напредовањем теорије рецепције (Petrović 1990: 346). У том контексту, можда наизглед парадоксално, интересује и то да ли ће у неком тренутку стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. и 21. века плурализам парадигми ипак мимоићи процесе модернизације.

Стваралачка рецепција Џојса у доменима креирања модернистичке и постмодерне парадигме подразумева и начине на који постмодерна реципира међуратни и послератни модернизам, односно поетичка парадигма једне стваралачке рецепције другу. Увиђа се да је стваралачко-рецептивни приступ модернизму од стране постмодерне заправо *херменеутичка диференција* (уп. Maricki 1978: 18), у којој:

„Нови обликотворни поступци уместо представљања слике света нуде испитивање поетичког знања, уместо стварности нуде текстуалност [...]. Модернистички апсолут књижевне форме и његова постмодерна релативизација ступили су у српској књижевности средином шездесетих година у дијалог који ће у различитим облицима трајати следећих четврт века. Уколико се дијалог одвијао као расправа о тексту, истини и књижевној репрезентацији, поетичком знању, статусу приче и приповедања, утолико је однос модерне форме и постмодерне текстуалности био пресудан. Стога тумачење српске прозе постмодерног доба мора да прати тај дијалог модернизма и постмодерне, који су нове генерације прозаиста преузимале као епохално питање” (Јерков 1992а: 17–18; подвлачења М. Ђ.).

Овим истраживањем се претпоставља да тумачење назначеног дијалога модернизма и постмодерне у српској књижевности 20. века може да буде поетички посредовано испитивањем процеса стваралачких рецепција, првенствено континуираног присуства одређених дела српске, европске и светске књижевности у успостављању поетичког полилога, али и обележавања начина на које постмодерна парадигма стваралачки реципира модернистичку, између осталог, и у виду „[...] дијалога између субјекта у садашњости и субјекта из прошлости, процеса у којем овај последњи поново има ’нешто да каже’ оном претходном [...], и то тек онда кад субјекат у садашњости спознаје и приhvата одговор садржан у неком казивању из прошлости као одговор на питање које он сам треба да постави данас” (Јаус 1978b: 183).

Промене, у овом случају, претпостављене модернистичке цојсовске и постмодерне антицојсовске и метацојсовске парадигме у српској књижевности 20. века, чија би се смена могла представити и као *сукоб интерпретација, модернистичке херменеутике вере и постмодернистичке херменеутике сумње* (уп. Већановић 2007: 62), могуће је сагледати и из контекста стваралачког односа према *утицајима*, као *погрешним тумачењима* књижевног претходника, конституисаних у Блумовом *Страху од утицаја* 1973. године, теми која је у проматрању идеја преко *Мане погрешног читања* све до *Анатомије утицаја* 2011. године назначена као Блумов *work in progress* (Већановић 2011: 22). У блумовском типу стваралачко-рецепцијских *ревизионих кретања* антитетичког канона (међу којима је и *клинамен* – прекршај у виду погрешног тумачења претходника, *тесера* – допуна или антитеза новим стварањима у односу на претходна, *кеносис* – одбрамбени прекид са претходником и успостављање дисконтинуитета, *демонизација* – противреакција на претходника и други, уп. Blum 1980: 7, 11, 14–15), вероватно би се могло говорити и

о односу модернистичког цојсовског и постмодерног антицојсовског опредељења у српској књижевности, посебно у потреби тумачења модерних који су потекли из „džojsovskog veličanstvenog poraza”, како се налази у чувеном и често у овдашњим погледима на Цојса цитираном коментару Данила Киша (Киш 1983е: 227). Наведено Кишово упориште могло би се подвести под сегмент блумовског *страха од утицаја*, са свешћу да је *погрешно читање*, проистекло можда из *анксиозности* фројдовског *Unheimliche*, као (модернистички) потиснутог, које се поново неочекивано појављује,<sup>14</sup> главни генератор постмодернистичке парадигме,<sup>15</sup> при чему су (само) погрешна читања и могућа као исходи нових стварања, те су и основе стваралачке рецепције по својој суштини блумовски антитетичне и са неопходношћу (не)могућег инверзионог посматрања деловања творевине стваралачке рецепције на стваралачког претходника (уп. Blum 1980: 27, 63; Herman-Sekulić 1980: 146–147). Са друге стране, дефиниција антитетичких Кишових представљања стваралачке рецепције модернизма као изразито антицојсовског модела могла би се поредити са оним што у историји књижевности чини Семјуел Бекет, „koji je u svom zreлом periodu Prousta prikazivao kao vlatitog antitetičkog oca, dok je Joycea kao stvarnog preteču роћео да потискује” (Vrebanović 2011: 32), што се уочава и у Кишовим (антицојсовским, а Цојсовим) маскирањима стварних избора из традиције, говором, најчешће, о заједничким коренима модерности (уп. Киш 1983е: 226). Осим тога, цојсовско-модернистички модел у неким примерима могао би да буде тумачен и као *лажан утицај*, и то услед веће снаге (пост)модерног преокрета, деформације и модификације полазишта, не само на нивоу индивидуе у стваралачкој рецепцији већ у односу на поетичке поставке и начине на које клима једне поетике разуме претходницу (уп. Valakijan 1987: 32–33). Поглед би пак могао бити усмерен и ка позицији Кишове (не)могућности разумевања *књижевности моћи*, као својеврсног потицаја стваралачке рецепције, при чему се под доменима стваралачке рецепције не

---

<sup>14</sup> Уп. како метафору блумовске концепције односа према претходној поетичкој парадигми Киш преводи у систем обележавања потицаја властитих стваралачких рецепција: „Predlažem da se strah od uticaja uzme kao posebna vrsta 'unheimlich'” (Blum 1980: 63); „'Uznemirujuća različitost', ono što Frojd naziva *Heimlichkeit*, biće mojim osnovnim književnim i metafizičkim poticajem” (Киш 1990а: 12).

<sup>15</sup> Уп.: „Ukoliko je modernizam naziv mitskog opredjeljenja, postmodernizam može se jedino shvatiti kao opredjeljenje prema tom opredjeljenju” (Вјежбицки 2003: 138).

подразумева искључиво интертекстуална референтност, већ пре свега поетичка баштињења и везе, док се акценат не ставља увек само на конкретан текст, ни на аутора (уп. Vrebanović 2011: 25–26, 484), већ на поетички систем који је покренут деловањем једног писца, а који се мења током живота и рада и различито се рецепира у дослуху са поетикама других писаца.<sup>16</sup> Кишова стваралачка рецепција Џојса би се с тим у вези могла разумети и као *постмодернистичка скепса* „prema bilo којем uopštenom, totalizujućem objašnjenju” (Batler 2012: 25), па тако и у односу на све наведене, као тек зачетак (не)могућег полилога у поглављима која следе.

### **Шта (не) значи „ирско” у овим процесима стваралачке рецепције?**

Шта, при томе, може представљати посебну „привлачност” у случају почетака стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. века? Познато је да читалачка и стваралачка рецепција одређених дела, као и потреба за преводима, указују и на тежњу да се „надоместе недостаци у жанровском систему, у књижевним активностима и у репертоару циљне књижевности”, односно да се „анимирају запостављене поетичке линије домаће књижевности” (Веселиновић 2014б: 58–61). Неким стваралачко-рецепцијским изборима може да допринесе и ређе присуство одређене културе, у овом случају ирске, у односу на дотадашње учесталије парадигме рецепција, нпр., немачке, руске, француске књижевности (уп. Веселиновић 2014а: 11). У неком смислу, таква поставка и не мора претерано да зачуђује, јер, у односу на ово говорно подручје и културне везе, продор енглеског и америчког књижевног стваралаштва посебно јача тек у другој половини 20. и у 21. веку. Са друге стране, услед политичких догађања током Првог светског рата, овдашња публика у том периоду могла је да буде упозната са ставовима неких од ирских писаца у вези са статусима *ирскости* и ирским становиштем у односима

---

<sup>16</sup> У том контексту треба уп. и питање „који је [...] однос између моћи једног дела и моћи поетике једног доба” (Стефановић 2014: 43), те у каквом су заправо међусобном односу *моћ* Џојсовог текста према *моћи* модернистичке поетике у процесу стваралачких рецепција у српској књижевности 20. века.

према Енглеској, Европи и другим народима света.<sup>17</sup> Очигледно да интересовање српске књижевне и културне елите за Ирску у ово време нарочито подстиче и чињеница да је 1923. године (дакле, годину дана по објави *Уликса* као целовитог издања) Вилијам Батлер Јејтс добио Нобелову награду за књижевност. Ипак, чини се да занимање за Џојса, које првобитно долази пре свега од француских и немачких извора, може бити тумачено и као својеврсна алтернатива или помињано *Unheimliche* ирске (европске и светске) књижевности ван Ирске, у егзилу. Сложено постављено разматрање (књижевног) порекла у случају Џојса чини се изразито важним у односу на примарне процесе стваралачке рецепције и формирања хоризонта очекивања који се код публике обликује у односу на дело, аутора и епоху, све док не доспе до *осамостаљивања рецепционог процеса у односу на дело* (Манделков према Maricki 1978: 19–20), а тиме, уз до сада наведена, буду придодата још нека од питања.

Шта одабиром Џојса и начином „третирања” овога саговорника кроз разноврсне стваралачко-рецепцијске процесе у својим делима књижевници од Марка Ристића до Драгана Великића још саопштавају? Како се српска литература богатим

---

<sup>17</sup> Како се закључује на основу писања штампе са ових простора, присуство *ирског* у овдашњим дискурзивним праксама и обрнуто било је различито интонирано током прве половине 20. века, нарочито за време и након Првог светског рата, тј. у периоду од 1916. до 1923. године, када су се догодили Ускршњи устанак 1916. у Даблину, Англо-ирски рат 1919–1921. и Ирски грађански рат 1922–1923. године (уп. Раковић 2009: 17). У том контексту запажене су изразите разлике у тумачењима „ирског питања” (уп. Јосић 2003), које се у пренесеном значењу распростирало од „паралела између српског и ирског” статуса (посебно у односу Србије и Османлијског царства, односно Србије и Аустроугарске) – што су, на једној страни, *Београдске новине* у Аустроугарској 1916. године употребљавале ради истицања „британског политичког лицемерства према бризи за мале народе”, а и Ирци током Првог светског рата често користили; преко неупоредивости ових статуса 1921. године у односу на већа овдашња жртвовања зарад стварања заједничке државе – што резултира и изостанком српско–ирске компарације у Де Валерином наступу поводом британске забране да Ирска добије независност; до паралела између „ирског и хрватског питања”, и то у контексту националног интереса наглашеног од стране Хрватске у Краљевини СХС, управо „позивањем на ’ирски модел’”, односно државног санкционисања њиховог покушаја примене „’ирске методе” побуне (Раковић 2009: 9, 229, 183, 184, 10, 73, 227). Такође, реакција књижевника Бернарда Шоа поводом краха Ускршњег устанка подразумевала је и позивање на пример Србије: „Што се тиче питања вјерности према Енглеској, Кесмент се потпуно јасно исказао. Он је обратио пажњу на то да пет вјекова турско господарство на Балкану по мнијењу енглескога народа нијесу одузели право ни једноме Србину, да се бори за своју независност, те је он сасвим логично закључио, да исто толико вјекова енглеског господарства не може одузети право Ирцима, да чине то исто” (Шо, *Београдске новине*, 1. август 1916, према Раковић 2007: 70; уп. и Раковић 2009: 183). Први од овдашњих историчара који се 1938. године темељно бави ирским питањем јесте Слободан Јовановић (Јовановић 1938; Раковић 2009: 9).

примерима стваралачких дијалога и књижевноуметничких, поетичких и теоријских одговора квалификује да буде својеврсни „погон” у стваралачкој рецепцији одређеног писца у корпусу других књижевности? Да ли је у односу на овде дате и у наставку анализирани примери присуства Џојса у стваралачко-рецепцијском дијалогу са српским књижевницима 20. века Џејмс Џојс довољно важан да постане писац „kanona školske lektire” (Jaus 1978b: 187)? Да ли проматрање стваралачке рецепције Џејмса Џојса од Растка Петровића до Данила Киша може, као узус канона читања и креативних „одговора” на Џојсово дело у српској књижевности 20. века, утицати на конституисања и увиде читања и стваралачких рецепција модернизма у другим књижевностима и допринети проширивању и превредновању канонизујућих дела светске књижевности као премрежавајућих хетерокосмика (стваралачке рецепције Џојса и/или других писаца) у формирању европског и светског модернистичког корпуса 20. века? Таквим и сродним претпоставкама преокренуло би се и питање постављено у односу на Блумове теоријске концепте: не, дакле, како *канон посредује утицај*, већ да ли снага присутности стваралачке рецепције неког аутора може утицати и посредовати канон, те другачије установити *канонизујућа* дела српске књижевности 20. века, њихову позицију, видљивост и значај у контексту светске литературе.<sup>18</sup>

Ако рецепционо-естетички модел и не може да буде темељ следећих етапа у развоју историје књижевности, изучавање историје стваралачке рецепције једног дела и односа према процесу модернизације који успоставља засигурно би се могло, као појам теорије светске књижевности, сматрати једном од основних поставки компаратистике, а уз то и могућности заснивања стваралачко-рецепцијских књижевних студија, међу антитетичким и канонским студијама књижевности, како према увидима историје књижевне критике (уп. Maricki 1978: 33–34), тако посебно

---

<sup>18</sup> Осим, у претходним истраживањима, већ наглашене важности термина *канонизован* у односу на термин *канонски*, и то према сугестивној моћи „активности, динамичности, интеракције” првог (Шкловски и Евен-Зохар према Веселиновић 2014б: 57), овде се истиче и појам *канонизујући*, посебно према могућностима својственим тексту, насталим или продубљеним и осветљеним, између осталог, и након деловања стваралачко-рецепцијског дијалога са неким претходним, евентуално, канонизованим или канонизујућим остварењем.



историје и теорије књижевних поетика, компаративне поетике, смене поетичких парадигми и процеса модернизације, као компламентарних дисциплина.

Колико је познато, оваквим методолошким предлошком истраживања ређе се у корпусу дисертација нашег Универзитета, а, вероватно, и нешто шире, нудио покушај расветљења и разрешења недоумица везаних за сложене аспекте стваралачке рецепције и процесе модернизације литературе, као и једна од могућих методологија истраживања џојсовског трага у српској књижевности 20. века, са надом да се на тај начин може, уколико постоји потреба, проучавати и чеховљевско, флоберовско, рилкеовско и пинчоново, али и андрићевско и кишовско у српској, европској и светској књижевности.

Стога, очекивани резултат овог истраживања јесте да се још једном, на новим примерима, потврди оборивост тезе о „малим” и „великим” књижевностима. Осим тога, у тумачењима стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса у српској књижевности 20. века, чији се односи посматрају у контексту разумевања *компаратистике традиције и опуса* (Ковач 2011: 117), оповргава се и Моретијева теза „да поједине књижевне традиције настају као ’формални компромиси’ између утицаја који долази из неке ’велике’ Западне књижевности, углавном Енглеске или Француске, и ’локалног материјала’, односно садржаја условљеног специфичним хоризонтом очекивања дате културе” (Moretti 2000a: 58; Марчетић 2013: 59). Кроз стваралачке (ауто)поетичке дијалоге српских прозаиста 20. века са књижевним опусом Џејмса Џојса указаће се на степен њихове модерности и отворености за интерактивно промишљање и стваралачко инкорпорирање Џојса у Срба, као могуће парадигме модернизације прозе 20. века, што, поткрепљено новијим преводима Џејмса Џојса на српској књижевно-научној сцени, као и иновативним теоријским радовима о (пост)модернизацији романа, може допринети (по)новној (ре)контекстуализацији српске књижевности у оквирима светске, а то захтева и овакву врсту истраживања као научног подстрега неопходности наведених деловања.

## 2. Срби у Џојса мимо српских џојсоваца: како је Џојс реципирао српски народ, књижевност и културу у контексту других (словенских) народа

“At the Sign of the Empire that Came and Went,  
at the Sign of the Fudge-coloured Cat,  
we are well met. [...]

The Futurist Volunteer Bicycle Brigade.  
Caporetto. *M'illumino d'immenso*.  
The old Austrian statues going back up

here, now, but under what flag?”  
(Wheatley 2010: 29).

Под чијом смо се по-л(и)/е-т(н)ичком заставом у Трсту окупили, пита се савремени ирски песник и књижевни критичар Дејвид Витли (Wheatley 2010: 29). И ко смо то заправо ми, ако смо (увек, ипак) помало и под џојсовским заставама? О источноевропском, словенском и српском у Џојсовом делу и схватању, пре свега из перспективе непосредних контаката, сведочили су Ричард Елман (Ellmann 1982), Џон Макорт (McCourt 2000), Текла Мекснобер (Mecsnóber 2013: 15–45), Сандра Јосиповић (Josipović 2011: 93–104) и други. Овом приликом истраживање се неће бавити директним, пулским и тршћанским сусретима<sup>19</sup> Џојса са Словенима,<sup>20</sup> нити запажањем и тумачењем „последика” контактних веза,<sup>21</sup> нпр. у виду регистравања и анализе словенских имена или корена презимена словенског порекла присутних у Џојсовом делу (McCourt 2004: 295;

<sup>19</sup> Добровољно напустивши Ирску, Џојс, преко Љубљане и Пуле (1904/1905), долази 1905. године у Трст, који је у том тренутку део Аустроугарске, и остаје ту до 1915. године; не пребива у овом граду једино у периоду од краја јула 1906. до почетка марта 1907. године, када одлази у Рим, а враћа се у Трст поново накратко после Првог светског рата (1919–1920); у Трсту и настаје већина приповедака из *Даблинаца*, *Портрет уметника у младости* и један део *Уликса* (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 288).

<sup>20</sup> О Џојсовим сусретима са сликарима, песницима и вајарима, међу којима је било и Словена, в. McCourt 2002: 87. У вези са реалним референцијалним околностима одговарајућим за остварење тих сусрета треба узети у обзир да није занемарљиво што је „[...] за Словене [...] то био *Трст*, град са приметним процентом Словенаца и Хрвата, посебно у предграђима (26% од укупног броја, према цenzусу из 1911), што је можда имало улогу у будућности словенске нације” (McCourt 2012: 304), али свакако и у дефинисању „статуса” словенског у Џојсовом делу и начинима инкорпорирања „словенске теме” у односу на поетичка својства и одјеке промена токова модернизације у Џојсовом тексту. Према попису из 1900. године, у Пули је било 24.056 Италијана, 10.388 Срба и Хрвата, 4654 Немаца и 1543 Словенаца (McCourt 2004: 69).

<sup>21</sup> Код биографа је тим поводом бележено чак и о Џојсовим растеређенијим сусретима у Трсту, уз јефтенија пића, која су подразумевала и српску шљивовицу (в. McCourt 2000), што је даље инкорпорирано и интерпретирано и код тумача који су се бавили елементима комичног у Џојсовом опусу (в. Perišić 2013: 58).

Mecsnyóber 2013: 16, Leeming 1977: 289–309 и други),<sup>22</sup> већ ће се интересовање усмерити на испитивање појединих *словенских* и/или *словенизованих* сегмената Џојсовог текста – од раних дневничких бележака из Пуле<sup>23</sup> и Трста, *Стивена хероја*,<sup>24</sup> преко натуралистичких и модернистичких Џојсових остварења, све до трагова (пост)модерног у *Финегановом бдењу* – не би ли се указало на који начин се у назначеном контексту, међу осталим словенским, појављује талог српске књижевности и културе и како је он постављен у односу на одјек процеса модернизације, уочљиве у Џојсовом делу, као и промене које се тиме условљавају у токовима књижевности 20. века.

Ако се у фокус истраживања постави Џојсово занимање за српску књижевност и културу као за део шире словенске скупине, почетна хипотеза у вези са одређеним процесима модернизације у Џојсовим делима, од ране до позне фазе стварања у односу на поменути фокус, могла би се развијати имајући у виду одломке из седамнаестог рукописног одељка *Стивена хероја* и петог дела прве књиге *Финегановог бдења*:

“[...] the capable aggressions of the Magyars upon the Latin and *Slav* and Teutonic populations, greater than themselves in number, which are politically allied to them” (*SH* 67; подвлачења М. Ђ.);

“One cannot help noticing that rather more than half of the lines run north-south in the Nemzes and Bukarahast directions while the others go west-east in search from Maliziies with *Bulgarad* for, tiny tot though it looks when schtschupnistling alongside other incunabula, it has its cardinal points for all that. These ruled barriers along which the traced words, run, march, halt, walk, stumble at doubtful points, stumble up *again in comparative safety* seem to have been drawn first of all in a pretty checker with lampblack and blackthorn” (*FW* 114.2–11; подвлачења М. Ђ.).

---

<sup>22</sup> Мада би и ту већ, осим до сада обављених истраживања, могло интригантним и инспиративним да се покаже запажање да је лик, дело и презиме Џојсовог ментора певања Франческа Рикарда Синика, из породице чије су три генерације предавале музику у Трсту, а који је био главни наставник музике у градској школи и деловао при српској православној цркви Светог Спиридона у Трсту, грчкој православној цркви и у другој јеврејској синагоги, очигледно (не само по пореклу) толико утицало на Џојса да се ово презиме појављује у приповеци „Болан случај” из *Даблинаца* (McCourt 2000: 75), а везује се управо за женски лик који страда по прототипу из словенске књижевности, као Толстојева Ана Карењина. Са друге стране, што се Џојсовог имена тиче, и оно је услед тежине изговора било измењено у многонационалном Трсту, што је присвојио и Џојс, па се и сам називао *Професор Зоис – Professor Zois* (Sirugo 1999: 5, Мејданија 2014: 319). О имену тог професора у Пули, али и о уметничкој визији да је Џојс „beležio [...] u sveščicu slovenska imena” (Velikić 1989: 57–58), сведочи Драган Великић у свом романескном првенцу *Via Пула*.

<sup>23</sup> Говорећи о свом „добровољном изгнанству”, у писмима из Пуле, Џојс описује овај град као „место далеко од милости Божије [...] дугу и досадну земљу ужлебљену у Јадрану, насељену неуким Словенима који носе црвене беретке и огромне панталоне” (према McCourt 2004: 69).

<sup>24</sup> У оригиналу је *Stephen Hero*. Како код нас роман није у целости преведен, у књижевно-критичким студијама и историјама књижевности јављају се варијанте у преводу наслова – *Херој Стивен*, *Јунак Стивен*, *Стивен херој*, *Стивен јунак*.

Наиме, контекст у коме су поменути Словени у одломку из *Стивена хероја*, младалачког Џојсовог остварења,<sup>25</sup> подразумева тензију нетрпељивости Ирска–Еглеска и релативну способност агресивности (“the sarable aggressions”, *SH* 67) ирског препорода и *ирске Ирске* (*SH* 58) у истакнутој огледалској рефлексiji стварности кроз скупине народа, међу којима је, према политички амбивалентној позицији, Ирској најближе именована Мађарска (*SH* 67). Стваралац (имплицитни аутор), приповедач, јунак и (имплицитна) публика су овде, очито, у израженим „годинама учења” о стварности, и то тек на прагу визуре модерног, а још увек у реалистичко-натуралистичким обрисима сагледања односа нехомогенизујућег тоталитета у различитости идентитета и језичких представа, у тензији космополитско–локално, преведеној у локално са претензијом космополитског,<sup>26</sup> транспонованој у уметничко дело тек конкретизацијом по (не)потврђеној сродности непознатог и страног у односу на такође (не)потврђену диференцију односа интимно и јавно властитог. Да је и сам Џојс проценио директност, уметничку неуниверзалност и својеврсну ограниченост назначене паралеле, сведочи и чињеница да је овај сегмент текста изоставио из *Портрета уметника у младости* (Mecsnyóber 2013: 30). Колико ће се овај Џојсов приступ, у ширем смислу схваћеном, *словенском материјалу* мењати, показује одломак из списа *Бакомо Џојс*,<sup>27</sup> у коме се метафорично-иронички сведочи о људима у Трсту (у коме је било и Словена) као о „mnoštву prostrtih buba koje чека nacionalno

<sup>25</sup> Роман *Стивен херој* започет је на Џојсов рођендан 1904. године, након одбијања есеја „Портрет уметника” за објаву у часопису, са доста елемената преобликованих из поменутог есеја у текст романа, који ће пак касније послужити као реалистичка основа прерађена у Џојсовом раном модернистичком остварењу *Портрет уметника у младости*; 1905. године рад на *Стивену хероју* је напуштен (на 914 страна као процењеној половини текста) да би постхумно роман био објављен 1963. године, у Габлеровом приређивању, са протофинеганским почетком „usred гећенице окрњеног поглавља” (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 271–272). Између осталих, и проблеми *ирскости*, у *Портрету уметника у младости* и *Уликсу* стилизовани и модернистички усавршени из различитих перспектива, у *Стивену хероју* дати су кроз Стивенове дијалоге са рођаком, најчешће претходно уведене и детаљно представљене од стране свезнајућег приповедача, у којима се може пратити и стасавање Стивена као интелектуалца, и развој његових позиција ироничних одговора у односу на многа, по Џојсу, учмала стања свести и „слободе” уметности, као и промене у модернизацији поетичких, романескних аспеката, односно активирања читалачких бравура које се све више изискују у динамизацији наратива од *Стивена хероја*, преко *Портрета уметника у младости* до познијих Џојсових дела.

<sup>26</sup> Поводом типа јејтсовске тежње ка средишњој позицији између космополитског и парохијалног у *ирској Ирској* в. Lyons 1982: 71. У *Финегановом бдењу* тај тип позиције Џојс пародијски именује као “betwixtween” (*FW* 184.7) (уп. McCourt 2009: 101). Уз то, једно од важних запажања Бруса Робинса истиче Џојсово дело као оно које је ипак истовремено и „космополитско локално” и „космополитско интернационално” (Robbins 1998: 260; McCourt 2009: 109).

<sup>27</sup> Дело хибридног облика, писано у годинама пре 1914, а објављено постхумно 1968. године (уп. Farnjoli, Gilespi 2006:63).

oslobođenje” (Joyce 1981: 282; McCourt 2002: 78).<sup>28</sup> У том смислу је у зрелој модернистичкој, уликовској фази<sup>29</sup> изразито важна Џојсова тежња за присуством *свега*, па и полемичког односа према властитој (националној) позицији, али и пореклу, у оксиморонском виду равнотеже хаоса, што се уочава и у представљању Блума као *пацифисте*, који „не преза да се ухвати у коштац са киклопима модерног Даблина” (Миливојевић 2010: 144). Стивен се у седамнаестом делу *Стивена хероја* сусреће за истим националистички и ксенофобички опредељеним Даблинцем, грађанином (*SH* 66), са којим се среће и Блум у дванаестој епизоди *Уликса* (Džojš 2008: 311–363). Док, на једној страни, Блум у дванаестој епизоди *Уликса* не реагује на провокативна пребацивања грађанина и поводом (конвертитованог мађарско-јеврејског) порекла: „ – Znamo mi njega – veli građanin. – Izdajnički sin. Znamo kako mu se u džepu našlo englesko zlato. – Pravo kažeš – veli Džo. A Blum ponovo navalio da priča o tenisu i cirkulaciji krvi” (Džojš 2008: 336), на другој пак, на питање о нацији којој припада, уз одговор Блум нуди и нешто што надилази свако могуће друго, осим дубоко хуманог одређења, што не наилази на одобрење грађанина као носиоца ирскости, али и ксенофобичности: „Sila, mržnja, istorija, sve to. Nije to život za muškarce i žene, uvrede i mržnja. I svi znaju da je pravi život ono što je sušta suprotnost tome. [...] – Ljubav – veli Blum. – Mislim na ono što je suprotnost mržnji. [...] – Novi apostol za neznabošce – veli građanin. – Sveopšta ljubav” (Džojš 2008: 351). У уликовском контексту стога би се, у односу на наведене проблеме, могло говорити о џојсовском „*транснационализму* у коме антинационалистичка позиција улази у дијалектичку релацију са пронационалистичким осећањима” (Castle 2009: 108), у тону продубљивања и премрежавања свега истински и универзално хуманизујућим вредностима.<sup>30</sup> У позном Џојсовом делу *Финеганово бдење*, нова визија (пост)модернистичке истине путању „запад–исток” доводи у везу и са трагањем уз „Булгарад”, који може да буде фусија новог (помало и словенског) света, „вођеног речима”, које „трче, марширају”, „поново у

---

<sup>28</sup> О сложености питања националног у Трсту Џојсовог времена в. поглавље „Was ist eine Nation?” у McCourt 2004: 139–202.

<sup>29</sup> Иако идеја о *Улику* сеже од 1906. године, са писањем романа *Уликс* Џојс је започео крајем 1914. и почетком 1915. године, а роман је у целости објављен за Џојсов четрдесети рођендан, 2. фебруара 1922. године (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 289).

<sup>30</sup> Поводом разматрања поставке Џојсовог књижевног рада према питањима национализма у односу на ирски препород и Јејтса, теме деколонизације и репрезентације политичког насиља, *Финегановог бдења* као постколонијалног романа или феминистичког и националног питања в. студију Емер Нолан *Џејмс Џојс и национализам* (Nolan 1995).

компаративној (релативној) безбедности” у стварности текста, где „жедна хартија” надилази расипајући песак географских територија (FW 114.8–9, 114.21–22). У том смислу се Џојсово разумевање *словенског и балканског контекста* мења:<sup>31</sup> од немогућности поимања граничног града као (компаративно безбедног) „текста” који пресудно креирају мањински дискурси и идентитети (Radović 2013: 262) у раним Џојсовим остварењима, преко утврђивања позиције транснационалног у дванаестој епизоди *Уликса*, као онтолошког и стваралачко-идејног надилажења позиције нетрпељивости властитог и страног, до потпуне *компаративне безбедности текста* удруживања ознака топонима, пореклом и из мањинских језика, што се у *Финегановом бдењу* може срести и између Даблина и Љубљане, у примерима “Lubliner” (FW 339.31), “Djublian” (FW 340.6) (Engelhart 2002: 114, 127).<sup>32</sup> Последње наведени примери приказују подложност *безбедне текстуалне трансформације* и изразито маркираног ентитета, посебно ако се има у виду колико и како је Џојсу био важан концепт ирског града у наслову његове збирке приповедака из 1914, о чему сведочи у писму издавачу Ричардсу Гранту од 15. октобра 1905. године: „[...] израз ’Даблинац’ изгледа ми да има неко значење и сумњам да би се исто могло рећи за речи попут ’Лондонац’ и ’Парижанин’, обе употребљиване од стране писаца као наслови” (Ellmann 1975: 79). Очигледно је да је *друго*, па и словенско, од ентитета спољашњег света, постало део џојсовске поетичке (и језичке) архитектонике, што је од деконституишуће тензије (пре)модерне стварности достигло конституишућу тензију (пост)модернитичког текста, подложног даљим (де)конструктивним аспектима читања многих теоријских поставки.

Када би се тражио евентуални одговор о могућем пореклу овакве промене у Џојсовој поетици, један од погледа би, вероватно, био усмерен на статус Трста у Џојсовом

---

<sup>31</sup> У Мајкуовим анотацијама за *Финеганово бдење*, у пасусу где је “Bulgarad” дефинисан и као фонетско-морфолошка симбиоза Београда и Бугарске, речи страног порекла неоправдано су обележене као искључиво албанске, међу њима и нпр.: “Alb Nemc: Austrian, Hungarian” (McHugh 2006: 114). Да је очигледно у питању својеврсни сегмент и дела албанског кластера, који је могао Мајкуа да наведе ка оваквим, ипак једностраним, одређењима и разрешењима, указује и чињеница да се у пасусу након овога појављује реч “Dalbania” (FW 114.25). Ипак, и у односу на претходно, евидентном се указује потреба да се из перспективе истраживача књижевности јужнословенског ареала о Џојсовим текстовима обавезно пише и промишља.

<sup>32</sup> За друге источноевропске топониме у *Финегановом бдењу* в. Engelhart 2002: 126. Занимљива варијација топонима, између осталих, везује се у *Финегановом бдењу* и за Јерусалим, који се јавља као “jerumsalemdo” (FW 368.8).

животу и раду.<sup>33</sup> Џојсовски бити у Трсту је, према Макорту, „чудо бивтвовања на много места у исто време” (McCourt 2012: 304). Тршћанско окружење је, на неки начин, проширило Џојсово схватање нације и домовине,<sup>34</sup> „која није једноставно ’исти људи што живе на истом месту’, већ такође и есенцијално [...] ’исти људи који живе на различитом месту” (U 12.422–429; McCourt 2012: 313).<sup>35</sup> Томе посебно доприноси чињеница да се има у виду Трст Џојсовог времена, који је важан и као један од три футуристичка центра авангардних протежности и промена (McCourt 2012: 314).<sup>36</sup>

Током Џојсовог боравка у Трсту,<sup>37</sup> између Истока и Запада, у мултикултуралној, космополитској и вишејезичној средини,<sup>38</sup> уз много миграната, додир са грчко-словенском

---

<sup>33</sup> Уз то треба посебно имати на уму и значај појединих Тршћана за Џојсов живот и дело. У том контексту је један од, свакако, најистакнутијих Џојсов ученик Итало Звево, „’италијански Пруст””, за чије је књижевно остварење, с једне стране, очигледно био изразито важан процес стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса, док је, с друге, и Звево својим поступањима и друговањима са Џојсом утицао на конституисање ликова у Џојсовом делу, као што је и Џојс прототип једног од ликова *Зенове свести*, а уочљиве су и сродности Зевових и Џојсових јунака и присуство џојсовске ироније и проблематизовања атмосфере парализе и у Зевовим делима (уп. Мејданија 2014: 319, 322–327).

<sup>34</sup> Уп. у вези са тиме, по Џојсу, једино могућ неодређени осећај вишеструких припадности земљи и народу, изражен у једном од одломака из *Вакома Џојса*: „Ај. Воле они своју земљу када су посве сигурни која је то земља”, што се у виду варирања дупле или многоструке (етничке) припадности јавља и при конституисању ликова Блума и Моли (Џојс према McCourt 2012: 310, 312). Посебно иронично се слична констатација инкорпорира у дванаестој епизоди *Уликса*, у „грађанском” проблематизовању Блума као „Jevrejina-otradnika [...] iz jednog mesta u Mađarskoj”: „[...] zašto Jevrejini ne bi mogao da voli svoju domovinu kao i bilo ko drugi? – Što da ne? – veli Džej Džej – pod uslovom da je siguran koja mu je zemlja domovina” (Džojis 2008: 355). Џојсова разнотона контекстуализација претходних примера показује генетичку и генеричку динамику стваралачког односа према сродном материјалу и степен модернизованости његовог приступа сличној грађи у различитим сегментима опуса.

<sup>35</sup> Неке од чињеница заједничких садржатеља духа времена и простора могле би да утичу и на Џојсово сродно виђење Даблина и Трста: не само присуство и провинцијског и космополитског у овим градовима него и карактеристичан језик и говор који се разликује у Даблину у односу на Енглеску, тј. у Трсту, тршћански дијалекат *триестино*, у односу на говор(е) остатка Италије (уп. Мејданија 2014: 320)

<sup>36</sup> Џојс је у својој библиотеци у Трсту имао прештампан примерак Маринетијевог футуристичког манифеста из 1909. године и поводом својих читалачких опсервација изразио је недоумицу у вези са тим да ли је „Киклоп”, дванаеста епизода *Уликса*, заправо футуристичка, у чему га је разуверио Баџен тврдњом да је у ствари кубистичка (Budgen 1960: 153; Farnjoli, Gilespi 2006: 113). Такође, не треба изузети ни претпоставку да је Џојс учествовао и на футуристичким окупљањима током 1910. године у Трсту (Crivelli 2002: 97).

<sup>37</sup> Трст из првих деценија двадесетог века важан је спољашњи и унутрашњи хронотоп Џојсове, али и српске књижевности. У контексту Џојсовог живота и дела Трст је именован као „његова друга домовина” (McCourt 2012: 319), „мултиетничка ’салата”” (што је израз Станислауса Џојса; McCourt 2012: 303), „врата Оријента” – “Tarryeasty” (FW 228.23–24; McCourt 2012: 306); из визуре Станислаусовог *Тршћанског дневника* и као „европска Македонија” (McCourt 2004: 109), уз аутоироничан финегански уздах – „Ah trst, ah, Trst, pojedoh ja sopstvenu jetru” (Farnjoli, Gilespi 2006: 288): “And trieste, ah Trieste ate I my liver” (FW 301.16; McCourt 2012: 301), што је, заправо, измењено верленовско: “O triste, triste etait mon ame” (према McCourt 2002: 85). О Трсту у Џојсовом животу и делу в. и Hartshorn 1997, Crivelli 1997, McCourt 2000. О Трсту у српској књижевности и култури в. Mitrović 2004, Митровић 2007. Колико је снажна књижевна, политичка и културолошка заинтересованост за ове, граничне просторе и савременијих истраживача и аутора в. у тексту

заједницом начинио је снажан утисак на Џојса, што је инкорпорирано посредно или непосредно и у његовом делу (уп. McCourt 2004). „У исто време, то је било и толерантно, мултирелигиозно место, дом широко распрострајајућим заједницама, укључујући и валдежанско протестантску, српску православну, грчку православну, англиканску, лутеранску, јерменско мекитаристичку, јеврејску, као и велику католичку популацију” (McCourt 2012: 308).<sup>39</sup> Присуствујући православним литургијама,<sup>40</sup> Џојс се осећао као странац и аутсајдер,<sup>41</sup> како је у одређеним околностима представљао и своје јунаке (McCourt 2004: 120–122). Макорт истиче да се одјек православних литургија и делимичних упознавања са тим учењима код Џојса може запазити у мистериозном осећају странствовања које се код Леополда Блума<sup>42</sup> јавља при обреду сахране Падија Дигнама у шестој епизоди *Уликса*, у пародији латинске мисе, али и у чувеном “Chrysostomos” (*U* 1.26) и у другим религијским полиглосијама Бака Малигана у првој епизоди *Уликса* или пак у пародијама *Креда* у деветој епизоди поменутог романа (McCourt 2004: 120–122).

---

поводом стварања Фулвија Томице и Марка Сосича и разматрања њихових дела у контексту постколонијалног дискурса и статуса Другог и другости у пограничном ареалу Трста као простора прожимања романске, германске и словенске културе (Гордић Петковић 2013: 93–101).

<sup>38</sup> Уп.: „Трст као место узбудљивих и плодноних сусрета језика и култура, као мали простор великих разлика на коме се сустичу чак и посве различити климатски утицаји, такође је и простор писаца који су делали уз границу, у изазовима мултилингвализма и регионалне посебности” (Гордић Петковић 2013: 95). При томе се мора имати у виду да антрополошко виђење граничног града подразумева и простор који собом доноси и „spor oko suvereniteta, dvostruku legitimizaciju, i konflikt” (Kotek 1999: 228; Radović 2013: 169).

<sup>39</sup> Подаци сведоче да је у том смислу град био толико толерантан да „када је Џојс декларисао себе и своју породицу као оне ‘senza confessione’ – без религије – 1911. године, према тршћанском цензусу, то није било нимало необично” (McCourt 2012: 308). У контексту ове Џојсове објаве и реакције тршћанске средине, а у другачијем разумевању приликом тумачења сложености позиције Блума у Даблину, значајно је сагледати и на следећи начин описано Блумово држање: „Блум међутим није неко ко изазива посебно допадање нити недопадање, он је можда прихваћен али не и пожељан од већине. Његова наслеђена и усвојена вера у сенци су његовог личног уверења које не придаје много значаја религиозним ставовима, и тај ‘недостатак религије’, чини га, додуше, на неки начин и изгнаником у сопственом граду” (Миливојевић 2010: 151), што је умногоме статус конституисања џојсовске воље ка експатридизму у односу на Даблин и Ирску.

<sup>40</sup> Уп.: „Колеге из школе Берлиц су га задиркивале што је одлазио у цркву, а он је то забележио у писму Станислаусу: ‘Он каже да ћу пропасти као католик, јер сам увек тамо-вамо у грчким црквама’” (*LII* 89; McCourt 2012: 308).

<sup>41</sup> Не треба заборавити да се тако Џојс осећао и у Ирској, о чему пише Нори 27. октобра 1909. године: „Bio sam večeras u pozorištu sa ocem i sestrom – grozan komad, odvratna publika. Osećao sam (kao što uvek osećam) da sam stranac u rođenoj zemlji. [...] Osećao sam ponos pri pomisli da će moj sin – moj i tvoji, taj lepi dečkić koga si mi darovala, Nora – u Irskoj uvek biti stranac, čovek koji govori drugim jezikom i koji je vaspitan u drugačijem duhu” (Džojcs 2003: 65). Тај *другачији дух* тршћанског миљеа вероватно је и пре *Финегановог бдења* један од дубоких залага џојсовског финеганизма.

<sup>42</sup> Не сме се изгубити из вида ни Блумово порекло, као ни (тршћанска) генеза овог лика: „Svevo mu (Džojcsu – прим. М. Ђ.) даје информације о традиционним јеврејским вјеровањима и постаје модел за Blooma, sina oca Mađara iz porodice koja je pola pravoslavna a pola jevrejska i majke pola Jevrejke, pola Irkinje, dok se ne može zaboraviti da je i sam Svevov djed bio Mađar, a baka Italijanka” (Mejdanija 2014: 323).



Овом приликом ће се још једном начинити осврт на Џојсова запажања из писама, настала након православне литургије, на одломак о свештеничком позиву из приповетке „Сестре” Џојсових *Даблинаца*, као и на Блумово „телесно” превођење обреда из цркве у петој епизоди *Уликса*, како би се уочиле одређене промене у перцепцији православног (религијског, духовног) у Џојовим делима (уп. McCourt 2004: 120–122).

Априла 1905. године у једном од писама, у коме је садржано и нешто од утисака са литургијског обреда из грчке православне цркве у Трсту, Џојс додаје и следеће:

„На крају службе, када је благословио народ, отворио је двери: дечак је изашао трчећи поред капеле са великим полужавником пуним груменчића хлеба. Свештеник је дошао за њим и дистрибуирао груменчиће грабљивим верницима. Проклето смешно! Грчки свештеник ме је надгледао: два хариуспика” (*LII* 86; McCourt 2000: 61).

Џојсова модернистичка скепса, иронично-циничан поглед на гомилу која за сваки гест тражи награду, као и извесно проживљена, дубока, исконска сродност и солидарност са свештеником, својеврсним носиоцем недокучивости, читачем из друге перспективе у односу на већину, из унутрашњости бића, боје одломак тоном амбивалентне дистанце, која види, инкорпорира у текст, преобликује доживљај у своје системе ликова и приказаних односа, али се не саживљава. Можда би, ради уочавања разлика у уметничким и културолошким доживљајима чина и симболичког значења евхаристије, посебно у односу на метафорично трајање тренутка и однос верника, као врста контракоментара, са претходним одломком из Џојсовог писма могао да се упореди текст Манделштамове песме, објављене у *Тристијама* 1915. године, скоро у исто време када су изашли и Џојсови *Даблинци*, који је и тоном, и позицијом, и приступом дијаметрално супротан у односу на претходни одломак из Џојсовог писма:

„[Gle! sasud sa darovima, kao zlatno sunce, zastao je u vazduhu – veličanstven trenutak; ovde mora da odjekne samo grčki jezik: uzeti u ruke ceo svet, kao običnu jabuku. Svečani zenit bogoslužjenja, svetloost u okruglom hramu pod kubetom u julu, da bismo punim grudima izvan vremena uzdahnuli za onom livadom gde vreme ne beži. I euharistija traje kao večito podne – svi se pričesćuju, igraju se i pevaju, i naočigled sviju božanski sasud zrači neiscrpnim veseljem]” (Манделштам према Taranovski 1982: 103).

Сродно Џојсовим доживљајима након литургије, посебно проживљене тренутке дељења нафоре у српској православној цркви (коју у запису погрешно назива руском) у свом *Трићанском дневнику*, 17. новембра 1907. године описује Џојсов рођени брат

Станислаус Џојс, што се и сматра да је могло послужити Џојсу као основа за представљање Блума у цркви, у петој епизоди *Уликса* (уп. McCourt 2004: 118–119).

О саставним деловима службе, посебно о ономе што чини евхаристију, као о својеврсним реквизитима епифанија,<sup>43</sup> из перспективе наратора дечака, затим о драгој тежини и постојаности неразјашњивог, потеклог из другог света (у односу онострано/онострано, религиозно/нерелигиозно, православно/католичко, католичко/протестантско, дете/одрасли, паства/свештентво), ишчитава се већ у првој приповеци Џојсових *Даблинаца*:

„Причао ми је о катакOMBAMA и Napoleonu Bonaparti и тумачио ми значење crkvenih obreda и raznih odora koje sveštenici nose. Ponekad se zabavljao postavljajući mi teška pitanja, kao: šta bi trebalo uraditi u određenoj situaciji, ili jesu li gresi smrtni ili oprostivi, ili su samo mane. Njegova pitanja pokazala su mi koliko su složeni и tajanstveni određeni crkveni obredi, koji su mi se uvek činili jednostavnim. Dužnosti sveštenika u odnosu na tajnu pričešća и ispoveti izgledale su mi tako ozbiljne да sam se čudio kako је iko ikad imao hrabrosti да ih prihvati [...]” (Džojс 2009a: 10; уп. McCourt 2000: 120).

Мада су Џојсови јунаци наизглед врло посвећени својим службама (Блум као аквизитер огласа, Стивен као наставник, Флин као свештеник, Чендлер као чиновник и др.), што Џојсу нарочито омогућава да користи извесне промене у службама како би указао на моменте иступања поремећених равнотежа и психолошких потреса,<sup>44</sup> неки од њих су, попут Блума, склони изразитом процесу превођења догађаја, симбола и значења једне општије службе у сасвим личне системе:

„Stigao је do otvorenih zadnjih vrata crkve Svih svetih. [...] Nešto се događa: neki skup, Šteta, tako је pusto. Fino skrovito mesto да се човек нађе uz neku devoјku. *Ko је bližnji moj? Да satima седимо tesno zbijeni uz laganu muziku.* Она жена на ponočnoј misi. Sedmo nebo. Žene s grimiznim naplećnjacima klečale су u klupama, pognutih glava. Jedna grupa klečala је kraj ograde oltara. Sveštenik је prošao kraj njih, mrmļajući, držeći ono u rukama. Zastajao је kraj svake, uzimao hostiju, otresao s nje kap или dve (jesu li natoplјene vodom?) и brižljivo stavljao svakoj u уста. Tada bi šešir и glava žene potonuli. Zatim sledeća:

<sup>43</sup> Занимљиво је да се и у примеру отеловљења епифанијског из *Стивена хероја* помиње црква, односно апострофира превод „духовног читавања”, али очигледно и проблематизује у сфери градског, урбаног, савременог, даблинског: „’О, да... била сам... у цр...кви’” [...] док младић само нечујно прозбори: ’ја...ја’ [...], на што му она каже (тихо): ’О... али ти си... вр...ло... зло...чест’ [...] (XXV, 216). У том контексту ’отезања’ као неке врсте одгађања, и насладе у одгађању, Џојс, можда и парадоксално, одређује своје схватање епифаније: ’Ова тривијалност га је навела да помисли да скуп много таквих тренутака у књигу епифанија. Под епифанијом је подразумевао изненадно *духовно* читавање, било у вулгарности говора или геста или у незаборавној фази саме свести’ (XXV, 216)” (Кољевић 2003: 18; подвлачење М. Ђ.).

<sup>44</sup> Служби се, са једне стране, може успротивити, по Џојсу, несрећни случај: „ – Uvek је bio tako savestan, rekla је. Dužnosti sveštenika биле су preteške за njega. Osim toga, u životu га је, štono кажу, прatio maler” (Džojс 2009a: 14). Са друге стране, у даљим токовима анализе у раду ће се, у компаративном контексту са примерима из српске књижевности, уочавати и талози продора несвесног које ремети службама постављене узусе и равнотеже.

jedna sićušna starica. Sveštenik se sagnuo da bi i njoj stavio u usta mrmrljajući sve vreme. Latinski. Sledeća. Zatvori oči i usta. Šta? *Corpus*. Telo. Leš. *Dobra ideja to s latinskim. To ih najpre omami*. Dom za umiruće. Izgleda da je i ne žvaću: samo progutaju. Čudnovata ideja: jesti komade leša. Eto zašto ljudožderi to rado prihvataju. Stajao je sa strane posmatrajući njihove slepe maske kako prolaze između klupa, jedna za drugom, i traže svoja mesta ” (Džojс 2008: 92–93).

Ако би претходно остало само на Блумовој трансформацији, у иронично-пародичном тону тока појединачне свести, при чему је очигледан преиспуњавајући процеп бурлескног сукоба и супротстављености миметичности доживљаја и говора, где „језик има обележја литургије, а искуство лакрдије” (Кољевић 2003: 30), била би то вероватно једна од граничних, модернистичко-авангардних техника преосмишљавања традиције, уз истицање импулса неприпадања и потребе за променом.<sup>45</sup> Међутим, тај процес „превођења” епифанијског, евхаристијског и другог задржава се све до „Итаке”, претпоследње епизоде *Уликса*, која је изразито важна у (мета)поетичком смислу, јер ту не само да Блум рецепира догађаје, преосмишљавајући их, већ и нови текст уликовско-катехизички промишља претходну текстуалну историју *Уликса*,<sup>46</sup> чинећи рану, постмодернистичку рефлексiju у Џојсовом делу:<sup>47</sup>

„О којим је претходним sukcesivним uzrocima svog akumuliranog zamora, koje је osetio pre no što је ustao, Blum u тишини razmislio, pre nego što је ustao?”

О припреманју доручка (жртва палјеница): о зачепљенју creva i defekaciji s predumišljajem (sveta tajna): kupanju (obred Jovanov): pogrebu (obred Samuilov): oglasu Aleksandra Kiza (Urim i Tumim): oskudnom ručku (obred Melhisedekov); poseti muzeju i narodnoj biblioteci (sveto mesto): poteri za knjigom duž Bedford roua, Merçants Arça, Velingtonovog keja (Simhat Tora): о muzici u hotelu Ormond

<sup>45</sup> Овај и сродни одломци у српској књижевно-критичкој и проучавалачкој традицији приступа Џојсовом делу тумачени су и из перспективе одређења *физиолошке комике*, односно *комичког натурализма* код Џојса, уз закључке да у тим оквирима „не може бити говора о ’нижем’ или ’вишем’, него напросто о различитим средствима која могу изазвати и унеколико једноставну перцепцију или амбивалентну контемплацију која смех приводи естетичкој сврси” (Перишић 2011: 43, 50).

<sup>46</sup> Уп.: „Ако [...] поново погледамо Итаку, епизоду која *рекапитулира роман чији је и сама део*, смештену у роман пре Молиног монолога али после свега осталог, не би ли било блиско памети да претпоставимо како су *катехизичка питања и Џојсу послужила у сврху антрополошког алата за преиспитивање многих значења наговештених у шеснаест епизода Улиса које Итаки претходе?*” (Миливојевић 2010: 143; подвлачења М. Ђ.).

<sup>47</sup> О томе да је *Уликс* заправо роман којим се затвара модернизам, а отвара књижевност постмодерне говори Зоран Пауновић у емисији *Метрополис*, 11. 6. 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=0QFSBntSeIY>, 4. 7. 2015). Очигледно је изразито сложено одредити прецизно, једнострано и без двоумљења поетичке припадности Џојсових дела, посебно што су она, засигурно, у оба смера, на рубовима Џојсовог стваралачког опуса, „граничномодернистичке природе” (Брајовић 2005б: 8). С тим у вези, можда би било и погодно, према парадигми рецепција Шекспира, и овде говорити у распонима од *премодерно модернистичког* Џојса у *Портрету уметника у младости*, па до *раномодерно постмодернистичког* Џојса са краја *Уликса* и из *Финегановог бдења* (уп. Хју Грејди, Буркхарт према Већановић Николић 2007: 75, 184).

(Šira Širim): o prepirci s jednim ratobornim trogloditom u krčmi Bernarda Kirnana (žrtva pokajnica): o neispunjenom periodu vremena koji je obuhvatio vožnju kočijom, posetu kući žalosti, rastanak (pustinja): o erotičnosti ženskog egzibicionizma (obred Onanov): o dugom porađanju gospođe Mine Pjurifoj (žrtva pomirenja): poseti kući razvrata gospođe Bele Koen, ulica Tajron 82, donji kraj, te o tuči i metežu do kojih je potom došlo u ulici Biver (Armagedon): o noćnom lutanju do kočijaškog svratišta kraj mosta Bat i natrag (ispaštanje)” (Džojš 2008: 709).

У пољу таквог животног и поетичког искуства, не изненађује, али знаком и смислом за тумачења обременује Џојсова потреба и начин којима, користећи *друго* у уметничком медијуму, као и *друго* по пореклу земље, народа, културе и језика, опседа простор и средства за стваралачко-рецепцијску трансформацију чувеног мита, другог уметничког дела и властите приче. Поводом сложености џојсовских стваралачких рецепција и продуктивног односа према одређеним сферама, међу којима су, у ширем смислу узете, и оне словенске (по теми, пореклу или другом облику интересовања) и упливима тих и других одјека стваралачких рецепција у процесу модернизације властите, али и целокупне књижевности 20. века, сагледан на својеврсном микроплану, могао би да посведочи и начин Џојсовог опхођења према Мештровићевим остварењима, која су се у периоду између октобра 1913. и маја 1915. године засигурно налазила у Џојсовом стану у Трсту и која је Џојс, према сведочанствима пријатеља Дарија де Туонија, високо ценио (De Tuoni 2002: 107), док је забележено и да је био „међу првима који су препознали Мештровићев гениј” (Budgen 1960: 187). Епизода из процеса Џојсове стваралачке рецепције Мештровићевог дела и подстакнут дијалог са уметничким остварењем забележен је од стране Ричарда Елмана, чувеног Џојсовог биографа, приређивача одабраних Џојсових писама и критичких текстова:

„Шварц је за свој први час отишао у Џојсов стан у Улици Доната Брамантеа, и као Паолу Куцију пре њега, чинило му се да је окружење чудно. Била је то дуга соба са много столица, у којој се налазио клавир, оплемењена горућом шишарком тамјана. На столу за читање, еклезиастичком по стилу, лежала је у корицама од велума, моћна, као за мису спремљена *Камерна музика*, коју је Џојс умножио на пергаменту и послао Нори из Даблина. Атмосферу су посебно ритуалном чиниле три фотографије Мештровићевих скулптура, које су стајале на месту икона. Шварц је препознао да су оне биле представљене међу скулптурама на изложби Бијенала у Венецији претходне године. Џојс их је исекао из каталога, послао их да се ураме, а онда испод њих исписао своје наслове. Једна је представљала сељанку, набреклог стомака, лица изврнутог од радног напора, расејане косе полупокривене лошом периком. Џојсов наслов је био ‘Dura Mater’. На другој су били мајка и дете, мали мршавко је висио са осушене дојке, а испод ове је Џојс написао ‘Pia Mater’. На трећој фотографији је била гола, ружна старица, испод које је Џојс угравирао стих из петог певања *Пакла*:

*Elena vidi, per cui tanto reo Tempo si volse. ...*

Шварц је изненађено питао: ”Зашто Хелена?” Пре одговора Џојс је начинио брзу рачуницу колико је година Хелена живела са Менелајем пре него што је срела Париса, времена које је провела у Троји, и коначно времена кад се вратила у Спарту кад ју је Телемах срео, а онда је израчунао и

које је године морала имати кад ју је Данте срео у Паклу. Шварц га је окривио: 'Али Хелена остаје заувек прелепа жена, којој се диве старци на капији. Убио си Хелену'. Џојсова реакција је била изванредна, смејао се и поновио неколико пута, као да је тиме потврђивао – 'Убио Хелену'. После ће бити оптужен за убиство Одисеја и Пенелопе" (Ellmann 1982: 381).

Исправљајући Шварца у вези са тим које је то тачно Бијенале било и доносиће прецизне информације о Мештровићевим сликама, Видан наглашава елементе натурализма, а скоро и гротеске у Мештровићевом делу, који су, очигледно, могли привући и Џојса да започне динамичан, стваралачко-реципцијски дијалог (Vidan 1974: 122). У интердисциплинаром коду, Џојс у ресемантизацији уметничког, али и личног искуства трауматичних (не)разрешења пред мајчином посмртном постељом, ангажује и укршта знања из анатомије, неурологије и лингвистике: *dura mater* је латински назив за једну од мембрана која окружује мозак, можданицу која је по природи тврда и чврста, а буквалан превод са латинског био би „строга мајка” (Vošković 1973: 378), док је *pia mater* мембрана ближа мозгу, мека, суптилнија можданица, која је пуна артеријских сплетова, а на латинском означава „нежну мајку” (Vošković 1973: 379).<sup>48</sup> Жељена, а незадобијена другост и/или двострукост мајчинског лика у односу на реалност, и амбивалентан осећај (од трагичког, до трагикомичног, гротескног, фарсичног и ироничног), који се евоцира у Џојсовим делима,<sup>49</sup> имплицитно утичу и на потребу да се лик жене прикаже у својој натуралистичкој вредности,<sup>50</sup> која демистификује и уврежене постулате митске и митологизоване лепоте Хелене или мајчинске фигуре. Колико су овакво посредство и стваралачка рецепција Мештровићевих дела могли бити важан додир Џојса са „уистину

---

<sup>48</sup> Џојсу су била блиска знања природних наука: „По завршетку студија у јуну 1902. године, почео је у октобру да похађа колегијуме из физике, хемије и биологије у оквиру студија медицине” (Кољевић 2003: 14).

<sup>49</sup> Поводом сећања и мишљења на фигуру мајке и о њој компаративно у односу на *Портрет уметника у младости* треба читати и прво поглавље *Уликса*, разговор Бака Малигана и Стивена Дедалуса (Džojš 2008: 13–14, 16–17), а као својеврсне типологије различито успешних мајки у даблинском јавном животу приповетке „Пансион” и „Мајка” из *Даблинаца*, од којих друга “A Mother”, својим насловом као да указује на исписивање лексикографске одреднице посвећене дефинисању традиционалне даблинске мајчинске фигуре са краја 19. и почетка 20. века, према чијим се жељама, амбицијама и могућностима остварења у односу на друштво, али и стасавање кћери/сина-уметника, Џојс често полемички постављао. У том контексту је однос субјекта према жени и мајци могуће компаративно проматрати и на примерима текстова српских књижевника, а нарочито Милоша Црњанског, Растка Петровића и Данила Киша.

<sup>50</sup> Примери изразито отворених натуралистичких описа жене јављају се у спису *Вакомо Џојс*: „Operirana је. Kirurški nož joj је prodro u utrobu i povukao se, ostavljajući joj на truhu otvoreni, duboki, nazubljeni rez. Vidim njene širom otvorene, crne, račeničke oči, lijepe ko u antilope. O rano okrutna! Libidinozni Bože!” (Joyce 1981: 285). О другом типу могућности натуралистичке демистификације женског, из бордела „Кирке”, петнаесте епизоде *Уликса*, која је могла бити инспирисана и околностима ноћног Трста, чулностима, али и опасностима које такав „рај” доноси в. у Schneider 2012.

нашим” и „расним”, показује један од увида Растка Петровића о Ивану Мештровићу, забележен у есеју „Да наша књига буде уистину наша”, објављеном 1930. године:

„Rasnost Ivana Meštrovića leži u njegovome temperamentu i u ljubavi koju ima za pleme iz koga je ponikao. Njegova rasa, koja je zidala zadužbine i pevala pesme, nije nikada pokazivala većih odlika u kiparstvu, ostajući u tome iza Latina i Germana. Teško, dakle, da je rasnost naterala Meštrovića na izbor umetnosti preko koje će je izraziti. Međutim, vitalnost i mladost, eklektizam čak njegovog talenta, ukoliko ovaj znači mladost, jesu plodovi rasnosti. On je izvrsno osetio da je baš takva rasnost u njemu dovoljna. Uzumajući teme iz narodnih pesama, on ih nije imitirao” (Petrović 1964: 299).

Можда имплицитно и (не)свесно проосећајући и Растком Петровићем указано „младићство” и полемичност Мештровићевог односа према традицији и превредновању њених устаљености у еклектичким снагама уметничких погледа на словенску расност, Џојс се надовезује властитим токовима стваралачке рецепције прошлости, увреженим у миту о Хелени или пак доживљају мајке, што се поетички мења од реалистичко-натуралистичких до изразито модернистичких обриса у његовом тексту. Сродан узус и подстрек тумачења традиције користиће и Мештровићев интерпретатор и први српски џојсовац Растко Петровић, посебно при стваралачком инкорпорирању народних прича, међу њима, на пример, и познате „Лаж за опкладу”, за превредновани приказ карневализације тема, какве су и однос земаљског и небеског, деспотне фигуре ауторитета, улазак у рај и слично.

Када се прегледа списак књига Џојсове библиотеке у Трсту, изазов је пронаћи неку која би макар посредно могла да укаже на Џојсов однос према српској књижевности (уп. Gillespie 1986). Ипак, у личној библиотеци Џејма Џојса, према увидима Томаса Конолија (Connolly 1955: 24), постојала је збирка есеја под насловом *Аспекти модернизма: Од Вајлда до Пирандела*, уредника Јанка Лаврина, Словенца који је радио у Енглеској (Vidan 1974: 116). Према Видановим претпоставкама, у тој књизи Џојс је могао читати и поглавље „Конзистенција мале нације – о Ивану Цанкару” (Vidan 1974: 116), што Видан тумачи вероватним и због Џојсових интересовања и спознања о малој нацији и евентуалним утицајима снажније земље на њене културне и друге активности, као и на свеукупна постигнућа економски слабијег народа (Vidan 1974: 116).<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Иначе, у својим истраживањима о рецепцији Џејмса Џојса у Словенији Погачник и Вирк указују на извесне типолошке сродности Џојсовог и Цанкаревог дела (Pogačnik, Virk 2004: 166).

Уколико се погледају Џојсови рани радни и стваралачки записи, запажа се да у *Пулским белешкама*, насталим у његовим првим месецима боравка у Европи 1904. године, када се још увек бавио *Стивеном херојем*, који ће постати својеврсни предтекст *Портрета уметника у младости* (Јоусе 1965: 80), Џојс највише чува трагове ирске и енглеске књижевне традиције и других сродних асоцијација на постојбину. Тек се *Трићанским белешкама*, настајалим вероватно између 1907. и 1909. године, интензивирају трагови италијанске књижевности и културе, грчког духа и трићанских пријатеља, што ће Џојс, након различитих трансформација материјала, инкорпорирати у *Даблинце*, *Портрет уметника у младости* и *Уликса* (Јоусе 1965: 92–105). У другој деценији 20. века, нарочито од 1912. године, Џојс се интензивније окреће сагледању енглеске књижевности из перспективе боравка у Италији, као и начинима њеног представљања италијанској публици (уп. McCourt 2004: 246–249). Како се уочава посредовање ових аспеката односа према (другим) књижевностима и културама у Џојсовим схватањима *словенског*?

У вези са Џојсовим односом према „малим” словенским народима, Видан је у својим запажањима амбивалентног става: прво заступа идеју да је Џојс читао Лавринове есеје о Цанкару због занимања за статусе малих народа и њихових културних посленика (Vidan 1974: 116), али онда Видан истиче да Џојса вероватно и није интересовала дата проблематика, јер је био „уморан од проблема мале земље”, статуса њене независности, доминације стране силе и другог (Vidan 1974: 122). Чињеница да је током првих година боравка на ободима Аустроугарског царства Џојс писао *Стивена хероја*, вероватно и утиче на околности Џојсовог интересовања за проблеме „малих нација”, али доприноси и наглашавању Стивеновог „трансцендирања слепог национализма”, за чију је ирску паралелу Џојс нашао мађарску (Mecsnyóber 2013: 29–30). Ипак, можда се решење за двострукост Џојсовог односа у становиштима о „малој нацији”, која би се тицала како разумевања ирског, тако индиректно и других националних питања, што се, када је у фокусу Џојсово интересовање за словенски свет, очигледно током времена мењало – од зазора до извесних симпатија – може наћи у Вилијамсовом виђењу Робертских реплика из Џојсове драме *Изгнаници*: „Robert je taj koji kao echo izgovara reči mladoga Džojisa iz doba *Stivena junaka*: 'Da bi Irska postala nova Irska, ona prva mora da postane evropska zemlja'” (Vilijams 1979: 160). Чини се да се процес таквих интерпретативно деконституисаних и

реинкарнирајућих промена на извесном метапоетичком плану може уочити у Џојсовим читањима, бележењима и стваралачким рецепцијама европских, а међу њима и словенских, књижевних и културних прилика од *Пулских* до *Трићанских бележака*.<sup>52</sup>

Ако се пак анализира Блумова полица са књигама у епизоди „Итака” Џојсовог *Уликса*, међу њима се открива књига *Soll und Haben* Густава Фрајтага (Gustav Freytag) (*U* 17.1383–4), која је била „(не)популарна по свом антисловенском и антијеврејском” тону (Mecsnyóber 2013: 31). Ова књига са Блумове полице јесте оригинал из 1855. године, штампан немачком готицом (иако је на енглеском већ била доступна током педесетих), што означава да ју је Блум наследио од оца, односно да је купљена у Аустрији или Мађарској, а то снажније везује Блума за централно и источноевропско питање (Mecsnyóber 2013: 31–32), али и указује на однос назначеног времена и простора према Словенима и другим (мањим или мањинским) народима, што је и Џојс индиректно актуализовао у свом тексту.

Простор за претпоставке о Џојсовом познавању српске књижевности из првих деценија 20. века, у контексту других словенских књижевности, повећава се сусретима након његовог одласка у Париз 1920. године (Mecsnyóber 2013: 17):<sup>53</sup>

„У авангардној књижевној периодичној транзицији Џојс је могао да прочита и види, као додатак фрагментима сопственог *Дела у настајању* (1927–38), и рад ’западних’ уметника попут Самјуела Бекета, Ернеста Хемингвеја или Пабла Пикаса, и рад источноевропских стваралаца, као што су руски писци Сергеј Јесењин, Михаил Зошченко и Александар Блок, сликари Казимир Маљевић и Василиј Кадински, бугарски писац Елин Пелин, *српски песници Љубомир Мицић и Вељко Петровић*,

---

<sup>52</sup> Контрапунктуална промена Џојсовог разумевања Пуле и Трста, актуализована и грађом из Џојсових писама, била је подстицајна неколиким књижевноуметничким контекстуализацијама у стваралаштву познијих јужнословенских аутора. Џојсов првобитан негативан однос према Пули активира Драган Великић у свом роману првенцу *Via Пула* (Velikić 1989: 142). Џојсове пулске дане у позоришној представи *Пулицеј*, приказује Борис Сенкер (Senker 2007: 217–260), а режира Роберт Рапоња 1998. године (Senker 1998; Kalčić 2014: 204–234). Осликавајући фантазијски дух мултикултуралног града и епохе, Даниел Начиновић 2003. године објављује *Jingle Joyce: čakavski international cocktail, dokumentirana фантазија, u koj su zamišljeni i veri Jamse Joyce & Nora Barnacle kako i belle époque duhi u jenin argonautskin gradu ki i danas išće svoj moderni identitet* (Načinović 2003: 5). Позитиван Џојсов однос према Трсту ишчитава се тек из писама Нори, послатих 9. септембра 1909. године, као и 27. октобра исте године, и то из Даблина: „*La nostra bella Trieste! Često sam to izgovarao ljutito, ali sada osećam da je to istina. Žudim da ugledam svetiljke duž rive kako trepere dok voz prolazi pored Miramare. Ipak je to, Nora, grad koji nam je pružio utočište. Vratio sam mu se umoran i bez para posle ludovanja u Rimu, a i sada se vraćam posle ovog odsustvovanja. [...] Ja sam ljuštura od čoveka: moja je duša u Trstu*” (Džojš 2003: 56, 65).

<sup>53</sup> У једном тренутку у Паризу Џојсова породица била је смештена у резиденцији са адресом 4 avenue Pierre Premier de Serbie (Ellmann 1982: 641), што би можда могло додатно да подстакне Џојсову љубопитљивост и заинтересованост за српску историју, књижевност и културу.



чешки писци Карел Томан и Вичеслав Незвал, румунски песник Тристан Цара, вајар Константин Бранкузи, мађарски песник Лоринц Сабо, сликар Лајош Тихањи, као и сликар, фотограф и теоретичар уметности Ласло Мохољи-Нађ” (McMillan 1975: 235–278; Mecsnyóber 2013: 17–18; подвлачења М. Ђ.).

После Првог светског рата Џојс је, дакле, могао бити упознат са песничким радом Љубомира Мицића и Вељка Петровића. За Љубомира Мицића је сазнао, вероватно, захваљујући Ивану Голу, пошто су Гол и Мицић били сарадници у оквирима зенитистичког манифеста, часописа и покрета,<sup>54</sup> осим чега је Гол желео да буде један од издавача Џојсовог *Портрета уметника у младости* (Ellmann 1982: 491), а написао је и позитивну критику поводом објаве немачког превода *Уликса* (Weninger 2004: 14–50).<sup>55</sup>

О неопходним слободама које је било нужно задобити поводом Џојсовог текста док је *Уликс* излазио у периодичној публикацији *Мала ревија* (*The Little Review*) сведочи и Елман, пишући о штампару који је пореклом био Србин и коме нису сметале опсене речи (Ellmann 1982: 502).<sup>56</sup> Са друге стране, о нелагодности тог положаја посредно казује Видан када Душана Поповића, штампара *Уликса* у периодици, истиче као онога који је од марта 1918. до децембра 1920. године „храбро поделио ризик гоњења са Маргарет Андерсон и Џејн Хип кроз 23 наставка у *Малој ревији*” (A. Z. S. 1957: 7; Vidan 1974: 123). Према Маргарет Андерсон, оснивачу часописа *Мала ревија* 1914. године, и њеној књизи *Мој тридесетогодишњи рат*, у којој је представила ток суђења тексту Џејмса Џојса, проузрокованог посебно опсценостима у епизоди „Наусикаја” након јулско-августовског броја (Anderson 1930: 157), а како и Елман преноси, „серија малих криза прати писање” последњих двеју епизода *Уликса*:

„У фебруару *Мала ревија* је прозвана због своје неодговорности. Више година Маргарет Андерсон и Џејн Хип браниле су свој часопис од спорадичних напада од стране власти. Помагао им је српски штампар коме нису сметале опсене речи на енглеском, па чак и на српскохрватском и који је наставио неометано да штампа часопис [...]” (Ellmann 1982: 502).

У словенским језицима Џојса су посебно привлачиле одређене фонетске карактеристике. У том контексту је занимљива фонетска „коинциденција” таквог Џојсовог

<sup>54</sup> О Ивану Голу као Мицићевом и Токиновом сараднику, као и о Головом интересовању за авангардне књижевне и кинематографске тенденције в. у Јовић 2013: 193.

<sup>55</sup> За опис сусрета Џојса и Гола, који су се одвијали у Цириху, на извору даде, једног од авангардних центара, в. у Ellmann 1982: 491, 561.

<sup>56</sup> Тако се и у Паундовом писму Џојсу од 7. јуна 1918. године налази фуриозно интонирана белешка о српском штампару у *Малој ревији* и његовим грешкама у трећој епизоди Џојсовог романа (Pound 1967: 143).

интересовања за звучне склопове словенских језика и примера који из англосаксонског угла проматра рад и утицај штампара Душана Поповића на Џојсово, очигледно, и у овом смислу, *отворено дело* (Еко 1970). Типографски материјал је „из Трста и Цириха стизао до Езре Паунда, [...] у Лондону (који је исправљао, а некад и цензурисао), па до састављача у Њујорку (Србина који није говорио енглески), што се завршавало добијањем вишеструких верзија романа [...]” (Bulson 2014: 2). Тако се о штампару у делу *Мој тридесетогодишњи рат* Маргарет Андерсон налази и следећи одломак из писма Езре Паунда, који се жалио на типографију у броју *Мале ревије* из децембра 1918. године (уп. Bulson 2014: 28):

“BLOODY goddamndamnblastedbastardbitchbornsonofaputridseahorse of a foetid and stinkorous printer  
??????  
Is his *serbo-croatian* optic utterly impervious to the twelfth letter of the alphabet????  
JHEEZUSMARIJAJOSE!!! Madre de dios y dios del perro” (уп. Anderson 1930: 162; подвлачења М.  
Ђ).<sup>57</sup>

Стил којим је ово исписано, а нарочито избор лексике и порекло речи, (не)свесно указују на технику сродну оној из *Уликса*, односно као да најављују полиглосију *Финегановог бдења*.<sup>58</sup> Оно што највише интригира јесте наглашавање непопустљивости Поповићевог српскохрватског за дванаесто слово алфабета, као истицање рушилачког, али и деконструктивистичког у односу на прописани систем, макар то била последица и чисто техничке несмотрености, што може, у неком случају, да се тумачи као додатно провокативно, ултра-џојсовско окружење Џојсовог текста. Осим што је забележено да је Душан Поповић „био [...] ’најјефтинији штампар у Њујорку [...] чија је мајка била *poeta laureatus* у Србији” (Кољевић 2003: 42), у назначеним обрисима веза Џојса и нашег културног круга нарочито интригира (не)сазнање о било ком контакту Поповића и тадашњих књижевних прегалаца у нашој земљи, у контексту других (не)посредних прилика и повода за умножавање словенских, а међу њима и српских речи у *Финегановом бдењу*, о чему ће бити разматрано у наредном поглављу.

<sup>57</sup> За претходно видети и Scott, Friedman 1988: 181; Bulson 2014: 28.

<sup>58</sup> Поводом односа према многоструким језичким сусретима у оквирима Џојсовог дела посебно је значајна монографија која разматра *полиглотског Џојса* (O’Neill 2005).

### 3. Српски језик Џојсовог текста

„*Fineganovo bdenje* je Tekstualno,  
po Bartovoj terminologiji, i uopšte poželjan spis”  
(Starok 2009: 117).

“[...] and to ringstresse I thumbed her with iern of *Erin*  
and tradesmanmarked her lieflang mine for all and singular, iday,  
igone, imorgans, and for ervigheds: base your peak, *you! you,*  
*strike your flag!* [...] *from Livland, hoks zivios, from Lettland, skall lives!*”  
(FW 547.32–548.1; подвлачења М. Ђ.).

„[...] pamti još samo vavilonsku pometnju jezika”  
(Киш 1983е: 73).

„Знао сам да ће ме разумети.  
Отац ми је једном објаснио да се два човека  
који говоре различите језике ипак могу некако споразумети  
ако су људи добре воље и добре памети”  
(Киш 2001: 74).

„Често ми се дешава да у страном језику  
или позоришној представи  
препознам речи на нашем, српском језику”  
(Павић 1996б: 402).

„Gospodin je poliglota. Čovek za sva vremena”  
(Velikić 1989: 23).

Џојсов биограф Ричард Елман сведочи да се у Пули, која је личила на Трст, „италијански, немачки и српски могао чути на сваком кораку” (Ellmann 1982: 186). У раним писмима из Пуле, Џојс истиче да „мрзи ову католичку земљу са сто раса и хиљаду језика” (LI 57), али касније ће, из Париза, о Трсту мислити као о топлом и пријатељском (уп. McCourt 2012: 318). На самом почетку свог боравка на континенту, овај део Европе Џојс не лоцира прецизније него као „јадранску обалу напрам Турске” (LII 66),<sup>59</sup> односно као „поморски Сибир” (LI 57), што, такође, донекле, приказује Џојсов доживљај и

---

<sup>59</sup> У том контексту треба се подсетити и стихова Дантеа, Џојсовог књижевног саговорника, који Пулу и Трст смешта „на обод цивилизације”, у *Паклу*: „*Si com'a Pola, presso del Carnaro / Ch'Italia chiude e suoi termini bagna*’ [...] ’И ко што су код Пуле, близу жала | гдје Кварнер међу Италије пере” (Данте 1974; Молина 2012:17). Са друге стране, не треба занемарити ни информацију коју Елман бележи: да је Џојсу излет на Брионе био пријатан (Ellmann 1982: 191).

првобитан став према овим просторима (уп. Vidan 1974: 116).<sup>60</sup> О заступљеним језицима на новонасељеном подручју Џојс се изражава помало (или и свесно) непрецизно: док је на рубу словенских земаља и Италије званични језик био немачки, код Џојса је то “Romance, Teutonic, and Slav” (*LII* 69; уп. Vidan 1974: 117), што треба повезати и са приказом народа и нација из одломка *Стивена хероја*, актуализованог и тумаченог у ширем контексту Џојсовог опуса у пређашњем поглављу овога рада, где се међу другим народима јавља и народ именован као *Slav* (*SH* 67). Претходно одређење језичке скупине са којом се Џојс сусреће Иво Видан користи не само да посведочи да словенски језик, који Џојс наводи, не постоји, него да је то заправо хрватски језик (Vidan 1974: 117), са чиме се као најпрецизнијим одређењем вероватно не би могло сложити.<sup>61</sup>

Непрекидно Џојсово интересовање за језичке феномене, пропитивање функције језика у свету и књижевном тексту, као и потреба за оригиналним промишљањима и

---

<sup>60</sup> Ипак, истраживања историографа и демографа показују да је управо Пула Џојсовог времена пролазила кроз ступњеве убрзаног развоја и напредовања: „Brzina razvitka i kvaliteti ljudi, učinili su, da je Pula dobila više velegradski karakter od drugih gradova na Jadranu, da je život bio više velegradski nego na Rijeci, u Trstu ili u Mlecima. Mornarica i njen mnogonarodni sastav davali su Puli i međunarodni i kozmopolitski žig. Prvi broj *Polaer Tagblatt*a 1905. donosi oglas u kome se traži učitelj japanskog jezika. Osniva se škola po Berlitzovoj metodi, na kojoj se uči engleski, francuski, njemački, hrvatski i talijanski” (Balota 1960: 98–99; Kalčić 2014: 204–234). Такође, листањем новинских извештаја, а посебно прегледа временских прогноза из 1905. године, увидело се да су остале забелешке о реткој хладноћи и ниским темперетурама у периоду из ког су потицала и наведена Џојсова писма, што би могло да се тумачи и као реални потицај, на почетку углавном негативних, Џојсових одређења овог краја Јадрана (уп. Kalčić 2014: 204–234).

<sup>61</sup> Претходно наведени примери нису једина неслагања код тумача назначаваног проблема, а они се умножавају с обзиром на токове историје 20. века, и то у односу на различите тренутке и перспективе погледа на језичку ситуацију с којом се Џојс сусрео у Пули 1904/1905. године, начине именовања језичког материјала сродног порекла који је инкорпориран у каснијим Џојсовим текстовима, те означавања рецепције Џојсових дела током 20. века на овим подручјима, при чему је важно непрекидно запажати где и када разлози „(пре)именовања” (ни)су идеолошког карактера. Елман, дакле, спомиње да су се на пулским улицама чула три језика „италијански, немачки и српски” (Ellmann 1982: 186). Чудећи се Елмановим „грешкама”, Корнвел у својој студији посвећеној *Џејмсу Џојсу и Русима*, објављеној 1992. године, износи следеће тврдње, које поткрепљује очито једностраним разлозима: „[...] то је у ствари дијалекат хрватског језика, познат као *чакавски*. Елман, ипак (1983, стр. 185–186) [...] код Џојсова три језика, ’словенски’ транспонује као ’српски’, за шта се може мислити сада, као и тада, да би могло бити подложно да изазове побуне у Хрватској. Све ове грешке су већ биле начињене у Елмановом првом издању (1959, стр. 191–192), па је изненађујуће да оне нису исправљене до 1982, када је Елман имао контакте са југословенским истраживачима (такви детаљи имају навику да се задрже: видети на пример Maddox, 1989, стр. 72)” (Cornwell 1992: 145). Са друге стране, када Скрабанек 1972. године објављује речник лексема словенског порекла у *Финегановом бдењу*, бележи да су оне српскохрватске (Skrabaneck 1972: 51–68), што наглашава и Сандулеску, позивајући се на време настанка и друштвено-историјске околности из којих је потекао претходни речник као основни извор који подразумева (Sandulescu 2012: 116), са напоменом да су се после распада Југославије ови језици поделили (Sandulescu 2012: 115)

остварењима на том пољу, сезали су од прве године његових студија, а током вишедеценијског минуциозног рада на суптилним спонама и дејствима полиглотизма у књижевном тексту умногоне су се гранали и усложњавали. Још је у есеју „Студија о језику” (1898–1899), млади Џојс изразио став који ће се на различите начине наћи као један од упоришних како при раду на *Уликсу*, тако и при стварању *Финегановог бдења*, а тиче се језичког избегавања „one tvrdoće koja je dovoljna samo za jednolične izraze, zahvaljujući naglašenom dejstvu onoga što je lepo u patetičnim frazama, širenju reči, bujicama invektiva, figurativnom smislu i raznolikosti slika, pri čemu je ipak, i u trenucima najjačeg uzbuđenja, očuvana nekakva urođena simetrija” (Џојс према Еко 2002: 83).

Већ се у *Уликсу*, који се зачињао током Џојсовог боравка у Трсту, могу пронаћи примери таквих *бујица инвектива* (Џојс према Еко 2002: 83), где се, између осталог, у контексту пародије појављују и фонетске карактеристике словенских језика, за које је претпостављено да су јужнословенског и западословенског порекла, односно, конкретније, да баштине извесне одлике српскохрватског и чешкословачког језика (Mecsnyóber 2013: 33).<sup>62</sup> У овом случају су, дакле, у фокусу интересовања нагомилане сугласничке комбинације речи, које често немају јединственог смисла, а производе изражене комичке ефекте. Један од примера наведених карактеристика уочен је у „Киклопу”, дванаестој епизоди *Уликса* – “Goosepond Přhklšř Kratchinabritchisitch” (*U* 12.556) – а истраживања су показала да је дијакритичке знаке, карактеристичне у овом случају за чешки, односно чехословачки језик, који нису постојали у првом издању романа, Џојс додао накнадно (Mecsnyóber 2013: 33–34).<sup>63</sup> Овде би се, јасно је, могло полемисати о томе колико заиста има трагова извесних одлика српског (српскохрватског) језика у наведеном примеру, осим заједничке (пан)словенске основе, која, према одређеним фонетским особинама, може да баштини прецизније лингвистичке сродности тек у конкретније дефинисаним језичким околностима. Лиминг наслућује у томе елементе хрватског или словеначког језика, а истовремено додаје и превод Златка Горјана (именујући га хрватским), не би ли указао на потребу преводиоца да се и у овом случају,

<sup>62</sup> Џојс је, поред енглеског, знао италијански, француски и немачки, а користио се знањима још дванаест језика (уп. Marković 1988: 141). Од словенских је пак учио једино руски (уп. Engelhart 1999: 136).

<sup>63</sup> Идентификација материјала словенског порекла овде је пре свега графо-контекстуална, а осим ње у досадашњим истраживањима била је заступљена и контекстуална и генетичка идентификација материјала словенског порекла (уп. Engelhart 2002: 26), што ће се истицати и у овде представљаним анализама.

нагомилавањем сугласничких група, особеним за други језик, створи елемент гротеске: “Patipatašon Prhklstr Kračinabričisič” (Džojš 1957: 376; Leeming 1977: 290). Ипак, уочава се да је звучање у другој и трећој речи Горјановог превода врло сродно Џојсовом. У преводу Луке Паљетка у другој речи се задржава слично поигравање звуком, док се у првој наглашава својеврсно калкирање значења, чиме се понешто и губи, нарочито од пародије титулисања својствене за цео сегмент епизоде, док се у трећој речи, измењеним приступом и тек делимичним чувањем звучања, семантички (можда и превише) додаје: „Gusjipod Prhklštr Kradinabrzinič” (Joyce 1991: 309). У Пауновићевом преводу ка ефекту гротескног се, свестрано и инвентивно, тежило првенствено на нивоу значења, а потом и звука: „Gospuding Trtmrt Kraćimubrčić” (Džojš 2008: 326), што у овом преводу такође доприноси и снажнијем ланчаном тумачењу наведеног дела у оквирима иронично-пародиране, гротескно-титуларне, па скоро и својеврсне уликовско-финеганске грмљавине у наставку: „her Hurhausdirektorprezident Hans Čučnistanikof, Nacionalgimnaziummuzeumsanatorijumisuspezorijumordinariprivatdocentistorije specijalniprofesordoktor Krigfrid Iberalgemajn” (Džojš 2008: 326). Посебно је занимљиво када се претходно упореди са чешким преводом, дакле, језиком чије су се одлике регистровале у овом Џојсовом сегменту. У чешком преводу се, осим калкирања прве речи, остало скоро све потпуно пренело по звуку: „Husílouže Prhklstr Kračinabričisič” (Joyce 1976: 297). Ако би се пак погледао руски превод, запазило би се да је прва Џојсова реч очигледно препозната као русизам, односно реч (пан)словенске основе и пренета са измењеним (калкованим) кореном, док је у осталим речима сачуван звук: „гусьподин Прклстр Кратчинабритчисич” (Джойс 1994: 340). Дакле, док џојсовско *tch* јесте мењано у српском, хрватском, чешком и руском постојаним *ч* (*č*), а у последњем примеру српског превода и словом *ћ*, друга реч (а понекад и трећа) задржавана је у звуку имитирања елемената (Џојсу) страног језика, осим у последњем примеру на српском, где се посегло за покушајем преноса и елемента значења и звучања, што све упућује ка томе да је врло тешко уочавати у овом сегменту елементе (искључиво) српског (српскохрватског) језика. Све ове језичке, а посебно у контексту језичког наслеђа до сада ређе и теже тачно одређиване недоумице, назначене увидима у претходна истраживања, иницирају потребу да се подробно испитивање посвети присуству српских речи у Џојсовом опусу, у коме се,

као извор речи и њихових цојсовских преображаја из многих страних језика у један текст или многе нове,<sup>64</sup> изразито подстицајним чини *Финеганово бдење*.<sup>65</sup>

У више различитих истраживања страних проучавалаца (Engelhart 1999: 135–144; Engelhart 2002; O’Neill 2005: 83–87; McHugh 2006<sup>66</sup>), међу осталим речима словенског порекла, или пак речима пансловенске основе,<sup>67</sup> уочене су и српске (српскохрватске) речи у *Финегановом бдењу* (уп., нпр., Skrabanek 1972: 51–68; McHugh 2006; Sandulescu 2012: 114–163; Fomenko 2012). Проблеми у наведеним истраживањима тичу се или ређих (потпуно тачних) препознавања и разврставања категорије српских (српскохрватских) речи из групе пансловенских или пак сврставања тих речи у корпусе речи других словенских народа.<sup>68</sup> Јављају се проблеми и у обратном смеру, у погрешном одређењу речи српским када оне то нису. Тако, на пример, није могуће потпуно сложити се са Мајкуом да је “dobro nos” (“dublnotch”, FW 37.03) српско (McHugh 2006: 37), али, донекле, може се сагласити са Скрабанеком<sup>69</sup> (и у каснијим радовима са Сандулеском) да је порекло наведене синтагме пансловенско, односно, прецизније, да се такав облик налази у словеначком језику (Skrabanek 1972: 52; Sandulescu 2012: 119). Стога би ново истраживање требало усмерити ка прилежном и помном читању *Финегановог бдења*, услед потребе проматрања контекста и облика у којем се јављају речи из корпуса српског

<sup>64</sup> Уп. у том смислу Деридино становиште о Цојсовом односу према језицима: „Колико језика може да буде смештено у две Цојсове речи, смештено или уписано, задржано или спаљено, слављено или напаствовано?” (Derrida 1984: 145).

<sup>65</sup> Истраживања значаја Цојсовог рада на језичком материјалу сежу још од 30-их година 20. века (Fargue 1935: 130–132). Међу многобројним језицима, истраживања су утврдила да се у *Финегановом бдењу* јављају чак и елементи ескимског језика (Hergešić 1967: 654; в. за конкретне примере Sandulescu 2012: 65). Поред испитивања елемената санскрита, финског, грчког, хебрејског, мађарског, италијанског језика у *Финегановом бдењу*, објављених током 60-их и 70-их година у часопису *A Wake Newslitter*, нека од проучавања овог типа (елемената немачког, галског, скандинавских и класичних језика) објављена су и у виду монографија (уп. Bonheim 1967; O’Hehir 1967; Christiani 1965; O’Hehir, Dillon 1977), чиме се листа никако не исцрпљује.

<sup>66</sup> Прво издање *Анотација Финегановог бдења* објављено је 1980, а друго 1991. године.

<sup>67</sup> Један од претпостављених бројева пансловенских речи у *Финегановом бдењу* јесте и 1260 (Skrabanek 1972: 51). Скрабанек пансловенским речима сматра оне које су присутне барем у пет словенских језика (Skrabanek 1972: 51).

<sup>68</sup> За примере недоумица где сврстати одређене речи, међу којима је и *скупитина* (*scoopchina*’s) в. Engelhart 2002: 114–115. Колико је реч тог и сродних значења (народни дом, општина и др.), у контексту проблема које собом повлачи, занимала Цојса и у другим језицима и народима (бугарском, норвешком, руском) сведочи и следећи пример из *Финегановог бдења*: “sobranjewomen, storthingboys and dumagirls” (FW 54.8–9; уп. McHugh 2006: 54; Sandulescu 2012). Претходна секвенца показује један од Цојсових начина уланчавања кованица семантички сродног материјала и варирање облика, пореклом из различитих језика.

<sup>69</sup> Скрабанеково истраживање речи словенског ареала је врло широко и развијено, а детаљна библиографија Скрабанекових интересовања за ову тему може се наћи у Engelhart 1999: 136.

међу другим словенским језицима, као и због ступања у својеврсни дијалог са резултатима и закључцима постојећих истраживања. Уз то никако не треба занемарити ни опасност извесне микроструктуралне једностраности, паралелно присутне са провокацијом „читања на даљину” *Финегановог бдења*, што подразумева, према Моретију, „фокусирање на јединице које су много мање или много веће од текста: изуми, теме, тропи – жанрови и системи” (Moretti 2000a: 57; уп. Дојчиновић 2013: 369) и велики број приручника, упутстава и анотација текста, као *друге руке*, са којима се истраживач, као са могућим светом, непрекидно сусреће при рецепцији овог текста и умножавању нивоа стваралачких одговора. При томе се мора имати у виду да је овакав тип минуциозног испитивања изразито тешко назначити коначним или пак можда и суштински поетички револуционарним за разумевање Џојсовог *Финегановог бдења*.<sup>70</sup> Ако се пак узме у обзир да се, колико је познато, никада до сада матерњи говорник српског језика није бавио овом темом (барем не у виду целовите студије),<sup>71</sup> свака врста и најмањег покушаја у прегледу постојећих резултата и евентуалног доприноса тумачењима порекла речи у контексту целине текстуалног материјала и мреже нових значења које тиме покреће и успоставља могла би се сматрати драгоценом у оба смера – Џојсове стваралачке рецепције језичког материјала српскохрватског порекла у контексту европских и светских језика и књижевности и стваралачке рецепције Џојсове полиглосије у српској књижевности 20. века, те начинима на које ове стваралачке рецепције утичу на процесе модернизације прозе.

У до сада изведеним генетичким и архивским истраживањима утврђено је да је прва тема словенског ареала која се у Џојсовим белешкама појављује (у периоду март–јул 1923. године) Кримски рат (уп. Engelhart 2002: 40).<sup>72</sup> Уз то се увидело да су за Џојса очито

---

<sup>70</sup> Са друге стране, и поред назначених опрезности, треба непрекидно имати на уму да је „*Fineganovo bdenje* [...] најсвесније и најкреативније смислена (*meaningful*) knjiga u jeziku. Nedostatak jednog opšteg značenja je ono što nas brine. Mora se uzeti reč po reč i rečenica po rečenica, dok se značenja množe kako napredujemo” (Starok 2009: 117). Управо у том смеру и смислу освајања простора за умножавање нових тумачења предузима се и ово истраживање речи српског језика у тексту *Финегановог бдења*. При томе се неће губити из вида ни значење микроструктуре у контексту целине дела и опуса, о чему ће сведочити и анализе у наредним поглављима рада.

<sup>71</sup> У оквиру појединих избора или анализа јављали су се (и јављаће се) преводи одломака *Финегановог бдења*, начињени од стране Бугарског, Бркића, Стојаковића, Пауновића.

<sup>72</sup> Иначе, о начинима интерполирања „словенског материјала” у текст *Финегановог бдења*, о фазама такозваних *басни*, које садрже највише елемената руског порекла (прва настаје око 1929. године, а друга,



биле важне и речи које припадају корпусу словенских топонима, религије, природе и космоса, начина поздрављања и свакодневних интеракција међу људима, односно оне које одређују човека уопште и његов доживљај језика, времена, боја (уп. Engelhart 2002: 44–47). Досадашња истраживања су показала, а и овде се на одабраним примерима у претходном поглављу и потврдило, да је Џојсово ослањање на словенске језике, религиозна и културна наслеђа бивало јаче у подручјима интересовања за духовну *другост* у односу на традицију којој је припадао, односно кроз које се кретао, те су тако неке од кључних речи из словенских језика у *Финегановом бдењу* истакнуте и као концепти културе *другог*, који се везују за *душу, веру, кућу, брата, слово, реку*, односно *конкретна имена река* (уп. Fomenko 2012).

У оквиру истраживања овог питања и проблема изразито су важна она досадашња испитивања која су понудила и неку врсту лексикографског прегледа речи словенског порекла, а међу њима нарочито истраживање које је још 1972. објавио Скарабанек (Skarabaneck 1972: 51–68),<sup>73</sup> као и оно, које је слеђењем Скрабанекових резултата, у контексту других „мањих” језика начинио Сандулеску и инкорпорирао у *Речник „малих” језика у Финегановом бдењу* (Sandulescu 2012).<sup>74</sup> Неке од издвојених речи у наведеним изворима су обележене само као српске (српскохрватске), док су друге назначене као шире словенски распрострањене. Прегледом и анализом речи које су именоване као пансловенске и у поменутих истраживањима потврђује се да су у питању оне које

---

посвећена и причи о руском генералу у одељку II.3, проширивана је између 1936. и 1938. године), према Џојсовим свескама N 50, N 51, N 52, N 53 (VI. В. 37, 44, 42, 46) в. у: Engelhart 1999: 136–137 и даље. Детаљно представљене хипотезе генетичког процеса и интерполације одређених сегмената различитих словенских језика у епизоду “Butt and Taff” (N 53, VI. В. 46), која има око 250 речи и фрагмената словенског порекла в. у: Engelhart 1999: 138–140. Свих пет фаза (прва, 1923–1927 (N 1 – N 28), друга, 1928–1929 (N 29 – N 34), трећа, 1929–1936 (N 35 – N 49), четврта, 1936–1938 (N 50 – 55 N), пета, 1938–1940 (N 56 – N 60)), прикупљања и генерисања јединица словенског порекла, од спорадичног до систематичнијег Џојсовог бављења њима, али и расипања у тексту, поигравања, изразитог вербализовања и друге врсте Џојсовог рада на словенском материјалу, детаљно је образложено у Engelhart 2002: 36–53. Поводом представљеног словенског материјала у одељцима тзв. *басни* “The Mookse and the Gripes” (FW 152.04–159.23), “The Ondt and the Gracehoper” (FW 414.14–419.10), “The Triangle” (FW 282.05–304.04), као и материјала у епизоди о руском генералу “Buckley and the Russia General” и другим епизодама в. Engelhart 2002: 54–76, 79–108 и даље.

<sup>73</sup> Према Енгелхартовим увидима, прва студија на тему истраживања словенских речи у *Финегановом бдењу* објављена је 1968. године, у зборнику радова посвећеном Роману Јакобсону, сачињеном од стране његових студената (Scott 1968: 289–298; Engelhart 1999: 136).

<sup>74</sup> Међу осталим „малим” језицима, Сандулеску у корпусу словенских издваја оне речи које су пансловенског порекла (Sandulescu 2012: 114–163), а којих заправо има и највише, у односу на речи пореклом из литванског, јапанског, естонског, албанског, грчког, хебрејског, мађарског, финског, италијанског и других језика.

приказују нешто што је карактеристично за словенски свет и виђење природних феномена, митолошких, религијских и других сродних аспеката. Многе од речи јављају се и више пута, у различитим фонетским варијацијама, међу којима је једна од најприсутнијих реч *Бог* или, на пример, *вода*. С тим у вези, Енгелхарт указује на тешкоћу разазнавања порекла и значења управо краћих речи: тако, док се, по Енгелхартовим увидима, “Sdrats ye, Gus Paudheen” (FW 332.32), ипак једноставније препознаје као варијација руског поздрава „Здравствуй, господин”, дотле се реч “bog” (која се у тексту *Финегановог бдења* јавља 19 пута) може везивати и за словенско, али и за енглеско наслеђе (у значењу „мочвара”), што би чак могло да буде и метафора (својеврсни синоним) за Ирску, а показује да прецизно значење речи одређује тек контекст (уп. Engelhart 2002: 27–28). Један од најиндиктивнијих примера за различите (не)могућности словенске контекстуализације ове речи у тексту *Финегановог бдења* нуди синтагма “Serbonian bog” (FW 539.25), јер би се у неком тренутку и могло помислити о вишеструкој варијантности финеганског језика према којој би се успела прочитати ова синтагма (уп. Aćin 1983: 40). Овде је реч “bog”, очигледно, у другом значењу (у односу на словенско), како наводи и Енгелхарт, посебно што се у употребљеној синтагми односи и на топоним који се налази у Египту, а познат је као опасна мочвара, описивана и код Херодота (Herodotus 1986: 152), те је због таквог значења уврежена и као учестали метафорички израз за тешку, нерешиву ситуацију. Са друге стране, у сегментима *Финегановог бдења* са више русизама, какав је пример: “He gatovit and me gotafit and Oalgoak’s Cheloven gut a fudden. Povar old pitschobed! Molodeztious of metchennacht belaburt that pentschmyaso! Bog carsse and dam neat, sar, gam cant!” (FW 339.4–7; подвлачења М. Ђ.), или у околностима употребе назначене речи у следећим синтагамама и примерима: “O moy Bog, he contrited with melanctholly” (FW 416.19–20; подвлачења М. Ђ.) и “I leer (O my big, O my bog, O my bigbagbone!)” (FW 567.6; подвлачења М. Ђ.), показује се да се реч *Бог* чита и тумачи као словенска.

У табели која следи приказаће се речи из *Финегановог бдења* које су у претходним истраживањима обележене као српске (српскохрватске), провериће се понуђена значења и размотрити да ли у српском језику дате речи могу имати још неко значење осим наведених, без претензија да оно буде и нужно увек могуће у контекстуализацији у оквирима *Финегановог бдења*.

Табела 1: Коментар речи из *Финегановог бдења*, које су обележене као српске (српскохрватске) у претходним истраживањима

Облик речи из <i>Финегановог бдења</i>	Где се реч налази у тексту?	Како је реч обележена у неком од пређашњих истраживања? <sup>75</sup>  Које је њено значење истакнуто у истраживању? <sup>76</sup>	Које је истраживање у питању?	Како реч гласи на српском? Које би још значење облик речи из дела могао имати на српском језику осим наведеног у том истраживању?
bluddle	10.08:11	руска, бугарска, српска <sup>77</sup> (блуд)	Skrabaneк 1972: 52 Sandulescu 2012	<i>блудан</i> – придев <sup>78</sup>
glav	10.35:9	словеначка, српска, бугарска (глава)	Skrabaneк 1972: 52 Sandulescu 2012 <sup>79</sup>	<i>глава</i> – именица
swete	17.24:4	руска (светло) руска, српска (светло)	Skrabaneк 1972: 52 McHugh 2006: 17 Sandulescu 2012	<i>свет</i> – именица <i>свет</i> – придев
brack	17.24:6	руска (брак) руска, српска,	Skrabaneк 1972: 52 McHugh 2006: 17	<i>брак</i> – именица <sup>80</sup>

<sup>75</sup> Речи, порекло и значења су навођени према редоследу како су означене и године истраживања из којих су преузети.

<sup>76</sup> Где год су биле грешке у овом одељку у вези са изговором и транскрипцијом те речи на српском језику, овде је поправљено и исписано у заградама.

<sup>77</sup> Пошто су у истраживањима (Skrabaneк 1972: 51–68, Sandulescu 2012) речи из ове табеле свуда именоване као српскохрватске, са посебном напоменом, у односу на време извођења истраживања, да су се после распада Југославије ови језици поделили (Sandulescu 2012: 115), у табели су одговарајуће речи обележене као српске. Исто је урађено и са примерима из Мајкуових *Анотација Финегановог бдења*, осим што је у напомени наглашено када је реч у том извору била издвојена само као српска или хрватска.

<sup>78</sup> Иако у наведеним истраживањима јесте наговештено да би облик *bluddle* могао да обухвати и значења словенског порекла, како га Мајку не помиње у *Анотацијама Финегановог бдења*, вероватно је да је облик *bluddle* у контексту *bluddle filth* (FW 10.8–9) могуће тумачити заправо као *bloody filth* (*проклета прљавштина*). У сваком случају, и (не) узимајући у обзир реч словенског порекла, вероватније је да је у питању облик придева, а не именице.

<sup>79</sup> Мајку ово тумачи као архаичан облик за реч *мач* (McHugh 2006: 10), што је такође могуће значење у контексту одломка.

		бугарска (брак)	Sandulescu 2012	
dugters	19.29:14	српска (дуга)	Skrabanek 1972: 52 Sandulescu 2012	кћи (дкти) – именица (множина) <sup>81</sup>
dublnotch	37.3:3	пансловенска, словеначка (лаку ноћ) српска <sup>82</sup> (лаку ноћ), пансловенска, словеначка (dobro pos)	Skrabanek 1972: 52 McHugh 2006: 37 Sandulescu 2012	лака ноћ дупла ноћ
Ban	72.3:3	српска, румунска (бан)	Sandulescu 2012	бан – именица
duggies	79.30:7	српска (дуга), руска (лук)	Skrabanek 1972: 53 Sandulescu 2012	дуга – именица (множина) дуг – именица (множина) <sup>83</sup>
burrall	85.2:1	српска, пансловенска (бура)	Skrabanek 1972: 53 Sandulescu 2012	бура – именица <sup>84</sup>
Pozor!	100.5:2	бугарска, руска (стид); чешка (пажња) чешка, словеначка, српска (позор, припрема, пажња) и бугарска, руска	Skrabanek 1972: 54 McHugh 2006: 37 Sandulescu 2012	позор – именица <sup>85</sup>

<sup>80</sup> Како се у одломку јавља “Mearmerge two races, swete and brack” (FW 17.24), наведена синтагма *swete and brack* могла би да представља опозите *слатко и слано – sweet and brack (salt)* (McHugh 2006: 17), као и дихотомије *свет и брак* или пак *светло и тамно (black)*.

<sup>81</sup> Мајку не аотира овај део, а и на основу контекста (“sons of the sod, sons, little sons, yea and lealittle sons, when uses not to be, every sue, siss and sally of us, dugters of Nan?”, FW 19.28–30), пре би се могло претпоставити да је у питању трансформисана реч *daughter(s)*, односно *кћи*.

<sup>82</sup> Мада у већини случајева Мајку у *Анотацијама Финегановог бдења* ставља одредницу SC, овде се примећује да је реч евидентирана само као српска.

<sup>83</sup> Иако се налази у интерпретативно посебно захтевном одломку, синтагма “moggies’ duggies” (FW 79.30), могла би да обухвати и значења *многи дугови*, односно *моји дугови*.

<sup>84</sup> Како је Мајку овде у недоумици, те семантички пример рашчитава у правцу енглеске речи за *сахрану (burial)*, али и италијанске речи у значењу *ситница (burrall)* (McHugh 2006: 85), ипак се чини да је у оквиру контекста “his crewsers stock locked in the burral of the seas!” (FW 85.1–2), значење ближе или словенској основи (*бура*) или, у метафоричном смислу, првој речи коју наводи Мајку.

<sup>85</sup> Контекст у коме се јавља у делу указује на то да је у питању ипак упозорење, и то на више језика, измењених израза, осим другог, које је, очигледно, већ довољно маркирано пореклом: “Achdung! Pozor! Attenshune!” (FW 100.5).

		(стид)		
Orel Orel the King of Orlbrdsz	105.11:1	пансловенска (орао) пансловенска, пољска, српска (орао, див, брдо) <sup>86</sup>	Skrabanek 1972: 54 McHugh 2006: 37 Sandulescu 2012	<i>орао</i> – именица
Bulgarad	114.5:7 563.14	српска (Београд, али и одјек имена Букурешт); енглеска (Београд, Бугарска); пансловенска, румунска (име бугарског града, основаног у Бесарабији, 1819)	Leeming 1977: 293–294 McHugh 2006: 110 Sandulescu 2012	<i>Београд</i> , <i>Бугарска</i>
rep	136.32:6	српска (реп)	Skrabanek 1972: 55 Sandulescu 2012	<i>реп</i> – именица
jugoslaves	137.33:3	српска (југ) словеначка, српска (Југословени)	Skrabanek 1972: 55 McHugh 2006: 137 Sandulescu 2012	<i>Југословен</i> – именица (множина)
dinar	170.3:7	југословенска валута	McHugh 2006: 170	<i>динар</i> – именица
Boyana	198.5:4	Бојана (река) руска (епски херој)	McHugh 2006: 137 Sandulescu 2012	<i>Бојана</i>
dubber Dan	199.14:5	српска (добар дан) словеначка, српска (добар дан)	Skrabanek 1972: 56 McHugh 2006: 199 Sandulescu 2012 <sup>87</sup>	<i>добар дан</i>
yayis	199.16:11	кисвахили (јаје) пољска, српска (јаје), руска (име реке на Уралу)	Skrabanek 1972: 56 McHugh 2006: 199 Sandulescu 2012	<i>јаје</i> – именица (множина)
Самас	212.8:11	хрватска <sup>88</sup> (чамац)	McHugh 2006: 212	<i>чамац</i> – именица
moravar	172.11	српска (Морава) Морава (река)	Skrabanek 1972: 57 McHugh 2006: 213	<i>Морава</i>

<sup>86</sup> Лиминг полемише у вези са тим да ли је ова одредница могла баш да има сва три значења у шта заправо сумња (Leeming 1977: 296). На плану метафоре у српском језику могла би да повеже засигурно два.

<sup>87</sup> Није у питању јутарњи поздрав, како је у овом истраживању назначено, већ уобичајени дневни поздрав.

<sup>88</sup> Назначена реч код Макјуа носи обележје само да је хрватска (уп. McHugh 2006: 212).

	213.9:2	чешка (Моравска), српска (Морава)	Sandulescu 2012 <sup>89</sup>	
Pobiedo	219.12:4	руска (слобода) руска, српска (победа)	Skrabanek 1972: 56 McHugh 2006: 219 Sandulescu 2012	<i>победа</i> – именица (воктив, ијекавски)
Cheevio!	321.35:5	српска (живео)	McHugh 2006: 321	<i>живети</i> – глагол (радни глаголски придев у служби узвика) <sup>90</sup>
easger	340.18:1	бугарска (река Искер у Бугарској), српска (Ускрс)	Skrabanek 1972: 61 Sandulescu 2012	<i>Ускрс</i>
scoopchina's	343.15:6	српска (скупштина)	Skrabanek 1972: 61 Sandulescu 2012	<i>скупштина</i> – именица
duhans!	343.25:5	српска (дуван), арапска (пушити)	Skrabanek 1972: 61 Sandulescu 2012	<i>дуван</i> – именица
dubrin din	346.15–16	српска (добар дан) чешка (добар дан)	McHugh 2006: 346 Sandulescu 2012	<i>добар дан</i>
dobblenotch	353.19:7	пансловенска, словеначка (лака ноћ), српска (лака ноћ) пансловенска, словеначка (dobro pos)	Skrabanek 1972 McHugh 2006: 353 <sup>91</sup> Sandulescu 2012	<i>лака ноћ</i>
Dauber Dan	466.20:10 333.35:10, 11	српска (добар дан) пансловенска, чешка (добар дан)	McHugh 2006: 466 Sandulescu 2012	<i>добар дан</i>
vuk vuk and vuk vuk	480.31–32	српска (вук) српска, пансловенска (вук)	Skrabanek 1972: 65 McHugh 2006: 480 Sandulescu 2012	<i>вук</i> – именица
jesse?	502.3:3	(Tree of Jesse) чешка, словачка,	Skrabanek 1972: 65 McHugh 2006: 480	<i>јесен</i> – именица

<sup>89</sup> Не односи се, дакле, само на област Моравску, нити реку у Моравској, како је у истраживању Sandulescu 2012 обележено, већ у свом склопу подразумева и називе трију река у Србији, што је назначено у Skrabanek 1972: 57 и McHugh 2006: 213.

<sup>90</sup> Због икавског облика *живео* овде би се могло говорити о хрватској речи, односно о могућим упливима и словеначког облика и значења.

<sup>91</sup> Ове речи су код Маџуа обележене само као српске (уп. McHugh 2006: 353).

		словеначка, српска, пансловенска (јесен)	Sandulescu 2012	<i>јесам, бити</i> – глагол (3. л. једнине)
cigare divane	536.17–18	енглеска (продавница цигарета) српска (диван, придев), румунска (савет судија)	Skrabanek 1972: 66 McHugh 2006: 536 Sandulescu 2012	<i>диванити</i> – глагол <i>диван</i> – именица (разговор, место где се разговор одвија)
zivios cheevio	548.1:5 321.35	српска (у твоје здравље) српска (живео)	Leeming 1977: 290 <sup>92</sup> Skrabanek 1972: 66 McHugh 2006: 548 Sandulescu 2012	<i>живети</i> – глагол (радни глаголски придев у служби узвика) <sup>93</sup>
Vellicate nyche	563.35	српска (Велика ноћ, Ускрс) <sup>94</sup> словеначка, чешка (Ускрс)	McHugh 2006: 563 Sandulescu 2012	<i>Велика ноћ</i> <sup>95</sup> <i>Ускрс</i>
bludyn	593.3:6	бугарска, српска (блудан)	Skrabanek 1972: 67 Sandulescu 2012	<i>блудан</i> – придев
maramara	595.27:5	српска (тешко)	McHugh 2006: 595 <sup>96</sup>	<i>Мармара</i>

Одабир речи, тј. њихова порекла из сфера људског живота на који се односе, сведоче и о изузетно широким Џојсовим интересовањима за етнографске и антрополошке посебности и изражајне аспекте других народа и језика, а у овом случају, међу словенским, и српског. У оквиру њих се, тако, уочавају речи које се везују за именовање животиња *орла* и *вука*, а чије симболичко значење сеже од одлика државности и

<sup>92</sup> Наведене речи и из *Уликса* (“zivio”, U 306) и из *Финегановог бдења* Лиминг тумачи као хрватске (Leeming 1977: 290).

<sup>93</sup> У оба примера би се због очитог икавског облика *живио* могло говорити о хрватској речи, односно о могућим упливима и словеначког облика и значења.

<sup>94</sup> Код Маџуа је ова синтагма обележена као српска (McHugh 2006: 563).

<sup>95</sup> Чини се да би сродно значење *Велике ускршње ноћи* могло да се ишчита и из сегмента епизоде “Butt and Taff”, где се већ препознала реч Ускрс, а у том контексту можда и “nose easer” (FW 340.17–18) као *ускршња ноћ*.

<sup>96</sup> Иако ово није једина претпоставка за ову реч код Маџуа (јавља се и италијанска реч за *горко* – *amaro*, као и неке енглеске варијанте), није најјасније одређивање порекла језика српскохрватским, као ни одабир тог превода.

управитеља (“Orel Orel”, *FW* 105.11; “eorl”, *FW* 130.33), до митског претка и заштитника, што се, уз то, неколико пута понавља, попут речи које имају магијску, апотропејску функцију заштите или упозорења (“vuk vuk and vuk vuk”, *FW* 480.31). Џојс привлачним такође сматра речи чија је конотација религијска, па се тако међу првим и последњим (пансловенским), а и српским, у *Финегановом бдењу* јавља реч *блуд* (“bluddle”, *FW* 10.08; “bludyn”, *FW* 593.03), док се, на почетку, на истој страни и у истом реду налазе речи *свет* и *брак* (“swete”, *FW* 17.24; “brack”, *FW* 17.24). Ово, дакле, и на примеру речи из корпуса српског језика потврђује да се речи из словенских језика налазе често једна до друге, у форми *кластера*,<sup>97</sup> па се тако може говорити о пољском, украјинском, бугарском *кластеру* (Engelhart 1999: 141),<sup>98</sup> а, очигледно, и о назнакама српског *кластера*.<sup>99</sup>

Од речи религијског порекла јавља се и *Ускрс* (“easger”, *FW* 340.18), док се другим одломцима показује и Џојсова фасцинација ћирилицом, и то у појави слова у код, нпр., писања речи “ucho” (*FW* 180.25) (за тумачење в. Engelhart 2002: 26).<sup>100</sup> Џојсу су очигледно биле занимљиве и речи из сфере политике, без обзира на период њиховог употребљавања, а међу њима нарочито бан, Југословени, скупштина (“Ban”, *FW* 72.03; “jugoslaves”, *FW* 137.33; “scoorchina’s”, *FW* 343.15), али и израз свакодневног поздрављања људи, као што је *добар дан* (“dubber Dan”, *FW* 199.14). У том смислу је занимљиво да су међу речима, које су обележене као српске (српскохрватске), присутни и поздрави, покличи приправности, напретка (и то оба великим словом исписана, без обзира на то што није у оба случаја почетак реченице) – *позор*, *победа*, што говори о могућој слици народа,

---

<sup>97</sup> У питању је Џојсов „метод интегрисања елемената из језика који су му били мање познати”, што је утврђено генетичким анализама верзија текста и њихових ревизија, начињених од стране Џојса (Engelhart 1999: 141).

<sup>98</sup> Уп.: „Пољске, украјинске, бугарске и чешке јединице обично су интегрисане у форми *кластера*, мањих група елемената узетих из једног језика и расутих на релативно малом делу текста. Интеграција таквог *кластера* најчешће започиње убацивањем једног елемента који репрезентује подмићену форму дотичног језика и то носи функцију *коде*” (Engelhart 1999: 141).

<sup>99</sup> Колико је међу словенским тешко одвојити засебан *кластер*, сведочи једна од анализа бугарског *кластера* у Џојсовој бележници, за који се може показати колико има елемената и пансловенског, као и оних карактеристика присутних и у другим словенским језицима. То се посебно увиђа у именованом бугарском *кластеру* у односу на српски језик, у речи *време*, али и у осталим примерима, ка којима би такође било нужно ову анализу усмерити: „*Кластер* је комплетиран уз ‘as said as would’ (Б. *аз ’ја*), ‘wraimyu’ (Б. *време ’време*), ‘godinats’ (Б. *година ’година*), ‘topkats’ (Б. *тонка ’лопта*), ‘blaguadargoos’ (Б. *благодарја ’хвала*) и ‘dubrin dip’ (Б. *добур ден, ’добар дан*), што се може наћи у бугарском индексу N 53” (Engelhart 1999: 142).

<sup>100</sup> И то није једино ћирилично слово које је заинтересовало Џојса: препознаје се и *ш*, посебно из руске речи *вошь* – *vosch* (*FW* 416.14:8), али и, на различите начине инкорпорирана, слова *ч*, *х* (Engelhart 2002: 36).



карактерологије, система и времена коју је Џојс имао и развијао (“Pozor!”, *FW* 100.05; “Pobiedo”, *FW* 219.12). Неке од речи су ијекавског изговора што показује да је Џојс географски, а контактано и на друге начине, вероватно био близак и оним крајевима за које је карактеристичан ијекавски изговор. Осим наведених, једна од највећих области Џојсовог интересовања и према тематско-мотивском, структуралном и семантичком склопу, јесу, свакако, реке, које се јављају или по имену или по именовању рекама, а међу њима се истичу и Морава (“moravar”, *FW* 213.09), Драва (“draves”, *FW* 214.35), Сава (“sava”, *FW* 205.22, “Save”, *FW* 208.2) и друге.

У консултованим истраживањима невелик број речи је препознат и обележен српским (српскохрватским). Стога су у наредној табели издвојене речи које су у пређашњим истраживањима одређене као пансловенске или као део корпуса словенског језика који није српски, а за које је закључено да постоје и у српском језику, док је проанализирано још неко од значења као могуће у контексту романа.

Табела 2. Коментар речи из *Финегановог бдења*, које су у претходним истраживањима обележене као пансловенске или као део корпуса словенског језика који није српски

Облик речи из <i>Финегановог бдења</i>	Где се реч налази у тексту?	Како је реч обележена у неком од пређашњих истраживања?  Које је њено значење истакнуто у истраживању?	Које је истраживање у питању?	Како реч гласи на српском? Које би још значење реч могла имати на српском језику осим наведеног у том истраживању?
peri	11.9:9	чешка, пансловенска (отац)	Sandulescu 2012	<i>перо</i> – именица <sup>101</sup>
rudd	23.1:6	пансловенска (црвен)	Skrabanek 1972: 52 Sandulescu 2012	<i>руд</i> – придев

<sup>101</sup> Уп. у контексту: “a parody’s bird, a peri potmother” (*FW* 11.9).

gromgremmit	23.6	руска (гром грми) <sup>102</sup>	McHugh 2006: 23 Sandulescu 2012	<i>гром грми</i>
malo	23.16:6	пансловенска (мало)	Skrabanek 1972: 52 Sandulescu 2012	<i>мало</i> – придев <i>мало</i> – прилог <sup>103</sup>
gaddeth gadden	34.27:7 354.22:7	пансловенска (гад, овде – змија) пансловенска (гад, овде – змија)	McHugh 2006: 34, 354	<i>гад</i> – именица, шире значење од змије <sup>104</sup>
Sweatagore	37.2:6	руска (Свјатогор, света гора)	Skrabanek 1972: 53 McHugh 2006: 37	<i>Света гора</i>
mladies	54.11:8	пансловенска (млад, младост)	Skrabanek 1972: 53 McHugh 2006: 54 Sandulescu 2012	<i>млад</i> – придев <i>младост</i> – именица <i>млади</i> – поименичен придев
byelo	64.6:2	пансловенска (бело) руска, пансловенска (бело)	Skrabanek 1972: 53 Sandulescu 2012	<i>бијели</i> – придев (ијекавски изговор, средњи род)
isbar izba	70.29:10 335.3:2	руска (колиба)	Skrabanek 1972: 53 McHugh 2006: 70, 334 Sandulescu 2012	<i>изба</i> – колиба
rab	75.21:10	руска (роб)	McHugh 2006: 74	<i>раб</i> – именица
kreeponskneed	75.21:12	руска (кмет)	McHugh 2006: 74	<i>крепост</i> – снага <sup>105</sup>

<sup>102</sup> Контекст у коме се пример јавља јесте једна од 10 финеганских грмљавина.

<sup>103</sup> Чини се да је одговарајућем тумачењу ближе наведено словенско значење или пак Мајкуова претпоставка да облик речи потиче од латинског назива за зло (*ex malo*), уместо идеје да је у питању *јабука* (*malum*) (McHugh 2006: 23). Ка потврди значења словенске речи *мало* тежила би и претпоставка да Мајку пример *Malorazzias* (FW 338.22–23) тумачи придевом истог значења (McHugh 2006: 338).

<sup>104</sup> У случају овог облика треба посебно бити обазрив при тумачењу примера “graced be Gad and all giddy gadgets” (FW 597. 9) (McHugh 2006: 597), где значење очигледно није (само) словенско.

<sup>105</sup> У дојсовској сложеници значење би могло да представља и опозит наведеном.

Bog	76.31:10 287.6:5	руска (Бог) пансловенска, руска (Бог)	McHugh 2006: 76, 287 Sandulescu 2012	<i>Бог</i>
versts	81.15:4	руска (врста)	McHugh 2006: 81	<i>врста</i> – именица
mala	94.16:2	пансловенска (мало)	Sandulescu 2012	<i>мали</i> – придев <sup>106</sup>
Goborro	95.18:2	пансловенска (бор)	Sandulescu 2012	<i>бор</i> – именица
Gobugga	95.18:6	пансловенска (буква)	Sandulescu 2012	<i>буква</i> – именица
breezes!	95.19:1	чешка, пансловенска (бреза)	Sandulescu 2012	<i>бреза</i> – именица (множина)
orelode	97.31:3	пансловенска (орао)	Sandulescu 2012	<i>орао</i> – именица <sup>107</sup>
Dub's	98.28:11	пансловенска (дуб)	Sandulescu 2012	<i>дуб</i> – именица
da! Da!	51.16:12 101.21:2 271.3:1 338.13:13	руска (да) руска, румунска (да)	McHugh 2006: 101, 271, 338 Sandulescu 2012	<i>да</i> – потврдна речца
pratschkats	101.26–27	пољска (праља)	McHugh 2006: 101	<i>праља</i> – именица <i>праћкати се</i> – глагол
platschpails	101.27:4	руска (плакати) немачка (плач, узвик)	McHugh 2006: 101	<i>плач</i> – именица
kuur?	110.22:8	пансловенска, чешка, словеначка	Sandulescu 2012	<i>кукавица</i> – именица

<sup>106</sup> Како читав сегмент звучи као својеврсна разбрајалица, овај придев је дат у женском роду у синтагми “*ana mala*” (FW 94.16).

<sup>107</sup> Врло је вероватно да је овде, како Мајку наводи, у питању заправо узвик “O Lord” (McHugh 2006: 97), што такође показује да без обзира на вишеструку употребу истог или сличног облика речи, значење код Џојса никада није подразумевано.

		(живина)		
Welikin's	106.17:1	руска (великан)	McHugh 2006: 106	<i>великан</i> – именица (привојни придев)
gromwelled	116.32:3	руска (гром) енглеска (Кромвел)	McHugh 2006: 116	<i>гром</i> – именица
wodes	126.3:10 324.18	пољска, пансловенска (вода), румунски ( <i>vodă</i> – принц)	Sandulescu 2012	<i>вођа</i> – именица (множина) <i>вода</i> – именица (множина)
storehundred	126.6:1	110%, таутологија пансловенска, румунска (сто)	McHugh 2006: 126 Sandulescu 2012	<i>сто</i> – број
maximost	126.10:6b	пансловенска (мост)	McHugh 2006: 126 Sandulescu 2012	<i>мост</i> – именица
dooms	128.7:10	чешка (дом) пансловенска (дом)	McHugh 2006: 128 Sandulescu 2012	<i>дом</i> – именица
kraal	134.2:3	чешка, пансловенска, румунска (краљ)	Sandulescu 2012	<i>краљ</i> – именица
Ostrov	136.8:4	руска (острво) чешка, руска, словеначка, бугарска, румунска (острво)	McHugh 2006: 136 Sandulescu 2012	<i>острво</i> – именица
bug	145.34:11	пансловенска (Бог) пансловенска (Бог)	McHugh 2006: 145 Sandulescu 2012	<i>Бог</i> – именица <sup>108</sup>
Pravidance	147.17:4	руска (истина)	McHugh 2006: 147	<i>правда</i> – именица <i>праведност</i> – именица <i>правичност</i> –

<sup>108</sup> Како и Сандулеску наводи, значење се овде као евентуално словенско потврђује тек на основу контекста “Holy bug” (FW 145.34).

				именица <sup>109</sup>
chasta dieva	147.24:9	пансловенска, словеначка (Чиста Дјева)	McHugh 2006: 147 Sandulescu 2012	<i>Чиста Дјева</i>
vremiament	155.30:7	руска (време) француска (заиста) руска (време) румунска (временске прилике)	McHugh 2006: 155 Sandulescu 2012	<i>време</i> – именица
tu cesses	155.30:8	француска (ти знаш) руска, пансловенска, чешка (сат, време, дванаест – туце)	McHugh 2006: 155 Sandulescu 2012	<i>ти ћеш</i>
raskolly	156.10:4	руска (раскол) руска (раскол), румунска (побуна)	McHugh 2006: 156 Sandulescu 2012	<i>раскол</i> – именица (множина)
illsabordunates	156.11:3	руска (сабор) руска (сабор)	McHugh 2006: 156 Sandulescu 2012	<i>сабор</i> – именица
sweetovular ducese	156.15:8	руска (Свети Дух)	McHugh 2006: 156	<i>Свети Дух</i>
babskissed	156.17:3	руска (папски)	McHugh 2006: 156	<i>папски</i> – придев <i>бабски</i> – придев
nepogresymost	156.17:4	руска (непогрешивост) руска (непогрешивост)	McHugh 2006: 156 Sandulescu 2012	<i>непогрешивост</i> – именица
Gnoccovitch	159.28:2	руска (патроним)	Sandulescu 2012	<i>Гноковић</i> ( <i>Њоковић</i> )
curillass ... slav to methodiousness	159.30:6	пансловенска (Ћирило и Методије)	Skrabanek 1972: 55	<i>Ћирило и</i> <i>Методије</i>

<sup>109</sup> Осим руског значења наведене речи, у контексту је могуће, очигледно и поменуто српско, али треба имати у виду и енглеску варијацију речи *провиђење* (*providence*): “caught lipsolution from Anty Pravidance under penancies for myrtle sins” (FW 147.16–18).

			McHugh 2006: 159 Sandulescu 2012	
yeat	170.16:7	руска, чешка, пансловенска (јести)	Sandulescu 2012	<i>јести</i> – глагол <sup>110</sup>
abblokooken	170.16:9	руска (јабука) руска, пансловенска (јабука)	McHugh 2006: 170 Sandulescu 2012	<i>јабука</i> – именица
zmear	170.16:12	руска (змија)	Leeming 1977: 293 McHugh 2006: 170	<i>змај</i> – именица <i>змија</i> – именица
rybald	177.12:1	пансловенска (риба) чешка, руска, пољска, пансловенска (риба)	McHugh 2006: 17 Sandulescu 2012	<i>риба</i> – именица <i>рибар</i> – именица
storik's	177.26:9 274.24:2 (starryk)	руска (старац) руска (старац, сто)	McHugh 2006: 177 Sandulescu 2012	<i>старац</i> – именица <i>историчар</i> – именица <i>причалац</i> – именица (присвојни придев)
ycho	180.25:11	руска (ухо) руска (ухо)	McHugh 2006: 180 Sandulescu 2012	<i>ухо</i> – именица
Menschavik	185.34:6	руска (мењшевик) руска (мењшевик)	McHugh 2006: 185 Sandulescu 2012	<i>мењшевик</i> <sup>111</sup>
mouldaw	196.17:11	Молдова (река) пансловенска, румунска (становник Молдавије)	McHugh 2006: 196 Sandulescu 2012	<i>Молдова</i>
piena	200.35:8	италијанска (поплава) пансловенска (пена)	McHugh 2006: 200 Sandulescu 2012	<i>пена</i> – именица (ијекавски)

<sup>110</sup> Иако је код Макјуа овај пример рашчитан и као облик Јејтсовог презимена (McHugh 2006: 170), вероватније је словенско значење.

<sup>111</sup> Занимљиво би било претходни пример читати и у контексту немачког *der Mensch* (човек).

vesles	201.23:7	име реке, пансловенска, румунска (весла)	McHugh 2006: 201 Sandulescu 2012	<i>весло</i> – именица (множина)
sudsevers	202.02:3b	пансловенска (север) пансловенска (север и назив реке у Русији)	McHugh 2006: 202 Sandulescu 2012	<i>север</i> – именица <sup>112</sup>
sava	205.22:4	Сава (река) пансловенска, румунска (Сава)	McHugh 2006: 205 Sandulescu 2012	<i>Сава</i>
Annushka Lutetiavitch Pufflovah	207.8:10	пансловенска (псеудо- русска имена)	Sandulescu 2012	<i>Анушка</i> <sup>113</sup>
Save	208.2:6 205.22:4	Саве (река) пансловенска, румунска (Сава)	McHugh 2006: 208 Sandulescu 2012	<i>Сава</i>
rrreke	208.24:9	пансловенска (река) пансловенска (река)	McHugh 2006: 208 Sandulescu 2012	<i>река</i> – именица (множина)
Ludmilla	211.8:6	пансловенска (име светице)	Sandulescu 2012	<i>Лудмила</i>
volgar	211.13:5	енглеска (вулгаран) русска, пансловенска (Волга)	McHugh 2006: 211 Sandulescu 2012	<i>Волга</i> <i>вулгаран</i> – придев
draves	214.35:13	Драва (река) пансловенска (Драва)	McHugh 2006: 214 Sandulescu 2012 Бркић 1994: 235	<i>Драва</i>
Bratislavoff	219.14:5	пансловенска (брат) словачка (Братислава), пансловенска (брат)	McHugh 2006: 219 Sandulescu 2012	<i>Братислава</i> <i>брат Словен</i> <i>Словенска</i> <i>браћа</i> <i>брат</i> – именица
no chee	221.8:2	пансловенска (ноћ)	Sandulescu	<i>ноћ</i> – именица

<sup>112</sup> У контексту амбивалентних дојсовских сложеница, значење примера би представљао југосевер.

<sup>113</sup> Име очигледно актуализује словенску варијанту Ане Ливије Плурабел.

	338.21		2012	(множина) <i>ноћу</i> – прилог
Genik	228.7:7	руска (младожења)	McHugh 2006: 228	<i>женик</i> – именица
narrowedknee domum domdom	230.5–6 354.1:2	руска (народни дом, кућа) чешка (народни дом)	McHugh 2006: 230, 354 Sandulescu 2012	<i>народни дом</i> <i>кућа</i> – именица
soulnetzer	234.15:5	руска (сунце)	McHugh 2006: 234	<i>сунце</i> – именица
zvesdals	234.15:7	руска (звезда) руска (звезда)	McHugh 2006: 234 Sandulescu 2012	<i>звезда</i> – именица (множина)
brat	239.36:13 270.4:7	руска (брат)	McHugh 2006: 239	<i>брат</i> – именица
lossassinated	241:2:2	руска (лососина)	McHugh 2006: 241	<i>лососина</i> – именица
pra-	242.12:12	пансловенска (прото-)	Sandulescu 2012	<i>пра-</i>
massa	243.24:11	италијанска (много) пансловенска (месо)	McHugh 2006: 243 Sandulescu 2012	<i>маса</i> – именица <i>месо</i> – именица
loevdom	244.34:8a	данска (лав) руска, пансловенска (лав)	McHugh 2006: 244 Sandulescu 2012	<i>лав</i> – именица
Radouga	248.35:7	руска (дуга)	McHugh 2006: 248	<i>дуга</i> – именица
Nic	251.1:7	пансловенска (ништа) пансловенска (ништа)	McHugh 2006: 248 Sandulescu 2012	<i>ни, нити</i> – одрична речца
dvoinabrathran	252.4:5	руска (близаници, браћа) руска (близаници, браћа)	McHugh 2006: 252 Sandulescu 2012	<i>двојина</i> – именица <i>двоје</i> – број <i>браћа</i> – именица
obscindgemeinded	252.16:1	руска (заједница) руска, немачка (заједница)	McHugh 2006: 252 Sandulescu 2012	<i>опитина</i> – именица <i>опити</i> – придев
slove	253.4:10	пансловенска (реч)	McHugh 2006: 253	<i>слово</i> – именица



		пансловенска, румунска (реч)	Sandulescu 2012	
snoo	266.7:7	чешка (сан) чешка (сан)	McHugh 2006: 266 Sandulescu 2012	<i>сан</i> – именица (локатив)
totchty	284.17:6	руска (тачка)	McHugh 2006: 284	<i>тачка</i> – именица
odrer	287.17:1	руска (кревет) руска (кревет)	McHugh 2006: 287 Sandulescu 2012	<i>одар</i> – именица
znikznaks	288.18:3	пансловенска (знак) чешка, пансловенска (креација, знак)	McHugh 2006: 288 Sandulescu 2012	<i>знак</i> – именица <i>цик-цак</i>
douche	290.16:1	француска (туш) руска, чешка, пансловенска (душа)	McHugh 2006: 290 Sandulescu 2012	<i>туш</i> – именица <i>душа</i> – именица
Patomkin Podomkin	290.F7:8 333.4:6	Принц Потемкин чешка (Потемкин, мушки слуга) пансловенска (Принц Потемкин)	McHugh 2006: 290, 333 Sandulescu 2012	<i>Потемкин</i>
ugol	297	руска (угао) руска (угао)	McHugh 2006: 297 Sandulescu 2012	<i>угао</i> – именица
lekar	301.2:1	бугарска (лекар) чешка (лекар)	McHugh 2006: 301 Sandulescu 2012	<i>лекар</i> – именица
sweatoslaves	309.12:11	пансловенска (свет, Свјатослав, његови словенски субјекти) руска, пансловенска (Свјтослав, свет)	McHugh 2006: 309 Sandulescu 2012	<i>свет</i> – именица <i>свет</i> – придев <i>Светосавље</i>
pop	310.35:9	руска (поп)	McHugh 2006: 310	<i>поп</i> – именица
gora-	323.16:7	руска (гора)	McHugh 2006: 323	<i>гора</i> – именица
pushka-	323.16:8	руска (пушка)	McHugh 2006: 323	<i>пушка</i> – именица

Petricksburg?	326.25:5	пансловенска (Санкт Петербург)	McHugh 2006: 326 Sandulescu 2012	<i>Санкт Петербург</i>
aasbukividny	327.34:10	руска (азбука, ја знам)	Skrabanek 1972: 59 McHugh 2006: 327 Sandulescu 2012	<i>азбука – именица, називи прва три слова азбуке</i>
velican	331.25:6	руска (великан)	Skrabanek 1972: 59 McHugh 2006: 331 Sandulescu 2012	<i>великан – именица</i>
Dverschen	332.36:2	чешка (врата) чешка (врата)	McHugh 2006: 332 Sandulescu 2012	<i>врата – именица</i>
slowjaneska	333.5:4	пољска (Словени) пансловенска (служити, служавка), румунска (слуга, служавка), пољска (Словени)	McHugh 2006: 333 Sandulescu 2012	<i>словенски – придев (женски род)</i>
gory	333.31:6	руска (гора) руска (планина, туга)	McHugh 2006: 333 Sandulescu 2012	<i>гора – именица</i>
chesty	333.35:6	чешка (често) бугарска (често)	McHugh 2006: 333 Sandulescu 2012	<i>често – прилог</i>
dauberg den	333.35:10	чешка (добар дан)	McHugh 2006: 333 Sandulescu 2012	<i>добар дан</i>
noviny	333.36:2	чешка (новине)	McHugh 2006: 333 Sandulescu 2012	<i>новине – именица</i>
melost	334.3:5	чешка (милост)	McHugh 2006: 334 Sandulescu	<i>милост – именица</i>

			2012	
gubernier	338.19:3	руска (губернија)	McHugh 2006: 338 Sandulescu 2012	<i>губернија</i> – именица
Baltiskeeamore	338.19:7	руска (Балтичко море)	McHugh 2006: 338 Sandulescu 2012	<i>Балтичко море</i>
Cheloven	339.4:10	руска (човек)	McHugh 2006: 339 Sandulescu 2012	<i>човек</i> – именица
doubray	340.1:2	русја, чешка, пансловенска (добро) украјинска (добро) руска, пансловенска (добро)	Skrabanek 1972: 60 McHugh 2006: 340 Sandulescu 2012	<i>добро</i> – прилог
sweeth	340.18:3	украјинска (добро), пансловенска (светлост, свет)	McHugh 2006: 340 Sandulescu 2012	<i>свет</i> – именица, <i>свет</i> – придев
Meideveide!	340.21:7	руска (медвед) пансловенска (мед, медвед)	McHugh 2006: 340 Sandulescu 2012	<i>медвед</i> – именица
obras	343.25:8	украјинска (образ) пансловенска (слика), румунска (образ)	McHugh 2006: 343 Sandulescu 2012	<i>образ</i> – именица
popes	343.30:5	руска, пансловенска, румунска (поп)	Sandulescu 2012	<i>поп</i> – именица (множина)
studently	344.9:8	бугарска (студен), пансловенска (студен)	Skrabanek 1972: 61 McHugh 2006: 344 Sandulescu 2012	<i>студен</i> – именица
led	344.9:10	пансловенска (лед)	Skrabanek 1972: 61 McHugh 2006: 344 Sandulescu 2012	<i>лед</i> – именица

ouchyotchy	344.10:2	руска, пансловенска (уши, очи)	Skrabanek 1972: 61 McHugh 2006: 344 Sandulescu 2012	<i>ухо</i> – именица (множина) <i>око</i> – именица (множина)
solongopatom	344.30:7	руска (потом) пансловенска (потом)	McHugh 2006: 344 Sandulescu 2012	<i>потом</i> – прилог
naperied	345.21:4	бугарска (напред)	McHugh 2006: 345	<i>напред</i> – прилог
Gospolis fomiliours <sup>114</sup>	345.2:3 552.26	староцрквенословенски (Господе, помилуј)	Skrabanek 1972: 62 Sandulescu 2012	<i>Господе,</i> <i>помилуј</i>
sbogom	347.2:1	пансловенска, бугарска (збогом)	Sandulescu 2012	<i>збогом</i>
godinats	347.6:3	бугарска (година)	McHugh 2006: 347 Sandulescu 2012	<i>година</i> – именица
wrainmy	347.7:4	бугарска (време) бугарска, румунска (време)	McHugh 2006: 347 Sandulescu 2012	<i>време</i> – именица
wetter!)	347.7:5	руска (ветар) руска, словеначка, пансловенска (ветар)	McHugh 2006: 347 Sandulescu 2012	<i>ветар</i> – именица
blaguadargoos	347.14:9	бугарска (хвала)	McHugh 2006: 347	<i>благодарност</i> – именица
postleadeny	348.5:9.1	пансловенска (последњи) пансловенска, бугарска (последњи)	McHugh 2006: 348 Sandulescu 2012	<i>последњи</i> – придев
wody	348.12:8	украјинска (вода) пољска (вода)	McHugh 2006: 348 Sandulescu 2012	<i>вода</i> – именица
Vjera	348.23:2	руска (вера)	McHugh 2006: 348	<i>вјера</i> – именица

<sup>114</sup> На основу Уликса Лиминг пак запажа да је порекло руско: ““Gospodi pomilooy. That how the Russians prays”” (U 546; Leeming 1977: 290).

			Sandulescu 2012	<i>Вјера</i> – име
Sinya	348.34:7	пансловенска, бугарска (син, сињ) бугарска (плава)	Skrabanek 1972: 62 McHugh 2006: 348 Sandulescu 2012	<i>син</i> – именица <i>сињ</i> – придев
raday	348.35:5	руска, пансловенска (рад)	Skrabanek 1972: 62 McHugh 2006: 348 Sandulescu 2012	<i>рад</i> – придев
Slobabogue	350.29:3	руска (Слава Богу)	McHugh 2006: 350	<i>Слава Богу</i>
strest	351.18:5	руска (страст)	McHugh 2006: 351 Sandulescu 2012	<i>страст</i> – именица
Pivorandbowl	351.14:5a	пансловенска (пиво, Петар и Павле)	Skrabanek 1972: 63 Sandulescu 2012	<i>пиво</i> – именица <i>Петар и Павле</i>
nemcon	352.2:9	руска (Немац)	McHugh 2006: 352	<i>Немац</i> – именица
umzemlianness	352.18:5	руска (земља)	McHugh 2006: 352 Sandulescu 2012	<i>земља</i> – именица
maikar	352.36:1	бугарска (мајка)	McHugh 2006: 352 Sandulescu 2012	<i>мајка</i> – именица
sabotag	409.29:6	италијанска (субота) пансловенска (субота)	McHugh 2006: 409 Sandulescu 2012	<i>субота</i> – именица
mat	411.17:8	руска (мати) руска, словачка, пансловенска (мати)	McHugh 2006: 411 Sandulescu 2012	<i>мати</i> – именица
cashl	414.20:1	пансловенска (кашаљ) пансловенска (кашаљ)	McHugh 2006: 414 Sandulescu	<i>кашаљ</i> – именица

			2012	
zeemliangly	415.24:3	руска (земља) руска (земља)	McHugh 2006: 415 Sandulescu 2012	<i>земља</i> – именица
Pschla!	415.26:4	пољска (бува) руска, пансловенска (пчела)	McHugh 2006: 415 Sandulescu 2012	<i>пчела</i> – именица
mouche	416.7:3	француска (летети) чешка, пансловенска (мува)	McHugh 2006: 416 Sandulescu 2012	<i>мува</i> – именица
vosch	416.14:8	руска (ваш) руска, пансловенска (ваш)	McHugh 2006: 416 Sandulescu 2012	<i>ваш</i> – именица
gnit!	416.15:12	пансловенска, староисландска (гњида)	Sandulescu 2012	<i>гњида</i> – именица
osa ... osi	416.16:5.9	руска (оса) пансловенска (оса)	McHugh 2006: 416 Sandulescu 2012	<i>оса</i> – именица
O moy Bog	416.19:5	руска (О, мој Боже) руска, пансловенска (О, мој Боже)	McHugh 2006: 416 Sandulescu 2012	<i>О, мој Боже</i>
Borabora-	416.34	енглеска (бура)	McHugh 2006: 416	<i>бура</i> – именица
blohablasting	416.35:2a	руска (бува) руска, пансловенска (бува)	McHugh 2006: 416 Sandulescu 2012	<i>бува</i> – именица
prostrandvorous	417.11:5	руска (пространство, двор)	McHugh 2006: 417	<i>пространство</i> – именица <i>двор</i> – именица
velktingeling	419.12:5a	дански (еуфоничан) пансловенска (велик)	Sandulescu 2012	<i>велик</i> – придев
bogorror	423.16:7a 76.31:10	пансловенска (Бог)	Sandulescu 2012	<i>Бог</i>
Brat Slavos	424.1:5 219.14:5	руска (брат) словачка (Братислава),	Skrabanek 1972: 64	<i>Братислава,</i> <i>брат Словен</i>

		пансловенска (брат)	McHugh 2006: 424 Sandulescu 2012	
stolentelling!	424.35:6a	пансловенска (сто)	Sandulescu 2012	<i>сто</i> – број <sup>115</sup>
go braz	425.18:5	пансловенска (слика) пансловенска (слика), румунска (образ)	McHugh 2006: 425 Sandulescu 2012	<i>образ</i> – именица <i>голи образ</i>
kozydozy	429.22:2	бретонска (стар) пансловенска (коза)	McHugh 2006: 429 Sandulescu 2012	<i>коза</i> – именица
divy	451.19:6	украјинска (дева) чешка (чудо), украјинска (дева) чешка (чудо), пансловенска	McHugh 2006: 451 Sandulescu 2012	<i>дева</i> – именица <i>дивљење</i> – именица
diva devoucha	466.20:7.8	чешка (луда девојка), чешка (луда девојка), украјинска, пансловенска (девојка)	McHugh 2006: 466 Sandulescu 2012	<i>дева девојка</i>
Mirra! Myrha!	471.4:9	руска, украјинска (мир), руска, украјинска, пансловенска (мир)	McHugh 2006: 471 Sandulescu 2012	<i>мир</i> – именица
weslarias	482.11:7	пансловенска, румунска (весла)	Sandulescu 2012	<i>весло</i> – именица (множина) <i>веслање</i> – именица
Moy Bog's	485.06:4.5 416.19:6.7	руска (мој Бог) руска, пансловенска (мој Бог)	McHugh 2006: 485 Sandulescu 2012	<i>мој Бог</i>
Misha	485.8:5	англоирска (па) руска (медвед)	McHugh 2006: 485	<i>Миша</i> <sup>116</sup>

<sup>115</sup> Иако Макју ово представља као свакако вероватније *storytelling* (McHugh 2006: 424), ни идеја о трајању усмености до броја *сто* као симбола небројивог, у врло сродном значењу претходном, не мора да буде искључена.

<sup>116</sup> Како је у питању дијалог и обраћање, пример би се могао тумачити и као вокатив надимка руског имена Михаил, или пак неког другог словенског (нпр. Милош).

Bleseyclasey	485.13:10	руска (Боже, Боже)	McHugh 2006: 485	<i>Боже, Боже</i>
sokolist	491.6:7	пансловенска (соко) руска, пансловенска (соко)	Skrabanek 1972: 65 McHugh 2006: 491 Sandulescu 2012	<i>соко</i> – именица <i>соколар</i> – именица
besoops	491.6:8	пансловенска (суп) пансловенска (суп)	Skrabanek 1972: 65 McHugh 2006: 491 Sandulescu 2012	<i>суп</i> – именица
needatellye	492.7:1	староцрквенословенска (недеља)	McHugh 2006: 492	<i>недеља</i> – именица
faulscrencdied	492.7:2	староцрквенословенска (васкрсење) ( <i>faul, false crescendo,</i> <i>died, недеља</i> )	McHugh 2006: 492	<i>васкрсење</i> – именица <sup>117</sup>
pilsens	492.18:4 37.32.7	врста пива чешка, пансловенска (пилзен пиво)	McHugh 2006: 492 Sandulescu 2012	<i>пилзен</i>
Smirtsch!	499.7:9.1	руска (смрт) пољска, пансловенска (смрт)	McHugh 2006: 499 Sandulescu 2012	<i>смрт</i> – именица
Smertz!	499.8:3	немачка (бол) руска, украјинска пансловенска (смрт)	McHugh 2006: 499 Sandulescu 2012	<i>смрт</i> – именица
Umartir!	499.9:2	чешки (умрети) староцрквенословенски (умрети), румунски (мартир)	McHugh 2006: 499 Sandulescu 2012	<i>умрети</i> – глагол
Slog	500.17:1	данска (ударити) руска (слог)	McHugh 2006: 500	<i>слог</i> – именица <i>сложити</i> –

<sup>117</sup> Макју сложену разлаже и у супротном смеру значења, на шта указују саставнице – *faul, false crescendo, died* (McHugh 2006: 492).



			Sandulescu 2012	глагол
zimalayars	502.05:1	чешка (зима) пансловенска (зима), словачка (пролеће)	McHugh 2006: 502 Sandulescu 2012	<i>зима</i> – именица <i>јара</i> – именица
Lieto	502.10:1	руска (лето) руска, пансловенска (лето), румунска (година)	McHugh 2006: 502 Sandulescu 2012	<i>лето</i> – именица (ијекавски)
vodashouts	502.19:7a	пансловенска (вода) пансловенска (вода), румунска (вођа)	McHugh 2006: 502 Sandulescu 2012	<i>вода</i> – именица
Vechers	509.03:2	пансловенска (вече)	Sandulescu 2012	<i>вече</i> – именица <i>вечерас</i> – прилог
kniejinsky	513.11:3	Њижински пансловенска (Њижински, кнез)	McHugh 2006: 512 Sandulescu 2012	<i>Њижински</i> <i>кнез</i> – именица
Hora	514.22:2	чешка (гора) чешка, украјинска (гора)	McHugh 2006: 514 Sandulescu 2012	<i>гора</i> – именица
bog	516.25:1 76.31	<i>Књига мртвих</i> (“bog of the depths”) пансловенска (Бог)	McHugh 2006: 516 Sandulescu 2012	<i>Бог</i>
mere	518.21:3	енглеска (пиво), латинска (вино), пансловенска (мир), румунска (јабука)	McHugh 2006: 518 Sandulescu 2012	<i>мир</i> – именица
woiney voina	518.21:5 518.31:8	<i>Рат и мир</i> , пољска, пансловенска (рат), <i>Рат и мир</i>	McHugh 2006: 518 Sandulescu 2012	<i>Рат и мир</i> <i>војна</i> – именица <i>рат</i> – именица
liryс and themodius	528.23:2 159.30	пансловенско (Ћирило и Методије)	McHugh 2006: 528 Sandulescu 2012	<i>Ћирило и</i> <i>Методије</i>
soft algo	528.23	Света Олга	McHugh 2006: 528	<i>Света Олга</i>
Godnotch	534.1:5 37.3	руска (ноћ) пансловенска (лака)	McHugh 2006: 534	<i>лака ноћ</i>

		ноћ)	Sandulescu 2012	
Tak	534.2:6	данска (хвала) украјинска (да), пољска (тако), пансловенска (тако), румунска (тих)	McHugh 2006: 534 Sandulescu 2012	<i>тако</i> – прилог
dhyrnful	536.16:9	руска (дим) пансловенска (дим)	McHugh 2006: 536 Sandulescu 2012	<i>дим</i> – именица
Chistayas	539.1:1	руска (чист)	McHugh 2006: 539	<i>чист</i> – придев (женски род)
slobodens	541.26:3	руска (слобода), <sup>118</sup> словеначка (ненаоружан, самац), пансловенска (слободан), румунска (слободан)	McHugh 2006: 541 Sandulescu 2012	<i>слободан</i> – придев
gospelly pewmillieu, christous pewmillieu	552.27:11 345.2	староцрквенословенски (Господе, помилуј, Христе, помилуј)	McHugh 2006: 552 Sandulescu 2012	<i>Господе, помилуј, Христе, помилуј</i>
badbrat	555.20:1	руска (брат) пансловенска (брат)	McHugh 2006: 552 Sandulescu 2012	<i>брат</i> – именица
Boggey	560.14:11 76.31	пансловенска (Бог) пансловенска (Бог)	McHugh 2006: 560 Sandulescu 2012	<i>Бог</i>
sobrat	563.7:11	руска (сабрат) руска (сабрат)	McHugh 2006: 563 Sandulescu 2012	<i>сабрат</i> – именица
blizky	563.23:13	руска (близак) чешка, пансловенска (близак)	McHugh 2006: 563 Sandulescu 2012	<i>близак</i> – придев
boyazhness	565.13:6	руска (бојазан) руска (бојазан)	McHugh 2006: 565 Sandulescu	<i>бојазан</i> – именица

<sup>118</sup> Уп. у вези са тим и чињеницу да ову реч са руског Мајку преводи као *предграђе* (McHugh 2006: 541).

			2012	
O my bog	567.6:8 416.19	руска (О, мој Боже) пансловенска (О, мој Боже)	McHugh 2006: 565 Sandulescu 2012	<i>О, мој Боже</i>
Weslen	569.9:8	пансловенска (весла) пансловенска, румунска (весла)	Skrabanek 1972: 67 McHugh 2006: 565 Sandulescu 2012	<i>весло – именица</i>
Dar	575.24:10	пансловенска (дар) пансловенска, румунска (дар)	Skrabanek 1972: 67 McHugh 2006: 575 Sandulescu 2012	<i>дар – именица</i>
vodavalls	580.1:9	пансловенска (вода) руска (вода) пансловенска (вода), румунска (вођа)	Skrabanek 1972: 67 McHugh 2006: 580 Sandulescu 2012	<i>вода – именица</i>
promishles	590.13:3	руска (провиђење), чешка (индустрија) руска (провиђење) руска (провиђење)	Skrabanek 1972: 67 McHugh 2006: 590 Sandulescu 2012	<i>провиђење – именица промисао – именица</i>
Сiwareke	602.21:4 208.24	пансловенска (река)	Skrabanek 1972: 68 Sandulescu 2012	<i>река – именица Сива Река</i>
bog	604.3:4	пансловенска (Бог)	Skrabanek 1972: 68 McHugh 2006: 604 Sandulescu 2012	<i>Бог</i>
douche douche	605.2:7.8 290.16	руска, чешка, пансловенска (душа) руска (душа) руска, чешка, пансловенска (душа)	Skrabanek 1972: 68 McHugh 2006: 605 Sandulescu 2012	<i>душа – именица (множина) душа душе</i>

Deva	614.25:8	пансловенска (девојка) пансловенска (девојка), пансловенска (девојка), румунска (град у Трансилванији)	Skrabanek 1972: 68 McHugh 2006: 614 Sandulescu 2012	дева – именица
glave	621.24:10 10.35	пансловенска (глава) пансловенска (глава) пансловенска, румунска (глава)	Skrabanek 1972: 68 McHugh 2006: 621 Sandulescu 2012 <sup>119</sup>	глава – именица (множина)

У корпусу речи које су у претходним, а овде и навођеним истраживањима означаване да припадају другим словенским језицима или да су пак пансловенске, уочава се да би се поприличан број речи сродног значења и нешто измењеног фонетског склопа нашао и у српском језику. Ипак, као што је и Енгелхарт промишљао о речима *патронима* у односу руског и других словенских, али и западноевропских језика, а уз то и о значењу које се добија при одређењу праetimона као словенског по пореклу или синхронизованом јављању дате речи у више словенских језика (Engelhart 2002: 24–25), сродно питање би се, очигледно, могло поставити и овде, на корпусу више словенских језика, међу којима се јавља и српски: да ли се може говорити о патрониму или о праetimону који припада заједничкој прошлости више језика или је пак његово појављивање учестало у синхроној перспективи у групама блиских језика.

Међу наведеним пансловенским примерима из *Финегановог бдења*, посебно је занимљива реч *sweatoslaves* (FW 309.12).<sup>120</sup> Тумачења ове речи у радовима који су се бавили словенским речима код Џојса су разнолика, а једна од претпоставки у вези са овим

<sup>119</sup> Корпус речи који се јавља код Сандулеска умногоме се заснива на претходним истраживањима, а међу њима највише на Скрабанековом, те у том смислу треба имати у виду и (не)присутне репетиције. И поред честих понављања, због сталних варирања и промена у тексту, скуп пансловенских речи које би се могле јавити и у српском језику тешко је одредив као коначан, што подстиче и даља истраживања, дискусије и тумачења.

<sup>120</sup> Уп. статус ове речи у наслову Енгелхартове монографије “*Breeder to Sweatoslaves*”, *Form und Funktion des Slawischen Wortmaterials in Joyce Work in Progress (Ein Beitrag zur Genese und Genetik von Finnegans Wake)* (Engelhart 2002).

примером јесте да је у питању словенска реч за *светлост* (Fomenko 2012), док се јављају и идеје да би се могла односити и на руско име *Свјатослав* (Skrabanek 1972: 57; Engelhart 1999: 144). Како би се установило још неко од могућих значења, а пре свега оно које би се евентуално везало за *Светосавље*, овде се доноси одломак у коме се ова реч налази.<sup>121</sup>

“It may not or maybe a no concern of the Guinneses but.

That the fright of his light in tribalbutience hides aback in the doom of the balk of the deaf but that the height of his life from a bride’s eye stamppunct is when a man that means a mountain barring his distance wades a lymph that plays the lazy winning she likes yet that pride that bogs the party begs the glory of a wake while the scheme is like your rumba round me garden, allatheses, with perhelps the prop of a prompt to them, was now or never in Etheria Deserta, as in *Grander Suburbia*, with Finnannfawners, ruric or cospolite, for much or moment indispute.

Whyfor had they, it is Hiberio-Miletians and Argloe-Noremen, donated him, birth of an otion that was breeder to *sweatoslaves*, as mysterbolder, forced in their waste, and as for Ibdullin what of Himana, that their tolv tubular high fidelity daildialler, as modern as tomorrow afternoon and in appearance up to the minute (hearing that anybody in that ruad duchy of Wollinstown schemed to halve the wrong type of date) equipped with supershielded umbrella antennas for distance getting and connected by the magnetic links of a Bellini-Tosti coupling system with a vitaltone speaker” (FW 309.1–19; подвлачење М. Ђ.).

Запажа се да одломак казује о народима и ономе што је важно за њихово порекло, те се у том смислу може претпоставити да је овде реч о одређењу које је значајно за конституисање идентитета једног словенског народа. Познавање и стваралачка рецепција оваквих културолошких чињеница Џојсу није страна, што се показује како на плану појединачне речи, тако и у оквиру структуре текста или пак интертекстуалних референци. Већ је и увод прве књиге *Финегановог бдења* тумачен као варијанта словенске антитезе, која се, у једном од примера аотација овог романа, везује управо за српску усмену традицију.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Треба имати у виду и шири контекст у коме се реч сродног облика и значења јавља код Џојса. У индексу N 52 међу именима у попису уочава се и “Voljga Swjatoslavovitch”, која није прекрижена, па вероватно није искоришћена у коначној форми текста, за разлику од “Swiatogor”, који се налази испод ње прецртан (Engelhart 2002: 51).

<sup>122</sup> У једној од верзија аотација уз приказан одломак из *Финегановог бдења* јавља се следеће објашњење: „Словенска антитеза је стилско-изражајно средство које се користи у српској епској поезији: ’Мили Боже, чуда големога! | Јали грми, јал’ се земља тресе? | Ја се бије море о мраморје? | Ја се бију на Попина виле? | Нити грми, нит’ се земља тресе, | ни се бије море о мраморје, | ни се бију на Попина виле, | већ пуцају на Задру топови”” (<http://finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>, 5. 1. 2016). Развијеном словенском антитезом почиње и трећи том Пекићевог *Златног руна* (Рекіć 2012с: 15–16), текста који је у стваралачком дијалогу како са традицијом, тако и са њеним реконтекстуализацијама у оквирима романеских претходника, међу

“Sir Tristram, violer d’amores, fr’over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: *nor* had topsawyer’s rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County’s gorgios while they went saac ng their mumper all the time: *nor* avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick: *not yet*, though venisssoon after, had a kidscad buttended a bland old saac: *not yet*, though all’s fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. Rot a peck of pa’s malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface” (*FW* 3.4–14, подвлачења М. Ђ.).<sup>123</sup>

Одређене интертекстуалне везе са српском традиционалном баштином могу се уочити и на нивоу Џојсових инкорпорирања мањих делова текста, који су можда чак и српског порекла, како су истраживачи доказивали порекло сегмента “Eh selo moy” (*FW* 340.16), у Џојсовом делу. Неке од претпоставки су се везивале за „’*O Sole mio*; хебрејско *yot*, дан, уназад, наслов опере, *Саломе* Рихарда Штрауса, и хебрејско име Соломон као садржавајући анаграм *Шеломо*, наслов рапсодије за чело и оркестар Ернеста Блоха” (Blish 1970: 39; Leeming 1977: 295). Међутим, Лиминг ће, захваљујући контактима са славистима и Србима, доћи до другачијих закључака:

„Др Стела Голдгарт са Одсека за руски на Вишој педагошкој школи [...], Краков, рекла ми је за српскохрватску песму, веома популарну током Великог рата:

’Тамо далеко, далеко крај мора,  
Тамо је село моје, тамо је љубав моја.’

Верзија коју су певали српски војници на Солунском фронту имала је ’Србија’ уместо ’љубав’. Песма је постала популарна током повлачења српске војске преко Албаније и евакуације на Крф од стране британске војске. Џојс је уз своја југословенска посредништва лако могао да буде упознат са тим” (Leeming 1977: 295).

---

којима су и Џојсови романи. У том смеру може се читати и Пекићев *Одисеј* из седмог тома *Златног руна* (Пекић 2013VII: 459 и даље).

<sup>123</sup> Не оцењујући вредности ни прилике коначних превода *Финегановог бдења* (осим као, вероватно, новог, ингениозног *финеганског* писања на другом језику, о чему сведочи у једном од разговора Зоран Пауновић, током рада на преводу *Финегановог бдења* на српски језик: „Настојаћу да језик мог превода буде у српском језику и култури тачно онолико нов, оригиналан и необичан, колико је то у енглеском био језик романа *Finnegans Wake*. Тај циљ вероватно није могуће остварити, али ћу настојати да му се што више приближим. И да српском читаоцу будем исто онолико разумљив колико је Џојс био разумљив енглеском. Или подједнако неразумљив” (Пауновић 2014: 11)), овде ће се, ради поређења са могућностима тумачењима уочене форме словенске антитезе из наведених анотација, додати одломак превода који је тренутно доступан на српском језику: „Ser Tristram, violista amora, preko puta kratkog mora, tek što nije reprispeo iz Severne Armorike na ovu stranu iskrzanog zemljouza Male Evrope da iznova zavrzne svoj penisolarni rat: *nit* je topsojerov kamenjar pored toka Okona preuveličao svoju družinu u đordose okruga Lorens dok je dublirao njegovo čergarenje sve vreme: *nit* je izdaleka glas izvatre zaplamsao miše miše tauftauf tisipatriku: *nit* je, iako samo što nije, gad od deteta u jarećim kožicama nasamario slepog starog Isaka: *nit* su se, mada sve je vašar u taštini, sosaste sestre rasrdile zbog dvaujednog Natandžoa. Gnji peka tajinog slada kod su Džem il’ Šen pod lučnim svetlom turili da vri i rosno rumeni kraj duge ostaje da se vidi prstenast na licu vode” (Džojš 2014a: 5; подвлачења М. Ђ.).

Да је наведено “Eh, selo moy” заиста могло да потекне из војничке, ратне песме српског порекла, показује и контекст у коме се налази у *Финегановом бдењу*. Како је питању епизода “Butt and Taff” са великим бројем речи словенског порекла, у једној од Тафових реплика проналази се и следеће: “Oh day of rath! Ah, murther of mines! Eh, selo moy” (FW 340.16). Очеvidно је да се већ у првој од наведених реченица јавља реч *рат*, и то у облику најближем српском језику, што треба сматрати нарочито индикативним за одређивање порекла и других делова овог сегмента, док је у неким од осталих одломака *Финегановог бдења* знатно чешћа варијација облика речи *војна* и повезивање са Толстојевим *Ратом и миром* (*Война и мир*), како се у табелама и уочава. Стога се заиста може потврдити да је претпоставка о пореклу синтагме “selo moy” исправна.

Колико је сродна заинтересованост за словенско наслеђе у делу Џејмса Џојса и српских аутора између два светска рата показује и пример заједничких или блиских ресемантизација чињеница из историје и прошлости владара. У одељку *Финегановог бдења* који садржи већи број словенских речи, а нарочито чешких и пољских (McHugh 2006: 333), у епизоди “Butt and Taff”, јавља се инкорпорирана ова легенда: “Why, wonder of wenchalows, what o szeszame open, v doer s t doing? V door s being. But how theng thingajarry miens but this being becoming n z doer? K? An o. It is ne not him what foots like a glove, shoehandschiner Pad Podomkin. Sooftly, anni slavey, szszuszchee is slowjaneska” (FW 333.1–5). Име кнеза Потемкина написано је тако да на чешком језику поседује значење и речи *podomek*, што, како су анотације забележиле, представља и мушког слугу (McHugh 2006: 333). Исти кнез Потемкин се у *Финегановом бдењу* јавља још једном пре овога (FW 290.F7:8), у оквиру Џојсовог одељка са фуснотама, у додатном објашњењу које очито подразумева двострукост неговe историјске, „приватне” и „јавне” улоге. Алузијом на кнеза Потемкина, изабраника Катарине Велике, и његову смрт на отвореном путу почиње песма „Путник” Растка Петровића из *Откровења* (1922), посвећена Станиславу Винаверу (Петровић 1958: 87). Петровић није тада читао Џојса, а вероватно ни Џојс Петровића, што не значи да алузије финеганских уланчавања историје (словенске) књижевности и културе нису већ авангардно започеле.

Осим наведених, у *Финегановом бдењу* уочавају се и речи које у претходним истраживањима нису обухваћене као пансловенске или српске, а могле би бити.

Табела 3: Коментар речи из *Финегановог бдења*, које су у претходним истраживањима обележене као несловенске или пак нису уопште обележене, а могле би да буду и српске

Облик речи из <i>Финегановог бдења</i>	Где се реч налази у тексту?	Како је реч обележена у неком од пређашњих истраживања? Које је њено значење истакнуто у истраживању?	Које је истраживање у питању?	Како реч гласи на српском?  Које би још значење облик речи из дела могао имати на српском језику осим наведеног у том истраживању?
Nebo	11.16:4	хебрејска (висина)	McHugh 2006: 11	<i>небо</i> – именица
Bothnians	25.11:3	енглеска (Босна)	McHugh 2006: 25	<i>Босна</i> <sup>124</sup>
zephiroth	29.13: 7	енглеска (сафир)	McHugh 2006: 11	<i>зефир</i> – именица
para	98.14:6	турска (новац)	McHugh 2006: 98	<i>пара</i> – именица
sahatsong	110.24:3	албанска (сат)	McHugh 2006: 110	<i>сахат</i> – именица
Nemzes	114.4:3	албанска (Аустријанац, Мађар)	McHugh 2006: 114	<i>Немац</i> – именица, <i>Немци</i> – множина
racky	114.25:8	албанска (ракија)	McHugh 2006: 114	<i>ракија</i> – именица
ossas	128.36:2	/	/	<i>оса</i> – именица (множина)
moravar	172.11:4	енглеска (moreover)	McHugh 2006: 172	<i>Морава</i> – именица <sup>125</sup>

<sup>124</sup> Конструкција из *Финегановог бдења* у којој се реч јавља је “beyond the Bothnians” (FW 25.11). Иако би вероватно могла да се тумачи и у односу на речи енглеског језика – *bottom* (дно) или *both* (обоје), Макју аотира да је у питању реч *Босна* (McHugh 2006: 25), а у контексту читавог одломка конструкција би означавала оно што је изузетно далеко.

<sup>125</sup> Иако се у тексту *Финегановог бдења* међу рекама помиње и Морава, овде ће, према контексту – “Around that time, moravar, one generally” (FW 172.11), вероватније бити прво понуђено значење код Макјуа.



		ромска (убити)		
bare	177.11:6	/		<i>бара</i> – именица
manjack	177.24:9	енглеска (самац)	McHugh 2006: 177	<i>мањак</i> – именица
lovom	187.21:7	литавска (кревет)	McHugh 2006: 187	<i>лова</i> – именица <i>лов</i> – именица <sup>126</sup>
feud	134.2:6	/	/	<i>феуд</i> – именица <sup>127</sup>
dabardin	245.14:11	/	/	<i>добар дан</i>
Idem	263.21:1	латинска (исто)	McHugh 2006: 263	<i>ићи</i> – глагол (прво лице једнине) <sup>128</sup>
ouishguss	326.5:13	италијанска (вода)	McHugh 2006: 326	<i>уиће</i> – именица
rath	340.15:5	/	/	<i>рат</i> – именица
kenneldar	341.29:4	енглеска (календар)	McHugh 2006: 341	<i>календар</i> – именица
Xristos	342.18:9	грчка (Христос)	McHugh 2006: 342	<i>Христос</i>
salubrate	343.28:9	латинска (лечити)	McHugh 2006: 343	<i>брат</i> – именица (поздравити/лечити као брата)
slog	346.28:1	/	/	<i>сложити се</i> – глагол
lep	347.14:4	/	/	<i>леп</i> – придев
villa	347.26:7	енглеска (село)	McHugh 2006: 347	<i>вила</i> – именица
banjopeddlars	347.27:5	/	/	<i>бања</i> – именица
Rhoda	348.35:1	/	/	<i>рода</i> – именица
Kapтан	352.32:4	турска (капетан)	McHugh 2006: 352	<i>капетан</i> – именица
Bryony O'Bryony	450.32:1	/	/	<i>Бриони</i>

<sup>126</sup> Уп. у контексту: “We cannot, in mercy or justice nor on the lovom for labaryntos” (FW 187.20–21).

<sup>127</sup> Уп.: “a kraal of fou feud fires” (FW 134.2:6), при чему је *kraal* већ засновало своје тумачење у пансловенском, чешком, румунском као *краљ* (Sandulescu 2012), а исто значење има и на српском.

<sup>128</sup> Иако би се из контекста “since primal made alter in garden of Idem” (FW 263.20–21), најпре закључило да је у питању Еденски врт, потреба анотације код Маџуа подстиче на размишљање какав би још врт у овом сегменту Џојсовог текста могао да се подразумева. С тим у вези, осим што се након тумачења латинског предлаже *Врт истих*, ако би се уврстила и словенска перспектива, претпоставио би се и *Врт идућих*, у ширини значења – *ходајућих, следећих, одлазећих*.

jest	486.10:3 565.14:3–4	енглеска (само)	McHugh 2006: 486	<i>јести</i> – глагол <i>јесам, бити</i> – глагол (3. лице једнине)
О Bawse! О Boese!	499.6–7	/	/	<i>О Боже! О Боже!</i>
dan	523.17:8	/	/	<i>дан</i> – именица
frulla-	530.27:6	италијанска (одвод)	McHugh 2006: 530	<i>фрула</i> – именица
Belgradia	534.22:5	енглеска (Београд)	McHugh 2006: 534	<i>Београд</i>
swaystick	569.19:6	енглеска (врста симбол)	McHugh 2006: 569	<i>свастика</i> – именица

Истраживаче је, између осталог, интересовало и ко су Џојсови информатори за инкорпориране речи и значења. Осим великог броја речника, које је користио, али мењајући речи, „умножавајући значења, еуфонију [...] загонетку или алузију” (Skrabanek 1981: 3), једна од њих је била Амалија Глобочник, колегиница из школе Берлиц, пореклом Словенка (Engelhart 1999: 136).<sup>129</sup> Видан, исправљајући Елмана, истиче да је Алојс Скриванић, један од Џојсових информатора о односу словеначких и хрватских речи према тршћанском дијалекту, заправо онај који је у језичко окружење Џојса донео и корен речи *јаје*, што ће се јавити и у *Финегановом бдењу* (Vidan 1974: 121).<sup>130</sup> Са друге стране, презиме Скриванић у *Финегановом бдењу* налази се у комбинацији са именом Шем, “Shem Skrivenitch” (FW 423.15; Vidan 1974: 121),<sup>131</sup> у контексту у коме је представљено: “caught the europicolos and went into the society of jewses. With Bro Cahlls and Fran Czeschs and Bruda Pszths and Brat Slavos” (FW 423.35–424.1). При томе треба имати у виду да је Братислава тако именована 1919. године (Mecsnóber 2013: 34–35), што јесте својеврсни

<sup>129</sup> У вези са информаторима било би корисно размишљати и о Борису Фурлану, о коме у Џојсовој биографији пише Елман (Ellmann 1982: 341–342, 380), а при сусретима са другим Словенцима и Словенима описује и Макорт (McCourt 2004: 277). У овом раду о Бориславу Фурлану ће бити речи када се буде представљао део остварења Драга Јанчара и тумачио његов однос према Џојсу.

<sup>130</sup> У вези са тумачењима вишеструких значења и алузија које доноси ова речи на словеначком и чешком полемисаће Корнвел (Cornwell 1992: 145) са Елманом (Ellmann 1982: 385).

<sup>131</sup> Поред енглеског, ирског и тршћанског, Макорт у речи *скривен* препознаје и словеначко значење речи (McCourt 2004: 277), која је идентичног семантичког упоришта и форме и у српском језику.

политички конструктор и лингвистички „гарант мира” који свој одраз добија и у мрежи финеганског комонвелта. Наведена „полиглотска братија” уклапа се у тумачењу са одломком анализираним у претходном поглављу, који, чак и након извесних раскидања, у целини Џојсовог опуса указује на коначна повезивања различитих простора и народа у однос *компаративне безбедности* – у *Финегановом бдењу* се то коначно успоставља у равни језика: енглески *bro*, италијански *fra(tello)*, немачки *Bruder*, словенски и српски *brat* (Mecsnyóber 2013: 35; в. Vidan 1974: 121–122). Када би се нека од тумачења Ериха Ауербаха и читања од стране Едуарда Саида преоријентисала на грађу *Финегановог бдења*, а уз то посебно на језик, одговор о будућности „визионарског концепта” *светске књижевности* заиста би се могао тражити у ткиву овог Џојсовог текста, у „транседовању националних књижевности без [...] уништавања њихових индивидуалности” (Auerbach 1969: 1), што омогућава приступе аисторијског и аполитичког читања, установљене теоријом нове критике, а разрађиване до постколонијалних студија и даље (уп. Vulson 2009: 140). Док се у приказу енглеског језика, Стивену Дедалусу подједнако блиског и страног, у *Портрету уметника у младости* може говорити о полуколонијалном аспекту (Castle 2009: 105), колико је језичка ситуација *Финегановог бдења*, у којој се налазе и речи српског језика, (пост)модернија у односу на језичку околност *Уликса*, показује следећи пример инкорпорирања и словенског материјала у вишејезични контекст дванаесте епизоде Џојсовог *Уликса*, поводом које се најчешће и сведочи у сатиричним оквирима дискусије о национализму и различитог разумевања нације: “hoch, banzai, eljen, *živio*, chinchin, polla kronia, hiphip, vive, Allah” (*U* 12.599–601; Džojis 2008: 327; Vidan 1974: 122; подвлачења М. Ћ.). Ту се семантичка и синтаксичка кумулација не постиже преламањем у *финеганској компаративној безбедности*, него и у граничним ситуацијама живота, у интензивираној потреби за тоталитетом, која није увек енциклопедијски укрштена и прожета, него градирана у наводима речи истог значења на више различитих језика, у овом случају, приликом наздрављања. Овакву потребу изражавања исте или сличне речи на више језика Растко Петровић истиче изузетно важном у потрази за правим значењима: „Извесне ствари казати најтачнијим речима и на неколико језика, да се не би заблудело у значењу” (Петровић 1958: 367). У таквом типу језичке полиглосије покушаја стационирања *(не)заблуделог значења света* у *Уликсу* могао би се назрети још један

аспекат књижевноуметничког одговора на културно-историјска и друштвено-политичка дешавања. У том смислу је значајно истаћи да излазак Џојсовог *Уликса* (на Џојсов рођендан, 2. 2. 1922) као да симболички прати догађања из периода Англо-ирског рата, када се Ирска (односно њен јужни део) борила за своју независност од Уједињеног Краљевства. У лингвистичком односу Европа–Енглеска–Ирска, о чему ће Џојс у политичком, друштвеном, културолошком, религијском и другим контекстима на више места активно промишљати у своме делу,<sup>132</sup> тј. читавим својим опусом, као да је понуђена аутономија у другом виду,<sup>133</sup> различитом у поређењу са Јејтсовом тежњом да се оживе келтски корени митског духа – у постепеном корачању ка новом (финеганском) језику који је другачији и од империјалног енглеског, али и од ирског (уп. Миливојевић 2012: 11). Посредним путем такво виђење ће се односити и на Џојсово разумевање суштине и технике превођења. Својим опусом и његовом усредсређеношћу на различите аспекте превођења, Џојс заправо актуализује „онтолошко и дубоко политичко питање о томе ко преводи, зашто и када”, и то у оном смислу у ком су модернисти били заинтересовани за превођење као „’етаблирање личног и културног идентитета које захтева ангажовање вишеструког Другог страних језика и традиција”” (Јао 2002: 194; Wawrzyska 2009: 134). Претходно наведено, а изразито снажно инкорпорирано у Џојсовим делима, биће посебно значајно у променама током опуса од сталних дедалуско-уликсовских тензија империјализам/национализам/космополитизам у слици света, преорјентисаних преко поетике као друштвено-политичке алтернативе текста, те модернизованих и универзализованих све до књижевно-поетичких преосмишљавања околности у креирању надтекстуалне стварности у *Финегановим бдењу*.

---

<sup>132</sup> О овој релацији у контексту Џојсовог живота и рада в. McCourt 2009: 107. Долазак у Европу и позиција предавача у Трсту Џојсу су омогућили да о назначеним односима и проблемима сведочи, понекад и са дистанце која је нудила критички, ироничан и саркастичан поглед на Ирце, али, са друге стране, и величање одређених ирских вредности, а нарочито књижевника, од Свифта до Шоа, о чему сведочи и Џојсово предавање „Ирска, острво светаца и мудраца”, одржано у Трсту, 27. априла 1907. године (Јоусе 1959: 153–174). Оваква Џојсова позиција проматрања и дискусија изразито је сродна оној коју има Пекић у Британији, када са дистанце промишља о европском и балканском из перспективе британског, посебно у својим казивањима припремљеним за радијска емитовања, али и другим текстовима објављеним у књигама *Сентиментална повест Британског царства* (Пекић 2015а) и *Писма из туђине* (Пекић 2015б). У том смислу, посебан простор се отвара за разматрања доживљаја енглеско-ирског, али и властитог упоришта у погледима српских стваралаца од Црњанског до Пекића и даље.

<sup>133</sup> Неки проучаваоци су у *Уликсу* запазили комплексан Џојсов однос према националном и истакли и елементе антиколонијализма (Latham 2009: 153).

Ситуација назначена у *Уликсу*, а посебно приказана у *Финегановом бдењу* представља значајно промењен контекст разматрања српског и словенског наслеђа у односу на онај из раних Џојсових радова, који означава њихову угроженост у *Стивеноу хероју*, или, на плану текста, у једној метафоричној околности у Блумовој библиотеци из епизоде „Итака”, у којој се налази и књига са изразитом антисловенском оријентацијом (Džojš 2008: 691), о чему је већ било речи у претходном поглављу рада. Ова врста финеганске промене могла би се посматрати у односу на Џојсов узор у Дантеовој идеји стварања новог песничког језичког савршенства, посебно из списка *De vulgari eloquentia*, а пре свега у односу на потребу да се новим језиком изнова легитимизује свет, те би заправо и финеганизам могао бити „*lucidna vrtoglavica jezika koji bi da iznova definiše svet tako što iznova definiše sam sebe, potpuno svestan da se, u jednom još nepouzdanom svetu, ključ za razotkrivanje sveta ne može naći sledeći pravu liniju, nego u lavirintu*” (Еко 2002: 86, 97). Таква врста финеганске поновне дефиниције и језичког реновирања ратом дехуманизованог света налази се у језгру лавиринта *Стеванове „Мисли у олуји”* када је добила свој смисао и свој облик, која представља сродну полиглосију (не)постојећих језика, као могућност новог, врлог, упоришног света, који иначе више не постоји, осим што у језику, (не)реченом многим језицима, може изнова постати.<sup>134</sup>

„*Укеб уни емак фракару бранд ертлак клерс бит пакра фре дус ћи шабе лунди катр е турб. Мадри ит лушме чак ши салед кан тели рубље фанди. Лулус пор ети ла маде дема ре. Лу драчи сен тажиши кулфен чи, чи, чи. Исазет ди, фале шазет ди, мут, рас боледи чу. Кос лало де ајранаду ва ис те непоро и упра лај крун потови параго. Крата јетода тел мостакра це (фири ки де), ло редиду крел рола. Ве со ди вако леро. Риз де роди. Ово ле ронеп. Си*” (Петровић Р. 2014а: 186–187).

Дакле, јасно је да би, попут истраживања *Финегановог бдења*, и у роману Растка Петровића могли да се издвоје и покажу трагови других језика, као и начини стваралачког приступања променама у настајању нових речи и њиховој релацији у односу на

---

<sup>134</sup> Назначен однос Џејмса Џојса и Растка Петровића према језику, али и свету, није усамљен пример компатибилности решења (у овом случају проистеклих и као последица стваралачке рецепције) у историји књижевности: „Општепознати пример је Џојсово *Финеганово бдење*, али је у вези са Паундом нарочито занимљив покушај песника Штефана Георгеа (George). Наиме, овај песник који је као и Паунд жестоко критиковао своје време, представљао идеал духовне аристократије и нове етике и кокетирао са поставкама фашизма, али и експериментисао са новим метричким облицима, интерпункцијом и алузивношћу текста, замислио је свој песнички језик, *lingua romana*, од елемената француског, италијанског и шпанског језика уведених у његов матерњи немачки. Учинио је то да би ревитализовао европску поезију ’нетакнутом чистотом и оригиналношћу израза’” (Steiner 1975: 191; Веселиновић 2014а: 357).

актуализовану слику света захваћеног ратом. Са пуном свешћу да је Петровићев роман, иако необјављен, завршен пре коначне објаве Џојсовог последњег романа.

Претходно показује начине на које *Финеганово бдење*, али и одломци текста Растка Петровића, нуде основу (пост)модерног контекста за слободу разумевања синхроне интегрисаности света у библијској теми братства као тоталитету језика. У тим доменима би се, иако није директно на то упућена, могла читати и Епштајнова констатација да језик у *Финегановом бдењу* „служи као филтер који рефлектује ’есенцију људског живота’” (Epstein 1983: 64; Fomenko 2012) или пак његове подсвести и трансa.<sup>135</sup> Џојс, према томе, и ангажује „мултилингвалне вербализације не би ли ојачао језичку концептуализацију и створио фикционални свет у којем ниједан језик, култура или свест није доминантнија или супериорнија у односу на друге” (Fomenko 2012).<sup>136</sup> Можда је један од најиндикативнијих примера за то дат у јединству такве језичке скупине *гласног писма Финегановог бдења*, „[...] звука који најбоље открива стварност или истину” (Leeming 1977: 289): “celtelleneteutoslavzendlatinsoundscrip” (FW 219.17). Значењски је бременит контекст у коме је оваква полиглотска сложеница ситуирана: “And wordloosed over seven seas crowdblast in celtelleneteutoslavzendlatinsoundscrip” (FW 219.16–17), јер, према казивачу *Финегановог бдења*, парафразирано, *све су изгубљене речи, преко седам мора гледања, нашле своју експлодирајућу гужву у овој, једној речи*. То се, на једној страни, може тумачити као одјек авангардних тенденција, које су своја упоришта поводом изналажења одговарајућих и обнављајућих функција језика имале и у текстовима Растка Петровића, у

---

<sup>135</sup> Пишући 1933. године текст „Људи који сликају смо у сну (Чехословачка има 800.000 организованих спиритиста”, подстакнут након посете једној изложби, Растко Петровић као да је дао дефиницију настанка и могућности тумачења језика *Финегановог бдења*, што умногоме и сведочи о целокупном стању уметности из кога стасавало дело какво је последње Џојсово, а потичу и нека стваралачко-поетичка Петровићева постигнућа: „Na izložbi su zastupljene tri vrste medijuma. Jedni koji rade pri punoj svesti, ali bez sopstvene volje; drugi koji slikaju u polusvesnom i treći u sasvim mehaničkom stanju. U većini slučajeva medijum ne zna šta su ove slike. Tek pomoću drugog medijuma saznaje on da ove njegove slike predstavljaju, recimo, predeo s jedne planete u Mlečnome Putu ili čoveka iz ledenog doba. Osim slika, izloženi su ovde i neki rukopisi. To su spisi medijuma koji pišu jezikom čije reči ne razumeju. Često ne znaju ni azbuku. Ima ih koji u transu savršeno pišu starokineski, grčki, gotski. Ne samo to: na izložbi su i čitave knjige ispisane jezikom kojim, kako spiritisti tvrde, govore stanovnici na Marsu. Ili jezikom za koji ni medijum ne zna čiji je i koji nijedan filolog ne može da odgonetne” (Petrović 1995: 154–155; подвлачења М. Ђ.). Управо се сродни примери *језика који ниједан филолог не може да одгонетне*, са изразито универзалним концепцијама и значењима, могу пронаћи како у делу Џејмса Џојса, тако и Растка Петровића.

<sup>136</sup> Овакву поетичку околност ваља посебно упоредити са начином на који се према „доминацији“ култура у стварању истине изгубљеног хазарског света односи текст *Хазарског речника* (Павић 1996а).

романима *Људи говоре* и *Дан шести*, али је, на другој страни, то и својеврсна најава и проблематизовање могућности постмодернистичке лексикографске (Јерков 1990: 244–262), као текстуалне (а истовремено онтолошке, епистемолошке и поетолошке) парадигме.

Приказана језичка полиглосија очигледно утиче и на транскултурални аспект Џојсовог текста, док је Џојсово *Финеганово бдење* један од парадигматичних примера којим се зачињу транскултуролошки приступ и изучавања: „Текст на више језика, сложен од фрагмената или фрактала мишљења које се отарасило сувишних копија. Текст на више језика још једна је у низу идеја које се враћају на позорницу, да оживе дух Џојсових Финегана. Транскултуролошки поглед могао би бити поглед на такво стање ствари” (Манчић 2014: 354), а у овом случају и у односу на финегански инкорпориране речи словенског порекла. Једна врста експеримента-провере начина на које функционише транскултуролошки аспект *Финегановог бдења у фракталу мисли кроз експлодирајуће гужве једне речи* могао би се извршити праћењем етима *слав* у овом Џојсовом тексту.<sup>137</sup> На неколико места у *Финегановом бдењу* јавља се овај етим у назначеном облику – “won the freedom of new yoke for the minds of jugoslaves” (FW 137.32–33; подвлачења М. Ђ.): у смислу, можда, мапирања *освојене слободе за нову шалу за ум Југословена*; “I could love that man like my own ambo for being so baileycliver though he’s a nawful curillass and I must slav to methodiousness” (FW 159.29–31; подвлачења М. Ђ.): где се, врло слободно парафразирано и интерпретирано, констатује да би се без обзира на особине неког човека, овај могао изразито волети, а да субјекат који воли поседује и потребу слављења (словљења) у љубави контекстуализованој ћирило-методијевским пореклом онога кога воли; “As played to the Adelphi by the Brothers Bratislavoff (Hircan and Haristobulus), after humpteen dumpteen revivals” (FW 219.13–15): уочљиво је двоструко помињање браће Словена, како у енглеској речи, тако и у измењеном имену словачког града Братиславе, у контексту џојсовског (увек и помало ироничног) виђења препорода, карактеристичних и за словенске народе; “And natural, simple, slavish, filial. The marriage of Montan wetting his moll we know” (FW 260.15–17): овде се словенско доводи у контекст са једноставним,

<sup>137</sup> Из перспективе поглавља овог рада у коме је истраживање посвећено дефинисању карактеристика квантне књижевности, легитимисања и провере њених упоришта на примерима Џојсових дела и неких остварења српске књижевности 20. века, овај тип етима сагледава се у својим „квантним” могућностима распрострањања, повезивања, усложњавања значења на изразитим дистанцама које се својом учесталом појавношћу чине стално присутним, у различитом контексту и значењима.

природним, породичним, као и са хијерогамијом у природи, својственом и за словенске митове; “Vociferagitant. Viceversounding. Namely, Abdul Abulbul Amir or Ivan Slavansky Slavar” (FW 355.10–11): једним од извора се именује речник Ивана Словенског (Речничког); “With Bro Cahlls and Fran Czeschs and Bruda Pszths and Brat Slavos” (FW 423.36–424.1): варирају се називи за браћу на разним језицима, као и називи народа, међу којима су и словенски. На основу наведених примера, а подсећањима на Џојсово означавање језика које је чуо на јадранској обали (*Slav*), као и групе народа обележене на почетку његове романсијерске каријере у *Стивену хероју* (*Slav*), закључује се о снази протежности, интензивној и континуираној присутности, као и референцијалној разгранатости које собом ангажује Џојсово (увек делимично и преобликовано) познавање историје, културе, језика и књижевности словенских народа, те њихово активирање у ткиву џојсовског текста.

Вероватно би се у контексту *Финегановог бдења* могло говорити и о посебној врсти транскултуралности у коју би се убројала и претходна појава. На лингвистичкој равни покретљивости, супституције и фусије морфема она се може означити и „процесом који Ваврзицка (Wawrzyska) назива ’транс-семантификацијом’, термином који обухвата звучање, значење и интертекстуалне ефекте” (Torresi, Bollettieri Bosinelli 2007: 13), али процесом који је „отежан особено чињеницом да је Џојс на првом месту транс-семантификовао енглески” (Torresi, Bollettieri Bosinelli 2007: 13). Један од потенцијалних примера овако дефинисане транс-семантификације могао би да се уочи у речи “horrasure” (FW 346.34), насталој према руском „хорошо” (*добро*) и енглеском “sure” (*сигурно*) (Engelhart 2002: 48), а на другим нивоима управо и у претходним, различито модификованим примерима уланчавања етима *slav*. У односу на такве текстуалне просторе, финеганско дело у свим својим (не)могућностима читања и сазнавања остаје безгранично и недокучиво, у врлини своје (пост)модернистичке тежње.<sup>138</sup>

У нешто шире постављеним оквирима приказаног и анализираног проблема занимљиво би било истражити значења и промене у присуствима елемената страних

---

<sup>138</sup> Са друге стране, треба имати у виду да постоје и другачије оцене, те да, на пример, Владимир Набоков сматра да је оваква поставка *Финегановог бдења* „jedan od najvećih promašaja u književnosti” (Nabokov 2004: 115).



језика, од *Ђакома Џојса* до *Финегановог бдења*, односно у текстовима од Растка Петровића до Данила Киша, Борислава Пекића и Милорада Павића.<sup>139</sup> С тим у вези се, на пример, у Павићевом *Другом телу* (Павић 2013), на неколико места могу уочити погрешно написане речи или појмови (нпр. *Пер ла Шез, аптудејтовати се* и друго), где „омашке” у виду креативног језичког преобликовања доводе до разрешења одређених (поетичких) феномена или продубљивања могућности тумачења у различитим слојевима читања (уп. Татаренко 2013: 213–226). При томе је такође очито да француски у роману *Ходочашће Арсенија Његована*, као и страни језици у Кишовом опусу, немају функцију исказивања *компаративног уточишта*, већ, можда пре, епистемолошко-онтолошке угрожености.<sup>140</sup> Који би онда био најфинегастији роман српске књижевности? Уколико се не пронађе довољно финеганског у сегменту *Стеванове „Мисли у олуји”* када је добила свој смисао и свој облик или, донекле, у Ћосићевим *Туторима* и делимично у сегментима *Златног руна*, онда, вероватно, још увек није ни написан. И то са разлогом.

---

<sup>139</sup> О овој појави и њеним поетичким импликацијама у токовима српске књижевности 20. века на примерима речи ономагопејског порекла, као и елемената инфантилног говора и заумног језика, биће посебно дискусије у поглављу овог рада које се бави тим аспектима у текстовима Џејмса Џојса и српских књижевника.

<sup>140</sup> У том смислу уп. следећу (тестаментарно парентетичку) екскламацију главног јунака из Пекићевог романа *Ходочашће Арсенија Његована*: „Једва сам доспео још једаред да заварим: – *Mais s’il vous plaît, Messieurs!* (kad god sam bivao uzbuđen, ili stavljen pred kakvo isušenje, a i u prilikama u kojima nisam namah mogao da se snađem i orijentišem, pribegavao sam francuskom jeziku, valjda i stoga što sam škole pohađao u Grenoblu i na tom jeziku prvi put роћео да мислим као зрео човек” (Пекић 2014а: 273, подвлачења М. Ђ.).

#### 4. Српске књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције Џојсовог дела у контексту рецепција Џојса код других словенских народа

„[...] Господин Џојс примењује метод који други морају да прате”  
(Eliot 1970: 268–271;  
подвлачења М. Ђ.).<sup>141</sup>

„Neću služiti”  
(Joyce 1981: 125).

„Izlistane stranice: čitano je to i iščitavano. Ko je pre mene prosaio ovuda?”  
(Džojcs 2008: 261).

У прегледу историје књижевно-критичке рецепције Џојсових дела, све до сасвим савремених академских анализа и приступа Џојсовим текстовима, могу се уочити бројни и разноврсни велури критичких читања и интерпретација Џојсових остварења (в. Кољевић 2003: 7–59).<sup>142</sup> Наиме, чини се да је сасвим оправдано говорити о читавом „нарративу сложене рецепције Џојса”, о „историји читања Џојса” и „специфичним условима рецепције”, односно о „студијама рецепције” (Nash 2006: 41, 2, 1) Џојсовог дела у Ирској, Европи и свету, међу којима се као значајна упоришта и својеврсне суме пресека издвајају

---

<sup>141</sup> Превод према Farnjoli, Gilespi 2006: 80.

<sup>142</sup> Чак и насумичан преглед примера коментара, у виду епитафских синтагми или језгровитих реченица посвећених одређењу Џојсовог дела, показује толику њихову разноврсност да би се посебним радом могла анализирати њихова идеолошка позиција, као и структура и утицај на стваралачку рецепцију Џојса у Европи и свету. Међу њима се може пронаћи и становиште енглеског критичара Едмунда Гроса, исказано 1924. године: „[...] *gospodin je Joyce autor kome nijedan engleski kritičar koji išta vrijedi neće pridati nikakvo značenje*” (према Hergešić 1967: 643; подвлачења М. Ђ.); Елиотово уверење да је Џојс „највећи књижевних његове генерације”, а *Уликс* „најзначајније стваралачко дело на енглеском нашег времена” (према Deming 1970b: 757–758; Nash 2009: 41); виђење Новака Симића, писца пропратног текста уз превод *Портрета уметника у младости (Младости умјетника)* из 1952. године, да је Џојс „остао приручником сваког иоле значајнијег модерног прозног писца” (према Токин 1953: 143–144; подвлачења М. Ђ.); упориште Ива Видана да је *Уликс* „најкарактеристичнији роман XX столјећа” (Vidan 1971: 6) и да „ниједан модеран писац на енглеском језику не нуди већи изазов компаратистима од Џојса” (Vidan 1986: 181) или пак став изречен и у тексту Љубише Јермића да је у питању „парадоксални положај дела високо цењеног а, вероватно, најмање читаног међу значајним романима модерног доба” (Јермић 1993: 7) и многи други. Детаље у вези са неким од критичких визура Џојсовог дела в. у Deming 1970a и Deming 1970b, Hart, Nauman 1977, Brady, Carens 1998. Не треба при томе изузети из вида ни многе од негативних коментара на Џојсово остварење, као ни чињеницу да у књизи *Велика традиција: Џорџ Елиот, Хенри Џејмс, Џозеф Конрад* Френка Рејмонда Ливиса, из 1948. године, нема ни Џојса ни Вулфове, чему су се супротставили Рејмонд Вилијамс и Ричард Хогарт (уп. Буџинска, Markovski 2009: 579). У поменутој Ливисовој књизи, која има тежњу, очигледно, некритичког успостављања својеврсног канона, управо је на негативним критикама Џојса и уместо њега, Дејвид Херберт Лоренс истакнут као водећи аутор модернизма (уп. Веселиновић 2014а: 122).

уредничко остварење *Џојсове публице* и монографија *Џејмс Џојс и уметност рецепције: читање, Ирска, модернизам* Дона Неша (Nash 2002, Nash 2006), као и двотомно издање студија о рецепцији Џојса у Европи (Lernout, Van Mierlo 2004a, Lernout, Van Mierlo 2004b).

Међу најважнијим раним читаоцима Џојсових остварења јесу Паунд, Елиот и Ларбо, те су њихове читалачке и књижевнокритичке рецепције темељи за неку врсту *канонизације* Џојсовог дела (Nash 2009: 44–45). У том контексту су нарочито значајна Паундова запажања о реалистичности и универзалности *Даблинаца*,<sup>143</sup> Ларбоова о унутрашњем монологу<sup>144</sup> и Елиотова о начинима на које Џојс својим делом превазилази анархичност савремености<sup>145</sup> (уп. Nash 2009: 44–45). Изузетно важан аспект такве рецепцијске канонизације Џојсовог дела представља 1930. године и „Одлука часног Дона М. Вулсија да укине забрану књиге *Уликс*” у Сједињеним Америчким Државама (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 316–318). Та одлука доноси и нека од поетички битних запажања поводом романа, настала из перспективе правника и његовог виђења ревносно и у целовитости „обављеног” књижевног посла, а која сведоче о романескној „необичној отворености”, „ozbiljnom eksperimentu u novom”, покушају да се „pošteno [...] u potpunosti ispriča o čemu njegovi likovi misle” и да се осмисли „novi književni metod za posmatranje i opisivanje ljudskog roda” (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317–318).

Роман *Уликс* је, у контексту целокупног Џојсовог опуса, према анкети *Модерне библиотеке, књига столећа* (Harmon 1999: 91; Кољевић 2003: 10), која је изградила историју своје стручне, научне, критичке, преводачке, а како ће се показати, и

---

<sup>143</sup> Езра Паунд је склонији разумевању и тумачењу Џојсових ранијих дела, а нарочито поезије у оквиру покрета имајизма, али и приповедака, првог романа и драме (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 234–235). Треба имати у виду да „енглески модернизам без Паунда не би имао свој замајац и ток. Он је промовисао многе, од Елиота и Џојса до Роберта Фроста и Зукофског, тражио материјалну подршку за појављивање *Пусте земље* и *Портрета уметника у младости*, захтевао да се усмери пажња на нове ауторе. [...] Паунд је ценио експериментално и ново, што показује тврдња из 1913. да 'оно уметничко дело које не подразумева зачињање, инвенцију, откривање, нема велику вредност' (Nadel 2010: 3)” (Веселиновић 2014а: 353–354), што је као темељ подстрек и подршке било посебно важно у временима појаве Џојсових дела.

<sup>144</sup> Валери Ларбо је у свом предавању у Паризу, децембра 1921. године, пре коначне објаве *Уликса* као целине, према Џојсовој дозволи говорио о епизодама романа у директном односу према хомеровским паралелама, о чему ће касније детаљно писати Стјуарт Гилберт (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 176–177).

<sup>145</sup> Већ помињани Елиотов текст „*Уликс*, поредак и миг” из 1923. године још тада сведочи о реформаторској снази Џојса: „[...] господин Дžoјс применjuje метод koji drugi moraju da prate. Oni time nisu ništa veći imitatori nego naučnik koji koristi Ajnštajnova otkrića da bi se bavio sopstvenim, nezavisnim daljijm istraživanjima” (Елиот према Farnjoli, Gilespi 2006: 80).

стваралачке рецепције, о чему сведочи већ и објава Деминговог издања *Библиографије студија о Џејмсу Џојсу* 1964. године (Deming 1964). Својеврсним међашима рецепцијских промена могли би се сматрати периоди од првих критичких рецепција Џојсовог дела до студије *Уликс Џејмса Џојса* Стјуарта Гилберта, која је објављена 1930. године (Gilbert 1930), изразито структуралистичког приступа роману, односно до књиге *Џејмс Џојс и стварање Уликса* Френка Баџена 1934. године (Budge 1934), са биографско-генеричким погледом при разматрањима околности и процеса настанка романа *Уликс*.<sup>146</sup>

Други рецепцијски период, условно речено, сезао би од прве америчке џојсолошке студије *Џејмс Џојс: критички увод* Харија Левина, објављене 1941. године (Levin 1941), првог целовитог приказа Џојсових дела, публикованог у години Џојсове смрти, па све до теоријских прилика 60-их година и касније, које су изузетно погодиле стручној рецепцији дела Џејмса Џојса (Кољевић 2003: 8–9). То показује и чињеница да се управо почетком 60-их година 20. века, односно 1963. године, у Оклахоми оснива и један од најважнијих научних часописа, посвећен проучавању Џојсовог дела (*James Joyce Quarterly*) (уп. Brooker 2009: 61), који излази и данас, а да се 1962. године покреће и часопис специјализован за *Финеганово бдење* (*A Wake Newsletter*), чиме се додатно 60-их и 70-их година, уз десетак монографских студија у служби рашчитавања, анотација и тумачења последњег Џојсовог романа, интензивира приступ Џојсовом опусу, и то нарочито преко испитивања архивске грађе, документарног и рукописног материјала (уп. McHugh 2006: VII).

Посебно истакнут тренутак у историји џојсологије, као и најава трећег таласа рецепције, представља појава чувеног ревидираног Габлеровог издања *Уликса*, 1984. и 1986. године, чиме се, међу осталим чињеницама које доприносе јачању научног и књижевно-рецепцијског приступа Џојсовом делу, додатно поспешује интересовање за Џојса и у виду снажних полемика у вези са издањима, што све, између осталог, потврђује и податак да је од 1986. до 1996. године, дакле, у периоду од обележавања седамдесетогодишњице до слављења осамдесетогодишњице од појаве *Портрета*

---

<sup>146</sup> За рану рецепцију Џојсовог дела, до 1941. године в. Deming 1970a; Nash 2009: 41–51.

уметника у младости, првог Џојсовог романа, објављено 240 радова само о овом Џојсовом делу (Brady, Carens 1998: 14; Кољевић 2003: 8–9).

Имајући у виду овакав развој догађаја у (р)еволуцији рецепције Џојсовог дела у Европи и свету, а на основу увида у истраживања рецепције Џојса у (јужно)словенским земљама,<sup>147</sup> и књижевно-критичка и преводилачко-стваралачка рецепција на овим просторима би се (условно) могла поделити на неколико периода: први би обележила рецепција Џојса од стране авангардних критичара и стваралаца до Другог светског рата, други период рецепција у оквиру (послератног) модернизма након Другог светског рата и трећи период друштвених и културолошких промена које су пратиле распад Југославије, од почетка 90-их година.

Вероватно једно од најприлежнијих сведочанстава о рецепцији Џојса на српскохрватском говорном подручју до краја 80-их година 20. века нуди Светозар Кољевић (Koljević 1987: 91–99).<sup>148</sup> Кољевић бележи да је у мају 1924. године песник Антун Бранко Шимић информисао читалиште о Џојсу (Koljević 1987: 92), што је, вероватно, најраније помињање Џојса у српскохрватском културном кругу. Септембра 1924. године Марко Ристић пише „Поглед на Џемса Џојса”, посвећен једном од „највећих имена живе светске литературе”; текст је објављен децембра 1924. године у листу *Покрет*,

---

<sup>147</sup> В. Koljević 1987: 91–99, Pogačnik, Virk 2004: 162–177, Bašić 2004: 178–186, Grubica 2007: 107–117.

<sup>148</sup> Чини се да је у овом контексту неопходно нагласити једну неадекватну околност, па и својеврсни пропуст у досадашњим приступима рецепцији Џојса. У изврсно синтетишућем двотомном издању *Рецепција Џејмса Џојса у Европи I (Немачка, Северна, Источна, Централна Европа)* (Lernout, Van Mierlo 2004a) и *Рецепција Џејмса Џојса у Европи II (Италија, Француска и Медитеран)* (Lernout, Van Mierlo 2004b) постоје текстови који се баве рецепцијом Џојса и у Словенији (Pogačnik, Virk 2004: 162–177) и у Хрватској (Bašić 2004: 178–186). Не само да не постоји текст о рецепцији Џојса у Србији већ не постоји ниједно упућивање ка претходном, крајем 80-их година на енглеском језику и у интернационалном оквиру изложеном и објављеном Кољевићевом тексту, који детаљно и прилежно разматра рецепцију Џојса на српскохрватском језичком подручју. Кољевићев текст не само да, за ову прилику својеврсног обједињавања текстова о рецепцији Џојса у Европи, није поновљен или ревидиран за штампу, већ није ни узет у разматрање од стране истраживача других јужнословенских рецепција Џојса, који иако помињу неке од истих аутора као и Кољевић, не помињу српскохрватски контекст, чиме се у интернационалном научном амбијенту прави, најблаже речено, забуна. Један од таквих примера „забуне” може се наћи у зборнику *Уликс у критичкој перспективи*, у раду библиографа Вилијама Брокмана (Brockman 2006: 171–191). Сведочећи о томе како је *Уликс* преведен и више пута на исти језик, Брокман, абецедним редом, наводи који су то језици: „арапски, каталонски, кинески, хрватски, чешки, дански, холандски, фински, француски, грузијски, немачки, мађарски, ирски, италијански, јапански, корејски, литвански, македонски, норвешки, пољски, португалски, румунски, руски, српскохрватски, словеначки, шпански, шведски и турски” (Brockman 2006: 190). Више је него јасно да, ако су 2006. године представљени македонски, хрватски и словеначки, нема разлога да не буде и српски превод. Осим ако се и не зна да постоји. А то јесте проблем досадашњег тока историје рецепције.

а затим и прештампан 1953. године (Ристић 1953: 153–157). У том тексту Ристић истиче потребу да се интересовање књижевног проседеа и приступа преусмери према психолошком у тексту (уп. Делић 1980: 25), а нарочито ка оним истраживањима која се тичу Џојсовог лиризма, симболичких виђења реалистичких елемената, унутрашњег монолога као експеримента у *лабораторији материјала живота* (Ристић 1953: 153–154). Иако је, како у тексту и наводи, био упознат са сегментом француског превода *Уликса*, објављеног у периодичи, односно читао је фрагменте из прве, седамнаесте и осамнаесте епизоде, Ристић се у свом „Погледу на Џемса Џојса” ипак највише ослања на увиде из поменутог текста Валерија Ларбоа (уп. Larbaud 1922: 252–262), у коме се истиче паралела са хомеровским епом (уп. Ристић 1953: 153–157). Премда написан чланак можда у целости није био баш и само Ристићев (Koljević 1987: 92), већ је у њему видовито, вешто и промућурно Џојсова књижевна претходница *Уликса* оцењена као „предигра за ту богату симфонију” (Ристић 1953: 153; уп. Koljević 1987: 92).<sup>149</sup> Колико је 1923. и 1924. године, само, дакле, годину-две након објаве *Уликса* као целовитог дела, овдашња књижевна јавност била занета сазнањима и потребама за предочавањем Џојсовог постигнућа, показује и чињеница да први број *Путева* из октобра 1923. године најављује фрагменте од Џојса (који нису изашли у другом, новембарском броју), да би и летњи троброј (3–4–5) *Путева* из 1924. године поновио најаву превода фрагмената из Џојсовог дела и обећао их за септембарски број, али су *Путеви* потом угашени, те до објаве тог превода није дошло.

Џојс се први пут у периодичи Словеније помиње 1925. године, а остаје скоро и непознат све до 1930. године, када до Словеније долази немачки превод Џојса (Pogačnik, Virk 2004: 162). Преведених седам фрагмената „Хада”, шесте епизоде *Уликса*, јавило се 1928. године, уз краћи чланак о *Улику* који је написао француско-немачки стваралац јеврејског порекла Иван Гол (Koljević 1987: 92; Vašić 2004: 178–186), након чега је уследио Хергешићев текст 1929. године, у коме се запажају блага и постепена, али ипак

---

<sup>149</sup> У том контексту је уз овакву музичку метафору Џојсовог дела из Ристићевог текста занимљиво упоредити Вајлдерово виђење краја *Финегановог бдења*: „Завршно поглавље је чудесан блесак *хенделовске реторике*; сви митови света о васкрсењу буде се на звук Пирсовог оглашавања сапуна, проласка возова и млекара. Феникс је поново рођен; поново се буди Свако” (Вајлдер 2012: 105; подвлачења М. Ђ.). Ристићево читање Џојсовог дела, по претходно одабраном хибридном, вишемедијалном и полиглотном одређењу, сродно је Ристићевом читању романа *Дан шести* Растка Петровића, који „пореди са великом симфонијом” (Ристић према Петровић 2013: 165), што посредно указује и на извесне поетичке блискости између Џојсових и Петровићевих романа, о чему ће бити речи касније.

значајна, окретања према испитивању стила Џојсовог *Уликса* (Hergešić 1929: 107; Koljević 1987: 92).<sup>150</sup>

Почетком 1930, у години објаве књиге Стјуарта Гилберта, као својеврсног међаша ране рецепције Џојса, Растко Петровић, који према динамици стваралачке рецепције и дијалогичности што у свом делу успоставља са модерним техникама прокламованим у Џојсовом роману може бити одређен као први српски џојсовац, у Француској чита *Уликса* (уп. Петровић 2013: 181). Према белешкама Радована Поповића, у писму Растка Петровића посланику Милану Ракићу, од 16. јануара 1930. године стоји и следеће: „...Г. саветник је купио *Уликса* од Џојса, плативши га 85 лира. Ја сад са узбуђењем гледам књигу на његовом столу, чекајући дискретно да је расече и прочита, па да дођем и ја на ред” (Поповић 1986: 86–87). Сусрет Растка Петровића са *Уликсом* у Француској 1930. године могао би да буде тумачен и као позитивна околност за успостављање основа стваралачке рецепције, с обзиром на то да идеолошке превласти у земљи диктирају углавном догматски усмерена читања Џојсовог дела. На простору југоисточне Европе, у периоду око Конгреса совјетских писаца, одржаног 1934. године, један од снажнијих гласова против Џојсовог *Уликса* потекао је из излагања Карла Радека поводом полемике „Џејмс Џојс или социјални реализам” и заснивао се на негативној критици тога што у Џојсовом *Уликсу* не постоји инсистирање на великим замислима у оквиру заједнице и деловања групе, као и што Џојсов метод приказивања обичних људи у обичном дану обезвређује могућности њиховог учествовања у социјално оријентисаним великим делима (уп. Radek 1934: 151–154). Оптужбе за „декадентност, формализам, субјективизам и ирационалност” 1936. године Џојс је добио од Ђерђа Лукача (уп. Mecsnyóber 2013: 22), што је све утицало на то да марксистичка критика суспрегне или донекле и успори ширење превода и рецепције Џојсовог дела у земљама југоисточне Европе. Текст Новака Симића, објављен 1932. године, базиран највише на увидима из прилога Ернеста Курцијуса (уп. Вашић 2004: 179), штампаног 1929. године (Curtius 1964: 87–121), на извесне проблеме у рецепцијским одређењима једним својим делом и указује. У Симићевом тексту, прештампаном 1952. године, нарочито је илустративна промена тона дискусије и тока

---

<sup>150</sup> Детаљне информације о другим књижевно-критичким текстовима, настајалим ових година, у односу на језике изворника које су користили као предлошке за превод и/или анализу в. у Вашић 2004: 179.

критичке рецепције Џојсовог дела у одјецима социјализације књижевности и повратка на матрице реализма, иако тај тон није једини преовлађујући, већ пре свега делује као својеврсни покушај да се помире марксистичка и антимарксистичка струјања. С тим у вези Симић и тврди да је у односу на реалистичке поставке „u biti Džojcs [...] sav u tradiciji” (Simić 1952: 4), као и да „Џојс не верује да ће на дан нестанка приватне својине, класне борбе и свих ланаца који окувају личност, човек бити потпуно срећан и да ће то бити крај његове метафизичке анксиозности” (Simić 1932: 205; Koljević 1987: 93). Са друге стране се пак, у истом тексту може прочитати да је, према Џојсу, човек „ništa: jedna slučajna igra”, која у Џојсовом делу достиже и „najveći uspon individualizma”, а приказује и „beznadežnost društva što se ruši” и „čorsokak individualizma” (Simić 1952: 4).<sup>151</sup> У сваком случају, као покушај повратка на анализу топоса симбола и структуру Џојсовог текста у Симићевом прилогу, а као барем привидан отклон од могућих идеолошких тумачења, осим бројних оксиморонских поставки, јесте и промена смера интерпретације од тренутка позивања на Курцијуса.

Што се тиче других Џојсових дела и њихове рецепције, Кољевић подсећа да су се две Џојсове песме појавиле у преводу Светислава Стефановића у *Српском књижевном гласнику* 1931. године (Koljević 1987: 91),<sup>152</sup> док је први превод *Портрета уметника* преводиоца Јосипа Хорвата излазио у фељтону *Обзор*, од марта до маја 1932. године (Hergešić 1967: 657; Vašić 2004: 180). Чињеница да овај први превод првог Џојсовог романа није након периодичних издања објављен и у виду књиге указује или на неодговарајућу финансијску ситуацију или на недостатак освешћености о Џојсовој важности (Vašić 2004: 180), што ће, вероватно, бити одлучујући узроци необјављивања превода у посебном издању, уз евентуалну авангарднију свест о недовољној модерности првог Џојсовог романа, али можда и процену социјалне неадекватности приказаног развоја уметника који руши догме идеологије у односу на тадашњи доминантни тон

---

<sup>151</sup> Светозар Кољевић посебно занимљиво интерпретира разлике у тумачењу Симићевог текста у односу на време ове објаве 1932. године, као и његовог скоро идентичног прештампавања двадесет година касније, 1952. године, у оквирима књижевне сцене која се мења од социјалног реализма преко антиструктуралистичке оријентисаности до буђења послератног модернизма, што су следили још неки аутори, као што су Петрић, Чолановић и други (Koljević 1987: 93–94).

<sup>152</sup> Треба имати у виду да је повољну оцену преводилачког рада Светислава Стефановића дао још Скерлић у *Историји нове српске књижевности* (уп. Арнаутовић 2014: 718).



критичке рецепције. Посебно је занимљива и интригантна Хергешићева констатација и оцена прве осликане фазе рецепције Џојса на овим поднебљима као езотеријске и снобовске (Hergešić 1967: 657),<sup>153</sup> што представља и упориште за марксистичке критике Џојса, које ће се јавити и на овим просторима (Deming 1970a: 23; Кољевић 2003: 8; Pogačnik, Virk 2004: 167).

У години пре Џојсове смрти, 1940, изашле су у преводу још две песме из *Камерне музике*; ово је, као и неку врсту некролога 1941, начинио је и објавио песник Иван Горан Ковачић (Bašić 2004: 178). У претходном низу компаратиста, преводилаца, стваралаца и критичара између два светска рата, који, условно речено, формирају прву фазу рецепијената Џојсовог дела на овим просторима, изненађује можда то што, интересујући се за дело Вирџиније Вулф, Исидора Секулић не пише о Џојсу, иако за технику унутрашњег монолога, који је Џојсу, између осталих, својствен, користи енглеску терминологију и назива га *тихим монологом* (Токин 1953: 146), док се, уз то, сродне наративне технике уочавају како у делу Црњанског (*Сеобе*), Матића и Вуча, тако управо и код Исидоре Секулић (Токин 1953: 146). О изразитим компетенцијама Исидоре Секулић за ову врсту стваралачке и критичке рецепције Џојсовог дела сведочи у свом есеју посвећеном овој списатељици Растко Петровић: „Sa svojom pravom kulturom, Isidora Sekulić bi mogla tumačiti duhovnu konstrukciju vremena u kojoj je rad jedne Virdžinije Vulf, napr., o kojoj je ovaj naš pisac dao jedinstven esej, ili rad Džemsa Džojisa čak i Prusta, Žida, Bretona, samo detalj, manje ili više značajan za filozofsku osnovu današnje misli” (Petrović 1964: 282). Важност Исидориног (не)дописаног текста о Џојсу могао би се, ипак, само замишљати.

Из претходно осликане прве фазе рецепције Џојсовог дела увиђа се да је током 20-их и 30-их година у крајевима југоисточне Европе рецепција Џејмса Џојса ипак нешто боља него што је то био случај у тадашњој Русији. Први источноевропски преводи Џојса

---

<sup>153</sup> Ова Хергешићева одређења су утолико занимљивија када се има у виду да је 1932. године, у књизи *Поредбена или компаративна књижевност*, сфере компаратистике Хергешић делио на емисионе и рецептивне, уз дефиницију према којој „prvu grupu možemo nazvati aktivnom ili *muškom*, a drugu – pasivnom ili *ženskom*” (Hergešić 1932: 43; Kovač 2011: 100). Посебно је важно увидети везу промишљања о рецепцији Џојсовог дела и потребе заснивања теоријских поставки о типу односа међукњижевних појава и процеса уопште, која се, очигледано, и посредством наведених ставова актуализује.

били су управо руски – још од 1927. године појављују се *Даблинци* у преводу Федотова, а одломци *Уликса* у преводу Стенича 1934. и 1935. године (уп. O'Neill 2005: 31–32). Међутим, када је други, Кашкинов превод *Даблинаца*, објављен 1937. године, Џојс је управо тада и проглашен политички непожељним, што је значило да се следеће три деценије неће појавити ништа од превода његових дела, те ће тако, на пример, *Портрет уметника у младости*, припремљен још 1930. године, од стране Богословске-Боброве, изаћи у часописима тек 1976, а као књига 1993. године, *Уликс* ће бити објављен у часописима 1989, а у облику књиге 1993. године, док ће делови *Финегановог бдења* изаћи 2000. године (уп. O'Neill 2005: 31–32).<sup>154</sup> Од августа 1934. године, Џојс је проглашен дисидентом и анатемисан у периоду социјалног реализма (уп. Tall 2004: 244–257; Senn 2010: 459). С тим у вези је посебно интригантано и позивно писмо упућено Џојсу 1932. године од стране Интернационалног савеза писаца револуције за учешће на симпозијуму о Октобарској револуцији 1917. године, а нарочито су организаторе интересовали њени утицаји на Џојса, што је остало, очигледно, без Џојсовог одговора (Senn 2010: 459–461).<sup>155</sup> Све је то, у виду изразито динамичне историје проучавања руске рецепције Џојса, могло утицати и на то да једно од најранијих читања Фрица Сена, врхунског џојсолога и швајцарског књижевног истраживача, буде посвећено (супротном) процесу – Џојсовој стваралачкој рецепцији руске историје и начинима креативног инкорпорирања материјала у романескни опус, односно траговима „Ране руске историје у *Финегановом бдењу*” (Senn 1958: 63–64).

Нарочито је важно и за проматрање књижевно-критичке и стваралачке рецепције упућујуће то што се међу првима преводи *Уликса* јављају баш у словенским земљама, што се лако констатује када се упореди у односу на чињенице да превод *Уликса* на немачком језику излази 1927. године, а на француском 1929, при чему је Џојс чинио одређене редакције, а да се на чехословачком превод *Уликса* појавио 1930. године, на јапанском 1931–1934 (1932–1935), 1952, 1955, на шпанском 1945, шведском 1946, мађарском 1947, данском 1949. године (уп. Grubica 2007: 107, 108). Врло рано су објављени и чешки

<sup>154</sup> О рецепцији Џојсовог дела у Русији током 20-их и 30-их година 20. века, као о *контоверзи модернизма* в. Cornwell 1992: 88–113.

<sup>155</sup> О тежини Џојсових проговора поводом сложених, индиректних фузија утицаја, које је његово дело упијало, сведочи још Франк Баџен, узимајући у обзир чак и Џојсов (пренаглашено прокламован) однос према материјалу из дела Едварда Дижардена (уп. McCourt 2004: 52–53).

преводи других Џојсових дела: 1930. године излази, осим *Уликса*, и *Портрет уметника у младости*, одељак „Ана Ливија Плурбел” из *Финегановог бдења* појављује се 1932. године, а годину дана касније, 1933, и *Даблинци* (уп. O’Neill 2005: 32). Ипак, после Другог светског рата у чехословачком преводу су, у таласима послератних обнављања Џојсових издања, могли да буду издати само *Даблинци*, и то због својих *реалистичких елемената*, што су све различите последице еха стаљинистичко-комунистички оријентисане критике, која је подразумевала да џојсовско *непреводиво* није разумљиво и није доступно ширем слоју публике, па је самим тим и непожељно (уп. Mecsnyóber 2013: 23). У Пољској се превод *Портрета уметника у младости* објављује 1931. године, услед чега следи пауза до 1958, када излазе *Даблинци*, затим 1959. године одломци „Ане Ливије Плурбел”, а 1969. и *Уликс* (уп. O’Neill 2005: 32).

Други талас рецепције Џојса на јужнословенским подручјима везује се за године након Другог светског рата. Иако се, највероватније због недовољног присуства преведених издања до Другог светског рата, Џојс не налази на списку забрањених књига који је доставила немачка команда, забрањени јесу они који су до овог периода, на различите начине, били његови рецепијенти, а међу њима и Матић, Ристић, Винавер, Драинац, Растко Петровић (уп. Лопушина 2015: 27). Друштвено-историјске околности очигледно утичу да се посебно након 1948. године Југославија снажније окреће рецепцији не само из совјетске већ и из западних књижевности. Иако Џојс није био приоритет у Титовој Југославији (Вашић 2004: 180), Светозар Кољевић истиче да је тренутак 50-их година био „велики талас ослобађања ’модернизма’” и да су се тада „велика дела појавила у преводу и било је о њима широко дискутовано” (Koljević 1987: 91). Увидом у библиографију објављених дела Џејмса Џојса на овом говорном подручју (Josipović 2010: 613–617), може се констатовати да се током 50-их година, у *Књижевности*, *Дуги*, *НИН*-у, појављују преводи целих или одломака Џојсових приповодака из *Даблинаца* – „Ивлин” (1951), „Араби” (1953), „Сукоб” (1953), „Покојник” (1954), затим одломак из *Улиса* (1954), одабране песме (1954–1956), као и „Ана Лавинија Плурабела”, одломак из *Финегановог бдења* (1956). Овакав одабир и разноврсни рецепцијски увиди у Џојсово стваралаштво, који се преводима непрекидно интензивирају током 50-их година, показују спремност и свестраност ове средине да се приближи поетичком дијалогу модернизма и највиших

стремљења европске и светске књижевности прве половине 20. века. Интригира посебно то што се дискусија у вези са књигама о Џојсу овде јавља и преноси већ 1951. године, нпр. текст „*Raspra oko Džeјmsa Džoјsa (povodom knjige Patricia Hutchins Džems Džoјsov Dablin)*”, што указује на изражену свест не само о значају Џојсових дела већ и о могућности будућих полемика које отварају различити приступи Џојсовим текстовима. Таква врста приказа и дискусија поводом књига о Џојсу наставиће се 1963. године представљањима књиге Жана Парија *Џејмс Џојс, њим самим* (Пари 1963), од стране Предрага Протића у *Књижевним новинама* и Миодрага Протића у *Књижевности*, при чему треба имати на уму да је ова књига допринела и полемици у вези са *Гробницом за Бориса Давидовича*, јер су управо одломци из Паријеве књиге, и то они који се односе на Џојсовог Дедалуса, унесени у Кишов текст.

Приређујући *Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник тог предговора*, Марко Ристић 1953. године одлучује да придода тој књизи и текст о Џојсу, констатујући да сазнања на нивоу информације до тада, нажалост, ипак нису битно промењена у односу на 1924. годину (Ристић 1953: 160). Изразито је значајно да и тим поводом, у деловима текста који претходе „Погледу на Џемса Џојса”, анализирајући Радекове нападе на Џојса у оквиру говора на Првом конгресу совјетских писаца, где је Радек осуђивао методу микроскопа која нужно пропада када се приближи човеку окренутом одговорним прегалаштвима класне борбе, Ристић систематски указује на Радекове погрешке приликом невалидних повезивања и неопстајућих пропорционалности када је Џојс у питању (Ристић 1953: 46–47).

Исте године Милан Токин уочава овдашња кашњења за догађајима књижевног света и замера што се целовити превод *Младости умјетника* у овој средини јавља тек 36 година после његовог објављивања, при чему се детаљна студија још увек ишчекује (Токин 1953: 143, 146). Токин већ 1953. године, наглашава, на једној страни, важност Џојсове појаве, а на другој, исказује свест о квалитетској разноликости деловања коју она има на настављаче, као и на дубину њиховог стваралачко-рецепцијског дијалога:

„Међутим не ради се о неком безначајном књижевнику већ несумњиво о највећем писцу прве половине 20. века, чији се огроман утицај на целокупну светску књижевност осећа и сада, десет година после његове смрти, мада се цео опсег Џојсовог утицаја не може још сагледати у

потпуности. Јер до сада су познати *само они који тај утицај отворено признају*, или је код њих очигледан, као што су видни само имитатори и епигони” (Токин 1953: 143; подвлачења М. Ђ.).

У том смислу се већ из Токинових речи запажа потреба за развијањем, уочавањем, дубљим и заснованијим тумачењем стваралачке и поетичке рецепције Џојса међу писцима овог поднебља. При томе се из Токинове критике ишчитава изузетна провокативна сложеност Џојсове појаве у свој амбивалентности потребе да се, са једне стране, следи, а, са друге стране, немогућности да се још увек ишта осим *Портрета уметника у младости* и *Даблинаца* преведе: „Циљ ове белешке је да се у ишчекивању других превода Џојсових дела (мислим под тим на *Даблинце* и само на њих, јер *Улис* и *Финеганово буђење* свакако да код нас никада неће бити преведени. Ово без икаква претеривања, пошто је сам француски и немачки превод редиговао сам Џемс Џојс) поздрави ово прво, које се појавило код нас” (Токин 1953: 146).

Само четири године након Токиновог пропратног текста показало се да његови увиди нису били далекосежни. Посебно место у еволуцији књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције Џојсовог дела на овим подручјима заслужује превод *Улиса* Златка Горјана, објављен 1957. године (Džojš 1957).<sup>156</sup> Како Видан уочава, Горјанов превод *Уликса* излази 1957. године (Džojš 1957),<sup>157</sup> што је „три године пре италијанског превода” (Vidan 1974: 123). Различита су тумачења у вези са изворником за овај превод *Уликса*. Хергешић тврди да је Златко Горјан читао *Уликса* у немачком преводу, а накнадно да је имао увид у оригинал (Hergešić 1967: 653). На другој страни, Грубица сматра да су Горјану били познати и француски и немачки превод *Уликса*, да је ценио више немачки, али да је ипак преводио са енглеског оригинала (Grubiца 2007: 108). Ово су значајне претпоставке и сазнања, јер на релативно малом простору западно-јужнословенске групе језика, у рецепцији Џојсовог дела се као релевантни налазе различити посредници у

---

<sup>156</sup> У ширем друштвено-историјском и културолошком контексту треба имати у виду да је иста 1957. година донела забрану прве књиге Гроздане Олујић, тада двадесетдвогодишње списатељице, да је због *аморалности* романа *Излет у небо* условила цензуру трећине текста, као и повлачење представе *Чудна девојка*, начињене по мотивима тога романа 1959. године (Лопушина 2015: 38–39). Без обзира на светску репутацију суђења због порнографије и ослобађања од пресуде, први превод *Уликса* на овим просторима то, очигледно, није пратило.

<sup>157</sup> Неопходно је истаћи да у текстовима писаним из перспективе хрватске рецепције Џојса Горјанов превод бива обележен као хрватски (Vidan 1974: 123; Bašić 2004: 178–186), док је из перспективе словеначке рецепције обележен као српскохрватски (Pogačnik, Virk 2004: 162–177).

периоду пре и после Другог светског рата, а њихова актуализација означава тоталитет симултаног постојања и познавања и француске рецепције (махом у српској средини), и немачке рецепције (углавном словеначка, али и хрватска средина), што се пре свега објашњава у односу на просторе који (ни)су у прошлости припадали Аустроугарској (Vašić 2004: 179), при чему се не сме занемарити ни познавање оригинала, у случају када је рецепијент врсни англиста, какав је био Горјан. У смислу тадашње опште доступности актуалних текстова везаних за Џојсово дело нарочито задивљује списак литературе коју је Горјан консултовао док је радио на преводу (Gorjan 1970: 204; Grubica 2007: 110), што је изузетно у контексту 50-их година које су биле истовремено и године ширих формирања џојсолошке критике (Grubica 2007: 110). Колико је већ тада круцијалним сматран Горјанов подухват, сведочи чињеница да је 1959. године у виду предавања Горјан у Љубљани говорио о раду на *Уликсу* (Pogačnik, Virk 2004: 168). Неколико година после Горјановог појављује се и превод *Уликса* на словеначком језику (Joусе 1967), први са одговарајућим коментарима (Vidan 1974: 123).<sup>158</sup> Између осталог, и све претходно наведено је, вероватно, условило да важност Горјановог рада буде схваћена и у међународним оквирима, те да признање дође прво споља, из Беча, у виду Хердерове награде за преводилачка остварења (Herгешић 1967: 658).<sup>159</sup> Године 1976, попут својеврсног омажа Горјановом преводу као стваралачкој рецепцији Џојса, на Другом београдском преводилачком сусрету, Светозар Игњачевић разматра Горјанов превод у односу на дотадашњу преводилачку праксу и друштвену условљеност, оцењујући га, као и Хергешић и Видан пре њега, *великим остварењем* (Хергешић) и *подвигом* (Видан) (Игњачевић 1978: 239–243).

---

<sup>158</sup> У вези са овим треба имати у виду да се Градишник, преводилац *Уликса* на словеначки, пре овога посла запитао да ли ће ово дело у Словенији наћи довољно образованих читалаца за себе, као и да ли је стање словеначког језика такво да може да прихвати Џојсово ремек-дело (Pogačnik, Virk 2004: 167). Сродан коментар да „kod nas ne postoji kontinuirani razvoj kao u engleskom jeziku”, у контексту сложених околности које је Горјан имао приликом превода *Уликса*, даје у свом тумачењу и Хергешић (Herгешић 1967: 653). О важности фуснота и анотација уз преводе Џојсовог дела сведочи Погачник, посебно када се сазнало да се коментари морају скратити при изради новог издања, што је Погачник оштро осудио (Pogačnik 1993: 361). Анализирајући преводе *Даблинаца* и *Портрета уметника у младости*, Кољевић посебно истиче важност и функционалност фуснота као анотација (Koljević 1987: 98).

<sup>159</sup> Да је Златко Горјан, као преводилац *Уликса*, био познат и признат у међународним оквирима, показује једно од важних сведочанстава Фрица Сена, управника Фондације Џејмса Џојса у Цириху, о њиховом сусрету и разговору у оквиру окупљања џојсолога у Трсту 1971. године, на тераси позоришта и опере, институције коју је и Џојс врло често посећивао (уп. Senn 2007a: 98).

Послератна критичка рецепција Џојсовог дела, нарочито од краја 50-их година, захвата писце нових, модернистичких генерација, међу којима су и Миодраг Павловић, Милован Данојлић, Слободан Селенић (Koljević 1987: 94–95). Данојлић поводом појаве превода *Даблинаца* истиче да је у питању „ремек-дело наративне прозе”, „последњи флеш Џојсовог реализма” што ће „ускоро бити праћен експериментима” (Danojlić 1958: 5; Koljević 1987: 94–95), чиме се, очигледно, успоставља осврт ка односу познијих Џојсових дела према раним и променама које су следиле, али и ка улози стваралачких рецепција Џојса у процесима модернизације прозе.<sup>160</sup> Павловић посебно наглашава код Џојса оно што и њега као песника интересује 50-их година – употреба уобичајених акција и језика свакодневице у уметности (Pavlović 1958: 1, 4; Koljević 1987: 95), уз анализу експеримента, утиска симултаности и протицања, кличући да из Џојсовог опуса треба читати управо роман *Уликс* (Pavlović 1958: 1, 4), док Селенић критички прати приказивање Џојсове драме *Изгнаници* 1962. у Београду (Selenić 1962: 8; Koljević 1987: 95). Ипак, оваква рецепцијска сагледавања Џојса након Другог светског рата на овим просторима нису остала без својих дихотомија. Без обзира на то што нису непосредним поводом упућени Џојсу, негативни коментари Мирослава Крлеже поводом представе *Чекајући Годоа*, изведене 1956. године у Београдском драмском позоришту, за разлику од одушевљења Душана Матића, подразумевали су супротстављање идејама да је ово Бекетово уопште и позориште, као и друге негативне констатације поводом Џојсовог нихилизма (уп. Лопушина 2015: 183).

Након Другог светског рата у оквирима комунистичких држава југоисточне Европе можда би се, због суђења, проглашавања скандалозним и порнографским, али и демантовања оптужби (уп. Birmingham 2014), као и обележавања грађанским и буржоаским, могла очекивати и јача забрана Џојсовог дела, како је то био случај пре и након Другог светског рата у земљама Совјетског Савеза (уп. Tall 2004: 244–257). Одређених полемика у некадашњим југословенским земљама поводом Џојса је свакако било. Како наводе Погачник и Вирк, у Словенији је средином 50-их година 20. века превод „Евелин” изазвао дебате између старије, марксистичке критике, којој су припадали

---

<sup>160</sup> Управо је Милован Данојлић превео и Паундов есеј „Џејмс Џојс и Пекише“ (“James Joyce et Pécsichet”), објављен на француском језику 1922. године (Паунд 1974).

Борис Зихерл и Божидар Борко, и млађе, генерације 1925–1935, у чијим су круговима подразумевани Јанко Кос, Вено Тауфер и Кирил Злобец (Рogačnik, Virk 2004: 167). Ипак, и марксистички напади на *Уликса* као на „гадну, буржоаску уметност наговештавали су да се цео свет уротио против једног романа”, али су и поред тога „на свој начин допринели његовој афирмацији” (Deming 1970a: 23; Кољевић 2003: 8). Иако је старија генерација осуђивала Џојса за *мрачну мистику, нереалистичност, неразумљива средства, декаденцију*, млађи су у Словенији однели победу (Рogačnik, Virk 2004: 167). Ово се умногоме поклапа са ситуацијом у Хрватској, где је појаву *Уликса* у Горјановом преводу прихватила генерација „писаца и критичара, рођена око 1930. године, оснивача књижевног магазина *Кругови*, која је подржавала модернизацију, либерализацију и урбанизацију хрватске књижевности, одбијајући сваку врсту догматске комунистичке ригидности и поздрављајући *Уликс* као симбол уметничке слободе за којом су трагали” (Bašić 2004: 181).

У Словенији се „еволуција” стваралачке рецепције Џојса наставља у делима припреманим 50-их година 20. века, у остварењима Космача, Ребуле, Смоле, Ковачича, у којима се, без обзира на доминантне социо-реалистичке идеје на културној и књижевној сцени, узимају одређена приповедачка и стилистичка поступања из *Даблинаца*, *Портрета уметника у младости*, па чак и *Уликса*, уз актуализацију елемената епифаније или слике обичног човека (уп. Рogačnik, Virk 2004: 176). За разлику од стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса од стране модернистичких српских и хрватских аутора који се чешће окрећу *Уликсу*, па чак и *Финегановом бдењу* (уп. Bašić 2004: 186), примећује се да су словеначки писци усмерени традиционалнијим поетичким облицима код Џојса, из ранијих фаза рада (Рogačnik, Virk 2004: 176), осим што се код Филипчича и Блатника може говорити о индиректном утицају (вероватно и нешто познијег) Џојса, који је резултирао ултрамодернизмом и постмодернизмом (уп. Рogačnik, Virk 2004: 177).

Критичка и научна рецепција Џојсовог дела на јужнословенским просторима посебно се интензивира 60-их и 70-их година 20. века – између осталих, у радовима Светозара Кољевића, Ива Видана, Виде Марковић, Љубише Јеремића, о чему детаљно сведоче истраживања која се овом врстом рецепције и баве (Koljević 1987: 91–99; Josipović



2011: 93–104). Интересовања Светозара Кољевића за изучавање дела Џејмса Џојса сежу још од младалачких дана, који се управо поклапају са крајем 50-их година и наговештајима нових таласа проучавања Џојса, и то од текста „Уликс и уликсологија”, објављеног у *Видицима* 1959. године, преко текста „Две варијанте модерног симболизма” о Џојсу и Елиоту 1960. године (Кољевић 1960: 218–225), до прилога о „Игри свести и постојања у Џојсовом *Улису*” (Koljević 1966: 429–443), односно варијаната текстова касније штампаних и у књигама *Тријумф интелигенције* 1963. године (Кољевић 1963: 182–188), *Хумор и мит* 1968. године (Koljević 1968) и других. Иако је у наставним уџбеницима о двадесетовековном роману енглеске књижевности Вида Марковић посебну пажњу придавала тумачењима односа Џојсове биографије и опуса, удела „расе” као подстицаја за Џојсова писања и умногоне интерпретацију посветила анализи ликова (уп. Marković 1963, Marković 1988), изразито је важно то што је у контексту историје модерног романа, а нарочито процеса модернизације књижевности 20. века, студија Виде Марковић о аспектима психолошког романа, обликована на грађи Џојсовог дела, настала већ 1960. године (Марковић 1960: 49–70), што одговара крају деценије у којој су објављене најважније теоријске студије у светском и европском контексту посвећене овом проблему. Од појаве Горјановог превода посебно занимање за Џојсов *Уликс* показује и Иво Видан (Vidan 1958: 306–330), што је уобличено и у засебном издању интерпретативних приступа овом роману (Vidan 1959), а наставља се и кроз Виданове радове посвећене *Портрету уметника у младости* (Vidan 1960: 515–523). Основе поетичке и стваралачке рецепције Џојса у компаративној анализи посебно француске и југословенске књижевности приказао је Иво Видан кроз запажања варијација директног Џојсовог присуства у другој култури и књижевности, затим феномена писаца-медијатора, који преносе Џојсова деловања и на друге писце, као и о постојаности теоријске свети на овим просторима о Џојсовом раду и проблемима које је отворио (Vidan 1986: 181). Од Џојсових дела у оваквој динамици и комуникацији ауторских веза, према Видановим схватањима, у фокусу су највише *Уликс*, епизоде „Еол”, „Лутајуће стене”, „Киклоп”, „Итака”, односно техника тока свести, митске корелације, језичке квантификације, акумулације, каталогизирања, колоквијални стил (в. Vidan 1986: 181, 182), што све, у односу на степен и принципе стваралачке рецепције, постепено припрема текст *циљне културе* за промене од модернистичке до постмодерне

парадигме назначене и Џојсовим делима. Почевши да се бави Џојсом у истраживачким текстовима још од *Видика* 1965. године, Љубиша Јеремић стваралачку рецепцију Џојсовог дела у књижевности 20. века на примерима Кишовог читања прати у својим текстовима већ крајем 70-их година. Јеремић у Џојсовом случају као одлику модерног романа наводи релативизовање свих постојећих поредака и стега реализма и натурализма, па и саме методологије романа, што ће кроз дело и конституисање ставова о књижевности посебно интересовати Данила Киша (в. Јеремић 1978: 138–195). Поред оваквог вида разгранатих компаративно-рецепцијских читања и увида, који Џојса ситуирају као неумитну чињеницу и катализатора промена у књижевној историји, до 70-их година и даље претрајавају (најчешће идеолошки засноване, чак и прештампане) негативне критике *Уликса*, каква се увиђа и у тексту „Џејмс Џојс: *Уликс*” Саве Пенчића из 1958. године, где се срећу констатације да је у питању роман који је „одраз духовне декаденције буржоаске интелигенције”, те да само на оним местима где се јавља Џојсова „друштвена свест, наиђемо на чистија, потпуно видљива и просветљена места”, односно да је ту „језик леп и пречишћен, и мисао здрава и целовита. [...] Али тај тренутак траје кратко” (Пенчић 1970: 164, 166–167).

Следећи, условно речено, трећи период у рецепцији Џојсовог дела на овим просторима условљен је новим политичким догађајима и проблемима, који су угрожавали и усложњавали рецепцију Џојса, као и истраживачки поглед на рецепцију што је претходила овом тренутку: били су то ратови 90-их година и, уз многе недаће, нагло мењање језичких околности у виду осамостаљивања језика приликом стицања државних независности. Вероватно најнепосреднију белешку о изненадном језичком расколу који је утицао и на рецепцију Џојсовог дела на бившем југословенском простору оставља Словенац Алеш Погачник, 1992. године, када пише еминентном џојсолошком часопису (*James Joyce Quarterly*):

„Само пре неколико година овај део Балкана је имао једну државу са шест република, две аутономне, а *три* превода *Уликса*: словеначким, македонским и српскохрватским [...]. Данас има пет независних држава са четири превода – нови превод из 1992. године је постао хрватски. Пре неколико година то би једноставно био ’нови српскохрватски превод *Уликса*’” (Рogačnik 1993: 362).

Погачник, који је 1994. године одбранио прву мастер тезу о Џојсу у Словенији, под менторством Славоја Жижека (Рogačnik, Virk 2004: 174), овде алудира на нови превод који

је начинио Лука Паљетак (Јоусе 1991). У компаративним погледима на Горјанов и Паљетков превод посебна разлика се уочила у четрнаестој епизоди *Уликса*, која „представља у свити пастиша еволуцију енглеског језика, од доњосаксонског до америчког сленга, преко Чосера, Мендвила, Малорија, Бинијана, Пепа, Милтона, Дефоа, Свифта, Стила, Адисона, Стерна, Гибона, Голдсмита, Лемба, Де Квинсија, Маколеја, Дикенса, Њумена, Патера, Раскина, Карлајла – а финале, уснули монолог Пенелопе, растеже једну реченицу на 40.000 речи без интерпункције и без паузе” (Пари 2012: 102). При томе се акумулиране језичке карактеристике из четрнаесте епизоде *Уликса*, присутне у различитој мери у читавом Џојсовом опусу, разностепено тумаче у односу на регистар језичких вишеструкости Џојсовог дела:

„[...] подела романа (је) заснована на Виковој подели развоја друштва: оно је – према Вику – теократско, херојско и људско, тј. хуманистичко; исто је и са језиком: теократском периоду одговарао је хијероглифски или језик посвећених, тј. затворен и езотеричан; херојском периоду одговарао је метафорични или песнички језик, а људском или хуманистичком периоду филозофски језик, способан за апстракцију и уопштавања; четврти период, који то и није у пуном смислу речи, јесте *gogso*, враћање на први период, а у роману то опет може бити враћање, кроз хаос и паџ, ка новом васкрсењу” (Бркић 2012: 114–115).

У вези са обрисима претходно представљених историјско-језичких околности, још је Иво Видан при раним читањима Горјановог превода запазио да језичка самосвест говорног подручја циљне књижевности 1957. године, у време, дакле, објаве Горјановог превода *Улиса*, није била толико развијена да би могла да укаже на своју историју (Vidan 1958: 325–326; Grubica 2007: 115), а недостајао је и одговарајући речник жаргона који би испратио Џојсове колоквијализме, локализме, даблински сленг (Grubica 2007: 109), нарочито присутне у четрнаестој епизоди *Уликса*. Стога се, а можда и из неких других, политичких разлога, превод Паљетка из 1991. године и оценио успелијим: у преводу четрнаесте епизоде *Уликса* сеже од језика ренесансне и барокне књижевности, преко синтаксе књижевности 19. и 20. века, све до сленга циљне културе (уп. Grubica 2007: 115). На увођење елемената урбаног говора у књижевност посебно је утицало излажење речника сленга (1981), али и хрватски писци који су га користили у свом делу, као што су Маринковић, Шољан, Паљетак (Grubica 2007: 111), при чему је, у неким од претходно навођених критика, управо Маринковићев *Киклон* (1965), уз Фокнера, Набокова, Давича, назначен као могућ, али не и нужно непосредан, већ типолошки и поетички врло близак

продукт стваралачке рецепције (џојсовских) модернистичких поступања (Vidan 1971: 62; Vidan 1986: 181–197; Vašić 2004: 182), док су у том тренутку Шољан и Паљетак познати или виђени у служби преводаца Џојсовог дела. Са друге стране, 80-е године су утицале на појаву Држићевог превода *Портрета умјетника у младости* и Шољановог превода *Бакома Џојса (Giacomo Joyce)* (Joyce 1981), двојезично издате *Камерне музике (Коморне гласбе)* (Joyce 1990) и другог, док су одломци *Финегановог бдења* излазили још 1978. године (Vašić 2004: 181–182). Посебно треба имати у виду прегалаштво преводаца и критичара који су поводом обележавања 100 година од Џојсовог рођења 1982. године тематски број часописа *Градина* посветили Џојсовом раду, а исте године неколико радова у чијем је фокусу било и Џојсово дело објавила је и *Књижевна смотра* (уп. Koljević 1987: 95). Да су ови и сродни подухвати били препознати као посебан труд и прегнуће истраживача јужнословенских простора, сведоче позитивна запажања страних џојсолога поводом симпозијума о Џојсу, одржаног у Дубровнику 1981. године, у оквирима снажнијег отварања Југославије ка земљама Западне Европе (Senn 2007a: 64).

Панорама до сада истраживаних утицаја Џојса на сасвим савремене писце у региону махом упућује на то да је тај утицај са краја 20. века посебно наглашен у Хрватској (Vašić 2004: 185–186). Иако је још Аугуст Цесарец у *Царевој краљевини* искористио идеју о одвијању радње романа у једном дану, нарочито се важним чине они утицаји Џојса који се осећају у хрватској постмодерни, којој припада Сенкерова *Пулицеја* (Senker 2007: 217–260), са 18 сцена музичко-говорних слика, ситуација које се односе на Џојсов боравак у Пули, а комбинују и у себи садрже и постмодерне елементе „самосвесне и осамостаљене нарације, фрагментације, ироније и пародије, гротескне и бурлескне литерарности, луцидних и хиперболичних стратегија” (Vašić 2004: 179, 185). У полисемичности и полиглосији *Финеганово бдење* пак утиче на Ладанов *Босански грб, рад у току*, Шољанов *Живот и рад Шимуна Фројденрајха, хрватског Џојса (1900–1975) и његово капитално дело Буђење Смаил-аге* из 1987. године, који је и најистакнутији пример постмодернистичког односа према традицији, посебно књижевној, језику, али и структури текста (Vašić 2004: 185–186).

Иако се у оквиру словеначких ауторских рецепција истиче Владимир Бартола, као онај који је ценио Џојса, Погачник и Вирк сматрају да Џојс није толико утицао на словеначке писце све док није постао део ширег књижевног и културолошког наслеђа, те његов утицај и није било могуће одвојити од осталих (Pogačnik, Virk 2004: 163). Активне везе са англоамеричком литературом у Словенији се појачавају од 1970. године (Pogačnik, Virk 2004: 177), а при томе треба имати у виду да је 1966. године у едицији *Сто романа* објављен Џојсов *Портрет уметника у младости*, као и да су огледе о Џоју писали угледни интелектуалци попут Јанка Коса (Pogačnik, Virk 2004: 163). Ипак, савремена стваралачка рецепција Џојса показује да је словеначким ауторима била подстицајна и епизода о случајном силаску Норе и Џојса у Љубљани, која је у збирци кратких прича контекстуализована кроз више различитих ауторских гласова (Kos, Virk 1994), као и фигура Џојсовог ученика из Трста и његовог непрекидног дијалога са учитељем (Jančar 2013).<sup>161</sup>

Пишући 1987. године о рецепцији Џојсовог дела на српскохрватском језичком подручју, Кољевић закључује свој текст опсервацијом да је уз актуализацију поетичких питања током „шездесет година дискусија о Џејмсу Џојсу, српскохрватска културолошка и књижевна свест о овом аутору прешла дугачак пут од посматрања њега само као авангардне сензације или политичких оцена” (Koljević 1987: 99), након чега и наступа период нужног сагледања промена и модернизација токова критичке, преводачке и стваралачке рецепције Џојсових дела, као и њиховог утицаја на процесе (пост)модернизације српске књижевности 20. века. Уз свестрано припремане приступе анализи стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. века и све могуће обазривости, овом приликом ће се рећи да је четврти период преводачке и критичке (мета)рецепције Џојса на овим просторима можда управо у току.

---

<sup>161</sup> О стваралачким рецепцијама Џојсовог живота и дела у јужнословенским књижевностима краја 20. и почетка 21. века биће речи у засебном поглављу рада.

## 5. Може ли бити (српских) теоријских истраживања без (стваралачке) рецепције дела Џејмса Џојса?

Од истраживања постављених на трагу нове критике (Levin 1941), па све до савременијих еко-студија (Brazeau, Gladwin 2014), вероватно је тешко замислити заснивање, доказивање и образлагање иједне (књижевне) теорије без извесних упоришта или потврда на примерима из дела Џејмса Џојса.<sup>162</sup> Како је већ у одлуци судије Вулсија, након суђења роману *Уликс* у Сједињеним Америчким Државама из 1930. године, ради правилног разумевања овог романа препоручено да се „pročita i nekoliko drugih knjiga koje su sad postale њени sateliti” (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317), у другој половини 20. и са почетка 21. века увиђа се да је Џојсово дело неумитни „сателит” многих књижевно-теоријских поставки и изучавања. У наредном поглављу рада основне хипотезе тичу се утврђивања сродности у начинима на које су се критичко-теоријске рецепције на овом говорном подручју развијале у другој половини 20. века у односу на књижевно-теоријске анализе које су пратиле Џојсово дело у европској и светској мисли о књижевности, колико је за неке теоријске поставке у корпусу испитивања српске науке о књижевности важно присуство Џојсовог дела као књижевне грађе и како су се протежношћу закључака новијих књижевних теорија мењала и модернизовала испитивања Џојсовог дела у нашој књижевној критици.

Канонизовање теорије о вредности и значају критичке рецепције властитог остварења установио је управо Џојс. Изузетна посвећеност праћењу рецепција свог дела, посебно *Уликса*, и састављању одговора на одређене примедбе и запажања, навела је проучавоце токова рецепције да уоче како „Џојсово дело показује своју модерност у самосвесној бризи за рецепцију” (Nash 2006: 49, 3),<sup>163</sup> која са *Финегановим бдењем*

---

<sup>162</sup> О свестраној ангажованости џојсолога у оквирима компаративистике, а посебно тзв. „америчке школе”, сведочи и рад комисије, која је 1965. године састављала извештај о статусу дисциплине и њеним професионалним стандардима, наглашавајући управо сараднички однос компаратистике и изучавања националних књижевности, а председавао јој је Хари Левин (уп. Марчетић 2013: 44–45), писац прве америчке џојсолошке студије (*Џејмс Џојс: критички увод*), објављене 1941. године, у форми пионирског подухвата целовитог критичког приказа Џојсових дела.

<sup>163</sup> Како би се посведочила изузетно рана Џојсова модерност и самосвест интересовања за рецепцију властитог дела, са Џојсовим поступањима треба упоредити и формулацију следећег става Карла Роберта

ескалира у тежњи и могућности једино саморецепције (Макејб према Nash 2006: 7). На другој страни, већ 1941. године аустралијска рецепција дела Џејмса Џојса и Гертруде Стајн, без обзира на вредносну оцену њихових књижевних поступака, констатује још и да њихова дела заснивају и инаугуришу одређене области у оквирима теорије књижевности: „Верујем да раде на извесној теорији књижевности, али верујем да је њихова теорија потпуно погрешна” (Murdoch 1941: 218–222; Deming 1964: 45), што указује и на то да се већ крајем прве половине 20. века, на примерима Џојсових текстова, кристалише несумњивост везе и међусобне усмерености књижевног дела, теоријске поставке и критичке рецепције текста, који ће бити темељ изучавалачких интерпретација у другој половини 20. века.

Како је *Уликс* и својеврсни роман-библиографија, тако је и његова „библиографија сума онога што *Уликс* јесте: кумулативан, утицајан на начин на који је паралелан Елиотовим издвајањима утицаја писаца из прошлости” (Brockman 2006: 171). Метаџологија, односно каталогизација, сакупљање, селектовање, груписање и коментарисање студија о Џојсу (уп. Perišić 2013: 56), снагу своје неопходности, услед скоро свакодневног умножавања броја референци, показује објавама библиографских пресека посвећених *Уликсу* од 30-их, преко 40-их и 50-их година 20. века (уп. Brockman 2006: 174–175), па све до публикавања Деминговог издања *Библиографије студија о Џејмсу Џојсу* 1964. године (Deming 1964).<sup>164</sup> О важности Демингове библиографије, али и о прираштају џојсолошких студија, сведочи и чињеница да је њено друго, допуњено издање изашло само деценију касније, 1974. године. Ово је најпре потврда о кумулирајућем интересовању, умноженим радовима и истраживањима који су поставили

---

Манделкова о важности реципрочног односа ствараоца и рецепције његовог дела, конституисаног тек почетком 70-их година 20. века: „Dalji, ništa manje važan problem istorije delovanja čini pitanje odnosa autora prema sopstvenom delovanju i prema uticaju resercije na samo njegovo delo” (Mandelkov 1978: 124). Џојсови метатекстуално освешћени коментари теоријских (не)могућности рецепција његових дела задобијају простор већ током настанка његових романа.

<sup>164</sup> Грађа сакупљана до 1961, односно 1962. године у Деминговој књизи груписана је у неколико одељака, који показују како су се џојсолошки приступи и проучавалачка интересовања развијали од биографских и општијих погледа на контекст и миље, преко студија потицаја и утицаја, до обухватнијих дискусија и проблемских истраживања појединих Џојсових дела или тема, као што су они посвећени Џојсовим естетичким теоријама, односу према симболизму, романескном моделу *Портрета уметника у младости*, унутрашњем монологу и току свести, структури, концепту епизода у романескном облику, разумевању семитизма, Шекспира и претходника, статуса романа *Уликс* као прокажене књиге, алузија, наративних техника и другог у *Финегановом бдењу* (уп. Deming 1964).

захтев за дигиталним ресурсима и електронским осавремењивањем архивског рада, а створили предиспозиције за развијање идеје о постојању заједничке платформе *Current JJ Checklist*, представљене око часописа *James Joyce Quarterly* (уп. Brockman 2006: 180). Претходним се указује и на чињеницу да, у савременим токовима стваралачке рецепције, није вероватна само пародија Џојса или Џојсовог рада већ да би тема пародије могла да постане и врло разграната и уситњена метаџологија (Groden 2006: 152). На то се имплицитно (мета)поетички осврнуо и Џојс, који осим бриге за рецепцију својих дела показује и аспекте романескних надигравања рецептивних могућности кроз пародије или иронијске обрте теоријских поступања у својим текстовима. Џојсов однос према библиографској методи уочава се већ у концепту његових познијих романа и предвиђању њихових рецептивних околности – у разлици аутономије интертекстуалног, библиографско-модернистичког тоталитета *Уликса* од романа *Финеганово бдење*, при чијем читању библиографија других радова о настанку и значењу овог романа као да сачињава и његов текст (уп. Batler 2012: 93–94), бивајући немогућа у својој аутономији. Пошто је у српској науци о књижевности свака начињена библиографија, међу којима се, према обимности и значају, свакако издваја *Библиографија Иве Андрића* (Клевернић 2011), схваћена због често непримерених културно-историјских и друштвених околности, проблема и недаћа, као „велики подухват” (Palavestra 2011: 13) и делом *за један век*, тешко да би се могао оправдати простор за неку врсту преиспитивања и превредновања таквих подвига, којима се, не без разлога, посвећују и читави научни скупови. Како су аспекти метаџологије уместо само по хронолошком принципу, засновани и на постулатима праваца у теорији књижевности, а на тај начин представљани и у страним библиографијама, значајно је истаћи њихове зависности од промене парадигме у токовима (пост)модернизације теорије, а на примерима подвргнутих анализа Џојсових дела. У том контексту, библиографије ових простора најређе систематизују каталоге студија, организованих у односу према сагледаним проблемским упориштима или доминантном теоријско-методолошком моделу, што је и својеврсни знак о статусу метадискурса поводом релација теоријских и библиографских упоришта овдашње науке о књижевности.

Почевши својеврсним утиском краја и губитка, а са извесним осећањем разумевања за колонијалну Ирску (нарочито због њених емиграната у Северној Америци), док у



Европи букти рат, америчка рецепција Џојса 1941. године означава *другу револуцију*, „у педагогији и критици, која тумачи, канонизује и капитализује модернистичку индустрију” (Levin 1941: 79–80), омеђену смртима Јејтса, Вирџиније Вулф и Џојса (уп. Brooker 2009: 52, 55). Већ се 1940. године на Колумбији оснива Тиндалова читалачка група посвећена *Финегановом бдењу*, док добра финансијска ситуација омогућава да амерички универзитети (Бафало, Филадельфија, Корнел, Харвард, Јејл) 50-их година оформе архиве за Џојсове верзије рукописа, писма и документе (уп. Brooker 2009: 55, 56). Читалачке групе посвећене Џојсовим текстовима уклапају се у општије реформе америчке универзитетске наставе, која од 30-их година 20. века све више пажње посвећује могућностима академских приступа методи помног читања (уп. Раичевић 1997: 13). Прва докторска дисертација са Харварда посвећена Џојсу („*Уликс* Џејмса Џојса као *Дело у настајању*” Јозефа Прескота), рађена, вероватно, под надзорима Харија Левина, појавила се свега три године након Џојсове смрти и Левинове књиге, 1944. године (уп. Groden 2006: 152). Упоредо, истраживања и достигнућа нове критике припремају модернизам за канонизовње на универзитетима, установљавају терминска упоришта за изучавање Џојса, међу којима су и „целовитост, интегритет, симбол, апстрактна моћ уметности”, као и нову генерацију проучавалаца – у тим редовима су биограф Ричард Елман, који је посматрао Џојсов живот као својеврсни наратив, и Хју Кенер, Маклуанов ученик, који, успостављајући разлике у односу на претходнике, какви су Достојевски, Толстој, Лоренс и други, издваја *механичке музе* у опусу Џојса, док иронију, погрешке у формалном смислу и неумереност не сматра више проблемима, већ одређењима нових поетичких постулата (уп. Brooker 2009: 56, 57, 60, 61). Са Кенеровим књигама *Стоички комедијанти* (1962), *Џојсови гласови* (1978) и *Механичке музе* (1987) маркирају се упоришта и правци за будућа (у зачецима и постструктуралистичка) тумачења полемичког и пародијског читања књижевног предлошка, нараторолошких аспеката и питања односа гласа и писма. Тако јача послератно доба теорије на америчком континенту, налазећи основе за различите методе управо у Џојсовој поезици.

Тензија структуралистичких и постструктуралистичких читања Џојса могла би свој извор да наслути у једном од Џојсових поступака, реализованим пре коначне објаве *Уликса*. Џојсов дијалог са Ларбоом у вези са представљеним схематским аспектима

хомеровског предлошка, а нарочито са увидима да је *Уликс* „књига са кључем”, на шта ће се и десетак година касније ослонити Гилберт, уз истицање потребе посебне читаоачеве припреме за разумевање овог романа (уп. Belgion 1930: 122–128; Deming 1964: 121), навео је Џојса да закључи да је читање *Уликса* пресистематизовао, што је, могуће, прво (коментаторско) постструктуралистичко виђење овог романа (уп. Slote 2009: 65), које ће пратити и Џојсово уклањање наслова хомеровских поглавља и одустајање од интенције да се напишу 24 епизоде.<sup>165</sup> Тренутак назначене тензије кристалисао се 60-их година између достигнућа у књизи *Структура и мотив у Финегановом бдењу* Клајва Харта (Hart 1962) и конференције одржане на Универзитету „Џонс Хопкинс” 1966, односно зборника радова *Структуралистичка контроверза*, објављеног 1968, а преименованог у постојећи наслов 1970. године (уп. Slote 2009: 66–71). Он се наставља у Паријевим етимолошким читањима *Финегановог бдења* моделом структуралне лингвистике (1962), Ековим семиотичким анализама и успостављањем компјутерског модела идеалног читаоца *Финегановог бдења* (1965), као и преко Деридиних књига *О граматици* и *Писање и разлика* (1967), у којима је посебно значајно Деридино позиционирање Џојса у односу на Хусерла (уп. Slote 2009: 66–71), па све до збирке есеја *Постструктуралистички Џојс* (1984).<sup>166</sup> Док Еко нуди више различитих трансформација значења у једној речи Џојсовог текста (Есо 1981: 76), Дерида наглашава да игра речи у Џојсовом делу није вишезначје, јер је плуралитет значења која постулира заправо детерминисан, тако да пре може да буде текст тумачен као расипање, него прибирање значења (уп. Slote 2009: 71–72). У складу са описаним, у свом излагању на 9. Интернационалном симпозијуму посвећеном делу Џејмса Џојса у Франкфурту 1984. године, Дерида наглашава и следеће: „Деконструкција не би била

---

<sup>165</sup> У овом смислу је занимљиво размишљати о могућој сродности ставова Џојса и Набокова, тј. поставити питање није ли и пре Набокова, учивши својеврсне читалачке недоумице својих критичара, Џојс претходним поступањем помало и набоковљевски редефинисао нагласак усмерености властите интенције у структурисању текста: „Posebno moram da se usprotivim viđenju dosadnih lutanja Leopolda Bluma, i svih onih manjih dogodovština u jednom dablinskom letnjem danu, kao bliske parodije na *Odiseju*, gde trgovac Blum igra ulogu Odiseja ili Uliksa, čoveka-tvorca brojnih izuma, gde Blumova brakolomna žena predstavlja čednu Penelopu, dok je Stivenu Dedalusu namenjena uloga Telemaha. [...] Nema ništa dosadnije od otegnute i prigušene alegorije zasnovane na umnogome iscrpljenom mitu” (Nabokov 2004: 7–8). Изострен критички однос према искључиво структуралистичком приступу роману *Уликс*, односно читању наглашеном из перспективе хомеровских паралела, заступа и Зоран Пауновић (Paunović 2001: 11–12).

<sup>166</sup> Исте 1984. године јавља се и први значајан есеј о Деридином читању Џојса (Benstock 1984). Данас су Деридини и деридијански приступи Џојсовом тексту теме читавих дисертација.

могућа без Џојса” (Дерида према Jones 1988: 77), чему додаје и да је Џојс прочитао њега (али и себе) самог (Дерида према McArthur 1995: 228).

Читање одломака из Џојсовог *Уликса* од стране Марка Ристића 1924. године, у тексту поново штампаном 1953. године, мапира обресе зачетака неколико читалачких метода. У моментима у којима се Ристић ослањао на Ларбоов текст из 1922. године, доминантан је схематизовано-структуралистички принцип увиђања паралелних аспеката и додира са хомеровским предлошком, док се, на другој страни, а посебно у односу на остала питања из оквира *Предговора за неколико ненаписаних романа* („Свест о психолошком”, „Свест о сложености психичког”), уочавају и тежње ка могућностима психоаналитичких тумачења.<sup>167</sup> Ристић дефинише Џојсов роман као *конструкцију* коју описује по начину на који је *саграђена, оркестрирана*, али се посебан акценат ипак ставља на *набујалост, отицање и узбурканост* последње епизоде у доминацији унутрашњег монолога, при чему се исказује дивљење и за стил епизоде „Итака”, у односу према Џојсовом приступу научном дискурсу и инкорпорирању у књижевни текст (Ристић 1953: 157). Док 1923. године у другом, новембарском броју *Путева* (часописа који најављује преводе из Џојсовог дела) Душан Матић извештава о Фројдовим аспектима психоанализе, 1924. године интересовање за психоаналитички приступ запажа се и у припремама Растка Петровића за израду есеја „Младићство народнога генија”, чију су литературу представљали текстови са посебним освртом на проблеме свести – Pierre Janet, *L'automatisme psychologique* (1903), *Les Névroses* (1910), Georges Dumas, *Traité de psychologie* (1923), међу којима је и истакнуто дело Вилијама Џејмса, *Précis de Psychologie* (1915) (уп. Petrović 1964: 408). У следећој деценији, од 1932. године, Јунгова критика романа *Уликс* приступа техникама унутрашњег монолога из психоаналитичке перспективе, оштро их именујући *шизофреним* (Jung 1934: 132–169), што ће представљати Јунгове

---

<sup>167</sup> У контексту Ристићеве стваралачке рецепције Џојса, Душан Пухало у предговору *Портрету уметника у младости*, објављеном 1960. године у Нолиту, пореди Џојсове кованице са онима из дела „Турпитуда” Марка Ристића (Пухало 1960: 303–312). У свом тексту о Џојсу, Марко Ристић први Џојсов роман помиње у облику превода *Портрет уметника у младићком добу* (Ристић 1953: 154), при чему се овом приликом нарочито подвлачи облик *младићки*, који може указати на везу са концепцијом *младићства* из есеја Растка Петровића, објављеног исте године, што је, очито, још један у низу Ристићевих (не)свесних указа на међусобне сродности Џојсовог и Петровићевог дела.

покушаје уланчавања у токове цојсолошких приступа, како у виду читаоца *Уликса*, тако и у улози лекара Цојсове ћерке (уп. Thurston 2009: 89). Чинећи своје дело литерарно аутономним у односу на такве теоријске ставове психоанализе, Цојс ће у *Финегановом бдењу*, у примени постулата психоаналитичких интерпретација, а кроз (не)свесне језичке спојеве, обезбедити прилике да се њиховим ауторима и методологији подсмехне: “my *Jungfraud’s* Messongebook” (FW 460.20–21; подвлачења М. Ћ.) “Get yourself *psychoanolised!* [...] I can *psoakoonaloose myself* any time I want” (FW 522.31–32, 34–35; подвлачења М. Ћ.). Посебно је занимљиво истаћи да је две године након Јунгове негативне оцене *Уликса*, а у години Радекове снажне марксистичке критике Цојсовог романа, на немачком језику у Марбургу одбрањена докторска дисертација Аделхајд Обрадовић (Adelheid Obradovic), која се, примењујући и елементе психоаналитичког приступа, бавила просторним релацијама у Цојсовом *Уликсу* (Obradovic 1934). Претходно показује да су интересовања за цојсовски ток свести, језичке варијације и сродне аспекте јачала још од генерације надреалиста и међуратних модерниста, да се поклапају са њиховим упућивањима у психоаналитичке теорије и приступе, са којима су паралелно и текла и да ће у српској критичко-теоријској мисли о Цојсу у другој половина 20. века управо она бити основа за наставак дијалога поводом Цојсових текстова у процесима (пост)модернизације књижевних теорија, кроз промене ка постструктурализму, наратолошким или феноменолошким поставкама.

Извесни аспекти обновљених интересовања за психоаналитички приступ у периоду након Другог светског рада и времена социјалног реализма у радовима англиста на овим просторима запажају се у тумачењима Цојсових дела у контексту типологија и проблема психолошког романа 20. века. Иако би се, са једне стране, оваква истраживања чинила на граници кашњења у односу на статус психоаналитичких студија у Европи и свету 50-их и 60-их година 20. века, анализа *свести целовитог човека*, изузетог од друштвених функција и спољних околности у раду Виде Марковић (Марковић 1960: 49), могла би се заправо препознати као антимакистичка. Иако писано у виду прегледа дотадашњих домета у изучавању постулата психолошког романа, као и приказа најзначајнијих тема, поступака и проблема субјективног романа, значајно је да се термини унутрашњег монолога, тока свести, тачке гледишта и други користе и образлажу на конкретним примерима у

маркирању поетичких промена кроз дела Виржиније Вулф и Џејмса Џојса. Уз то, не треба сметнути са ума да ће се важна испитивања унутрашњег монолога и његовог удела у роману доминирајућег тока свести јунака заокруживати у прве целовите студије око половине 20. века, те је у том смислу разумљиво што се са послератним модернизмом на овим просторима, у времену након Другог светског рата, интензивирају приступи овим проблемским сферама.

Изразит заокрет у примени психоаналитичког приступа тексту наступа средином 70-их година 20. века, када долази и до снажних обрта у тумачењима релација Џојса и психоанализе, иницираних пре свега Лакановим тврдњама поводом Џојсовог антифројдизма, а изреченим на семинару 1976. године. Тиме се, у ствари, опцртава промена у Лакановим читањима Џојса од периода 50-их и 60-их година 20. века до идеја насталих 1975. године, које се посебно везују за 5. интернационални симпозијум посвећен делу Џејмса Џојса у Паризу и Лаканово излагање са темом „Симптом Џојс” (Lacan 1976: 33; уп. Thurston 2009: 88–90, 93). Граница тих промена као да се и (не)свесно и (ин)директно рефлектује у ставовима два истраживања, која следе, са једне стране, односе јакобсоновског структуралистичко-лингвистичког, али, са друге, и лакановског психоаналитичког тумачења – то ће показати Маргот Норрис у читањима „децентрираног универзума” *Финегановог бдења* (Norris 1974), као и Колин Макејб анализом Џојсове „револуције речи” (MacCabe 1979) (уп. Thurston 2009: 89–92). Тренутак сусрета структурализма и постструктурализма у овим и долазећим тумачењима везује се за лакановске промене 70-их година: од структуралистичког *све-мора-да-буде-прочитано* до постструктуралистичког *не-бивајуће-писаног-за-читање*, што умногоме на Џојсовим делима представља „[...] опис праксе писања која замењује читање као пасивну конзумацију означеног (значења) и трансформише га у активну организацију означавајућег (материјалних слика)” (MacCabe 1979: 11; Thurston 2009: 92). Док су џојсолози лакановска истраживања из 1957. године, *посвећена несвесном као структуралној матрици жеље у језику*, инкорпорирали у своја истраживања током 1975. године, дотле је Лакан исте године погледом уназад тражио код Џојса из 1922. нешто нечитиво, „немогуће-третирајући ’симптом’”, који се не би уклопио у структуралистичке приступе већ у „структуралистичко преосмишљавање психоанализе” (Thurston 2009: 93).

У систематичним проматрањима развоја психоаналитичке мисли на примерима Џојсових текстова као грађе, како у књизи *Џејмс Џојс и проблем психоанализе* Лука Гарстона (Thurston 2004), тако и у другим чланцима, овај Лаканов обрт сагледан је „као преокрет од теорије ка пракси”, и то пре свега ка истраживањима која су најавила генетичке методолошке поставке, испитивања Џојсових бележака, свезака, писама,<sup>168</sup> што са психоаналитичког аспекта прате студије Џона Бишопа – *Џојсова књига таме* из 1986. године (Bishop 1986) и Џона Рикарда – *Џојсова књига сећања* из 1998. године (Rickard 1998) (Thurston 2009: 94–97). О сусрету и преврату структурализма и постструктурализма, директно их примењујући у својим радовима, Јовица Аћин сведочи у тексту насталом 1955, а прештампаном 1984. године (Аћин 1984: 65–70). Еклектичку методолошку подлогу из теоријских мисли до 70-их година 20. века Аћин користи су свом истраживању о *Финегановом бдењу* из 1983. године – међу њима су и позиције компаративних, позних семиотичко-структуралистичких приступа, ка лакановском виђењу простора језика за исказивања жеља несвесног, посебно кроз памћења џојсовских дугорочних лапсуса, који мењају ток историје – “you have remembered my *lapsus langways*” (FW 484.25; подвлачења М. Ђ.), при чему управо романескне грешке воде тачности спознања (уп. Аћин 1983: 39, 45), у непрекидној тензији за и са читаоцем. Упућујући се ка генеричким упориштима *џојсовских књига сећања таме*, кроз деконституције субверзивног подтекста *монструмизације речи* и увиђањем непрекидности финеганске језичке алхемије као одговора сакралном (уп. Аћин 1983: 49), Аћин лакановским постструктуралистичким обртом *симптома Џојсовог лапсуса* не само што *Errorland* препознаје као *Ireland* већ посредно анализом језичког и текстуалног ткива инаугурише у *Ergoland*.

---

<sup>168</sup> Истраживање такозваног *сивог канона* рукописа и других контекстуализујућих материјала пресудно утиче на разумевање *белог канона* Џојсових дела са почетка 21. века (Hulle 2009: 112). Иако су у периоду између 1954. и 1984. године објављена критичка издања свих Џојсових текстова, упоредо са тим су се зачињала и генетичка испитивања, поспешена прво различитим фотографским материјалима шеснаестотомног *Архива Џејмса Џојса*, публикованог од 1977. до 1979. године, а стасала у генетичке студије 80-их (Groden 2006: 164–165, 166). Најсавременија генерација генетичара удружена је кроз истраживања како многим зборницима радова, међу којима је и *Како је Џојс писао Финеганово бдење: генетички водич кроз поглавља*, чији су уредници Лука Криспи и Сем Слот, тако и читавим платформама претраживих Џојсових докумената и верзија рукописа, што се показује као изузетно продуктиван простор за будућа проучавања. Развој алатки са ову методологију у српској науци о књижевности могао би се усавршавати управо у односу на пример генетичке џојсологије, а био би изразито неопходан и примењив у изучавању богате архиве српских писаца.

Чинећи осврт на методологију истраживања, Мајкл Кернс 1999. године у књизи *Реторичка наратологија*, нуди преглед најчешће коришћених структуралистичких наратолошких „уџбеника”, који су управо кроз анализу примера из Џојсових текстова сачинили основу за достигнућа каснијих наратолошких истраживања. На том списку су, између осталих, и *Наративни дискурс* Жерара Женета, *Наративна проза* Шломит Римон-Кенанове, *Наратологија: увод у теорију наратива* Миеке Бал, Четманова *Прича и дискурс* и Принсова *Наратологија: форма и функција наратива* (уп. Kearns 1999: 6; Norris 2006: 35–36). Закључци који представљају заокрет у наратолошком погледу на Џојсов текст сежу од Штанцелових анализа *наративне ситуације у роману* 1971. године и обележавања ауторског наратора у геометријској структури „Лутајућих стена”, десете епизоде *Уликса*, чију је другу врсту специфичности Дејвид Хејман, у огледу о *механици значења*, 1970. године именовано *уредничком* (уп. Norris 2006: 37). Након наратолошких анализа 70-их година и Штајнбергове диференцијације тока свести од унутрашњег монолога, солилоквија и доживљеног говора на примерима *Уликса* (уп. Nauman 1982; Norris 2006: 38), оглед „Унутрашњи монолог код Толстоја и Џојса” разматра важност наведених техника од зачетака и назнака код руског аутора, па све до промена и екстрема које досежу код Џојса, а посебно у односу на слику света и времена које се представља (Јеремић 1993: 29–86). Уочавајући разлике у техникама приказивања Стивеновог, Блумовог и Молиног монолога, Јеремић прати Тиндалове увиде о *мултидимензионалности* Џојсовог текста (Tindall 1950) и указује на „озбиљне ревизије метода”, које су својим наратолошким поступцима мотивисала Џојсова дела (уп. Јеремић 1993: 75, 79). Управо је из такве методолошке перспективе и заинтересованости за компаративна истраживања потекла једна од најзаснованијих наратолошких студија о проблему ауторског коментара на примерима из Кишове прозе, са истакнутом свешћу о наратолошким достигнућима из претходних проучавања Џојсових романа (уп. Миливојевић 2001). Пошто се догађајност Џојсове прозе потврђује као тренутак заокрета у могућностима разумевања облика и значења ауторског коментара, чији се процес промена прати до дела Данила Киша, при чему се имају у виду кључни граничници у наратолошким истраживањима – покренути Штанцеловим, Женетовим и Бартовим увидима (који су настајали, између осталог, и на примерима анализе Џојсових дела),

долази се до издвајања различитих функција ауторских коментара у Кишовом тексту – улога самодетинисања, сведочанства о *истинитости* фикције, о релацији аутор–интертекст, аутор–читалац, врхунећи у идејама наративног субјекта који се рађа из Кишовог рукописа (уп. Миливојевић 2001: 202). Како је ова врста компаративних увида на теоријском плану и коришћеној грађи постигла опипљиве резултате и у односу на метод и у домену контекстуализације српске књижевности у оквирима теоријске мисли и њених постигућа на примерима из светске књижевности, вредело би промишљати о сродној методологији поступања и када је у питању когнитивна наратологија.

Мада је забележено да је Џојс мрзео интелектуалне жене, ако је уопште и признавао да постоје (према Eide 2009: 76), ипак је уживао „aktivnu podršku angloameričkih izdavačica i intelektualki: u Londonu, Harijet Šo Viver, urednice časopisa *The Egosit*; u Parizu, Silvije Bič, vlasnice knjižare *Shakespeare and Company*; i u Sjedinjenim Državama, Margaret Anderson i Džejn Hip, američkih izdavača *Uliksa*” (Berket 2005: 118–119). Иако је баш Харијет Шо Вивер, важна Џојсова мецена, донела Вулфовима копију *Уликса* на читање и објаву у њиховој издавачкој кући *Хогарт Пресу*, Вирџинија Вулф је дело оценила као „’непристојно и досадно’” (Вулф према Миливојевић 2012: 13). *Уликс*, у почетку обележен као *акт мучеништва*, уз Елиотово подстицање на поновна читања Џојса, од стране Вирџиније Вулф, иако блажим тоном, и даље остаје именован „’непитким’”, „’неваспитаним’”, да би коначно добио одређење да „није тек једноставно ’простачки’, него у исто време и претенциозан роман у својој пренаглашеној ’мужевности’, као да га је ’јарац’ писао” (Вулф према Миливојевић 2012: 13, 14). Осим тога још је, читајући у *Малој ревији* одломке *Уликса*, у свом есеју „Модерна проза” из 1919. године Вирџинија Вулф констатовала да „bilo kakav da je krajnji cilj, nema sumnje da je to pisano sa najvećom iskrenošću i da će rezultat, težak i neprijatan, koliko smo u stanju da prosudimo, biti nedvosmisleno značajan” (Vulf 1975: 167). Амбивалентност ставова Вирџиније Вулф иницираће барем две од могућих струја феминистичког читања Џојсовог текста, које се уочавају у негативним критикама мизогиније Џојсових романа из позиције англоамеричких феминистичких студија, али и, супротно томе, у теоријски и интерпретативно продуктивним подстицајима тумачења Џојсовог језика из перспективе француских феминисткиња. Анализе англоамеричких феминистичких поставки у



тумачењима Сандре Гилберт и Сузан Губар оцениле су позицију Моли Блум као ону која *није избор ума* (Gilbert, Gubar 1985: 518), кроз испитивања Џудит Спектер интерпретирале жене као *преокупиране властитом сексуалношћу* у Џојсовим романима (Specter 1984: 83), односно редуковане на *биолошке симболе*, по мишљењу Самјуела Голдберга (Goldberg 1961: 884). Ипак, у новијим теоријским приступима, посебно онима који припадају или почивају на постулатима француске феминистичке теорије и осврту ка идејама психоанализе и постструктурализма, а међу њима истакнутим становиштима Лакана, Барта и Дериде, Елен Сиксу, од своје докторске дисертације *Егзил Џејмса Џојса или уметност замене* (Сіxous 1972), па надаље, разматра трансгресивно, трансграматичко и вишезначно женско писмо са првих страница *Портрета уметника у младости* (Сіxous 1991: 3), па све до последње епизоде *Уликса* (Сіxous 1976: 884), и то као писмо разлика, међу којима је и родна, пре свега по начинима и степену уживљавања и уживања у тексту и у односу на елементе рационалног у дискурсу (уп. Дојчиновић 2013: 353–354). Без обзира на интензивност феминистичких погледа у српској књижевној критици, преводи и полемике око текстова Елен Сиксу, ауторке једне од ретких целовитих, незаобилазних књига о Џојсу, нису још увек толико у фокусу интересовања. Међутим, чини се да би ослобађањем од социолошког аспекта гинокритике, са фокусом на џојсовку моћ литерарности ситуирану и у дискурсу, расветљавање теоријских пукотина и разлика читања Џојса од стране Дериде и Сиксу отворило нове просторе значајне за контекстуализацију дијалога и стваралачког одговора српске књижевне теорије у односу на друге теоријске традиције, са Џојсовим делом као грађом, али и другим ауторима националне и светске књижевности. Несвесна плодотворност те разлике у другој методолошкој претпоставци, а на основу заједничког садржитеља проблема којим се баве Дериде и Сиксу – од смеховног остатка џојсовске деконструкције у *Уликсу грамофону* до субверзивног кикота метаџологије након *Медузиног смеха* – кроз компаративне анализе Џојсовог дела у оквирима руске и српске књижевности, претендује да у ширим размерама устали дискурс утопијске теорије смеха (уп. Perišić 2013), у установљавању засебне дисциплине студија смехологије у српској литератури и потврди да су управо над читањима Џојса у различитим контекстима и нове теорије у српској науци о књижевности могуће. С тим у вези, подстицајним за конструкцију теоријског

система показује се и појединачни елемент Џојсовог текста, где је посебно привилегован симбол Уликса, разматран у двадесетчетворочасовној улози субјекта технолошке пројекције пост-постмодерне и својих 3D одјекта, односно парадоксалног разлаза епистемолошког својства и достигнућа савременог човека у односу на егзистенцијалну немоћ, проистеклу из некритичке паралисаности (уп. Симић 2012). Ипак, без обзира на то што је Уликс у пост-постмодерни слаб, изазов нових методолошких мотива могао би се и даље тражити у Џојсу и (не)написаној студији *Како би Џојс читао (српске) теоријске пројекте*.

(Не)присуство Џојса као грађе значајно одређује највећи (не)оставариви пројекат у многим књижевностима 20. века. (Не)могућа методологија теорије романа стога може поставити питање да ли би се ток промишљања о типологијама романа, а тиме и о њиховој стваралачкој рецепцији могао променити да је Форстер, пред спремање циклуса предавања на Кембрицу, 1926. године уместо савета од Вирџиније Вулф (уп. Форстер 2002; Розенбаум 2002: 141), своју дискусију о роману водио са Џојсом. Не само што изгледа да Џојсов одговор не би био избегавање „*tako nevesele teme, budućnost romana*” (Vulf 1998: 90), већ се чини се да би методологија одговора *како држати предавање о роману* (уп. Розенбаум 2002: 162), на примерима романа џојсовског типа, умногоме променила концепцију дотадашњег приступа романескном ткиву, фостеровски начин приказала легитимнијим, а поставку проблема ликова, фантастике и визионарства начелно другачијом и у ширем контексту теоријски продуктивнијом. С тим у вези би и недостајућа методологија романа у српској књижевности 20. века нешто друго значила да је дискусија стваралаца и тумача тим поводима вођена са Растком Петровићем или Данилом Кишом, као Џојсовим саговорницима, о чему се прецизни погледи кроз анализу поетичких специфичности у широко постављеном проблему тоталитета добијају с почетка 21. века (уп. Петровић 2008; Петровић 2013). Стога не би требало дозволити да протекне нови век како би таква врста квалитетних компаративних увида кроз пројекте превода најзначајнијих студија из теорије српске књижевности постала доступна другим говорним подручјима као контекст процеса модернизације у методолошким аспектима теорије романа осталих књижевности у оквирима светске литературе.

У припремама теоријских образлагања поетике дигиталне књижевности и проматрања претеча карактеристика дигиталног наратива – кроз основе интермедијалних садржаја авангардних аутора, одступања од текста као једнодимензионалног простора код Кеноа, Кортасара или Калвина, промена након преломне концепције *отвореног дела* Умберта Ека, интерактивности читалаца у реверзibilном тексту Милорада Павића и Горана Петровића, до хипертекстуалних и хипермедијалних елемената првог српског сајбер романа, уочава се да је нелинеарна садржајност само наизглед линеарне структуре тока свести у делу Џејмса Џојса заправо основа претпоставке за поетику дигиталног текста и његове анализе. Тако се потврђује да свака нова теорија јесте и постала и нестала у Џојсовим текстовима, али да су њени ефекти, као и полемички контекст који креира, за модернизацију и методологије интерпретаторских приступа, и стваралачких одговора (српске) књижевности 20. и 21. века круцијални.

## ***II Паралелни мојсовски светови***

## 6. Паралелни џојсовски светови: Гавре Даблинац

Пре него што се разматрање критичких, преводилачких и експлицитно поетичких рецепција опуса Џејмса Џојса у српској књижевности 20. века настави у правцу сагледавања одјека Џојсовог дела у стваралаштву српских писаца, односно стваралачке рецепције Џојсових текстова у опусима српских књижевника, неопходно је скренути пажњу на типолошку сродност коју рани модернизам ових простора баштини са променама уоченим крајем 19. и почетком 20. века у оквирима европске и светске књижевности. У контексту тог истраживања посебно интересовање подстиче појава Вељка Милићевића и стварање лика Гавра Ђаковића, типолошки и по обличју сувишног Даблинца, у годинама паралелним настанку Џојсове збирке *Даблинци*. Хипотеза која се у том смислу, а у овом сегменту рада поставља, тиче се претпоставке да је српска књижевност већ у првој деценији 20. века показала суштинске сродности у односу на концепт модерности и његове промене у европској и светској литератури, које ће постати залог за каснију (логичну) стваралачку рецепцију Џојсовог дела у прозним остварењима српских писаца, као и за успостављање и развијање поетичких дијалога у виду темеља основних токова модернизације српске књижевности 20. века.

Колико су целокупне културолошке, рецепцијске, а нарочито књижевно-преводилачке околности могле погодовати заснивању сродне атмосфере духа времена у ширем контексту раног модернизма у свету и на овим просторима, сведочи и летимичан преглед садржаја неких од најважнијих јужнословенских периодичких публикација с почетка 20. века. Иако Јован Скерлић није дозвољавао продор писаца са севера у *Српски књижевни гласник* и Милутина Бојића у похвалном смислу супротстављао негативно одређеним *скандинавствујушчим* (Скерлић 2000: 89), ипак су у *Српској ријечи* објављивани чланци о Бјернсону (Јован Палавестра, 1914), а у *Српској ријечи* (1914) и *Народу* (1913) и одломци његових писама посвећених Ибзену (уп. Palavestra 1965: 170). У својим путописним есејима Сесар Молина сведочи да су у Трсту, у Улици Сан Николо, у књижари Мејландер, „током 1907. године [...] угледали светлост дана преводи Ибзена

чији је аутор био Видаковић” (Молина 2012: 20). У периодици ових простора излазе и преводи Стриндберга и других нордијских писаца (преводиоци Драгутин Радуловић, Боривоје Јевтић, Иво Андрић, Јован Палавестра), Арна Холца, Рихарда Демела, Алфреда Момберта, Волта Витмена (Димитрије Митриновић), од чега су последњег у *Босанској вили* и *Гајрету* преводили и Андрић, Палавестра и Боривоје Јевтић; Кјеркегора од 1912. године открива прво Слијепчевић, а касније му пажњу посвећује и Андрић; Милош Видаковић пак, између осталих, преводи и Бергсона, Родена и Метерлинка, а у групи Младих Босанаца превођен је и Оскар Вајлд (уп. Plavestra 1965: 196–197). Више је него очито да су то исти писци које је читао и млади Џојс, о чему сведоче и неки од његових ранијих критичких текстова у којима, у мање или више позитивним конотацијама, помиње Метерлинка (1899. године), Ибзена (1900. године), Стриндберга и Бјернсона (1901. године), Витмена (1902. године) и Вајлда (1907. године) (уп. Јоусе 1959).

Уз то, преводи двеју Јејтсових песама, једног од четворице ирских добитника Нобелове награде (1923. године), и у многим аспектима (без обзира на извесне поетичке несродности, пре свега у односу према схватању ирског националног препорода, па и начина ревитализације мита), и Џојсовог саговорника, изашли су у *Српском књижевном гласнику* 1908. и 1912. године (Šerbedžija 1991: 333), дакле, више од деценије пре његовог достигнућа светске славе. У контексту таквих преводачких и рецепцијских околности, важан је и податак да је у Сарајеву, у једној књижари 1913. године, између осталог, продато и 1000 примерака Шопенхауерове књиге (Plavestra 1965: 205). Осим тога, по књижевним и филозофским ставовима, међусобним позивањима, али и другим видовима типолошких сродности, могле би се уочити везе између генерације непосредно укључене или активне око покрета Младе Босне и група других европских књижевности тзв. „младих” – Младе Немачке, Младе Италије, Младе Француске, Младе Белгије, Младе Чешке, односно Младе Ирске. Док су младобосанци цитирали Мацинијеве ставове и позивали се на програм Младе Италије (Palavestra 1965: 12–13), дотле је, нешто касније, из друге перспективе и контекста, 1939. године „Млада Босна [...] описана као ’Ирска републиканска армија Србије’” (Éireann 1939: 967–968; Раковић 2009: 185). Стога је и неопходно размотрити узрастању каквих духова је погодвала скицирана културна,

књижевна и преводилачка клима, у коју је продирао дух раног модернизма, и како је формирала интересовања младих стваралаца.

У поговору романа *Беснуће*, Драгиша Витошевић при разматрању могућих лектирних утицаја на младог Вељка Милићевића, наводи и следеће:

„Пошто је *Беснуће* писано у Лондону, природно искрсава и могућност енглеских доприноса. И то би, наравно, тек требало испитати. Засад се морамо задовољити чињеницом да је Милићевић знао, читао и преводио енглеске писце, и пратио тамошње културне догађаје (о овом сведочи и чланак поводом 100-годишњице рођења Џона Стјуарта Мила у загребачком *Савременику* 1906). Питање је, међутим, да ли се тамо у том часу и могао научити нечем новијем. Велика Дикенсонова сенка била је још веома присутна, а Џемс Џојс и Вирџинија Вулф јавиће се тек десетак година доцније” (Витошевић 1982: 111).

Витошевић јесте у праву: иако је Џојс писао *Даблинце* између 1904. и 1907. године, после много муке са издавачима и незадовољства услед (не)прилагођавања текста укусу публике и рецензената, о чему пише у свом есеју-памфлету „Гас из горионика” (уп. Јоусе 1959: 242–245), Џојс ће успети у целини да објави збирку тек 1914. године. Док се у периоду Џојсовог боравка у Риму (1906–1907) кристалисала врхунска приповедака „Мртви”, завршна у *Даблинцима*, Милићевић је објавио своје приповетке „Мртви живот” (1903), „Вихор” (1904), „Млаке душе” (1905), као и роман *Беснуће* (1906, засебно 1912).<sup>169</sup> У односу на тему и начине на које јој је приступао, задивљујуће је, а скоро и парадоксално у контексту уобичајених околности тога доба,<sup>170</sup> да Вељко Милићевић није наишао на

---

<sup>169</sup> Уп. околности, намере и циљеве генезе Џојсове збирке приповедака *Даблинци*: „Rasel je zamolio Džojisa da za časopis *Ajriš Houmsted* napiše jednostavnu priču iz svakodnevnog života. Ni jedan ni drugi nisu mogli znati da će ta priča biti tek prva od petnaest pripovedaka okupljenih u zbirku pod naslovom *Dablinci*, u kojoj je posejano i seme *Uliksa*” (Рауновић 2004: 34–35), са настанком Милићевићевих дела, приповедака и романа, као и коначног обликовања *Беснућа*, који, очигледно, имају сродан процес зачињања и уланчавања као и Џојсова дела – „зачетак романа (*Беснућа* – прим. М. Ђ.) налазимо већ у приповеци ’Мртав живот’” (Витошевић 1982: 126). Осим тога занимљиво је Милићевићеву белешку након *Беснућа*: „Лондон, 1905. и 1906, и *Париз*, 1907.” упоредити са белешком којом се завршавају Џојсов *Портрет уметника у младости* („Dublin 1904, Trst 1914”) и *Уликс* („Trst–Ciriћ–Pariz, 1914–1921), као и са белешком након Кишове *Мансарде* – „Beograd, novembar 1959–maј 1960”, које су вишеструко важне у односу хронотопа мимезе и дијегезе, због релације према стварности и непосредности исписаног, пописа житеља, „станара” (текста) и година њиховог рођења, као својеврсне генеалогичке граде, мансарде, али и позиције која се успоставља и мења према легитимности документа и књижевног текста као сведочанства.

<sup>170</sup> Доминантне теме и тонове назначеног доба код Вељка Милићевића уочава и Скерлић: „Разривен душевни живот, одсуство склада у души и равнотеже у духу, нешто напукло, пометено, растрзано, одликује велик део те поезије. [...] Има целих песама које су испеване у истом тону и чине исти утисак као и *Беснуће* Вељка Милићевића, карактеристично дело истога доба и истога нараштаја. И једна песма Вељка Петровића носи наслов *Беснуће*, и тај општи наслов могао би се дати знатном броју тих песама у којима се осећа *sensorium morbide*, одјекује нешто уморно, разбијено, раздешено, и у којима се казује мукла жеља да се преко свега баци ’плашт несвести црне’. *Као усахло корито, Грлим ко бродоломац, Празна ноћ, Напукло*

неодобравање издавача, те да, од стране водећих арбитра књижевног укуса и критике, Милићевићева остварења нису била оцењена негативно или забрањена, већ чак супротно – похваљена (в. о томе детаљно Витошевић 1982: 95–105, 121). Најмлађи сарадник *Српског књижевног гласника* у Скерлићу је пробудио читалачка интересовања и својим остварењима допринео да га Скерлић још 1904. године постави у друштво Ћипика, Кочића, Станковића (Скерлић 2000: 148). Чак и касније, када је проналазио своје место у *Историји нове српске књижевности*, иако се Милићевић више није активно бавио писањем, Скерлићеве анализе његовог стила и поступака и нехотимично показују колико је Милићевић суштински близак џојсовском *даблинском* маниру:

„Тежак, суморан тон, болно истраживање у дубинама људске душе, сликање оболелих стања воље и помућене свести, одликује прве радове младога писца. [...] Код њега има аналитичких способности, оштре интелигенције, хладне прецизности, сигурне руке у раду; приповетке су му писане са отменом простотом, неусиљено речито, тако да је све то било више но сјајан почетак једног оригиналног младога талента” (Скерлић 2006: 406).

Док је Скерлић предвиђао Милићевићу будућност која се није остварила, први читаоци и критичари Џојсових *Даблинаца* били су у недоумици у вези са талентом који је пред њима. Тако је Џорџ Мур у писму Едварду Маршу од 3. августа 1916. године посведочио следеће: „Али ова приповетка (‘Мртви’ – прим. М. Ђ.), за коју сам сигуран да би је ценио онолико колико сам и ја, не доказује да ће Џојс наставити са писањем и да ће завршити писањем нечег што је ремек-дело” (*LII* 360), док је пак Јејтс у писму Секретријату Краљевског књижевног фонда од 29. јула 1915. године тврдио следеће: „Мислим да његова књига кратких прича *Даблинци* обећава великог романописца, и то великог романописца нове врсте. Ту није ништа превише у првом плану, све је више атмосфера, али ја посматрам то као знак оригиналне студије живота” (*LII* 356).

У писму које је Џојс послао издавачу Гранту Ричардсу маја 1906. године експлицитно је исказана тежња сродна оној коју је својим делом показао и Милићевић: „Моја намера је била да напишем поглавље о моралној историји своје земље и ја сам изабрао Даблин за позорницу, јер ми се тај град чинио центром парализе” (*LII* 134). Слика

---

*звоно*, *Апатија* – карактеристично се зову све те песме” (Скерлић 2006: 83). Како се уочава и потврђује, описана атмосфера и теме јесу и џојсовске, управо из периода *Даблинаца*, онолико колико би се и за Џојсов Даблин, као и за (не)могућност *бездаблинства*, могло рећи да је у питању *беспуће*.



провинцијског града, атмосфера обичности, свакидашњости, безбојности, празнине, лењости, досаде, чамотиње, мањка воље, гушења, познатости, отуђења, плиткоће, једноличности, мрачности, туробности и чудноватости, само су неки од кључних аспеката за формирање амбијента незадовољства Милићевићевог „Даблинца” Гавра Ђаковића, декадента „краја века” (уп. Витошевић 1982: 113).<sup>171</sup>

Сужен избор речи у *Даблинцима*, од којих се неке, као што су *заморно*, *чудно*, *узалуд*, *безнадежно* намерно понављају, указује на безизлаз и парализу модернистичког града са почетка века (уп. Noris, Flint 2001: 31; Maksić 2011: 129),<sup>172</sup> што, очигледно, увиђају и сликају и Џојс и Милићевић. Маја 1906. године у писму Гранту Ричардсу о свом стилу у *Даблинцима* Џојс казује: „Углавном сам их писао стилем обазриве шкртости и с убеђењем да је веома храбар онај који се усуди да измени, а још више ако извитопери, у свом приказу оно што види или чује, ма шта било” (*LII* 134). Витошевић, у том смислу, суштински сродно сведочи о *Беспућу* као о „ретком примеру чврсте формалне изграђености и строге приповедачке ’економичности’” (Витошевић 1982: 167). У таквој „економичности” *Беспућа* изразито су честе речи сродног корена и значења речима *празно* (18 пута) и *чудно* (14 пута), што је, очигледно, директан одраз декадентне књижевне атмосфере краја једног века и почетка новог (уп. Витошевић 1982: 108).

Дијалектичност привида радозналости и ужлебљене равнодушности, потребе за делањем, променом, али исконске паралисаности, како због увиђања немогућности за суштинским бољитком, тако и због наглашавања култа личности која је заправо млака и малаксала, па на себе навлачи и ваја маску недодирљивости (в. о томе Витошевић 1982:

---

<sup>171</sup> У назначеном контексту *даблинске* атмосфере уп. и следеће Скерлићево запажање поводом *Беспућа*: „Цела приповетка је детаљно излагање оболеле воље, чамљења и мутних стања свести Гавра Ђаковића, невеселог јунака ове невеселе приче” (Скерлић 2000: 188). С тим у вези, као карактеристично осећање краја века и сродног погледа на свет једне генерације треба упоредити и текстуално освешћенији тон и експликативнију унутрашњу форму раног Андрићевог прозног облика, лирске приповетке „Поподне”, објављене 1911. године у *Босанској вили*: „*Неће бити мање досадно ако напишем да је досадно* и велика смисла не видим у овом, али око мене је тако *пусто и празно* да је *нужно да начиним безутјешну констатацију*, само констатацију: да сам био и живио и *да ми је било неизмјерно досадно*. [...] Град у коме сам се родио и у коме и данас живим *пријестолница је досаде*” (Андрић 2008: 9).

<sup>172</sup> Читајући Џојсову песничку збирку *Камерна музика*, Тиндал је уочио да је реч *сладак* употребљена 24, а реч *мек* 17 пута, што је тумачио пре свега као „репутацију тривијалности, празнине и сентимента” (Tindall 1954: 218). На тај начин и наведени пресеци истраживања фреквенцијских речника потврђују да збирка песама *Камерна музика* и збирка приповедака *Даблинци* припадају различитим поетичким парадигмама Џојса као ствараоца.

146), ломи се у питањима о валидности џојсовско-даблинског егзила „’Куд ја то, дођавола, идем?’” (Милићевић 1982: 13), „’Куда то води?’” у тражењу „пута кога нема” (Милићевић 1982: 13). Неукорењени и/или обескорењени Џојсови „Ђаковићи”, као и Милићевићев „Даблинац” боре се са раскољниковском дилемом савладавања осредњости:<sup>173</sup> иако је сазнао, скоро епифанијски, „у једном трену да не може више да живи међу њима” (Милићевић 1982: 10), проблем се јавља тек кад Ђаковић у себи препозна осредњост, која би могла да буде узрок суспрезања: „’Ти нијеси рђав човјек, а нијеси ни добар’ [...] ’Ти си као други’. И његове се усне презриво развукоше. Као други! Колико бола, понижења и истине!’” (Милићевић 1982: 44), али и негирања рђавог алтер ега, чудноватог, ружног, злог, двојничког бића као алтернативе: „Не, не, нијесам то ја!” (Милићевић 1982: 71). Непрекидна паралисаност Гавра Ђаковића умногоме подсећа на парализу Џојсове Ивлин, чак и посебно онда, када при крају истоимене приповетке, Ивлин изговара молитву (Džojš 2009a: 33–34), али, попут Гавра, одбија „нов живот [...] млад, свјеж и крјепак” (Милићевић 1982: 66), не усуђујући се да се определи за промену. Гавре је сличан и Малом Чендлеру из Џојсове приповетке „Облачак”, у коме тиња велика узнемиреност и тежња ка промени, али се ипак уљуљукује у постојеће (Džojš 2009a: 62, 68), што све представља и апсурдност ситуације заробљених, а *сувишних људи* (Džojš 2009a: 71), односно „две основне врсте улажења нашег човека у ’цивилизацију’: *огрубљивање* [...] и *омекшавање*” (Витошевић 1982: 120). (Не)могућности индивидуе на размеђи два века у освиту нове индустријске и културолошке цивилизације велика је тема и Милићевића и Џојса, која се различито разрешава у дијалектици односа острва, континента, града, провинције и новог света.

Перспектива којом приповедач приступа јунакињи каква је Ивлин, коришћењем доживљеног говора: „Neće prolići mnogo suza što ostavlja radnju. Ali u njenom novom domu, u dalekoj nepoznatoj zemlji, sve će se promeniti. Ona će biti udata – *ona, Ivlin*” (Džojš 2009a: 31; подвлачење М. Ђ.),<sup>174</sup> мада још увек почива на реалистичким обрисима свезнајућег

<sup>173</sup> О Милићевићевом познавању и читању дела Достојевског, Мопасана и норвешког писца Хансона, али и вероватном познавању Горког, Метерлинка, Ничеа, Ибзена, Золе, Бјернсона, Витмена, Уисмана, Чехова, Стриндберга, Жида и других в. Витошевић 1982: 106, 110, 112, 114.

<sup>174</sup> Уп. и у оригиналу: “She would not cry many tears at leaving the Stores. But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that. Then she would be married – *she, Eveline*” (Joyce 1996b: 38; подвлачења М. Ђ.).

приповедача и није сасвим развијена и продубљена у односу приповедача и јунакиње, ипак је изразито сродна оној из Станковићеве *Нечисте крви*: „И онда би почела да осећа оно што јој толико пута долазило и што никада себи није могла да објасни... Све, све то: и ти снови, и ова башта, цвеће, дрвеће, и више ње ово небо, а испод њега, око вароши, они врхови од планина, и сама она, *Софка*, у исто овако одело обучена, исто овако седећи, пред истим овим цвећем, па чак и сама кућа” (Станковић 2009: 25; подвлачења М. Ђ.). Претходно сведочи да је, када се узму у обзир перспективе приповедања и релације према лику рефлектору, модерност Станковића у *Нечистој крви* према Џојсу из *Даблинаца*, изразитија онолико колико је то и разлика у „наративној самосталности” Софке у односу на Гавра Ђаковића. У том смислу, међусобне сродности се уочавају и у још увек благим џојсовским променама синтаксе, у екскламацијама, онеобиченој употреби интерпункције, изразитој парцелацији реченице, односно неправилним станковићевским рекцијама, што све утиче на истицање перспективе јунакиње: „Najednom je ustala obuzeta strahom. Pobeći! Mora pobeći! Frenk će je spasiti. On će joj pružiti život, *možda i ljubav*” (Džojcs 2009: 33; подвлачења М. Ђ.),<sup>175</sup> односно у Станковићевом примеру: „Али, када доцније, пошто се сасвим раздани, пошто сунце увелико огреја, одозго почеше да се чују свирачи, и већ овамо код њих да се виђају махалска деца како испред свирача јуре, и кад, сигурно на тај глас свирке, из комшилука, тобож због воде са њиховог бунара, почеше да долазе жене, она, као да се *сакрије, побеже, уђе у кућу*” (Станковић 2009: 74; подвлачења М. Ђ.).

Тема доба, како код Џојса, тако и код Милићевића, био је и статус језика, у питањима препорода и заснивања самосталности под империјалистичком силом, али и слика туробног друштва, пуног незаинтересованости, летаргије, у коме је градска кафана, један од сталних хронотопа сусретања, место снажне имагинације, чак и налета креативне енергије, па и решавања личних и колективних недоумица различитих националности, пре свега ирске и европске, односно балканске и „европске”. Док на почетку Милићевићевог романа само пензионери говоре о народним проблемима, све бива претрпано немачким, а вероватно и мађарским речима, дотле на крају романа Немац од купљене Ђаковићеве куће сачињава дућан, у коме ради Италијан, певајући у дијалекту (уп. Милићевић 1982). Иако у

---

<sup>175</sup> Уп.: “She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape! Frank would save her. He would give her life, *perhaps love, too*” (Joyce 1996b: 41; подвлачења М. Ђ.).

*Даблинцима* нема директно приказане *језичке агресије* из раних Џојсових дела, увиђа се однос колонизованог аспекта „малих” језика, који је, како је у претходним поглављима и показано, честа тема Џојсових првих радова.

Симболично је приказан и проблематизован однос јунака према кући, реци, немогућност да се нађе уточиште у љубави, цркви (вери), свештенству у коме се код Милићевића препознаје џојсовски доживљај из приповедака *Даблинаца*, а посебно оних у којима се наслућује да је свештенство повезано са нечим нечасним (нпр. „Сестре” и друге). Тако се код Милићевића памти доживљај „[...] каноника, малог, забреклог у салу, с набубреним, руменим, чистим лицем, задовољног и спокојног, који се лагано мицао и пријатељски им климнуо главом” (Милићевић 1982: 12). Увиђа се и калуђер на очевој сахрани који је пожуривао „спровод да што прије сврши тај обични и механични посао” (Милићевић 1982: 36), као и калуђер који је у цркви „размахивао кадионицом, стријељајући очима” (Милићевић 1982: 76), или онај који „загрми [...] из олтара, не пуштајући никад старца да започето доврши, журећи се крају” (Милићевић 1982: 76–77), а после „између свијета који се враћаше из цркве, пројаха калуђер, са излињалом камилавком на глави, на осамареном коњчету, са подсавијеним ногама које млатарашу подбадајући лијено кљусе, и готово додириваху земљу” (Милићевић 1982: 78). Већ у првој приповеци *Даблинаца* деликатно симболички из перспективе дечака-наратора дата је (субјективна) перспектива и сугерисано недовољно разумевање свештеникових необичних поступања: „Ponekad bi me naveo da recitujem delove mise koju sam zbog njega naučio napamet; i, dok sam brbljao, on se zamišljeno smešio i klimao glavom, povremeno trpajući golemu količinu burmuta u jednu pa u drugu nozdrvu. Kad bi se osmehnuo, otkrivao bi velike požutele zube, izbacivši jezik preko donje usne – navika zbog koje sam se u početku osećao neprijatno, pre nego što sam ga bolje upoznao” (Džojš 2009a: 11). Без обзира на нешто модернија поступања у Џојсовом третирању наведеног проблема, претходни примери показују немогућности укоречавања младих јунака у важном аспекту грађења идентитета, припадности заједници и служби и код Џојса и код Милићевића.

Неодређеност и неодлучност у љубави такође су неки од џојсовских момената парализе: „И често пута она није знала да ли га воли, презире или мрзи, и пушташе да јој

сузе замијене мисли” (Милићевић 1982: 89). Доживљај мајке, а нарочито привиђања које се лајтмотивски понавља у свести Гавра Ђаковића након њене смрти у роману *Беспуће*: „А кад се појави у дну собе старачко лице пуно бора, кад се засребрни њезина сиједа коса, кад угледа два ока, пуна суза, упрта на њега, у којима има и туге што не може да помогне, и сажалења и бола и пријекора, он се трза и стреса као шибљика, устаје и, у папучама, облачећи капут, диже завјесу и отвара прозор” (Милићевић 1982: 32), врло је сродан Стивеновим халуцинацијама из прве епизоде *Уликса*: „Njene staklaste oči, zagledane odnekud iz smrti, da mi potresaju i kinje dušu. Samo meni. Sablasna sveća da potpali njenu agoniju. Sablasno svetlo na izmučenom licu. Njen promukli glasni dah što zveči od užasa, dok se svi na kolenima mole. Njene oči na meni sa željom da me primoraju da kleknem” (Džojis 2008: 19). Неостварено разумевање и комплекс несагласја мајка–син код Гавра и Стивена несвесно продиру као (честа) асоцијација, која са руба реалистичког и протомодерног из *Даблинаца* или *Беспућа*, кроз мноштво симбола и наративних прескока води ка уликовским модернистичким потезима.

Неувезаност појединаца у недиференцираном мноштву, питање о (не)могућности среће, сродни су у Џојсовом Даблину и Милићевићевој релацији град–село–Америка. Ескапистичка и утопистичка појава Америке као суштинског (без)излаза на крају Милићевићевог романа (што ће се поновити као исходиште у другом делу романа *Дан шести* Растка Петровића, а развијати ка северу преко дела Црњанског, до Шведске Драгослава Михаиловића и Албахаријеве Канаде), умногоме се уклапа у представу даблинских релација, коју је, поводом Џојса, нагласио Филип Харви: „Dablin je bio grad koji je gledao u Evropu za primer, a u Ameriku za spasenje” (Harvi 2004: 37), о чему сведочи и грађанинова реплика у дванаестој епизоди *Уликса*: „Suprotstavićemo silu sili – veli građanin. – Imamo mi svoju veliku Irsku i preko mora” (Džojis 2008: 348).

Поред свега наведеног, изузимајући разлике у животним опредељењима Вељка Милићевића и Џејмса Џојса, а имајући у виду и Милићевићев стваралачки однос према језику и свежину којом се односи према старијим, народним речима и изразима, локализмима, жаргонизмима, туђицама, кованицама, елементима градског стила (Витошевић 1982: 168–169), као и изузетну рецепцију од стране надреалиста – Душан

Матић је Милићевићево дело назвао „првим српским модерним романом” (Витошевић 1982: 120), слободно ће се поставити питање: Шта би било да је Вељко Милићевић наставио да ствара и поетички се развија после 1912. године? Да ли би се можда *тоталитет Цојс* припремио и догодио још негде?

## 7. Српска камерна музика

Пример да се на почетку списалачке каријере изразитог прозаисте и романописца појављује збирка поезије, која ће у многим поетичким елементима посредовати у даљем прозном опусу (и то по тону најчешће врло ексклузивно и у виду важне смисаоне двојности у односу на епску структуру), колико год био изненађујући, није ни сасвим стран:

„Изненадиће нас кад међу делима аутора који су славу великих писаца стекли огледајући се у другим књижевним родовима затекнемо танку свеску стихова, најчешће остављену негде на почетку стваралачког пута. Ти стихови могу бити не само уметнички вредни, већ и посебно изазовни за тумаче *јер на дело великог писца бацају једну искошену сенку*, а каткад и непосредније откривају понешто од онога што је током зрелих година скривено ликовима, фабулама и заплетима романа или драма. *Сусрет Џојса и Бекета*, на пример, *обележио је модерну литературу двадесетог века* и одредио њене кључне граничнике, али *њихови рани стихови стоје по страни*, осликавајући тек за онога коме је дато *да види један дуг и стрпљив пут до епохалних питања модерне поетике*” (Јерков 1992б: 148; подвлачења М. Ђ.).

„Дуг и стрпљив пут” појединих аутора и досезања „до епохалних питања модерне поетике” (Јерков 1992б: 148) остаје и опстаје као *изазов* рашчитавања распона и умрежености поетског при тумачењу ткива прозних текстова, управо у виду свестране потребе *непосреднијег открића* запретене романескности, следом интерпретације *искошене сенке* поетског проговора (Јерков 1992б: 148) у прозном стваралаштву и односа аутора према њему. Тако посебну интригантност интерпретације представља присуство и посредство елемената збирке песама *Камерна музика* у познијем Џојсовом опусу, и то у односу на аспекте стваралачке ауторецепције која утире токове и степене модернизације књижевности при *прозном читању поетског* у оквирима Џојсовог опуса. Стога се образлагањем улоге и значења збирке *Камерна музика* у целокупном Џојсовом делу зачиње дијалог о својеврсном прототипу могућих односа стваралачких ауторецепција других збирки поезије у прозним опусима, а посредно и покушај успостављања својеврсне парадигме модерности за типолошка проматрања односа прозних творевина једног културног и књижевног круга према поетским замецима, ради испитивања удела стваралачко-ауторецепцијског прозног читања поезије у процесима модернизације прозе 20. века. Под том претпоставком ће се у наредном сегменту рада, осим у односу на Џојсове *камерно-музичке* поетичке једновременике, а у овом случају пре свега Алексу

Шантића, дијалог *песмотворне романескности и романескне песмородности* сагледавати и на примерима контекстуализације *Откровења* Растка Петровића (Петровић 1968), збирке *Слијенац на жалу* Владана Деснице (Desnica 1956), прпева и песама Данила Киша (Киш 1992), поезије Милорада Павића (Павић 1967) у њиховим прозним опусима.

Описујући структуру и композицију збирке, Џојс за форму *Камерне музике*<sup>176</sup> користи музички термин *свита* песама, у којој, међу 36 поетских остварења, централном одређује 14, док су претпоследња и последња означене као *прирепци*, на начин на који су прва и трећа обележене као *прелудијуми* (*Писма*, 1/67; Farnjoli, Gillespi 2006: 148). Претходна Џојсова обележја, са знаком увода, развојног дела и финала (Flor 2009: 98), умногоме одговарају музичком облику (енглеске) свите, чији уводни став често и није игра, већ прелудијум, док се завршни такође може разликовати у односу на грађу, а одликују га и честе варијације (уп. Михајловић 1998: 90). Именујући тако збирку целином цикличног вишеставачног музичког облика, појединачних једноставнијих делова, често дводелне форме, међусобно контрастираних сегмената у промени темпа стилизованих игара, односно облика песме, са основом најчешће истог тоналитета (уп. Михајловић 1998: 89–90, 92), Џојс већ у овим годинама наглашава значај уланчавања сегмената у веће целине и примат холистичког приступа полиструктурним делима у развоју и полифоној обради материјала, што је претежно одлика и каснијих његових радова – збирке приповедака и романа. Такво ланчано повезивање краћих сегмената у већи литерарни жанр, „фазе развоја материјала реченица”, периода и њиховог надовезивања (Михајловић 1998: 90), до сада су анализирани и као остварења „музикализације фикције” (Wolf 1999), али и „литераризације музике” (Штака 2014: 373–384), најчешће на примерима свите и програмске симфоније, каква је и *Шехерзада* Римског Корсакова (Михајловић 1998: 92),

---

<sup>176</sup> *Камерна музика*, прво Џојсово објављено дело, настајало је, највероватније, између 1901. и 1904. а, након више одбијања од стране издавача, публиковано је коначно 1907. године (уп. Farnjoli, Gillespi 2006: 148; Flor 2009: 95). Претпоставља се да су пре ове постојале још две поетске збирке младог Џојса – *Расположења* и *Сјај и тама*, од којих је друга опстала тек у фрагментима, али се њихов значај потврђује пре свега у указивању на динамику Џојсових односа према латинској и француској поетској традицији, у начинима варирања тематско-мотивских, стилистичких и интонативних равни, које подразумевају промене у „успењу и суноврату” љубави као централних тема петраркистичко-канцонијерске, дводелне *Камерне музике* (уп. Farnjoli, Gillespi 2006: 148; Conner 2012: 5). Период Џојсовог интензивнијег песничког стварања након *Камерне музике* везује се за време између 1913. и 1916. године, док Џојсове *Сабране песме* излазе 1937. године (уп. Conner 2012: 4).



док би се сродни примери увезивања облика у српској књижевности 20. века, а у односу и на, нпр., Аполинерову „Свиту” (Apoliner 1955: 16),<sup>177</sup> могли пратити у разноликим тоновима беоцуга свита од Душана Матића и „Кратке свите о Београду” до *Ноћне свите* Новице Тадића из 1990. године (Тадић 2000).

Иако нису експлицитно именовани овим обликом, елементи камерно-музичке свите могу се препознати и у поезији савременика Џојса-песника на јужнословенским просторима, у својеврсним паралелним џојсовско-поетским световима, кроз остварења Алексе Шантића, а и у неким песмама Антуна Густава Матоша.<sup>178</sup> За сегменте поетичког одређења неког од делова песничких опуса ових аутора могла би, донекле, да важи тврдња која је изречена поводом Шантића: „Јер, Шантић је негде између XIX и XX века. Нетачно је и да је песник XIX века, али је нетачно и да је песник XX века. Лако је показати разлику у односу на песнике који му претходе, али је лако показати и како Шантић пише другачије од својих савременика” (Ненин 1998: 14). С тим у вези се и уочава да почетак 20. века, на различитим географским и културолошки удаљеним просторима, доноси типолошки сродне одговоре на изазове ране модерности, обликоване у назначеној матрици *поетске свите камерне музике*, и то као оне који у многим интертекстуалним, интерлитерарним и интермедијалним моментима представљају одјеке претходних европских књижевних традиција (библијске, трубадурске, неоплатонистичке, енглеске поезије 16. и 17. века, а нарочито симболистичког наслеђа) и домета (у песничким облицима, стиховима, стилистичким средствима). Припадајући, по Паундовом увиду, типу џојсовског „модернистичког песника у настајању” (Conner 2012: 4), *камерно-музичка* остварења претходно поменутих аутора могла би се поредити са раним Елиотовим или Фростовим

---

<sup>177</sup> Колико је значајна и отворена интермедијалност овог типа књижевног израза, и то не само према музици, показује чињеница да је Аполинерова „Свита”, како по облику, тако и по статусу лирског субјекта у надилажењу границе лирског *ја* у природи и историји, за ново ликовно остварење надахнула и Салвадора Далија.

<sup>178</sup> Треба имати у виду да је и Шантић младалачке године свога образовања, до 1883, провео у Љубљани и Трсту, где је научио немачки и италијански језик (Ненин 1998: 9), те је, вероватно, био у додиру и са тадашњом књижевном продукцијом, односно стекао прилике да проосети доминантне карактеристике духа епохе и преломног међувековног периода. О иностраним књижевно-читалачким утицајима на Шантића, као и о Шантићевим стваралачким рецепцијама и преводилачким подухватима в. Милановић 1972: 9–45, Живковић 1996: 183–197. У односу на рецепцију светске литературе, типолошке поетичке сродности или и стваралачке одговоре у својим делима и посредног утицаја на модернизацију књижевности, управо су Матош и Камов, који је, иначе, већ и упоређиван са Џојсом према начинима третирања жанра *романа о уметнику* (в. Gjurgjan 1984), именовани *парадигмом прелома* у хрватској књижевности (уп. Pavlović, Glunčić-Bužančić, Meyer-Fraatz 2014).

радовима, настајалим у периоду 1913–1914. године (уп. Conner 2012: 5), као она која тек најављују генерацију модерниста познијег Елиота и Паунда (уп. Flor 2009: 99), односно Црњанског, Растка Петровића, Крлеже и других.

Која су могућа поетичка и типолошка одређења тако представљене *поетске свите камерне музике*? Пре свега, суштинска литерарност и ангажована ретроспективност погледа према традицији и претходницама, као и недостатак директног односа према актуалним политичким или културолошким препорудима (уп. Flor 2009: 95), што, за разлику од већине Џојсових песама, не одликује све Шантићеве родољубиве и социјалне песме.<sup>179</sup> Устоличење ширег поетичког обрасца *камерне музике* подразумева садржатељ својеврсне „естетске лабораторије” „различитих стилова, форми и начина изражавања”, а нарочито у истраживању „интеракције између звука и значења”, односно „два компламентарна дискурса – поезије и музике” (Flor 2009: 96).<sup>180</sup> Овакав тематско-мотивски и стилистички склоп собом доноси интимну и затворену атмосферу, која се углавном конституише на основу познавања целине збирке, односно дела и опуса, а не само појединачних остварења (уп. Flor 2009: 96). Ланчања камерне свите у појединачним деловима, али и у односу на целину, најчешће на лајтмотивском плану, како на примерима поезије, тако и у сложенијим прозним облицима, остварују утисак цикличности, која је, према Џојсовим примерима, позната и из филозофских поставки Ђамбатиста Вика (Vico 1961), а по којој су касније, унеколико, усмерена и обликовања Фрајевих концепција односа у сферама природе и литерарних модуса из *Анатомије критике* (Frye 1957), односно Екова тумачењима позиције *corsi* и *ricorsi* (Eco 1989).

Назначене одлике камерно-музичке атмосфере уочавају се у Шантићевом опусу, и то посебно у оним деловима који не подразумевају елементе објективног и

---

<sup>179</sup> Приказана дихотомија пропорције односа према традицији и актуалности запажа се и на другим плановима у Шантићевој поезији: „Тешко је повући линију разграничења између Шантићеве социјалне и патриотске поезије – оне се прожимају. Но, с друге стране, јасно се одвајају Шантићеве љубавне песме. Те песме понекад као да су писане на другом језику. Да ли зато можемо рећи, условно – наравно, да је Шантић певао на два језика?” (Ненин 1998: 15–16). Језик *поетске свите* и атмосфера *камерне музичности* управо се везују за неке од карактеристика ових других Шантићевих песама.

<sup>180</sup> Колико је то међусобно прожимајуће у Џојсовом стваралаштву, као и код Матоша и Шантића, показује велики број њихових стихова који је више пута послужио као основа различитих музичких обрада, међу којима има и изразито успешно остварених.

имперсоналног, већ својеврсног дуга романтичарском и сентименталистичком осећању света, као и из већине песама у Џојсовој *Камерној музици*, које „убедљивије од његових autobiografskih zapisa iz tog doba svedoče o tome da Džojš i dalje samo sanja pravu, veliku ljubav, uzvišenu gospu koja će imati sluha za otmene tonove njegove камерне музике” (Paunović 2004: 31–32).

Природа је у таквим песмама Џојса и Шантића одређена као камерни подијум за музику и љубав. Тако у песми „На потоку” Алексе Шантића из 1903. године, природа ствара камерну музичку сцену за појаву драге, а истовремено гради и начине означавања њеног порекла као оног које је покренуто и подстакнуто природним и музичким декором: „Шуморе брезе, дршке лист до листа, | Мрмори поток испод врба стари’; | [...] Ту, гдје она сања, | Потоци шуме у дубокој сјенци | И славуј пјева под сводом од грања. || Њу плава јутра умивају росом, | А вјетар трепти и лако мирисним | Чешља је крилом, и свиленом косом | Вихори дуго под брезама лисним” (Шантић 1998: 36). Тако интонирано јединство пејзажа и бића као увертира за појаву драге и музичко разграњавање слика и осећања у наредним етапама представљено је већ у прелудијуму *Камерне музике*: „Kroz zemlju i vazduh lako | Strune nose jeku; | Gde vrba sa vrbom svakom | Sreće se uz reku. || Jer muziku rečnim tokom | Ljubav nosi korakom, | S bledim cvećem u kaputu, | U kosi list s mrakom” (Džojš 2014b: 7). Ипак, већ у првој песми *Камерне музике*, у последњим стиховима друге строфе – „S bledim cvećem u kaputu, | U kosi list s mrakom” (Džojš 2014b: 7), као и у последњим стиховима Шантићеве песме „Ноћ”, из 1903. године – „Трепери небо, а у полумраку | Умире тужно пјесма лабудова” (Шантић 1998: 35), дискретно се мења атмосфера у односу на претходно испевано, у слутњи симболичког, благог наговештаја сентименталне неостварености, романтичарске коби немогућности или пак призива будућег обриса декаденције у неминовности неиспуњења.

Шантићева песма из 1901. године „Моја комшиница” доноси локални трубадурски миље проматрања госпе на прозору: „Од јутра до мрака с прозора је гледим, | Па уздишем тако, чезнем и блиједим, | А мајчино благо послује и ради, | [...] И уз ситни везак, на докату, слаже | Ону милу пјесму што је срце каже: | ’О, сунашце јарко, свом смирају пођи! | О мој драги, ти ми под пенцере дођи!” (Шантић 1998: 28–29), што је по силовитој

чежњи витеза за драгом и по урушавању равнотеже лирског субјекта услед снажне трубадурске жеље и потребе за знаком љубави и девојачком песмом сродно атмосфери из пете песме Џојсове *Камерне музике*: „Nek kroz prozor zlatna kosa | Pada, | Slušam ako pevaš | Pesmu punu sklada. || [...] Pustih knjigu, odoh || Iz te sobe moje, | Čuo sam iz tmine | Kako pesmu roješ” (Džojš 2014b: 11). Таква заносна, а недодирљива лепотица златне косе на прозору, као ренесансна или романтичарска идеална драга, јавља се у поезији код Џојса и Шантића. Поред овог, скоро аркадијско-пасторалног пејзажа, како поетски опус одмиче, увиђа се поетички све бременитија појава, оличена у симболици таме код Џојса, што се у случају пете песме *Камерне музике* (можда и неоправдано) изразито наглашава кроз снажан контраст у Стамаћевом преводу: „Jer čuh kako rjevaš | Kroz tamu ko u grobu” (Јојсе 1990: 13).<sup>181</sup> Сродан силовит обрт за израженим елементима естетике ружног као дихотомије „слике чаробне из рама” драге на прозору дат је у Шантићевој песми „Позни часови” из 1911. године, где се приказује лирски субјекат у злослутном окружењу слепих мишева и буљина, те док у ноћи драге „светле драгуљи”, дотле код њега „из таме све у окна моја || Кô слепо око позни месец буљи” (Шантић 1998: 90). Према претходним Џојсовим и Шантићевим примерима очито је како модернизам стасава отимајући се из руха романтизма, те постепено оснажује варијације стваралачких одговора на изазове атмосфере века Дисове „Нирване”, уз блага варирања елемената симболизма, што показују и поетички посебно индикативне слике црва, паука и лептира које се јављају из неколиких Шантићевих и Џојсових песма, најчешће као сигнали унутрашње двојности коби, потмуле несреће, неумитног расипа и декадентног распада.<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Уп. у оригиналу: “For I heard you singing | Through the gloom” (Joyce 1990: 12).

<sup>182</sup> Колико то модернистичко „исклијавање” постепено утире и пут имажистичко-авангардним најавама, унеколико показују и сазнања неких од теорија емпатијског прожимања субјекта и објекта (Флечер према Jones 1972: 39), постављених на бергсоновским идејама и заснованих на Паундовом убеђењу да је „природни објекат увек адекватан симбол” (Paund 1913; Jones 1972: 131). У том контексту, а на трагу увиђања значаја супституције агенса и пацијенса у Дисовој поезији (уп. Петковић 2002: 13–51), поставља се питање о низу поетички различитих представа о нирвани у српској књижевности 20. века, где би се, након описа Дисове: „И нирвана имала је тада | Поглед који нема људско око: | Без облика, без среће, без јада, | Поглед мртав и празан дубоко” из 1905. године, преко Дучићеве „Нирване” из 1906. године, а пре Драинчеве (уп. Негришорац 2008: 197–232), у својеврсну „генетичку” вертикалу уткала и Шантићева песма „Ноћ”, такође из 1906. године: „Укочила се. Ноћ, кô авет страшна, | Запрла ногом у земљу, а главом | У црни простор неба недомашна, | Па шиба вјетром и муњом крвавом. || [...] А ноћ се цери, и све више, јаче, | Небеса хвата као црни паук” (Шантић 1998: 25; подвлачења М. Ђ.).

Четрнаеста, и према Џојсу, централна, кумулативна песма *Камерне музике*, отворени је позив драгој да крене у сусрет вољеном, који је чека: „Golubice divna moja, | Preni se sad, preni! | Usne su i oči meni | Noćnom rosom orošeni. || [...] Ljubavi moja i sestro, | Ja kraj kedra stojim, | Da legnu kraj prsa mojih | Golubija prsa bela” (Džojis 2014b: 20). Стална поетичка места и топоси из традиције такве љубавне инвокације, као повезивања искушавања драгог и драге у поверењу природног пејзажа, испољавају се и у Шантићевој песми „Не вјеруј”, из 1905. године: „Не вјеруј! Но касно, кад се мјесец јави | И прелије срмом врх модријех крша, | Тамо гдје у грму прољеће лепрша | И гдје слатко спава наш јоргован плави, || Дођи, чекаћу те! У часима тијем, | Кад на груди моје приљубиш се чвршће, | Осјетиш ли, драга, да ми тијело дршће, | И да силно горим огњевима свијем, || Тада вјеруј мени, и не питај више!” (Шантић 1998: 44). У том контексту, уочава се и да би се позив лирског субјекта драгој из Шантићеве песме „Прољеће”, настале 1906. године: „Немој, драга, ноћас да те сан обрва | И да склопиш очи на душеку меком! | [...] Дођи, и у башти буди ружа прва, | И на моме срцу мириши до зоре!” (Шантић 1998: 48), могао компламентарно читати уз позив вољеној из двадесете песме Џојсове *Камерне музике*: „О u rodne ovog dana, | Pod borovim lugom | I ti, mila ljubavi, | Budi sa mnom dugo” (Džojis 2014b: 26). Назначене песме, уз друге сродне примере, унеколико представљају и градацију првог дела својеврсног наслеђа петраркистичко-канцонијерског концепта у опусима Џојса и Шантића, након чега тон певања о љубави код оба аутора постепено опада.<sup>183</sup>

„Развојне” фазе Џојсове *Камерне музике* при самом крају посустају у резигнацији у односу на љубав: *драга* је прво *пријатељ*, а коначно и *странац* у седамнаестој песми *Камерне музике* (Džojis 2014b: 26). Одступање и дистанцирање лирског јунака од идеалне драге прати свеопште замирање у природи – збирку заокружује праг јесење атмосфере, сутон лета и свих музичко-поетских облика који су карактеристични за „топла” певања, што се запажа у тридесет трећој песми *Камерне музике*: „Sad, o, sad, u zemlji mrke boje, |

<sup>183</sup> Проблематизовње романтичарско-сентименталистичог стила у ироничним отклонима десет година пре Елиотовог поетско-коперниканског обрта, начињеног чешћом контекстуализацијом колоквијализама може се наћи већ у последњих десетак песама Џојсове *Камерне музике* (Рауповић 2007b: 30–32). Као изазов модернизму, такво поступање се у Шантићевом опусу запажа најчешће на нивоу слике.

Gde ljubav milu muziku stvara, | Hodaćemo pod ruku nas dvoje, | Popustljivi zbog drugarstva stara, | *Bez tuge što ljubav beše draga | I što ovde nestade bez traga.* || [...] Pa ni lišće ne uzdiše, eto, | Kad u jesen povuče ga leto. || O, *sad nema ronda* da nam pruža | *Ni vilanele, pesmu svog poja!* | Uz poljupce nek rastanak tužan | Završi dan, o, najdraža moja, | Ne žali, draga, ni zbog čeg s tugom – | *Leto sve svojim zatvara krugom*” (Džojс 2014b: 39; подвлачења М. Ђ.). Таква „пропорција” односа љубави, (не)моћи певања и обеснаживања природе (бића) среће се и у Шантићевој песми „Јесен”, из 1908. године: „Прошла је бура, стишале се страсти, | [...] Друкчије сада твоје очи сјају – | У њима нема ни силе ни власти. || Ја чујем: наша срца бију тише, | Твој стисак руке није онај први; | Хладан, без душе, без ватре и крви, | Кô да ми збори: нема љета више! || [...] Прошло је љето! Мутна јесен влада. | У срцу нашем ниједног славуља; | Ту хладан вјетар свеле руже љуља, | И мртво лишће по хумкама пада...” (Шантић 1998: 59).

Претходно компаративно читање примера из Џојсове збирке *Камерна музика* и Шантићевог опуса на више различитих планова кроз структурално-композицијске, тематско-мотивске, стилистичко-симболичке, версификацијско-интонативне и друге поетичке аспекте указује на начине опхођења ових песника са почетка века према песничким традицијама европских и националних књижевности из којих происходе и облика модерности које успостављају као поетичко-типолошки једновременици, при (не)постојећем дијалогу паралелног џојсовског света јужнословенских простора, где се сегменти Шантићевог разноврсног опуса заиста могу сматрати *поетском свитом* српске камерне музике, модерне у исто време онолико колико (ни)је на својим почецима то био (н)и Џојс.

Тензија амбивалентности, стваралачке дихотомности и потребе самокритичке освећености текста уочава се већ у Џојсовом коментару на наслов *Камерне музике*, који му се ипак није допао „jer je suviše zadovoljan samim sobom. Više bi(h) voleo naslov koji donekle knjigu kritikuje, ali je ne iznosi u potpunosti na loš glas (*Pisma II/182*)” (Farnjoli, Gilespi 2006: 149). Џојс, дакле, жели у свему дијалогичан и отворен текст. Иронија претходног џојсовског коментара надограђује се у алузији да је наслов збирке заправо потекао од „музике” уринирања даме у собни (камерни) нокшир (Flor 2009: 97), што је чин

чији би се обриси можда могли наслутити и у начинима госпоиног држања хаљине у седмој песми *Камерне музике* (уп. Farnjoli, Gillespi 2006: 151). У том смислу су проматрања показала да је ироничан контекст књижевних обрта приликом стваралачко-критичке ауторецепције и *прозних читања поетских референци* заправо Џојсова стална потреба за објективношћу и дистанцом од сентимента (Litz према Conner 2012: 2), која се на различите начине контекстуализује у познијим Џојсовим делима и (ин)директно утиче на процесе модернизације текста и поетике.

Ипак, *Портрет уметника у младости* још увек на тај начин не чита *Камерну музику*. Свитност, етапност, градивност и поетска конституентност у целини и линеарној ланчаности неке су од карактеристика грађења збирке *Камерна музика*, као и принципи на којима су засноване везе међу поглављима *Портрета уметника у младости*, који такође има своје кумулативно усредиштење, епифанију, а затим и својеврсну наративну резигнацију, дакле, у сваком смислу поштује и уклапа се у концепте целине и узусе начелно претпостављених организација (уп. Tindall 1954: 58), у чијим је оквирима свака врста промене извесни поетички знак. Начин на који *Портрет уметника у младости* чита *Камерну музику* могао би се представити као парадигматски модел односа који према стиховима успоставља и прозно дело Владана Деснице, а посебно роман *Прољећа Ивана Галеба*. Претходним истраживањима је већ утврђено да су Десничине песме „Подневни испит”, „Умује мудрац на сунцу”, „Добростива смрт”, „Механика бола”, „Прољећа”, „Једноставност”, инкорпориране, скоро и без великих промена, у последња два поглавља романа *Прољећа Ивана Галеба* (уп. Немес 1986: 196; Вукићевић 2007: 71; Ковач 2011: 268–269). У овим Џојсовим и Десничиним примерима *прозног читања поезије*, обриси композиције или приступ појединачним поетским елементима за њихова прозна „разрешења” сачињавају (пред)модернистички „samo skicu ili polaznu tačku za dulji i drukčiji razvoj” (Desnica 1975; Ковач 2011: 269). Стога је и промена у виду жанровске и наративне дисперзивности краја романа *Прољећа Ивана Галеба* управо у односима *романескног читања другог жанра* поетички ближа поенти инкорпорирања дневничког, лирског ритма на крају петог поглавља *Портрета уметника у младости* него смислу краја *Уликса* или *Финегановог бдења*.

Прилика за стваралачко ауторецептивну реактуализацију у звучној и смисаоној деструктурираности камерно-музичког предлошка указује се већ Џојсовим *Уликсом*, композицијом (уводног дела) једанаесте епизоде, у којој се Леополду Блуму и јавља идеја стихованог интертекста, у виду (мета)поетичког џојсовског „кључа”: „Kamerna muzika. Mogao bih s tim da napravim vic” (Džojis 2008: 301). Та *игра речи*, односно *виц*, који Блум испреда, повезан је управо са поменутиим физиолошким аспектима уликовске детронизације елеганције и узвишености стихова из *Камерне музике*: „*Odzvanjanje. Prazan lonac najjače zveči. Zbog akustike, rezonanca se srazmerno menja kao što je težina vode srazmerna zakonu o padanju tečnosti. Kao one Listove rapsodije, mađarske, ciganskih očiju. Biseri. Kapri. Kiša. Didl idl adl adl udl udl. Siktanje. Sada. Možda sada. Ranije*” (Džojis 2008: 302; подвлачења М. Ђ.). Начини на које се (ултра)модернистички децентрира структура и састав *Камерне музике* у епизоди „Сирене” – од авангардне форме елиптичних секвенци и заумних тонова уводних стихова који су у директној оштрој поетичкој полемици са сваким од облика *Камерне музике* до њихове честе лајтмотивске травестије у даљем току наратива – показују *уликовско* декомпоновано читање принципа *камерне музикалности*, и то барем у два смера: ка потпуним разједињавањима идеје о граници целине ма које песме *Камерне музике* и ка увезивању сегмената у (не)граничне асоцијативности њихових одјека у свести јунака, као *тотализујућој целини-без-целине*, али и ка *пуњењу слабости празнине* сваке од појединачних песама *Камерне музике*, које остварене постају, парадоксално, тек у пуноћи своје разасутости, сачињавајућој у целини новог текста (уп. Epstein 2014: 166–167).

Иако је, према поетички парадигматском односу *прозе* која *чита поезију*, *уликовској* рецепцији *камерне музикалности* најближа релација коју проза Растка Петровића успоставља према његовој поезији, околности ипак нису у свему компатибилне, посебно због чињенице да су појединачна поетска остварења Растка Петровића, како у *Откровењу*, тако и мимо њега, у односу на Џојсова из *Камерне музике* и ван ње, на значајно вишем вредносном нивоу, као и другог поетичког опредељења. Модернистичко уликовско превредновање поетског текста у прозном ткиву присутно је у роману *Дан шести*, али не на уликовски ултрамодернистички начин ресемантизације предмодернистичких песама *Камерне музике* у смеру одређених авангардних тенденција,



већ у доменима „кориговања” поетске авангардности према елементима (позно)модернистичких прозних аспеката. Претходно се можда најјасније примећује у начинима на које су у роману теме и поетски ефекати зверства, варварства, тајне рођења и непатвореног органског из поезије суспрегнути у односно на духовно (уп. Петровић 1968: 53–65), те дати у својеврсној поетичкој симбиози у приповедачким, као и у културолошки, епистемолошки и онтолошки обремененим Стевановим реминисценцијама поводом *обрета прелаза* (уп. Петровић Р. 2014а: 291–300), а на које је у другом делу романа могуће надовезати чак и познате народне напеве.

Значајна особина свите, џојсовски посвећеног облика *Камерне музике*, као да (не)свесно прати многе промене у току модернизације прозе све до *Финегановог бдења*. Смена језика последњег Џојсовог романа следи метрику седамнаестовековне свите, чији облик подразумева полифонију стилизованих игара пореклом из више народа – немачку алеманду, француску куранту, шпанску сарабанду, енглеску жигу, као и француски менует, гавоту, буре, пасије, али и англезу, полонезу, сичијилану и многе друге, који се различитим ритмовима и наносима тема међусобно дозивају и усаглашавају (уп. Михајловић 1998: 89). У таквим музичко-језичким конгломератима *камерност Финегана* можда је, осим свега, најмање могућа. Ипак, она није и игнорисана. Попут својеврсног палимпсеста двострукости тишине у финеганској буци – “Words of silent power” (*FW* 345.19; Conner 2012: 3), камерност је ситуирана уз енциклопедичност – “chamber’s ensallycopodium” (*FW* 334.1–2; уп. McHugh 2006: 334). Тиме Џојс кокетира на граници позномодернистичког и (пред)постмодернистичког разумевања проблема сужавања или „приватизације”, па чак и „елитизма” и „интимизма” енциклопедичног тоталитета текста, још увек ослањајући се на снажно, али и ограничавајуће уланчавање (властитим) интертекстом, што, очигледно, не поседује увек и свуда рецепцијски довољно виталистичку прегнантност препознатљивог палимпсеста.

*Финеганска камерна енциклопедичност* као постмодернистичко „ослобађање” од *палимпсеста*, који се на нивоу метафоре и поетског наратива у ствари уланчава, запажа се у начинима на које Павић-писац чита Павића-песника, а посебно у увиђањима како се

„гладна” приповетка „Вечера у крчми ’Код знака питања’” „гости” својом грађом.<sup>184</sup> Док су метафоре у прози усложњене и силовито (некад наизглед и вештачки) генерисане, и то не само у односу на слику света већ пре свега на слику претходног текста, у имплицитној историји стваралачке ауторецепције и прозних читања поезије памти се ранопостмодернистичка лирска нарација и фантастика културолошких палимпсеста из Павићеве песме преточена у постмодернистичку фантастику текста приповетке као својеврсног прототипа фукоовске фантазмагоријске библиотеке.

Иако у свом невеликом поетском репертоару Киш има и песму о Џојсу („Џојсова плавокоса девојка”), она по типу није нимало џојсовска, те њоме као да се гради једна од многих траса (не)свесног антиџојсовског (ауто)поетичког легитимисања кишовских поступања. Лексикографска одређења уникатности (*један*), издвојености појединца, али не и издиференцираности мноштва у Кишовим песмама „Светлости велеграда” из 1959. и „Раштимовани клавир” из 1962. године (Киш 2003: 12–13, 24–25), или кулминација синтагми у песми „Ћубриште” из 1966. године (Киш 2003: 37–41), сведоче о енциклопедијском хаосу привидног тоталитета, коме целина упорно измиче и који, ма колико формом уверавао да жели да је постигне, управо тиме је свесно избегава, нудећи својеврсну мимикрију, као одговор да се суштина целине усред рата, или других послератних проблематичних околности, у ствари не може ни досегнути. Та *раштимована механика целине-мимо-целине*, која је лирски освешћена и у *Пешчанику* (уп. Негришорац 2005: 307), на рубу је (анти)модернизма *уликсовског* читања *камерне музикалности*, али и на рубу (анти)постмодернистичког *финеганског* читања *Камерне музике*. У најширем смислу речи, а нарочито због тема које се тичу и највећих друштвених проблема претходног столећа, од којих су неки актуални и у овом, Кишово *прозно читање поезије* је и ванпоетички транзиционо, универзално и уникатно, као слика зараћеног света мимо тог света. Такво Џојс, услед другачијих околности живота у Трсту, Паризу и Цириху, и исходном посвећењу књижевности као својеврсне алтернативе током бурног 20. века, у том виду није имао прилике да проосети.

---

<sup>184</sup> О начинима постмодернистичког освајања целовитости у овој Павићевој приповеци в. Ћурић 2012б: 515–544.

Непрекидна цојсовска активност поновних ишчитавања и интертекстуалних активирања претходних остварења показала је множину и различитост поетичког квалитета парадигме *прозних читања поезије*. Неки од наведених варијетета указују се живим и поетички маркантним и у токовима српске књижевности 20. века. Без обзира на то да ли се сваки међулитерарни цојсовски одговор познавао и стваралачки реципирао, *прозно читање поезије* у српској књижевности 20. века у опусима Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша и Милорада Павића показује занимљив распон и раскош поетичких одређења, као и смену поетичких парадигми, што у сваком случају сведочи о изразитој типолошкој сродности различитих књижевних традиција у процесима модернизација европске и светске књижевности 20. века.

## 8. Има ли имажи(ни)зма у српској књижевности 20. века?

Прва деценија 20. века у светској књижевности, а посебно на англоамеричком тлу, очекује јасан и постојан одговор на поетска достигнућа (француског) симболизма, која утиру пут многим модерним правцима и школама. На размеђи претрајавања утиска 19. века и скорих авангардних манифеста у блиској будућности 20. века, створила се књижевна струја која своје упориште поново налази и у ликовним уметностима, али не као „подгревање парнаса”, већ у виду новог покрета који ће бити прокламован као имажи(ни)зам.

Ако би се на одређеном простору испитивале културолошке и књижевно-историјске реакције, увидело би се да су прве рецепције имажизма изразито амбивалентне, док се при њиховим анализама истиче неопходност ка промени устаљених читалачких и критичких узуса, и то у доменима схватања контекста светске књижевности:

„Једини разлог зашто је имажизам деловао толико анархично и непознато енглеским и америчким критичарима је тај што њихови умови не дозивају у свест лако и брзо кораке којима је модерна уметност стигла до савремене позиције. Њен непосредни прототип не може бити пронађен у енглеској или америчкој књижевности, њега морамо тражити у Европи. Са Дебисијем и Стравинским у музици, Гогеном и Матисом у сликарству, требало би свакоме да буде очигледно да је уметност ушла у еру промене. [...] Имажизам тежи да буде процењен на основу другачијих стандарда од оних који су се употребљавали у уметности деветнаестог века. Имажистичка поезија је несхватљива људима чији је једини пробни камен за уметност књижевност једне земље у периоду од пет векова” (Флинт 2009а: 111).

Овако осликана позиција имажизма као покрета који са почетка 20. века повезује европски и амерички континент у мапирању заједничког наслеђа баштине светске књижевности, а интердисциплинарно целокупне уметности, као и тековина науке, ојачава тежњу ка проналажењу новог и другачијег одговора при (ре)семантизацији симболистичке традиције, као једно од важних упоришта у процесима модернизације књижевности на прелазу од раног модернизма ка авангардним тенденцијама.

Типолошко проучавање деликатне поетичке генезе од предмодернистичких до авангардних одјека у компаративним оквирима светске књижевности поставља питање о значају и улози елемената имажизма као „везивне” поетичке трансформације две парадигме. Основна хипотеза овога поглавља тиче се испитивања типолошких сродности

вертикале поетичких промена која се конституише у опусу Џејмса Џојса, од предмодернистичких *прелудија Камерне музике*, преко последње, тридесет шесте, имажистичке песме у тој збирци, до авангардних обриса што се успостављају у каснијим Џојсовим песмама из збирке *Песме за пени* (Džojš 2014b: 45–58)<sup>185</sup> и Џојсове лирске прозе, са вертикалом поетичких промена која се гради и трансформише од Алексе Шантића до Растка Петровића, уз претпоставку да се од Шантићевих збирки поезије, као својеврсне претече, до *Откровења* Растка Петровића, генерише, обликује и мења српски имажи(ни)зам.<sup>186</sup>

Двадесетчетворогодишњи Езра Паунд, будући изразити мислилац имажизма, у писму Вилијаму Карлосу Вилијамсу из октобра 1908. године, у том тренутку „највећим достигнућима поезије” назива управо неке од суштински имажистичких поставки: *сликање ствари како се виде, лепоту, ослобођеност од дидактике*, као и *понављање других само ако се остварује боље или једноставније* (Jones 1972: 16).<sup>187</sup> У поетичком образлагању имажизма („Имажизам”), које је 1913. године у часопису *Поезија* објавио Флинт (Flint 1972: 129–130), уз нови поетички текст Езре Паунда „Неколико забрана једног имажисте” (Pound 1972a: 130–134), као и у каснијем Паундовом писму из 1915. године Харијети Монро, уредници часописа *Поезија* (Pound 1972b: 141–142), прецизирају се захтеви овог правца, и то у смеру неопходности директне, непосредне, објективне, усредсређене представе ствари у тексту, искључујући космичке општости, апстракције, неконкретности и уметке, у нужности коришћења тачних речи свакодневног говора које

---

<sup>185</sup> *Песме за пени* је Џојсова песничка збирка која садржи 13 песама, настајалих углавном између 1913. и 1915. године, али и касније, а објављена је 1927; како наслов у оригиналу *Pomes Penyeach* представља убрзан говор уличног продавца који жури да барем за пени прода песму (уп. Farijoli, Gillespi 2006: 239), очигледно је да се збирка поставља у дијалогичну позицију у односу на тон *Камерне музике*, али и да се уклапа и на различите начине надовезује у миљеу *Даблинаца*, *Уликса* или *Финегановог бдења*, посебно у односу на Џојсов стваралачки одговор поводом разумевања статуса уметности у савременом свету. Осим што се оставља и исписан у оригиналу (*Pomes Penyeach*), наслов ове збирке у преводима се јавља и као *Pjesmice svaka groš* (Јоусе 1990) и *Pesem, petoparac svaka* (Džojš 2013).

<sup>186</sup> У контексту наговештене поетичке релације уп. и следећу констатацију у вези са Шантићевим односом према Растку Петровићу, чије му је текстове управо Црњански „безобразно” читао” (Ненин 1998: 20): „Свако вече долазио је радо и слушао пренеражено стихове Расткове, које сам му одушевљено читао. Одмахивао је лепом и чистом руком” (Црњански 1924: 6). Дединац оставља податак да је Петровић преводио Џојсове песме, али да превод није сачуван (Дединац 2014: 657).

<sup>187</sup> Одломци предговора избору из *Имажистичке поезије* Питера Џонса (уп. Jones 1972) овде се дају углавном у преводу Николе Живановића, објављеном у часопису *Градина*, год. 45, бр. 29/30, 2009, стр. 101–106, осим ако није другачије наглашено.

приказују сажето, без употребе лексема које не доприносе представљању, без сувишности, литераризма или украса који није добар, у потреби компоновања према музичкој фрази, са ритмом који остварује везе са речима и смислом, у честој тежњи за слободним стихом и новом каденцом која даје утисак заокружености, без цепкања стиха у метрономским секвенцама и гушења на крају, односно са строфом као основном јединицом, писаном добро попут прозе (Флинт 2009а: 107, 109–113; Паунд 2009а: 114; Jones 1972: 18–21). Флинт бележи да су имажистички песници упућивали млађе колеге на стихове класика, посебно античких, који савршено сажимају исказане мисли, као и да су прерађивали њихове песме редукујући и кондезујући педесет речи на десетак (Флинт 2009а: 108). Временом се поетички круг имажистичких особина проширује и доприносима Ејми Ловел (уп. Lowell 1972: 134–136), у тежњи ка полифоној прози, са неримованом каденцом и оркестарским квалитетима (Jones 1972: 24–25; превод М. Ђ.).

Колико је овај покрет већ крајем прве деценије 20. века узимао маха и колико је одређивање и појединачног елемента имажистичким у контексту опуса једног ствараоца било важно, сведочи и чињеница да су се први контакти Џејмса Џојса и Езре Паунда тицали управо Џојсове поезије, услед Паундове заинтересованости за објављивањем Џојсове песме у оквирима покрета имажиста, којем су припадали и Форд и Јејтс (уп. Farnjoli, Gillespi 2006: 234). Мада се у антологији имажистичке поезије *Des Imagistes* 1914. године, објављеној у Лондону и Њујорку, појавила Џојсова песма „Чујем војску”, последња из збирке *Камерна музика*, чак ни тада Џејмс Џојс, због целине своје збирке, од стране другог имажистичког песника Ричарда Олдингтона није сматран чистим имажистом (Aldington 1914: 15; Jones 1972: 19). Ипак, примећено је да Џојс неке од имажистичких техника употребљава чак и у *Портрету уметника у младости*, чиме се снажније приближава ствараоцима који су објављивали у *Егоисту*, а међу којима су били и неки од имажиста (уп. Jones 1972: 42).

Одговарајући на Поповићеву критику „нелогичности” у поезији Алексе Шантића – „да месец предмете ’злати’, а сам да је ’плав’, а зрак да му је ’блед’” (Поповић према Ненин 1998: 135), Марко Цар поново наводи пример синтагме „мјесец плави” из Шантићевих стихова „Мој познаник – мјесец плави | С блиједим се зраком јави” и

констатује следеће: „Епитет је, уистину, малко необичан, али је он, *оптички*, сасвим тачан” (Цар према Ненин 1998: 139), чиме као да алудира на аутономну вредност слике, реализоване у контексту, а постепено (и несвесно) отвара питање није ли Богдан Поповић критиковао у ствари најаве извесних имажистичких оспољавања у Шантићевом опусу. Сродан тип „нелогичности” уочава се и у Џојсовој имажистичкој песми „Чујем војску”. Наиме, војске које лирски субјекат слуша имају „*zelenu [...] kosu*” и „*мићу mrak снова, oslepljujućeg plama*” (Džojis 2014b: 42). Осим тога, у легат „нелогичности” из Шантићеве песме уклапа се и пример у Џојсовој песми „Она јеца на Рахуну” (1913), из збирке *Песме за пени*, где последњи стих прве строфе гласи „*А mesečina siva*” (Džojis 2014b: 48). Дакле, према Флинту и Паунду, али и Царевом одговору Поповићу, назначени стихови Џојса и Шантића – кондензовани, без сувишности при коришћењу речи свакодневног говора, не само што су *оптички* тачни већ су у овим случајевима очигледно и блиски имажистичком одређењу.

Претходно наведени примери скоро се и наслањају на Паундово виђење према коме се слика „не користи као украс. Слика по себи је говор. Слика је слово иза формулисаног језика” (Pound 1914: 466; Jones 1972: 32–33; превод М. Ђ.).<sup>188</sup> Приврженост скраћивању, фрагментарностима, привилеговању дела над целином, уочава се у поезији Хилде Дулитл, једне од важних имажистичких представника. Значење апострофиране руже из песме „Башта” (Дулитл 2009б: 130), која је означена *чистом, одељеном од камена, тешком, са чијих латица може боја да се струже*, или пак морске руже из истоимене песме (Дулитл 2009г: 131), за коју је речено да је *осакаћена, мршава, танка, проређена, сама, закржљала, а драгоценија*, аутопоетичка је и метапоетичка инкарнација имажистичке песме, чиме се, као у и песмама „Базен” (Дулитл 2009в: 131) или „Ореада” (Дулитл 2009а: 127), проблематизује позиција метафоре, у енигми буквалног и пренесеног значења, при адресовању и апострофирању у односу субјекта и објекта имажистичке поезије. Таква врста недоумице, односно шантићевског „колебања”, ствара се услед

---

<sup>188</sup> Како Паунд дефинише одређење имажиста, тако кондезује и име једне од њих – Хилде Дулитл у графему – Н. D, не би ли (ин)директно показао представу слике као говора по себи, песме као слике ствари, идеалне медијумске презентације, у сталним потребама за коришћењем телеграфског стила, позивањем на економичност, а у тежњи ка објективности или сажетости језика науке. Ова и следеће интерпретације ослањају се на дијалог са запажањима Лангдона Хамера са Универзитета у Јејлу, обликованим на предавању које је доступно на следећем линку (<https://www.youtube.com/watch?v=2gU4F6ePhcM>, 25. 1. 2016).

присуства антропоморфизације у лирској драми апострофирања, које, у односу према насловима, на различите начине имплицира могућности значењских супституција у контекстима – код Хилде Дулитл у песми „Базен” из 1915. године у примерима: „Да ли си жив? | Додирујем те. | Подрхтаваш као морска риба. | Покривам те својом мрежом. | Шта си – ти потчињени?” (Дулитл 2009в: 131), док код Шантића у трећој и четвртој строфи песме „Колебање” из 1918. године, у којој се енигма поводом статуса метафоре појачава услед снажне идентификације и паралелног претрајавања описа ране вечери и чари девојке: „Рана вечер слази сврх воде и трска. | [...] Лагано, на мурве, смокве и гранате, | Испе се, у велу, сва сјајна и драга; | Смијући се, озго, с једне гране на те | Рујни гримиз изли из свога крчага. | А ти у љуљајци па се њишеш ти’о, | Кô на међи један мак црвен и мио. || Ја крај плота стојим, гледам у вас двоје: | Једнаке сте као капље на цвијету! | [...] Сав трептим и мислим, драга, од вас двије | Коју ли бих сада загрилио прије?...” (Шантић 1956: 324). Услед проблематизоване позиције метафоре при апострофирању у трећој строфи песме „Још мало” (Džojis 2014b: 45), односно „Говедар” (Јоусе 1990: 79) из Џојсове збирке *Песме за пени*, енигма буквалног и пренесеног значења ситуирана је у међусобном потирању, пре свега у односима субјекта и објекта, који због различитих перспектива, а посебно изостанка лирског гласа у првом лицу из прве и друге строфе („Он путује за зимским сунцем, | Goneći stoku niz hladan crven drum, [...] Goni ih pred sobom cvetnom granom | Dim im čela ovija”, Džojis 2014b: 45), у последњој нису довољно издиференцирани: „Prostače, čuvaru stada, | Noćas se kraj vatre pruži! | Krvarim uz potok crn | Za pokidanom granom!” (Džojis 2014b: 45), што такође указује на превагу слике као кључне одлике имажистичке поетике.

Колико су неки елементи природних наука и технике били блиски имажистичким виђењима, сведоче поступци у којима се слика ствара поклапањем фотографских наратива, а посебно реципирањем позиције из различитих углова, укрштањем простора (Jones 1972: 42). Такве песме најчешће имају и извесно месно одређење у наслову, као на пример сонет „На припеци” Алексе Шантића из 1918. године, у чијим се терцетима уочава укрштај више различитих позиција у својеврсним кадмирањима: „Прибило се село па убого ћути; | Стазе празне. Само, прахом огрнути, | Низ друм, с кљусадима, одмичу чергаши; || Уз чупаве мајке гола, црнпураста, | Прикаскују дјеца... Цврчак цврчи с храста. |



И караван миче. Стари друм се праши” (Шантић 1956: 320) или већ насловом наглашава свест о полиперспективизму у другој строфи песме „Поглед с врха”, такође из 1918. године: „Све видим, и башту комшије Муктара, | И исти капицик, и пчелињак цео; | Под орахом, где је неко на пањ сео, | Јоште чесма прска ките ђулбехара” (Шантић 1956: 321). Управо је имажистички полиперспективизам и симултаност диференцираних фотографских аспеката могући моменат сусрета протомодернистичких и зачетака авагардних тенденција у српској књижевности 20. века, на граници познијих Шантићевих и раних Петровићевих песама.

Паундова дефиниција симултаности слике као онога што „презентује интелектуални и емоционални комплекс у временском тренутку” (Jones 1972: 18; превод М. Ђ.) у дослуху је са дефиницијом слике руског представника имажизма Анатолија Мариенхофа, према којој слика подразумева „најкраће растојање с највећом брзином” (Мариенхоф 2011: 434).<sup>189</sup> Оба одређења актуализују слику не као меморију, већ као епифанијско искуство ослобађања времена и простора (уп. Raund 1913; Jones 1972: 131), што се можда најбоље уочава у Паундовој песми-дистиху „На станици метроа”: „Привиђење ових лица у маси; | Петелке на влажној, црној грани” (Паунд 2009б: 150), где су практично у двама синтагмама идиограмски сублимисани и компресовани у садашњости традиција катабазе, палимпсести давних књижевних узуса, са савременим одјеком урбаног.<sup>190</sup> Други, скоро оксиморонски спој, у претходној Паундовој песми тиче се две средине, описа урбаног, али и другог, баштенског, вртног амбијента, који се јавља као простор промена, демистификација последњег упоришта.<sup>191</sup> Контраст урбаног и детронизација природног упоришта услед опасности и nelaгоде јавља се код Шантића у

---

<sup>189</sup> Неколико имажистичких стваралаца своје песме и именују сликама (*image/images*) – Сторер (Storer 1972: 47), Олдингтон (Aldington 1972: 54–55), Хјум (Hulme 1972: 49).

<sup>190</sup> О томе детаљно в. Хамер (<https://www.youtube.com/watch?v=2gU4F6ePhcM>, 25. 1. 2016). Претходни Паундов пример у правом смислу речи представља обликовање Шнајдеровог запажања о слици која „aktuelizuje još neostvarene opažajne mogućnosti već date realnosti” (Schneider 1967: 15; Brajović 2000: 229).

<sup>191</sup> Узбуркан однос природно/урбано, појединац/маса присутан је и у поезији других имажиста – Хилде Дулитл у песми „Башта” (Дулитл 2009б: 130), Паунда у истоименој песми (Паунд 2009в: 152), Ричарда Олдингтона у песми „Au vieux jardin” (Олдингтон 2009: 118), а као хронотоп јавља се и у Рилкеовим и Јесењиним песамама. У сродним обликовања овог хронотопа посебно је интригантно пратити сусрет поетика симболизма и имажизма.

песми „Позни часови” из 1911. године: „[...] Изнад глуха града, || Свуд слепи миши круже, и у тами | Буљина буче” (Шантић 1956: 262).<sup>192</sup>

Међутим, разлика у шантићевској предмодернистичкој фази епифанијског имажистичког покушаја ослобађања времена и простора у полиперспективизму успоставља се управо у односу на зачетке авангардних тенденција код Растка Петровића. Један од примера би могао да буде из ране Петровићеве песме „Једна стара арија на модерном инструменту мени, теби и још неком трећем”: „Претрчали коњ што му је још остало да умре, | Да ли разумеш: док им се зуби клате?” (Петровић 1958: 44) или пак у дестабилизованом односу природног и урбаног из песме „Из ковнице изашав”: „За корак једног детета, за покрет његов у ходу, – | А аероплани и птице пролећу кроз облак | И цепају га ритмом дугих песама” (Петровић 1958: 58), у којима се паундовским идиограмима компресују садашњост слике, предложак поетичког узуса, са савременим футуристичким представама, при чему се (не)посредно истиче поетичка различитост имажистички авангардног од протомодерног.

Релативно краткотрајног века, имажизам је претрајавао у променама. Одвојивши се од покрета 1915. године, Езра Паунд сведочи у часопису *Поезија* марта 1918. године, у приказу треће антологије *Неких имажистичких песника* (1917) уреднице Ејми Ловел (која је имала амбицију да на годишњем нивоу излази по једна оваква антологија), да је имажизам досегао *екстрем слике као пиктуралне импресије*, након чега се и гаси идеја о једногодишњем прирасту имажистичких антологија Ловелове (уп. Jones 1972: 23).<sup>193</sup> С тим у вези, према утицајима, аналогјама, траговима и/или стваралачким рецепцијама које су покретали међу ауторима других књижевности, чини се да би се могло говорити о променама од претеча до „наслеђа имажизма”, а да је својеврсну прекретницу представљало Бергсоново предавање о слици, које је даље Езри Паунду преносио Хјум

---

<sup>192</sup> Такав однос преобликовања романтичарског наслеђа, а у следећем примеру и мотива *сна* у пејзажу градског као посредника ружног, уочава се у песми Цона Гулда Флечера „Зора”, објављеној у антологији имажиста 1917. године: „У граду, | Улице које су последње заспале, | Још увек чувају устајале фрагменте ноћи, | Сан истиче из непокретних канти, | Сан дрема преко ђубрета на улицама | Сан спава крај флаша за млеко уз задња врата. | И затвара собе | Иза спуштених ролетни, | Изобличена бледа лица се несвесно ругају дану” (Флечер 2009: 133–134).

<sup>193</sup> Због начина поступања, организације и других опредељења Ејми Ловел и очигледних неслагања, Паунд је иронично назначио да се период од 1915. до 1917. године у имажистичкој поезији назива *ејмижизам* (Jones 1972: 23).

(уп. Jones 1972: 17). У том смислу је посебно подстицајно Хјумово читање и превођење Бергсоновог *Увода у метафизику*, према коме „’многе различите слике, узете из различитих категорија, могу, сливајући своја дејства, усмерити свест у прецизну тачку где се може ухватити извесна интуиција” (Jones 1972: 29).<sup>194</sup> Користећи термине *комплекс* из психоанализе, техничких и природних наука, Паунд је бергсоновски дефинисао слику: „У сваком случају Слика је више од идеје. То је вртлог или бокор спојених идеја и обдарен је енергијом” (Pound 1915: 349; Jones 1972: 40). Како се поетички мењају парадигме у односима конституисања вредности слике, када се узму у обзир сливања свести о енергији и интуицији до екстрема пиктуралне импресије, показују барем две Шантићеве, једна Џојсова и једна песма Растка Петровића, сродних тематско-мотивских садржина. Док се у Шантићевој песми „Метеор” из 1911. године чудесна појава пејзажно, у односу град/башта, имажистичким преиначавањем космичког у конкретно ипак разрешава у смеру романтичарског наслеђа и коначног фокуса на заљубљени пар и доживљај лирског субјекта – „Чудесна свјетлост сва небеса прели – || Бијела ватра по грању се просу, | И к’о да небо раздроби планету, | Сав Мостар драгим камењем се осу... || Уза ме, топла, ти се приби јаче, | И мени бјеше к’о да нас, у лету | Анђео један златним крилом таче...” (Шантић 1956: 275),<sup>195</sup> дотле се промена у третирању слике града у односу на субјекатов доживљај и приказ космичког јавља већ следеће 1912. године у Шантићевој песми „Срце”, што је у кореспонденцијама заметка имажистичког знатно ближе Паундовом компресовању смене урбаног и неурбаног: „Пун фењера стари Мостар трепти оздо, | Спава. Месечине покрило га платно. || Моје срце лети, и кличе, и гори, | Просторима кружи и, к’о метеори, | По родноме крају расипа се златно...” (Шантић 1986: 281).<sup>196</sup> Нагла

<sup>194</sup> Када се статус имажистички дефинисане слике разматра на нивоу односа према метафизици песничког и онтологији лирско-субјекатског, закључује се да је „[...] brisanje ličnih kontigencija i jednodimenzionalnih viđenja preuzeto [...] upravo da bi se otvorio prostor za *image echoes*, prostor jedne *nove pesničke metafizike* koja je kod imажinista skrivena iza artističke iluzije [...] U nedostatku boljih opisnih naziva ovu pesničku metafiziku [...] imenujemo provizorno kao *metafiziku purističkog redukcionizma*” (Brajović 2000: 89).

<sup>195</sup> Могло би се претпоставити да је на појачано присуство овог мотива у поезији Алексе Шантића, као и у песми „Комети” из 1910. године Антуна Густава Матоша, или песми „Све у галоп” Растка Петровића, посебно утицало сазнање о појави Халејеве комете 1910. године.

<sup>196</sup> Обраћање лирског субјекта граду и окриље симболике месеца у урбаном јавља се и у имажистичкој песми „Лондоне” из 1914. године Френка Стјуарта Флинта, једног од важних мислилаца имажизма: „Већ док месец лагано пузи | Изнад врхова дрвећа | Међу звездама, | Мислим на њега | И на сјај који његов пролазак | Баца на људе. || Лондоне, мој прелепи, | Попећу се | На гране | На месечином обасјане врхове дрвећа, | Да би моју крв могао да охлади | Ветар” (Флинт 2009б: 135).

промена у кореспонденцијама слика, при усмеравању свести у једну тачку интуитивне концентрације на самом крају песме, увиђа се у (пред)модернистичким Џојсовим стиховима из песме „Чујем војску”: „Чујем војску док бесно преко земље јуриша | И грмљавину коња: пена им око ногу. | [...] Стижу из мора, трче, крај обале бука, сила. | Срце зар ниси мудро, зар трпиш очај, тугу? | Љубави, о љубави, што си ме напустила?” (Џојс 2009: 142). Енергија слике ка *екстрему пиктуралне импресије*, која се убрзано фокусира и трансформише у интуитивно, ескалира у примеру Петровићеве песме „Све у галоп”: „И као велики метеор са Звезде | Најмањи, најнезнатнији симбол долете, | И у срце ме погоди” (Петровић 1958: 79), која је, очигледно, тек зачетак оних пиктуралних импресија што се авангардно усложњавају и бокоре у *Откровењу*, нпр. у песми „Путник”: „Да л’ над водама, да л’ дуж кинематографских | платана, | Или по жицама телеграфским? на мишици ’амблем | клатна’ | Змија у чељустима лавским; он долази кроз океане | и кроз векове, | Мртав или жив; за њим његове шуме плове” (Петровић 1958: 88).

Промена од (пред)модернистичке *камерно-музичке* ка раноавангардној *епифанијској либерацији времена и простора* (уп. Jones 1972: 38) уочава се у поређењима Џојсове песме „Чујем војску” из *Камерне музике* са песмом „Прошња”, насталом 1924. године у Паризу, из збирке *Песме за пени*. Формална промена на нивоу стиха и строфе, ослобађање од узуса традиције, активан однос према слободном стиху и тоталности синтаксе као елемента обликовања у доминирајућој типографској прозодији (уп. Jones 1972: 38) интензивирају се у другој Џојсовој песми и показују како се приступа теми као поетској целини. За разлику од симболике војске, представљене као супституција замишљаног непријатеља остављеног срца у песми из *Камерне музике* – „Odjekuju o srce kao o nakovanj” (Džojš 2014a: 42), у песми „Прошња”, „ljubljeni neprijatelj” је инкарниран у обличју „iz daleka mi čedna riječ udiše u mozak što | puca” (Joyce 1990: 103), што је очигледна промена у типу слике и њене реализације, која имажистичким линијама најављује авангардне тенденције. Флинт је у писму од 29. јануара 1917. године показао колико би се имажистички стихови могли писати и у прозном изразу, а да при томе не би изгубили своје поетко-ритмичке елементе, већ отворили пут имажистичкој песми у прози (Flint 1972: 147), што Џојс као да постепено и проверава познијим стиховима. Приказана промена у имажистичкој нити између Џојсових песама из двеју збирки представља

поетичку вертикалу од раног модернизма ка авангардним тенденцијама, која би се могла обележити прототипском и парадигматичном и за српску књижевност 20. века, посебно у анализираном поетичком дијалогу Шантића и Петровића.

Иако се истакнутији и континуиранији примери *ослобађајућег комплекса имајизма* ређе и теже проналазе код Шантића, неки елементи *епофанијске либерације времена и простора* (Jones 1972: 18, 38) могли би да се уоче у песми „Ноћ у Трпњу” из 1918. године (Шантић 1956: 319), а у оквиру Шантићеве раније поезије, у песми „Вече на шкољу” из 1904. године, као својеврсном врхунцу шантићевског типа имајизма,<sup>197</sup> који ће се са нешто разграђенијим мотивима јавити и 1910. године у песми „Вечерња звона” (Шантић 1956: 242). Као и у случају Џојсове песме „Чујем војску”, која се према изузетку у једном периоду Џојсовог стварања чини имајистичком, може се управо по сликама које доминирају и „Вече на шкољу”, као она међу најређима, сматрати врхунским имајистичким „инцидентом”<sup>198</sup> (у оквиру, углавном *камерно-музичке* поетске поставке, великог дела опуса Алексе Шантића). Тај „инцидент” ће авангардна оглашавања одређених мотива у другачијим контекстима и значењима досећи управо поентирањима имајистичког аспекта *ослобађајућег комплекса времена и простора* (уп. Jones 1972: 18, 38) нарочито у Петровићевим песмама „Преиначења”: „И час преображења неодложног да удара: | Једном корњачом кором у дно мраморне лубање. | А изнад псећег сна, кога догриза сенком грање” (Петровић 1958: 107) или „Зимски репертоар”: „Више го но мржња нашег одсуства; | Не веруј ни сумраку у млаз сунчани аорте. || Недоглед, гле, плује светлост међ облаке, | Моје срце, још морнар, напаја себе крвљу” (Петровић 1958: 109).

---

<sup>197</sup> Поводом једног од имајистичко-редукционистичких парадокса, који би се могли односити и на ову песму, уп. следеће запажање Тихомира Брајовића: „[...] pesnička slika gotovo neminovno stiče 'dijalektičku' i uz to paradoksalnu prirodu: koncipovana kao jezička minimalnost, konkretnost i 'prozirnost', koja najnužnijim sredstvima treba da predstavi tek predmetnu realnost sveta 'propuštenog' kroz neizbežni ekstrakt 'prirodnih simbola' naše svesti, ona – zbog jednako 'prirodnog' poriva naše svesti da neprekidno odgoneta, nadograđuje i unutar verbalnih konteksta uvek drugačije 'vidi' te postojeće simbole – svojom lapidarnošću i 'nedorečenošću' u isti mah postaje semantička kompleksnost i 'neprozirnost', koja jednako može biti poimana kao ontološki verodostojna 'punoća', odnosno kao ontološki neverodostojna, apstraktna 'prepunjenost' ili pak 'ispražnjenost' predstavljenih predmetnosti” (Braјović 2000: 91).

<sup>198</sup> Уп.: „Инцидентима сматрамо оне песме у којима Шантић или разбија утврђену слику о себи или, пак, на неки други начин предњачи. Један од таквих инцидената је, на пример, 'Вече на шкољу'. [...] О 'инцидентима' у Шантићевој поезији писао је Радомир Константиновић” (Ненин 1998: 11, фуснота 11; Константиновић 1983).

Без обзира на то што имажистичка остварења често нису на највишем пијадесталу уметничког достигнућа и што су тек редак песнички „ексцес”, осим што би се могло рећи, следећи Паундово схватање, да је „за живота боље да се представи једна слика него да се произведе волуминозно дело” (Pound 1972a: 130), закључује се да је у процесима модернизације књижевности прве и друге деценије 20. века имажистичка парадигма као „разрешење” предмодернистичке *поетске свите камерне музикалности* у опусу Џејмса Џојса или пак у успостављеној поетичкој вертикали од Алексе Шантића до Растка Петровића изразито значајна као смер промена које доприносе како зрењима модернизма, тако и утирању пута одређеним авангардним тенденцијама.

## 9. Како се чита *Одисеја* до 20-их година 20. века: фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског<sup>199</sup>

“Longest way round is the shortest way home.”  
(Joyce 2012: 674)

“Whom were you trying to walk like?”  
(Joyce 2012: 383)

„*Одисеја* је овде веома присутна у ваздуху. Анатоол Франс пише *Киклопа*, Форе компонује оперу *Пенелопа*. Жироду је написао *Еленора* (Педи Дигнам), Гијом Аполинер *Тиресијине груди...*“, налази се у писму од 25. јула 1920. године, које је Џејмс наменио брату Станислаусу Џојсу (Ellmann 1983: 490; Херман Секулић 1994: 63–64).<sup>200</sup> У књизи *Итака и коментари* сазнаје се да је већ 1919. године, као и касније, Милош Црњански *Одисеју* сматрао „за највећу поему човечанства, а *повратак из рата* за најтужнији доживљај човека” (Црњански 1959: 9–10). Да ли је та туга толико истакнута, између осталог, и због тога што се Одисеј Милоша Црњанског не враћа са три успешна препознавања у одразу сина, Пенелопе и домаћих, у кућу која је изнутра увек спремна за њега и у којој заиста, после свега, нешто може и да „значи један степен више” (Црњански 1959: 8)? С тим у вези, да ли се сме претпоставити да су код Црњанског на својеврстан начин проблематизовани и повратак, и Итака, и Одисеј? Али како?

---

<sup>199</sup> Својеврсни *одисејски* интермецо у односу на основну тему пружиће се у неколико наврата кроз поглавља „Како се чита(ју) *Одисеја* и...” не би ли се указало на који је начин у динамици процеса модернизације књижевности током 20-их, 30-их, 50-их и 70-их година 20. века стваралачки реципиран Хомеров у односу на Џојсов текстуални предлог у српској књижевности, те како је то, паралелно са стваралачком рецепцијом књижевног дела Џејмса Џојса, у успостављеном *тријалогу*, допринело променама поетичких парадигми и одредило токове модернизације српске поезије и прозе 20. века.

<sup>200</sup> Џојсова је „fasciniranost Odisejom začeta nakon čitanja *Odisejevih pustolovina* (1808) iz pera Čarlsa Lema, romantičarske adaptacije prilagođene mladim čitaocima i duhu devetnaestog veka. Možda je baš ta savremenost Lemovog Odiseja ukazala Džojсу na svestremenost ovog junaka, a možda je svest o tome nastupila znatno kasnije: tek, nekoliko godina posle prvog susreta s Lemovim čitanjem Homera, Džojс u koledžu, u eseju pod naslovom 'Moj omiljeni junak' piše o Odiseju, da bi septembra 1906. godine, u pismu upućenom bratu Stanislausu, prvi put spomenuo ime 'Uliks' kao naslov i ideju za jednu od priča u tada još uvek nedovršenim *Dablincima*” (Paunović 2008: 776).

Док је за Црњанског *Одисеја* „највећа поема човечанства”, англоирски модернизам и Џојс, које је Црњански препознавао у својим читањима,<sup>201</sup> године 1917. саопштили су Џорџу Бораху да је тема *Уликса* „најхуманија у светској књижевности” (Херман Секулић 1994: 65; уп. и Vidan 1971: 59). У том контексту јасно је да Џојс лик Уликса, тј. Блума-Одисеја и Дедалуса-Телемаха креира као људски, чак и као сувише људски (Херман Секулић 1994: 65). Ако је лик тог Уликса толико хуман, па и превише хуман, може ли управо он да постане најтужнији човек „највеће поеме човечанства” у *Лирици Итаке*?<sup>202</sup> Да ли је, како и колико та фигура Милоша Црњанског настајала не само у својеврсној аналогiji са целокупним доживљајем света након Првог светског рата већ нарочито са

---

<sup>201</sup> „Crnjanski je, na tragu Džojisa, shvatio da totalitet sveta ne može više biti obezbeđen mimetičkim, već poetičkim sredstvima, pa se zato pitanje sagledavanja celine sveta mora otvoriti pre nego što počne priča [...] U doba Crnjanskog [...] zamena reprezentativnog metafizičkog junaka (Jov, Faust) reprezentativnim junakom romana, ukazuje, između ostalog, i na to da totalitet sveta koji nastaje u Bibliji ili u *Faustu*, mora da bude *dozvan*, isto onako kako Džojis, *koga je Crnjanski čitao*, mora da dozove u svom romanu mit o Odiseju, kao mit o totalitetu sveta” (Vladušić 2011: 240, прво и последње подвлачење М. Ђ.); „А можда је читао (Црњански – прим. М. Ђ.) и Дžојса, пошто снег по коме се вуће Рјепнин тако подсећа на онај који са свог прозора посматра јунак по имену Габријел Конрој у једној Дžојсовој причи, снег који спаја мртве и живе. ’Jan Majen, i moj Srem, Paris, moji mrtvi drugovi, trešnje u Kini’, čujem kako neko виће, nemo, u једном vagonu podzemne жељезнице, u Londonu. ’Priviđaju mi se још, dok овде ćutim, bdим i mrem’, као да мрмља Габријел Конрој загледајући у снежну даблинску ноћ. А можда је то ипак Дžојс читао Crnjanskog? Нико ту није читао никог, а чак и ако јесте, то у овом случају није нимало важно, јер piscи romana, како то каже Рјепнинов двојник, знају све језике. Dogodilo се, u ствари, то да је у својим покушајима да овлада енглеским језиком (о њим изненађујуће патетичним резултатима сведоче ’енглески’ делови рукописа *Romana o Londonu*) Crnjanski неосетно упио енглески књижевни *Weltanschauung* прве половине века, оно тако препознатљиво модернистичко осећање безнада и бесперспективности које је изнедрило толика значајна уметничка дела – па ето, и *Roman o Londonu*. I то је оно што повежује Дžојсовог Стивена Дедалуса, Eliotovог Тиресију и књазу Рјепнина, раселјена лица у потрази не за домом, као што дубоко верују, већ за идентитетом. Њихов дом је у њима самима, једино што није јасно ко су они заправо” (Paunović 2007a). Ипак, неминовно је запазити одређене алузије на Џојсове романе *Уликс* и *Финеганово бдење* у *Роману о Лондону*, и то у контексту теме двојника: „Лекар га је погледао [...] на крају се чак и смејао, – питао га је: да ли му, тај глас, особито ноћу, као зријавци, пишти, у увету? И, препоручио, да га замисли, не као један глас, него као два. Један глас да назове: John, а други Jim, и кад год му се учини, да их чује, нека метне воштане, мале, чепове у уши. Као Одисеј. Лекар је рекао енглески: Ulysses” (Црњански 2008: 576). Заједничко модернистичко осећање света код Џојса и Црњанског потиче и из, на различите начине, актуализоване важности стваралачког дијалога са скандинавским ауторима, а нарочито са Ибзенем (Џојс 2008: 32–36; Црњански 1993). Интригира и чињеница да идентитет хиперборејца у Џојсовом *Уликсу* у односу на Стивена Дедалуса успоставља управо Бак Малиген: „Ја сам хиперборејас исто колико и ти” (Džojis 2008: 13), као и то да су тумачи препознали суматраистичке одлике у *Уликсу* (Paunović 2004: 33). На основу једне од пређашње наведених аналогija, подстицајно би било упоредити и чувену сцену последње приповетке Џојсових *Даблинаца* са оним што, као уместо Габријела Конроја, изговара лирски субјекат песме „Очи” Милоша Црњанског: „О колико пута | кад нам над постељом сат ућути [...] О колико пута тад устајем сам, | погурен и црн па се загледам | кроз мутан прозор у пропланке далеке” (Црњански 2002: 64).

<sup>202</sup> Под сумом наведених квалификација подразумева се и она дефиниција коју Џојс придодaje својим поступцима као одређење *jocoserious*, што обухвата однос дубине на једној, а комичности на другој страни (Blamires 1988: 9–10; Perišić 2013: 60).



естетиком и поетиком уликовске провенијенције која се развијала у англоирском модернизму?

Потреба за оваквом претпоставком налази се местимично и у назнакама у досадашњој критичарској рецепцији *Лирике Итаке*: то је, на пример, уочљиво у оном становишту Александра Петрова да је „*Пролог* донекле наговештавао више него што је *Лирика Итаке* својом тематиком обухватила, а ту мислимо, пре свега, на ону ’одисејску’ тему” (Петров 1988: 67), или, рецимо, у Цветковићевом разматрању излишности и неделотворне сврсисходности путовања која се увиђа кроз више пута поновљену синтагму „одисејско спотуцање” (Цветковић 1993: 10, 22), где би се издвајањем главне речи могло анализирати колико је овај тип луталаштва по суштини ближи уликовском ностосу у односу на одисејевски.<sup>203</sup>

Дакле, хипотеза овог поглавља рада тиче се могућности разоткривања и разматрања разлике *Лирике Итаке* у односу на многа друга дела европске и светске књижевности која „облаче класичне приче у модерно рухо и говоре о повратку неког митског јунака” (Херман Секулић 1994: 66).<sup>204</sup> Чини се да се код Црњанског не појављује само преобучен Одисеј већ се, скоро истовремено са поетиком англоирског модернизма, и овде наговештава фамозна фигура Уликса.<sup>205</sup> Стога је неопходно утврдити која су то

---

<sup>203</sup> У том смислу је веома индикативно Винаверово запажање о Џојсовој иновативности у третирању назначене теме, као и о сродности приступа Милоша Црњанског: „Мит Артура Рембоа изражен у његовој поеми ’Пијана галија’, написао је један гимназиста са седамнаест година. Тај је мит у дубокој основи још месопотамских предања, још Египта, Вавилонa, Грчке и Арабије. Рембо га је обновио; у данашње дане, Џејмс Џојс дао му новог замаха. То је мит морепловца који се обогаћен најгорчијим људским неискуством, враћа у завичај. То је Гилгамеш са древних клинастих таблица цара Асурбанипала, Безимени Египћанин на повратку са чаробнога шкоља, Одисеј из Хомерових хексаметара, Синдбад из детињских заноса Арабије и Шехерезаде. [...] Ту је галију опевао Црњански, у песмама о Суматри, у лирици повратка на Итаку и у своја два пијана романа” (Винавер 2012в: 354, 356).

<sup>204</sup> С тим у вези, занимљиво је истаћи да се фигура Одисеја почетком 20-их година 20. века јавља и у песмама *Откровења* (1922) Растка Петровића. Тако, нпр., у песми „Путник”, услед усамљености, путујући лирски субјекат алудира на митског претка Одисеја: „Знам: и ти си сам, и ја сам сам, | А псовка кочијаша, – поздрав ветра завичајни | Одисеју на мору”, „И Атлантук је толико широк и дубоко је у нашој | жудњи тако, | Шарлоику и Одисеју да запевамо, кад би ко плако” (Петровић 1958: 87, 89).

<sup>205</sup> Уп. у том контексту и следеће: Џојс је „*želeo da na vreme upozori čitaоce na to da njegov roman nije tek lucidno napisana stilska vežba na klasične teme, već nešto mnogo veće i značajnije od toga*” (Paunović 2008: 777). С тим у вези сагласан је и Набоков: „*Očigledno je da postoji veoma zamagljen i uopšten homerovski eho u temi o lutanjima, u blumovskom slučaju, što i naslov romana sugeriše, kao i to da postoje brojne klasične aluzije među mnogim aluzijama u knjizi, ali bilo bi potpuno gubljenje vremena tražiti bliske paralele u svakom liku, u svakom prizoru u knjizi. Nema ništa dosadnije od otrgnute i prigušene alegorije zasnovane na umnogome iscrpljenom mitu...*” (Nabokov 2004: 8, Perišić 2013: 53).

парадигматична обележја такве фигуре, као и каква се промена у српској књижевности њоме поставља као својеврсни одговор српских књижевних прилика на домене светске уликсологије.<sup>206</sup>

Како би се указало на неке од наведених могућности перцепције модернитета у српској књижевности 20. века, фигура путника Милоша Црњанског, као типолошки сродна парадигма познатог двадесетовековног Уликса,<sup>207</sup> посебно у циклусу „Стихови улица”, поставиће се у оквиру теорије књижевног лика повратника, луталице.<sup>208</sup> Ако се Џојсово дело може посматрати и као *роман* (уликсовског) *ходања улицама* (Lawrence 2010: 140), питање које се поставља јесте да ли је то могућа, одговарајућа и интерпретативно делотворна перспектива приступа збирци *Лирика Итаке*, а посебно циклусу „Стихови улица”.

Први по типу заједнички, а по природи различит именилац фигура Одисеја и Уликса јесте моменат препознавања (Херман Секулић 1994: 64). Уместо три финална препознавања код митског Одисеја – „Телемахов отац, Пенелопин супруг [...] краљ Итаке” (Budgen 1960: 16), у фигури из збирке Црњанског већ се на почетку јавља субјективно

---

<sup>206</sup> О феномену уликсологије в. Koljević 1963: 182–188. „*Uliks* је ослободен бремена свог досадњикавог архетипа Одисеја. У Србији велики део посла на ослобађању *Uliksa* од Одисеја урадили су Svetozar Koljević и, касније, Zoran Paunović” (Perišić 2013: 61). Да ли је могуће ослободити и *Лирику Итаке*?

<sup>207</sup> О Црњанском пак као о „невољном изгнанику”, „безусловном апатриду”, „великом магриналном писцу”, „фигури субверзије у српској књижевности”, „на дугачком и чудесном списку губитника, као Џојс” в. у Ломпар 2013: 23.

<sup>208</sup> Претходно ће се начинити, између осталих, позивањем и на упоришта књиге Анке Глебер *The Art of Taking a Walk*, која су заснована на грађи књижевности, филма и тековина вајмарске културе (Gleber 1999). Не сме се при томе занемарити амбивалентност Џојсовог повратника о чијим истовремено паралелним, али и супротстављеним путевима аутор оставља сведочанство у писмима: „(Хермес) је бог путоказа, тј. он је, посебно за путнике какав је Уликс, место где се паралелни путеви спајају, а и путеви супротни, такође” (Joyce 1957: 147–148). С тим у вези интересантно је приметити да превод речи *Сеобе* на енглески језик, поред уобичајеног *Migrations*, у себи садржи и призив другог значења – *Wanderings* – што истиче присутност оне семантичке нијансе која указује на бесциљна луталаштва, па и узалудна тумарања (уп. Поповић-Радовић 2003), а умножава неопходност да се тема контекстуализује и у оквиру специфичне позиције путника-луталице каква постоји у епизоди “Wandering Rocks” („Лутајуће стене”) чувеног модернистичког романа (Joyce 2012). У том „стеновито лутајућем” контексту (Сен 2014: 92–96) посебно је подстицајно читати и „предосећану” песму „Стење” Милоша Црњанског, песму о једном дану, кроз који се лирски субјекат сећа будућности иза шкотских обала (Црњански 2002: 113). Овде код Црњанског, као и код Џојса, камен има и функцију омфалоса, у религиозном, сакралном смислу, пупка света (Маћон 2009: 50). Са нарочито пажње у неком наредном разматрању требало би истражити још један занимљив детаљ из „Коментара уз ’Мизеру’” (Црњански 1959: 132), који указује на чињеницу да је Црњански 1918. године у Загребу можда могао срести младог песника Горјана, који, ако ништа друго, баштини исто презиме са оним који ће 1957. године бити први преводилац Џојсовог *Уликса* на овим просторима (Džojš 1957).

препознавање тоталитета места и тренутка: „Ја видех Троју, и видех све. [...] и вратих се, блед, и сам” (Црњански 2002: 23).<sup>209</sup> Али ако је лирски субјекат већ видео *све* и препознао *свесвет* (Петров 1988: 42; Цветковић 1993: 10), откуд се уопште, у осамљености лирског *ја*, било шта више може препознати на Итаки?<sup>210</sup> На Итаки где: „У кући ми је пијанка, и блуд, | а тужан је живот на свету, свуд – | изузев оптимисте” (Црњански 2002: 23). И како ће тај, скоро па и беживотан Одисеј из „Пролога” (Цветковић 1993: 23) икога да савлада на Итаки?<sup>211</sup> Да ли је то уопште Одисеј или ко други? У том контексту и треба промислити да ли се кључно одисејевско препознавање одвија заиста на Итаки где је „свеједно да ли ја | или ко други” (Црњански 2002: 94), или заправо уликовски на улицама до Итаке, пошто ни она која би требало да чека Одисеја на Итаки није више Пенелопа, већ можда и Моли, која нужно не чека само Блума-Уликса.<sup>212</sup> У том контексту је и непрекидно кретање лирског субјекта код Црњанског, попут неког уликовског, приказано као кретање са априорним губитком: „Немамо ничег [...] Ни мајке, ни дома не имадосмо, | селисмо нашу крв [...] ни мајке, ни дома, за нас нема, | ни станка, ни деце” (Црњански 2002: 24).<sup>213</sup>

Уместо препознавања оца и сина, код Црњанског се субјекат знатно чешће фокусира на лик мајке.<sup>214</sup> Тако је код Црњанског са једне стране присутна тензија

<sup>209</sup> О овоме видети у Петров 1988: 41–42; Цветковић 1993: 10–11.

<sup>210</sup> О промени симболике античког топоса Итаке у делима немачког експресионизма, а нарочито код Готфрида Бена у компаративном односу према Милошу Црњанском в. Веселиновић 2014в: 204–214.

<sup>211</sup> „Посматрано из перспективе *Уликса*, Одисеј је увек-већ мртав” (Гвозден 2014а: 49).

<sup>212</sup> „Насупрот *Одисеји*, *Уликс* је роман о нежељеном повратку” (Гвозден 2014а: 48), јер за разлику од пута који је Одисејевом знању неприступачан док Итака пак остаје његово жељено упориште, код Уликса је ситуација другачија. Док не дође до потпуног раскривавања (не)могућности Пенелопе, Џојс се њеном фигуром иронично и сатирично поиграва у варијететима „о strpljivoј Grizeldi, kućevnoj Penelopi” (Džojcs 2008: 216) и другим. У песми „Итака” из 1993. године Бродски немогући сусрет Уликса са Итаком контекстуализује такође проблематизујући и Пенелопу: „А једину што те, наводно, чекала, | не можеш да нађеш, јер је свим дала” (Бродски 2011: 758). Колико је тема константног уликовског ностоса и суштинске (воље) бесповратности од Џојса и Црњанског била подстицајна и савременим српским песницима, сведочи песма „Одисеј говори” Миодрага Павловића или нпр. сонет „Итака” Саше Јеленковића: „[...] Хладно жито, хладна машто: бићеш нико | и појешћеш срце острва. Пригушено, напрегнуто. | Кад завичаја нема, палуба је уточиште. || [...] душо, будиш се увек у новој смрти” (Јеленковић 2009: 298).

<sup>213</sup> Погледати с тим у вези и стихове из песме „Ветри” *Лирике Итаке*: „а немам ја дома, ни имена [...] Ноћу кад лутам у сенци града, | крај распећа, баштина и гробља | не жудим за сином” (Црњански 2002: 65).

<sup>214</sup> Као Дедалус, кога гони трагалаштво за мајком, и наратор *Дневника о Чарнојевићу* има специфичан однос према мајци, што је важна референца за могућности актуализација овог односа према оном који постоји у *Портрету уметника у младости*. Наговештено држање јунака према мајци у делу Милоша Црњанског везује се и за његова познија остварења: „Мотив мајке која је на почетку сваког живота у позним делима Црњанског, посебно у *Хиперборејцима* и *Књизи о Микеланђелу*, постаје један од централних и опсесивних

оцеубиства, а са друге стране и проблем угроженог наследника од стране оца.<sup>215</sup> Тај однос се наслућује у „Стиховима улица”, у песми „Досада”: „Плачи само од туге и миља | и остани увек драга неродиља. [...] Улице су нам деца и друзи, | неће наш стид у чеду да пузи. [...] Не дај да наше душе падну | и наставе љубав нашу јадну, | наш горак несрећан загрљај, | нек буде свему у теби и мени | гроб и крај” („Досада”).<sup>216</sup>

---

мотива. Однос мајке и детета истинска је тајна и тежиште живота одакле произилазе разнородна значења и последице; стога је трагање за тајном у биографији уметника, која је закупуљала Црњанског, пре свега покушај одговора на ово питање. У *Књизи о Микеланђелу* – која је сва од каткад неумереног понављања истих тема које је, посредством Микеланђела, писац сматрао својима и тежио да, без научних претензија, на њих пружи властите одговоре – Црњански је тајну уметникове мајке сматрао најважнијим питањем” (Јаћимовић 2009: 356). О нефикционалним подацима из живота Црњанског у вези са овом темом в. Поповић 1984: 68–70 и Јаћимовић 2009: 357. Поводом односа Џојса и мајке уп., нпр. и следеће: „Period samosatirućeg predavanja čarima Pariza, plaćanog najčešće pozajmljenim novcem, prekinuo je 10. aprila 1903. godine telegram u kome je pisalo: 'Мајка на самрти, доди кући, отац'. Мајка је поживела још неколико месеци, довољно дуго да се увери у sinovljevу nepokolebljivost u odbacivanju religije. Krunski, за обоје болан доказ, predstavljало је njegovo odbijanje да се njoj за љубав ispovedi и primi svetu pričest, а на крају и да у njenim poslednjim trenucima klekне крај nje и pomoli се nekada zajedničkom Bogu. Zbog toga će Džeјmsa Džoјsa u životu, а Stivena Dedalusa u romanu *Uliks*, дуго и uporno proganjati duh nesrećне мајке” (Paunović 2008: 768–769). Као што *Књигу о Микеланђелу* проучаваоци сматрају књигом о Црњанском, тако „ima истине у запажању да је Džoјs читавог живота pisao једну књигу, и то књигу о себи samom” (Paunović 2008: 777–778).

<sup>215</sup> В. завршну строфу песме „Традиције” из циклуса „Нове сенке”: „И кад ти на лицу плане плам, | блудан и стидан од дара | скривеног под срцем сред недара: | ја отац бићу тужан, што не убих, | ја отац бићу тужан, јер љубљах, | што нисам више крвав и сам” (Црњански 2002: 45). Уп. са приповетком „Адам и Ева”, у којој отац-офицер, пошто је сазнао за трудноћу глумице, извршава самоубиство, или са суматраистом из *Дневника о Чарнојевићу*, код кога, после сазнања о очинству, постаје све суморно (Раичевић 2010: 81). У виду својеврсне алтернативе и Стивен Дедалус тако у деветој епизоди *Уликса* закључује: „Оčinstvo се може smatrati legalnom fikcijom” (Džoјs 2008: 224). О могућностима тумачења ове џојсовске идеје у односу на живот и литературу Данила Киша в. Росић 2008.

<sup>216</sup> Интересантно је са овим упоредити и коментар који Црњански оставља уз песму „Срп на небу”, а који управо подстиче позицију подржавања жене неродиље на основу представа сеоских девојака, насталих према предлошку слика из *Декамерона*: „Биле су лепе, много лепше него што се мисли, у граду. Тек после удадбе, при тешком раду, и побачају, та лепота се губила брзо и претварала те лепе девојке у погрбљену, јетку, сасушену, жену” (Црњански 1959: 47). И наслов једног од поглавља *Сеоба* посредује сродан тон: „VIII Снуждивши се, над празнином порођаја, она увиде, да јој души, ни у деци, неће остати трага и умре, жалећи што не може да засити бар тело, раздрагана уживањима” (Црњански 2013). У две епизоде *Уликса* проблематизује се прођај на различите начине: у четрнаестој епизоди када се у приказу следа порођаја Мине Пјурифој нуди рађање и развој језика у неких двадесет седам различитих стилова, као и у петнаестој епизоди када Блум после трансформације у жену рађа осморо деце (Džoјs 2008: 399–600). Однос неприпадности пореклом, те поседовања недефинисаног идентитета уочава се и у песми „Поздрав” из циклуса „Видовданске песме” Милоша Црњанског: „Не признајем да сам рођен | и не рађам, нисам ничији” (Црњански 2002: 40), као и у песми „Ветри” из циклуса „Нове сенке”: „а немам ја дома, ни имена” (Црњански 2002: 65). Таква неименованост може се довести у везу управо са Џојсовим поигравањима Одисејевим именом: „Po svedočenju Oldosa Hakslija, Džoјs је isticao ispravnost 'srednjovekovne etimologije' imena Odisej, prema kojoj ono predstavlja kombinaciju grčkih reči *Outis* ('niko') и *Zeus* ('bog'). Ova etimologija, dakako, једна је од карактеристичних Džoјsovih učenih izmišljotina [...] али и као takva, pomaže nam да potpunije razumemo како је то Džoјs видео svog Odiseја, Leopolda Bluma. On је niko и ništa, nevažni и katkad neprijatno snishodljivi akviziter oglasa, али је ma како paradoksalno то zvučало u prvi mah, istovremeno и bog” (Paunović 2008: 777). У том смислу, Џојсова фасцинираност Одисејем као предлошком за Блума, можда би се могла увидети и у запажањима Бланшоа о Одисеју као о „dekadentnom Grku који nikad nije zaslužio да postane heroј

Код Црњанског изостаје одисејевско препознавање мужа и жене, што је управо један од могућих уликовских трагова из позиције Блума, Моли и љубавника, исписан у песми Милоша Црњанског у виду шале, као пародије због дружења драге са попцем у трави: „[...] јер си ма часак само | драга једног попца била | у трави. | И кад тада останете насамо | имаће твој мужић | грдних мука” (Црњански 2002: 77). Можда се најјасније фигура Калипсо, као она која брише сећање и као слобода у том чину, среће у песми „Поздрав” из циклуса „Видовданске песме” Милоша Црњанског – ту се са чела Калипсиним забором<sup>217</sup> брише жиг „мајке блуднице и роба оца” (Црњански 2002: 40), а Уликс Црњанског се коначно у својој припадности саображава са светом: „Теби, што си ми у тело | засадила ветровито биље шума” (Црњански 2002: 40). Веза која постоји између фигуре уликовског лирског *ја* код Црњанског и биља могла би се дефинисати управо кроз фигуру Калипсо. У Џојсовом *Уликсу*, у четвртој епизоди познатој као „Калипсо”, у дијалогу међу ликовима поставља се чувена теорија метемпсихозе (Džojš 2008: 76–77). Како Гилберт то примећује, у дефиницији кабалистичке метемпсихозе: „камен постаје биљка, биљка животиња, животиња човек, човек дух, дух бог” (Gilbert 1952: 128; Mahon 2009: 65, 68). Уликс-Блум ту доктрину илуструје пре свега сликом купања нимфи која се налази над његовим брачним креветом (Džojš 2008: 77). Стога нимфа Калипсо, која у петнаестој епизоди *Уликса* оживљава са Тисовим дрвећем (Џојс 2008: 545–551), може да буде тумачена и као персонификована природна сила дрвета или реке, што се препознаје као присутна и у стиховима Црњанског у најтешњем, суматраистичком, додиру лирског субјекта, света и одређења слободе.

Без обзира на то што се код Црњанског лутање посредно везује и за досаду („и на твој побледелом лицу | од миља | приметим досаду луталицу”, Црњански 2002: 64), ностос се може односити и на луталаштво у трагању за смислом, па било оно макар и у

---

*Илијаде*” (Blanšo 2012: 79). Огромна модерност *Одисеје* и актуалност и у савременој уметности претпоставља чињеницу да је такав *декадентан јунак* античког света добио читаве нове и савремене епове, и не само то.

<sup>217</sup> О симболичној вредности Калипсо као једне од метонимија заборава сведоче пето певање *Одисеје* и четврта епизода *Уликса*, који непосредно или посредно саображавају ову фигуру у тексту. За Одисеја је кључно да никако не заборави жену и повратак на Итаку без обзира на сусрете са Калипсом (Хомер 2002: 115–122), али и Кирком, и сиренама. На другој страни, Блум се труди да не заборави све намирнице за припрему Молиног доручка, сећа се појединости проживљених искустава, а заборавља да провери у колико сати треба да се нађе на „упоришту” ка којем се упутио, а које овде није Итака, већ сахрана Дигнама (Džojš 2008: 67–82).

телу љубавника који ће „у страстима ружним, | стати, | болни, бледи, уморни. | У биљу, или нечем другом, моћном | над пропланком једне шуме младе, | наћи ћемо опет своје наде. | У мирисном небу ноћном. | Наде свих који се болно смеше” (Црњански 2002: 92). Биље означава свет и у љубавном смислу, посебно када се лирски субјекат са њим грли,<sup>218</sup> као и могућност „новог живота” у Кишовом тумачењу (Киш 1995: 135–147). Тражени загрљај лирског субјекта са биљкама уместо са драгом симболизује уликовско припадање свету, какав год да је он, а не одисејевско припадање кући и Пенелопи.<sup>219</sup>

Из овога проистиче и следећи параметар разликовања фигура Одисеја и Уликса у поезији Црњанског, а то је тензија хомеровске носталгије у односу на уликовски ностос – уместо носталгије за кућом у хомеровском смислу код Црњанског се јавља непрекидни уликовски ностос, вечно понављање истог враћања са успоравањем и одлагањем повратка реконвалесцента кући, јер куће заправо ни нема (уп. Lawrence 2010: 141–143). Тип ностоса који је присутан код Црњанског уликовско трагање одређује и као оно које је везано са женом улице, а не куће: „Волиш ли још ноћу улице, | кад блуднице и фењери стоје | покисли? [...] Сећаш ли се, ноћне су нам тике | и лопови, и блуднице, | били невини. | Стид нас беше домова цветних, | зарекли смо се остат несретни, | бар ја и Ти” (Црњански 2002: 75–76). Бесмисленост уобичајене носталгије за кућом и воља за простим ностосом примећује се нарочито у „Коментару уз повратак из Италије”, и то у разрешењу питања о повратку: „Преко мора видим Ријеку и Сушак, са кућама где сам пре три године живео. Опет сам се дакле вратио. Зашто? То нема баш никаквог смисла. И познаници, и познанице, кажу ми да сам се много променио” (Црњански 1959: 112). Управо се на тај начин, скоро до непрепознавања, фигура Одисеја код Црњанског и мења у фигуру Уликса.

---

<sup>218</sup> Уп.: „Очи биља, као очи света или очи природе; такође, и као очи спаса, неке друге љубави, која неће бити само заборав и губитак” (Ракитић 1972: 133). О овој теми в. и Петковић 1996: 53 и даље.

<sup>219</sup> Уп. и стихове из песама „Серената”, „Љубав”, „Традиције”: „А кад те за мном срце заболи: | загрли и љуби грану што вене. | Ах, нико нема части ни страсти, | ни пламена доста да мене воли: | Но само јабланови вите | и борови пусти поносити” (Црњански 2002: 44); „Нежније но руке твоје | биљке сам позно по стиску. | Страсније него на твоје груди | пао сам на њих, | у блудном, безумном вриску” (Црњански 2002: 63); „Под гором високом у вечери јасне, | шаптаћеш ми речи плахе страсне, | и нудити недра најежена бела. | Али ће из моја оба ока невесела | јурнути да грле погледи жудни | планински један стрм, | или бор, или јелу, или шуму расцветану, | или који мрачни грм” (Црњански 2002: 45).

Однос оца и сина у међусобном (не)препознавању код Црњанског не мора нужно да буде читан само у виду десакрализације молитве и кроз присуство донкихотовске фигуре,<sup>220</sup> већ би био погодан ишчитавању и у динамици релације Уликса-оца и Уликса-сина. Немогућност сусрета оца и сина у *Лирици Итаке* симболизује се и у подређивању синовљевих тумарања<sup>221</sup> у односу на очева путовања светом: „Оче наш | син је твој беднији од биља [...] и сам, сасвим сам” (Црњански 2002: 93).<sup>222</sup> Стога без препознавања оца у уликовски двоструком – очевом и синовљевом – лутању светом, син „ником помоћи не може” (Црњански 2002: 93), што се окончава на пола пута застрашујућом градацијом: „Оче наш | али син твој нема више моћи, | да се у шталама на путу у ноћи | ичем ди смрти нада” (Црњански 2002: 93, подвлачења М. Ђ.). Код Црњанског синовљева надања оцу који ће га спасити од смрти изостају, јер ни отац ни син нису више Одисеј и Телемах, већ Уликси улице.<sup>223</sup>

Уликовски моменти се разазнају и у аутопоетичком остварењу „Моја песма” Милоша Црњанског, које доноси и дистинкцију односа сна и јаве (Црњански 2002: 85–86). Уликовска душа након самохраног пута на којем је била и убица и стражар, „грлила [...] разне жене”, „и кораком бројала сате”, „на јави је [...] богат сељак, | весељак”, и „у завичају. | Милује голу жену што спава” (Црњански 2002: 85). Јава, дакле, нуди повратак кући. Али није јава та која се жели. Да би се јава желела, мора да постоје и могућности за весељака у завичају, а њему у завичају не остаје Пенелопа која над плетивом бди, већ „жена што спава, | тврдо, ко плећа гојних крава” (Црњански 2002: 85). Зато се сан жели као слобода, макар и невесела. Као и у односу Џојсовог *Уликса* и *Финегановог бдења* (Ellmann 1966: 225, Петровић 2008: 323–324), и код Црњанског постоји подела на дневни и ноћни свет. У сну се душа непрестано креће по свету, као аутсајдер у граду који је и

<sup>220</sup> Уп. ову врсту десакрализоване перспективе у Џојсовом *Улику*: „Оче наш који nisi на nebesima”, „Оче наш који si u čistilištu”, „Vog: buka na ulici: vrlo peripatetično” (Džojš 2008: 245, 200, 199) у односу на стихове пародирајуће „Молитве” у *Лирици Итаке*: „Оче наш | сенко света седа погурена | на дрвеној раги” (Црњански 2002: 93).

<sup>221</sup> О бесциљности одласка и лутања као тумарања сведоче и наслови поглавља *Сеоба* Милоша Црњанског: „II Одоше, и не остаде за њима ништа. Ништа”, „V Одласци и сеобе начинише их мутнима и пролазнима, као дим после битака”, „VII Тумарали су, као муве без главе; јели су, пили су, спавали су, да најпосле трчећим кораком погину, закорачивши у празнину, по туђој вољи и за туђ рачун” (Црњански 2013).

<sup>222</sup> Уп. претходно са Џојсовим стиховима из пригодне песме „Ecce puer”: „O napušteni oče, | Oprosti svom sinu” (Joyce 1990: 105).

<sup>223</sup> У том контексту в. и реплику Блума-Уликса: „Blum: 'Ne pitajte mene: naša zajednička vera. Ulica zadovoljstva'” (Džojš 2008: 538).

домовина и ропство – управо како се Јеврејин Блум осећао у, углавном, антисемитски расположеном Даблину (Рауновић 2001: 15; Пауновић, Ђорђевић 2012: 21), као Славен на Риви деи Скјавони, коме је пандан сам Месец (Црњански 2002: 86).<sup>224</sup>

Песнички програм Црњанског у „Прологу” *Лирике Итаке* аналоган је аутопоетичкој потреби уликовског лирског ја и његовог програмског одређења кроз лик Дедалуса, што, између осталог, претпоставља и поетику певања нових песама – „бар да запевам | мало нове песме” (Црњански 2002: 23). Уликс-син у обличју Стивена Дедалуса у поезији Милоша Црњанског има потребу стварања.<sup>225</sup> Да би опстао као песник, Уликс у шињелу Стивена Дедалуса мора да се докаже у потпуности и да ступи у отворену полемичку конфронтацију према увреженом искуству традиције и социјалних узуса („Нисам патриотска трибина. | Нит марим за славу Поетика”, Црњански 2002: 23), што је испровоцирано, између осталог, и његовим конвенцијално незамисливим односом према мајци, а нарочито њеној смрти, а у стању је да се сублимише и преточи у могућност даљег постојања једино кроз уметност и стварање неких нових песама (Balsamo 2004: 17). За разлику од центрипеталне уликовско-блумовске фигуре, која обележава вечно враћање кући, уликовско-дедалусовска фигура Милоша Црњанског на својеврстан начин дозива другу инкарнацију Џојсовог романа, помало бунтовничку фигуру, која одлази од цркве, куће, земље како би дантеовски следила врлину и знање по себи (Balsamo 2004: 18). Алијенација лирског субјекта у „Прологу” *Лирике Итаке* у политичком, личном, уметничком, историјском смислу у односу на свет управо је уликовско-дедалусовска (Маћон 2009: 44). С тим у вези, и у односу на религиозне и сакралне симболе, Џојсов Дедалус у *Портрету уметника у младости* каже оно што ће поновити Уликс Милоша Црњанског: „Ја нећу служити” (Јоусе 1996а: 255, Црњански 2002: 23, 94).<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Уп. са стихом из песме „Благовести”: „Судба ми блуди по небу ових дана” (Црњански 2002: 122).

<sup>225</sup> О важности и типу антиципираних уметности у делу у чијем је фокусу Стивен Дедалус сведочи већ и епитаф *Портрета уметника у младости*, који представља стих Овидијевих *Метаморфоза*, дат овде у преводу Томе Маретића: „на незнана на умјештва управи мисли” (о контекстуализацијама овог епитафа у односу на издања в. Гвозден 2014а: 38; о могућностима превода овог стиха код нас в. Ђурић 2013а: 416–422). Уп. разматрану фигуру портретисаног уметника са оном из песме „Болесни песник”, циклус „Стихови улица” Милоша Црњанског (Црњански 2002: 72).

<sup>226</sup> Уп. субјектово одбијање службе код Џојса и Црњанског: „[...] Питао си ме шта бих учинио и шта не бих учинио. Рећи ћу ти шта ћу учинити и шта нећу учинити. Нећу служити ономе у што више не верујем, звало се то мој дом, моја отаџбина, или моја црква: и покушаћу да се изразим у неком облику живота или



У контексту преиспитивања претходне литерарне традиције посебно је занимљива једна од бележака Црњанског о повратку из Италије: „А пошто у болници, кад умру, све војнике сецирају, често, док за сандуком корачам, видим како из сандука полако крв и вода капљу у прашину. У литератури се пре, на оваквом месту, подсећао читалац на оног кога су распели, на Голготи” (Црњански 1959: 116, подвлачење М. Ђ.). Зашто се Црњански осврће и посебно истиче овакву пређашњу алузију на литературу? Која је то промена у односу „пре” и „сада”?<sup>227</sup> Заправо, овом коментару као да није циљ да се писац, протагониста и читалац упуте на наведени архетип, него на нешто што том архетипу измиче. Овај приказ не само да донекле подсећа на живу гротескну слику из „Карикатуре” („А из жила плавих, набрекних од хода | капала би крв и вода”, Црњански 2002: 71), већ зазива и погреб коме присуствује Уликс-Блум, уз посредно актуализовање гротескно-пародичног карактера сваке хомеровско-митске носталгије за испуњавајућом трансценденцијом.<sup>228</sup>

---

уметности што слободније могу и што потпуније могу, служећи се у своју одбрану јединим оружјем које себи дозвољавам – ћутањем, изгнанством и лукавством” (Џојс 1991: 240, за тумачење в. и Гвозден 2014а: 37–49), „Ја нисам певач проданих права, | ни ласкало отмених крава [...] Судбина ми је стара, | а стихови мало нови” (Црњански 2002: 23), „Да ли да певам професорима | што су критици вични, | што ишту оптимизам, | под папучом, реуматични? [...] Или ћу великим патриотама, | што говоре само о сељаку, | што не сме мирисат на балегу, | него на месечину млаку?” (Црњански 2002: 94). О односу уметника према заједници у младалачком есеју „Дан светине” деветнаестогодишњи Џојс сведочи: „Уколико уметник негује љубав према мноштву, не може да умакне зарази фетишизма и намерне самообмане – а ако се придружује неком народном покрету, он то чини на лични ризик” (извор <http://www.ndoherty.com/the-day-of-the-rabblement>, 08. 03. 2014, према Гвозден 2014а: 41). У поетичком смислу фигура Дедалуса преиспитује Сент Беове погледе на однос ауторства, биографије и чина стварања (Balsamo 2004: 62), при чему доминира отклон од старих поетика, што наглашава и уликовско ја *Лирике Итаке* Милоша Црњанског. И код Џејмса Џојса и код Милоша Црњанског у фокусу активног дијалога присутан је Шекспир, како у чувеној деветој епизоди *Уликса* у Националној библиотеци (Balsamo 2004: 65), тако и у *Роману о Лондону* (Рауповић 2007а). Немогуће је не запазити да су оба аутора, практично у исто време, с јесени 1920. године, морала и да истрпе жалбе на своја дела као blasfemiју или порнографију – Џојс за „Наусикају” из *Уликса*, која се раније појавила у часопису *Мала ревија* (Гвозден 2014а: 41–42), а Црњански за *Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1959: 164).

<sup>227</sup> Уп. са одломком из *Дневника о Чарнојевићу*, где Црњански пише о старим сахрањеним романима, којима је на својеврстан начин *Дневник о Чарнојевићу*, као „нови облик романа”, и супротстављен (Петровић 2008: 159).

<sup>228</sup> Пародирајући тон у приказивању носталгије за Грчком код Црњанског могао би се уочити у *комедијантном случају* при коме је на гротескни начин реализована потреба да се наслов *Лирике Итаке* штампа грчким словима – „Тражио сам грчка слова у наслову, а Цвијановић, сиромаш, испомагао се како је знао и умео. Није нашао лепту за прво слово у речи ’лирика’, у наслову, па је један римски број, главачке, произвео за грчко слово. Тако се онда штампало” (Црњански 1959: 148). О наслову *Уликса* Зоран Пауновић наводи следеће: „Кад је о наслову реч, није наодмет одговорити на питање: зашто *Уликс*, а не *Улис*, што би било ближе енглеској варијанти Одисејевог имена: *Ulysses*. Одговор је једноставан: „Уликс” не само да

Урбана бездомност Уликса код Црњанског представљена је и као *трансцендентална бескућност*, како то дефинише Слободан Владушић на примеру прозних дела Милоша Црњанског (Vladušić 2011: 241).<sup>229</sup> Стога је уместо Пенелопи питање „Где си сада Ти?” упућено оној са улица из „Мизере” (Црњански 2002: 75). Тако лирски субјекат иронично контекстуализује и њен однос према његовим потенцијалним супарницима, тј. њеним „просцима”: „Кажеш ли некад, изненада, | у добром друштву, још и сада, | на чијој страни си?” (Црњански 2002: 75). У уликовским визурама могућност луталаштва имају и жене, а та мобилност је знак промискуитета (Lawrence 2010: 147). Светлост фењера се везује за ноћне улице и блуднице (Црњански 2002: 75, Džojis 2008: 445). Блиски сусрети, елементи гостољубља у урбаном свету и дискурс гостопримства највише се очитују свим оним што искључују, подразумевајући пак више незваних гостију, као и ликове блудница (Lawrence 2010: 147).

У песми „На улици” на најсликовитији начин представљен је одломак уликовског путовања ка Кирки, које се крунише трансформацијом Блума у жену (Mahon 2009: 126). Управо ова песма Црњанског представља највише трансформације у граничном добу дана и јавног простора. Уликс носи сувенир своје драге који метонимијски показује да је целина њиховог заједништва некомплетна, док би носталгија за нечим, чега у ствари ни нема, била логична супституција (Lawrence 2010: 148). То се види и у поезији Црњанског: као сувенир Уликса Милоша Црњанског, који је непонесив на другом, најчешће се поставља „осмех [...] разочаран и благ” (Црњански 2002: 71), „осмех блед” (Црњански 2002: 84), „тужан осмех” (Црњански 2002: 90). Тако код Црњанског уместо слике драге као сувенир остаје њена сенка, а уместо Уликса „болан осмех”: „Ти незаборављена моја | на родном пољу изненадна женка, | остај ми сенка, сенка. [...] У црном дугом свиленом

---

звучи рескије, оштрије, одважније од помало меканог „Улис” (што је за пародијски ниво романа изузетно значајно), него је и по изговору ближе латинској варијанти имена Хомеровог јунака – *Ulixes* – из које је изведено енглеско *Ulysses*. Толико о наслову” (Пауновић 2004: 437).

<sup>229</sup> „Umesto mirnog stanovanja kao boravka pri stvarima u kojima se čuva četvorstvo bogova, zemlje, neba i smrtnika, gradsko stanovanje podrazumeva proces neprekidnog deložiranja, promene i pokreta. Rjepnin je otuda *reprezentativni junak grada*, jer je njegov nespokoj samo hipertrofirano osećanje nespokoja svakog građanina, ali je i *reprezentativni junak romana*, budući da se njegova udobna bezdomnost može čitati i kao *transcendentalna beskućnost*, karakteristična za tipičnog junaka romana, koji se kreće svetom u kome su bogovi odsutni” (Vladušić 2011: 242).

плашту | по свету блудим. | И свуд где стигнем шапатам будим | болан осмех, сузе и машту” (Црњански 2002: 87). Иако је као сувенир непонесив, *болни осмех* „На улици” оставља траг на профаним женама и мноштву деце улице – „На свему што прође | мој осмех засија [...] Тад сјајан, тужан, цео град, | личи на моје лице” (Црњански 2002: 80–81), што резултира многоструким кирко-уликсовским променама и метаморфозама – „Жене пролазе и облик губе, | смеше се, па ми приђу да ме љубе, | а ја им нову сенку дам [...] ја имам неба безграничну моћ | сви боли света скупе се у мени [...] а свакога ког погледам, | стиже моја судба, срећа и сан” (Црњански 2002: 80).<sup>230</sup> Ипак, траг се не може оставити само на једној, на Богородици: „Једине драге пред којом клечим, | јер на њој не могу ни моје | блудне горке очи невеселе | да оставе трага” (Црњански 2002: 74).<sup>231</sup> А тај Уликсов траг најбоље је дефинисан у истоименој песми Милоша Црњанског: „Да понесеш од мене само | тугу и свилу белу | и мирис благ... | путева засутих лишћем свелим | са јабланова” (Црњански 2002: 82).

Тај траг се потенцијално доводи у везу чак и са Наусикајом. Сусрет Уликса-Блума Милоша Црњанског са Герти најбоље се очитује у песми „Поворка” – „При крају младости тек | тешко, чудно, обузе ме љубав” (Црњански 2002: 123). Унутрашња стања страсти долазе у спољашњи простор буколичко-суматраистичког пејзажа, у којем се јављају блискости са трешњом и потоком као супституцијама (Шутић 1972: 189–190) за неостварени потпуни сусрет са Герти, не би ли после тога остала мирност услед

---

<sup>230</sup> Како је познато, епизода „Кирка” у *Уликсу* приказана је у форми драме (Džojš 2008: 443–600). Уликс-Блум, као Одисеј у Хаду, куда га Кирка и шаље, односно као лирски субјекат Црњанског у песми „На улици”, среће многе ликове, којима доминирају трансформације у слободи ноћног демистификовања и присуства меланхоличног хумора извитоперених одраза: „Polaze. Tomi Kafri dobaulja do svetiljke, pa je prigrlji, i grčevitim pokretima počinje da se penje. S najvišeg oslonca klizne na tle. Džeki Kafri grli stub, da se popne. Onaj lučki radnik zatetura se kraj svetiljke. Blizanci hitro nestanu u tami. Lučki radnik, klateći se, pritisne kažiprstom nozdrvu pa iz one druge izbacii tečni mlaz sline. Podiže lampu na rame i tetura kroz gužvu sa fenjerom. [...] S druge strane, ispod železničkog mosta pojavljuje se Blum, sav crven, zadihan, gura u džep sa strane hleb i čokoladu. U izlogu Gilenove berbernice nekakav mozaički portret pokazuje mu junački Nelsonov lik. Ispupčeno ogledalo sa strane šalje mu odraz odbačenog, izgubljenog, pretužnog Bluhuhuhuma. Ozbiljni Gledston gleda ga pravo u oči, gleda onog pravog Bluma. On ide dalje, ošinut ukočenim pogledom naprasitog Velingtona, ali u konveksnom ogledalu bezbrižno se smeju praseće oči i bucmasti obrašćići Poldija didli doldija” (Džojš 2008: 447).

<sup>231</sup> Уп.: „Код Црњанског, уз то, с лирским иде и пројекција еротског. Дода ли се томе још само опсесиван Богородичин лик, који се кроз *Лирику Итаке* проткива, може се рећи да је све било припремљено за појаву мистичке еротике у виду новозаветне верзије свете свадбе (*hieros gamos*). [...] Еротика с мистичком подлогом ’слива’, разрешава прилично јак конфликт, готово редован напон који се у *Лирици Итаке* осећа између блудног и светог” (Петковић 1996: 48–49).

својеврсног блумовско-уликсовског пражњења када тело бива испуњено ломном ведрином. То управо представља уликсовско-блумовску позицију у којој на крају песме лирски субјекат Милоша Црњанског збуњен и безбрижан поскакује. Ту је рационално-креативан траг неоставив – мисли јасне ишчезавају (Црњански 2002: 123), баш као што ишчезава и Блумова порука у песку: “I. [...] AM. A.” (Јоусе 2012: 678), услед ритма плиме, тј. Месеца и његових утицаја, док је „непрекидно смешење тамно” једини позив за оне који га прате (Црњански 2002: 123).

Дакле, уместо Одисеја у одређеним сегментима поезије и поетике Милоша Црњанског овом приликом понуђен је Уликс. У блумовском смислу не убица просаца, већ убица времена (Lawrence 2010: 143). То време, познато је, може есхатолошки да се „убије” ако се христолошки надживи, без иједног пада, или пак може да се савлада ако се фаустовски заустави у сласти, па макар она била означена и као пад. Стихови Милоша Црњанског из „Карикатуре”: „О да си само једном | пао по женском телу медном | умирао би радо” (Црњански 2002: 71), не морају бити само полемика са христолошким позицијама (у виду њихове карикатуре), већ могу бити и у дијалогу са чувеним фаустовским: „Ако тренутку кажем када: | Тако си диван! Стани! Трај! – | ти ме у ланце окуј тада, | тад не марим да дође крај!” (Гете 2005: 87).

Зашто ипак код Црњанског тај пад у Калипсин или Киркин загрљају у поменутих песмама није „стани, сада”? А можда би и био, да Црњански од таквог фаустовског или пак одисејевског ужитка који је заборав времена не прави заправо уликсовско осмешено разочарање којем, како је познато, не постоји краткорочно удовољење у еротском, јер ипак нема апсолута у припадајућој жени. Без Пенелопе, тј. са Моли, немогуће су потпуне Калипсо, Кирка или Наусикаја. Зато је на крају збирке на Итаки „свеједно да ли ја | или ко други” (Црњански 2002: 94).<sup>232</sup> То ни фигури Одисеја ни фигури Христа није свеједно. То је само Уликсу и све, и једно.

Уликс Милоша Црњанског управо је једна од оних фигура која не може да се прочита већ само изнова да се ишчитава (Frank 1991: 19, Херман Секулић 1994: 68), док се

---

<sup>232</sup> Важан постаје онај који иде и пролази, Уликс на улици, јер Итака не припада више Итачанину, као што „нити Енглеска припада Енглежима, ни Лондон онима који су рођени у њему, ни Русија њему иако је толико воли. Пролазе кроз њих и то је све” (Црњански 1996: 256, Vladošić 2011: 241).

кроз његова тумачења актуализују нове могућности приступа како поетским, тако и прозним делима Милоша Црњанског, при чему се увек наслућују само неке од типолошких сродности или евентуалних референци не само у Хомеру него и у Цојеу. Претходним испитивањем поезије Милоша Црњанског потврђује се да 1919. године српска књижевност у *Лирици Итаке* инаугурише своју верзију модернистичког Уликса.

### ***III Први српски војсвац***

## 10. Уликс у току

“Master  
of meteoric idiom  
present

The word made flesh  
and feeding upon itself  
with erudite fangs  
The sanguine  
introspection of the womb”  
(Loy 1996: 89).

У наставку рада разматраће се поетичке промене уочене у романескним поступцима Растка Петровића, насталим услед Петровићеве активне стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса, због које се и може засновано говорити о Растку Петровићу као о првом српском џојсовцу. Посебно интересовање посветиће се начинима на које је Петровић реформаторско из Џојсовог дела, као пример парадигме модерности у прози, креативно рецепирао и инкорпорирао кроз стваралачки дијалог у властитим текстовима, те у том смислу начинио кључне заокрете у токовима модернизације српске литературе 20. века. Услед стваралачко-рецепцијског односа Џејмса Џојса, Растка Петровића и српске књижевности, типолошки блиски, џојсовско-петровићевски моменти који зачињу дијалог и будућих поетичких промена у делима Владана Десице, Данила Киша, Борислава Пекића и других, могли би се уочити у поетици именовања и образовања јунака/уметника (Стивена Дедалуса и Стевана Папа-Катића, Ирца, Марице и Пјера О’Мире), модерној ресемантизацији мита, техникама унутрашњих говора и тока свети, музици, открочењу и епифанији, списку, каталогу виталистичких и органских чинилаца, као енциклопедији или хроници (полу)хаоса, у наративу нових медија (извештаја, радија, телеграфа, писама, новина, гласина), у начинима опхођења према језику, нарочито кроз геолошко и онтолошко сазревање уметника, у проблемима хемифлегије воље, парализе, афазиије, али и контраделовању хелиотерапије, теми рођења и граматичности материце велике женке *Финегановог бдења* и *Дана шестог* као алтернативе историје, и другим заједничким садржатељима начелно, очигледно, стваралачки и саговорнички сродних модернистичких

парадигми 20. столећа. У следећем сегменту рада нарочита пажња ће се усмерити ка експлицитним, аутопоетичким становиштима Растка Петровића и Данила Киша, те начинима на које се, од модернизма до постмодерне, у тумачењима *новог облика романа*, заснива и мења стваралачки дијалог наведених аутора са типологијом поетичких виђења релација енциклопедије и хаоса, кроз ситуирање проблема у оквире имплицитних стремљења, посебно у односу на целокупну стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса у токовима модернизације српске књижевности 20. века.



## 11. Џојсплицитна (пост)модернизација: Растко Петровић/Данило Киш

“someone impartial who will *somewhere* rise for the whole”  
(FW 602.7; подвлачења М. Ђ.).<sup>233</sup>

„Могло би се рећи: ма колико лично били самосвојни и, на други начин, свеобухватни, често су оплођавали и развијали бар један елемент већ садржан у Џојсовом делу. (Од Американаца на првом месту Фокнер, па Сол Белоу, и данас, можда, најзначајнији ’експериментатор’ у Америци Пинчон, потом у Француској писци ’новог романа’, укључујући и Клода Симона, па у Латинској Америци Хулио Кортасар. И други, и другде)” (Бркић 1994: 230–231; подвлачења М. Ђ.).

Полазећи од управо наговештене хипотезе да, већ уз Вулфову и Фокнера, па све до Пинчона, заиста постоје „и други, и другде”,<sup>234</sup> који употпуњују назначени след аутора, самосвојних и свеобухватних експериментатора, намера је да се у овом одељку покаже колико је у токовима модернизације српске прозе 20. века поменуто „оплођавање и развијање бар једног елемента већ садржног у Џојсовом делу” (Бркић 1994: 230–231) важно и изразито међу (пост)модернистичким парадигмама као последица процеса стваралачких рецепција Џојсовог опуса код српских писаца. Како је за процес модернизације српске прозе 20. века била значајна и прекретничка стваралачка рецепција Џојсовог дела и на које начине се све ток модернизације и постмодернизације српске прозе 20. века може довести у везу са делом Џејмса Џојса као изразитим примером модернистичког у европској и светској књижевности, проматраће се у анализи примера из експлицитних поетичких текстова и њихових одраза кроз одређене имплицитне (ауто)поетичке постулате и поступке у остварењима српских писаца, а нарочито Растка Петровића и Данила Киша, као значајног вишедеценијског континуитета и контекста књижевно-теоријског, књижевно-критичког и књижевно-преводиачког образлагања присуства Џејмса Џојса при конституисању става о модерности прозе у српској науци о књижевности и књижевној критици.

<sup>233</sup> „неко непосебан ко ће когде сумирати целину” (Џојс према Кољевић 2003: 57).

<sup>234</sup> Фриц Сен сматра да је Џојс начинио утицај не само на књижевност већ је то „широк и без преседана утицај на културну сцену и популарну културу” (Senn 2007b: 2). За даље и детаљније увиде о Џојсовим деловањима и утицајима на потоњу западноевропску књижевност в. и Magaloner, Kain 1956.

Свест о Џојсу као прекретници, реформатору, као и потребу да се дискутује о (не)могућностима стваралачке рецепције Џојсовог дела, актуализовао је већ Растко Петровић у есеју „Савремени енглески роман и комплекс личности”, објављеном у *Времену* 1931. године:

„Занимљиво је видети чак шта бива у данашњој енглеској књижевности када се појави какав снажни реформатор као што је Џејмс Џојс на пример, под чијом се силином грађења разломе утврђене ограде романа. Тада све оно што је куриозно у њему, што је мотив и шема у њему, прелази у писце који то подешавају за облик и у савремену типичност енглеског романа. Такав реформатор није одбачен, није изгнан из општег тона стварања, он је само прерађен, припитомљен кроз пера других писаца; и оно што је изгледало широкој публици несхватљиво за увек (унутрашњи монолог Џејмса Џојса) постало је схватљиво у књигама Вирџиније Вулф. Са својом вештином чистунице, акуратности, инстинктом за добру домаћицу и васпитатељку, Вирџинија Вулф је унела меру, ред, добар тон, пријатност у оно што је очај, тежина и елефантиазис једнога џина као Џојс. – И само дело Џојсово, читано после дела Вулфове изгледа болно дешифровано и разјашњено” (Петровић 1974: 270; подвлачења М. Ђ.).

У контексту енглеске књижевности, Растко Петровић већ овде увиђа неке од проблема у оквирима непосредне стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса, који се пре свега односе на недовољност и немоћ схватања *реформаторке тежине џојсовског елефантиазиса*, чија се *куриозност прерађује, припитомљава и болно дешифрује у савремену типичност мере и реда* (уп. Петровић 1974: 270). Иако је Џејмс Џојс од стране Растка Петровића већ 1931. године инаугурисан непобитно као реформатор, питање које се поставља јесте да ли би прилике икаквих *прерађених реформаторских* поступања у стваралачким рецепцијама Џојса код других европских писаца (попут, али и другачијих од оних вулфовских, како их Растко Петровић дефинише), могле бити у било ком облику значајне из визуре Растка Петровића, те и утврђене као носиоци промена у токовима модернизације прозе 20. века, или би пак, услед такве немогућности интензивирања и праћења Џојсом започетих дијалога са концептом модерности 20. столећа, нужно биле приказане само као трагови својеврсне недовољности и недостатности реципијентских одговора и стваралачких (не)моћи. Претходно наведено би могло бити корисно пре свега у односу на успостављање легитимитета Петровићеве дискусије поводом квалитета стваралачке рецепције у процесу дијалога других са Џојсом, што би сачињавало и заметак метапоетичког сагледавања властитог стваралачког одговора и позиције српске књижевности 20. века у контексту стваралачке рецепције Џојса у другим књижевностима, посебно у оквирима свеобухватних процеса модернизација.

Провера претходне констатације донекле се може начинити и у Петровићевом есеју „Научно-филозофски експеримент и велики савремени роман, Џојс, Пруст, Хаксли”, који је такође објављен у листу *Време* 1931. године.<sup>235</sup> У том есеју Растко Петровић, у контексту Џојсовог утицаја на шири интернационални круг писаца, сведочи и следеће: „И зато баш што је *даљи развој* његове (Џојсове – прим. М. Ђ.) мисли само *питање еволуције* коју ће ова постићи кроз друге писце, ставља се преокрет који је изазвао Џојс својом појавом испред резултата Пруста, било како да су велики и савршени” (Петровић 1974: 282; подвлачења М. Ђ.). Претходним се показује да Растко Петровић верује у могућност стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса код других писаца, која јесте у делотворности да, кроз промене у креативном дијалогу међу многим делима, произведе *развој* и *еволуцију* прозе (уп. Петровић 1974: 282) у процесима модернизације књижевности 20. века.

У односу на тако сагледану и промишљену важност стваралачке рецепције Џојсовог дела, Растко Петровић је у есеју „Научно-филозофски експеримент и велики савремени роман, Џојс, Пруст, Хаксли” понудио и својеврсну дефиницију процеса *модернизације* прозе:

„И замислити тако *развој романа директне психолошке реконструкције, од Улиса Џојсовог до непознате књиге будућности*. Људско познавање човека, људско сазнање живота човековог са појавом *Улиса шири се*, као што се шири на појаву Фројда, и *има да буде доказано еволуцијом која из њега почиње, као што има да се докаже једна научна теорија*. Он има вредност једног *проналаска* било каквог” (Петровић 1974: 283; подвлачења М. Ђ.).

У виђењу Растка Петровића, тај „развој романа”, „еволуција која из њега почиње”, као својеврсни еквивалент процеса модернизације романескне прозе 20. века, на свом почетку садржи романе „директног материјала”, „директне психолошке реконструкције” (Петровић 1974: 281, 283), какав је *Уликс*, али се указује и на претходно поменуте, а неодвојиве недоумице услед стално наговештавајућих сумњи у еволутивно реципирајуће

---

<sup>235</sup> У вези са овим есејом уп. променљивост коментара Радована Вучковића у односу на назначен одабир грађе и аутора, поводом којих Растко Петровић дискутује, а посебно у односу на Петровићево коначно опхођење према изабраним делима: „*Петровићево интересовање за Пруста не би требало да изненађује, с обзиром на његову приврженост француској модерној књижевности и Бергсоновој филозофији. Пре је изненађење тадашње писање Растка Петровића о Олдосу Хакслију и Џејмсу Џојсу*” (Вучковић 2013: 212; подвлачења М. Ђ.); „Међутим, од свих коментарисаних дела пажњу Растка Петровића највише је привукао *Уликс* Џејмса Џојса” (Вучковић 2013: 212).

романескне „немогућности да (се) савлада материјал” (Петровић 1974: 282).<sup>236</sup> Док почетке скициране *еволуције* Растко Петровић обележава у својеврсној (рецепцијској) несавршености и бруталности поступака (Петровић 1974: 282), истовремено предвиђа и будући квалитет те еволуције: „За педесет година, или пре, директан рад са духовним материјалом живота, који је Џојс тако монументално и неспретно почео, *доћи ће до хармоничности и савршенства*” (Петровић 1974: 282; подвлачења М. Ћ.). Очигледно је да Петровићева предвиђајућа *хармоничност и савршенство* у „директном раду са духовним материјалом живота” нису у домену „вештине чистунице, акуратности” и „инстинкта за добру домаћицу и васпитатељку”, којима се уносе „мера, ред, добар тон”, као у раду Вирџиније Вулф, већ да представљају одраз романескног продукта до кога процесима (пост)модернизације прозе књижевност треба тек да дође у, како Растко Петровић каже, „непозатој књизи будућности” (уп. Петровић 1974: 282 и даље). За такву „непозату књигу будућности”, која би могла, већ у Петровићевим поетичким „прорицањима” литерарних перспектива, делимично да буде предочена управо у структури *Финегановог бдења* (1939), Џојс дефинише потенцијалног идеалног читаоца као оног који „пати од идеалне несанице” (*FW* 120.13–14),<sup>237</sup> чиме, имплицитно предвиђајући јединог (не)могућег реципијента, скоро као и да најављује једну од најважнијих компоненти постструктуралистичких читања, теорије рецепције и наратологије – идеалну наративну публику (Prins 2011: 71). Неће се у овом случају подвлачити финеганска „видовитост” Растка Петровића 1931. године, али у том смислу треба узети у обзир и типолошки значај романескне продукције у српској култури 70-их и 80-их година 20. века, а у овој прилици посебно важност Кишове поетике за остварење својеврсне, можда и парадоксалне *хармоније и савршенства* постмодернистичких приступа енциклопедичности „духовног материјала живота” (уп. Петровић 1974), чије заметке кроз предочавања џојсовских

---

<sup>236</sup> Та врста Петровићевих страховања могла би се упоредити са познатом Елиотовом оценом Џојсовог поступка, изреченом управо Вирџинији Вулф, поводом моћи последње епизоде *Уликса*, после које Елиот сумња у то да се даље или пак унатраг у књижевности уопште ишта више и може или вреди (Елиот према Vidan 1971: 61). Питање које стога оснажује тиче се претпоставке колико је Џојс не само променио књижевност 20. века већ и поглед ка књижевности 19. века, нудећи своје дело као својеврсну прекретницу.

<sup>237</sup> Колико је овај Џојсов исказ утицајан, сведочи и чињеница да га, између осталих, употребљава и песник и тумач традиционалних поетичких опредељења Селимир Радуловић у есеју „Свет и песник у свету”, посвећеном Јовану Дунђину (Радуловић 2015: 134).

деловања на рецепцију и промене у процесима модернизације наслућује још Растко Петровић.

Који су истакнути поетички поступци предвиђане модернизације прозе 20. века у досезањима до „непознате књиге будућности” (Петровић 1974: 283), изражени у есејима српских писаца, а засновани на стваралачкој рецепцији Џојсовог дела? Промишљајући о појави Џојса у оквирима енглеске књижевности, већ је у наведеном одломку из текста „Савремени енглески роман и комплекс личности” Растко Петровић метафорички тачно указао на нека од основних џојсовских поетичких опредељења, која су значајна и у контексту разматрања процеса (пост)модернизације (српске) прозе 20. века: пре свега на џојсовску „силину грађења” под којом се „разламају утврђене ограде романа”, као и на заувек несхватљив „унутрашњи монолог Џејмса Џојса” (Петровић 1974: 270). Међутим, како је примамљив, а истовремено и погубан такав чин у покушају досезања наведених поетичких поступања Џојса као књижевне претече, показује већ Винавер коментаришући америчког аутора Томаса Вулфа, који је „морао [...] да помери памету због безмерног умног напора”, пошто је „пошао од аксиоме Џејмса Џојса: да се мора писати новом техником, која је психолошка и приказује унутрашњи монолог појединих личности. Вулф је хтео да на тај начин обухвати читав амерички континент: ако изостави ма и најмању личност и њену слутњу, изгледало му је да ће му целина бити крња” (Винавер 2012в: 337). Колико је жива и савремена оваква Винаверова констатација, као и начин њене актуализације 1954. године, сведочи и чињеница да је једна од првих студија о утицају Џејмса Џојса на Томаса Вулфа настала 1947. године (Rothman 1947: 52–77), а тек након Винаверовог текста завршена докторска дисертација која се бави темом Вулфовог читања Џојса (Kilburn 1957), али која је остала необјављена. Са Винаверовом претпоставком о погубности таквог ослањања зрелог писца на Џојса као претходника, па било оно и у смеру пародије, сагласан би био и Френсис Фицџералд, који у свом писму Џону Бишопу из јануара 1935. године, ипак брани Вулфову стваралачку реакцију, као и властите пародије Џојса, начињене у младалачким годинама стасавања писаца (Fidžerald 1975: 261). Первертиран случај Вулфа као стваралачког реципијента поетичког џојсовског изазова остаје подстицајан све до Кишових тумачења. У Кишовој драмској игри „Дрвени сандук Томаса Вулфа”, Вулфов кофер макулатура, као немогућност Нојеве барке након

логорског искуства, и ипак узалудно докторово подсећање Јаковљевих ноктију – иако очите алузије на (флоберовско) постање ствараоцем из *Портрета уметника у младости* и метафоре (мета)рецепције Вулфовог читања Џојса – неуспеле узусе стваралачких одговора на џојсовске моделе не оцењују нужно са пародијске дистанце, него, услед страховитих, ратних разарања „celokupnog iskustva svih naroda i rasa”, али и неостварења идеја „nove i velike zemlje” (Kiš 1983b: 123), боје тежином меланхоличне ироније у односу на време, причу, живот и литературу,<sup>238</sup> чинећи оствареним Кишово поетичко попрште интензивних сусрета џојсовских мотива и метода у неџојсовском контексту. Све претходно указује да, иако се према њима различито односе, српска књижевност и књижевна критика 20. века прате и реагују на стваралачке рецепције џојсовских следбеника, а то ипак и несвесно чине са својеврсном анксиозношћу од могуће сопствене, неадекватне рецепције предлошка или непродуктивне снаге стваралачког одговора, као и из предострожности због евентуалних оптужби за недовољно плодотворан дијалог са светском књижевношћу у властитом књижевном остварењу и окружењу.

Џојсовска разградња и поремећај постојећих романескних узуса, које је приметио и Растко Петровић, понудили су, дакле, нову технику приступа прозном свету, и то заснивањем модерног израза на експерименту унутрашњег монолога и тока свести.<sup>239</sup> У том смислу, говорећи о модерном роману и његовим експерименталним поступцима, Данило Киш нека од својих аутопоетичких промишљања заснива управо у дијалогу са Џојсом:

„Jer, nema sumnje, Džojcs je taj koji je *nama modernima otkrio dokle se može ići u eksperimentu*, i koja je tome cena. [...] A s Floberom je došlo do *poremećaja* vrednosti; Flober je prvi posumnjao u taj idealni projekat, i počeo da traži nova stilska rešenja; nastupilo je 'vreme sumnje'. Sumnje koja dovodi do traganja. *Krajnji proizvod te sumnje je, naravno, Džojcs*. Njegova razvojna linija od *Dablinaca*, preko *Uliksa* do *Finnegans Wake* je samo bolna ilustracija tog traganja za apsolutnom Formom. To je, mislim, jasno. A to neprekidno *preispitivanje* ne samo *forme nego i celokupne literature pri pisanju svakog novog*

---

<sup>238</sup> Поводом начина на који се Вулфов дијалог са Џојсом транспонује на дијалог савремених аутора са Данилом Кишом уп. Делић 2005: 409–418.

<sup>239</sup> У вези са поетичком снагом џојсовског типа унутрашњег монолога и (не)могућностима његове стваралачке рецепције уп. и становиште Љубише Јеремића, изнето у огледу „Унутрашњи монолог код Толстоја и Џојса”: „*Улис* је дело таквог изузетног језичког мајсторства и толико оригиналног дара да га је, у извесном смислу, и неумесно доводити у ближу везу са било којим другим књижевним делом” (Јеремић 1993: 84). О техникама унутрашњег монолога и тока свести код Џојса и српских писаца 20. века биће речи у засебном сегменту рада.

*dela, svakog romana, svake priče, jeste, rekoh, osobenom crtom moderne literature. To traganje za formom, to je njen distinktivni znak*” (Kiš 2007: 163, 166; подвлачења М. Ђ.).

Доминантне одлике процеса модернизације прозе у Џојсовој „развојној линији од *Dublinaca*, преко *Uliksa* до *Finnegans Wake*”, према Кишу, оличене су у карактеристикама романа-експеримента, у поремећеној вредности претходног (романескног) идеалног пројекта, *развојној* линији трагања за апсолутном формом и преиспитивању целокупног контекста претходне литературе при писању новог дела (уп. Kiš 2007: 163, 166). Киш је, дакле, сагласан са идејом постојања процеса модернизације књижевности у оквиру којих доминантну улогу имају и метапоетички одговори, у овом случају и Џојсови, настали кроз познија дела и као продукт сталних стваралачких (ауто)рецепција претходних остварења. Управо ће увидом у аутохтоност властитих поетичких реакција на одабране књижевне саговорнике Киш меру своје стваралачке рецепције одређивати *диференцијалним коефицијентом* (уп. Kiš 1983d: 52). У анализи пак Кишовог односа и одговора на Џојсову и властиту *болну развојну линију трагања за формом*, у виду залога за тумачење претпостављеног конституисања *постмодернистичког херменеутичког* предлошка у *сукобу интерпретација* (Веџановић 2007: 62) и продукта смене парадигми модернизације књижевности услед различите стваралачке рецепције дела Џејмса Џојса од модернизма до постмодерне, из претходног одломка посебно је важно утврдити Кишова одређења Џојса као „крајњег производа [...] сумње”, уз оно што Киш наводи као цену џојсовског експеримента (уп. Kiš 2007: 163, 166), што представља још једно наглашавање питања *куда онда након Џојса* и шта је са литерарним капацитетом сумње после онога што је код Џојса одређено као крајње. Да ли је стога Кишова постмодернистичка „ревизија” увек мимомо- или антиџојсовска?

Кишово разумевање поменуте *еволуције*, промена и модернизације романа помера се од Петровићевог виђења Џојса и као преломну тачку поставља у ствари Флобера,<sup>240</sup> при

---

<sup>240</sup> У том смислу је важно присетити се и како је поводом Флобера и *новог облика романа* писао још Црњански у предговору *Новембру* 1920. године (в. о томе Петровић 2008: 159). Док Црњански тај тренутак разуме као позитивни преврат ка новом (Црњански 1991: 276), Киш га тематизује позитивном „декаденијом” у којој је „књижевност [...] izgubila svoju prevlast, svoju ravnopravnost, svoju integralnost” (Kiš 1983e: 22–23). Извесна разлика у разумевањима при, чини се, ипак ређим процесима стваралачке рецепције Флобера међу српским писцима, транспонована је и у односу на одјеке рецепције српских писаца у Француској, што се увиђа и у Кишовим белешкама о начинима на које француска престоница дочекује поменуту плејаду његових учитеља: „[...] volim velikodušnost Pariza, koji je proslavio Džojisa, koji je video

чему се тематизује на који је начин књижевност покушала да пронађе *статус тоталитета*, у времену *немогуће универзалности*, кроз оквире „sveta razbijenog u paramparčad” *који постаје модел*, из визуре у којој је период „fiksnog štafelaja” *заправо прошло време* (Киш 1983е: 23). А тај основни аспект *новог света* као декаденције у променама књижевних артикулација Киш прати све од Флобера до Џојса, али и од Џојса надаље:

„*Dekadentna*’ књижевност која је рођена с њим, траје, ево, *од Флобера преко Дџојса, све до наших дана*. Svesna tog zauvek izgubljenog jedinstva, i pomirena s tim. Svesna da je osuđena *na fragmentarnost*, ali željna da, *upravo kroz tu fragmentarnost, dâ potpunu viziju sveta i čoveka*. Stoga se Flober, u *Iskušenju svetog Antonija*, dao u potragu, posredstvom *dokumenata prošlosti, za jednom mogućnom fiksnom tačkom u ovom svetu nepostojanih struktura*; i na taj način postao rodonačelnikom one књижевне струје коју Фуко назива *’fantastikom biblioteke’*” (Киш 1983е: 23; сва подвлачења, осим „*upravo kroz tu fragmentarnost*”, „*Iskušenje svetog Antonija*” и „*’fantastika biblioteke’*” – М. Ђ.).

У променама карактеристика *декадентне књижевности*, чији су актери, према наведеном, Флобер, Џојс, али и Кишови савременици, фиксном (по Петровићевом уверењу, вероватно, и *хармоничном*) тачком парадокса *фрагментарности*<sup>241</sup> која жели да „*dâ potpunu viziju sveta i čoveka*” (Киш 1983е: 23), као и утисак *свеобухватности* и *сумирања целине* (Бркић 1994: 230–231), Киш наизглед (флоберовски) поставља сабирност документарног и књижевног материјала, оличену касније и у фукоовској *фантастици библиотеке* (Киш 1983е: 23). Док Флобер, према Кишу, означава почетак модерне књижевности, на чијој урни треба да буде сартровски написано да „Књиге ипак пећету *служе*” (Киш 1983е: 211), дискусија о дезинтегрисаном свету, као и Кишово посредно проблематизовање интегришућег карактера докумената, поставља доминантним нови тип (рикеровског) наративног идентитета и интегритета: „Jer proza jeste otkrivanje. Ona otkriva da u dezintegrisanom svetu nema integriteta, a da jedino šta možemo s njom (prozom) još da

---

Foknerov genij, koji je otkrio svetu књижевност Latinske Amerike; ne volim njegovu naduvenu pristrasnost kojom je pristupio Solženjicinovom geniju, pokušavajući da svoju nečistu savest podmiri na njemu [...]. Volim (a šta bih mogao drugo) kako je francuska kritika dočekala moje књиге, kako ih je pročitала s razumevanjem i kako im nije štedela komplimentata; ne volim što Pariz nije nikad imao dovoljno sluha za takve pisce kao što su Andrić, Krleža ili Стјански, који су моји учитељи” (Киш 1983е: 153–154). Џојс помиње Флобера посебно у есејима из 1901. и 1902. године („Дан светине”, „Џејмс Кларенс Манган”), а неколико пута се флоберовска упоришта јављају и у Џојсовим делима, нарочито јасно у оквиру овде већ актуализоване идеје о уметнику као творцу који остаје невидљив уз дело, при чему са стране обрезаје нокте, као са краја *Потрета уметника у младости* (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 112).

<sup>241</sup> Уп. Кишове увиде о декадентној књижевности са следећим Ничевим виђењима декаденције, и то пре свега у односу на разумевање улоге фрагментарности: „Šta karakteriše svaku *literarnu* dekadenciju? То што живот у нjoj више не живи у целини. Реč постаје суверена и искаче из реchenice, реchenica се preлива и затamnjuje смисао stranice, stranica dobija живот на račun celine – celina више nije celina” (Нице 2005: 20).



učinimo to je da pokušamo naći svoj sopstveni integritet u okviru njenog” (Kiš 1983e: 211). Флоберово поуздање у сабирност докумената, окрњено декадентном недовршивошћу живота и литературе, код Џојса тријумфује као литерарна целина фрагментарности живота кога у другој целини нема, док се код фукоовског Киша поставља у прибирајућој фантастици субјектовог интегритета као надописујуће библиотеке сопства. Петровићев концепт линеарне еволуције модернизованог приповедања постаје Кишов модел субјекта приче концентричне текстуалне цикличности. Тим ставкама Киш као да балансира између Лукачеве негативне критике Флоберовог *Сентименталног васпитања у Теорији романа*, Ничеовог схватања декадентности и Фукоовог разумевања документарности, представљајући мере у ствари немогуће равнотеже само наизглед (анти)-и-џојсовског.

Дакле, Растко Петровић и Данило Киш су сагласни да у току смена поетичких парадигми, који се зачиње или кулминира са прозом Џејмса Џојса, динамика промена у процесима модернизације постоји: на почетку обележена поремећајем претходног и разноликом рецепцијом онога што следи, притиснута силином дезинтегрисаног света и питања о постизању тоталитета текста без обзира на немогуће универзалности, при чему превладава фрагментарност која тежи да прикаже виталност психолошке реконструкције у, скоро парадоксалном, предвиђању и очекивању савршеније, систематичније и хармоничније целине са фиксним упориштем у немогућој документарности сопства (уп. Петровић 1974; Kiš 1983e). Кад нови приступи у „раду са духовним материјалом” (Петровић 1974: 282) теже да разреше питање о начинима превладавања дезинтегрисаности и елиотовски дефинисане анархије савремености у смеру сабирности извора, поступака и/или документарних предложака, у фокус процеса (пост)модернизације (српске) прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију Џејмса Џојса поставља се истраживање статуса хаоса и енциклопедије, и то у виђењима од Растка Петровића до Данила Киша.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> О важности и потреби тог типа истраживања сведочи и следеће запажање Предрага Петровића, у оквиру монографије која се бави проблемима енциклопедичности у делу Растка Петровића: „Овај однос експлицитне и иманентне поетике у делу Растка Петровића можда је најближи односу који се неколико деценија касније успоставља у опусу другог значајног аутора енциклопедијске поетичке провенијенције, Данила Киша” (Петровић 2013: 77). О поетичким изазовима енциклопедизма и лексикографске парадигме у романима Данила Киша у контексту европске и светске књижевности в. Јерков 1990: 244–262.

## Хаосмички енциклопедизам

„Енциклопедија. Сажаљиво је исмејте као дело стила рококо и чак грмите против ње...”  
(Флобер 1964: 296).

„[...] јер само онај ко уме правим редом да прочита делове једне књиге,  
може наново створити свет”  
(Павић 1996а: 19).

Анализирајући *Финеганово бдење*, Умберто Еко на примерима из књиге образлаже поетику хаоса:

„Ако је *Финеганово бдење света књига*, она нам каже да је у почетку био хаос. Само под овим условом она нам означава основе једне нове вере и истовремено узроке нашег проклетства. Она ипак *раствара један космос* на чији модел више не можемо да се позивамо, докрајчава еквивокност схема којима се више не можемо служити. Нас, Стивенове наследнике, она оставља расположиве и одговорне пред *изазивањем хаоса и његових могућности*” (Еко 2012: 99; подвлачења М. Ђ.).

Еко још увиђа да Џојс *Финегановим бдењем* показује да се „postvavilonski haos ne razrešava njegovim odbacivanjem nego prihvatanjem, kao jedine mogućnosti” (Еко 2002: 88), али као могућности која је након последњег Џојсовог дела постала изнова неостварива, јер је *Финегановим бдењем растворена*, па се мора посведочити *изазов новог хаоса*, ако се уопште више и сматра да је највећа књижевност или бар преломни тренутак поетичке парадигме којем се тежи, прочитан у оригиналности начина текстуалног савладавања разгранатих *могућности хаоса* (уп. Еко 2012: 99). Уколико се *Финеганово бдење* на плану разноликих *узуса књижевне комуникације* у поетичкој контекстуализацији релације *растворен космос – хаос* (уп. Еко 2012: 99) прихвати и као извесни ултиматум, поставља се питање како се мења поетички, (кон)текстуални одговор на слутњу хаоса финеганског екстрема од *Уликса* до првих стваралачких рецепција џојсовске модерничке парадигме у српској књижевности 20. века и даље.

Џојсовско *растварање космоса* (уп. Еко 2012: 99) и *разламања ограда романа* услед *несавладивости материјала*, о чему поводом књижевне комуникације са *Уликсом* сведочи Растко Петровић као о сусрету модерности тежње џојсовског романа и опасности немодерних стваралачко-рецепцијских приступа (Петровић 1974: 270, 282), у контексту *могућности изазивања хаосом и (не)могућности адекватних романескних одговора* (Еко

2012: 99, Петровић 1974: 270), на различите начине најчешће бивају разматрани и подразумевани у односу на поступке авангардне симултаности, дадаистичког претапања мозаика и синхронije, надреалистичних експеримената кумулација материјала и асоцијативних веза.<sup>243</sup> Проистичући текстуални *уликсовски неред* Светозар Кољевић назива и *хаос с предумишљајем* (Кољевић 1963: 186). Са друге стране, у својим поетичким промишљањима упориште за могуће текстуално превладавање *хаосне* фрагментарности Растко Петровић налази у Хакслијевом *Контрапункту* „који је изграђен цео на чисто научним методама, објективно, са посматрањем замишљених појава под разним угловима: емотивно, научно, економски, религиозно, метафизички. Хаксли је на бази *једне хармонијске композиције*, дакле у основи *алгебарске*, 'модулирао' своју историју [...]" (Петровић 1974: 283; подвлачења М. Ђ.). Иако се Хакслијев поступак знатно разликује од скоро сваког дела *Уликса*, Петровићев коментар се према својој поливалентности чини по идеји блиским и остваривању начина текстуалног превладавања хаоса какав постоји у најобјективнијој и најнаучнијој међу епизодама *Уликса*, у епизоди „Итака”, грађеној према контрапунктским узорима истражног поступка. Како је Петровићев уметнички одговор у роману *Дан шести* ипак најређе *уликсовско-итачки*, претпоставља се да су стваралачки превагнула другачија заснивања Петровићевих размишљања поводом могућности утекстовљавања хаоса.

Године 1931. Растко Петровић у надреалистичким покушајима увиђа начине да се уз „много кључева [...] отвори интегрална стварност” (Петровић Р. 2014б: 64). У контексту трагања за разрешењем недоумице како текстуално приказати *хаосмизам интегралне стварности*, Елио Виторини, говорећи о „realizmu, 'višoj' i 'nižoj' stvarnosti”,

---

<sup>243</sup> Осим у Броховим читањима из 1936. године, и у каснијим виђењима Јулије Кристеве, из периода заснивања *семанализе* као властитог пројекта обнове семиологије, Џојс се ситуира у грађи доминантног поетичког одређења авангардне књижевности, поред Лотреамона, Малармеа, Артоа и Батаја (уп. Буџинска, Markovski 2009: 360). Авангардни Џејмс Џојс, као и авангардни Растко Петровић, само су једно од многих поетичких облика ових стваралаца. Вучковић сматра да се, по поетици авангардне симултаности, дадаистичког мозаика и синхронije, у опусу Растка Петровића изразите типолошке сродности са Џојсовим делом, односно Стивеновим (и Молиним) монологом из Џојсовог *Уликса*, могу увидети у поглављима „1. новембар 1915” и „10. новембар 1915” првог дела романа *Дан шести*, као и у песмама *Откровења*, какве су „Пустолов у кавезу” и „Фабрички димњак” (Вучковић 2013: 215–220). Уз то је уочено и да је сегмент „Уторак, 10. новембар 1915. године” из романа *Дан шести*, објављен 1932. године у часопису *Српски књижевни гласник*, под насловом „Смеђи Петар се пробудио”, према својој авангардности, највише под дејством техника *Уликса* или бар под најдиректнијим утицајем Петровићевих непосредних читања овог Џојсовог романа (Мићић 2007: 210).

и то кроз „poređenja romana i opere”, поставља питање „zašto bi romanu nedostajalo to što opera ima u muzici?” и дискутује о снази језичких одлика опере да кроз контрасте честих немогућности истинског приказа стварности освоји „stalnu sposobnost da izvlači 'maksimum stvarnosti' [...] iz svakog 'minimuma stvarnosti'” (Vitorini 1975a: 388). Како у Петровићевој тежњи добијања максимума стварног интеграла из сваког минимума понудити меру хаоса и реда? Чиме надоместити оперски тоталитет музичко-језичког контраста у модернистичком интегралном тексту којим би се савладао максимум хаоса? Коментаришући Сезанове уметничке приступе при којима важи законитост да, иако „у природи влада стална промена”, „ипак се све то једном трајном животном силом уређује између себе”, Растко Петровић подвлачи да је уметнику у томе довољно да „и не распоређујући спољне предмете тако да они стварају собом једну затворену композицију”, „дâ сав *зависни сликарски однос* који постоји између било којих елемената, гледаних засебно у природи, па да се на слици постигне неизоставно једна *архитектонска унутрашња изграђеност*” (Петровић Р. 2014б: 51; подвлачења М. Ђ.).

Истицњем потребе да се у делу успостави *зависни (сликарски) однос*, дакле, релација која функционише и на (мета)поетичком нивоу, очигледно је већ овде Растко Петровић био на трагу оних виђења и приступа *при савладавању материјала у архитектонској изграђености* (Петровић 1974: 282; Петровић Р. 2014б: 51) које је у Џојсовом методу уочио Езра Паунд. У огледу „Џејмс Џојс и Пекише” Паунд истиче да је Џојсов однос према свету којим је разочаран могућ једино кроз стварање енциклопедије текста од хаотичности материјала из стварности, пошто је, на трагу Флобера, и Џојс закључио да је „најбољи начин да изиђе на крај с имбецилношћу и идиосинкразијом свог века да направи његову енциклопедију” (према Deming 1970a: 21; Кољевић 2003: 39). Постојање елемената енциклопедичности у *Уликсу* подвлачи управо Џојс: „То је такође нека врста енциклопедије. Моја намера је да пренесем мит *sub specie temporis nostri*. Сваки догађај, што ће рећи, сваки час, орган, уметност, који су међусобно повезани и доведени у везу у структурној схеми целине, не само да условљавају него и стварају сопствену технику” (Џојс према Ellmann 1959: 535–536; Јеремић 1993: 77). Остварење тежње ка *посматрању појава из различитих углова*, жеље за њиховом *модулацијом у хармонијску целину*, којом се зазива *интегрална стварност* као утекстовљење хаоса кроз

успостављање међусобних *зависних односа* и *архитектонске градње* Петровићу омогућује управо џојсовско поимање енциклопедије. Џојсовска експлицитна и имплицитна дефиниција енциклопедичности нуди Петровићу као доминантну парадигму *хаос* с енциклопедијским *предумишљајем* (уп. Koljević 1963: 186). Поставља се питање како су се према том концепту односили наредни ствараоци који су ступали у дијалог са књижевним постулатима Џејмса Џојса и њиховом стваралачком рецепцијом у модернизму српске књижевности 20. века.

Излажући о роману *Пешчаник*, Киш такође нуди енциклопедијску творевину као идеални обликотворни романескни модел:

*„Moj ideal je bio, i ostaje do dana današnjeg, knjiga koja će se moći читати, осим као knjiga при првом читанју, још и као енциклопедија (Bodlerova, и не само његова, најомиленија лектира), што ће рећи: у наглој, и вртоглавој сменјивању појмова, по законима случаја и азбучног (или неког другог) следа, где се један за другим тискају имена славних људи и њихови животи сведени на меру нужности, животи песника, истраживача, политичара, револуционара, лекара, астронома, итд., боговски измеšana са именима биља и њиховом латинском нomenclатуром, с именима пустиња и пешчара, с именима богова античких, с именима предела, с именима градова, са прозом света. Успоставити међу њима аналогију, наћи законе подударности”* (Киш 1983е: 188; подвлачења М. Ђ.).<sup>244</sup>

Уместо конституишуће-интегралног устројства опере или слојевито-везивних односа сликарског платна, како је услове текстуалног умрежавања хаоса прихватио или дефинисао Растко Петровић, као лексикографска архитект(с)тоника код Киша поставља се *аналозија* у независностима енциклопедијског текстуалног модела обликовања несавладивог, хаосмичког материјала стварности. Хипотеза која се у овом сегменту рада проверава јесте како се мења тип успостављања релација поетике енциклопедичности према поетици хаоса од Растка Петровића до Данила Киша у односу на стваралачку рецепцију поетичких становишта Џејмса Џојса, његових претходника (Новалиса, Бодлера, Флобера и других стваралаца и мислилаца) и директних или индиректних наследника (Роберта Музила, Гинтера Граса, Џона Барта) (уп. Vidan 1971: 64), те како та промена утиче на процесе модернизације књижевности 20. века.

---

<sup>244</sup> Управо од овог Кишовог становишта започиње образлагање концепта *нове текстуалности*, а међу њима и тумачења Павићевог дела, које је понудио Александар Јерков (Јерков 2006: 356).

О сложеном, амбивалентном и оксиморонски симултаном односу поетике хаоса и поетике енциклопедије у модерном роману сведочи Данило Киш у једном од интервјуа вођених 1973. године:

„Imenovati stvari, to jeste ideal ne samo Sartrov, to je ideal celokupne moderne književnosti, poezije i proze podjednako, o tom imenovanju stvari govore i Valeri i Žid, a *Džajs i moderni roman pokušavaju na tom imenovanju stvari da stvore jedini svoj svet, bez koherencije*. [...] *Imenovati stvar to znači još i stvoriti je*, i to je već domen literature, domen proze, stvaralački čin par excellence. Kao što je domen stvaralaštva – valjda još poslednje polje gde pisac oseća stvaralačku radost – *to katalogiziranje stvari i predmeta, njihovo izdvajanje po nekoj višoj logici, po logici proze. Pisanje i nije ništa drugo do imenovanje stvari*. A moderna proza – koja jeste *dezintegracija* – *pokušava da sačuva dezintegrisanost sveta kroz nabranje stvari po logici koja će tu dezintegraciju jasno i nedvosmisleno prikazati slučajnošću izbora i rasporeda; susret šivaće mašine i kišobrana na operacionom stolu – to je demijurški čin*. [...] *Moderan pisac (i slikar) ne veruje u poredak stvari i predmeta*, a još jedini domen proze jeste to odmeravanje količine i vrste materijala koji će ući u knjigu, kao i saznanje da je 'mrtva priroda' celokupnost sveta, sve ono što se zove stvar, *objekt*, i da tu *zapravo nema nikakve hijerarhijske vrednosti*, riba i nož imaju istu cenu kao i šivaća mašina ili operacioni sto. *Sve je u odnosima, protivstavljanjima, u stavljanju stvari naporedo. Moderni pisac ne veruje u sedam dana stvaranja, u Božji katalog, u redosled stvari i pojava. Svet je haotičnost*. [...] *Moderna književnost je pak nastala u slučajnom dodiru stvari*. Đubrište modernog romana prethodilo je zagađenosti prirodne sredine” (Kiš 1983e: 211–212; подвлачења М. Ђ.).

Иако у сваком случају у претходном одломку из Кишовог интервјуа назначени *модерним*, чини се да су у фокусу барем два типа модерности (односно модерности и постмодерности) у *романескном стварању света именованем ствари* (уп. Kiš 1983e: 211–212). Први се очито односи на Џојсов метод у *именовању ствари да створе једини свој свет, без кохеренције* (уп. Kiš 1983e: 211–212), што имплицира да је, према Кишу, Џојс заправо упориште оксиморонски једновременог дејства поетике хаоса и поетике енциклопедијске номенклатуре у модернистичкој прози – именованем ствари, односно њеним разноврсним, протејским стварањима у процесу писања, енциклопедичним поступком умножавања потребе за увиђањем сродности и разлика у обличјима ствари, каледоскопира се свет, али свет без кохеренције, дакле, свет хаоса енциклопедијских облика. Тако текстом потврђујући *хаос с енциклопедијским предумишљајем* (уп. Koljević 1963: 186) основна је карактеристика највећег, модернистичког дела романа *Уликс и Дан шести*.

Други тип модерности заснован је, према Кишу, на *каталогизирању ствари и предмета, њиховом издвајању по логици прозе*, што представља елемент *чисте енциклопедичности* као литераризованог метода за *савладавање хаотичности света* (уп. Kiš 1983e: 211–212). Међутим, кишовски дефинисана *модерна проза покушава да сачува*

дезинтегрисаност света кроз набрајање ствари по логици која ће ту дезинтеграцију јасно и недвосмислено приказати случајношћу избора и распореда (уп. Киш 1983е: 211–212), што подразумева додатан метапоетички осврт и напор, са израженом ауторефлексивном интенцијом *енциклопедијског приређивања хаоса*. Док, према Кишу, модернистички писац не верује у *поредак ствари и распоред предмета* енциклопедијски дезинтегрисаних, постмодеран писац верује у јасну и недвосмислену тежњу *логице енциклопедијског поступка* – у џојсовском смислу да се *уликсовско-итачки* или *финегански* приреди и сачува дезинтеграција ствари и предмета као случајност у њиховом именовању, каталогизовању и набрајању (уп. Киш 1983е: 211–212). У томе и јесте кључна разлика између Петровићевог и Кишовог читања Џојса, односно модернистичке и постмодерне стваралачке рецепције односа хаоса и енциклопедије у *Уликсу* и *Финегановом бдењу*, од текстуалне потврде *хаоса* с енциклопедијским *предумишљајем* (у *Уликсу*, без „Итаке” и у *Дану шестом*) до (мета)текстуалног *енциклопедијског приређивања хаоса* (од Уликсове „Итаке” ка *Финегановом бдењу*, као и од *Пешчаника* ка *Гробници за Бориса Давидовича*), која утиче на промене у процесима модернизације (српске) књижевности 20. века.

У тону и начину Кишовог сведочења поводом метода којима Џојс, као модернистички писац *Уликса*, ствара текстуалну слику дезинтеграције, нереда и некохерентности света именовањем и енциклопедијском енумерацијом његових чинилаца, као ређе зависних, хетерогених елемената, стиче се утисак о Кишовом отклону од Џојсових уликсовских поступања, у којима као да се по стилу и структури: „[...] dodiruju dobro i zlo [...] u božanstvenom neredu, u nekoj rableovskoj, borhesovskoj enumeraciji gde je jedina briga, jedina radost, to protivstavljanje heterogenih elemenata, infantilna igra, no igra, koja svedoči o tome da taj koji otkida latice margarete (voli-ne-voli, voli-ne-voli) i sad samo kuša sudbinu-slučaj da mu kaže ono što očekuje da mu kaže: voli” (Киш 1983е: 152, подвлачења М. Ђ.).

Иако би тај вид „božanstvenog nereda” и „rableovske, borhesovske enumeracije” (Киш 1983е: 152), у џојсовским начинима третирања односа хаоса и енциклопедије углавном одговарао стваралачким и поетичким ставовима Растка Петровића, треба узети у обзир и

то да Џојс није свуда у том смислу поетички непроменљив. Тако се уочава да „Итака”, претпоследња епизода *Уликса*, својом (пост)модернистичком улогом *ревидирања случајности* представља пример поетички формулисаног *покушаја да (се) сачува* (претходним епизодама приказана) *дезинтегрисаност света кроз набрајање ствари по логици која ће ту дезинтеграцију јасно и недвосмислено приказати случајношћу избора и распореда* (уп. Киш 1983е: 211–212), односно доказ непосредне примене (мета)текстуалног енциклопедијског *приређивања хаоса*:

„Рецимо, када непознати глас изговори прво питање Итаке: ’које су паралелне правце Блум и Стивен у повратку пратили’ [...] ’Муза одговара без предаха; она је у поседству геометрије саопштавања, и метричке поезије, информација о прошлости ликова и њихових најдубље скривених мисли; и она нас може засути информацијама које никада не бисмо ни помислили да желимо да знамо, о запремини резервоара даблинског водовода или о снази у свећама коју производи плински пламеник у Блумовој кухињи” (Kenner 1978: 96; Миливојевић 2010: 147).

У претходном се лако препознаје однос одељака *Пешчаника*, а нарочито „Истражног поступка” и „Испитивања сведока” према „Сликама с путовања” и „Белешкама једног лудака”. Та врста *геометричности* епистемолошко-енциклопедијског *приређивања онтолошког хаоса текста*, као парадигма каталога, синтеза набрајања, поетика сажимања, кључна је за Кишово образовање метафоричног модела идеалног дела:

„Што се тиче саме приповетке *Енциклопедија мртвих* и њеног описа као стецишта свих људских збивања, то је само метафора моје сопствене поетике у њеном идеалном, никад достигнутом виду. Дајући опис те енциклопедије, ја истовремено, дакле, говорим о једном идеалном пројекту сажимања, а као крајњи производ имамо саму ту причу – *Енциклопедија мртвих* – која није ништа друго до један сажет роман, роман сведен на неких четрдесет страница. [...] Ето, то сам хтео: да грађу читавог једног романа сажмем на простору једне приче” (Киш 1991: 124).

Ипак, у свом доживљају и романескном *доитачком* представљању *хаоса* с енциклопедијским *предумишљајем*, сродног поетици Растка Петровића, као и истовременом *итачком* активирању *енциклопедијског приређивања хаоса*, блиског *Пешчаничним* узусима текста, Џојс се није зауставио на „равнотежи” „Итаке”, већ је наставио ка екстрему текста *Финегановог бдења*. Ту промену у Џојсовом односу према поетикама енциклопедије и хаоса уочио је и Дерида: „*Финеганово бдење* је мало, мало шта? Мали син, мали унук западне културе у њеном циркуларном, енциклопедијском, улисовском и више од улисовског тоталитета” (Derrida 1984: 149). При томе се на тај *уликсовско-итачки* начин приказа *тоталитета* актуализују (и за Киша) важна упоришта у читању не само једновременог дејства поетике хаоса и поетике енциклопедичности или



пак метапоетичког *енциклопедијског приређивања хаоса* већ кроз манир Уликса и начини на које енциклопедичност текстуалних поступака прелива хаос света додајући сопствени хаос, те поред дотадашњег *хаоса с предумишљајем енциклопедичности* иницира истовремено и (мета)текстуалну *енциклопедичност с предумишљајем хаоса*, која ће бити нарочито значајна за *Финеганово бдење* и *Гробницу за Бориса Давидовича*.

У светлу постмодернистичких теорија, Еко представља *Финеганово бдење* као оно које „нам пружа инструменте да у једном свету који очекује нашу дефиницију, дефинишемо бескрајно могућне форме света” (Еко 2012: 98). Таква *дефиниција бескрајно могућих форми свет(ов)а* (Еко 2012: 98) остварива је финеганском разноликошћу начина на које се укрштају поетика *хаоса света с енциклопедијским предумишљајем текста* и поетика *енциклопедије света с предумишљајем хаоса текста*. Међутим, у том односу вероватна је, али и претећа управо „делинерација могућих светова” (Еко 2012: 98), по којој:

„Дојсом се увиђа да је развитак модерне уметности везан за једну врсту принципа индетерминације, по коме, када облици стигну *до максимума репрезентативне јасности једне могуће структуре света (или структуре отворених образаца којима дефинишемо свет)*, они више не могу да нам пруже никакву конкретну индикацију о томе како да се покренемо, да модификујемо свет...” (Еко 2012: 98; подвлачења М. Ђ.).

Овим се наизглед долази до новог џојсовског парадокса. Претходна индетерминација *досезања максимума репрезентативне јасности структуре Финегановог бдења* можда у тежњи модернистичког читања целине света и текста заиста не може да покаже како се даље *модификује свет*, али зато ултиматум *репрезентативне нејасности* указује на промену парадигме рецепције и читања, која не означава више *развитак модерне уметности* (уп. Еко 2012: 98), већ постмодерне (ауто)поетичке модификације света текста, знатно ближе пројектима Кортасара, Калвина и Павића. Укрштај уликсовског *хаоса с предумишљајем енциклопедије* и уликсовско-итачког *енциклопедијског приређивања хаоса* у доминацији финеганске *енциклопедије с предумишљајем хаоса* остварује се не само на нивоу целине текста већ и појединачних текстуалних рукаваца *Финегановог бдења*, чије се својство (дез)интеграције у роману свесно поетички чува: „Он (Џојс – прим. М. Ђ.) понавља и мобилизује и вавилонизује (асимптотски) тоталитет вишезначја, он чини то својом темом и операцијом, он покушава

да направи ерупције, са највећом могућом синхронијом, у највећој брзини, највећој моћи значења сахрањеној у сваком фрагменту слога, субјективизирњем сваког атома писања до фисије да би се претрпало несвесно свим памћењем човечанства: митологијама, религијом, филозофијама, наукама, психоанализом, књижевношћу” (Derrida 1978: 103).

Кроз трајање (дез)интегрисаног текста као продужетка света у Џојсовом *Финегановом бдењу*, односно у динамици хаоса света и енциклопедији текста *Гробнице за Бориса Давидовича* и *Енциклопедије мртвих*, јавља се и покушај да (се) сачува дезинтегрисаност текста кроз набрајање, енумерацију, инкорпорирање, каталогизирање других текстова по логици која ће ту дезинтеграцију јасно и недвосмислено приказати случајношћу избора и распореда (уп. Kiš 1983e: 211–212).<sup>245</sup> (Дез)интегрисана фусија мултиплицираности језика у *Финегановом бдењу* дезартикулише и време и биће, онтолошки децентрирајући текст, што чини и Кишова *Гробница за Бориса Давидовича*, пре свега, мултипликацијом дезинтегрисаних текстуалних предлогака, а могуће „решење” интегралности тоталитета јесте у транслингвистичкој, односно транстекстуалној дискусији која често није ни наговештена у приказаном (уп. Slotte 2003: 195–197), али јесте по методи текста непрекидна управо услед доминирајућег концепта (мета)текстуалне енциклопедичности с предумишљајем хаоса у позним Џојсовим и Кишовим текстовима.

У том смислу би и за целину *Гробнице за Бориса Давидовича* могао важити Елиотов навод да је херменеутичарима „*Финеганово буђење* [...] пружало онакав модел дела какав би они желели да представља свако књижевно дело” (Елиот 2012б: 94), у могућности трајног тумачења, пошто је *финегански* (али не само по том аспекту), и према *Гробници за Бориса Давидовича*, немогућа прича истинита тек када је исприповедана „на меšавини свих тих језика”, у приповедачком досезању „nedostižnog i stravičnog časa vavilonske pometnje” (Kiš 1983e: 7), и то и као пометње текстова. Имајући у виду историју рецепције Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*, могло би се претпоставити да је још

---

<sup>245</sup> Проматрајући форму *Финегановог бдења*, Умберто Еко следи џојсовска упоришта, уочена у стваралачки и поетички оваплоћујућем односу хаоса и енциклопедије, који је на нивоу текст(ов)а *Гробнице за Бориса Давидовича* близак и Кишу: „То је природа моје операције; прихватам свијет под видом onoga што је о њему речено, i организујем га по правилима која нису ваљана и конфронтацијата ствари, nego samo u konfrontacijama riječi koje изражавају ствари”; Umberto Eko, 'Otvoreno delo', *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979, 145” (Vladušić 2011: 237).

*Финегановим бдењем* условљена у ствари нека врста пародије могућности херменеутике и потреба стварања новог херменеутичког идентитета у обрисима формирања читалачког интегритета у заједничким, најчешће мултикултурално образованим групама за читање и коментарисање, као вида нове идеалне заједнице тумача и херменеутичке утопије. Недоумица да ли је, ако Дедалус-уметник израста упркос обрисима заједнице (нације, религије и породице, које су њена основа), потенцијални дедалусовски текст нужно намењен појединцу или колективу (уп. Гвозден 2014: 42), раскринкава се поводом случаја *Финегановог бдења*, као и неких Кишових, Пекићевих и Павићевих текстова, који не само да израстају упркос било којој заједници, него и упркос заједници херменеутичара, односно као да „рачунају са заједницом читалаца која би настала хоризонталним и вертикалним повезивањем 'изабраних', односно оних-који-разумеју-неразумљиво” (Гвозден 2014: 42). Тако је у овом тренутку назначено *финеганско текстуално наслеђе* засновано и вероватно једино могуће у утопијској идеји отеловљеног тумачења у мноштву читалаца, на метанивоу *хаосмичког енциклопедизма*, у бескласју полиглосије као идеалног херменеутичко-комуникативног обрасца, где текст постаје пријемчив у оној мери у којој припада и отвара се заједници, јер је „komunikacija [...] i *communio*, zajednica, kao što je i *communio*, činjenje nečega zajedničkim ili opštim” (Milić 2007: 11).<sup>246</sup> Заправо, *Финеганово бдење* и *финеганско наслеђе* у том смислу има дубоку антропофилно-епистемолошку, хуманистичко-онтолошку и пацифистички текстуалну основу полилога у виду залога разумевања, у тежњи ка јединству разноликости, не само да би се „uspostavila komunikacija, čitave svetske književnosti” (Еко 2002: 97) већ и да би се, кроз слободу и нужност самооспоравајућих сагледавања и самопреиспитивања властитог језика и књижевности, као и могућности њиховог сазнавања у контексту многих, обновила, очигледно угрожена, комуникација читаве заједнице херменеутичара, испуњавајући

---

<sup>246</sup> Управо је такву врсту идеалне, али у овим околностима, још увек, нажалост, и утопијске преводилачке заједнице, надвијене и предате раду на *Финегановом бдењу* описао Зоран Пауновић, у свом одговору на питање Соње Јанков: „*Колико би уопште било погодно да неколико људи ради на преводу Finnegans Wake?* Тако нешто било би, по мом мишљењу, могуће само на један начин: не као колективно превођење у коме свако од преводилаца добије свој део текста као самосталан задатак, већ као процес превођења у коме више преводилаца истовремено ради на тексту од прве до последње реченице, у заједничком настојању да се текст најпре дешифрира, а онда пренесе у други језик. Такав би рад свакако дао боље резултате но што ће их дати тегобни труд једног преводиоца, али за ту врсту рада код нас свакако постоје потенцијални извођачи, односно компетентни преводиоци. Проблем је у томе што не постоје услови, тачније, не постоји издавач који би себи могао да дозволи да за исти посао ангажује неколико преводилаца. Тако да нам остаје само да маштамо о томе” (Пауновић 2014: 10).

финеганску формулу: “every person, place and thing in the chaosmos of Alle amyway connected” (FW 118.21–22; Еко 2002: 98). Та херменеутичка држава хаосмички повезаних енциклопедија *Финегана*, њихових читалаца и тумача, дала би подједнако утопистички и антиутопистички одговор на питање: „Шта недостаје тексту да о њему треба говорити и шта то нама недостаје да не можемо, напoкон, некада само ћутати?” (Јерков 2009: 75). *Финегански текстови* тумачени индивидуално, писмом и ћутањем, јер се, као рАЗлика, „ne mogu čuti kao različiti, pripadajući i time fenomenu pisma” (Derida 1997: 21), а управо се као такви, у тој разлици морају остварити, не дају осећај безбедности, осим разговором и покушајем тумачења читањем у групи. Можда то води и антиутопијском, апокалиптичном пројекту: ако се икада иједан тумач осети безбедно (у ствари, заробљено?) у тексту и тумачењу текста, више ниједно тумачење неће настати, што имплицира да само опасност текста и небезбедност тумачења твори следеће тумачење, историју и методологију једне дисциплине. Оваква поставка деструкције линеарности читалачког контекста и његове поновне текстуализације у култури заједничког читања била би блиска и текстовима Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, нарочито делима *Гробница за Бориса Давидовича*, *Златно руно*, *Хазарски речник*, што би у будућности академске и шире читалачке заједнице заиста требало искористити ради продубљивања дијалога.<sup>247</sup> И то управо у овом тренутку снажних социјалних умрежавања и парадоксалне дислоцираности успостављања друштвено продубљеног смисла у кратким разговорима и енормним мрежним разменама. Заправо би тек претходним претпоставкама *мрежа* на одговарајући начин *постала читалац*, чиме би се успоставио нови смисао повратка читањима у заједници тумача отвореног, медијатизирајућег, реципијентског (постмодернистичког) интертекста (Turk 1988: 104; Ковач 2011: 133). То би, у ствари, представљао *финегански* одговор не само на кризу историје књижевности већ и историје стваралачке рецепције књижевности у „monopacionalnim pristupima, monološkim govorima” и покушај њихових отварања ка „međuknjiževnim zajednicama, kroz specifičan međuknjiževni proces” (Kovač 2011: 133), који се нуди писањима и читањима дијалога насталих стваралачко-рецептивним процесима у књижевности 20. века. Осим тога, чини се да би следећи поглед

---

<sup>247</sup> О значају текстуализације таквог контекста уп. Јуван 2013.

на однос хаоса и енциклопедије читалаца *финеганских текстова* био одличан материјал за нови роман, рецимо – Горана Петровића.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Овде се не мисли на употребу књижевника као јунака, него пре свега на евентуалну подстицајност метапоетичког *другог* као основе за нову романескност. Поводом првог случаја један од критичких одговора и осврта дао је Зоран Пауновић: „Мој утисак је да је таква матрица писања (употреба књижевника као јунака – прим. М. Ђ.) увелико потрошена – најпре у годинама крајем прошлог века, када је историографска метафикција (захваљујући понајвише – бар кад је реч о британском роману – управо Барнсу и његовим следбеницима) пролазила кроз своје златно доба, а онда, на један битно другачији и у уметничком погледу проблематичан начин, током протеклих десетак-петнаест година. У том периоду, у књижевне јунаке претворени су – често без икаквог уметничког оправдања – Леонардо да Винчи, Микеланђело, Ниче, Шопенхауер, Алберт Ајнштајн, Милева Ајнштајн, Фројд, Данте... чак и Џејмс Џојс. О коме је још пре две деценије Драган Великић написао одличан роман. Због свега тога, не верујем да ћу, чак и ако будем имао времена, икад осетити жељу да се опробам у таквој врсти писања. Велики писци по правилу се не сналазе најбоље у улогама књижевних јунака. Они живе у својим делима” (Пауновић 2014: 11). А могу живети, у случају Џојса и стваралачке рецепције његових дела, и у посредништву метапоетичке поруке за активнија саговорништа у другом књижевном остварењу, у овој околности са предлогом оног аутора који се у свом опусу већ бавио границом метанивоа *хаосничког енциклопедизма* читалаца у тексту.

## 12. Они пишу *романе о уметнику*

„Jednog dana proširiću tu rečenicu u raspravu”  
(Džajs 1975a: 159).

У токовима модернизације српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса, а посебно у овом случају *Портрета уметника у младости*, као и промена које у том смислу имплицира дедалусовски прототип фигуре уметника од *Стивена хероја* до *Уликса*, пажњу привлаче сродности и разлике у стваралачком односу према жанру *романа о уметнику* (*Künstlerroman*), у корпусу који чине одабрана дела Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша и Борислава Пекића. Увиђа се да у опусима наведених аутора жанр *романа о уметнику* актуализује више тематско-мотивски сродних момената, као облика стваралачког дијалога са Џојсовим делима: трагање за изгубљеним оцем/сином (које се као важан релациони комплекс преноси од Џојса, Црњанског и Петровића до Деснице, не би ли се у виду реконструкције фигуре оца јавио код Киша), смрт вољеног бића у младости и значај тог догађаја при конституисању фигуре уметника (у односима које према вољенима успоставља Џојсов Габријел, Давичов Вековић, Десничин Галеб и други), уметничково схватање путовања (код Џојса и Пруста, Петровића, Деснице и Киша), чему се осим позиционирања статуса уметности у размерама утопија/дистопија, Блумусалим/атанатик, додају проблеми епифаније и естетичких теорија, тајне рођења и поетичког осамостаљивања речи и други.

Питања које се овим поглављем истраживања постављају тичу се поетичког статуса *романа о уметнику* и његових промена иницираних дијалогом *Портрета уметника у младости* са претпостављеном традицијом жанра, као и односом српских аутора према жанровској генеалогiji романа који претходе Џојсовом делу, али и оним променама успостављеним након Џојса.<sup>249</sup> *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса припада

---

<sup>249</sup> О теоријско-критичкој литератури која се бави жанром образовног романа посебно у германској књижевној и културолошкој традицији и начинима трансформације ове врсте кроз Џојсову визуру модернистичког образовног романа и *романа о уметнику* в. Swales 1978; Moretti 2000b; Castle 2003: 665–690; Castle 2006; Bose 2008: 767–785.

скоро парадигматичној дефиницији примера *романа о уметнику*, док се њиме наслеђе традиције образовног романа немачких претходника знатно мења (уп. Stević 2004: 43–46).<sup>250</sup> У том смислу се, на половини Џојсовог *Портрета уметника у младости*, посебно истиче парадокс односа образовног романа и *романа о уметнику*: све што је представљало основу образовања Стивена Дедалуса према узусима језуитске школе Клонгоуз Вуд и колеца Белведере демантовано је, док је ослобађање од образовних догми куће, националности, наметнутог језика и вере пружило могућности за нове активности у процесима постанка уметником. Хипотеза која овим поглављем рада настоји да се провери и потврди тиче се већ актуализоване разлике оспораваног статуса образовног романа, тј. рушења матрице *развојног образовног романа* и преобликовања у основе *романа о развоју уметника* на примерима дела Џејмса Џојса, стваралачки реципираним од стране писача српске књижевности 20. века. Осим тога истражују се промене и модернизација односа према жанру *романа о уметнику*, како у Џојсовом опусу (од есеја посвећеног овој теми, преко *Стивена хероја*, до Стивена у *Уликсу*, а посебно узимајући у обзир развој уметничких, естетичких теорија), тако и у *романима о уметнику* у српској књижевности 20. века.

### Ослобађање жанра кроз фигуру уметника

Врхунац образовног романа, према узусима који су маркирани у *Портрету уметника у младости*, налази се на крају трећег поглавља, након просветљења које исповест доноси Стивену души, намученој страхом од последица почињеног греха – тада, очишћен, Стивен и кличе новообразованом животу, што ће се, симболички, као обрнута рефлексија заокрета ка другом виду живота ослобођеног Стивена-уметника поновити и на последњој страници романа (уп. Јоусе 1981: 156, 271).<sup>251</sup> Жанровски обрт од *образовног романа* до *романа о развоју уметника*, понуђен Џојсовим текстом,

---

<sup>250</sup> Кључне промене које је жанру образовног романа донела епоха модернизма издвајају се на плану поунутрашњења сазнавања и развоја јунака, који нису више усмерени ка потврди одговарајућих социјалних утемељења, већ ка досезању промена и сазревања у ономе што представља основна унутрашња упоришта јунаковог света чулности и емоција (уп. Пауновић 2015: 741–742).

<sup>251</sup> У смеру измењеног формирања јунака, у парадигмама од схоластичких до естетичких категорија, истраживања су показала да је на метанаративном плану „стасавање Стивенове душе у корелацији са принципом организације романа” (Feshbach 1967: 289).

представља заправо покушај да се „остваре нови начини репрезентација односа између субјекта у развоју и друштвених и породичних институција”, који подразумевају „сигнале дезинтеграције од ауторитета оца, и као родитеља, и као Закона” и нуде „критички поглед на конвенције социјализације” (Castle 2003: 671, 673, 674), а тиме и на идеје дотадашњег развоја (*Entwicklung*), постављајући у другачију позицију нарочито образовно-теолошки прогрес (уп. Farrell 2011: 28). Преображај Дедалусовог образовног пута, уз јачања екстремног индивидуализма побуне и оснаживања антиклерикализма и антиколонијализма, будућег уметника непоколебљиво води ка сумњи, која ескалира кроз физички немир природних нагона. Дедалусово *разоброзовање*, превирање од *системског образовања свештеника до властитог образовања уметника*,<sup>252</sup> запажа се у начинима примања и тумачења слика, датих у форми доживљеног говора лика, који при крају романа све више преузима функцију рефлектора, а чије асоцијације на прелазак хришћанске браће мостом, и на језичком плану демонстрирају тежњу ка уметничком ослобађању, а не догматичкој служби:

„Zar on onda više ljubi ritmičko dizanje i padanje riječi nego njihove asocijacije s legendom i bojom? Ili, jer je jednako slaba vida kao i plaha uma, nalazi manje radosti u odrazu žive smislene riječi kroz prizmu raznobojnog i slojevima bogatog jezika negoli u promatranju nekog unutrašnjeg svijeta osebnih emocija što ih savršeno odražava jasna podatna periodična proza?” (Joyce 1981: 177).

Могућности превредновања бога теологије *образовног романа* богом текста *романа о уметнику*, што је сликовито уобличено у примеру Стивеновог доживљеног говора,<sup>253</sup> метафоричко разарање матрице *образовног романа* речима „non serviam – нећу služiti” (Joyce 1981: 125) и отварање друге парадигме *романа о развоју уметника* речју *живот* (Joyce 1981: 156, 271), као и симболичка представа барем три алтернативе за ствараоца – „šutnja, progonstvo i lukavost” (Joyce 1981: 264), потврђују претпоставку да се на метапоетичком плану о Џојсовом *Портрету уметника у младости* очигледно може промишљати и као о *роману о теорији превредновања жанра*, чиме се отвара простор да

<sup>252</sup> О моделу разоброзовања (*Entbildung*) у правцу антиклерикализма и антисоцијализма в. Гвозден 2014а: 37–48; Гвозден 2015: 182–183.

<sup>253</sup> Уп.: „Nasmiješi se pri pomisli na taj lik tog boga, jer se sjetio na nekog suca crvena nosa s vlasuljom koji stavlja zareze na spis što ga drži lakat daleko od sebe, i znao je da ne bi upamtio imena onoga boga da nije slično nekoj irskoj kletvi. Bila je to ludost. Ali nije li zbog te ludosti htio zauvijek ostaviti onu kuću molitve i razboritosti, u kojoj se rodio, i životni poredak iz kojega je izišao?” (Joyce 1981: 240–241).



се и поводом других *романа о уметнику* у српској књижевности 20. века говори као о експлицитним или имплицитним *романима (о) теоријама*, поетичким или естетичким.

Узроци динамизације поетичких промена у Џојсовој представи фигуре уметника срећу се на почетку одељка „Сцила и Харибда”, девете епозоде *Уликса*, пред дискусијом у Националној библиотеци у Даблину, када се Гетеов роман о развоју и образовању Вилхелма Мајстера проглашава *непроцењивом* књигом (уп. Džojs 2008: 196). У вези са тим наговештава се и питање да ли ослобођен друштвеног миљеа Стивен Дедалус из *Портрета уметника у младости* у *Уликсу* може опстати као уметник без социјалних потврда, које очигледно тражи, посебно када није штампан у антологији савремених песника или није позван на дискусију о Шекспиру (уп. Džojs 2008: 198). Уликсовско наслеђе фигуре ствараоца, проистеклог из поетичког обрачуна *романа о уметнику* са матрицом *образовног романа из Портрета уметника у младости*, потврђује нужност промена у оквирима *социјализације уметничког*, каква се запажа у *дедалусовским догматизацијама естетичких теорија*, као компромиса између уметниковог ослобађања од нежељене социјализације и уметникове потребе стицања легитимитета друштвеним признањем. Стога се у контексту стваралачких рецепција Џојсових остварења поводом *романа о развоју уметника* прати и појава уметничког поунутрашњења аспеката социјализације кроз развијања система естетичких доктрина, чије романескно инкорпорирање утиче на промене матрице *романа о развоју уметника*, а тиме посредно и на модернизацију прозе 20. века.

Најразвијенија *дедалусовска догма естетичке теорије* налази се у петом сегменту *Портрета уметника у младости*, када Стивен Дедалус продубљује своје уметничке постулате, засноване ка схоластичком концепту Томе Аквинског, посебно у односу доброг и лепог у уметничком делу, које се гради на категоријама целовитости,<sup>254</sup> *склада*<sup>255</sup> и

---

<sup>254</sup> Поводом естетичког критеријума *целовитости* Стивен каже следеће: „Ali estetsku sliku, bila ona vremenska ili prostorna, treba najprije jasno opaziti kao samoograničenu i samosadržajnu na neizmjerljivoj pozadini prostora ili vremena koja nije to. Ti je opažаш kao jednu stvar. Gledaš je kao jednu cjelinu. Opažаш njenu cjelovitost. To je *integritas*” (Joyce 1981: 226–227).

<sup>255</sup> У вези са естетичким критеријумом *склада* Стивенова образлагања су следећа: „Pošto si najprije osjetio da je to *jedna stvar*, sad osjetiš da je to *stvar*. Spoznaješ je kao kompleksnu, mnogostruku, djeljivu, odvojivu, sastavljenu od dijelova, kao rezultat njenih djelova i njihove sume, kao harmoničnu. To je *consonantia*” (Joyce 1981: 227).

јасности<sup>256</sup> (*integritas, consonantia, claritas*). Као што се уочава, период, простор и упоришта на којима се граде Џојсове ране естетичке концепције умногоне су сродни онима у оквиру којих се развијају начела конституисања основних естетичких критеријума за стварање *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића – уметничко дело треба да има *емоције*, да буде *јасно* и *цело лепо* (уп. Поповић Б. 2011: 11). Како је познато, узор за Поповићеву антологију била је *Златна ризница* Френсиса Гарнера Полгрејва из 1861. године (уп. Алексић 2014: 270). Иако Полгрејв не даје своје критеријуме изразито прецизно, проистиче да су *јасноћа, јединство* и *истина* неке од основа којима као антологичар тежи (уп. Palgrave 1861: IV; Алексић 2014: 291). Пошто је суштинска блискост између џојсовско-дедалусовске и поповићевске естетичке теорије очигледна, питање о којем би се могло дискутовати јесте у којој је мери удео утицаја претходника у англосаксонској естетици при развоју концепције оваквих ставова Џојсу и Поповићу заједнички, а колико је то заправо транспозиција класичне традиције и аристотеловских узуса, посебно када је реч о критеријуму *јасноће* (уп. Аристотел 1997: 248, 250; Алексић 2014: 272, 289–290).

Клица Џојсове идеје и потребе за дискусијом естетичких појмова у књижевном делу развија се од младалачких дана: на предлог и наруџбину часописа *Дејна (Ирски часопис независне мисли)* почетком 1904. године Џојс шаље свој есеј „Портрет уметника”, чија је објава одбијена, пошто је уреднику био неразумљив. Већ се при анализи тематско-структуралног комплекса овог есеја посредно издвајају неки од основних Џојсових ставова у вези са хибридизацијом родова и врста, а то су, пре свега, драматизација приповедања и филозофског излагања, што ће касније на различите начине бити заступљено у његовим романима. Џојсово интересовање за хибридне спојеве различитих жанрова у поставци естетичке теорије, са посебним истицањем врлине драмског израза, увиђа се од Дедалових вежби подражавања Ибзена и Метерлинка као узора у *Стивену хероју* (уп. SH 26), односно Џојсових предавања „Драма и живот” и „Ибзенова нова драма” из 1900. године (уп. Јоусе 1959: 38–46; 47–67). Полемишући са Лесинговим идејама о

---

<sup>256</sup> Критеријум *јасности* Стивен дефинише у виду „trenutka u kojem taj vrhunski kvalitet ljepote, tu jasnu sjajnost estetske slike, spoznaје duh kojega je njena cjelovitost obuzela i zaniјela svoјom skladnoшћu, blistava je tiha stasis estetskog užitka, duhovno stanje vrlo slično onom stanju srca što ga talijanski fiziolog Luigi Galvani, služeći se gotovo јednako liјepim izričajem kao Shelley, naziva ushitom srca” (Joyce 1981: 228).

корелацији лирског, епског и драмског у делу (уп. Грубачић 2015: 156), и Стивен Дедалус из петог поглавља *Портрета уметника у младости*, за остварење естетичке теорије бира драмски узус:

„Dramski se oblik postiže, kad vitalnost, što je strujila i kružila oko svake osobe, svaku osobu ispuni takvom vitalnom snagom da on ili ona poprima vlastiti i nepovredljivi estetski život. Osobnost umjetnika, najpre krik ili kadenca ili raspoloženje, a onda tečno i iskričavo pripovijedanje, napokon se pročišćuje od života, postaje bezlično da tako kažem. *Estetska slika u dramskom obliku je pročišćeni život što ga je ljudska mašta ponovo projicirala.* Misterij estetskog stvaranja kao i onaj materijalnog stvaranja je završen. Umjetnik kao Bog Stvaranja ostaje u svom djelu ili iza njega ili postrance ili iznad njega nevidljiv, očišćen iz života, nepristrasan, podrezujući nokte” (Joyce 1981: 229–230; подвлачења М. Ђ.).

У вези са поменутиим *драматизованим описом развоја уметничког сензибилитета као чисте есенције* наслућује се да ће у метапоетичком смислу унутрашње *драматизовање* уследити и на плану текста *романа о развоју уметника*, и то пре свега у *хибридизацији приповедачког* и *својеврсног филозофског излагања* при развијању естетичке теорије у роману (уп. Joyce 1981: 229–230). *Роман о развоју уметника* који своју дијалогичност остварује инкорпорирањем имплицитно драматизованог трактата о уметности поставља изазове у токовима промене од основног жанровског постулата ка *роману естетичке теорије*, а у оквирима процеса модернизације српске књижевности 20. века у односу на стваралачку рецепцију Џејмса Џојса, нарочито ка *романима о епифанији*.

Експликација романескне теорије о епифанији дата је у *Стивену хероју* кроз хибридну форму у којој преовладава драмски набој:

„Jedna mlada žena stajala je na stepeništu jedne od onih kuća od tamne cigle koje *izgledaju kao prava inkarnacija irske paralize.* Jedan mladi gospodin naslanjao se na zardale rešetke ograde. Stiven, dok je prolazio zaokupljen svojim traganjem, *čuo je sledeći odlomak razgovora*, na osnovu koga je stekao izvesnu predstavu dovoljno snažnu da veoma oštro pogodi njegovu osetljivost.

Mlada dama – (neprimetno otežući)

O, da... bila sam... u... a... kapeli...

Mladi gospodin – (jedva čujno)... Ja (opet jedva čujno)... ja...

Mlada dama – (nežno)... O, ali vi ste... vr... lo...ne...va...ljali...

Ova beznačajna zgoda navela ga je na pomisao *da skupi mnoge takve trenutke u jednu knjigu epifanija.* Pod epifanijom on je podrazumevao *iznenadnu duhovnu manifestaciju, bilo u prostoti govora ili gesta, bilo u nekoj upečatljivoj fazi samog uma.* Smatrao je da ljudi od pera treba da beleže te epifanije s krajnjom brižljivošću, pošto znaju da su *ti trenuci sami po sebi najistančaniji i najprolazniji od svih trenutaka*” (Džojс 1975: 158; подвлачења М. Ђ.).

*Убележена трансформација и превод изненадне духовне манифестације из простоте говора, геста или фазе ума* (уп. Džojс 1975а: 158) представљају својеврсне

изазове у разноликости поетичких *хватања епифанија*. Тако су приметне разлике у посредовањима приповедача, односно у распонима од доживљеног говора до тока свести, при опису прихватања епифанија у мислима Стивена из *Портрета уметника у младости* и Стивена из *Уликса*:

„Njegovo se *umovanje* sastojalo od neke sutonske sumnje i nepouzdanja u samoga sebe, *osvijetljene na trenutke munjama spoznaje*, ali munjama tako *jasna sjaja* da je u tim trenucima svijet propadao pod njegovim nogama kao da je bio uništen vatrom: a nakon toga bi mu *jezik oteščao* i on je dočekivao poglede drugih *očima bez odgovora*, jer je osjećao da se *duh ljepote ometao oko njega* poput orgtača i da je barem u snovima upoznao plemenitost” (Joyce 1981: 188; подвлачења М. Ђ.);

„Neka tačka, neki živi pas, iskrсну trčеći преко пеšчане дине. Воже, неће вајда да ме нападне? Поштуј његову слободу. *Ne budi gospodar drugima niti njihov rob*. Imam štap. Sedi mirno. *Poizdalje, u hodu ka obali iz zapenjene plime, ljudske siluete, dve. Dve Marije. Lepo su ga ušuskale u rogoz*. Utataa. *Vidim te*. Ne, vidim psa. Sad trči natrag ka njima. *Ko?*” (Džojс 2008: 58; подвлачење М. Ђ.).

Док су епифанијски процеси у примеру из *Портрета уметника у младости* приповедани, у случају из *Уликса* су непосредовани, те се кроз ток свести виде само њихови коначни укрштаји. Такав одјек поетичких модернизација у наративу епифанија<sup>257</sup> донекле је сродан разлици између примера у романима *Са силама немерљивим* и *Дан шести* Растка Петровића. У роману *Са силама немерљивим* ситуација која претходи остварењу *тачке просветљења*, као и развој епифанијског, приказани су знатно поступније и систематичније. За Ирца, који је у граничној ситуацији, епифанијски идеализована слика новог живота везује се за (аутопоетичку) преокупацију утопијским хронотопом писања и реинкарнације младићства:

„– Да се убијем, мислио је у себи, ја сам и онако сав саломљен!... Он је у ствари само мерио своју снагу: али што је више понављао себи: Да се убијем! и мисао о самоубиству му се чинила све неизбежнијом, он се повијао скоро, идући улицом као старац, под теретом бола што се мора растати са животом. *Но једна светла визија одједном се појави пред њим*. То је био неки туђ град пун света. Радници весели и расположени излазили су из радионица и губили се у гомили. Ирац зажеле да у једном од њих упозна себе. Да, да, поћи далеко, далеко, у туђ град, где га нико не познаје, и ту почети живот сасвим изнова. Толико је некада помишљао да пише, у доколици, после рада; написаће роман, одвратан роман, који ће му донети славу, али пре свега уважење. Моћи ће још да воли, биће вечито млад” (Петровић 2005: 47–48; подвлачења М. Ђ.).

Док је у роману *Са силама немерљивим* епифанија дата попут екфразе која подразумева промене тонова два наративна аспекта (унутрашњег монолога и доживљеног говора), у одломку из романа *Дан шести*, иако не сублимисан и несвесно прирођен колико

<sup>257</sup> О епифанији као „врхунцу *наративног процеса*” на примеру ранијих Џојсових текстова в. Николић 1999: 59–62.

је то у примеру из *Уликса*, наративни ритам, проузрокован епифанијским у Стевановом ходу мисли, знатно је динамичнији него у претходном Петровићевом роману:

„Ево, истовремено оком мењаш целу визију света и имаш сазнање да је иза ње уобичајена слика света. То је једна мисао! Има у тој визији ово јахање жене, коју не сме да испусти из вида, овако положену по ивици снежних граница. [...] И чујеш у даљини разговор оних што су пред тобом. [...] Неразговорно – не чујеш речи – чујеш само узвике неког који тера коња, дисање коња (врло јако), шум свога одела, своје дисање кроз нос (сасвим слабо), неки глас који долази из даљине, из шуме (знатно слабије), још неке звуке што долазе ко зна одакле из природе” (Петровић Р. 2014а: 177–178).

Кроз претходне примере се потврђује теоријским приступима модернистичком роману о уметнику засновано становиште о функцији епифаније у склопу психолошке мотивације јунака, као и у структури текста, посебно у виду наративног аспекта, при чему је заступљен нелинеаран ток у праћењу *развоја уметника* (уп. Bose 2008: 767, 769) са могућностима текстуалне трансгресије ка развоју теорије. Пре него што је именована епифанијом, чувена Џојсова концепција била је обележена као *епиклезија*, што је поседовало и жанровску особеност. На размеђи *романа о развоју уметника* и *романа о естетичкој теорији* у токовима модернизације прозе 20. века Џојсова дефиниција епифанијске функције као драматизујућег хибрида приповедног и филозофског дискурса показује методологију епифанијског процеса обликом поетичког поступка:

„Posle analize koja otkriva drugu osobinu, um čini jedinu logički mogućnu sintezu i otkriva treću osobinu. To je trenutak koji zovem epifanijom. Prvo poimamo da je predmet *jedna* potpuna stvar, zatim shvatamo da je on jedna organizovana složena struktura, u stvari, jedna *stvar*; najzad, kada je odnos delova savršen, kada su delovi podešeni prema jednom specijalnom principu, mi razaznajemo da je to *ona* stvar koja i jeste. Njena duša, ono što jeste, iskače pred nas iz odore njene pojave. Duša najobičnijeg predmeta, čija je stuktura u tolikoj meri prilagođena, čini nam se kao da zrači. Predmet doseže svoju epifaniju” (Džojс 1975а: 160).

У смеру претходног примера џојсовски дефинисан проседе епифанијске методологије сучељавања прозног и теоријског дискурса стваралачки је реципиран у Десничином роману *Прољећа Ивана Галеба*. Досадашња компаративна истраживања Џојсовог *Портрета уметника у младости* и Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба* као *романа о уметнику*, поред религиозне сумње и сукоба главних јунака са ауторитетима, издвајају још неколико основних, заједничких тежњи у потврди жанровског одређења наведених текстова, међу којима је врло важна улога епифанијског, као потицаја честих промена у психолошкој мотивацији јунака и узрока асоцијативне структуре приповедања (уп. Поповић Т. 2011: 241–250). Естетичка заокупљеност Ивана Галеба, као и Стивена

Дедалуса, баштини своје корене у интересовањима аутора која су, очигледно, утицала на формирање концепција и ставова протагонисте, као и на типологију романа. Иако различити у поларизацији свог дијалога према естетичким ставовима Крочеа,<sup>258</sup> у полилог са Џојсовим и Поповићевим естетичким тријадама о *јасности, целовитости и складу*, односно о *јасности, емоционалности и лепоти целине* уметничког дела могли би се укључити неки од Десничиних естетичких постулата, међу којима су и *интуиционизам, субјективизам, многозначне визије света* (уп. Делић 2006: 90, 91, 95), док је дефиниција важности *хармоније и склада* у трима концепцијама скоро идентична. Претходна џојсовска упоришта о поетичким вредностима епифанијског процеса у симбиотичкој генези прозног и теоријског дискурса посебно су индикативна за начине прогресивних сусрета елемената матрице *романа о развоју уметника* и матрице *романа о естетичкој теорији* у Десничином делу *Прољећа Ивана Галеба*, где је као стваралачки манир издвојена једновременост „процеса генерирања књижевног текста и [...] процеса генерирања поетских идеја” (Ивановић 2005: 676). Тако је описан принцип логичког метода откривалачких синтеза, покренутог ради поимања суштине у сложеној структури предмета, основа џојсовски дефинисаних епифанијских поступака који се јављају у Десничином роману:

„Doista, zar i fakat našeg doživljavanja u misli, u fantaziji, zar i fakat našeg čuvstvovanja, treperenja naše senzibilnosti, nisu isto tako fakti kao i oni 'vanjski', 'fizički', 'realni', 'objektivni' fakti [...]? Zar i fakat što ja u datom času doživljam, mislim, čuvstvujem, strepim, trpim, nije isto tako realan i historičan fakat kao i fakat što je u datom povijesnom momentu Cezar prešao Rubikon [...]? Zar ono što se 'samo misli', što se čuvstvuje, doživljava, pati, ne potresa moćno same temelje našeg bića, i nije li to često po nas presudnije i posljedičnije od onoga što nam se događa u 'svijetu vanjskih objektivnih fakata'? Do te mjere, da ponekad uzdrma i naš fisis, ugrozi o sami našu egzistenciju. I zar i ti 'vanjski', 'objektivni' fakti u suštini ne ostvaruju svoju važnost i svoju značajnost po nas tek time što se pretoče u naše misli i naša čuvstvovanja, u naše unutrašnje glasove, u odjeke naših tamnih unutrašnjih spilja i pećina, u naše strahove i naša nadanja, u naše boli i naše radosti!” (Desnica 1982: 82–83).

Однос елемената *романа о уметнику* и *романа о теорији у Прољећима Ивана Галеба*, метафорички обликованих као „*rijani besporedak*” и „*dublji smisao*”, кроз Галебову

---

<sup>258</sup> Док је 50-их година 20. века Десница као крочеанац био ретка поетичка појава у југословенској књижевности (уп. Делић 2006: 90), Џојс се још у Трсту сусрео са Крочеовом *Естетиком*, коју му је пред Први светски рат позајмио Де Туони, али је Џојс ипак није понео са собом када је кретао из Трста, пошто су, у односу на већину тога доба, Џојсу уместо Крочеових ипак била привлачнија Викова филозофска упоришта (De Tuoni 2002: 110–112; McCourt 2002: 80). За разлику од Деснице, са почетка века је и Богдан Поповић, сродно Џојсу, одбио основе Крочеових ставова (уп. Алексић 2014: 83–84).

„teoriju o nerealnosti realnoga i realnosti nerealnoga”” подразумевају етапна „unutrašnja obračunavanja” управо ради могућности епифаничног досезања читавог круга, како жанровског облика, тако и уметничког трајања са романескним поверењем у оба дискурса (уп. Desnica 1982: 208, 369). За разлику од матрице романа о развоју уметника и његове естетичке теорије из Џојсовог *Портрета уметника у младости*, у Десничином роману другачији приповедачки и смисаони тон актуализује се већ тиме што развој уметника није приказан хронолошки у односу на тренутак у коме се приповеда, већ ретроспективно, кроз реминисценције. Десничин облик *романа о развоју уметника* као, у ствари, *романа о начинима (не)прихватања смрти уметника* чине поетички освешћена сећања на уметничко постање, чиме се (не)хотимице и успоставља својеврсна носталгична дистанца текста према непосредности елемената уметничког стасавања, а одлике жанра *романа о уметнику* преосмишљавају у смеру у коме је естетичка теорија запажено прогресиван део романа.

Поетичка импликација естетичке теорије уобличене џојсовским принципом епифанијске логике запажа се и у „Прологу” Кишовог *Пешчаника*:

„Тада око открива полако варку и види гараж на боковима цилиндра, гараж која се прелива из каратамног у сребрнкасто, као на ослепелом огледалу, и види да тај стаклени омотач није граница светлости, као што открива, не без чуђења, и да је сребрнкасти прелив гаражи такође варка, а да поређење са ослепелим огледалом није игра духа него игра светлости, јасно видљива у округлом огледалу које стоји усправно иза цилиндра и у којем се види други пламен, пламен-близанац, готово нестваран, али пламен; и ако га око све досад није примећивало, то је било само стога што се дух опирао тој варци, што дух није хтео да прихвати привид” (Киш 2001: 339).

Естетичка формулација у претходном одломку доноси метафорички обликовано теоријско упутство за читање *пешчаних* књига и хибридних структура романа о уметнику. Тако се поткрепљује теза да у романима *Стивен херој*, *Прољећа Ивана Галеба* и *Пешчаник* ћелије естетичке теорије уобличене методом епифаније представљају ембрионе поетичких окосница Џојса, Деснице и Киша, чиме се у наведеним примерима, међу поетичким упориштима поменутих аутора, актуализује значај тривијалних ствари, превод простог у духовну манифестацију, однос стварно/нестварно, проблеми перцепције, душе ствари, заснованости и поверења у приповедне фокусе, савршености текстуалне целине. Ипак, дедалусовско устројство уметник/естетика/социјализација другачије је постављено када естетичка теорија у роману о уметнику покрене утилитаристичку потребу да буде

тумачена демистификацијом алегорије, а однос стварно/нестварно уместо инкарнације уметничких замисли добије тривијални одјек у сведочењу других, како је приказано у двосмерности превода ембриона естетичке теорије у роману *Успење и суноврат Икара Губелкијана*:

„Najpre sam, dabome, od oca Dedalusa, dobio par krila. Bila su to, iako nevidljiva, nesrazmerno glomazna ptičja krila. Kolebljivi skokovi, kojima sam dočaravao uzaludne pokušaje da se uzdignem iznad zemlje, odavali su njihovu nezgrapnost. U stvari, žilava, elastična opna kravljeg mehura bila je oblepljena mekim i sjajnim perjem. Kasnije se po varoši govorilo da sam krila *stvarno* dobio, jer se bez njih ne bih mogao onako sunovratno, krilato premestiti iznad leda, otkrivajući neumereno uživanje bivšeg zarobljenika u ponovo stečenoj slobodi, da sam ih za vreme izvođenja *stvarno* imao, tamo na leđima, tamo gde su, i sâm sam to osećao, izbočine mojih lopatica, ispod trikoa, težile da se u njih preobrazе. Neke žene, naročito opčinjene mojim vratolomijama, zakleše se da su, na mahove doduše, videle ta, anđeoskim slična, krila” (Pečić 2013: 31).

Ако би се, следећи Нортропа Фраја, Џојсов *Уликс* тумачио као „верзија Икаровог пада” (Фрај 1999: 220), естетичка теорија у Пекићевом роману о *прелепом паду* уметника (уп. Рекић 2013: 51), уместо да буде, кроз облике мита, усмеравана ка преводима на поетичку раван, бива у роману *Успење и суноврат Икара Губелкијана* уликовски транспонована као алегоријска представа друштвеног уређења (по)ратног периода, са подразумеваним неуспехом покушаја револуције малог човека. Стога је поетика *постизања највећег савршенства у часу када га извргавају подсмеху* (уп. Рекић 2013: 55) последица уликовске парадоксалности мита, ресемантизованог у конкретној социјалној околности, али истовремено и травестија директног друштвеног превођења врхунског уметничког смисла мита, као кондензоване естетичке теорије, у систем свакодневице.

Кумулација наративне снаге епифаније, у виду „*životopisa jedne teorije*” (Helerer 1975: 463), која дестабилизује двоструку матрицу интегритета приче о уметнику и о естетичкој теорији, уочава се на примерима краћих прозних облика, какви су Десничина приповетка „Посјета” и Кишов роман *Мансарда*. Док је у *Портрету уметника у младости* поступно формирање дискурса естетичке теорије, у контексту (не)могућности дедалусовске социјализације, саставни део сазревања, образовања и потврде уметника, али и наратива који са Стивеном и језички и идејно стасава, чини се да је у приповеци „Посјета” његово значење другачије. Након наглог, епифанијског реза и интериоризације фокуса јунака-уметника, изненадна појава углавном слабог филозофско-теоријског дискурса о естетичким проблемима, у односу на уводни део казивања о уметнику, поима



се заправо као метаприповедна. Услед динамичке промене наративних парадигми у тексту, оваква позиција теоријског елабората, без обзира на његова исходишта, имплицитно сведочи о акту претходне матрице приповедања као о граничном, слабом или немогућем,<sup>259</sup> што оснажује и чињеница да после есејистичко-теоријског одломка у приповеци, јунак убрзо бежи, а приповетка се ненадано завршава (уп. Десница 1964: 332). Присуство епифаније у тексту, као подстицај и прелаз на перспективу образовања естетичких погледа и система, проказује да су оквири монолитног приказа приповедног света угрожени, што у токовима модернизације прозе 20. века још знатније утиче на преобликовање нарочито *романа о развоју уметника* у смеру *романа о естетичкој теорији*, и то не само кроз варијетете *романа о роману*, *есеја о роману*,<sup>260</sup> романа-есеја о немоћи досадашњих романескних приступа већ и романа који уместо мимезе света нуди дијегезу естетичке теорије.

Посматран у контексту амбивалентне рецепције Џојсовог опуса, а у овом случају нарочито према *Портрету уметника у младости* и светлу промена које подстиче у односу на жанр *образовног романа* и *романа о развоју уметника*, Кишов кратак роман *Мансарда* – до сада тумачен и као облик *романа без романа* (Кордић), *романа о роману без романа* (Пантић), *романа о немогућности писања романа* (Јерков), *романа о разарању романа*, *романа о роману у покушају* и других (Симовић 2005: 307), могао би се анализирати и као *оквир сусрета романа о уметнику* и *романа о теорији*, односно теоријско-естетичком контексту писања романа.

*Двострукост онеобичавања Мансарде* (уп. Киш 1978: 143) припада сатиричности сусрета читања романа који се пише, истовремености метапоетичке и аутокритичке мисли, која уместо да изроди романом за каквим се трага, претеже теоријском скицом поетичких матрица у непрекидном прогресу. (Де)конструктива дијегеза естетичке теорије у *Мансарди* сатирична је поема у односу на целину каква се успостављала претходним стилско-формативним оријентирима односа *романа о уметнику* и *романа о естетичкој теорији* у српској књижевности 20. века. Онако како Елен Сиксу обележава Џојсов *Портрет уметника у младости* „портретом примитивног портрета” (Сіxous 1991: 2),

<sup>259</sup> О претходним проблемима на примеру романа *Прољећа Ивана Галеба* уп. Бошковић 2008а: 147–154.

<sup>260</sup> Поводом ових облика романа уп. и Моравија 1975а: 383–384; Моравија 1975b: 385–386.

односно својеврсном методологијом неостваривања жанровског квалитета портретног, *Мансарда* Данила Киша подразумева не само пердитиван однос према жанру романа-портрета уметника већ и романа-методологије (де)конституисања тог жанра. Узроком таквог одјека могла би се поставити веза са Ристићевим парадоксалним антироманескно методолошким односом према жанру романа, нарочито од одељка „Мансарда мистификације” романа *Без мере*, где се проблематизује остварљивост „геометријског места” теоријско-естетичког контекста писања романа, које је или на мансарди или у просторима сновиделног или „izvan vremena” (Ristić 1986a: 77–79, 87–89). Ипак, чему поновна деструкција жанра (уп. Пантић 1998: 14) ако је то на неки начин Џојс, међу осталим, изврсно учинио? Одговор Кишове деструкције на Џојсову деструкцију жанра постаје текстуално промишљање о (не)остварењу методолошке пробе једног жанра, не само романа о развоју уметника, већ и романескно ипак недовољно оствареног методолошког продукта, крњег романа-методологије о настанку романа који не настаје, осим што је уписан у целокупном Кишовом опусу (уп. Пантић 1998: 16). У светлу парадигме стваралачки реципираног *Портрета уметника у младости*, Кишова *Мансарда* представља књижевну илустрацију (не)могућности конзистентног теоријског размишљања у роману о естетичкој теорији, односно екстреман прототип џојсовског романа о теорији превредновања жанра, где уместо алтернативе проистекле из теоријске ресемантизације приче о уметнику и његовом роману, претрајава, у ствари, дестабилизација целине оба дискурса.

Аутопоетички осврти на роман о развоју уметника и роман о уметниковом развоју (теорије) романа, од *Мансарде* до *Породичне трилогије*, показују промене у оквирима Кишовог опуса, од исказа да „кратки роман (*Мансарда*), писан у првом лицу, јесте, на неки начин, и моја властита интелектуална и сентиментална биографија, снимак мојих младалачких ’година учења” (Киш 1978: 143) до става поводом *Породичне трилогије* да су „те три књиге, поређане овако, на изванредан начин, и истовремено, и *Bildungsroman* једне литерарне биографије” (Киш 2001: 7). Од „властите интелектуалне и сентименталне биографије” у роману о уметнику који проверава своје ставове о уметности романа до „*Bildungsroman*-а једне литерарне биографије” (уп. Киш 1978: 143; Киш 2001: 7) акцентује се потреба да се Кишови романи разумеју и као романи о поетици, и то у различитим

начинима њеног (раз)образовања и промена. Кишов циклус *романа о уметнику* од *Мансарде* до *Пешчаника* указује да нису у питању само романи о превредновању жанра већ и поетике, што је један од крајњих облика одговора на стваралачку рецепцију *Портрета уметника у младости* и динамичку промену жанра од *образованог романа* до *романа о уметнику* и *романа о естетичкој теорији* – Кишова коначна реплика у том смислу је циклус романа о генези поетичког сукоба и немогућег превредновања модернизма постмодерном у српској књижевности 20. века.

### 13. Прелазни (жанровски) облици – *Бакомо Џојс, Са силама немерљивим, Рани јади*

“The Normal Monster  
sings in the Green Sahara

The voice and offal  
of the image of God

*make Celtic noises  
in these lyrical hells”*

(Loy 1996: 89; подвлачења М. Ђ.).

У својој песми о Џојсовом *Уликсу*, насталој у години објављивања ове књиге као целовитог издања, Мина Лој суптилно указује на хибридни спој у оквиру разнородних нивоа читања и рецепције Џојсовог опуса, кога одликује и *келтска бука у лирском паклу* (уп. Loy 1996: 89). Жанровска неодређеност, хибридна, фрагментарност лирских спојева, аутореференцијалност, присуство аутобиографских референци, лајтмотивско жариште које ће се касније уливати у многе текстуалне рукавце епизода Џојсових великих романа, односно дефиниција „нормалног (текстуалног) чудовишта” које „у Зеленој Сахари пева” *буком лирског хада* само су неке од кључних тачака које могу да опишу и „прелазни (жанровски) облик” *Бакома Џојса* (уп. Loy 1996: 89). Ово Џојсово дело ће попут музичког предтакта увести симфонију *Уликса*, на сродан начин на који ће роман *Са силама немерљивим* представити предисторију јунака *Дана шестог* Растка Петровића или *Рани јади* прелудијум за фугу *Породичне трилогије* Данила Киша.<sup>261</sup> У поетичком смислу

---

<sup>261</sup> У вези са коришћењем терминолошких еквивалената из области музике при дефинисању структуралног поретка међу претходно наведеним делима, засебно и у оквиру целина, уочавају се одређења романа *Дан шести* Растка Петровића, који је „најчешће називан монументалном фреском или епопејом, како то чини Дединац, док га Марко Ристић, како је већ и навођено, пореди са великом симфонијом” (Ристић према Петровић 2013: 165). У оквиру *Раних јади*, у односу прве целине „С јесени, када почну ветрови” према осталима, такође се запажа музичка организација текста: „Као да између овог и осталих текстова постоји извјесна ритмичка разлика, па и извјесна ритмичка пауза; као да је ријеч о ’музичком поступку’, о својеврсној ’увертири’” (Делић 1997: 71). Поред тога, музички феномени се запажају и на лајтмотивском, стилистичко-симболичком и ритмичком нивоу на неколико, различито интонираних места у Кишовом тексту: „Требало би компоновати фугу за оркестар и јоргован. Износити на подијум у мрачној сали љубичасте бочице оплемењених мириса. [...] Мирис накиселе коњске мокраће, мирис влажне иловаче, као мирис свежег теста, трули мирис петролеја, свежа струја шумске смоле. Онда мирис штале што га унесе војник” (Киш 2001: 12, 70; за тумачење в. Делић 1997: 74, 109–110), што се, међу осталим Кишовим примерима, и по музичком обележју ритма и динамике текста, може поредити и са контрастним утиском синестезијско-каталошког поретка *Бакома Џојса*: „Loggione. Iz vodom natopljenih zidova isparuje se vlaga.

модернизације прозе 20. века, на размеђи модернизма и авангарде, односно (пост)авангардног, (позно)модернистичког и зачетака постмодерног, уочавају се извесне сродности у прожимању и мешању жанрова: „Literatura na ulasku u postmodernizam baštini ovu poetičku osobinu karakterističnu za književnost dvadesetih godina i za sebe zadržava iskoračenja iz žanrovskih okvira – 'Granice između literarnih žanrova postale su fluidne: ko još može da utvrdi granice između romana i zbirke kratkih priča' (Hačion 1996: 26–27)” (Bošković 2004: 12), што ће, на различитим поетичким нивоима, бити тумачено и као карактеристика наведених дела.

На трагу Ричарда Елмана, Иво Видан Џојсов текст *Бакомо Џојс*<sup>262</sup> назива „najvažnijom prelaznom fazom Joyceova stvaralaštva, od kontrolirane discipline *Portreta umjetnika u mladosti* k većoj raznolikosti izražajne slobode u *Uliksu*” (Vidan 1981: 308). Цитирајући Елмана, поред прелазне форме овога текста, Видан истиче и његову кохезиону важност за целокупну Џојсову уметност: „Ellmann zamjećuje da se u tekstu kružno ponavljanje i vraćanje riječi, kojima se u *Portretu* katkad izražava 'krivulja emocija', dopunjuje oštrim, sažetim, diskontinuiranim frazama koje su karakteristične u *Uliksu*. Pišući *Giacoma* smatra on, Joyce se približio dnevničkim zapisima Stephena Dedalusa pri kraju *Portreta* i priredio za unutrašnji monolog u *Uliksu*” (Vidan 1981: 308).

Спајајући крај *Портрета уметника у младости* са неким од најинтригантнијих одломака *Уликса*, ова прелазна, припремна, „понтонска”, кохезиона фаза Џојсовог рада баштини и неке одлике експеримента: „rekli bismo da rukopis djeluje kao eksperiment u novom, aluzivnom, vrlo eliptičnom stilu, punom izvanrednih zvučnih efekata i sugestivnih slikovnih detalja” (Vidan 1981: 307). Џон Макорт запажа својеврсну транзицију у Џојсовој поезици „слагалице у *Бакому Џојсу*, који дезоријентише читаоца ухваћеног између 'скрупозног значења' реализма *Даблинаца*, комбинације лиризма и натурализма у

---

Simfonija smradova stapa smjesu skutrenih ljudskih spodoba: kiseli zadržak pazuha, onjušenih naranči, vonj prsnog melema što se topi na toplini, ćuhovi mastike, dah večera punih češnjaka sumporovita, smrdljivi fosforescentni prdež, mirluh korenice, neprikriveni znoj ženstva za udaju ili već poudanog, sapunasti zapah muškaraca...” (Joyce 1981: 286).

<sup>262</sup> Детаљно о околностима објављивања овог Џојсовог дела, настајалог у годинама пре 1914, а изашлог постхумно 1968. године в. Senn 2006: 20–25. Доступна су барем два превода овог Џојсовог текста. Један од њих је превод Антуна Шољана, објављен у Загребу, 1981. године (Joyce 1981), други превод је новијег датума и начинила га је Соња Јанков (Džojš 2011: 121–127).

*Портрету* и веће полисемичке структуре *Уликса*” (McCourt 2012: 316). У том смислу се уочава и да се постепено, по напуштању Трста, у неким сегментима, напушта и „прво лице лирске прозе” у замену за „треће лице енциклопедијске пародије *Уликса*” (Delville 2006: 124), као и за ток свести.

Међу многим потребама жанровског одређења, *Бакомо Џојс* је дефинисан и као „роета и прози из *pedeset fragmenata*”, са карактеристикама „skice за режју, scenariја за филм” (Јанков у Džojс 2011: 121). Иницирано питање жанра у Џојсовом опусу, до трену појаве *Бакома Џојса*, није заправо ни представљало изразит проблем:

„Ових шеснаест страна изгледа да се читају као песме у прози, или су можда формиране од бележака, високог нивоа компонованости и очигледно постојеће структуре; неки одељци делују као концепти (који су у ствари премештани за каснију употребу). Можда су обрасци биле наративне жице оних 'епифанија' које су окружене толиком нуминозношћу. Неки делови су били по природи дневнички; а постоји и осећај непридруженог признања у вези са њима. Могуће да се Џојс окушао у *стилским вежбама* или је тестирао терен – колико далеко се може ићи [...]” (Senn 2006: 21).

*Бакомо Џојс*, како је приметио Фриц Сен, има извесне одлике дневничко- мемоарско-бележничке прозе изразитог аутопоетичког карактера и, додаће се, меланхолије наратива на различите начине сродне роману *Са силама немерљивим* и *Раним јадима*. У неким од сегмената романа *Са силама немерљивим* Растка Петровића, који, као својеврсна предисторија, сачињава целину са романом *Дан шести*,<sup>263</sup> кроз алузије на дневничке садржаје или тип писања, наговештавају се многа питања о приповедању, приповедачком гласу, статусу аутобиографског и аутофикционалног, која ће бити важна за целокупно стваралаштво Растка Петровића:

„Он је ишао, и он је знао да ће нешто доћи. Говорио је, и глас му је добио светлу упорност. Почињао је да верује. Почињао је да верује у силу ствари, у односе, у могућности, у себе. Поново је почео да говори у мислима о себи да 'Он', и као о неком трећем; оно подло 'ја', које чини човека остављеним и самим, задржало се само у говору. Сећао 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” (Петровић 2005: 58).

„Разговор у себи” Стивена Дедалуса са краја *Портрета уметника у младости* тоном најављује и прислања се на текст *Бакома Џојса*, на сродан начин како се „разговор са бесконачним”, зачет у роману *Са силама немерљивим*, наставља кроз сегмент

<sup>263</sup> О томе в. детаљно Петровић 2013: 177–192.

„Стеванова 'Мисао о олуји' када је добила свој смисао и свој облик” *Дана шестог*, или као што се Ирчев дневник из романа *Са силама немерљивим* додирује са идејом писања романа, са Стевановим дневником, али и са формом *Дана шестог*,<sup>264</sup> док у *Раним јадима*, у односу на читаву *Породичну трилогију*, ту улогу посебно наглашено добијају „дневници читања”, каталози и архиве: од школских састава до чувеног *Кондуктера* (уп. Киш 2001: 86–87).

Фаза Кишове трилогије, којој припадају и *Рани јади*, обележава се „другом” у контексту целокупног опуса Данила Киша (уп. Делић 1997), а у оквиру трилогије, по хронологији настанка, такође средишњом: „У другој фази (*Рани јади*) *циклизација је синтагматска* и тежи ка роману, ка укључивању кратких цјелина у већу, јединствену и релативно чврсту цјелину” (Делић 1997: 70–71). Попут *Бакома Џојса*, и *Рани јади* су обележени „жанровски амбивалентном, хибридном” структуром (Делић 1997: 69), називани како романом (Киш 1974: 131), тако и циклусом, збирком (Киш 2001: 105), „жанровски сасвим неодређено 'прозом’” (Делић 1997: 69–70), у оквирима трилогије<sup>265</sup> која представља „*Bildungsroman једне литерарне биографије*” (Киш 1974: 61–62; Киш 2001: 7), при чему и Киш помиње амбивалентност грађења трилогије у којој се подједнако развија билдунгсроман, али и свако дело у другом бива анулирано (Киш 1983е: 232).

Промене у Џојсовом стилу не само што су изузетно уочљиве у спису *Бакомо Џојс* већ се о њима може дискутовати и као о својеврсној парадигми у односу на примере поменутих дела Растка Петровића и Данила Киша, а у контексту целокупног опуса проучаваних аутора и њихових аутопоетичких ставова. Тако Растко Петровић актуализује своју потребу да у односу на већ написан роман *Са силама немерљивим* за планиране наставке пронађе „сасвим други стил но којим је писана прва књига, адекватан, по могућству савршено нов и занимљив” (Петровић 1988: 234), што сведочи да је фаза која представља време рада на роману *Са силама немерљивим*, схваћена и у нужности својих

<sup>264</sup> О амбивалентности Ирчеве потребе за писањем дневника, као и преплитању дневничких тежњи оца, сина и других у романима *Са силама немерљивим* и *Дан шести* в. Петровић 2013: 186.

<sup>265</sup> Релативизовање жанровског одређења, али и мимикрија надвладавања једног дела другим, у уводу *Породичне трилогије*, не истиче се позивањем на музичке већ на извесне ликовне еквиваленте: „*Рани јади су скице у блоку, дакако у боји, Башта, пепео јесте цртеж графитом на платну преко којег су дошле тамне боје Пешчаника, густе, пастуозне, прекриле контуре исцртане графитом, а скице из блока престале су сад већ да имају икакав смисао и значај*” (Киш 2001: 7).

промена, увежбавања и усавршавања.<sup>266</sup> Као што је Џојсов спис *Бакомо Џојс*, према увидима Фрица Сена, обележен кеноовском метафором *стилских вежби* (уп. Senn 2006: 21), сродно се у критици одређују и *Рани јади*: „Као да писац прави кеноовске 'стилске вјежбе'; као да нам на свакој новој причи показује колико се новог може извући из игре с амбивалентно постављеним приповједачем који се час приближава 'раним јадима', а час се, опет, од њих удаљава” (Делић 1997: 98).<sup>267</sup> У том контексту свакако треба испитивати и места неодређености у поменутих делима, што се у *Бакому Џојсу* везује за митологизован лик младе жене, који у референтном свету можда има упоришта у Џојсовој ученици, а у роману *Са силама немерљивим* и у збирци *Рани јади* претежно за лик оца.

Поред жанровских и стилистичких амбивалентности проматраних дела, стиче се утисак да се у *Бакому Џојсу* предочавају неке од еволуитивних фаза Џојсових најзначајнијих мисли и идеја, као што је, на пример, она о миту о Одисеју, али и о икорпорирању познатих, референтних ликова у дело, чиме се прави и припрема за уводну сцену *Уликса* – у *Бакому Џојсу* као да се даје метатекстуална генеза лика Гогартија, који се издваја као прототип за Бака Малигена: „Jučer je došao Gogarty da se predstavi. Razlog je *Odisej*. Simbol intelektualne savjesti... znači, Irska?” (Joyce 1981: 289; в. Vidan 1981: 307). Чини се да *Бакомо Џојс* предлошком наговештава и финале *Уликса*, ничеанско потврђивање живљења и стварања (Milić 2007: 22), на којем Џојс као да је већ овде почео да ради: „*Da*: kratak slog. Kratak smijeh. Kratak treptaj očnih kapaka” (Joyce 1981: 275), док се чувена афирмација указала и у Стивеновим дневничким белешкама на крају *Портрета уметника у младости*, не само као најавна Стивеновог пута ка *Уликсу* већ и као својеврсни одјек епилога *Даблинаца*: „Slobodan. Slobodne duše i slobodne mašte. Neka mrtvi ostanu mrtvi. Da. I neka se mrtvi vjenčaju s mrtvima” (Joyce 1981: 266).<sup>268</sup> Претходно би се могло

---

<sup>266</sup> Важно је у овом смислу имати на уму сродно пропитивање и истраживање стила за ново велико дело, што је у наведеним етапама писања карактеристично како за Џејмса Џојса, тако и за Растка Петровића, а које би се могло одредити следећом констатацијом Torntona Vajldera: „[...] Džojcs je tražio stil koji će pokazati meru u kojoj je svaki pojedinac – u kojoj smo ja i Vi, milioni ljudi što hodaju ovom zemljom – istovremeno jedinke ali i neponovljivi i arhetipični” (Vajlder 1975: 270).

<sup>267</sup> С тим у вези треба имати на уму да је Киш преводилац Кеноових *Стилских вежби* (Кено 1964). При разматрању питања у облику претпоставки из „Истражног поступка 2” *Пешчаника* Драган Бошковић и истиче Кишове одломке као „male žanrovske i stilske vežbe po ugledu na Kenoa” (Bošković 2004: 83).

<sup>268</sup> У вези са завршницом *Уликса* и Молиним „да” Пауновић пак примећује следеће: „Нема више хероја, нема више подвига који померају границе човекових способности и досега његових сазнања. [...] Због тога њено \*да\* на крају чувеног монолога којим се роман завршава не звучи као афирмација или радосно прихватање



протумачити и као својеврсна *меморија текста* у оквиру опуса (Грубачић 2015), коју зазива и само *да* у неопходности властитог текстуалног потврђивања.<sup>269</sup> Последице тако дефинисаног интертекстуалног „efekta gramofona” (Derida 1997: 30) уткане су у неке од највећих поетичких преокупација Растка Петровића, међу којима је и она о приказивању и постављању тоталитета живота и његовог младићства у ткиво романа (в. Петровић 2013). Своје заметке ова поетичка тежња, усавршена у перспективи идеје о животу, „осећања живота”, метаживота, остварује већ у неким сегментима „припремне” фазе *Дана шестог*, у оквирима романа *Са силама немерљивим*:

„Значи да наше осећање живота на жалост превазилази саме његове границе; да, срећом, има нечега што превазилази и саме границе животне, а да је то осећање живота. И кад се узме да је и то осећање такође нешто што припада животу, онда овај има извесних елемената којима сам себе превазилази...”

– Боже мој, – стезао је Стеван детињски своје руке и гледао дивне Маричине усне које је љубио топли и свежи ваздух око њих. – Боже мој, зар не бисмо могли ми баш бити сами тај елемент који превазилази цео живот! Ми који смо само осећање живота, ми који смо његова младост и његова химна: зашто не бисмо постали ми то што је више но цео живот укупно!...” (Петровић 2005: 114).

Управо је овде наговештено *осећање живота* што превазилази катаклизме и недаће живљења у мислима субјекта који је носилац химне младићства једно од најснажнијих упоришта и основа романа *Дан шести*.

Нарочито значајан метатекстуални и аутопоетички однос спис *Ђакомо Џојс* ствара према претходном Џојсовом делу – *Портету уметника у младости*, у виду наглашавања позиције текста према читаоцу и конституисању питања о отворености једног дела:

„Kaže ona meni da bi me, da je *Portret umjetnika* otvoren samo radi same otvorenosti, pitala zašto sam ga zapravo dao njoj na čitanje. Ma nemoj, pitala bi me ona, je li! Gospa je pravi literat [...] Ti su mirni hladni prsti doticali stranice, što ružne što lijepe, na kojima će se vječno žariti, moja sramota. Mirni i hladni i čisti prsti. Zar oni nisu nikada grijeshili?” (Joyce 1981: 286–287).

---

живота таквог какав јесте, већ пре као резигнирано мирење са ужасом празнине” (Пауновић 1995: 11). Пуноћу и амбивалентност значења тога *да* актуализује и Дерида питањем са почетка *Уликса грамофона*: „No da, može li se navesti i prevesti *da*?” (Derida 1997: 5). Сродно виђење афирмативне дисперзивности као разлике нуде и једине сачуване речи принцезе Атех из *Хазарског речника*: „Разлика између два *да* може бити већа него између *да* и *не*” (Павић 1996а: 145).

<sup>269</sup> Уп.: „[...] то *да* мора одмах бити поново потврђено. То је својство потписане обавезе. *Да* не може да се каже осим ако само себи не обећа сећање на себе. Потврђивање који носи *да* јесте потврђивање сећања. *Да* се мора сачувати, дакле понављати се, ускладиштити свој глас како би се он могао поново чути. То је оно што ја називам ефектом грамофона” (Derida 1997: 30).

Иако још увек нису „otvoreni samo radi same otvorenosti” (Joyce 1981: 286), *Бакомо Џојс* и *Портрет уметника у младости* међусобно се отварају „као што је први део *Дана шестог* поетички отворен за читање романа *Са силама немерљивим*” (Петровић 2013: 190), а сродан поступак, у односу према делу које ће тек настати, присутан је и у Кишовим *Раним јадима*, када се, у смени гласова, „лирским скоком унапред”, цитирају одломци писма Едуарда Сама, које ће имати кључну улогу у *Пешичанику*:

„А ево шта се ту збило, у Бемовој двадесет седам. Пре десетак година, које сам хтео да прескочим једним лирским скоком унапред. Улази мој отац, два-три месеца по нашем одласку, у кућу број 27 у Бемовој и износи наше ствари: два ормара, два кревета, сингерицу моје мајке. Кад су изнели и последњи део намештаја, а то је био онај отоман у којем певају федери, ево – госпођо Смердел, ја још увек с вама говорим – шта се збило: ’Када смо изнели и последњи део намештаја, драга моја Олга, а то је био онај отоман у којем певају федери, кућа се срушила као кула од карата. Не знам ни сам каквим сам чудом успео...’ (Из писма Едуарда Сама, мога оца, својој сестри Олги Сам-Урфи)” (Киш 2001: 16–17; за тумачење в. Делић 1997: 81).

У *Бакому Џојсу* се нуди „хибридна форма лирског дискурса”, док се има у виду Стивенсена дефиниција жанрова која традиционалну тријаду родова одређује у њеној модалности и (модернистички) коегзистенцирајућим категоријама сва три рода у једном делу (Delville 2006: 129). Док се Џојс од краја *Портрета уметника у младости* преко *Бакома Џојса*, па све до *Уликса*, на разини модернистички-авангардног поиграва књижевним родовима, Растко Петровић, осим у многим другим аспектима, од романа *Са силама немерљивим* до *Дана шестог* (чему је претходило Петровићево читање *Уликса* 1930. године), то чини на плану времена – авангардни поступци у опусу Растка Петровића увиђају се у поклапању година оца и сина, као и радњи романа *Са силама немерљивим* и *Дан шести* (уп. Петровић 2013: 178), односно у могућности Ирчевог сећања „албанске голготе, што је у *Дану шестом* блиско оном доживљају који има његов син Стеван” (Петровић 2013: 185). Рано сведочанство о постмодернистичкој тријади кишовских светова живота/литературе/по-етике наративног идентитета имплицитног аутора представљају већ одређени делови текста *Раних јада*: „(У то време још нисам ни помишљао да ћу икада писати приче, али сам помислио: ’Господе, како сам немоћан пред овим цвећем!’” (Киш 2001: 56) или „а мени се више свиђала гола-голцата понижавајућа истина, (ствар коју сам, барем у књижевности, и до дана данашњег сачувао)” (Киш 2001: 88) и други. Управо се оваквом врстом отворености поменутих „прелазних текстова” Џојса, Петровића и Киша постепено све више ангажују и читалац и писац, а следи се

Бодлеров концепт “‘writerly’ text *avant la lettre*” (Delville 2006: 129), што у џојсовској поливалентности родова представља важну границу модернистичког и предавангардног, у Петровићевом концепту времена (пост)авангардног и позномодернистичког, а у инкорпорацији читаоца при стварању *нове текстуалне стварности* и наративног идентитета сусрет кишовских позномодернистичких и раних постмодернистичких карактеристика, у токовима бартовски одређеног текста истовремених дихотомија *writerly/readerly*.

Због стилистичког и семантичког међупериода који *Ђакомо Џојс* од завршетка *Портрета уметника у младости* до *Уликса* обухвата, мотива и поетичких поступака најављених у њему, а развијаних у каснијим делима, али и због многобројних аутобиографских, аутореференцијалних и метареференцијалних елемената, као и питања жанровске поливалентности, закључује се да је позиција овог списа у Џојсовом опусу сродна позицији романа *Са силама немерљивим* у опусу Растка Петровића и збирке *Рани јади* у опусу Данила Киша, што их је и представило погодним за упоредно истраживање. Различити начини на које један текст „(не) једе” други – *Уликс Ђакома Џојса*, *Дан шести Са силама немерљивим* и *Пешчаник Ране јаде* – најнепосредније илуструје токове модернизације прозе 20. века: од модернизма, преко авангарде, до раних наговештаја постмодерне књижевности.

## 14. (Не)могућности типологије *џојсовског романа* у српској књижевности 20. века

Пишући поводом смрти Марсела Пруста, Пол Валери наводи неке од основних карактеристика модерног романа:

„Roman je književna vrsta koja se rađa iz neke posebne upotrebe govora i zna da pretera sa neposrednom i izražajnom snagom reči kako bi do nas dovela jedan ili više 'imaginarnih' svetova kojima utvrđuje vreme i mesto, stvara ličnosti, opisuje događaje, pokazujući sve to jednim, više ili manje dovoljnim, kauzalnim obrisom. [...]

Po tome se roman formom približava snu; i jedan i drugi se, shodno tom neobičnom svojstvu, mogu definisati ovako: *sva njihova odstupanja im priliče*” (Valeri 1980: 172–173, 174; подвлачења М. Ђ.).

Неке од одлика, по природи и значају хетерогеног *џојсовског* типа романа, присутног и у српској књижевности 20. века, граде се према наведеним карактеристикама – у *употреби говора који зна да претера са непосредном и изражајном снагом речи, уз време и место који се утврђују у припадности имагинарном свету*, односно са израженом субјективизираним перспективом и *каузалним обрисом* који престаје да буде услован, док се романескна форма, поред више одступања него правилности, приближава ониричкој (уп. Valeri 1980: 172–174). У променама наведених карактеристика оцртава се ток (пост)модернизације романа у 20. веку – од модернистичког, преко авангардног (надреалистичког), до (хетерокосмичко-)постмодерног романескног облика, у којој се *џојсовски* тип романа, у стваралачкој рецепцији од *уликсовског* до *финеганског* подтипа, појављује као својеврсна прекретница у различитим поетичким обрисима и окосницама, скоро као раблезијански пресек „на крају старе и почетку нове епохе” (Бахтин 1978: 392) и упозорење куда се даље не може. Тако позиционирани у сменама поетичких парадигми у књижевности 20. века, *џојсовски* романи у преображајима преобила спадају у дионизијски тип романа, који би подразумевао метафору *истовременог* поетичког, типолошког, херменеутичког *гледања* претходне традиције, као и чежњу да се „премаши то гледање” (Ниче 2001: 13, 39, 206). Међу најраније примере овако обележеног типа *џојсовског* романа у српској књижевности 20. века, аутопоетички именованих и као „безоблична чудовишта” (Ристић према Делић 1980: 68), могли би се, пре свега, уврстити младићки романи *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* Растка Петровића и *Без мере*

Марка Ристића. У том контексту, роман *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* не представља потврду Петровићеве стваралачке рецепције Џојсовог дела, већ чини аутохтони џојсовско-уликсовски „естетички одговор постојећој европској култури” (уп. Миливојевић 2012: 12), стваран на врелу времена и духа епохе након Првог светског рата, којима је припадао и Џојс.

Евидентно је да је период 20-их година 20. века уз примере знатног броја романа џојсовске пројенијенције у европској и светској књижевности – *Менехетен трансфер* (1925), *Берлин Александерплац* (1929), *Бука и бес* (1929), подразумевао и многа (ауто)поетичка промишљања о облику романа, која су кулминирала у Манделштамовом проблематизовању краја досадашњег типа романескног жанровског облика (уп. Mandeljštam 1975: 220–222), у Хакслијевом закључку о недостацима романа идеја (уп. Nakšli 1975: 259), као и кроз методолошке промене и приступе међу којима је и Бахтинова поставка анализе полифонијског романа 1929. године. Кроз промишљања Милоша Црњанског о *новом облику романа*, 1920. године нуди се важна констатација да је Флоберов *Новембар* књига која у 19. веку доводи до новог прозног облика (уп. Crnjanski 1975: 244). У односу на то, не само што се може тврдити да нове романескне облике у 20. веку остварују Џојсови романи већ да је паралелно са *Уликсом* то у српској књижевности, у правцу развоја парадигме уликсовског подтипа џојсовског романа, (не)свесно могла учинити *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, а касније, као плод директне стваралачке рецепције Џојсовог дела у опусу Растка Петровића и заснованог поетичког одговора у једној линији освешћеније, у другој ипак (ауто)цензурисано, и роман *Дан шести*. Иако је уликсовски подтип џојсовског романа у српској књижевности 20. века умногоме поетички различит у односу на аспекте Флоберовог *Новембра*, а суштински, типолошки и по разноврсности елемената сроднији Флоберовом остварењу *Бувар и Пекише*, према снази обрта на романескној граници новог облика и његове касније стваралачке рецепције код других аутора, уз многе изазове модернизације књижевности, чини се да је облик романа *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, као уликсовски модел, драстичније и романескно ултимативније могао деловати на ток модернизације књижевности од лирско-флоберовског *Дневника о Чарнојевићу*, што ипак не значи да би, за разлику од *Дневника о Чарнојевићу*, посредовао и канон. С тим у вези би се из

перспективе поетичког одговора на кризу нарације (уп. Žmegač 1987: 280), а према импресији фрагмента, асоцијацији лајтмотива, амплитуди конституишућег језичког зрења, есејистичких и рефлексивних елемената, поводом поетички самосвесне гране модернистичког лирског романа могло говорити у правцима од Флоберовог *Новембра* преко *Дневника о Чарнојевићу*, али и од Рилкеових *Записа Малтеа Лауридса Бригеа* и одређених страница Пруста до лирског Андрића, Деснице и Киша. Иако по типу неџојсовска, та поетичка линија је изразито конститутивна у српској књижевности, те очекује и нека будућа истраживања.

Управо у годинама у којима се јављају прве критике у вези са типологијом Џојсовог *гигантизма* у *Уликсу*, Растко Петровић у есеју „Хелиотерапија афазije” (1923) могућност прозе предочава у начинима приступа обимној грађи и њеним полифоним архитектонским распоредима у *репертоарима*, из којих се лако назире манир структуре и техничке организације епизода у *Уликсу*:

„Сваки Репертоар засебно био би једна врста романијерске 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 бу друга онда половина била написана у свој, уметничкој слободи црпећи своје мотиве из оног првог дела, распоређујући их на безброј скала, који би по математичком закону пробабилитета био огроман” (Петровић 1958: 363).

Скицирајући будућност савршеног романа у претходним запажањима, Растко Петровић као да је описао технику 18 поглавља *Уликса*, од којих свако има свој анатомски и симболички елемент, у разгранатој и протежној лајтмотивској вези и многобројним могућностима комбинација, при чему је сваки од репертоара хипо- и хипертекст следећем. Посебно је занимљив исказ Растка Петровића о томе зашто такав роман 1923. године (још увек) није написао: „[...] из простог разлога што ми је сањање о њему било много угодније но труд који је претпостављао. Толико сам га видео конкретно у својим замислима да ме је писање савршено одбијало, као да би било поновно писање неке већ написане књиге” (Петровић 1958: 364). Само у одличном Петровићевом спознању духа времена и епохе та књига јесте већ написана, међу корицама Џојсовог *Уликса*, а добила је и најсроднијег типологијског *гиганта* у роману *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, док ће посебно

бити утицајна и плодотворно стваралачки рецепирана 30-их година 20. века, у фази Петровићевог припремања за *репертоаре Дана шестог*.

Репертоарско кроћење гигантизма као основа улисковског метода проистиче из начина на које Џојс претпоставља изазове романескном жанру – „како конкретно у прозну форму укључити поетске ефекте, како 'интернализovati' нарацију и како забележити различите гласове и нивое свести”, док је међу првима задатак био „да пронађе структурну и тематску потку која ће носити причу на начин на који то у традиционалном роману чини заплет” (Миливојевић 2010: 142). Већ се кроз промишљања о услову романескног повезивања различитих књижевних родова и врста, указује на чињеницу да Џојсова дела не само што представљају енциклопедију живота већ, сродно неким остварењима Растка Петровића, и енциклопедију књижевних облика и поступака.<sup>270</sup> С тим у вези, и једном и другом роману својеврсни (не)могући предложак представља Флоберов недовршени роман *Бувар и Пекише*. Бартовско тумачење феномена *буварипекишејство* подразумева митску улогу језика, другостепену у односу на појмове, али истовремено и њено романескно раскринкавање – у смеру наглашавања језика као метонимије празнине између ознаке и означеног. Уз то реторички квалитет *буварипекишејства* и у *Уликсу* и у *Бурлесци* пукотину смешта не само у дијалектици мита ознаке и појма већ између ознаке и подразумеване пукотине ознаке и означеног у другим књигама. Флобер у свом роману даје пародију реалне могућности практичног живота енциклопедије у једној комуни – када енциклопедијска знања покушавају да се реализују ради среће обичног живота и у тежњи ка његовој потпуности, смисао констукције енциклопедијског стварања парадоксално пропада. Док *Бувар* и *Пекише* показују да је енциклопедија потпун живот само ван живота, роман *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* уместо приказа ликова који живе немогућу енциклопедију нуди потенцијал уликовског текста који траје као енциклопедичност. У уликовском роману *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, бартовски, двоструки митолошки систем није дат само на плану лингвистике ознаке, већ наратива ознаке, кога уместо приповедача раскринкава контекст.

---

<sup>270</sup> О енциклопедијском облику романа *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* в. Петровић 2013: 79–121.

Коначно формирање *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома* и *Уликса* везује се за период након Првог светског рата и подразумева на различите начине преломљено (по)ратно искуство у доживљају оба аутора. Тријада ауторитет–конфликт–текст у романима *Уликс* и *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* кроз метафору писања открива послератни доживљај о коме се експлицитно углавном не проговара. Смрт, као коректив за наду живота и остварење љубави мимо света у коме се више не може издржати, прва је међу парадоксалним рајским алтернативама које бог нуди Набору (Петровић 1921: 67), на сродан начин како би Стивен, од стране Леополда Блума легитимно позван у кућу, могао да буде у свести Блумовог бога брака, парадоксално легитимишућа замена за Молиног љубавника Бојлана и чувар породичне заједнице – Блум, Стивен и Моли не могу да ратују, као што ни Набор не може да опстане исти након рата са богом. У оба случаја, угрожавање бога брака (Наборовог или Блумовог), као поремећај равнотеже, представља несклад и „шупљину у стварању и хармонији” (Петровић 1921: 103). Парадокси ових (не)разрешења заправо су Џојсови и Петровићеви метафорични коментари на диспаративност сукоба виших инстанци и пацифистичку вољу обичног човека. Оба романа, мимо директног проговора о рату, пишу о њему декларишући страшним *бивање без стварања*, божјег, брачног или уметничког, те би се могло рећи да је имплицитна поетичка основа ових романа *потврда присуства стварању новог света и дела* из хаоса, снаге бивања у *току*, јер се само на тај начин, кад „положај” није једнострано рајски „једном заувек решен”, вангоовски и текстуално алхемијски „стварност побеђује” кроз процесе креирања „нове васионе, нове неке реалности” од „бивства и односа васионских” (уп. Петровић 1921: 127, 135–137). Стога је и текстуалност бурлеског *Уликса* и уликовске *Бурлеске* одраз примарног импулса уметности као антиратне и антидеструктивне поетике живота.

На трагу конституисања џојсовског типа романа, и то оном линијом која у промишљањима и превредновањима романа као жанра стреми од Стерна до Стерије, Петровићева и Ристићева дела могла би се разумети и као ултимативна романескна парадигма својих епоха. Ипак, џојсовски тип романа српске књижевности 20. века, што наведени текстови и показују, својом формалном и дискурзивном разноврсношћу не само што нуди разарање једног жанра већ истовремено и могућност деконституције истог



жанра као поетичког одговора на доминантне узусе промена парадигми у европској и светској књижевности. Тако се и при сагледавању форме Петровићевог романа *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* и Ристићевог романа *Без мере* могу применити увиди начињени поводом Џојсових романа, као прозном одразу саморазумевања епохе, где „модерни роман може да проговори само привидним подражавањем анти-форме, а заправо проналажењем врло рафиниране форме којом ће та аморфност, појавна и суштинска, бити дочарана” (Миливојевић 2012: 12). На поетичким међама раблезијанства и буварипекишејства, уликовски подтип џојсовског романа, наслеђен у обрисима *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома*, као одговор на дехуманизацију света захваћеног ратом и потребу поновног, *аморфног* оживљавања целине, у сукобу је са претходним моделима раномодернистичке прозе. Међутим, чинећи се антиформом *ексцентричног романа поступка* (уп. Šklovski 1975: 252), реализованом у англомерацији тематско-мотивских, приповедачких, стилских и других елемената и (мета)текстуалној истовремености њихових пародија, Петровићев ванконвенционални роман-монтажа авангардним експериментима и пропитивањима издржљивости текста за *вртлог вербализације свести* и *граничност приповедања* (уп. Jerkov 1991: 63) истински утире ток епохалних питања модернизације књижевности након Другог светског рата, који ће ипак остати пређутан.

Роман *Без мере* Марка Ристића граница је уликовско-финеганског подтипа Џојсових романа. Индикативна је сродност надреалистичке воље Џојса и Ристића за представљањем времена сна (уп. Džojš 1975b: 161), „*ruba halucinacija*” (Ristić 1986b: 11), „*međudnevice*” (Ristić 1986a: 27–29), „*fragmentarnog kataloga moderne mitologije*” (Ristić 1986b: 15), ноћи као „*doživotne slobode*” (Ristić 1986a: 156) и њихове релевантности за децентрирање основа уметничког стварања које промена парадигме изазива. Таква Ристићева стремљења налазе упоришта из „Кирке”, петнаесте епизоде *Уликса*, којој по драмској форми, ненаданим појавностима различитих ликова – од Ноћне олује и Магије до Рудара и Друга без друга – и разбарушености њихових дугих реплика, посебно одговара 29. и следећи сегменти из романа *Без мере* (Ristić 1986a: 157–175). Ристићев роман доноси амбијент *поетске енциклопедије* (уп. Ristić 1986c: 281) лирског *Уликса*, умногоме преломљеног кроз атмосферу тематско-мотивских и жанровских бравура

сродних Дединчевим лиризацијама, али и одломке итачког научног дискурса, упућеног најчешће књижевности, што се у дијалошком односу (ауто)реципира и као својеврсна рехабилитација литературе (Ристић 1953: 15–16). Непосредно пре важног питања „*da li Roman može oživeti to prebogato groblje*” (Ristić 1986a: 109), које као да образује поетичку спрегу са приказом гробља старих романа у новом романескном облику *Дневника о Чарнојевићу* (Црњански 1982: 113), представљен је један од каталога номиналних именована сталних места из бравура носталгије романтичарске традиције и питања о самосвести текста кроз начине порицања књижевности, оптерећене „*komentarima o samoj sebi*”, као вида пердиције литерарне прошлости (уп. Ristić 1986a: 126). Запажена дискурзивна разноврсност израза у роману *Без мере* смислено и у сменама привлачи и одбија читаоца (уп. Делић 1980: 66), чинећи утисак сродан оном који производи однос прве три херметичније епизоде *Уликса*, посвећене Стивену, наког којих следи промена проходнијим деловима, у чијем је фокусу Леополд Блум. Тако протежни *галиматифас снобовске уметности* код Џојса и Ристића ултиматум је читаоцу (Пешић према Ristić 1986c: 280), чији је развој романом-методологијом текста *Без мере* и џојсовски експлицитно наглашен.

Једно од кључних питања које се поставља у вези са овим Ристићевим делом јесте да ли и како оваквим видом *подражавања* романескне *анти-форме*, настале након стваралачке рецепције Џојсовог текста, српска књижевност 20. века може да дође до поступака откривања нових облика у процесима постмодернизације књижевности.<sup>271</sup> У том смислу, Ристићевим (анти)романом се имплицитно предочава и један вид „*metafizike literature*”, односно „*metaliterature*” (Ristić 1986b: 15), и то у оном облику у коме се *Финеганово бдење*, чији је рад тих година у *току*, разуме као опсежан метапоетички коментар, како Џојсових поетичких убеђења, тако и виђења могућности модернистичке литературе уопште. Дефинишући свој текст супротно од крајњих обрушавања бекетовског апсурда, а поетички одређујући дело, и са извесне временске дистанце, антимодернистичким и антиципирајућим (Ristić 1986b: 20), Ристић осваја просторе за нове романескне форме које ће у другој половини 20. века, у надоблику своје читљивости,

---

<sup>271</sup> О динамичности промена жанровске парадигме романа и роману као пародији претходних романескних облика у периоду надреализма в. Делић 1980.

подразумевати увек и романи о методологијама романа или њиховим неостваривостима, како је сугерисано и неким аспектима разумевања *Финегановог бдења*, као најлитерарнијег металитерарног романа, са многим пародијским елементима поводом могућности разумевања Литературе, о чему имплицитно сведочи и Ристићев роман. Иако Ристић проблематизује свако *предговарање предговором* (Ristić 1986a: 206), роман *Без мере*, комплементарно односу који граде Ристићев *Предговор за неколико ненаписаних романа* и *Дневник тог предговора*, могао би се читати и као роман-предговор оном најређејем финеганском подтипу романа светске књижевности. Са стваралачком рецепцијом Џојса из *Уликсове „Итаке”* и настајућим *Финегановим бдењем* и Ристићев роман престаје да буде само *књижевни књижевни род* (Ristić 1986a: 265), а обликује се као будућност метакњиге, иначе ненаписаног Ристића (уп. Делић 1980: 71) и преднаписаног Џојса.

Услед неадекватне рецепције дела *Без мере* Марка Ристића и неувиђања металитерарних вредности *Финегановог бдења*, џојсовски тип романа у српској књижевности након Другог светског рата свој стваралачки дијалог и нове поетичке одговоре у разумевању претходнице гради имајући тек у ретким приликама у виду искорак који је начинио (не)хотичан пример уликсовског подтипа џојсовског романа међу корицама *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома*. О променама и изазовима које послератном модернизму поставља тај подтип џојсовског романа, пре свега кроз далекосежност (не)свесног утицаја и стваралачке рецепције наведеног дела Растка Петровића, сведочи Ђорђије Вуковић у тексту о Петровићу као новатору, али и претечи:

„На Растка Петровића помишљамо и када читамо сасвим друкчија дела. *Тутори* Боре Ђосића, као и *Бурлеска*, садрже родослове, спискове имена, мешавину језика и стилова. На *Бурлеску* подсећа и ова најновија проза у којој су такође учестани цитати, парафразе и пастиши. Уопште узев, *Бурлеску* ћемо боље схватити, повољније оцењивати, после читања савремене латиноамеричке прозе. [...] Зато сада и не тврдимо да је све што личи на Растка Петровића непосредно повезано с њим и да је настало под утицајем његових дела. Он није имао подражавалаца у строгом смислу речи, али је било оних који су, можда и не знајући, ишли његовим стопама. А све то сведочи о његовом књижевноисторијском значају” (Вуковић 2005: 20).

Књижевност која *не знајући, иде поетичким стопама Растка Петровића* на својеврсне начине нуди и наставак одговора на тежње епохе и њених промена у процесу модернизације, а сведочи и о значају оних модернистичких парадигми са којима је Растко Петровић био у стваралачком дијалогу и чије је поетичке елементе стваралачки

преиспитивао и/или посредовао, међу којима је нарочито присутан Џојс. Питање које се поетичком устројству прозе Боре Ћосића намеће тиче се промена авангардног романа, граничне уликовско-финеганске позиције и могућности зазивања нових експеримената (уп. Jerkov 1991: 63) џојсовског модела прозе, после Петровићевих и Ристићевих дела, у другачијим поетичким околностима и одабирима након Другог светског рата. Џојсовски тип романа у српској књижевности друге половине 20. века идеју и доживљај *тоталног уметничког дела* (Broh 1979: 143) остварује као (давичовску) *песму на петсто страна*, у непреводивости именичког таласа унутрашњег монолога (уп. Broh 1975: 211–214), са послератним, бекетовским утемељењем џојсовске свести да се мора наћи нова форма што се „*prilagođava zbrci*” (Beket 1975: 377), и то уз превагу „*моћи интеграције*” (Vitor 1975: 480–481), каква се уочава на примеру романа *Тутори* Боре Ћосића.

Финегански подтип џојсовског романа, у који би се могао сврстати роман *Тутори* Боре Ћосића, представља, метафорички речено, тип *универзалне* књиге за случај апокалипсе, књиге замишљане као потребе последњег и првог штива услед краха, његове претходнице и начина опстанка након њега; малармеовске *апсолутне* књиге за блуменберговску *празну књигу света*. Ћосићево дело је финегански обликовано као књига-тutor говора и писма, tutor историје књижевних форми као репрезентаната подразумеване истине, где однос ознаке и означеног не представља само однос знака и ствари, већ знака и његове дискурсне артикулације из другог текста или гласа. Књига која стаје запетом, и то њеном ономотопејом (као аудитивним еквивалентом визуелне беле тачке *Финегановог бдења*), јер је страх од застајања текста директно повезан са страхом од нестајања. Ћосићеви *Тутори* су метакњига и књига спремана за крај, роман језика и дискурса који је кроз 18 варијаната уликовских епизода, различитих фокализатора, микроструктурираних жанрова, бајалица, изрека, стихова, драмске форме и другог, толико дискурсан да је на измаку људскости. Надхумана и наконхумана књига која би, недочитива познатом хуманитету, рекла заправо све о хумануму. Финеганско-тutorска књига којој је неопходна нова заједница људи, али истовремено којој као и да је омогућено да траје ван и без човека онолико колико је, више од свих, књига о човеку, или пак књига за хронотоп Пекићевих „*Луча Новог Јерусалима*”. Нада у *Туторе* представља поуздање у претрајавање књижевног текста као могућег упоришта, једне целовите

изоморфности међу многима и након њих. Ипак, финеганско-туторско нагомилавање у садашњости, сартровски закључено, представља страшан одраз неповерења у постојање есхатолошког, јер да се верује у какву будућност, садашњост не би нагомилавала, већ пребирала. Хиперинфлација дискурса, каква се финегански уочава у *Туторима*, показује да се смисао тражи у књизи као догађајности. Међутим, то проузрокује проблем како о тим књигама писати, а да се не остане на општости прегледа догађаја нити у усредсређености на микрону конкретног који у тој представи не доприноси догађају тумачења. Ако би у *Финеганима* били сви на начине које је нужно разумети, *Тутори* су књига која је за то разумевање „недостајала у систему српскохрватске књижевности” (Стамболић 1982: 775), што премрежава процеп између *Уликса* и *Финегановог бдења*, као залог недостајућег континуитета поетичког тока у националној литератури ради успостављања генеалогичке цојсовског типа романа, који, ако и не посредује канон, значајан је као саговорник при канонском образовању, а тиме и у очувању динамике процеса (пост)модернизације књижевности.

## 15. Типологија токова не-свести

“The loquent consciousness  
of living things  
pours in torrential languages”  
(Loy 1996: 90).

„[...] ’и’ ноћи је долазило да везује ове речи ове реченице”  
(Матић у Матић, Вучо, Ристић 2007: 9).

У једном од својих интервјуа, нешто више од месец дана пошто је *Уликс* објављен као целовита књига 1922. године, Џојс је истакао да је у том роману „забележено, *симултано*, шта један човек *каже, види, мисли* и како овакво *опажање, мишљење и говор* делују на оно што [...] фројдовци називају *несвесним*” (Џојс према Ellmann 1959: 538; Јеремић 1993: 38). Ту уликовску везу *истовремености* и међусобног *дејства опажања, мишљења, говора и несвесног*, већ у првом од текстова о Џојсу у српској књижевности и култури, Марко Ристић 1924. године маркира одредницама *набујалост, отицање, узбурканост, преливи, скок асоцијација* (уп. Ристић 1953: 157). Тако описана оксиморонска физиологија (не)свесног након *Уликса* Џејмса Џојса, кроз све учесталије критичке рецепције у српској књижевности, прокламована је 1954. године као новина „техничке приповедачке мајсторије” (Винавер 2012в: 304). Ипак, питање које се овим делом рада проверава јесте да ли је у српској књижевној критици и есејима уочена и описивана џојсовска метода тока свести кроз преостале трећине 20. века у литерарним делима српских писаца заиста и остварена.

Иако су интересовања за изучавање техника унутрашњег монолога и тока свести у европској и светској књижевности постојала још од друге половине 20-их и у 30-им годинама 20. века – од којих су нека посвећена еволуцији метода (уп. Hartley 1931: 80–89) или Џојсовим наративним поступцима као последици утицаја прозе Едуарда Дижардена (уп. Daniel-Rops 1932: 281–305; Edgar 1933: 301–319), корпус истраживања овог проблема посебно се богати око средине 20. века. Од тог периода истичу се студије посвећене проучавањима тока свести као књижевног метода (уп. Friedman 1955), у контексту психолошког романа (уп. Edel 1955), а затим и неколико монографија, објављених 60-их

година, које су разматрале Бергсонова филозофска упоришта и разумевање тока свести (уп. Kumar 1962), односно статус тока свести у модерном психолошком роману, у улогама носиоца технике литерарне фикције (уп. Humphrey 1962; West 1963; Edel 1964, Macauley, Lanning 1964). Поткрај 70-их година појавила се значајна студија која је истраживала приповедачке технике свести у односу на домене наратологије – *Транспарентни умови* Дорит Кон (Cohn 1978), док 21. век изучавања тока свести обогаћује и усмерава ка филозофији когнитивних наука (уп. Clark 2001), разматрањима односа свести и језика (уп. Searle 2002) или пак свести у трауматичним периодима живота, а нарочито у ратним околностима (уп. Hunt 2010).

Пре послератне ревитализације, ревидиране обнове и поновног конституисања сфере најзначајнијих поетичких упоришта епохе модернизма у теоријским текстовима страних проучавалаца, у свом есеју „Смисао и цезура” из 1952. године, Станислав Винавер издваја и рedefинише један од образаца цојсовског појма *истовремености* и међусобног *дејства опажања, мишљења, говора и (не)свесног*, уз употребу термина *Ideenflucht*:

„[...] брзина навијеног говора, [...] такозвани *Ideenflucht*: ту нема цезуре ни у низању речи, ни у низању појмова, а везе, говорне везе – има. Само је та веза изван дубљег смисла реченице; та је *веза* између две речи, два искрсла појма, две случајне слике, а супротно општем скупном смислу, који је тежио да се кристалише. [...] недостатак цезуре даје речима не само брзину, него и двосмислене и вртоглаве асоцијације. [...] Доцније је Цојс од овога направио манир. *Генијалан, али недовољно проучен*” (Винавер 2012б: 83 и фуснота; сва подвлачења осим *Ideenflucht* М. Ђ.).

Пишући 1954. године о приповедању Бошка Петровића, Винавер додаје и да је „нова приповедачка техника”, која у себи инкорпорира овај феномен:

„[...] кадра да искаже: *и слом појмова, и вртоглавице снова, и језу недовршених мисли, и занос појединих слика*, и дивљу снагу људи и њихову бедну прошлост. Таква техника постоји у светској књижевности – већ одавно. Њоме се *видовито служио Џејмс Цојс*, хотећи да представи: *шта се збива у једној људској узрујаној свести*, која појмове и слике час гомила, час разређује, час брка, час сређује, час убрзава, час успорава. Оно што нам наука данас слути о биолошком збивању, као о замршеном хемијском процесу у коме стално долази до наглих успора и убрзавања – ето то се осећа и у прози Цојса, и толиких његових следбеника” (Винавер 2012в: 305; подвлачења М. Ђ.).

За Станислава Винавера, дакле, техника флукуације идеја (*Ideenflucht*) подразумева недостатак цезуре, уз двосмислене, хаотичне асоцијације, односно брзину навијеног говора који личи на ток и вишеструки вртлог свести. Белешке у есејима показују и да је Станислав Винавер свестан порекла појма који означава флукуацију

идеја (Винавер 2012б: 83).<sup>272</sup> У књижевној критици овај термин се јавља у контексту рецепције *Уликса* на немачком говорном подручју, у оштрим коментарима које је за *Келнске новине* исписао Валтер Шмитс 1927. године, при чему је Џојсове ликове означио као оне који су под дејством флукуације идеја (уп. Weninger 2004: 26). Исти термин *Ideenflucht* употребљава у својим забелешкама поводом *Уликса* и Штефан Цвајг, 1928. године, описујући овај роман, између осталог, и као „тарантелу несвесног”, „јуришајући ток идеја” и „хаос” (Zweig 1997: 444). Из тог контекста проистиче и диференцијација овог феномена у литерарном тексту, проматрана као подврста у односу на џојсовски ток свести: уместо описа методе тока свести као *истовремености* и међусобног *дејства опажања, мишљења, говора и несвесног*, у техници флукуације идеја примат је постављен на приказу независних идеја у абнормалним фреквенцијама брзине и степену повезаности (уп. Bleuler 1923: 71).

Да са Џојсовим креативним разрадама феномена флукуације идеја Винавер дели доминантни теоријски подстицај, запажа се у есеју „Критике и замерке”, такође из 1952. године, у коме Винавер наводи:

„Муњевита 'наговештајност' замењује све више претерану опширност доживљаја – тог некадашњег победничког реквизита из доба епопеја. Жане, Рибо, Бергсон, као теоретичари, а Пруст, Кафка, Џојс (и други) као уметници, показали су нам да уметник већма послује са 'сећањима', 'успоменама' (које се могу, према потреби, ширити и сужавати, скраћивати и продужавати), а мање са пуким доживљајима, чија је крута дуготрајност неумитна” (Винавер 2012б: 10–11; подвлачења М. Ђ.).

Концепт „муњевите 'наговештајности'” флукуације идеја без пуког преношења доживљаја, као један од елемената модернистичке технике приповедања, повезује неке од

---

<sup>272</sup> Винавер истиче да га је „психопатологија [...] описала у толиким историјама болести” (Винавер 2012б: 83), а у том контексту је значајно подсетити се рада психијатара Липмана (Liermann 1904) и Бинсвангера (Binswanger 1933), који су се, између осталог, бавили и феноменом флукуације идеја. О тренуцима преовладавања тока идеја у писму из 1886. године сведочи и Леман, испитаник при истраживању доктора Катела, у којем је проверавано стање свести под дејством опијата, хашиша и кофеина истовремено: „Онда су дошле халуцинације, са бојама и животињама и коначно потпуна флукуација идеја. То је био најчуднији стадијум. Било је немогуће да се реченица заврши, јер се њен почетак заборављао док се долазило до њене средине. А када бих стао, чинило ми се као да је оно што сам рекао било јуче. Осећај за време био је ван нормале. Могао сам, са друге стране, да говорим парцијално када бих се натерао и говорио сам у кратким реченицама, али оно што сам рекао била је бесмислица иако ми се чинило да су ми мисли јасне. Уз све ово у једном кратком интервалу имао сам осећај дупле свести. У том периоду, једно моје ја је могло да чује да друго моје ја говори ужасне бесмислице, али било је немогуће да то свесно ја отме речи другоме. Све у свему, ово стање није било уопште непријатно. Уз то, није било континуирано. У неким тренуцима бих заспао, онда бих се пробудио и осетио све наведено, онда би наишли кратки луцидни интервали у којима бих био потпуно нормалан [...]” (Pind 2013: 57; подвлачења М. Ђ.).



поетичких поставки Винавера са Бергсоновим теоријским упориштима и Џојсовим остварењима. По Гилбертовом сведочењу, Џојс је изучавао Бергсонову филозофску поставку и разумео њено значење и значај за књижевност (Kumar 1962: 104, 161). У том смислу се и открива да је за поменуте уметнике важно Бергсоново виђење „искуства као непрекидног процеса трајне флукуације” (Kumar 1962: 105), односно различити нивои поетичког транспонувања бергсоновског концепта „живота као реке” и незаустављивог флукса (Kumar 1962: 107). Стога је и опредељеност за таласе, Ану Ливију Плурабел, речни ток, код Вулфове, Џојса, Винавера, Петровића, Матића и других авангардних стваралаца, заправо бергсонизам (уп. Kumar 1962: 108), и то у оном смислу у коме се ток, струја живота, флукуација мисли, *durée créatrice*, континуитет, трајање представљају као једна, дуга, непрекинута целина (уп. Bergson 1920: 56), како у флуксу виталног, тако и у независној флукуацији идејног.

Подстицај да се кроз динамику стваралачких рецепција џојсовске разгранатости метода тока свести у текстовима других писаца говори о могућим подврстама, специфичностима и евентуалним класификацијама, увиђа се и у Виторинијевом есеју из 1967. године посвећеном овом феномену, где се образлажу разлике у техникама тока свести Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф, те се истиче да није у питању техника која се „učvrstila u jednom obliku koji bi važio za sve pisce (Džojcs je primenjuje na svoj način, Vulfova na svoj); znači nije bezuslovna, nije svevažeća, ne poriče radikalno sistem čijem se načelu suprotstavlja, čak teži da se uklopi u njega (v. *Ulisa*) i na kraju to i čini” (Vitorini 1975b: 390).<sup>273</sup> Прилику да се успостави типологија тока свести већ и у оквирима Џојсовог романа примећује Станислав Винавер у студији „Основни проблеми наше културе” 1952. године, где изразито суптилно сенчи простор разликовања типова тока свести у Џојсовом делу, запажајући да „Џејмс Џојс ( [...]) тражи за сваку ситуацију и сваког човека, нарочити ситуационо-доживљајни говор” (Винавер 2012б: 301). Винаверово запажање поводом *нарочитог ситуационо-доживљајног говора* Џојсових ликова умногоме је сродно Курцијусовом исказу који обухвата идеју да „Joyce karakteriše svoja lica pokazujući individualno različit usmjereni način procesa asocijacije” (Curtius 1964: 102). Концепција

---

<sup>273</sup> О начинима инкорпорирања ове технике у делима Џојса, Фокнера и Вулфове в. Dojčinović-Nešić 2008: 109–115.

нејединственог типа *ситуационо-дoживљајног говора и процеса асоцијација* ликова имплицитно проузрокује јачање „*organizacijske svijesti teksta*” (Žmegač 1987: 318, 322), док би полиперспективност Џојсовог приступа техникама тока свести у *Уликсу* и нијансирања типологизације – од тока свести, тока подсвести, унутрашњег монолога, солилоквија до флукуације идеја – могла да прикаже ово дело и као *полифонијску романескну типологију тока свести*.

Претходним се актуализују и оквири промишљања о покушајима типологије метода тока свести у поређењу са делом Џејмса Џојса, а условљени стваралачком рецепцијом и доминантним поетичким моделима у српској књижевности 20. века, где би се тек на нивоу ширег романескног корпуса могло говорити о полифонији назначених техника. Питање које се поставља јесте који је тип примера разгранате и вишеслојне технике тока свести из Џојсовог дела био посебно плодотворан за приказивање онога што је Растко Петровић уочио као врлину модерности код Џејмса Џојса – симултани психолошки живот, кретање од психолошког комплекса ка акцији, свеприсутна интроспективност, праћење замршене мисли јунака (уп. Петровић 1974: 225) – као и како су се потоњи аутори српске књижевности 20. века према том или неком другом типу технике односили.

Смер конституисања одговора у ненадмашној сложености претпоставке да џојсовски ток свести у српској књижевности не постоји мимо флукуације идеја могао би се наслутити у једном од коментара Растка Петровића, исказаном 1924. године у есеју „Младићство народнога генија”, поводом Бергсоновог доживљаја односа мисли и речи:

„Bergson počinje jednu celu svoju filozofsku građevinu postavkom da se misli jedino rečima; no, kroz ceo život, čovečanstvo misleći rečima, misli takođe i reči, tj. jednoj misli reč nije samo oružje kojim će se izraziti, već često i izvor iz kog će crpeti svoj značaj. *Tamo gde osećaj, osećanje, vizija nemaju više snage da kao iskustvo oplodavaju misao, oplodava je iskustvo same reči, koja je do maločas imala služavsku ulogu.* Najpre je reč materijalizirala misao, zatim je misao stala objašnjavati reč, opet, razume se, uz pomoć jezika. [...] Ovo se pojavljuje kako na krajnjoj tački civilizacije gde metafizika objavljuje uvek stizanje mehanike, tako na najnižoj gde je jedna novostečena reč ogromno zavojevanje, fascinacija i radost za onaj maleni svet ideja i, za nas, sad više neshvatljivi svet predstava. Tu u toj primitivnosti, po jednom zakonu psihološke progresije, čak mi odavde, možemo nazreti koliko je strahovito naglo, katkad eksplozivno, zavatlano, njihovo uzajamno, *jezično-idejno-simbolično-slikovno rasplodavanje*” (Petrović 1964: 405–406; подвлачења М. Ђ.).

Чини се да је можда и (не)свесно Растко Петровић претходним запажањима, коментарима и надоградњом Бергсоновог схватања односа мисли и речи успео да представи неколико сегмената класификације у оквирима преваге флукуације мисли над током свести – кроз могућности *језичког, идејног, симболичког* или *сликовног расплођавања* (уп. Petrović 1964: 405–406). То се показује изразито сродним Винаверовој дефиницији технике флукуације идеја, којом се бележе *вртоглавице снова, недовршене мисли, слом појмова* и *занесене слике* (уп. Винавер 2012в: 305). С тим у вези би, у Петровићевом одломку већ назначено, *језичко расплођавање* представљало ону врсту протежности при којој *осећаји, осећања и визије немају снагу оплођавања мисли*, тј. конституисања тока свести, па се флукуација идеја предаје искуству саме речи, детерминацији вербалних асоцијација, асонанце и алитерација (уп. Hamilton 1974: 35). Такав пример језичког расплођавања идеја налази у једној од лифских флукуација мисли с краја *Финегановог бдења*:

“*Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I’ll slip away before they’re up. They’ll never see. Nor know. Nor miss me. And it’s old and old it’s sad and old it’s sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I’ll bear it on me. To remind me of. Lff!*” (FW 627.34–628.7; подвлачења М. Ђ.).

Код Растка Петровића, као и код Џојса, основа такве поставке флукуације идеја у књижевном делу преовладава у повратку ономотопеји, као и заумном језику, а те „govogne šifre” у покушају да се дође до „poezije čiste neposrednosti, čiste podsvesti”, Растко Петровић остварује и у таласним панданима „tajanstvene kombinacije ritmike, jezika i fantazije” (уп. Petrović 1964: 394–396), у примерима из романа *Дан шести*:

„Она је пустила младићеву главу и гледала како с пола пољане почиње да *извије река* растопљене *гутаперке*. Гутаперка је рђава за мивење, али ставите ви само руку у њу!... Птице увек падну кад је прелете, у заносу, лукаво, гордо. Један енглески новинар писао је о томе. *То у ствари и није гутаперка. То је Гутемберг. Гута Милић, гутаја, лајбрба. Гутаја иде у поље. То је сад пронађено!* Људи увек пођу напред, а три корака уназад. Универзални прогрес. Један је доктор то пронашао. *Има људи који расту као стабљике, као биље, и који певају ко биље. Биље, биљенија, бељанаја, биљенуја...*” (Петровић Р. 2014а: 208; подвлачења М. Ђ.).

У примеру из *Финегановог бдења*, као и из романа *Дан шести*, језичко расплођавање приликом преваге флукуације идеја у односу на ток свести везује се за

речни талас, женски као антропогени принцип стварања и граничне ситуације у очекивањима краја или краха јунака. Ипак, за разлику код неких Џојсових примера, кроз Петровићеву превагу флукуације идеја у односу на ток свести чини се да један од обавезних делова лако промиче, док је у аутопоетичким белешкама представљен неминовним – сликовно раслојавање. Пошто је „у својој strasnoj privrženosti slobodnom, nekontrolisanom beleženju 'tokova svesti'”, пре свега у језичком раслојавању, Петровић „prevideo [...] jedan od osnovnih činilaca koje taj metod podrazumeva: magiju poetske slike”, те се уместо путем „asocijacija slika” Петровићева проза „ograničavala [...] na to da na stari, diskursivan način postigne onu slikovitost asocijacija” (Мишић 1964: 15), пример досезања флукуације идеја као подврсте унутрашњих говора кроз превагу слике засновасније је тражити код других аутора. Узор сликовне синтезе визуелног, аудитивног и чулног уопште Курцијус примећује у деловима унутрашњег говора Леополда Блума (уп. Curtius 1964: 102–103):

„Često bi mu, dok bi lagano koračao prožet blagom toplinom, očni kapci tiho klonuli. Bolandova kola s hlebom isporučuju na tacnama naš nasušni, ali ona više voli jučerašnje vekne, prepečenu vruću koricu. Čovek se od toga nekako podmladi. Negde na istoku: rano jutro, polazak u zoru. Putuje ukруг ispred sunca, krade tako jedan dan hoda. Tako nastavlja večno i praktično ne ostari ni dan. Hoda žalom, nepoznata zemlja, stiže do gradske kapije, tamo je stražar, takođe stari ratnik, brčine kao u starog Tvidija, oslonjen o dugačko koplje. Tumara ulicama s nadstrešnicama. Promiču lica s turbanima. Mračne pećine prodavnica ćilima, krupan čovek, strašni Turko, sedi prekrštenih nogu, puši nargile. Uzvici prodavaca na ulicama” (Džojs 2008: 69).

Пример сродног сликовног расплоћавања флукуације мисли може се издвојити у роману *Песма* Оскара Давича из 1952. године, који би и био један од саговорника Петровићевог текста при стваралачким репликама на изазове модернизма, и то у односу разумевања делатности подсвести, предсвести и свести, посебно кроз контекст тумачења релација дискурзивног и сликовног у спрегама мисли (уп. Ђурић 2013б: 379–397). Основе такве „dramaturgije unutrašnjeg života” јунака (Petrov 1968: 216) обликују се као елемент индиректне стваралачке рецепције џојсовског модернистичког тока свести, преточеног у сликовно расплоћавање флукуације идеја:<sup>274</sup>

„Поче да гледа да би заборавио Мићу, одагнао мржњу и страх. На платоу се лепезасто отварао крвоток црвеног грања. Зашто крвоток? То није слика крвотока у сунђерастим бронхијама, то је

---

<sup>274</sup> О односу Џојса и Давича, нарочито романа *Уликс* и *Песма*, уп. Vidan 1986: 187–193; о неким поетичким сродностима Џојса и српских надреалиста в. Делић 1980: 25.

голо грање букве и никакво га поређење неће учинити реалнијим и сличнијим голом грању букве. Тај црни спарушени, голи дрворед није никакав рендгенски снимак крвотока у бронхијама чете војника у стрељачком строју, већ подземна чистачка колона која метлама од целих стабала бреза, брестова, багремова и кленова чисти спрудасте облике боје потамнелог морског песка. Зашто чистачка колона? Источњак гони облаке пут Чукарице, Раље, Авале и никаква подземна чистачка колона не диже облачну прашину с небеског асфалта; брезе су брезе, нежне и још увек зимоморне, витке тополе су само тополе с неколико тек попуелих листића који се већ труде, млади и лепљиви, да шуште метално као да су од танког плеха” (Давичо 1987: 33).

У Џојсовом и Давичовом примеру сликовног раслојавања флукуације идеја заједничка издвојеност екфразе настала је као продукт већ завршеног процеса преобличавања извесног опажаја у мисао. За разлику од мање кохерентног тока свести, процес сликовног раслојавања флукуације идеја омогућава микронаративне целине, какве се увиђају у претходним одломцима Блумових и Вековићевих мисли.

Следећу могућност у конституисању типолошких подврста метода тока свести кроз стваралачке рецепције у српској књижевности 20. века, Растко Петровић примећује у наслеђу ове технике у делима Вирциније Вулф, односно код Исидоре Секулић, од *Сапутника* до *Ђакона Богородичине цркве*: „Isidora Sekulić zna da i ono najmaterijalnije, najfiziološkije i fizičnije u životu prirode i čoveka ima svoju tačnu projekciju u spiritualnome. Pisac čija bi misaonost bila sačinjena od druge građe video bi grčevitu deformaciju duhovnog kroz materiju. Isidora Sekulić ostavlja po strani sudbinu materije i hoće da vidi samo projekciju te sudbine na duh” (Petrović 1964: 283). Тако дефинисана превага флукуације идеја над током свести у симболичком раслојавању подразумева пренос и превод материјалне пројектованости на духовну раван, што је обликовано кроз симболичке одјеке стварности и интертекста у градњи мисли, а најсродније је типу унутрашњег говора који се у *Уликсу* везује за Стивена Дедалуса:

„Okrenuvši se, on pređe pogledom obalu ka jugu, a stopala mu ponovo lagano počеше da tonu u nova udubljenja. [...] Neću ovde da spavam kad padne ova noć. Zatvorena vrata tihe kule čuvaju njihova mrtva tela, pantersahiba i njegovog lovačkog psa. Poziv: odgovora nema. On podiže stopala iz mulja i krenu natrag kraj mola od kamenih gromada. Uzmi sve, zadrži sve. Moja duša hoda sa mnom, oblik svih oblika. Tako pod mesečevom ponoćnom stražom ja hodim stazom iznad stenja, u crnini srebrom protkanoj, osluškajući zamamne talase podno Elsinora” (Džojis 2008: 57).

Такав тип симболичког расплођавања флукуације идеја чест је у одломку „Стеванова ’Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик” романа *Дан шести*:

„Осетити лепоту речи које је овај човек изговорио. Нешто је било 'величајно'. Цео се предео диже мало увис. Ништа се у њему није променило. Боје су исте и облици су исти. Само се све мало издигло. Земљина кугла просто је мало више одскочила у космосу. Толико је била задовољна тиме што је човек рекао 'величајно'. Од свег материјала око себе покушавати да се изгради то 'величајно', да се уобличи, оствари” (Петровић Р. 2014а: 186).

У претходним примерима симболичког раслојавања флукуације идеја код Џојса и Петровића дефиниција тока свести као везе *истовремености* и међусобног *дејства* *опажања*, *мишљења*, *говора* и *несвесног* бива промењена у смеру активирања симболичког сусрета и претакања *опажаног* са *прочитаним* у флукуацији идеја као алтернативном свету посвећених јунака, на међи стварности и текстуалности.

У стваралачкој рецепцији џојсовског тока свести кроз дело Растка Петровића запажа се још један парадоксалан моменат – тежња да се одрже логички начини конституисања мисли и систематски поступци у производњи идеја. Растко Петровић то именује *аргументованим следом у поставци мисли*, што подразумева и „jednu matematičku uzročnost u izrazima, propetu na jasnost neke vrste muzičke matematike” (Petrović 1964: 282):

„Ono što je velika čar izlaganja kod jedinstvenih stilista, jeste u onom sigurnom spokojnom nežurenju da se načini postavka misli. [...] Postavka ideje silazi tada na stranicu knjige kao sa samih usta čitaoca. [...] Takva je misao čistog intelektualizma, gde svaki detalj odgovara jednoj idealnoj celini i svaki detalj uslovljava njen položaj u istini” (Petrović 1964: 281).

Петровићева дефиниција идејног раслојавања флукуације представља процес активирања „асоцијативог образовања мисли” у смеру „тенденције ка филозофско-теолошкој спекулацији” (Curtius 1964: 102), што се показује сродним начину конституције идеја Стивена Дедалуса:

„Pogled postrance na moj hamletovski šesir. A šta kad bih se odjednom ovako obreo ovde nag? Ali nisam. Kroz pesak čitavog sveta, praćeni plamenim mačem sunca, ka zapadu, putuju oni ka večernjim zamljama. Ona se vuče, taljiga, klipsa, seca, vuče, tegli svoje breme. Zapadna plima, privučena mesecom, u stopu je prati. Plime, nebrojenih ostrva, u njoj ne moja krv, *oinopa ponton*, more tamno kao vino. Evo sluškinje mesečeve. U snu joj vlažni znak javlja da je kucnuo njen čas, poziva je da ustane. Postelja neveste, dečija postelja, samrtna postelja, osvetljena sablasnim svećama. *Omnis caro ad te veniet*. Evo ga stiže, bleđi vampir, hitaju mu oči kroz oluju, njegovo jedro slepog škropi more krvlju, na usne joj celov spušta” (Džojis 2008: 61).

Аргументовани след идејног раслојавања подразумева припрему за кохерентну претпоставку сваког следећег корака, о чему се као о *ходу мисли* може дискутовати и на

примерима из одељка „Стеванова ’Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик”:

„Сада облик планине није више само облик брда већ облик ове мисли, преко које се не може више прећи. Облик овога женског лика све удаљенијег и облик самога Ја, онаквог како се осећа. Планински облици се издижу тако један над другим, у непробојној белини, тешкој, суморној, у овом огромном пределу, по коме се иде. Безбојно небо – једно место на њему, иза кога мора да је сунце, светли јаче – леже између две мисли и гуши их својом непрозирношћу. Само у извесну мекоту и топлоту снега могу се положити танки струкови споредних мисли, као у влажну маховину тек узбуркано биље. Хербаријум!” (Петровић Р. 2014а: 180).

У смеру преваге флукуације идеја над цојсовским током свести кроз језичка, сликовна, симболичка или идејна раслојавања значајну улогу има Петровићево дистанцирање у односу на надреалистичку контекстуализацију статуса подсвести, где није присутна ферментација идеја већ многоструких *природних манифестација*, међу којима је доминантна, у ствари, ферментација осећања: „Život neposrednosti, život prave podsvesti je više rađanje, opticaj i fermentacija osećanja no ideja, koje od ovih osećanja kao i cela ličnost samo bivaju hranjene i regulisane” (уп. Petrović 1964: 295, 296–297). Одељујући се од оваквог приказа подсвести, а у конституисању флукуације идеја као властите варијанте тока свести, Растко Петровић не негира значај присуства свесне активности: „Tek stalnim svesnim popravkama u stanju smo dati svu neposrednost jednog svog podsvesnog gesta” (Petrović 1964: 295, 297). Тако превага флукуације идеја у односу на цојсовски ток свести у делу Растка Петровића не представља истовременост опажаја са процесом настајања свести, већ опажај кондензован ради конституције идеје и хода мисли.

Анализом одломка из романа *Излет на светионик* Вирциније Вулф, Ауербач показује како је преламање свести у служби везивања радње и пројектовања мисли поводом наизглед *произвољног догађаја*, везаног за плетење чарапе, уприличено, у ствари, привилегованошћу догађајне издвојености (Auerbach 1968: 561). С тим у вези, чини се да код Цојса појединачан догађај не постоји изолован у реалности док није оформљен свешћу, у процесу непосредног креирања стварности, при чему је покушај синтезе свих утисака увек накнадан, а тиме и недовршив. Код Растка Петровића меру привилегованости међу многим догађајима успоставља језичка, сликовна, идејна или симболичка условност која конституише мисао, при чему је догађајност у флукуацији идеја Растка Петровића заправо конкретизована као догађајност мисли. У односу на ток

свести који углавном не може бити самосвестан, то флукуацију идеја чини и поетички освешћеном.

Питање зашто нема чистог тока (под)свести у српској књижевности 20. века, чак ни у изразитим гранично-егзистенцијалним ситуацијама јунака, отвара дискусију о томе који се поетички смисао нуди када се уместо очекиваног тока свести наратив определи за унутрашњи монолог, доживљени говор, солилоквиј и сродне облике. Кроз ток свести не само што се увиђа да је у фокусу *реч са оријентацијом на своју и туђу реч* (уп. Бахтин 2000: 187), већ реч са оријентацијом на процес настанка тих речи и гранање свести о предметима на које се односе, што се на различитим нивоима чини вишегласним. Тако је недостатак тока свести могуће тумачити и као последицу невеликог присуства развијених дијалога и полилога у српској књижевности 20. века, чија би поунутрашњења образовала ток свести, што сведочи да извесни поступци Достојевског нису имали најснажнију стваралачку рецепцију у српској књижевности, а да је свезнајућа перспектива, кроз монолошка преобликовања у фокализацијама ликова, једноставније образовала флукуацију идеја.

Изазов тока свести, очигледно, покреће многа културолошка питања, међу којима се поставља дилема и да ли је књижевност у једном друштву довољно самосвесна свог домета и остваривости ради прихватања слободе да као грађу понуди подсвест у виду несавршеног процеса настанка мисли. Опредељење за флукуацију идеја уместо тока (под)свести разумљиво је због потребе једне књижевности да и на имплицитном плану поетике покаже вољу и капацитет самоосвешћености, те да у недостајању или неповерењу у критику и тумачење друге врсте метатекстуалног дискурса, роман, уместо попуштања неконтроли текста, страху од погрешних вантекстуалних тумачења или изостанка рецепције, самостално активира метапоетичке аспекте. Ово су све само неке од (не)могућих претпоставки о томе куда би техника тока свести присутна код Џојса у стваралачкој рецепцији српске књижевности могла да води, при чему се закључује да је у српској литератури 20. века уместо романа тока свести очигледно заснованије говорити о роману флукуације идеја, односно мисли.



## 16. Ономатопеја – чуло заборав у књижевном тексту?

„Сваки сам склоп речи гледао да доведем у стање најизразитијег зрачења,  
ако се ово наметало, или у тријумфална ономатопејска надахнућа,  
ако им је било време”  
(Винавер поводом свог превода Раблеа, Винавер 2012а: 105).

„Заборава своје памћење заборава свој заборава”  
(Матић 2005: 15).

У следећем поглављу рада преиспитиваће се ономатопеја као чуло заборав и/или памћења у књижевном тексту. Хипотеза која се поставља проблематизује стилистичку и поетичку промену ономатопеје у токовима модернизације књижевности 20. века: од звучне ономатопеје модернистичког текста, преко симултано-синестезијске аудио-визуелне ономатопеје авангардног текста до наглашено визуелне ономатопеје текста извесних постмодернистичких одлика.

У контексту авангардних школа и праваца, а посебно руског формализма, француског и српског надреализма и циришког дадизма, радови Џејмса Џојса, Растка Петровића, као и неких представника немачке књижевне авангарде (нпр. Курта Швитерса),<sup>275</sup> чине интригантан корпус за постављање питања о стваралачко-језичком средству памћења и/или заборав миметичке референцијалности у књижевном тексту – о ономатопеји. Како текст заборава језик не би ли га обновио у уметничком делу? Како језик заборава стварност не би ли је литерарно оспољио у тексту? При томе се, пре свега, има у виду однос уметника према сложеној дијалогичности ознаке и означеног,<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Авангардне публикације јужнословенског ареала нису заборавиле нити мимоишле потребу за преводом и рецепцијом оваквих текстова. Последњи број *Путева* 1924. године најављује превод одломака Џојсовог *Уликса*; „троброј из 1924, лабудова пјесма овога часописа, доиста наговјештава нове и различне путеве наше књижевности. Ту су као сарадници И. Андрић, Р. Петровић, М. Црњански, Бранко Лазаревић, Ујевић, Исидора Секулић (као преводаца) и преднадреалистичка група” (Делић 1980: 21). Као један од (не)хотимичних посредника између Џејмса Џојса, германске, француске и српске књижевности јавља се Иван Гол, те с тим у вези треба узети у обзир Голову позитивну критику појаве *Уликса* на немачком говорном подручју (уп. Weninger 2004: 26), као и његову сарадњу у часопису *Зенит* са Љубомиром Мицићем, што је вероватно допринело и Џојсовом упознавању са Мицићевим стваралаштвом (уп. McMillan 1975: 235–278; Mecsnóber 2013: 17–18). Елман бележи сусрете Џојса и Гола, али и других авангардних представника, који су се одвијали на изворима ове стилске формације (Ellmann 1982: 561).

<sup>276</sup> Детаљно о овом проблему в. Sosir 1996.

вербалног и предвербалног,<sup>277</sup> али и према току свести, интердисциплинарном споју фотографског и текстуалног, улози несвесног, музичко-аутоматског писања (Aubert, Jolas 1979), и то кроз раван анализе ономатопејског у књижевном тексту и његове улоге у динамици памћење/заборав.

Типолошки гледано, ономатопејске речи могу бити нелексичке и лексичке, подељене у односу на степен (не)заборављања миметичког, као и према томе колико су у основи ономатопејског неологизма присутне асоцијације и алузије на постојану реч или речи, активирају процес стварања нових речи, тј. колико је реципрочна веза између семантичког и фонетског, графичког, морфолошког (Attridge 1984: 1120, 1129–1131).<sup>278</sup> Стога би се и функција ономатопеје у књижевном тексту могла дефинисати на следећи начин:

„Иконичка сила у језику (која) даје потврду фикционалне стварности кроз форму текста. Ово доноси реалистичку илузију у живот у новој димензији: као читаоци ми углавном не добијамо извештај о фикционалном свету; ми улазимо у њега иконички, кроз драматичну представу, искуством читања” (Leech, Short 1982: 236; Attridge 1984: 1118).

Дакле, ако се одређење везе фикционалног и нефикционалног света претпоставља на иконичкој равни, илузија реалности се доноси не само као извештај фикционалног света већ и као драматичност ономатопејске представе, у коју је читалац уведен иконички.<sup>279</sup> „Иконичност” ономатопеје и на звуковном, али и на графичком плану, представља углавном полифон, поновљен материјал.<sup>280</sup> Иако би ово требало да буде залог за дуже памћење инкорпорираних миметичког материјала, није истовремено и осигурање да ономатопеја од модернистичке, преко авангардне до књижевности извесних постмодернистичких одлика неће „заборавити” неке од својих „основних” функција.<sup>281</sup>

<sup>277</sup> О томе на примеру поезије Оскара Давича в. Ђурић 2013б: 379–397.

<sup>278</sup> У анализи ономатопејских врста, Дерек Етриц наводи једну од могућих типологија: „Стефан Улман разликује две врсте речи: 'непрозрачна' реч 'без иједне везе између звука и значења' и 'транспарентна' реч, која поседује бар неки ниво мотивације” (Ullmann 1962: 81; Attridge 1984: 1118). За детаљан опис ономатопејске речи и онога што представља, као и за поделу на директне, асоцијативне и егземпларне ономатопеје в. Bredin 1996: 555–569.

<sup>279</sup> В. Leech, Short 1982: 236; Attridge 1984: 1118.

<sup>280</sup> Претходно се усаглашава и са основном дефиницијом ономатопеје која подразумева акције какве су: „имитира, одјекује, одражава, подсећа, одговара, звучи као, изражава, појачава” (Puttenham 1936: 182; Bredin 1996: 555).

<sup>281</sup> Поред дефиниција *ослобађања и онеобичавања речи* које је понудио Шкловски у *Ускрснућу речи*, Винавер у „Манифесту експресионистичке школе” и Растко Петровић у „Хелиотерапији афазије”, овде се

Хипотеза која се овим поглављем проверава тиче се међусобних односа и „условљености” процеса модернизације књижевности 20. века и ономатопеје на примерима модернистичког, авангардног и текста са најјавама одређених постмодернистичких особина. Претпоставка је да у модернистички интонираним текстовима ономатопеја представља траг који је директна веза са светом мимезе, што указује на превагу чула слуха којим се ономатопејска драж региструје, да у авангардном тексту ономатопеја ангажује симултано-синестезијско удруживање чула слуха и вида у целини бића која је перцептивна, док у тексту постмодернистичких обележја лексичка ономатопеја често заборавља своје миметичко порекло, бива ослоњена на чуло вида и постаје више ономатопеја текста, него ономатопеја спољашњег света. Стога ће истраживање посебно занимати како ономатопеја авангардног текста инкорпорира, а ономатопеја текста раних постмодернистичких особина заборавља неке одлике ономатопеје модернистичког текста, али и стварносног (ономатопејског) звука, производећи нову стварност текстуалног (ономатопејског) вида, тј. како се целином бића прима ономатопеја авангардног текста, види ономатопеја постмодернистички интонираног текста и заборавља како звучи ономатопеја модернистичког света.

Као могућа основа језичко-уметничке теорије Џојсовог Стивена Дедалуса, ономатопеја се неколико пута појављује већ у првом поглављу *Портрета уметника у младости*:

„I posvud su na igralištima udarali loptu i bacali rezane i visoke lopte. I sa svih su strana odjekivali zvukovi kriketskih palica blagim sivim zrakom. Čulo se: *pik, pak, pok, puk, poput kapljica vode u vodoskoku, što polagano padajući kaplju* u prepuni bazen. [...] Svi su momci šutjeli. Zrak je bio vrlo tih, pa se moglo razabrati *udarce kriketskim palicama*, samo su bili polaganiji nego prije: *pik, pok*. [...] Momci se nasmijaše; ali on osjeti da su malo prestrašeni. U tišini blagog sivog zraka razabirao je tu i tamo udarce kriketskim palicama: *pok*. *To je bio zvuk što se čuje, ali ako te pogodi osjetit ćeš bol*” (Joyce 1981: 45–46, 48, 49; подвлачења М. Ђ.)

Фреквенција ономатопејских речи и одјека спољашњег света у свести субјекта у директној је зависности од промена околности и у својеврсном је декрешенду (4:2:1) због Стивенове перцепције спољашњости као кулиса нелагодности у којима се налази. Зато се у последњем, условљеном поређењу, ономатопеја звука крикет палице метонимијски

---

подразумева не само „онеобичавање речи већ и онеобичавање перцепције нарушавањем њеног аутоматизма” (Петровић 2013: 129).

поистовећује са осетом бола, што указује на извесну дестабилизацију статуса миметичности у тексту. Ипак, међу последњим речима првог поглавља, попут мотива фуге и прстенастог оквира,<sup>282</sup> у представи спољашњег света који остаје недодирнут и незаинтересован за промене појединца, што се пак постепено враћа из поремећене равнотеже, јавља се поновљен први низ ономатопејских речи у сродној слици:

„Drugovi su vježbali dugo ubacivanje i visoke lopte i polagane rezane lopte. U blagoj sivoj tišini mogao je razabrati udarce lopta: i čas odovuda, čas odonuda odjekivao je kroz *tihi zrak zvuk kriketskih palica: pik, pak, pok, puk: poput kapljica vode u vodoskoku što mekano padaju u puni bazen*” (Joyce 1981: 63; подвлачења М. Ђ.).

Иако преломљена кроз модернистичку свест субјекта-рецептора и барем у једном од случајева промењена у односу на реалну звуковну перцепцију објекта, ономатопеја ових одломака ангажовањем чула слуха не заборавља мимезу. Субјекат је овде, дакле, посредник у пријему и коментару ономатопејског.

У „Салашару” Вељка Петровића,<sup>283</sup> када се Бабијан Липоженчић приказује на ручку са господом у вароши, представљен је низ ономатопејских ситуација при којима се ствара карневалски моменат и исмева реалан живот села, у свим својим варијететима и гротескно-каталожким посебностима, у контрасту према животу господе у жупанији:

„Чича се нешто као снебивао, али кад виде зажарена, зајапурена лица свих унаоколо, чија је пресићеност захтевала још нових потреса, он се прво мало прокашља, па кад настаде тишина, заклопи очи, завали главу и *поче кукурикати*. Прво као *какав матор и промукао певац* с читавом израђеном мелодијом и с оним на крају опуштеним гласом као кад гајдашу писак испадне из уста. Па онда као *млад петао у доба своје плодне и будилачке моћи*, са силним налетом и брзим прекидом, и, најзад, као *какав сасвим млад, неспретан орозић*, који мутира слично гимназисти петог разреда, који још *маторачки почне кукури...* – али *никако не уме да заврши оно* – ку. И све је он то пратио покретима и мрдањем главе и тела, чак је и рукама *лупао* о бедра к’о тобоже крилима. Затим је дошло *мукање*: прво оно безизразно, у ветар, *као теоци, па оно дубоко и топло њихових матера*, – уз прво је бленуо наивно у неизвесну тачку на горњем зиду, а уз друго обрнуо главу у страну као да призива теле да га оближе по челу. Па *рзање* с копкањем копита, па *гроктање* с њушкањем изривене земље, па сва разна салашарска *лајања, кевкања, све до квоцања, гакања, шкрипања* ђерма, тестерисања и далеког звона из вароши, – те заврши, сав ознојен и задихан, женским гласом: – добројтро, комшија, јесте л’ уранили, како сте спавали, шта сте сањали?” (Петровић 1964: 102; подвлачења М. Ђ.).

Ове ономатопеје повезане су са дејством чула слуха, те представљају тесну везу са миметичким приказивањем стварности, а њихове функције су пре свега изазивање

<sup>282</sup> О „Сиренама”, једанаестој епизоди *Уликса*, као о облику каноничне фуге в. Јеремић 1993: 80.

<sup>283</sup> Џојс је имао прилике да се упозна са делом Вељка Петровића (McMillan 1975: 235–278; Mecsnyóber 2013: 17–18).

комичног ефекта у нескладу звукова села и града, у карневалско-гротескној атмосфери, где ипак нису сви подједнако равноправни учесници карневала. Субјекат је у овом случају посредник у креирању ономатопејског, ког чини вербални звук, сродан и транспарентан објекту који представља (Bredin 1996: 556–557), а незграпан и неадекватан као имитација у неодговарајућим околностима.<sup>284</sup>

Авангардна књижевност, а нарочито дадаизам и надреализам, у колажима, монтажама, асамблажу, утичу на нагли развој надражаја чула вида.<sup>285</sup> Визуелни елементи доносе превагу и у типографском смислу, у распореду фотографског и илустративног материјала, као и у њиховој интермедијалној комбинацији.<sup>286</sup> Једну од могућих авангардних дефиниција чула у свом лирско-анкетном запису нуди Душан Матић:

„а) Које ЧУЛО највише волите? Управо, ни чуло пипања, ни чуло вида; већ то изузетно чуло *sui generis* које је на путу између ова два. То једино бескрајно чуло где гледам како тоне мој разум; да, то непроверљиво чуло које бих назвао *чуло пердиције*.  
б) Да ли бисте били способни да измислите неко ново чуло? То ново чуло сам ја, или нисам ништа” (Матић, Ристић, Вучо 2007: 49).<sup>287</sup>

Авангардна хибридна жанрова и „заборав” постојане форме парадоксално пак захтевају дејство двају или више чула, најчешће у виду чулне синестезије, која је присутна

---

<sup>284</sup> Иако се Данило Киш ретко служи ономатопејом (Делић 1997: 112), један пример из приповетке „Симон чудотворац” у тематско-мотивском смислу је сродан претходном Петровићевом: „Simon naglo poskoči, kao petao, obema nogama istovremeno, zamahujući rukama nespretno, i prašina se podiže ispod njegovih sandala. 'Kukuriku!' povika jedan šaljivdžija. Bio je to jedan mladić čosava lica i lukavih očiju koje su se pretvarale u dve kose oštrice kada se smejaо” (Kiš 1983e: 23). Ономатопеја овде долази у „посед” публике, не само да би исмејла извођача и начинила карневалски моменат већ да би се пародијски посведочило и о ирационалности и бесмислености читаве ситуације (уп. Делић 1997: 112), као и да би се демаскирала „сврха” миметичности.

<sup>285</sup> О процесу преваге чула вида у односу на чуло слуха сведочи Оскар Давичо: „*Čulo sluha, koje je najcivilizovanije*, podstičući utiče na мање развијена чула кад је у спрегу са њима, иако, *sámo* нема од тога никакве користи; али *око* има користи кад сарађује са ухом, 'купујући' од њега танане методе меморисања, што се за уво не би могло рећи. *Na osnovu čega bi valjalo zaključiti da čulo vida, više nego ijedno drugo prolazi trenutno kroz apsolutno i relativno ubrzaniју razvojnu fazu i da će u perspektivi (od nekoliko vekova najduže) oduzeti prvo mesto sluhu, što će morati da zadovolji drugim mestom po značaju, a možda i trećim [...]* *Oko postaje dominantno čulo sadašnjosti i budućnosti*, чуло чија ће еволуција одреморкирати, *silom prilika*, и оралну засад још увек литературу до неслућених још *vidika*” (Davičo 1974: 21, 26; в. Ђурић 2013б: 389).

<sup>286</sup> Уп. како на различите начине о томе сведоче, на пример, Аполинерови *Калиграм*, *Откровење* Растка Петровића или (анти)поема *Јавна птица* Милана Дединца.

<sup>287</sup> Поистовећивање целовитости субјекта са деловањем чула посебно је плодотворно у интердисциплинарном повезивању авангардне књижевности са сликарством Ренеа Магрита, које на различите начине у фокус поставља проблем перцепције: у комбинацији вербалног и визуелног (Foucault 1983), у приказу субјекта који више не налази дагеротипски одраз у огледалу (што би била основа стендаловски дефинисаног реалистичног романа), не увиђа ни вајлдовску мрачну страну портретисаног себе (као одлику декаденције и модернизма), већ сусреће само целину себе као чула које је у потрази за надражајем (што је представа хипермодернизма, надреализма, авангарде) (в. Raquet 2013).

не само на нивоу песничке слике већ и на нивоу форме текста, жанра, облика, као и у односу на степен читалачке ангажованости.<sup>288</sup> У том смислу се и у поезији Душана Матића као важан аналогни, структурни, симболички, синестезијски и полифони литерарни концепт, значајан и англоамеричким модерним, представља „Талас”: „Не, ту речи нема | слуша га, као и први пут | кад га слушах: исто | гледам га, као и први пут | кад га гледах: исто | то се оно само у себи огледа | у мојим очима | слуша у мојим ушима. | Не, ту речи нема | само талас и талас | и талас. || Један једини ТАЛАС | ком краја нема” (Матић 2005: 66–67). Како се уочава код Душана Матића, таласно свеобухватна синестезијска симултаност авангардних надражаја захтева чуло које је целина бића.<sup>289</sup> Сродна, поетички иманентна дефиниција целовитог бића као чула сусреће се у трећој епизоди Џојсовог *Уликса* и у трећем делу кратког авангардног романа *Људи говоре*:

„Stiven zatvori oči i ču kako mu pod čizmama pršte suva trava i školjke. Hodaš kroz to kako znaš i umeš. Evo ja, korak po korak. Vrlo kratak prostor vremena kroz vrlo kratka vremena prostora. Pet, šest: Nacheinander. Tačno tako: i to je ta neminovna uslovnost čujnog. Otvori oči. Ne. Isuse! Ako padnem s ove litice koja se nagine nad svojom osnovom, ako neminovno padnem kroz Nebeneinander! Lepo se snalazim u tami. Jasenov mi mač visi o boku. Kuckaj njime: oni to čine. Моје две ноге у његовим ципелма на крајевима су његових ногу, *nebeneinander*. Zvuči snažno: izrađeno maljem Losa Demijurga. Idem li ja to ka večnosti žalom Sendimaunt? Krc, škrlj, škrc, škrc” (Џојс 2008: 47–48; сва подвлачења осим *Nacheinander*, *Nebeneinander*, *nebeneinander*, М. Ђ.);

<sup>288</sup> Код Џојса је у седмој епизоди *Уликса* заступљен дадаистички приступ тексту, у превласти колажа новинских наслова, који поред слободне ортографије, обликују и ономапојејама (McCourt 1999a: 94). Да је Џојс временом прихватио нове традиције авангарде, показују ране верзије уводног фрагмента петнаесте епизоде *Уликса* из 1915. године, које не садрже делове надреалистичког драмског израза (Goldman 1982: 91), док ће тек касније у описима за ову епизоду да се вежу и надреалистички елементи визија и халуцинација (Gilbert 1963: 274–275; Goldman 1982: 91).

<sup>289</sup> Целовитост и симултаност чулних надражаја, према прогласима футуризама, могуће је достићи употребом стилских средстава, међу којима је и ономапојеја: „футуристички песници тежили су да пренесу ’истовременост’ утисака који карактеришу модеран живот. *Стилска средства* којима су настојали да постигну овај циљ била су укидање традиционалне синтаксе, метра и интерпункције и увођење математичких и музичких симбола, ономапојеје и ’слободне експресивне ортографије’ [...] слободно деформисање, адаптирање речи скраћивањем или продужењем [...] *увећавање или смањење броја самогласника и сугласника*” (Rye 1972: 111; McCourt 1999a: 92; подвлачења М. Ђ.). На другој страни пак, синестезијска симултаност остварљива је и могућа кроз целину бића као рецепијента и на модернистичком почетку *Портрета уметника у младости*, када је у питању дете-фокализатор, односно целина потпуног ангажовања инфантилне, чулне перцепције језика и света: „Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo.” Елен Сиксу инсистира на графичким и звуковним о јер ’текст то тражи’, али упозорава и на привидан парадокс да ’уз све курзиве и своју типографију, текст од читаоца захтева да га слуша” (Conley 1991: 4).

„Само ја не видим пре свега пред собом воду над којом влада ноћ, ни светиљке језера. Не видим шта је на њему живописност, већ шта је постојање и стварност. *Свим својим бићем*: да то није предео преда мном, већ део природе. Њени елементи, њени органи, живе заједнички и удружено. Оно што је некада за мене значило: *пријатно жуборење кратких таласа око чамца; сада је за моје уво, и за цело биће: одговор воде ваздушним струјама између неба и воде [...]* И још је у мени звучало: *Је ли то лепо? Можда! [...]* Ја видим то, просто је, искључиво и непосредно сазнајем то” (Петровић 2005: 180–181; подвлачења М. Ђ.).

Чулни доживљаји долазе прво један после другог (*nacheinander*), да би се поставили у целини, један до другог (*nebeneinander*). Удружујући посредства и надражаје који се добијају чулом слуха и чулом вида, субјекат, поистовећујући се са природом, од мимезе се одаје креативној улози дијегезе: од дражи које се примају ствара се у свести нови текст, који пре свега звучи, а затим се оспољава и другим чулима, да би убрзо досегао целину бића као симултану чулност.<sup>290</sup>

У трећем делу Петровићевог романа *Људи говоре*, корени речи изразите звучности и на семантичком плану указују на важност аудио-визуелне везе:

„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... нух један, нух два, нух три, нух четири, нух пет, нух шести, нух шест хиљада, нух милион, нух билион!’ Билион! Билион, билион; нух билион. Звезда која пада? Не! Паланкинос? Не! Нух билион, нух билион. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах да; шта то чух, шта то чух? Шта сам чуо? Можда је била видра или куна. Има ли овде куна? Да, да шта то чух? Ноћ је била безмерна. О томе сам мислио. Ноћ је била безмерна. Кад је ноћ била безмерна? Требало би можда да идем да спавам. Уморан сам. Још мало. Чух, слух, дух! Колико је мозак глуп, глуп; луп, ступ, круп, ђуп, луп, луп, луп, руп, руп, руп; руп! Мора да је под сталном контролом. Мозак. Под сталном. Чијом? Целога тела, пажње, ваљда живота! [...] ’Нух билион... Шта то нух билион, зашто нух, зашто?’” (Петровић 2005: 183).

У контексту доживљаја света, мита и језика, чини се да би се разлика оноματοпеје модерничког и авангардног текста могла поставити у однос према разлици дневне и ноћне логике језика, при чему прва оноματοпеја више ангажује чуло слуха, а друга оба чула.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Код Растка Петровића, у финалу романа *Људи говоре*, целином бића примају се ноћу и нагла осветљења звука, што такође отвара простор од миметичког ка дијегетичком: „Дремљив, мора да давно чујем слабе и неодређене гласове. Из њих се одједном изградио и прелио овај крик. Несвесно сам га упознавао пре но што се изградио, а кад је дошао познао сам га као тешкога познаника. Он је оштар, челичан, љубичаст и врео, мириса на сумпор. Све је у њему механичко, електрично и неумитно. [...] Он осветљава нагло, одједном, нешто што ја на дану нисам уочио, јер је сувише много предмета било заједнички осветљено и звучно” (Петровић 2005: 184–185; подвлачења М. Ђ.).

<sup>291</sup> Евидентно је да се ни оноματοпејски процеси модернизације од (пост)авангардног до постмодерног текста не заснивају више на: „убичајеној (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

Заумни језик у роману *Дан шести* има карактеристике које су чулног, ономатопејског порекла, у потрази за првим и невиним говором, као одређењем правог текста.<sup>292</sup> То показују примери слогова Стевана Папа-Катића,<sup>293</sup> које прати и метајезична мисао:

*„Неки неразумљиви слогови, којих нисам сасвим свестан али на које пристајем, који немају никакве везе са општим људским говором а ипак долазе с његовог извора, полазе од овог човека, који сам ја, према њој [...] 'Као кана ки, кано ни, ме ну.' И жена одговара са дна моје сопствене дубине: 'Рано ра на ри ре. Зна ми на на рај. Ру, ре ри!' То су баш оне, баш те потребне речи, пред овим грдним пределом, који је слика наших искустава и трагања. Да је рекла: 'Зен ду, зен ду!' све би било упропаићено. То би биле најстраховитије речи. Овако сам се насмешио од задовољства. Зашто? 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! – Ах, да крун! – Не, крена крена!'” (Петровић Р. 2014а: 181).<sup>294</sup>*

Жена, ономатопејски субјекат и предео заумног, узима слокове са дна бића другог субјекта, који је истовремено и ономатопејско извориште, и утока,<sup>295</sup> и метаономатопејска мисао заумног језика. Посебно је у том смислу индикативан и следећи одломак *Дана шестог*:

*„'Укеб уни емак фракару бранд ертлак клерс бит пакра фре дус ћи шабе лунди катр е турб. Мадр ит лушме чак ши салед кан тели рубље фанди. Лулус пор ети ла маде дема ре. Лу драчи сен тажиш кулфен чи, чи, чи. Исазет ди, фале шазет ди, мут, рас боледи чу. Кос лало де ајранаду ва ис те непоро и упра лај крун потови параго. Крата јетода тел мостакра це (фири ки де), ло редиду крел рола. Ве со ди вако леро. Риз де роди. Ово ле ронеп. Си” (Петровић Р. 2014а: 186–187).*

---

сама покурава одређеним правилима [...] недоступим директном емпиријском посматрању” (Broh 1979: 198–199; Петровић 2008: 37). Однос дневног и ноћног света и језика посебно је актуалан у Џојсовом одређењу разлике *Уликса* и *Финегановог бдења* (Петровић 2008: 323–324).

<sup>292</sup> Авангарда доноси идеју о заумности језика: „I pre bilo kakve upotrebe reči, pre njenog zvučnog uobličjenja i nadoblik što je postao neka vrsta njene upotrebljivosti, javiče se *verbalni Id kao nagon ka reči, pre reči*” (Davičo 1985: 188; подвлачења М. Ђ.; в. о томе и Ђурић 2013б: 379–397). Авангарда предодређује и потребу да се пронађе „невиност речи” (Давичо 1969: 197–233), „да (се) очува или врати невиност речима, јединој материји којом (се) располаже”, јер је само та невиност „предуслов певања” и „изговарање *Правог Имена Ствари Коју Певају*” (Давичо 1969: 197–233; према Радовић 2007: 169–170).

<sup>293</sup> О дијапазону језичких могућности које Растко Петровић инкорпорира у свом делу – „од инфантилног и немушког језика, до симболистичке поезије и дадаистичких и кубофутуристичких експеримената”, у измештеном повезивању слогова по њиховом звуку и стварању говорних шифри чије је наслеђе у фолклорним облицима „Младићства народног генија” в. Петровић 2008: 328.

<sup>294</sup> Са претходним Петровићевим примером уп. и следеће Елиотово становиште у вези са коренима и *аудитивном имагинацијом*: „Оно што ја називам 'аудитивном имагинацијом' представља осећај за слог и ритам, који продире далеко испод нивоа свесних мисли и осећања, освежавајући сваку реч: тонећи у најпримитивније и најзаборављеније, враћајући се коренима, и доносећи нешто назад, тражећи почетак и крај. То се обавља путем значења, подразумевано или не без значења у уобичајеном смислу, и спаја стари и уништен, и отрцан, тренутан, нови и изненађујући, најдревнији и најцивилизованији менталитет” (Eliot 1933: 111–112).

<sup>295</sup> Уп.: „Riječi što ih ne bi razumio neprestano bi ponavljao u sebi dok ih ne bi naučio napamet i s pomoću njih je zavirio u zbiljski svijet oko sebe” (Joyce 1981: 66).



У овом одељку не само да постоји ток свести и приказ интерполација различитих језика, међу њима и словенских, и романских, већ се показују и начини на које ознаке, да би вратиле невиност речима, заборављају своје пређашње облике и значења. Коренски, заумни језик у делу Растка Петровића враћа ономотопеју дефиницији коју је добила код Квинтилијана, подсећајући на порекло коме се и европска, медитеранска, балканска књижевност наслеђујућих (пост)модернистичких одлика изнова окреће:

„Међутим, ако се вратимо кроз време до Квинтилијанове *Реторике*, дела које је поставило темеље за све наредне описе и теорије фигуративног језика, налазимо да се ономотопеја овде односи на оно што њена етимологија подразумева: наиме, стварање речи *ex novo*. (Квинтилијан је приметио [...] *да су Грци сматрали стварање речи врлином*, док је међу Римљанима она била ретко прихватљива: што је фасцинантан поглед на контраст између две велике културе класичне Европе)” (Bredin 1996: 556; подвлачења М. Ђ.).

Ономатопејски низови у текстовима одређених постмодернистичких одлика и/или њиховим најавама креирају нове речи. Због њихове полиглотске карактеристике и немогућности разобличења појединачних речи искључиво путем слуха, ове ономотопеје захтевају присуство чула вида, што се најјасније уочава у грмљавинама *Финегановог бдења*:<sup>296</sup>

“(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerntonntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk!)[...](Perkoduskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradi dillifaititillibumullunukkunun!)[...](klikkaklakkaklaskaklopatzklatschabattacreppycrottygraddaghsemmihs ammihnouithappluddyappladdykponpkot!)[...]Thingcrooklyexineverypasturesixdixlikencehimaroundherst hemaggerbykinkinkankanwithdownmindlookingated[...]Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoypor tertoorzyoosphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk” (FW 3.15–7; 23.05–07; 44.20–1; 113.09–11; 257.27–8).

*Финегански* језичко-музички и ономотопејски експерименти могу се довести у везу са донекле сроднима из (пост)авангардног искуства рецепције дела Курта Швитерса („Ursonate”, Kurt Schwitters), у којем глас подразумева концепт визуелног и превагу семиотичког над миметичким (Surlapierre 2005: 171): „Fümms bö wö tää zää Uu, | pögiff, | Kwii Ee” (Schwitters 2005: 214–242). И у једном и у другом случају поставља се питање о

<sup>296</sup> Овде се доносе прва, друга, трећа, пета и шеста грмљавина у којима су присутне како, на пример, речи које означавају глагол гледања (*luk*, као измењено *look* или *per*, као промењено *peer*), тако и многе ономотопеје које се формирају са другим речима, представљајући грмљавину (McLuhan 1997: 69, 146 и друго).

могућностима и изазовима превода оваквих и сродних примера, као и начина очувања визуелно-аудитивних ономатопејских компонената (других) језика на другим језицима.<sup>297</sup>

Метајезички и метатекстуални процеси који прате стварање текста и мисли, како код Џојса, тако и на примерима романа Растка Петровића, а још драстичније и експлицитније у драмском делу романа *Тутори* Боре Ћосића, обележени су одређеним ономатопејама у новој поетичкој функцији:

„Slit. Unutrašnji valjak prve mašine uz jedno slit izbaci prvi svežanj presavijenih novina. Slit. Kao ljudsko biće, kaže slit da nam skrene pažnju. Govori kako zna i ume. I ona vrata slit škripe, mole da ih zatvorimo. Svako govori na svoj način. Slit” (Džojс 2008: 135);

„То значи бележити овај предео једнако својом снагом... И у исти мах, ту је и уво и око, положени лик жене и речи пријатељеве: 'Е па онда замани, замани, па јок!...' Одједном: Трас! Заустављено је све то! Врррр! Забремзована компликована машина мозга и света. Трас! Врррр! Трас! Бруталном бремзом. Заустављено је све. Једним јединим питањем: Колико је то било слојева мисли у мени?” (Петровић Р. 2014а: 177).

„ХИНКОВИЋ (у одори и у улози грофа Јосипа Јелачића, са калпаком од преполовљене бундеве и са брезовом метлом у руци) Не знам тко сам! Не знам где сам! Не знам шта ми је. Hszrčšbwur! Ćir ezcmetfč! Njekfufjw rkvnshrhdta! Qwerzuiopšasdfghjklčšyxvbnm,ž:«!%&\$/ üäĐdö 98765432é !” (Ćosić 1982: 319).

Мишљење и стварање добијају одговарајућу ономатопеју, писање, куцање и штампање текста пропраћено је ономатопејом, која се, између осталог везује и за додир хуманог и нехуманог, односно премрежавање природе мишљу. Процеси настајања текста индукују ономатопејске реакције, а у примерима у којима су оне и лексичког квалитета, функција је метаономатопејска, што чини најаву извесних одлика постмодернистичког текста: нове текстуалне стварности која постаје референцијална тачка ономатопеје, док ономатопеја стварања и коментарисања текста поседује и своју метаономатопејску функцију.

---

<sup>297</sup> С тим у вези уп. одговоре Зорана Пауновића, преводиоца *Уликса и Финегановог бдења*, о могућностима и нужностима преводачких поступања у наведеним случајевима: „[...] Примера ради, у роману постоји 10 такозваних *thunder words*, муњевитих реченица, које укупно имају 1001 слово, а свака реч по 100 графема, односно последња их има 101. [...] у њима се, између осталог, крију имена за гром на многим европским језицима (норвешком, чешком, француском). Да ли ћете у преводу настојати да задржите 1001 слово и да речи које нису англофоне не преводите? Што је већа слобода коју је у стварању дела себи дао писац, то је мања она коју себи сме да дозволи преводилац. [...] У вези са питањем које сте поставили, то конкретно значи да ћу: а) свакако настојати да задржим 1001 слово, пошто је ту реч о формалној одлици коју је могуће сачувати, и коју морате да сачувате уколико тежите томе да превод не буде необавезни препев, него дисциплиновани креативни одраз оригинала; б) из истог разлога, речи које нису англофоне остаће непреведене: читање овог, као и било ког другог преведеног романа, не треба за читаоца да представља задатак лакши (али ни тежи, наравно) од оног који има читалац оригинала” (Пауновић 2014: 8–9).

Анализирани оноματοпејски примери (не)заборављања стварности и мимезе настали су услед динамичког односа који се поставља између звучања и значења поетички разнотоних текстова 20. века: аудитивне, мимези најближе оноματοпеје модерничког текста, авангардне оноματοпеје симултаног аудитивног и визуелног надражаја, као и визуелне оноματοпеје текста, односно визуелизације (мета)оноματοпејских функција у најавама извесних одлика постмодерничког текста. На тај начин се потврђује да процеси (пост)модернизације српске књижевности 20. века у контексту европске литературе, а уз примере и из дела Џејмса Џојса, и на микроплану текста снажно и неумитно ангажују динамику преображаја, у овом случају кроз стилистичку и поетичку промену функције оноματοпеје: од звучне оноματοпеје модерничког текста, преко симултано-синестезијске аудио-визуелне оноματοпеје авангардног текста до наглашено визуелне оноματοпеје текста извесних постмодерничких одлика.

## 17. Ходање као хронотоп (мета)текста и/или лого(ро)логија Дана шестог

„I to je jedan od načina koračanja kroz život”  
(Džojš 2008: 171).

„[...] корачање, ритам корака могао би пробити  
све перспективе”  
(Петровић 1958: 364).

„Po meni, čovek putuje čim pređe prag”  
(Pečić 2014a: 13).

„Viću samo šetač”  
(Velikić 1992: 136).

Да је ходање нека врста „спољашњег хронотопа” генезе Џојсовог дела, време и простор припреме или и конституисања замисли Џојсовог текста, показују сведочанства његовог биографа Ричарда Елмана и неких од Џојсових ученика који су остављали белешке о стваралачким функцијама Џојсових шетњи, у којима се, очигледно, и развијао нови текст (уп. Ellmann 1982: 45, 272). Тако Елман примећује да је „Џојс волео несхватљиво дуге шетње” (Ellmann 1982: 45), док је на следећи начин Џојса описао Еторе Шмиц (Итало Звево), један од његових ученика:

„Када га видим како *шета* улицама, увек помислим да потпуно ужива у слободи. Нико га не чека, а он не жели да достигне неки циљ или да било кога сретне. Не! Он *шета* да би био препуштен себи. Он *не шета* ни због здравља. Он *шета зато што није ничим заустављен*. Замишљам да, када би наишао на пут препречен високим и великим зидом, не би био нимало шокиран. Променио би трасу, а ако би и нови смер био препречен, поново би га променио и *шетао* би скрштених руку у природном положају читавог тела, његове ноге радиле би без посебног труда...” (Шмиц према Ellmann 1982: 272; подвлачења М. Ђ.).

Шмиц је заправо у Џојсовом ходу издвојио нешто што је карактеристично и за технику његовог текста, који тече „зато што није ничим заустављен”, а ако би и наишао на баријеру, само би, уз промену смера, наставио (уп. Шмиц према Ellmann 1982: 272). Таква (ауто)референцијална флукуација идеја очигледно има упоришта у Џојсовој личној вољи ка богатој динамици протежности у тексту.

У „Хаду”, шестој епизоди *Уликса*, када се плејада разноврсних Џојсових ликова нађе на Дигамовој сахрани, дакле, на испраћају онога који је престао да хода,<sup>298</sup> једна од основа која показује могућност разликовања у каталогу ликова маркирана је према ономе „*kako čovek može ikoga da pamti. Oči, hod, glas*” (Džojš 2008: 126; подвлачења М. Ђ.). Уши и очи су чула-медијуми усменог и/или писаног текста – да ли и на који начин и ход може постати текстуални медијум?<sup>299</sup>

У чувеном одељку посвећеном истраживањима аспеката романа, Михаил Бахтин описује хронотоп као фузију просторних и временских индикатора, који формирају „конкретну целину”, тако да „време [...] постаје уметнички видљиво”, а „простор [...] одговоран за покрете времена, радње и приче”:

„У *књижевно-уметничком хронотопу*, просторни и временски индикатори су спојени у једну, пажљиво промишљену, конкретну целину. *Време* се, како то бива, тањи, заснива се на флешевима, *постаје уметнички видљиво*; док *простор постаје одговоран и заинтересован за покрете времена, радње и приче*. Пресеци и фузије индикатора карактеришу уметнички хронотоп” (Bakhtin 1990: 84; подвлачења М. Ђ.).

У прилог идеји да се и ходање може посматрати као својеврсни „књижевно-уметнички хронотоп”, као фузија просторних и временских индикатора који формирају „конкретну целину” (Bakhtin 1990: 84), сведоче многа остварења у књижевној традицији, са јунацима који пешаче, лутају, ходочасте, враћају се, корачају кроз могуће и немогуће светове живих и мртвих, метрополе или властиту собу.<sup>300</sup> Оно што уз то посебно

---

<sup>298</sup> У односу на промене поетичких парадигми, примери гротескних приказа сахрана и испраћаја ковчега могу се, између осталих, у различитости контекстуализације, анализирати осим код Џојса (*Уликс*), и код Црњанског (*Итака и коментари*), Деснице (*Зимско љетовање*), Киша („Једња шетња господина Мака”), Пекића (*Ходочашће Арсенија Његована*), Великића (*Северни зид*).

<sup>299</sup> О превази чула вида у односу на чуло слуха кроз поетичке промене у епохама различитих књижевних традиција усменог и писаног сведочи Давичо у својим есејима о *Ритуалима умирања језика* (Davičo 1974; Ђурић 2013б: 379–397). Управо ће овакви и други сродни ставови групе надреалиста, као и развој назначених идеја кроз Екову семиотику и Деридино *гласно писмо*, постепено утирати пут савременој епоси интернета и дигиталних медија, што ће условити и дискусију поводом тога које је основно чуло дигиталне књижевности. Од одисејске пловидбе до мрежног „сурфовања”, осим имплицитног захтева за синестезијском ангажованошћу свих чула, установиће се и потреба реципијентског хода кроз „текст”. Поетика џојсовског модела романа у том смислу издваја се као један од прекретних момената у развоју новог типа читаоца.

<sup>300</sup> Међу бројним интердисциплинарним, теоријским и културолошким приступима феномену ходања у виду се имају и они који се баве анализом различитих аспеката културне историје ходања у Енглеској 19. века (Wallace 1994), прате перипатетичку традицију у деветнаестовековној америчкој књижевности и сликарству (Kesk 2006), нуде семиотичка читања града од стране аутора који га никад није посетио (Богин 1998, Деткова 2009: 66), који су засновани на грађи књижевности, филма и елемената вајмарске културе (Gleber

интересује јесте да ли ходање јунака подстиче могућност актуализовања хода као хронотопа (мета)текста.

Да је ход као хронотоп (мета)текста један од Џојсових поетичких циљева, показује још пример хода јунака из уводног пасуса приповетке „Мајка” Џојсових *Даблинаца*, написане 1905. године, у коме се оцртава мера узалудности изолованог хода у сваком случају у коме није предузет ради испуњења друге стваралачке радње:

„G. Holohan, pomoćnik sekretara organizacije *Aire Abu* već gotovo mesec dana išao je *Dablinom uzduž i popreko*, ruku i džepova punih prljavih papirića, i ugovarao seriju priredbi. Jedna mu je noga bila kraća i prijatelji su ga zato zvali Нора Holohan. *Neprestano je hodao tamo-amo*, satima stajao na uličnim uglovima, raspravljao se i nešto beležio. Na kraju je ipak gđa Kerni bila ta koja je sve sredila” (Džojс 2009a: 117; подвлачења М. Ђ.).

Знатне поетичке и поетолошке промене у Џојсовом виђењу функције хода као хронотопа текста са знацима посебности значења тог хронотопа за формирање уметника показују се већ у *Стивеноу хероју*, а уобличавају у *Портрету уметника у младости*:

„Sastavak mu je bio glavni posao u tjednu, i svaki je utorak, *idući od kuće prema školi, čitao svoju sudbinu u događajima na putu*, boreći se protiv neke osobe ispred sebe i ubrzavajući korake da je prestigne prije nekog određenog cilja, ili *koračajući vrlo pažljivo po zakrpati pločnika, i govoreći sam sebi da će biti prvi, ili da neće biti prvi u tjednom pismenom sastavu*” (Joyce 1981: 84; подвлачења М. Ђ.).

Џојсове представе Стивеновог унутрашњег уметничког курикулума заокружују се у „Протеју”, трећој епизоди *Уликса*, својеврсног романа о ходању, где се налази и парадигматичан пример за конституисање дефиниције хода као хронотопа (мета)текста:

„Stiven zatvori oči i ču kako mu pod čizmama pršte suva trava i školjke. *Hodaš kroz to kako znaš i umeš. Evo ja, korak po korak. Vrlo kratak prostor vremena kroz vrlo kratka vremena prostora. Pet, šest: Nacheinander.* Таčno тако: i to je ta neminovna uslovnost čujnog. *Otvori oči. Ne. Isuse! Ako padnem s ove litice koja se naginje nad svojom osnovom, ako neminovno padnem kroz Nebeneinander!* Lepo se snalazim u tami. Jasenov mi mač visi o boku. Kuckaj njime: oni to čine. Moje dve noge u njegovim cipelama na krajevima su njegovih nogu, *nebeneinander.* Zvuči snažno: израđено малјем Лоса Демијурга. *Idem li ja to ka večnosti žalom Sendimaunt?* Krc, škrlj, škrc, škrc. Divlji novac iz mora. Sve to zna učitelj Disi.

*Zar nećeš u Sendimaunt,*

*Madlena, kobilo?*

Ritam počinje, vidiš. Ja čujem. *Katalektički tetrametar jambova u maršu.* Ne, u galopu: *dlena kobilo.*

A sada otvori oči. Evo. Samo trenutak. Zar je sve iščezlo? A ako ih otvorim i zauvek ostanem u crnom neprozirnom. *Basta!* Videću ako budem mogao da vidim.

Pogledaj sada. Sve vreme je tu bez tebe: i zauvek će biti, svet bez kraja” (Džojс 2008: 47–48; сва подвлачења, осим *Nacheinander, nebeneinander, basta* i стихова, М. Ђ.).

---

1999) или дају историјски преглед и пресек промена занимљивог хибрида – писца као ходача (и ходочасника), од антике до 21. века (Coverley 2012).

Читалац сусреће Стивена како затвара очи не би ли ослушнуо чизме које корачају, што указује на нераздвојиву повезаност „три чула” у тексту, док се током Стивеновог хода мењају и три перспективе приповедања – у првом, другом и трећем лицу. Идентификација Стивеновог хода у хронотопској фузији односа „простора времена” и „времена простора” (хијерархијски датих у одређењима хронолошког, чујног, као „један после другог” – „*Nacheinander*”, и у укрштању условности свеприсутног, видног, као „један до другог” – „*Nebeneinander*”),<sup>301</sup> сугерише контекст стварања књижевног демијурга новог текста у тексту и активности креативно ангазоване мисли, која ходање шtrandом симболички везује за ход у вечност (уп. Džojis 2008: 47–48), супротно идеји имперсоналног и невидљивог ствараоачевог останка по страни дела, како се образлагало поводом позиције писца у *Портрету уметника у младости* (уп. Јоусе 1981: 229–230). Епифанија обалског хода као круцијалног уметничког улога, кроз кулминације стваралачких обриса Дедалуса, чија је душа претходно била „*uznemirena i potištena sumornim fenomenom Dublina*” (Јоусе 1981: 83), добија своја упоришта у протејским мислима хронотопа хода, при одјецима речи, фраза, имена аутора, стихова и вербалних игара (уп. Steinberg 1968: 192–195). Саображавање типа и тока мисли јунака-уметника са условношћу хронотопа коме припада постаје тренутак у коме се стварају могућности да хронотоп лика буде у ствари хронотоп његове свести, а у њој новог текста и његовог коментара. Тако се у претходном примеру запажа да се ономотопеја хронотопа хода – „*Krc, škrļj, škrc, škrc. Divļji novac iz mora*”, преноси у време и простор мисли у ходу, где нуди интертекстуалну реминисценцију, зазив познатих стихова, али и поглед (мета)текстуалног карактера у односу на уведену песму, што представља анализу стопе цитиране конструкције – „*Sve to zna učitelj Disi. Zar nećeš u Sendimaunt, Madlena, kobilo? Ritam počinja, vidiš. Ja čujem. Katalektički tetrametar jambova u maršu. Ne, u galopu: dlēna kobilo*” (Džojis 2008: 48). Та мисао још увек није хронотоп оригиналног текста нити полемишућег (мета)текста у односу на део коме припада и чији је основни хронотоп ход, али јесте маркирање кључних предиспозиција у процесима преобликовања хронотопа хода као хронотопа (мета)текста.

---

<sup>301</sup> Доминација упоредности у чулима откривајућег хода као хронотопа (мета)текста уочава се и на метапоетичком плану кроз чињеницу да *Nebeneinander*, у дојсовском контексту прожимања двеју димензија, подразумева и теоријско одређење упоредног романа, какво се налази у примеру *Roman des Nebeneinander* Карла Гуцка (уп. Žmegač 1987: 303).

У упоредним промишљањима о стваралачко-рецепцијским реакцијама на (мета)текстуалне динамизације хронотопа хода неоспорна је важност суспрегнуте одређености три (јунска) хронотопа – у *Уликсу* (16. 6. 1904), у Петровићевом „Ходочашћу” *Дана шестог* (9. 6. 1938) и у Пекићевом *Ходочашћу Арсенија Његована* (3. 6. 1968). Из чињенице да у наведеним романима постоји „конкретна целина” „простора времена” и „времена простора” *ходочашћа*, које обухвата и темпоралну и спацијалну сферу јунаковог кретања (уп. Bakhtin 1990: 84; Džojš 2008: 47–48), проистиче и статус хода као ознаке хронотопа. Стога се истраживање у овом поглављу усмерава на анализу јунакове свести о ходу као хронотопу, могућности обликовања јунака као ствараоца новог текста током хода, односно јунакове мисли о властитом и другим делима која се интертекстуално зазивају и/или коментаришу у току ходања, што све утиче на процесе конституисања хода као метатекстуалног хронотопа.

Промисљајући о Џојсовим поетичким одлукама које су допринеле модернизацији поступака у односу на претходне парадигме, Растко Петровић у есеју „Стварност у иностраној и нашој књижевности” и (не)свесно указује на изузетност директног приступа мислима ликова *Уликса*, што ће у овом роману, а у будућности инспиративно и стваралачким реципијентима, утицати на издвајање хода свести као хронотопа текста:

„Научили смо и сувише да ако један романијер каже за јунака да иде улицом, питамо се шта је натерало тога јунака да пође њом, и шта се у њему за то време збива. Романијер нам тада допусти да погодимо, или нам тачно означи, шта је симултани психолошки живот код тога човека. Џојс је, међутим, пошао потпуно обрнутим путем: од психолошког комплекса ка акцији. У једном човеку збива се *то и то*, и роман је *баи у том*. Тек кроз тако директно снимљен психолошки живот он или каже, или допусти да се погоди, да тај човек врши истовремено и такву и такву акцију. Акција је оно што је секундарно, а између ње и онога што је њу изазивало *нема више досадашњег видљивог посредника: психолошке анализе*” (Петровић 1974: 281; подвлачења М. Ђ.).

Први део романа *Дан шести*, а посебно психоаналитички непосредован, яојсовски сегмент „Стеванова ’Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик”, који се довршавају након Петровићевог читања и дискусије поводом романа *Уликс*, карактерише нарочита симултаност корака и логоса, покрета и мисли, која се манифестује на неколико различитих нивоа: корак повлачења кроз простор захваћен ратом 1915. године, у ширем смислу речи кроз логоришта, постаје хронотоп приче *Дана шестог*, и то уз спољашњу, објективну перцепцију која прати тело и представља текст о проласку тела кроз



логоришта, и унутрашњу, субјективну перцепцију која следи мисао и представља логос јунака у ходу кроз логоришта, као унутрашњи, могући (мета)текстуални, хронотоп. Примерима из романа *Дан шести*, услед назначене тематско-мотивске и социјално-историјске равни, другачијих од оних у *Уликсу*, стварају се услови за активирање још једне битне поетолошке претпоставке, нецојсовске по теми, али уликовске по методи – успостављање симултаног, двоструког дејства *лого(ро)логије*, која истовремено значи *логорологију* и *логологију* – пролазак тела кроз логоришта и бујицу мисли која преплављује при том проласку – однос логоровања и логореје, у могућности превазилажења логора логосом.<sup>302</sup>

Примери уметника Стивена Дедалуса из „Протеја”, треће епизоде *Уликса*, и Стевана Папа-Катића, из првог дела романа *Дан шести*, њихових „тела у кретању кроз простор” као нових хронотопа за „мисао у очима створену” (уп. Петровић 2014: 129; Džojs 2008: 47), актуализују однос јунака према приказаној стварности и отелотвореним речима, чиме регулишу поетичке законитости о видљивом и „невидљивом” хронотопу текста:

„*Neminovna uslovnost vidljivog: makar to ako ništa drugo, misao u očima stvorena. Potpisi svih stvari koje ja ovde treba da pročitam, morska iskra i morske trave, plima koja nadolazi, ova natrula čizma. Slinavozelено, plavosrebrno, rđavocrveno: obojeni znakovi. Granice prozirnog. [...] Granica prozirnog u. Zašto u? Prozirno, neprozorno. Ako možeš da proturiš pet prstiju, onda je to kapija, a ako ne, onda su vrata. Zatvori oči i gledaj*” (Džojs 2008: 47; подвлачења М. Ђ.).

Почетна, *неминовна условност видљивости* ради *потписа ствари које треба да се прочитају* за хронотоп мисли, свој пандан, током освајања *хода кроз себе*, задобија

---

<sup>302</sup> Двострукоост (цојсовског) разумевања *лого(ро)логије* – као *логорологије* и *логологије* – остварива је на српском језику и донекле подсећа на именовање књижевног хибрида поезије, прозе и других жанрова, који настаје као последица боравка у логорима – *п(р)о(з)езија* (уп. Милинковић 2014: 338–339). Реч *логор* (нем. *Lager*), по пореклу германизам, потиче од глагола *лежати* (нем. *liegen*), користи се и у контексту значења *складишта, стоваришта*, места где се нешто одлаже (уп. Клајн, Шипка 2007: 684), а у руском је преузета са непромењеном осномом – *лагерь*. Могућност поменуте двострукости у основи двеју речи на српском језику сеже, вероватно, од семантичких аналогичности речи чије је значење у корену других језика обележено глаголом *лежати* са речима не истоветног, већ сродног корена у нашем језику – *лог, ложа, ложница* и др., које представљају и место на којем се застаје, седи, мирује, а у том контексту, вероватно, и говори. Детаљно поводом књижевне логорологије в. Аџић 1986: 1–17. *Логологију* би у овом случају вредело компаративно посматрати у односу на Винаверов концепт *флукације идеја* (Винавер 2012б: 82–85), Петровићеву *хелиотерапију афазије* (Петровић 1958: 360–370), Данојлићеве *логопатије* и *логопаиџије* (уп. Ђурић 2013а: 407–422) и друге сродне поставке.

супституцијом спољашњег простора унутрашњим, џојсовски важним хронотопом за стварање новог текста, који се конституише у поетичком преврату између обележавања *границе прозирног* и *границе непрозирног* у (уп. Džojis 2008: 47, 230). Интензитет грађења мисли Петровићевог Стевана Папа-Катића, при корачању кроз логоришта, на семантичком плану досеже уликовски ниво у коме постаје замена властитог тела у покрету и идентификација сопства у хронотопу хода као у хронотопу мисли о ходу, припреманом за стварање новог текста:

„Стеван је хтео да корача; корачао је. Мислио је на то и свака реч његових мисли постајала је одлука. [...] Сваком речју своје мисли, међутим, независно од њеног значаја, желео је да савлада те препреке. Није се плашио, није био у паници. Корачао је даље. Он је био нешто што се кретало кроз простор. И то је било јасно: *тело у кретању кроз простор, свет видљив и мерљив* [...] Јасније од [...] њихових мисли, од целог овог видљивог и опипљивог света, биле су те речи којима се одједном покрио простор” (Петровић 2014а: 129; подвлачења М. Ђ.).

Речи које уместо свега видљивог постају хронотоп хода, претварајући га у хронотоп текста, из тока свести Стивена Дедалуса стваралачки реципиране и уписане у флукуацију мисли Стевана Папа-Катића, засноване су на Џојсовом имплицитно коментаторском дијалогу са Аристотеловим списом *О чулима и чулном*, чиме се ход представља и као хронотоп интертекста. Таква врста пописа и проматрања ствари на граници света и другог текста, уочава се у ходу мисли Кишовог господина Мака, који се забавља аутопоетички и метатекстуално пребирајући о зачецима *Пешчаника* као о:

„Parodiji na sve. Na roman (bez romana), na Uliksa, na život, na smrt, na umetnost, na filozofiju, metempsihozu, proces pisanja, Dedalusa, Dablin, arijevce, Jevreje, Irce, Engleze, na Svest, na Podsvest, na seks, na tekst, na poliglotiju, na kulu Vavilonsku, na kopno, na more, na čoveka, na ženu, na Kirku, na mene, tebe, njega, nas, vas, parodija na Sve i na Ništa. Parodija na parodiju. Na tome se drži cela stvar” (Kiš 1990c: 31).

Из претходних примера различитих поетичких околности стваралачких рецепција Џојсовог *Уликса* увиђају се варијетети парадигматских одговора на проблем супституције и поунутрашњења хронотопа хода светом у хронотоп хода свести, као преображаја ка хронотопу новог интер- и метатекста, и то од модернистичког приклањања тоталитету света кондезованог у текст свепрожимајуће свести до зачетака постмодерне тежње ка деконституцији света у свепротежности унутрашњег хронотопа метатекста.

Логос се у ходу као хронотопу метатекста грана до метамисли. Кроз елементе реверзибилности спољашњег и унутрашњег хронотопа (интер)текста и испољавање

истанчане свести ствараоца-јунака о себи као о предмету (само)посматрања, трагови (мета)мисли наслућују се још у Џојсовом „Протеју”:

„Evo. Da isprobamo ovog momka, može? Moje zabeleške. Celov za njene usne. Ne. Za to je potrebno dvoje. Dobro ih prilepi. Celov za njene usne. [...]

Senka mu se prostrla preko stenja dok se naginjao, dovršavajući pisanje. Zašto ne bez kraja sve do najdalje zvezde? One su tamo u tami iza ovog svetla, tama isijava u sjaju, Kasiopejina delta, svetovi. Ja sedim ovde s ovim proročkim štapom od jasenovine, u pozajmljenim sandalama, usred dana pokraj modrog mora, neopažen, *u ljubičastoj noći hodam kao podanik nedokučivih zvezda*. Odbacujem od sebe ovu ograničenu senku, neizbežno ljudskog oblika, pa je dozivam natrag. Beskonačna, hoće li moja takva biti, oblik mog oblika? *Ko me ovde posmatra? Ko će ikada igde pročitati ove ispisane reči? Znakovi na belom polju. Negde nekome tvojim najumilnijim glasom*” (Džojс 2008: 61–62; подвлачења М. Ђ.).

На поклапање хода у виду спољашњег и унутрашњег хронотопа (интер)текста у претходном одломку утиче успостављање мисли као јединства *предмета приказивања и средства приказивања* (уп. Брог 1979: 155). Наведена идеја јунака који хода важна је како на нивоу препознавања себе као креатора текста будућег читаоца, тако и у сфери идентификације властитог хода као хронотопа метатекста који ће бити реципиран од стране других, уз реторско питање обликовано тако да већ указује на заснивање (ауто)критичке метамисли.

Свест јунака који хода као хронотоп (мета)мисли, посредована приповедачким гласом, попут неџојсовске скице психолошке анализе, а затим ипак пренета у прво лице, дата је у одломку Десничине „Приче о фратру са зеленом брадом”:

„Умовао је: заправо 'мислити на фратра' није баш сасвим иста ствар као и 'мислити о својој мисли на фратра'; додуше то на први поглед може изледати исто, али то није једно те исто: има ту једна мала нијанса! У оном првом случају, фратар је нешто што стоји нада мном, нешто што ме тиранизира, нешто што влада, што господује мноме; ту је господар он, а ја сам његов објект. У овом другом случају, напротив, он је подређен мени, он је мој објект: објект моје мисли. Ту сам још увијек господар ја! 'Да, ја сам господар!', изговорио је гласно, опет пред огледалом. (III/381)” (Десница према Ивановић 2005: 680).

Џојсовски изазов тока свести, усложњен функцијом мисли у ходу као хронотопом текста, додатно провоцира идејом да је ход мисли истовремено и хронотоп метамисли. Десничина гранично модернистичка мука са све моћнијим јунаком у односу на приповедача, али и константним поверењем у причу, у токовима модернизације српске књижевности 20. века разрешавана је барем у два смера – антиџојсовском и џојсовском. Са једне стране, антиџојсовски – претакањем могућности хронотопа метамисли из свести јунака у посредство приповедачеве свести метапоетичког раскривања, како је

приказано у примеру из Кишовог *Псалма 44*: „Ali u jednom trenutku, [...] uspela (je) da sagleda sebe, Žanu i dete u svom naručju, *kada je i ne hoteći postala i učesnik i posmatrač (kao kada pisac objektivizuje svoj lični doživljaj još pre nego što mu je pristupio kao pisac)*” (Kiš 1983a: 117; подвлачења М. Ђ.). Са друге стране, Џојсовски – у виду непосредованог „mišljenja koje misli sebe i sebe je svesno” (Milić 2007: 23), у ходу као хронотопу (мета)мисли, из одломка „Стеванова ’Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик”:

*„Заустављено је све. Једним јединим питањем: 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 у мени? Колико слојева? О, мислим ли сад у исто време и о мржњи и о глупости мислити о томе и о овоме што говори овај човек? Мислим ли још штогод? Ево, и ово је једна мисао. Мисао која тражи да утврди друге слојеве мисли. Осећање једа, нелагодности! Што морам да корачам, што морам да мислим, што сваку мисао морам засебно да мислим. Али ништа више не могу да утврдим. Можда су све те мисли још ту, и ја савршено пометен међу њима. Хајде, мисли, лагано, лагано! Ево, истовремено оком мењаиш целу визију света. То је једна мисао! Имаш у тој визији ово јахање жене, коју не смеиш да испустиш из вида, овако положену по ивици снежних граница. Видиш једног човека, пометног лика, који иначе корача тачно уз њу, како је положен над њом у небу, као неки тежак облак што плови тачно над њом. Напустити то, значи патити, физички патити”* (Петровић Р. 2014а: 177; подвлачења М. Ђ.).

Лествица тока свести постављена Џојсовским текстом, а стваралачки реципирана у српској књижевности 20. века, као најтежа међу поетичким провокацијама и посебно присутна у романима са доминацијом јунака који ходају, гранајући се у сфере где се може дискутовати о ходу као хронотопу приче и покрету мисли јунака који корачају, односно о преовладавању хода као хронотопа (мета)текста, на проблемском нивоу активира још нека запажања. Према устројству, композицији и унутрашњој организацији стваралачких рецепција Џојсовског тока свести у наведеним примерима из српске књижевности, а у контексту испитивања хода као хронотопа (мета)текста, закључује се да би уместо о поступку *тока свести* можда било пријемчивије и заснованије говорити о техници *хода мисли*. Наведено проистиче нарочито из чињенице да чак и у сегментима из Петровићеве „Стеванове ’Мисли у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик” *Дана шестог*, где би се, вероватно, најлегитимније могло проговорити о току свести, анализа одабраних одломака показује да се Петровићеве примери задржавају на граници Џојсовог и Хакслијевог поступка, односно тока свести и контрапункта мисли. Услед њихове изразите конзистентности и унутрашње усмерености, чак и на доживљаје из спољашњег окружења

као на већ обликоване у систем мисли, изостаје динамизација тока и непредвидљивост свести, те претеже слојевита, трајекторијална градња идеја јунака као *хода мисли*.

На основу наведених примера код Џојса и српских прозаиста 20. века утврђује се да стваралачки рецепирани покрети тока свести јунака *Уликса* и транспоновани кроз ход мисли ликова у Петровићевим, Десничиним или Кишовим делима, док корачају кроз градске вртлоге и логоришта који су хронотопи прича, властитим логосом постају хронотопи (мета)текста, нове стваралачке, читалачке или критичке текстуалне творевине, која упућује на важност превазилажења недаћа неповољног урбаног или логорског искуства стваралачким логосом.

### Читоход

“veripatetic” (FW 417.32).

„Ходисеј”  
(Ћосић 1982: 706).

У Џојсовом *Уликсу*, у оквирима функције хода као хронотопа (мета)текста, издваја се хронотоп истовременог ходања и читања. Ходање као хронотоп текста који се чита најчешће се везује за „Лутајуће стене”, десету епизоду *Уликса*, и оца Комнија, који се и међу другим ликовима препознаје управо по једновременом читању и ходању.<sup>303</sup> Хипотеза која се у овом потпоглављу рада проверава јесте како покрет јунака, нарочито из романа у којима доминира ход кроз град, утиче на развијање типова читања, а посредно и на промене позиције рецепијента текста у процесима (пост)модернизације књижевности 20. века.

---

<sup>303</sup> Иако се у следећим примерима јављају различити преводи, у оригиналу је свуда заступљен глагол *to walk* (*ходати*), док је субјекат отац Комни, који се скоро лајтмотивски појављује у више епизода *Уликса*: „Krenuo je natrag ulicom Dorset, predano čitajući” (Džojš 2008: 72); „Zatim je, produživši laganim korakom, ponovo pročitao pismo, mrmljajući ovde-onde poneku reč” (Džojš 2008: 90); „Tuda je šetao uveče, čitao i slušao povike dečaka u igri, mlađane povike u tihoj večeri” (Džojš 2008: 242); „Spokojno je koračao i u sebi čitao none, koračao i čitao sve dok nije stigao do *Res u Beati immaculati: – Principium verborum tuorum veritas: in eternum omnia iudicia iustitiae tuae*” (Džojš 2008: 242); „Konmija glavom i bradom! Hodao je uz živicu i čitao, čini mi se brevijar, ali svakako uz neko vragolasto pisamce od Glisere ili od Kloe, za obeležavanje stranica” (Džojš 2008: 430).

Осим досадашњих примера хода (свести) као хронотопа интер- и метатекста, у Џојсовом *Уликсу* уочава се да ход делује и на преображавање јунака у читаоца. Тако Леополд Блум оставља утисак лако прилагодљивог читаоца у покрету, при секвентним понављањима не само садржаја већ и процеса читања:

„U ulici Vestland rou zastade ispred prozora Čajne kompanije Belfast i Orijental i *pročita natpise na paketičima od staniola*: probrana mešavina, vrhunski kvalitet, čaj za celu porodicu. Baš je toplo. Čaj. Moram da nabavim malo od Toma Kernana. Samo, ne mogu da ga pitam na sahrani. *Dok su mi oči još čitale*, on skide šešir lagano udišući miris svog ulja za kosu i laganim, otmenim pokretom desne ruke pređe preko čela i kose. Veoma toplo jutro. [...]

*Kako je toplo. Desnom rukom još jednom, još laganije pređe preko čela i kose. Potom ponovo stavi šešir, s olakšanjem: i ponovo pročita*: probrana mešavina, načinjena od najboljih cejlonskih vrsta” (Džojс 2008: 83–84; подвалчења М. Ђ.).

Увреженост у динамици читалачког процеса током хода градским улицама показује Леополда Блума врло надахнутим за рецепцију, коментар и креирање вишемедијалног текста, који личи на авангардни плакат:

„Izgleda da je danas dan sportskih takmičenja u koledžu. Pogledao je *plakat s konjskom potkovicom iznad kapije parka koledža*: biciklista presamičen nadvoje kao bakalar u loncu. *Baš im je loš plakat. Bolje da su ga napravili okruglog kao točak. A onda paoke: sport, sport, sport, pa u sredini točka velikim slovima: koledž. Nešto što može da privuče pažnju*” (Džojс 2008: 99; подвалчења М. Ђ.).

Назначени афинитет ка колажном читању у ходу и рекреирању плаката као основе градског текста, кулминира у свести Блума, аквизитера огласа, до неостварене амбиције идеалног пројекта – покретне, светлеће рекламе: „Који је пример изнео да би Стивена навео да закључи да originalnost, premda je sama sebi nagrada, ne mora obavezno da vodi uspehu? Svoj vlastiti zamišljeni i odbijeni projekat: osvetljena reklamna kola, sa upregnutom teglećom životinjom, na kojima sede sve devojke i pišu” (Džojс 2008: 669). Изузетна авангардност Блумових перформативних, читалачких навика и стваралачких потреба, која индиректно ресемантизује неутаживост жеље за потпуним остварењем одисејског прототипа песника, мужа и родитеља, издваја се и у контексту историје и уметности рекламирања, која значајну експанзију досеже тек последњих година 19. века и у чијој се индустрији посебним напретком сматра нелинеарно мењање узуса „сломљених” новинских колона и динамизовање типографије, присутно чак и код најконзервативнијих часописа у Енглеској 1890. године (уп. Stead 1899; Presbrey 1929). У том контексту, а на метанаративном нивоу, Блумова хипермодерност кинетичког читаоца и песника, запажа се и у начинима грађења „Еола”, седме епизоде *Уликса*, која од микронивоа – словослагачких летећих слова и

облика палиндрома: “mangiD kcirtaP” (U 7.206); “Madam, I’m Adam” (U 7.683), што ће кулминацију имати у *Финегановом бдењу*: “Winnie, Olive and Beatrice, Nelly and Ida, Amy and Rue” (FW 227.14), до обликовања читаве епизоде и њене рецепције, доприноси развијању аспеката просторног читања (уп. Гвозден 2014а: 47, Frank 1963). Хипертекстуално читајући рекламе и огласе, Блум рецепира „свет у односима мултификованог, стално променљивог, потенцијално бескрајног текста”, што условљава космополитски дух модификовања авангардних модела читања, у прилагођавањима ходу „уназад и унапред, нагоре и надоле [...] и у радијацијским зрацима” (Маћон 2009: 136). На тај начин, Блумова читања у ходу као хронотопу (мета)текста кроз *град-списак* (уп. Еко 2011: 241) проширују могућност линеарности и иманентно показују како се утире пут потенцијалном моделу нелинеарних, (пост)модерних стратегија читања.

Док у ноћи Џојсовог рођендана 1930. године, Андрић на полеђини писма од Црњанског описује неприродност положаја писца и читаоца у свету у виду осећања „besanice dok [...] neprestano prolaze i ponavljaju se, kao slova reklama koje ne svetle, sve reči koje sam preko dana upio” (уп. Andrić 1981: 210), високи модернизам српске књижевности 20. века поводом светлећих реклама градског амбијента као урбаног хронотопа историје и поетике читања нуди одговор кроз перспективу Андрићеве приповетке „Електробих” (Државно предузеће за електрификацију Босне и Херцеговине). У изостанку воље за директном утилитарношћу рекламног материјала – „(ја нити купујем нит продајем шта!)”, приповедно ја посредством рекламе као интеграционог чиниоца приче и метафоричног језгра приповедања – „Не читам у њој (реклами – прим. М. Ђ.) увек оно што би хтела да каже [...], али зато често у њеним огњеним словима видим понеку слику из заборављене прошлости или из још неостварене будућности” (Андрић 2008: 300), сведочи о посредном значају рекламе за културолошке промене хронотопа начина, облика и смисла читања, и то у контексту онога што значење читаоца (не) представља заједници, која је претежно без светлих могућности да у књигама и читаоцима увиди нешто више од опасности непознатог – „Е-Л-Е-К-Т-Р-О-Б-И-Х!”.

Читање рекламних огласа током хода по граду као хронотопу (мета)текста показује се и попут својеврсног културолошко-текстуалног мапирања средине након извесних

промена. Потврда да је град цојсовски и деблински „огромни производ текстова [...] у коме се сукобљавају различити облици социјалних, идеолошких и културолошких писама” (Петровић П. 2014а: 728–729) јасно се увиђа у Пекићевом *Ходочашћу Арсенија Његована*. Када Арсеније након 27 година проведених у самоизолацији предузима своју „šetnju otvorenih оју [...] tokom ovog putešestviја sličnog robožnom hodočašću”, услед многих културолошко-социолошких и индустријских промена, пажња се не обраћа само на трагање за кућама којих ни нема, „već i na firme, reklame, saobraćajne znake, kioske, radnje, automobile” (Пекић 2014а: 62), као на ишчитавање својеврсне енциклопедије новог облика живота и поретка, текстуалног огледала друштва коме се више не припада.

Све док код Киша приступ постмодернистичког читања као рекреирања текста не буде потврђен формом *Пешчаника*, где „огромну ulogu игра техника kretanja” (Киш 1983е: 236), у *Псалму 44* читањем унатраг „рекламе” логорског натписа преиспитиваће се могућност диверзије преокретањем, као (ре)креације туробне јаве кроз снагу ненадане појаве епифанијског у њој:

„[...] i ona ipak pročita ponovo i po ko zna koji put nad logorskim ulazom natpis ograđen bodljikavom žicom: ARBEIT UND FREIHEIT pa onda TIEHIERF DNU TIEBRA, kao da je tek tim što je naopačke pročitala natpis proverila ovu javu nasred koje je ugledala Jakoba kako stoji u svom belom bolničkom mantilu, visok i sa zamahnutim чекићем, toliko sličan sebi i toliko nestvaran kao apoteoza ili kao utvara” (Киш 1983а: 76).

Колико ће Киш Едуардовим ходом као хронотопом (мета)текста мењати неке од устаљених начина читања, уочава се посредно у траговима одлазећег циркуса из одељка „Ливада, у јесен” *Раних јада*. Читање ливаде као књиге циркуски дезинтегрисаног света, у „разбацаном без реда”, омогућава Едуарду Саму да нађе „парче згужване хартије која сасвим стрчи”, „да сриче с ње готска слова”, која затим „наставља да чита с ироничним осмехом на уснама”, ликујући пошто познаје бољи начин за реализовање садржине од оног имплицираног случајно пронађеним текстом (уп. Киш 2001: 37, 39–40). Ако је садржај познат, а наслућује се боље, потпуније и другачије познавање, остаје да се пронађено проучи, а форма и читалачки приступ промене: „Затим, понесен текстом, који га само још више уверава у предност његовог начина, он окреће другу страну, не обраћајући пажњу на већ стврдлу скраму људског измета који се нахватао преко готских слова – дијагонално [...] он се усправља, затим једним прецизним покретом мачеваоца



набада ту страницу на шиљак свог штапа, како би још неко време могао да је има уза се, као подсетник” (Киш 2001: 40). Овакав, ироничан у витешкој пародији, Самов ликујући однос према тексту из перспективе начина његовог читања као вредновања, своју претечу налази у Блумовим тоалетним рецепцијама текста и другим упоредним физиолошким радњама, где се „читалачко и физиолошко уживање спаја [...] у једно када се Блум после свега обрише оним што је читао” (Перишић 2011: 39–40). Блумовска „акустичност” црева, у ходу са краја „Сирена”, једанаесте епизоде *Уликса*, као алудитивни хипертекст моцартовске епистоларије, и Самово траги-комичко, победничко убадање странице, као доказа освојене промене света, на метанивоу се заправо поигравају претпоставкама о *трагедији читања* која подразумева реципијентску вољу за патосом и катарзом као читалачким манифестима (уп. Допа 2008: 81). Џојсов Леополд Блум стваралачки рецепиран кроз Кишовог Едуарда Сама, у својој *једноставној супротности апсолуту* читања, показују да је у овим доменима ипак једино пародија трагедије читања могућа (уп. Допа 2008: 88).

Оглас код Леополда Блума има и привилеговану функцију последње, утопистичке мисли о савршеном остварењу јединственог и свеобухватног текста савременог живота као незаобилазног и неоспорног попришта прибираности и тоталитета:

„Kakva je razmišljanja obično ostavljao za kraj?

Ona o nekakvom jedinstvenom oglasu koji bi svakog *prolaznika* naterao da *u čudu zastane pred tom novinom u oglašavanju, oslobođenom svih spoljašnjih suvišnosti, svedenom na svoju najjednostavniju i najdelotvorniju suštinu, tako da ostvari potpuno saglasje s brzinom savremenog života* i da ne traži više od usputnog opažanja” (Džojcs 2008: 701–702; подвлачења М. Ђ.).

Овакав идеал блумовске текстуалне креације, услед захтева само за *успутно опажање* и неангажованог удела читаоца, очигледно не садржи обресе (пост)модернистичке активности реципијента у тексту већ поверење у текстуалност као саображену алтернативу стварности. Од функције огласа на размеђи авангардног експеримента читања, кроз блумовске варијетете пропагандних порива, идеја о савршеној текстуалности огласа блиска је Кишовој пешчаничкој представи Самовог рекламног рефлекса, хипотетички отелотвореног у фантазијском тексту рекламе као алтернативи стварности, која нуди могућност за промену сопствене визуре из позиције (фантастично) других:

„На какву га је фантазију навео његов већ осведочени рекламни рефлекс?

Човек постаје по жељи пас, мачка, коњ или птица. Купујте чаробне наочари фирме 'ES'. По сопственој жељи и по свом избору, моћи ћете сагледати све очима животиње.

Какав је оглас у том смислу саставио у себи?

Да ли бисте желели да видите свог верног пса-чувара или своју мацу-миљеницу онако како вас они виде, њиховим очима? Желите ли ићи у лов очима пса? Или да гледате публику на коњским тркама очима коња? Постаните коњ, пас или мачка, за свега 10 пенга. Ако већ не можете да купите крила птице, можете сагледати свет очима голубице, итд. На основу најновијих оптичких, психолошких, биолошких и офтамолошких истраживања. Оптичка фирма 'ES'. Каталог са мозаичним снимцима у боји шаљемо на захтев бесплатно. Параоптичка фирма 'ES'" (Киш 2001: 379–380).

Брзина промета, снага утиска и паралелна виртуалност хипнотичког света која се на рубу модернизма и постмодерне открива у Блумовим и Самовим огласним конструкцијама делује попут својеврсних поетичких предвиђања савременијих, краћих и хипермедијалних књижевних облика у дигиталним корпусима.

Последице описаног хронотопа ходања и читања у градској панорами на различите начине динамизују читалачко устројство и у другим околностима. Дихотомија читалачке статике и кинетике поставља се у односу седења и читања према ходању и читању и могуће је разумети је на начин на који преображаје хронотопа дефинише Емерсон:

„[...] ако разумемо жанр у односу на хронотоп, онда промена медијума може и не мора да утиче на промену жанра. *Важне промене у наративу не догађају се кад се медијум промени, већ кад се мења хронотоп. Са новим хронотопом догађају могу бити исти, али ће се могућност и значај догађаја који се одвијају на одређен начин променити*" (Emerson 1986: 8; подвлачења М. Ђ.).

Емерсон закључује да је за промену наративне текстуре, као и жанра, пресудна промена хронотопа, што показују текстови *Уликса* и *Пешчаника*, јер се из епизоде у епизоду, са променом хронотопа, као последицом кретања или стагнације јунака, мења и наративна форма текста. Хронотоп (мета)текста који се супротан ходу у *Улику*, донекле проистиче из Блумовог маштања о Оријенту, у коме је слатко не радити ништа – „*dolce far niente*" (Džojš 2008: 84), што ће подстаћи питање на које начине хронотоп текста условљава и мења хронотоп његовог читања. Тако идеална утопијска модалност читања у хронотопу (мимо)хода доноси и призивек егзотике:

„Hodaš po ružinom lišću. Zamisli da tamo probaš da jedeš iznutrice i goveđe papke. Gde je ono bio onaj tip koga sam negde video na slici? A, da, u *Mrtvom moru je plutao na ledima, čitao knjigu, s otvorenim*

*suncobranom*. Ne možeš da potoneš sve i da hoćeš: toliko je gusta bila so” (Džojс 2008: 84; подвлачења М. Ђ.).

Сродну врсту статичке стваралачке и рецепијентске позиције „авијатичара” текста (пре учесталијих авионских перспектива путописа), где долази до „пертурбације свих искустава”, како „би се цео живот у нашим очима обновио”, нуди Растко Петровић у свом есеју *Хелиотерапија афазије*:

„Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу, гледам дуго с дивљењем у њ, и одједном имам тачну сензацију, иако је нисам изазивао, да је небо пода мном, а да сам ја са пољаном над њим, да се земља на којој се ја налазим налази управо изнад небеског свода који је бескрајно дубок испод мене, и да сам ја само неком магнетичношћу припијен леђима уз земљу као уз доњу страну каквог огромног поклопца. Тада све појединости: облаци разбацани, дрвета око ливаде, поток, јављају се у сасвим новој важности и са новом карактеристиком. Поток тад више не тече већ пузи као црв, и то с ниже тачке навише, а и ја макар за тренутак губим свест над бескрајном дубином плавила која је испод мене. Оваква сензација је ипак ређа и необично кратка, али се може раширити до невероватности [...]” (Петровић 1958: 365; подвлачења М. Ђ.).

Растерећена читалачка позиција коју даје егзотика истока у Блумовом схватању и разноврсност перцепције у приказима обрта (само наизглед) статичне приповедачке позиције из есеја Растка Петровића умногоме најављују начине на које промену читалачке перспективе захтева постмодернистичка књижевност, што се на једном од могућих нивоа наговештава у одломку из романа Итала Калвина:

„Opusti se. Priberi se. Odbaci od sebe svaku drugu misao. Pusti neka svet koji te okružuje iščezne u neodređenosti. Vrata je najbolje zatvoriti; iza njih je uvek upaljen televizor. [...] Zauzmi najudobniji položaj: sedni, opruži se, skupi se, lezi. Lezi na leđa, na bok, na trbuh. U naslonjač, na divan, na stolicu za lžljanje, na ležaljku, na tabure. U mrežu za spavanje, ako imaš mrežu za spavanje. Na krevet, naravno, ili u krevet. Можеш се поставити и главачке, у јоги-положај. S knjigom naopako, razume se. Naravno, idealan položaj за čitanje teško je pronaći. Nekad se čitalo stojeći, ispred stalka. Ljudi su bili navikli stajati. Tako su se odmarali kad bi bili umorni od jahanja. Nikome nije padalo на pamet да čita на konju” (Kalvino 2001: 5; подвлачења М. Ђ.).

Комбинацијом анализираног кинетичког хода кроз град као хронотопа (мета)текста и статичког, имагинарног текстуалног кретања из утопијске (не)померивости рецепијента и креатора, у уликовској оксиморонској дефиницији – “Sit down and take a walk” (U 3.79), наговештава се тип ствараоца и читаоца који ће бити присутан у дигиталној ери интернета. Ход као хронотоп (мета)текста, у виду читања или коментарисања текста при покрету кроз урбану средину, најављује неке од елемената текстуалних навигација у савременим системима сајбер-простора као хронотопа нових рецепијената. На другој страни, осликана статичка позиција читаоца, уз унутрашњу активацију рецепијентског

присуства у тексту, подразумева изразито снажан ход мисли и ангажован ток свести, који, преломљени кроз виртуалну сферу, уз претходно описано, представљају својеврсну претечу развоја нових медија. Стога се закључује да по начинима на које ход као хронотоп (мета)текста обликује читаоца, претходнице дигиталне књижевности треба тражити како у Џојсовим, тако и у оним авангардним и (пост)модернистичким текстовима који, на неки начин, образују стваралачко-рецепцијски дијалог са Џојсовим делом у процесима модернизације књижевности, постојаним и у српској литератури 20. и 21. века.

## 18. Како се читају *Одисеја* и *Уликс* 30-их година 20. века: Драинчева уликсологија

„Itaka ti je dala divno putovanje.  
Da nema nje, ne bi ni pošao na put.  
Ali nema ništa više da ti da”  
(Kavafi 2003: 13).

„Naš junak plovi gradom kao Odisej morima”  
(Velikić 1992: 106).

У белешци предговора првом издању збирке *Улис*, припремљеном још 1934. године, Драинац тврди да је своју књигу неинвентивно именовано преузимајући наслов романа којим је Џејмс Џојс већ „освојио интелектуалну публику света” (уп. Драинац 1999б: 46).<sup>304</sup> Иако је сам чин преузимања наслова, а тиме имплицитно и подразумеваног односа (ре)семантизације хомеровског предлошка, Драинац обележио *неинвентивним*, питање које се поставља јесте како се Драинац, у интеркултурном, интертекстуалном и интернационалном контексту у оквирима европске и светске књижевности прве половине 20. века,<sup>305</sup> односио према познаној фигури Уликса и феномену уликсологије,<sup>306</sup> те

---

<sup>304</sup> Уочавају се скоро па џојсовске тешкоће у издавању и рецепцији ове Драинчеве збирке: „Убрзо му се, као новинару, испуњава највећа жеља: уредништво 'Правде' шаље га у Париз, као сталног дописника. Његов први париски извештај објављен је у 'Правди' 22. октобра 1933. [...] Сем тога, у Паризу се разбуктавају и његове литерарне амбиције, па издавачима у земљи одједном нуди две нове књиге: *Расветљење* и *Улис*. [...] Почетком априла (1934 – прим. М. Ђ.) шаље Јовану Кршићу, уреднику сарајевског књижевног часописа 'Преглед', рукопис збирке стихова *Улис*; но овај ће само неке делове објавити у 'Прегледу', а од објављивања књиге одустаће из страха од цензуре. [...] У Београду најзад (1938. године – прим. М. Ђ.) излази из штампе већ давно припремљена збирка песама *Улис* [...]. Убрзо по изласку из штампе књига бива забрањена и вероватно је целокупни тираж заплењен и уништен. Колико се зна, до данас је сачуван само један њен примерак – у Свеучилишној и националној књижници у Загребу. – Према Драинчевој тврдњи, књигу је забранио др Миша Младеновић, 'злогласни цензор из Пресбириа [...]' карактеришући је, да је против поретка и јавног морала” (Јешић 1999: 532–533). Из библиографије Драинчевих радова сазнаје се да је Драинац 1934. године у часопису *Преглед* објавио III, IV, V и VI одломак из поеме *Улис* (Тешић 1999: 552).

<sup>305</sup> У оквирима других европских књижевности Драинац је, између осталог, анализиран у контексту поетике Сандрара, Лотреамона, Аполинера, Рембоа (Корнхаузер 1999: 421–424), Витмена (Роровић 2004: 407–419), Јесењина (Винавер 1999: 138; Кудрјавцев 1999: 430–446), али и Мајаковског (Костић 1999: 446–451; Успенски 1999: 451–456), те утицаја „леве оријентације руске авангарде [...] у конституисању његових поетичких начела *књижног левог фронта*” (Тешић 1999: 502). Истраживања су показала да је посебно важно присуство Мајаковског управо у Драинчевој збирци *Улис* (Успенски 1999: 452), а књижевна критика је још конкретније сагласна да је Мајаковски најприсутнији у Драинчевом *Улису* (песми и поеми) (Успенски 1999: 452–455; Костић 1999: 448), у којој лирски субјекат, како Драинац каже, „Као друг Мајаковски певам о

којим је променама кроз стваралачку рецепцију дела Џејмса Џојса, након боравка у Паризу 1933. године, допринео у токовима модернизације српске књижевности 20. века, а у односу на дотадашње схватање наведених проблема.

Уликсологија у оквирима „преузимања” хомеровских референци, али и џојсовских стваралачких дијалога са Хомером, и то у контексту Драинчевог познавања Сандрара, као „Хомера трансибирске железнице” (Марковић 1999: 232), намеће неколико важних тема: односа времена и простора,<sup>307</sup> хронотопа пута,<sup>308</sup> атмосфере урбса,<sup>309</sup> додатно актуализованих уз ратну тематику. Џојсов *Уликс*, доносећи и неку врсту пародије древног мита о Одисеју, поставља питања о могућности сусрета на путу и отелотворења његове сврховитости у виду повратка, што је изразито значајно за Драинчев песнички миље.<sup>310</sup> *Позив на путовање* кроз велеград на бодлеровској поетичкој вертикали, којој на различите начине припадају Џојс, али и Дис, Пандуровић, Црњански, Настасијевић и Драинац,<sup>311</sup> омогућује *деконвенционализовање* ероса, а ново кубистичко разумевање појма *аналогија* активираће, како је то приметио Корнхаузер, „технике колажа (монтаже), фигуративну типографију, секвенцијалну и конверзациону поему (јукстапозиције, фрагментарне опсервације, усмене фотографије) и разбијање линеарног описа (путем ремећења дословног смисла или увођења метонимијске игре)” (Корнхаузер 1999: 424, 422). Претходно назначено представља и основне карактеристике Драинчевих поетичких опредељења, блиске стремљењима европске авангарде, која у разноврсности свог

---

улицама” (Драинац 1999а: 448). То је изразито значајно у контексту претходног померања тежишта од фигуре Одисеја ка фигури Уликса у збирци *Лирика Итаке*, при чему и код Драинца доминира џојсовска топографија града, Уликса улице.

<sup>306</sup> О Драинчевој збирци *Улис* в. Младеновић 1999: 120–121; детаљније о феномену *уликсологије* в. Колјевић 1963: 182–188.

<sup>307</sup> Поводом кубистичке транспозиције простора и времена Јулијан Корнхаузер у Драинчевим песмама запажа неке од одлика *технологије слике* (Корнхаузер 1999: 422), које су иначе карактеристичне и за одређене епизоде Џојсовог *Уликса*.

<sup>308</sup> За анализу концепције хронотопа у поезији в. Петров 2010: 61–110.

<sup>309</sup> О атмосфери и амбијенту урбаног, посебно у збиркама *Банкет*, *Улис*, *Човек пева* в. Негришорац 2010: 64.

<sup>310</sup> Поводом померања позиције од фигуре Одисеја до фигуре Уликса у поезији и поетици Драинчевог песничког саговорника Милоша Црњанског уп. и следеће: „То је и симболично одустајање од одисејевске и приближавање оној џојсовској позицији Уликса који одлази са Итаке и лутања наставља просторима велеграда у ’Стиховима улица’, али претходно заснивајући свој идентитет не више у домену политике и идеологије, већ љубави, телесности и еротике у песмама циклуса ’Нове сенке’” (Петровић П. 2014б: 185).

<sup>311</sup> Уп.: „Код нас Драинац није први песник код кога видимо ову везу поезије са модерним градом, али је он први песник код кога ова веза није случајна. Дучић и Ракић, Пандуровић и Дис, Бојић и Винавер су градски песници, али они нису песници модерног градског пејзажа” (Протић 1960: 337).

дискурзивног тона обухвата и вертикалу „скандалозних” и револуционарних дела светске књижевности 20. века (Новаковић 1999: 193), а међу њима и роман *Уликс*.

Једно од уликовских острва Драинчевих поетских остварења<sup>312</sup> постаје и иновативна Хипнисландија (Новаковић 1999: 192–196), негде у Драинчевој песничкој Океанији (Марковић 1999: 232–234).<sup>313</sup> Овакви Драинчеви литерарни топоси природно намећу питање и проблематизују могућности Уликовского повратка, који, као и код Џојса, поседује извесне елементе „гротеске уместо трагике” (Новаковић 1999: 194). „За лутања и неспоразуме модерног Улиса Драинац је употребљавао и нов арсенал израза, уносећи у свој стих уличне речи, псовку, бруталне слике” (Новаковић 1999: 195), само не у хронотопу даблинских или париских улица већ Балкана, тј. Београда, јер је основа свих Драинчевих драма лежала „у скученим оквирима једне мале балканске престонице и баналним неспоразумима који су се у таквој средини могли одигравати” (Раичковић 1974: 20.И).<sup>314</sup> На тај начин, Уликсом урбанизован Балкан Рада Драинца показаће се као богат ентитет литерарне хронотопичности 20. века.

Драинац у својој уводној напомени предговору за збирку *Улис* дефинише и шта то за њега сачињава значење ове фигуре: Улис за Драинца представља „симболизацију трагања за истином која доживљава тријумф у његовом повратку на Итаку” (Драинац

<sup>312</sup> Поводом аналогија исељеника на Улисовом острву у Првом светском рату и Одисејевог (после)ратног изгнанства из завичаја в. Матовић 2013: 163–188.

<sup>313</sup> Двадесетовековске претече „Острва” Горана Петровића показују изразите поливалентности значења *острвског* у делима уметника модернизма и авангарде. Разматрања симболичког статуса острва код представника Младе Босне, посебно у лирском запису „Утопије” Владимира Гађиновића, затим у текстовима Растка Петровића и поезији Рада Драинца, где се јавља и „[...] острво утопије с оне стране ове исповести” (в. Негришорац 2010: 64), треба сагледати у компаративном контексту у односу на протежности значења *острвског*, нарочито услед дестабилизоване Итаке, у делима Готфрида Бена и Милоша Црњанског: „Црњансково окретање симболици егзотичних острва, заправо, суштински је сродно Беновом трагању за асоцијалним, изолованим јужним животом. Полинезија, Целебес, Цејлон и коначно устаљена Суматра Црњанског функционишу управо као Бенове шифре, сугеришући прекид веза са завичајем и домовином, са којима се не може више успоставити хармоничан однос, и духовно измештање субјекта. Штавише, код обојице аутора наилазимо на исти географски простор и слике природе Цејлона и Индонезије” (Веселиновић 2014в: 210). При томе, не треба пренебрегнути ни Блумову усамљеност и изолованост у Даблину, где осећа да је *сваки човек острво* (Рауповић 2001: 16), што је умногоме сродно значењу овог феномена у прози Меше Селимовића.

<sup>314</sup> С тим у вези уп. и следеће виђење Рада Драинца „[...] као једног од можда најзначајнијих и најдоследнијих заговорника модернизације и европеизације новијег српског песништва, који је притом – не треба ни то заборавити – непрестано покушавао да у овај напор угради и памћење аутохтоне, балканско-словенске основе тог песништва, о чему сведоче и многи стихови из његове најпознатије песничке збирке, али и програмски текстови, попут оног који носи више него карактеристичан наслов *За балканску културу* (1931)” (Брајковић 2005а: 373).

1999б: 46).<sup>315</sup> У најави свог предавања у Павиљону „Цвијета Зузорић” 1935. године, „велику поему Улис” Драинац приказује као *поетски модел револта*, а у једном од писама пред објаву *Улиса* 1933. године сведочи да је у питању *делце до кога највише држи, јер је у њему све његово* (Драинац 1999в: 227–228). И књижевно-критичка рецепција Драинчеве збирке погледима на целину Драинчевог стваралаштва сведочи о „изразитој промени поетике 1934. године (од књиге *Улис*)” (Корнхаузер 1999: 424), што све указује на (само)свест о стваралачко-рецепцијски богатом тренутку промена у поетичким токовима модернизације књижевности 20. века, које збирка *Улис* нуди након Драинчевог читања Џојсовог романа *Уликс*.

Дакле, *Улис* у овом случају, сродно представама из *Лирике Итаке*, постаје симбол *истине повратка* као поетског револта. У том контексту је важно разјаснити шта у Драинчевој поезици представља *поетски модел револта*, шта *повратак*, а шта *истина*, као и где ју је могуће сагледати када лирски субјекат „последњи пут говори о себи”, а „као иза сваке ствари и детаља | И иза мене треба пронаћи истину” (Драинац 1998: 264). Могући путоказ за одговор на питање која се то скривена истина налази иза лирског *ја* Драинчеве поезије, заједничког садржатеља поетског револта и уликовског повратка, јавља се можда управо у песми „Улисова путовања”, откривањем – „И ја видех да сам Улис” (Драинац 1998: 356).<sup>316</sup> Након *виђења Троје* као *виђења свега* из *Лирике Итаке* Милоша Црњанског, лирски субјекат поезије Рада Драинца спознаје властиту суштину као уликовску у виду интериоризоване промене и одговора на тоталитет.<sup>317</sup> Драинчев Уликс „годинама лута по свету”, „просјачки друмовима кржави ноге своје” (Драинац 1998: 356), а

---

<sup>315</sup> У том смислу уп. и важност промене Драинчевог песничко-поетичког „односа према завичају”: „[...] кроз читаву поезију и преокупацију Драинца, провлачи се и једна танка, ружичаста, да не кажемо баш и црвена завичајна нит. А она је била готово покидана у поезији наше средине дуги низ година у којима је певао и Драинац” (Раичковић 1974: 24).

<sup>316</sup> При томе се има у виду у књижевно-критичким истраживањима разматрана сложеност уликовске фигуре и њених транспозиција у савременија окриља, која се суштински подразумева и овим поистовећивањима Драинчевог лирског субјекта: „У разговору са Френком Баџеном Џојс ће Одисеја назвати најпотпунијим књижевним ликом: ’Безвремени Фауст није човек. Хамлет јесте људско биће, али он је само син. Одисеј је син Леартов, али је и отац Телемахов, муж Пенелопин, љубавник Калипсин, брат по оружју грчких ратника пред Тројом и краљ Итаке. Он је изложен многим искушењима, али својом мудрошћу и храброшћу успева да их превазиђе” (Budge 1960: 48; Петровић П. 2014а: 179).

<sup>317</sup> Уочена разлика лирског субјекта Драинчеве поезије у односу на лирског субјекта збирки Црњанског или Растка Петровића показује да шири контекст „хипнотичке визије *универзалне домовине*” (уп. Брајовић 2005а: 372) не само што подстиче ескапизам неограничене географске карте већ Итаку чини по себи немогућом, како услед промене тог топоса, тако и промене уликовског лирског субјекта.



с тим у вези, кључно питање које се поставља јесте какво је трагање Драинчевог Уликса, за којом се истином кроз та трагања жуди и по чему је она дугачија међу другим уликовским истинама, поготово у ономе што представља уликовски повратак.<sup>318</sup>

Стога је Драинчево остварење неопходно разматрати у контексту других „повратака на Итаку” у српској и европским књижевностима прошлог века, а нарочито 20-их и 30-их година.<sup>319</sup> Извесне сродности, али и разлике, уочавају се у поетичким опредељењима код Црњанског у *Лирици Итаке* и у Драинчевој збирци *Улис*.<sup>320</sup> Лирски

---

<sup>318</sup> Уп. меру парадоксалности, извесне гротеске и трагикомичности у разумевању (не)могућности суштинског повратка при завршетку једног од коментара Милоша Црњанског: „Одлазим дакле у Београд и женим се, у октобру, у уличном оделу, али ми, по тадашњем обичају, стављају на главу круну. Мојој жени стоји, кажу, као да представља принцезу за бајку, а мени се накривила и мора да је придржавају, да не спадне. Тако је то на Итаки било. А шта је после било и како је после било, то би била дугачка и сасвим друга прича. Зато ће бити најбоље да се ови коментари, овде, прекину” (Црњански 1959: 272). Ту где се коменар Црњанског прекида, гради се наставак у контексту Драинчевог огранка уликсологије, управо у смеру „шта је после било” и „како је после било” на Итаки, односно изван ње.

<sup>319</sup> У том оквиру треба узети у обзир и румунско-француске ауторе, који непосредно пре Драинца називају своја остварења Уликовим именом: у питању су Бенжамен Фондан и поема „Уликс”, као и истоимена поема Иларија Воронке (Драинац 1999б: 46). Док су повратници код Фондана без илузије о Итаки, а Уликс заправо Јеврејин, који актуализује и цојсовску тему егзодуса, наглашава се осећање припадања колективу и раси која носи свој живот у свом коферу, а егзил земље тражи у језику (Fondane 2017). Воронка поему „Уликс” такође ситуира у град (Voronsa 1928), чиме се директно алудира на цојолошку топографију, коју као градски амбијент користе и Црњански и Драинац. Не треба занемарити ни чињеницу да је 1932. године у *Фронту* Драинац објавио препев „Фрагмента из Улиса” Бенжамена Фондана, начињен са француског језика (Драинац 1999д: 322–323; Тешић 1999: 554).

<sup>320</sup> Поводом амбивалентности, али и извесних додира Црњанског и Драинца сведочи Стеван Раичковић: „Али, двојица су ипак била најприсутнија: Милош Црњански и Раде Драинац. По много чему неспојиви и

субјекат, у армији мртвих људи, код Драинца у песми „Улисова путовања”, као и у поезији Црњанског, далеко је „Од благе и утешне луке” (Драинац 1998: 355), док се поводом уликовског трагања у песми „Опус № 111” из збирке *Улис*, додаје и: „Тражим човека а не бога, | И мој барјак је Освета! | [...] Сутра ће Балкан да се пробуди! | Ово није имагинарни Улис који на Итаку жури, | Но народни певач за којим будућност путује! | [...] Да није те вере, сутра бих се убио...” (Драинац 1998: 252, 254).<sup>321</sup> Супротстављање народног певача имагинарном Улису у Драинчевој поезији доводи у фокус дијалектички померен смисао повратка на Итаку, али и (не)могућност поновног, будућег одласка са ње, у односу прошлост–садашњост–будућност–литература.<sup>322</sup> Овим не само што се код Драинца и Црњанског проблематизује фигура уликовског повратника већ се, слеђењем неких од идеја наслућених у поезији Црњанског, код Драинца преиспитује и могућност повратка, релативизује се уликовска способност останка након доласка на Итаку, односно проблематизује различитост нужности и могућности „повратка са Итаке”.<sup>323</sup>

---

обавијени у велове сасвим различитих поетских и животних судбина, имали су за нас у том тренутку и један изненадни, заједнички коефицијенат [...]. Чежњом за неким лирским миром, која се као у огледалу препознавала у суматраизму Милоша Црњанског, као и потајни, пустоловни зов, налик на поетски бандитизам Драинца, паралелно су живели у нашим природама као неке невидљиве и заташкане последице тек минулог рата и новонастале климе у књижевности” (Раичковић 1974: 10). Док се извесне аналогije могу уочити у прогласима суматраизма и хипнизма, нарочито у представама суматраистичких веза и хипнистичког конца, у сликама Срема (в. Драинац 1974: 136) и Урала (Драинац 1998: 320), у функцији лунарног симбола у песмама и поемама Драинца и Црњанског (о феномену лунарног код Драинца в. Брајовић 2005а: 361), поетикама двојице стваралаца, осим Одисеја и Уликса, заједничка је и фигура донкихотовског трагикомичног путника-повратника (о фигурама Одисеја и Дон Кихота код Црњанског в. Петровић П. 2014б: 178–189).

<sup>321</sup> Асоцијативни механизам који топос Итаке собом изазива (од представе идиле до потпуног расула) баштини изразиту разгранатост симболичких структура, присутну у великом броју европских књижевности и њихових промена од античког наслеђа до ресемантизације у 20. веку. Као „магична реч”, чији су „употреба и ефекти [...] музички” (Sokel 1959: 93; Веселиновић 2014в: 206), Итака се јавља у контексту више националних књижевности, и то у различитим жанровима: „Осим код Бена, [...] и код других експресиониста, Јоханеса Р. Бехера (Becher), Алфреда Лихтенштајна (Lichtenstein), [...] као важан симбол фигурисала је и у књижевности, нарочито драми након Другог светског рата” (Веселиновић 2014в: 205). У тим оквирима, у дијалогу са Црњанским, као и у односу на књижевност након Другог светског рата, треба разматрати и Драинчеву визију Итаке.

<sup>322</sup> Условљеност поновног уликовског одласка из заувек срушене или повређене, суштински бесповратне Итаке, на различите начине се представља и у коментарима Милоша Црњанског: „У једном интервјуу из 1966. године, након окончања вишедеценијског изгнанства, Црњански говори о плановима да напише роман *Повратак о 'немогућности повратка у прошлост, као најстрашнијем феномену јаве и сна код човека'*” (Стрјански 1992: 119; Петровић П. 2014б: 181).

<sup>323</sup> При томе је важно имати на уму да ова врста несталности и потреба поновног одласка са Итаке уочена у поезији Рада Драинца не мора да буде тумачена као нужно подстакнута авангардним наслеђем романтичарског типа лирског јунака луталице или искључиво хипнистичким универзалним аналогijaма

У Драинчевој песми „Искрцавање на Јаву”, где Јава представља својеврсну итачку алтернативу након симболичког напуштања Итаке, указује се на уликовско-стражиловску, важну тематику која се код Драинца јавља као снага повратка, неопходна макар у виду завичаја,<sup>324</sup> као фикс-идеје и једино могућег ламент над њим: „Хелиотропске воде сећале су на младићке екстазе: | Срце то које је изнад свега волело! | И крену гладан да умре у родном крају | Где га је прво путовање до душе заболело” (Драинац 1998: 125). Драинчево *прво путовање* које до *душе боли* могло би бити алузија и на прво (џојсовско) изгнанство, први одлазак са Итаке и из Ирске, док се код Драинца, као и код Црњанског, јављају још неке од џојсолошких референци које се тичу изгнанства, егзила и (добровољног) експатридства: „Отрешћу срце комике лирске | Кад на табанима путеви означе географију живу! | Уздахом једним из северних мора поздравићу обалу Ирске, | Уморних очију као афише по станицама. | Уместо речи | Излетеће из мојих уста двеста поларних сунаца!” (Драинац 1999а: 299). Символика досезања идеала у поеми „Сербија” Милоша Црњанског, на једној, као и у концепту Драинчеве Итаке, на другој страни, умогоне се огледа у раслојавању значења изгнанства, одређеног сродно оном у Ричардовој реплици из Џојсове драме *Изгнаници*, објављене 1918. године: „Postoji jedno ekonomsko i postoji duhovno izgnanstvo. Ima onih koji su je (своју земљу – прим. М. Ђ.) napustili kako bi potražili hleb od koga ljudi žive i ima onih drugih, ne, njene najvoljenije dece, koji su je napustili kako bi potražili u drugim zemljama tu hranu duha s kojom se nacija ljudskih bića održava u životu” (Džojcs 2009b: 107).

Важност уликовске фигуре у вези са наведеним темама егзила, изгнанства и емиграције у парадоксалном тражењу домовине изван ње саме, уочава се у европској литератури и након Другог светског рата, актуализована другачијим поводима и значењима, а у сталном дијалогу са авангардом:

---

тражења Итаке међу другим местима, нити учесталим топосом путовања у авангардним књижевностима, као потребе трагања за новим видовима повезивања времена и простора (в. о последњем Роровић 2004: 414).

<sup>324</sup> Драинчев носталгичан однос према родној земљи изражен је и у збирци *Улис*: „У централној пјесми збирке *Улис* он сама себе успоређује са ждрепцем. Но, не осјећа се побијеђеним, већ побједником и његова нова вјера у село, у снаге родне земље – тријумфира” (Кудрјавцев 1999: 440–441). „Овде је небо моје | Овде је љубљена Топлица” стихови су из Драинчеве збирке *Воз долази*, након чега следи и лaments меланхолије Уликса: „Лутајући Човек без Бога на путу. | Убијен сам од венења далеке родне горе | И не знам шта да мислим и снивам | Кад очи уморне спустим на отворене градске прозоре” (Драинац 1998: 105).

„Но, интересно је да немачка књижевност после Другог светског рата Итаку види управо онако као што ју је Црњански дочарао у свом 'Прологу'. За разлику од експресиониста, послератни аутори, нарочито шездесетих и седамдесетих година, проблематизовали су Одисејев повратак у светлу егила и Другог светског рата (Бертолт Брехт, Ана Сегерс, Ерих Арент, Ернст Блох, Хајнер Милер), тако да Итака више није идилична домовина, већ првенствено место где Одисеј, по повратку из рата и после боравка у паклу, наставља да убија (уп. Riedel 2002). Један од најупечатљивијих примера представља драма Штефана Шица (Schutz, 1944) *Одисејев повратак* (Odysseus Heimkehr, 1972), чија радња је заснована на потпуном изневеравању очекивања, кад је реч о овом миту: Одисеј се враћа у домовину и налази свој народ прастарим и под крастама, док је он остао млад. Пенелопа се подаје просцима, али су они сви импотентни, док Телемах жели да постане господар Итаке и по цену инцеста с мајком или савеза са просцима” (Веселиновић 2014в: 212).

Сродан пример промене утопије итачког хронотопа, у вези са темом изгубљене сигурности завичаја након изгнанства, запажа се и у познатој песми Јосифа Бродског „Итака”: „Вратити се после двадесет лета опет, | [...] Можеш свући рите знојаве и грозне; | послуга је мртва да ожиљак позна. [...] || Клинац ти већ момак; морнар је и сам, | на тебе, пак, гледа као да си шљам. | [...] Је л то оно острво, ил модрине се | натопила зена, па се гади свег: | *због делића тла неће ваљда вал | обзорје заборавити, предав му се сав*” (Бродски 2011: 758; подвлачења М. Ђ.). Због значајних промена хомеровског предлошка током 20. века, а посебно питања актуализованог у последњој строфи песме Јосифа Бродског о напуштањима путовања као јединог уточишта зарад и тако немогуће Итаке, теза која се намеће тиче се испитивања колико су авангардни предлошци уликсовског мита, а нарочито присутни у поезији Милоша Црњанског и Рада Драинца, најавили и предупредили проблематизовања „повратака на Итаку” и остајања на њој у поезији друге половине 20. века.

Уликсовска путовања мењају став повратника према новоуспостављеним итачким ауторитетима.<sup>325</sup> У лирици Милоша Црњанског и Рада Драинца сродан је негативан, ироничан став према хијерархији ауторитета: „И како се човек не може удавити у себи, најбоље је да исплива на Ваше дланове | [...] Ја највећи алкохоличар, који се отровао свим надама будућности | [...] Не певах као остарело кљусе да заглавим шталу Академије” (Драинац 1999а: 193), „Гнушам се интелектуалне порнографије” (Драинац 1999а: 187), као

---

<sup>325</sup> У контексту тумачења тог односа занимљиво је подсетити се сликовитог, подједнако у шалливом и апокрифном тону писаног виђења екстатичког опхођења Рада Драинца, према окупљеним Нишлијама на једној књижевној вечери, које је сачинио Милош Црњански: „Завршио је химном у којој је казао шта све на овом свету воли. Та песма почиње овако: *Волим папу када једе | компот од шљива...* Али, да ни православнима у вароши Константина Великог не би остао дужан, декламовао је при свршетку банкета и своју химну Сунцу, која почиње овако: *На небу сија Сунце, | Златно... златно | Као патријархово...*” (Црњански 1999: 116).

што је то видљиво и у аутопоетичком и аутореференцијалном остварењу „Раде Драинац”: „Непријатељ Академија, Цркава и Музеја, | Поборник тргова и писоара” (Драинац 1998: 193).<sup>326</sup> Такво разрачунавање у Драинчевој поезији одвија се и са другим „итачко-узурпаторским” песничким поетикама: „Ко песници наши ја не зевам, кастрираних нада, | Нит срце загњурих у женино прање. | Песницима заборав ће пасти | На те празне песничке лубање. | [...] Стихове треба писати у форми вешала. | [...] О, писати песме митралезима по леђима издајника!” (Драинац 1998: 263–264).<sup>327</sup> Након иронично-идиличног виђења вешала у дијалогу лирског субјекта поезије Милоша Црњанског са проблемом испразности трансценденције на Итаки (Црњански 2002: 30–31), код Драинца се наглашава и поетски револт борбе идеалом нових песама у форми вешала против пређашњих поетика. Док је однос према националним темама код Драинца сличан као код Црњанског: „Национални барјак је чаршав који се суши о конопцу” (Драинац 1999а: 190), уместо „Наш Бог је крв” Милоша Црњанског (Црњански 2002: 24), код Драинца се јавља бунт у облику: „Мој Христос је револт. | Моја мудрост – крв! | Иронично хлеб расте из балеге” (Драинац 1999а: 189), „Ја нећу љубав: | Ја хоћу узвишене злочине” (Драинац 1999: 189). Међу променама лирског субјекта, услед схватања да при уликовском повратку „нема ни друга ни драге”, долази и до осећања да је повратак суштински закаснео: „*Касно је да пођем у родни крај на лечење*” (Драинац 1998: 115).<sup>328</sup>

У оквиру Драинчеве колекције путописа и репортажа европских градова, посебно се издваја путопис о импресијама из Грчке<sup>329</sup> – „Од Акрополиса до Улисовог острва”,

<sup>326</sup> Примери таквих опредељења према ауторитетима налазе се и у Драинчевом „Програму хипнизма”: „Не требају нам књижевни парламенти ни академије. Нама је доста слобода бескраја: ХИПНИЗАМ” (Драинац 1975: 499).

<sup>327</sup> Претходни стихови су упоредиви и са Драинчевим, авангардно-активистичким схватањем борбе, израженим и на почетку *Улиса*: „[...] он (Драинац – прим. М. Ђ.) предговор свом *Улису* почиње реченицом: ’Оно што је есецијелно, Борба је име овој поезији’” (Драинац 1999б: 45; Младеновић 1999: 120).

<sup>328</sup> У контексту таквог односа према (хеленском) завичају уп. и онај изражен у поезији Готфрида Бена: „Чело меко и цветајуће. Опуштен на плажама. [...] Крв, као да ће прснути. Храмови као да су се понадали. Чело, ток воде спремне да полети. О, жубори као голубица моме срцу: смеје се, смеје се – Итака! Итака!... О, остани! Остани! Не враћај ме још увек! О какво кретање, какав повратак кући, у водопаду цветова свих светова, слатком и тешком...” (Венн 1990: 27–28; Веселиновић 2014в: 208).

<sup>329</sup> О значају повратка у Грчку као обнови сведочи и следеће ничеанско виђење: „Опет открити југ у себи и ведро, светло, тајанствено јужно небо опет раширити над собом; јужњачко здравље и скривену силу душе поново освојити за себе; постајати корак по корак обухватнији, наднационалнији, европскији, надевропскији, источњачкији, и најзад *хеленскији* – јер је хеленизам био прво велико сажимање и синтеза свега источњачког и баш због тога *почетак* европске душе, откриће *нашег ’новог света’*” (Ниче 1972: 73; Веселиновић 2014в: 205).

објављен 1933. године у *Правди*. Путопис почиње описом урбаног пејзажа, са ироничним тоном у односу према туристичком комфору, који се (не) очекује при уликовском повратку, што умногоме подсећа и на тон Милоша Црњанског у неким од путописа, а чини се да скоро и најављује Лалићев стваралачки дијалог поводом „Плаве гробнице”. Све претходно заправо указује до каквих промена на Итаки и на путу до ње долази:

„У модерно време треба ценити канализацију, каблове, мреже телефонске и железничке, поштанско сандуче на сваком углу улице, рационалну кујну, електричне сијалице, дизалице по пристаништима и хигијенске оброке за паркове свиња; у модерно доба треба глорифицирати машинизам, радиотерапију, хирургију, бетонске мостове и клинике, као и хируршку апаратуру, тај једноставни алат за модерну пластику [...] Чак и модерни туризам који се не поводи више за природним лепотама колико за комфором, енглеским клозетима, терасама за сунчање и лепим друмовима” (Драинац 1999г: 49).

Одисеј би, вероватно, страдао при оваквом повратку, између осталог, и не знајући да угоди боговима механизације нити да препозна „инфраструктуру” свог острва, Уликс, вероватно, не би.

Поема „Улисово острво” Рада Драинца попут *Лирике Итаке* Милоша Црњанског има свој пролог и у својеврсном је дијалогу за овом збирком, док у неким деловима Драинчеве поеме као да у референцама одјекује Црњански из „Суматре”. Почетна реч *не* у Драинчевој поеми поставља се у дијалошку позицију са нечим претходним – „Не, ово више није стара песма, нити обновљено пролеће”, док лирски субјекат саопштава да није више млад али ни стар, већ у довољној мери сед „под расцветалим дрветом тридесет лета” (Драинац 1999а: 150), и жељан да на Итаки настави стварање *мало нових* песама. Ипак, питање које се и овом поемом поставља јесте шта је после пута *довољна мера* за промену лирског субјекта Драинчеве поезије да би се могло остати или пак поново отићи ако се Итака из прошлости више не може повратити.

Иако се вратио на Итаку, лирски субјекат Драинчеве поезије за разлику од Уликса Милоша Црњанског, који зна да треба ударити у нове жице, две године није написао ниједан стих (Драинац 1999а: 151), што показује да се назначени поетски револт ипак другачије обликује. Да се тај облик задобија у некој врсти љубави, сведоче и стихови – „[...] Толико година већ волим! | Љубим да ме већ све боли! | [...] Ја нисам као пре” (Драинац 1999а: 151–152), и то откривањем да се воли само „Бекство! Љубав моја! | Све је само бели сан | Облака што над седам јонских отока пијани крстаре” (Драинац 1999а: 153),

док се за истинском Итаком непрекидно чезне – „Овде, где за љубав иронију купујем, | на раскршћу младости и снова | хтео бих заувек да отпутујем | у свој родни крај” (Драинац 1999а: 135). Дијалогичан однос одласка и повратка непрестано се актуализује у Драинчевој поезији – са једне стране усклицима – „Заувек напустити прашуме имагинације. | [...] Вратити се, вратити! | Заувек се вратити!...” (Драинац 1999а: 188), а са друге, констатацијама поводом истине доживљаја повратка у односу на лирског субјекта – „И облак одбацујем дахом као дим од цигарете. | Под луком те илузије љубави и њенога срца | Пролазим као победник празнине” (Драинац 1999а: 154–155). Ово представља нови контекст у који Драинац смешта свог Уликса. Дакле, за *бекство* се везује *љубав*. Али она је само илузија за коју се може тек *иронија* купити, иронија која одјекује у стиховима показујући да се путује и пролази, једино и само као *победник празнине*, што је истина коју Драинчева поетика настоји да открије. Чини се да је ипак херојство веровати „да сваког човека на крају живота чекају | тријумфалне капије [...] Јер наде су фењери низ улице | Светиљке које у празнини горе” (Драинац 1998: 243), и то фењери *Лирике Итаке* који боје атмосферу као суштинску празнину повратка Драинчевог лирског субјекта до Итаке или на њу. Ни Итака Драинчевог Уликса не дочекује тријумфалним капијама.<sup>330</sup> Уз то се поставља питање шта је са стварањем, могућношћу итачког поетског револта. Док је нада у тријумфални повратак за Драинца празна, поводом контекстуализације стварања, додаје се: „Познајем опсену звезда и лиризма. | И шта то значи *празна реч* | – Једна *вербална парализа* – | Треба свет заразити злочинима | И отровати га терором и осветом” (Драинац 1998: 258; подвлачења М. Ђ.).

Истицањем „једне вербалне парализе” Драинац се налази поново на траговима откривања модерности 20. века и Џојса, као сликара парализе у Даблину и *Даблинцима*. Та парализа Џојсове и Драинчеве Европе постаје њен первертирани израз – „Жути ветар | То је немоћ парализоване Европе | која човекољубље и мудрост налази у последњим |

---

<sup>330</sup> Уп. у тим оквирима и следеће увиде поводом збирке Милоша Црњанског.: „Итака овде није сањана, идеална домовина Одисејевог лутања, већ Итака повратка, блуда и пијанства, и следствено томе изазива даља, перманентна лутања, али ипак не престаје да бива центар субјектовог света” (Веселиновић 2014в: 209).

гаћицама Ане Павлове” (Драинац 1998: 249).<sup>331</sup> Међутим, Драинац поетички као да надилази могућност безизлаза и наизглед даје барем три опције: апсолутног вагабунда у промени Итаке и света – „Треба свет заразити злочинима | И отровати га терором и осветом” (Драинац 1998: 258); кроз суштинску промену Уликса – „Овде се Улис претвара у баштована” (Драинац 1999: 190), те кандидовски обрађује врт у миру, у *свету најбољем од свих могућих светова*, или пак остаје у сталаном покрету, без икакве алтернативе доласка.

О позицији Итаке у односу на непрекидно путујућег Уликса сведоче и одломци из поменутог Драинчевог путописа. Пред крај Драинчевог путописа, доласком до Итаке, актуализује се топос који ће се јавити и у његовој поезији везаној за путовања: „Ех! Итака!... Остала је као мрља облака на небу. Да ли још нешто значи данас љубав у свету?!... Пловим, пловим... Ни даха на мору. Ни пене, ни таласа. Високо лете јужни гоеланди. [...] И где, далеко, као расцветао грм уз ребра Крфа назире се Улисово острво, Понтикониси” (Драинац 1999г: 51).

Драинчева уликсологија, са Итаком, али мимо ње, стога је одредива и као надуликсологија, или у односу према времену и простору као трансуликсологија, активнија од многих у светским књижевностима, јер је то редак Уликс, који се по смислу, сврси, али и немогућности певања није определио да, по повратку, остане на Итаки. Уочена и анализирана одређења Итаке у Драинчевом дијалогу са претходним ствараоцима у доменима уликсологије основа су проблематизовања ових симбола и у поезији друге половине 20. века. Због значајних промена хомеровског предлошка током 20. века, све до питања актуализованог у последњој строфи песме Јосифа Бродског о напуштањима путовања као јединог уточишта зарад и тако немогуће Итаке, закључује се да су авангардни предлошци уликсовског мита, присутни у поезији Милоша Црњанског, Растка Петровића и, коначно, Рада Драинца, најавили и предупредили проблематизовања „повратака на Итаку” и остајања на њој у поезији друге половине 20. века, посебно након Другог светског рата, у опусима Павловића, Христића, Лалића, Радовића и других.

---

<sup>331</sup> У том смислу уп. и дојсовске узурпаторе такве Европе: „Paralisaćemo Evropu, što no reče Ignacijus Galager u vreme dok se još bavio svim i svačim, dok je u hotelu Klarens pisao rezultate u bilijaru. Galager, to vam je bio novinar. Prvorazredno pero” (Džojš 2008: 148).



#### ***IV (Не само) Десничин Даблин***

## 19. Џојс модернистички према Десници

„Dablin je tako mali grad; sve se sazna”  
(Džoj 2009a: 56).

„Energumen za volanom – novovjeki Ikar”  
(Desnica 1982: 365).

Џојсова наклоност ка експерименту „за оно време изузетно смелих *Даблинаца* (*Dubliners*, 1914)” (Пауновић 1995: 9), у благим зачецима модерних приповедачких техника унутрашњег говора и њихових преплитања са одликама традиционалног приповедања, умногоме је сродна Десничиној тежњи ка сужејно-наративним експериментима у прози 50-их година.<sup>332</sup> Са друге стране, чини се да би се за Десничино *Зимско љетовање*, као и за Џојсове *Даблинце*, могло рећи да су тип књиге која „носи снажан печат пищевог амбивалентног односа према родном граду” (Пауновић 1995: 13), као и тематизовање изгнанства из њега (Пауновић 2000: 14). Управо се у оваквом моделу прозног ткива додирују елементи реализма, натурализма и модернизма, за чије тумачење Џојс, помало стендаловски, нуди следећу метафору као упутство: „’Озбиљно верујем’, писао је Џојс свом издавачу, ’да ћете омести ток цивилизације у Ирској уколико не допустите ирском народу да се добро погледа у мом фино угланчаном огледалу’” (Ellmann 1974: 90, према Пауновић 1995: 14). С тим у вези се и поставља питање колико би се омео ток модернизације српске књижевности 20. века да се Десничин прозни израз није погледао у рефлексији модернистичких претходника, као и у каквој је то типолошкој вези са (не)посредним поетичким додирима у контексту стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса на овим просторима. Приближавањем у Десничиним поетичком опредељењу сфера интересовања писаца за материјално и духовно, које је још Вирџинија Вулф 1919. године у чувеном есеју посвећеном модерној прози прокламовала – као

<sup>332</sup> Детаљно о променама традиционалних парадигми у модернистичкој прози након Другог светског рата в. Јерков 1991. Поводом романа Владана Деснице као „сасвим различитих од свега што је педесетих година настало у српској и југословенској прози” и „многа ближим остварењима која ће доћи деценију-две касније, са Данилом Кишом и Бориславом Пекићем” в. Делић 2006: 89.

засебна наслеђа голсвортског и џојсовског – неспојивим (Микић 2015: 3), иницира се простор и за имплицитни дијалог потоњих парадигми кроз Кишова читања Деснице, у виду гранично модернистичког погледа на *уланчано огледало* послератног модернизма и промена које су тиме условљене у српској књижевности друге половине 20. века, посебно у начиним схватања заједничких литерарних саговорника из европске и светске књижевности.<sup>333</sup>

Стваралачки дијалог Деснице и међуратног модернизма посвећен је питањима наративних форми и приповедачких стратегија које су водиле ка мозаичкој структури и циклизацији тема, мотива, ликова и приче, како од Џојсових *Даблинаца* до романа, тако и од приповедачких опуса Деснице, Андрића и Киша, до уланчавања делова у веће романескне целине сложене интертекстуалности. У претходним истраживачко-компаративним испитивањима већ су истакнуте неке референце које упућују на поетичке сродности Џојса и Деснице у контексту модернизације прозе 20. века – статус града-међе, најчешће приморског (Трст, Задар), раскол цркве и породице, приватног и јавног, однос жанра *Bildungsroman*-а и *Künstlerroman*-а, проблем урушавања грађанске класе, доминација композиционе технике слободне асоцијативности, приказивање тривијалности свакодневице преломљене кроз перспективу посматрача, новелистички избор доминантне појединости, поента у виду тријумфа изневерених очекивања и друге (уп. Поповић Т. 2011: 240–263). Кроз даља разматрања ће се, осим до сада анализираних примера Десничиних стваралачко-рецепцијских одговора на џојсовске модернистичке изазове, истраживање проширити у смеру испитивања модернизованог односа поетичких сродника према краткој форми новеле и функцији структуралне фигуре *гномона* на нивоу приповетке и читаве збирке, затим „растућих” релација међу причама и протагонистима које постоје у *Даблинцима* – приче о детињству, адолесценцији, зрелом добу и јавном животу, а што је у Десничином опусу обележено кроз *приче прољећа, љубави и смрти*,<sup>334</sup> у смеру тумачења суптилног односа реалистичке поетике и удела психологизације у

---

<sup>333</sup> Уп.: „Ово дјело је (*Прољећа Ивана Галеба* – прим. М. Ђ.) данас вјероватно најсродније Кишовој породичној трилогији можда и зато што Десница и Киш имају европску прозу – Пруста и Џојса прије свих – за своју основну лектуру” (Делић 2015: 40).

<sup>334</sup> Уп. Поповић 2007: 181.

контексту балканског Блумусалима, статуса гротеске у представљеним делима или пак расветљавања питања парализе у Даблину и Задру, могућности епифанија и других.

### Истодобне приповедачке претече

У динамичним токовима модернизације књижевности издваја се фреквентност одређених интервала који претпостављају извесне типолошке сродности у односу на статус одабране грађе и њену улогу у променама парадигми након процеса стваралачке рецепције – Џојсово модернистичко превладавање приповедачких одлика реализма са почетка века и Десничино (ре)креирање модернизма након Другог светског рата проистичу након стваралачких рецепција истодобних приповедачких претеча, и то пре свега из руске, француске и италијанске књижевности.

Снажно деловање руских писаца на модерну енглеску књижевност острва, описано од стране Вулфове 1919. године (уп. Vulf 1975: 168), Џојс је имао прилике да осети боравећи у Трсту, где су, још у првој деценији 20. века, од руских аутора били читани Горки, Тургеев, Толстој и Чехов (уп. Нергешић 1967: 647; McCourt 2004: 127). Проистекла из двосмерних стваралачко-рецепцијских импулса континента и Енглеске, као подстицајна међу наведеним примерима у Џојсовим проматрањима, кроз разговоре са Артуром Пауером издваја се чеховљевска поетичка парадигма:

„Један од аутора којима се највише дивим је Чехов. Зато што је донео нешто ново у књижевност [...] његови комади су *континуирана радња* у којој живот упловљава на позорницу и испловљава са ње, *где се ништа не разрешава* и где имамо *стални осећај да су ликови живели свој живот пре но што су дошли на сцену, као што ће наставити да га живе и кад се комад заврши*. Његова драма није драма индивидуа, већ *драма живота*” (Џојс 2012: 23; подвлачења М. Ђ.).

Џојсово разумевање чеховљевске континуиране радње, која без узуса почетка, средине и краја бива непрекидно грађена у смеру климакса, а при чему се, у ствари, ништа не разрешава, наглашава осећај, присутан у Џојсовим и Десничиним приповеткама – да је драма живота постојала и пре представљања ликова у делу, као и да ће се наставити након њега (уп. Џојс 2012: 23). Стога мистерију *естетске слике у драмском облику*, образложену кроз романескне трактате о измењеној драмској форми у *Портрету уметника у младости*

и *Прољећима Ивана Галеба*, Џојс и Десница чеховљевски моделују кроз континуитет виталности или лиричности, што и у једном и у другом случају директно ствара утисак непосредованог предмета, прочишћеног од сопства уметничке пристрасности или сујете, чиме се надвладавају себичност, лаж и извештаченост као пороци контекста модерне књижевности, и поново досеже поверење у могућности коначног надрастања уметношћу (уп. Јоусе 1981: 229–330; Desnica 1982: 229–239).

Тежња ка новелистичком обликовању драме свакодневице, посебно у смислу редуковања дистанце између живота и литературе, чему се Џојс изразито дивио читајући кратке приче Толстоја, Мопасана, Тургенева и Хемингвеја (уп. Power 2000: 108, 57, 107), сродна је Десничиним промишљањима о новелистичким формама у есеју из 1958. године „О књижевном роду новеле”, где као кључне одлике овог жанра Десница издваја „veći rigoroznost forme”, „precizniji osjećaj za proporcije”, „strože kompozicione okvire” и „smišljeniju ekonomiju izraza” (Desnica 1993: 135–136). Уз блиску новелистичку наклоност ка „деталу који изневерава”, као и „свест да локална боја” провинцијских миљеа које често приказују „није увек ружичаста или побожно плава” (уп. Davies 1993: XII), заједнички жанровски садржалац у Чеховљевим, Џојсовим и Десничиним приповеткама представља нагли заокрет при крају текста, као издвојена поента у наративно-структуралном и композиционо-феноменолошком смислу. Један од најефектнијих примера за чеховљевски обрт и поентирање у Џојсовом делу увиђа се у приповеци „Два заводника” из збирке *Даблинци*, чији је сиже о (моралној) економији Даблина све до краја вођен смисленим обликовањем истанчаних места неодређености да би се тек у последњој реченици открила свеприсутна, а само наизглед потиснута намера (квази)центлмена да за своје услуге буде плаћен: „’Pa? Je l’ uspelo? [...] Onda važnim pokretom ispruži ruku prema svetlosti i smešeći se otvori šaku pred očima svog pulena. Na njegovom dlanu blistao je mali zlatnik” (Džojcs 2009a: 51). Чеховљевски изненађујући преокрет на крају текста издваја се и у Десничиној приповеци „Флорјановић”: „Уочавао је јасно мрљу од влаге у углу огледала и испупчена слова ’Triumph’ на забату гвозденог умиваоника. Зачу гдје се отварају врата његове собе. Удишући дубоко, подиже руку с револвером према грудима и окину” (Десница 1964: 218). У контексту тумачења припадника слоја кафкијанског чиновништва (уп. Пауновић 1995: 18), разочарани приватним и пословним неостварењима, неутаживих

жеља за друштвеним признањима и потврдама, жудње за немогућом метаморфозом од преписивача до уметника, са осећањем неиздрживости останка у неразвијеној средини, а суштинском пасивношћу, јунаци Мали Чендлер, Фарингтон и Флорјановић из Џојсових приповедака „Облачак” и „Преписи” и Десничине приповетке „Флорјановић”, образују градацијски низ у генеалогiji ликова службеника – од Чендлерове меланхолије коју спасава кривица, кајање и брига у односу на породицу, Фарингтоновог беса и немара кога не стишава ни покорност и молитва детета, до Флорјановићевог преступа зарад породице и самоубиства пред иследником услед нерешивог проблема, чиме се Десничин јунак једини показује парадоксално делатним, при чему његово деловање подразумева самоуништење.

Осим Чехова, значајан је приповедачки саговорник Џојсовом раном и Десничиним послератном поимању модернизма и Толстој, кога Џојс назива иноватором у литератури (уп. Power 2000: 53), његове доприносе роману сматра најзначајнијим после Флобера (уп. Budgen 1960: 184), а „највећом причом коју светска књижевност познаје” оцењује Толстојеву приповетку „Колико је човеку потребно земље” у писму Лучији Џојс од 27. априла 1935. године. Док је, према Баџеновим увидима, Џојсова питеорекност Даблина по методологији описа блиска Толстојевим дескрипцијама простора, које су такве да се „може замислити оно што се никад није видело” (Budgen 1960: 70–71), Десници као преводиоцу Толстојевих кратких прича нарочиту пажњу привлачи парадокс сижеа у оквирима симетричне композиције приповетке и стално присутне дихотомије рационално/ирационално, добро/зло, осунчано/сеновито, тело/дух, које се истичу и у Десничиним преводу Толстојеве новеле „Послије плеса”, као и у сегментима романа *Прољећа Ивана Галеба*. Имплицитни Џојсов дијалог са Толстојем одвија се у приповеци „Болан случај” из *Даблинаца*, која артикулише заплет романа *Ана Карењина*, а припрема и позиције за развијање унутрашњих говора.<sup>335</sup> Разочарање због лоше процене некадашње дружбенице госпође Синико, која је у слабости страдала по моделу Ане Карењине, изазивајући у господину Дафију, њеном бившем недозвољеном партнеру, прво бес, затим nelaгоду преиспитивања и коначно изнова самоћу као жељену равнотежу, показује да је

---

<sup>335</sup> О поређењу Џојсове приповетке „Болан случај” са остварењима Толстоја и Чехова в. и Пауновић 1995: 19. Поводом унутрашњег монолога код Толстоја и Џојса в. Јеремић 1993: 29–86.

Вронски у модернистичкој декаденци паралисаног Даблина суштински немогућ. ИмPLICITНИ Десничин дијалог са позним Толстојем у 46. поглављу романа *Прољећа Ивана Галеба*, са мотом „daleko od Astapova”, одвија се око дихотомије односа морализаторског и уметничког, односно исконске лиричности и артефицијелности, а у смеру величања уметности као *наднаравног откровења лечења од живота* (Desnica 1982: 223, 235–236). За разлику од Џојсовог раномодернистичког превредновања карактера, промишљања поводом Толстоја у *Прољећима Ивана Галеба* имају метапоетичку улогу у истицању другачијег типа прозе, каква је и Десничина, од већине утилитаристички и друштвено-корисно усмерене литерарне продукције у периоду након Другог светског рата.

Џојсова и Десничина стваралачка рецепција *Севастопољских прича*, као и романа *Рат и мир* и *Ана Карењина*, посебно је издвојена у домену приповедачких техника, фокализаторског сливања од „трећег граматичког лица са објективног приповедача преко коментара типа ’чинило му се’ или ’осећао је као да’” до „пребацивања перцепције на самог јунака”, од доживљеног говора до наговештаја тока свести (Поповић Т. 2011: 260). Рефлективне фрагментарности унутар наративних целина везују се за женске ликове у Џојсовим и Десничиним приповеткама, као слутња или одјек уликовске *коде*, којом се на различите начине варирају мотиви претходног дела текста (уп. Еко 2002: 190): Лизетин унутрашњи говор при крају романа *Зимско љетовање* баштини извесне сродности са Ивлиним доживљеним говором из *Даблинаца* – Ивлин и Лизета сећају се прошлости и маштају о новој непознатој земљи са осећајем носталгије, али и страха и зебње од хладноће удаљеног града што, у случају Ивлин, паралише идеју о одласку из Даблина (Džojš 2009a: 34), док у Лизетином случају, заједно са уобичајеним домаћинским радњама, одвлачи пажњу од бебе, остављене у тренутку на немилост животињи (Десница 1957: 212–214), што пак паралише било коју наду за нови живот потомства након ужаса дехуманизације у ратној катаклизми. Са друге стране, иако је солилоквиј Десничиног господина Пинка значајно уређенији од тока свести и унутрашњег монолога Џојсовог господина Блума и Кишовог господина Мака, депатетизација теме у приповеци „Солилоквији господина Пинка” додатно је наглашена приказом тривијалне ствари у вези са којом се одређује читаво психолошко стање и свест јунака, а проблематизује дејство

случаја и фатума, што и поред осећаја несклада и гротеске не деструише форму целовистости унутрашњег говора. Десничин одјек модернистичко пародијског усмерења према солилоквију и најава позније деструкције и проблематизовања гранично модернистичке функције првог лица у романима уочава се већ у Кишовој *Мансарди*, што је лајтмотивски актуализовано и кроз један од назива у полиглотско неажурираној винској карти – *Soliloque Desperadosa* (Киш 2004: 67).

Крајем 20-их година 20. века Десничин боравак у Џојсовом Паризу интензивира сусрете са француском књижевношћу (уп. Новаковић 2007: 133–161), а међу њима нарочито са делом Гистава Флобера. Према Џојсу оцењено као најважније наслеђе 19. столећа (уп. Budgen 1960: 184), једно од доминантних флоберовских упоришта – идеја о повлачењу писца у односу на остварени текст, протеже се од *Портрета уметника у младости* до романа *Прољећа Ивана Галеба*. Ту двострукоост уметника Стивен Дедалус осликава кроз развој естетичке теорије у петом делу *Портрета уметника у младости*:

„Osobnost umjetnika, najprije krik ili kadenca ili raspoloženje, a onda tečno i iskričavo pripovijedanje, napokon se pročišćuje od života, postaje bezlično da tako kažem. Estetska slika u dramskom obliku je pročišćen život što ga je ljudska mašta ponovo projicirala. Misterij estetskog stvaranja kao i onaj materijalnog stvaranja je završen. Umjetnik kao Bog Stvaranja ostaje u svom djelu ili iza njega ili postrance ili iznad njega nevidljiv, očišćen iz života, podrezujući nokte” (Joyce 1981: 229–230; подвлачења М. Ђ.).

Стремљење ка непосредованој преради крика у приповедање и коначно изопштавање аутора из такве структуре, у метапоетичким рефлексјама 33. поглавља Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба* поставља питање о цинизму или пак о моралности која из таквог ларпурлартизма неминовно проистиче:

„Pored onog ja koje pati, smjesta nikne ono ja koje tu patnju okrutno zapaža i hladno zarezuje. [...] *Beščutnost? Nemoralnost?* U tome li je, dakle, naša *krivica*? Ali zar nam ta neumoljiva oštrina uočavanja ne postaje, jednim drugim putem, *daleko veća patnja i daleko teža kazna za onu 'beščutnost'*, nego što bi nam bila blagodatna prepuštenost čitavim nepodijeljenim bićem toploj kupki čuvstvovanja i olakšavajućem porivu suza? I je li *taj ispitivački nagon* (ta osjećamo ga gotovo kao *moralni imperativ!*) znak nedostatka osjećaja, ili je on najdublji i najtananiji vid osjećajnosti, njena sublimacija?” (Desnica 1982: 149).

Док је Џојс, усвајајући флоберовске претпоставке о дистанцираности посредничког гласа, крочио све директнији пут ка драми мисли јунака *Уликса*, свест коју на метатекстуалном плану претходним Галебовим питањима Десница артикулише тиче се претпоставке о томе да ли се у времену након Другог светског рата још заснованије



*ларпурлартистички морално* може говорити поводом неопходности вивисекције и прецизног приступа најтананијим осећајима појединца кроз покушаје предочавања њихових особености и растерећења у препознавању, односно не представља ли свест о значају унутрашњег живота сваке јединке и начина њене артикулација можда још снажније обнављање човека и земље од очекиваних изградњи соцреалистичких матрица.

У назначеном смеру освајања простора за модернизоване погледе на уметност, ослобођене сваке врсте догматизације, Десница приступа и италијанској књижевности. Док је Џојс након тршћанских увида у Крочеово дело ипак сматрао да последњих 200 година није било истинских мислилаца, већ само прерађивача туђих идеја (уп. Potts 1979: 71), појава Десничиних превода Крочеових *Есеја из естетике* 1938. године (уп. Ђурић 2007: 169), може се тумачити као битка коју Џојс у том смислу није морао експлицитно поетички да води – супротстављање обнављању реалистичких узуса, окретање идејама о аутономији уметности, уз прихватање уметникове личности, индивидуалности и неимитабилности (Desnica 2006: 24). Стога се у контексту супротстављања Десничиних поетичких ставова тадашњој доминирајућој литерарној струји издваја посебно онеобичено Десничино читање Дантеа. Док у неумитности свог значаја Џојс Дантеово дело сматра почетком и крајем италијанске литературе (уп. Potts 1979: 54), Десница у есеју „Данте данас (поводом новог пријевода *Пакла*)” истиче, заправо, Дантеову аисторичност (Desnica 2005: 206–207), не би ли у приповеци „Од јутра до мрака” дантолошку духовну ревност „Беатриче” Ива Чавра заменио открићем стихова путеног и простог Дантеа (уп. Ђурић 2007: 165) и обликовао похотност јунака реског комплекса „Бе-атрррррррркссс” (Десница 1964: 13, 57). Оваквим Десничиним односом према књижевном предлошку истиче се условљеност сваке вредности само у зависности од рецепцијске воље појединца и слободе стваралачког дијалога новог књижевног контекста, недогматизованог обавезама традиције или идеологије.

Како се сазнаје у есеју „Уметност романа” Хенрија Џејмса, објављеном 1884. године, Џејмсва полемика у вези са *будућношћу романа*, која ће у романескне оквире постављати *немогуће ствари*, претпоставља *роман без догађаја*, тј. роман препун *сликовитих предмета* проистеклих из *психолошких разлога* (Džejms 2012: 71). Таква

линија модерног психолошког романа ни о чему и романа без акције гради лествицу стваралачких рецепција од Флобера до Џојса, обликујући се метапоетичком свешћу у роману *Прољећа Ивана Галеба*: „Да ја пишем књиге, у тим се књигама не би догађало ама баš ништа. [...] Kad, на примјер, нађем на вапај једнога: ’htio bih napisati knjigu bez sadržaja!’ или на рефлексију другога: ’čitav je problem u tome da čovjek iznađe nekakav način, nekakvu formu, u kojoj će slobodno moći da piše što god hoće’. Kao da iz tuđih usta čujem svoj vlastiti uzdah!” (Desnica 1982: 96–97). У том контексту, а у односу и на претпоставке да је човечанство толико одрасло и прозлило се да му више не треба фабулирати (Desnica 1982: 95), можда би се и смело помислити да би се од *Прољећа Ивана Галеба*, па до *Проналаска Атанатика*, да га је Десница стигао завршити, у односу на фантастичност приче и текста, развила форма по типологији поетичких распона сродна променама начињеним од *Уликса* до *Финегановог бдења*. Имајући у виду будућности романа, Џојсова и Десничина одређења у тензији реализам/модернизам развијају прекретничке улоге у посебно угроженим тренуцима процеса модернизације књижевности 20. века – Џојс је стваралачким дијалогом са приповедачким претходницима и њиховим превредновањима непосредно упућивао на своје одговоре као на кључне тачке у процесима модернизације прозе, док су приповедачке претече у стваралачко-рецепцијским репликама Десничиних поетичких опредељења мотивишући контекст за конституисање модернистичког отклона и метапоетичког промишљања о заснованости таквог поступања у односу на владајућу поетику социјалног реализма, као и друге литерарно узурпаторске, политичке и идеолошке импликације након Другог светског рата.

### **Од детињства до зрелог доба: парализа Оријента или Окцидента?**

“Phoenix  
of Irish fires  
lighten the Occident”  
(Loy 1996: 90).

Уз проблем суштинске паралисаности који се издваја као резултат истанчане психолошке анализе ликова, код Џојса се запажа још један принцип мотивисања динамике актера и догађаја, који се везује за географско-културолошки положај Даблина и његов, у

Џојсовом виђењу, подређени статус према осталим деловима Европе и света. У наредном сегменту рада стога се проверава колико је, нарочито у Трсту утврђен, ѓојсовски доживљај релације Окцидент–Даблин–Оријент (уп. McCourt 2004: 101–108), као могуће путање разрешења парализе, сродан односу Окцидент–Задар–Оријент у Десничиној прози након Другог светског рата.

Док о утиску парализе и отуђености у Даблину Џојс сведочи у једном од писама Нори већ 16. септембра 1904. године: „Ovde nema života – nema prirodности niti iskrenosti. Ljudi žive zajedno u istim kućama читавог живота и на крају су исто тако далеко једни од других као и увек” (Džojš 2003: 23), очи Ирске упрте у европски и амерички Окцидент (уп. Džojš 2008: 346), Џојс осликава у приповеци „После трке”, истичући ипак амбивалентну могућност потпуне окциденталне остваривости Даблинаца. Након испијених задраница „za Irsku, Englesku, Francusku, Mađarsku, za Ameriku”, Џимијевог утиска „pravog života, narokon”, уз жал што нема више присутне даблинске публике да чује све досетке наизглед идиличне мултикултуралне симбиозе, кроз приповетку ипак доминира утисак Ирчевих родитеља који су „uz ponos osećali i izvesno uzbuđenje, izvesnu žudnju, takođe, da se покажу, da zasene sjajem, jer imena velikih stranih gradova upravo tako deluju”, не би ли се изразило „iskreno poštovanje prema stranim dostignućima” Окцидента, где се „lepršava mladost Francuza elegantno udružuje s čvrstim okvirom Englezovih manira” (Džojš 2009a: 37–39). На такву границу даблинског и окциденталног простора Десница у свом есеју „О једном граду у једној књизи” смешта Задар:

„Izgradio je svoju skroz naskroz gradsku i građansku fizionomiju, daleko više nego ma koji od ostalih dalmatinskih gradova. Razvio je jedan svoj *zatvoreni, hermetički gradski život koji od sebe nije davao napolje ništa*, a k sebi je od okolice primaо, kroz naročite filtere i naročitim predostrožnostima, sve što mu je moglo da posluži i da ga dalje u životu podrži. [...] Po *toj urbanosti*, Zadar ne samo da je predstavljao *najgradskiji i najgrađanskiji ambijent* kod nas, nego je pripadao valjda među *najgrađanskije ambijente evropskog Zapada*” (Desnica 1975: 95; подвлачења М. Ђ.).

Иако је задарски ареал по својој херметичности, затворености и анксиозности сродан Даблину, у њему се увиђа и нешто окциденталних карактеристика, поготово у поређењу са оријентално обојеном сеоском околином, у коју спадају и Смиљевци (уп. Desnica 1975: 95). Ипак, и у Џојсовом и у Десничиним примерима друго Даблина и Задра у почетку има снагу да извуче изгнанике из парализе уобичајеног живота или ратног

страдања, нудећи „slike i fantazije o području svijeta koji se zove Orijent” (Said 2005: 199–215). Обогаћивање оваквог наговештаја Оријента код Џојса као директан и експлицитан изазов за промену учмалости, летаргичности и познатости Даблина, издваја се и у приповеци „Облачак”:

„*Hladno* je gledao u oči na fotografiji i one mu *hladno* uzvратише pogled. One su lepe i samo lice je lepo. Ali on na njemu vidi neku *zlobu*. Zašto je to lice tako *bezizražajno* i damsko? *Prisebnost* tih očiju ga razdraži. One su ga odbijale i prkosile mu; u njemu *nema strasti, nema ushićenja*. Mislio je na ono što mu je Galaher pričao *o bogatim Jevrejkaма. Te njihove tamne, orijentalne oči, pomisli, kako su one strasne, pune pohotne čežnje!*... *Zašto se on oženio ovim očima na fotografiji?*” (Džojс 2009а: 70; подвлачења М. Ђ.).

Оријентална аркадичност Смиљеваца као вештачка представа лепоте и изобиља живота у очекивању спаса, виђена из перспективе Задрана, покушава да се одржи у окупљањима нове заједнице око нечије приче:

„У недостатку новина, свешчица романа у наставцима и разговора по бријачницама, Задрани су се навикли на Ићанова вечерња причања. *El nostro cantastorie*, окрестио га је шјор Карло. И нису без неког притајеног задовољства ишчекивали та вечерња посијела. А свака ситница бивала је добар повод за почетак приче” (Десница 1957: 105).

Како би се предупредила парализа која постепено опседа и могућности егзила, Џојсови и Десничини јунаци *опечавају свет (the wording of a world)*, при чему дискурзивност и наративност образују једино потврђујућу легитимност постојања (уп. Spivak 2002: 337–356). Због (не)могућности излаза из помало застрашујуће атмосфере даблинског зимског дана, мрачне улице, запушеног врта, куће чији је претходни станар-свештеник преминуо у салону, у трећој новели Џојсових *Даблинаца*, исприповеданој из перспективе заљубљеног дечака, доминира потреба да се поклоном са вашара *Арабија* усрећи путена симпатија, која је спречена тамо да оде због обавезе похађања духовних вежби, а чије је име „bilo као neki zov за моју (дечакову – М. Ђ.) mladalačku kтv” и остављало сродан утисак као што су „slogovi reči *Arabija* odzvanjali [...] орчинјавујући ме čarolijom istoka” (уп. Džojс 2009а: 24–26). За разлику од оваквог естетичког утиска оречености Оријентом, поимање Даблина из *Потрета уметника у младости* сасвим супротно делује на Стивена: „Slova imena Dublin teško su pritiskala njegov um, gurajući surovo jedno drugo amo-tamo polaganо grubом postojanošću” (Joyce 1981: 119). Кашњење на вашар „magičног имена”, који на крају поражавајуће проговара кроз заједљиву и незаинтересовану продавачицу енглеског нагласка (уп. Džojс 2009а: 28–29), џојсовски је

парадокс у изненада прекинутој приповеци – иако досегнут у дечачким годинама, карневал Оријента није пружио ослобађање од режима даблинске парализе: осорност научених односа према другом, нарочито најближем, а недовољно пријатељском другом, изнудила је негативно осећање потиснутог беса и незадовољења. Ипак, управо имагинативни интензитет решавања најсложенијих међу зрелим питањима – „postoji li doista 'šterbecimer'?” (Desnica 1982: 189) потиче из Галебових дечачких искустава савладавања недоумица која се везују за паралелно решавање посредством конституисања алтернативног света и трансалузивности претакања најбољег себе као чињенице и потицаја разумевања у егзистенцијално угроженим стањима – „s onim strasnim unpošenjem i bogatstvom zamišljanja s kakvim dječaci u pubertetu sebi dočaravaju tajne orijentalnih alkova” (Desnica 1982: 189).

Узалудност оксиморонског оречавања егзила у Десничином роману *Зимско љетовање*, као заправо антиципирана метонимија неизбежне парализе, начиниће за тренутак утисак да се нешто витализујуће превладава смехотворно-животним, а у ствари апсурдним:

„У таквим околностима, њихов је боравак у Смиљевцима имао у себи нешто скаутског и био још прилично сношљив, па га је шјор Карло окрстио 'зимским љетовањем'. Назив је прихваћен од свих, а код Лине је изазвао несразмјерно велику веселост: свјежина њене реакције одавала је да ужива ваљда по први пут у дражима оксиморона. И Ићану се назив, рекби, свидео, јер би му касније каткад, сасвим без везе, пао на ум те би се насмијао: 'Како оно рече шјор Карло: ни љето ни зима – тако некако смијешно'” (Десница 1957: 140; подвлачења М. Ђ.).

Да такав набој језичког преосмишљавања егзила кратко траје, показује случај Џојсове Ивлин, која очарана причом морнара о далеким земљама у ритму имена бродова, уместо да се упути до Буенос Ајреса, доживљава лом између приватног и јавног, трпљења и трача, мајчиног самртног „*Derevaun seraun*” („Свако уживање окончава се болом”) и истовременог осећаја да ће је и останак и одлазак утопити, што резултира крајњом парализом (уп. Džojš 2009a: 31–34). Када би се наведене речи Ивлирине мајке *финегански* прочитале, могла би се добити и нешто другачија, криптограмска порука подвести текста, али и реалне представе културолошких околности: “Der Eva un se Raun”, односно, изобличено у ветру као: “Dear Eva run”, „Драга Ево, бежи!”. У контексту такве амбиваленције значења, не треба занемарити ни референцијалну заснованост овакве

поруке, јер је „према статистикама владе, између 1883. и 1910. скоро 600 000 кренуло тим (америчким – прим. М. Ђ.) правцем” (уп. Davies 1993: XVII). Тенденција одлазности у истом смеру повећава се са негативним ратним збивањима и у Десничином *Зимском љетовању*:

„У таквом расположењу, никну као сама од себе једна слијепа, неумитна жеља: *отићи, отпутовати!* А ту жељу *потпиривали су и додавали* јој кап по кап сладосне горчине *извјештаји* које је Ернесто, уз све мршавију апровизацију, *доносио из Задра: у партији која је отпутовала паробродом последњег четвртка отишли су ти и ти знанци, па још овај, и још онај...* И низ је непрестано растао. Међу њима било је људи који су благовремено себи осигурали *преко мора егзистенцију, пренијели тамо дио своје имовине*, основали и упутили неки нов посао” (Десница 1957: 179; подвлачења М. Ђ.).

Осим сродности судбине Ивлин са Десничиним јунацима из приповедака „Бунаревац” и „Конац дана” (уп. Поповић Т. 2011: 254), Ивлинино подсећање на претходни породични живот у Даблину, на лоше, али и добро у њему, симболички оличава егзистенцијални оков који има и статус Задра за избеглице у Смиљевцима, пошто се из њега, као ни из Даблина, не може отићи, јер он „није само одређени град него и симбол прошлога живота, илузија и навика” (Константиновић 1957: 223). Ипак, парализа, усамљеност и изолованост у односу на (не)могућност остваривања приватног и јавног простора хумане заједнице надраста и пуца код Џојса и Деснице у размери гротеске, што се запажа у неприступању Смиљевчана припреми попадије за сахрану и запитаности избеглица из Задра о целокупном случају и његовој моралној (не)оправданости:

„Сад [...] се чинило јасно да су их сељани, на свој подмукли, лукави начин, насамарили, *увалили их у један посао за који су унапријед добро знали да је неизведив, уклет, и од кога су се зато сами добро чували.* А ко се у њ упетљао, тај је на неки начин узео читаву ствар на себе, обавезао се да ће извршити то што је немогуће. И нико од тих проклетих сељака ни да би прстом макнуо! Само сједе на зидићу, полако, лијено разговарају, плуцкетају, гледају како се други муче и трчкарају, како граде лијес, како постављају стару на одар” (Десница 1957: 128–129; подвлачења М. Ђ.).

Гротеска као екстрем ужаса парализе, неминовне аутодеструктивности и немогућности избегавања финалног процеса самоуништења предочена је сродном метонимијом из Џојсовог *Портрета уметника у младости*, поновљеном и у драмској форми „Кирке”, петнаесте епизоде *Уликса*, као и у једној од најдоминантнијих сцена с краја *Зимског љетовања* и у наслову приче из Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*<sup>336</sup>

<sup>336</sup> За интертекстуалну анализу Џојса, Парија и Киша уп. Бошковић 2008б: 113–122.

– ако је „Irska [...] stara krmača koja ždere svoje prašćice” (Joyce 1981: 217), Ићанов Мигуд симболичких размера, који не изгледа као „појединачни, жив крмак”, него као „сам споменик свињском роду” (Десница 1957: 66), па и једном времену и свету, дословно прождире бебу, буквализујући страхоту ништавила и фатумску парализу узалудности и безизлаза. Иако су околности у наведеним опусима по природи и проблемима неистоветне, код Џојса, Деснице и Киша претходном гротеском скреће се пажња на судбине невино страдалих за идеале, који су због свеопште атмосфере друштва и времена били, у ствари, неиспуњиви – то су представници, који су у суморном периоду узалудне и аутодеструктивне борбе за (ирски) препород, због личних разлога кажњени, или постали жртве у простору захваћеном ратним расулом, моралним проблемима, свеопштом и неповратном дегенерацијом хуманог, у којој је свака ревност или племенитост онемогућена и суспрегнута услед претње од уништења и суштинске безизлазности.

Десничино поверење у аспекте стваралачко-рецепцијског дијалога са модернистичким поетичким опредељењима и парадигмом којој је припадао и Џојс, допринело је романескном обликовању најдраматичнијих тренутака људске егзистенције мимо доминација нелитерарно оријентисаних ставова, чиме се кључно утицало на процесе модернизације књижевности након Другог светског рата и створили се услови да се о ратној тематици у литератури књижевно-критички говори на основу присутних поетичких избора и начина њихове актуализације.

## 20. Гномон и *uncanny* – Џојс и Андрић

“It was always sounded strangely in my ears,  
like the word *gnomon* in the Euclid. (...)  
...there was something *uncanny* about him”  
(Joyce 1996b: 7; подвлачења М. Ђ.).

„Чудно, кад није као све друго, но је тако”  
(Ћосић 1982: 49).

Скоро савременици, Џојс (1882–1941) и Андрић (1892–1975), обележили су културе и књижевности којима су припадали. Џојс, Андрић и модернизам у контексту друштва, уметности, мита, историје, технологизације, само су неки од могућих приступа појединачним делима ових аутора или њиховом целокупном опусу.<sup>337</sup>

Многе поетичке (тематске, мотивске, нараторске, структуралне, идејне) одлике Џојсових и Андрићевих прича показују се сродним: оба приповедача разматрају тему града, актуализују статус хронотопа (одређено место: нпр. Трст у којем се сликају сусрети са другим и трећим светом, као и мултикултуралност на суженом простору; или годину – за Џојса 1904, за Андрића 1878. и 1906),<sup>338</sup> ресемантизују амбивалентан однос према свештенству, тематизују статус Јевреја; групишу теме око појединих ликова, одељују приче према узрасту (приповетке о деци, приче у којима је наратор дете), полу (приповетке о жени), социјалном статусу лика или наратора; понављају ликове из приповедака у романима, уланчавају приповетке ради стварања веће целине, граде романе из више јасно дефинисаних мањих целина, тј. прича које постају окоснице романескних опуса.

---

<sup>337</sup> У *Библиографији* студија посвећених Андрићевом стваралаштву (1911–2011), забележена је само једна која се бави компаративним сагледањем Андрићевог и Џојсовог дела (в. Клевернић 2011). Миодраг Радовић, на француском језику, објавио је оглед у којем се разматра митски предложак Андрићеве приповетке „Жена на камену” и тринаесте епизоде Џојсовог *Уликса*, познате као „Наусикаја”. У Радовићевој анализи тумачи се однос оба текста према хомерском предтексту, образлажу се архетипски сусрети *лепотице* и *звери*, њихова ћутања или тишине, парализе, неизвесности и обрти, однос према хронотопу пута и близини мора (Radović 1987a: 71–85). Драган Стојановић наведени архетип користи при интерпретацији сусрета Малог створења и Бајрона у Андрићевој приповеци „Бајрон у Синтри” (в. Стојановић 2003: 53).

<sup>338</sup> Занимљиво је истаћи да 1876. година у Трст доводи и Фројда (McCourt 2012: 317), чији је рад важан за многе књижевне ствараоце, а психоаналитички приступи тексту заступљени у Џојсовим и Андрићевим читањима, као и тумачењима Џојсових и Андрићевих дела.



Приповетке ових аутора јесу *јединство импресије* (уп. Ро 2009), приказ истакнутог детаља ограниченог света, мотивисане ситуације, наглашеног карактера. *Даблинци* су писани у маниру *обазриве шкртости* (LII 134; Noris, Flint 2001: 64), језик и стил су свесно ограничени и као такви, на језичко-стилском нивоу представљају скућеност живота у паралисаном Даблину. Међу кључним речима *Даблинаца* јесте реч *збуњен* (Noris, Flint 2001: 67). Једна пак од најфреквентнијих речи у Андрићевим приповеткама је *чудан*. Таква врста нејасности и неизвесности указује на паралисано знање јунака и приче, необјашњивост феномена, чудноватост збивања.<sup>339</sup> Већина приповедака Џојса и Андрића више изоставља него што показује, више сенчи него што осветљава. На граници текста и не-текста представља допуњујући *oppositum*,<sup>340</sup> чешће наговештај него експликацију. Приказује оно чега нема као оно што би хтело у причи да буде, постављајући кључним однос *гномон* и *inсannу*.<sup>341</sup> Стога је основна хипотеза овог поглавља указивање на чињеницу да је могући начин употпуњавања *гномонске* структуре<sup>342</sup> Џојсових и Андрићевих приповедака рашчитавање феномена *inсannу*.<sup>343</sup>

Први пасус на првој страни прве приповетке Џојсових *Даблинаца* уводи кључне речи назначеног проблема:

<sup>339</sup> Колико је одређење *чудноватости* са почетка века присутно и у књижевној критици, сведочи и чињеница да се јавља као једно од појмовних упоришта Скерлићевог критичког апарата, у виду својеврсне класификацијске претече термина *ултрамодернизам* и *хипермодернизам*, којима се бележи статус модерности и њених трансформација до зачетака авангардних струјања, без обзира на њихово појављивање у афирмативно или негативно интонираном контексту Скерлићевих критика (Ђурић 2015: 115–128). Занимљиво је са претходним упоредити и чињеницу да се на почетку Кишове *Мансарде*, на прве три стране, прилог *чудно* појављује најмање шест пута (Киш 2004: 7–9), што посебно доприноси утиску онеобичене атмосфере и другачије функције јунака, који су подједнако и јунаци у роману „реалног” и „књижевног”.

<sup>340</sup> „Он (Андрић – прим. М. Ђ.) ствара један необичан књижевни амбијент *oppositum*-а, у којем се одсуство понекад чини ’присутнијим’ од присуства, у коме тишина, као негација језика, игра пресудну улогу и као књижевни, тематски мотив и, имплицитно, као присутни, ’нечујни *oppositum*’ самог текста, и у коме се човек конституише пре свега као негативно биће (’које је оно што није и није оно што јесте’ како би то рекао Хегел, тј. као ’местодржац ништавила’ како би се изразио Хајдегер). У Андрићевој ’децентрисаној’ наративној онтологији наилазимо на књижевни наговештај фундаменталног ’децентрирања’ субјекта које је тако снажно обележило филозофску и психоаналитичку мисао у другој половини двадесетог века. Негација код Андрића је модел тежње ка оном другом, супротном, ка присуству одсуства и могућности немогућег” (Тасовац 2000: 167).

<sup>341</sup> Уп. начин на који се поменути однос, уз друге геометријске термине, приказује у компаративном читању Џојса и Флобера (Вагон 2007: 43–60).

<sup>342</sup> О *гномонологији* видети у Albert 1990: 353–364.

<sup>343</sup> У поглављу ће се, због многострукости значења, слојевитих тумачења и разноликих превода, *inсannу* задржавати у енглеском преводу, односно немачком оригиналу, да би се у сваком појединачном случају конкретизовала нијанса његовог смисла.

„Svake noći, zagledan u prozor, tiho sam ponavljao reč *paraliza*. Uvek mi je čudno zvučala, kao reč *gnomon* u Euklidu ili reč *simonija* u katehizisu. Ali sad mi je zvučala kao ime *nekog zloćudnog i grešnog bića*. [...] Bilo je nečeg *mračnog*<sup>344</sup> u njemu” (Džojс 2009a: 7; подвлачења М. Ђ.).

Реч *гномон*, коју дечак из приповетке „Сестре” разматра у релацији према речима *симонија*, *парализа* и *инсепну*, указује на Џојсов однос према антици и истоку.<sup>345</sup> Облик *гномона* је латинично слово *L* у различитим позицијама. Једно од познатих тумачења описује да *гномон* настаје тако што се из паралелограма, симбола дефинисане целине, пресеченог двама дужима које повезују средине његових страница, извуче један део тако да преостали делови формирају облик слова *L*, тј. *гномон* (уп. Вагон 2007: 59). Целовитост замишљене фигуре истовремено означава присуство *гномона* и одсуство једног од делова паралелограма који би доносио представу више целине оба дела, *гномона* и недостајућег сегмента. Део који недостаје треба да буде конгруентан целовитости фигуре, да представи у малом факсимил фигуре по себи, да има све одлике које би имала и фигура у целини.

*Гномон* је, дакле, знак неког одсуства и производ процеса одузимања дела од целине. По својој природи сродан је негацији, која је оличење одсуства.<sup>346</sup> Међутим, уместо да уништи оно што се њиме не представља, *гномоном* се непредстављено потврђује, што указује на потребу компаративног тумачења негације, *гномона* и феномена *инсепну*, односно оригинално, фројдовски, немачког *das Unheimliche*:

„Негација је оно што немачки језик опредељује као *Unheimlichkeit*: нелагодност небивања-код-куће (због дела који недостаје – прим. М. Ђ.), и, истовремено, бол за напуштеном, изгубљеном (и, готово увек измишљеном) кућом (која би била потпуна да су присутни и *гномон* и недостајући сегмент – прим. М. Ђ.), носталгија. Негација (*Unheimlichkeit* – прим. М. Ђ.) је(сте) отуђени простор у језику, место неприпадања које делује заваравалуће блиско, нечија ничија земља, искривљени лик у огледалу (који одређује део приче који недостаје – прим. М. Ђ.)” (Тасовац 2000: 163).

<sup>344</sup> У оригиналу *инсепну* (Јоусе 1996b: 7), у преводу још и *неприродног* (в. Џојс 1995: 27), *загонетног* (Џојс 1997: 8).

<sup>345</sup> Математичар Еуклид дефинисао је појам *гномона* према наслеђу египатске геометрије, у којој је *гномон* представљао меру губитка. Херодот сведочи да је сваки човек који је претрпео штету од преплављивања Нила слао апел краљу да упути инспектора који ће одредити колики је губитак, како би се у будућности могао исплаћивати адекватан порез на нову вредност имовине. Херодот претпоставља да је то био пут за развијање геометрије, која је касније прешла у Грчку. У античкој Грчкој *гномон* је био и део сунчаног сата, којим се правила сенка и мерило доба дана. На старогрчком језику *гномон* означава и индикатора, средство којим се нешто ишчитава, тумачи, сазнаје и открива (Herodotus 1954: 78, 169). Елман бележи да је Џојс у својој библиотеци имао издање посвећено Еуклидовим *Елементима* (Hall, Stevens 1892), из 1900. године (Ellmann 1977: 111; Вагон 2007: 59), те се сматра да је и тако могао бити упознат са овим феноменом.

<sup>346</sup> За негацију код Андрића в. Тасовац 2000: 161 и даље.

У приповеткама Џојса и Андрића постоји недоречени део, који их чини *гномомом*. Део који би, да се открије, од *гномона* изградио правилну, целовиту фигуру. Тај део је потиснут, на плану структуре и феноменологије текста,<sup>347</sup> у психоаналитичку поставку јунака и њихову везу према времену и простору, да би изронио у тренутку завршетка приче, и то као својеврсна епифанија или чудан осећај да прича није завршена, односно да прича траје и након њеног завршетка, кроз феномен *uncanny* који допуњује *гномонски* текст.

*Uncanny*, односно *unheimlich* јесте феномен који одређује нешто што је одавно познато, што у једном тренутку бива потиснуто, да би при поновном, неочекиваном појављивању у егзистенцијално граничној ситуацији изазвало језу, страх, згражавање, зачудност, нејасноћу, неизвесност, чудноватост (Freud 1919: 2). Фројд термин дефинише у односу на његов антоним *heimlich*, који преводи као познато, блиско, оно што припада кући. Напомиње да *unheimlich* може стајати као придев уз град (ако је тумачено према латинском значењу *locus suspectus*), или се може односити на странца (грчко значење), на демона (арапско, хебрејско), на тајну (према Гучкову). По Фројду, такво чудно осећање може да се веже за особе, ствари, сензације, искуства и ситуације: манифестације лудила и епилептичких напада (Freud 1919: 1).<sup>348</sup>

Када Јенч дефинише проблем који се односи на овај феномен, каже да је кључан осећај несигурности, неизвесности да ли нешто чудновато заиста постоји у свету текста, да ли неки део истине недостаје или не, шта се наговештава, да ли и шта треба да буде одгонетнуто. Притом, прича тече, а поменута несигурност није у сваком тренутку у центру пажње и интересовања, јер да јесте онда би морало да се у њу продре и да се реши сместа, па би престала да буде неизвесност која чини текст након текста.<sup>349</sup> У овом случају није у питању интелектуална недоумица која се тиче статуса имагинације лика-лудака, код које, према супериорности рационалног ума, постоји прилика да се спозна шта је истина, чиме се и чудноватост смањује на најнижи ниво. По Јенчу, повољни услови за појаву овог типа чудноватости стичу се када постоји трајна интелектуална неизвесност да

<sup>347</sup> За *гномон* у структури Џојсовог текста видети Weir 1991: 343–360.

<sup>348</sup> Уп. Collier, Davies 1990.

<sup>349</sup> Наведене карактеристике „претрајавања несигурности” уп. са Тодоровљевом дефиницијом *фантастичног* и са Рифатеровим одређењем узуса *интертекстуалности*.

ли се нешто догодило или није. Зато се *uncanny* доводи у везу са темама удвајања, дублирања, појаве демонског (за претходно в. и Jentsch 1993).<sup>350</sup>

Како се запажа, нелагодност *Unheimliche* јесте нелагодност небивања-код-куће, негација као присуство одсуства, сенка *гномона* као истина у прећутаној речи. Као што ништавило има пространост, тако и део који *гномену* недостаје нуди простор тумачења своје одсутности, и то у реконструкцији присуства децентрираног дела *гномона* преко *Unheimliche*, као односа празнине и вишка, који могу бити присутни само у посебним стањима субјекта, какво је лакановско *jouissance* (Rabaté 2009: 216–227), које спаја *heimlich* и *unheimlich*.<sup>351</sup>

У наведеним значењима феномен *uncanny* среће се код Џојса и Андрића. Преводи се као *тајанствен, неовоземаљски, неприродан, мрачан, чудан*.<sup>352</sup> Показује да у Џојсовим и Андрићевим приповеткама постоји потиснут или скривени делић истине (*uncanny*) о наговештеној, а неприсутној (над)целини ((над)гномену). Запажа се као несигурност и неизвесност јунака и читалаца о томе да ли се и шта се заиста догодило. *Сенку гномона* у структури, теми, мотивима, тачки гледишта, стилу приповедања двају аутора могуће је прозрети навирањем онога што је *uncanny* у свету ликова и приче, као невидљивог Андрићевог *oppositum*-а.<sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> О феномену *uncanny* на примеру Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* в. Ђурић 2013в: 283–293.

<sup>351</sup> „*Jouissance* је тако 'место' субјекта – у искушењу смо да кажемо: његов 'немогући' ту-битак, *Da-Sein*; и, управо због тога, субјект је увек већ дислоциран, раз-зглобљен у односу на свој *jouissance*. У томе и лежи примордијано 'децентрирање' Лакановог субјекта. *Jouissance* је оно ноторно *heimliche* које је истовремено и највише *unheimliche*, увек-већ-ту, и, управо као такво, увек-већ-изгубљено” (Žižek 1997: 49, превод Тасовац 2000: 167).

<sup>352</sup> „Šta je to Nešto čudno, što preostaje iza svake razboritosti i saznanja, što je uvek nedovoljno jasno i pristupačno svesti, a što ne prestaje da uznemirava egzistenciju? [...] Za Andrića, zagonetka života i počinje ovde, pedelj iznad očiglednosti, 'iznad linije praktičnog života a ipak u organskoj vezi sa njim', u predelu 'fantastičnog klimata u kome se neodređeno mešaju vode jave i priviđenja, a najobičnije stvari svakodnevnog života dobijaju boju i intenzitet sna'. [...] Pretenzija njegove proze i nije da objasni sve što se u svetu događa, da za sve što jeste kaže kako, zašto i otkud jeste, koliko da uveri i osvedoči da u slučaju ljudske prirode stvari nisu do kraja jasne i uređene. [...] Lako je приметити да Андрићева реченица, уколико није директно негација изричитости, изричитост избегавана је језичким обртом у коме се за ствар и биће саопштава шта оно није, па се према томе претпоставља и одређује шта оно јесте” (в. Pervić 1961: 1380–1395).

<sup>353</sup> Уп.: „Ниједну ствар, ниједан положај човека или појаву у природи не треба описивати као усамљене и издвојене. Код описа мора треба у нашој свести да је увек присутно – копно, код описа буре – тишина, код описа бола – задовољство, код зла – добро. Укратко, невидљиви *oppositum*. Само тада ће у нашем причању описивани предмет бити заиста и у пуној мери оно што јест, потпун, стваран и жив” (Андрић 1997: 97, према Тасовац 2000: 166) и констатацију Милана Ђурчинова да Андрићева дела привлаче „својим

Две приповетке имају посебан статус у стваралаштву Џојса и Андрића – и у обема је могуће уочити постојаност ових феномена. То је поменута Џојсова приповетка „Сестре”, са почетка *Даблинаца*, као она која антиципира многе моменте идеја и структуре читаве збирке (донекле је однос осталих приповедака и ње дефинисан везом *гномона* и *гномонове сенке*).<sup>354</sup> Са друге стране је Андрићево „Летовање на југу”. Шта, како и зашто се догодило Џојсовом свештенику Флину и Андрићевом професору Норгесу остаје недокучиво. И у једном и другом случају човек нестаје, а иза њега остаје запитаност, као једина неумитна реалност. Плима позитивних или негативних промена у животима ликова долази и нестаје скоро потпуно неочекивано и готово необјашњиво. Чудноватост се чини незауостављивом.

Све четири речи истакнуте на првој страни *Даблинаца* поприлично чудно звуче, а још чудније значе, пошто представљају језичко-стилске и семантички-функционалне херменеутичке тропе и доказе психолошко-детективске енигме приповедања. Џојсова приповетка „Сестре” делује као синегдоха и минијатурни приказ збирке у целини. Приче *Даблинаца* јесу фрагменти пуни празнине, елипсе и мистерија, који ужасавају или упозоравају на постојање трансгресије. Фрагментарну причу условљавају рупе у знању јунака и читалаца чије је порекло психолошке природе и мотивисано страхом протагониста, осећајем опасности или постојањем екстразнања које не сме да се представи неком ауторитету. Приповедање из перспективе дечака Џојсове приповетке није открило шта је то *uncanny*, мрачно, чудно, неизвесно у свештенику који је преминуо од парализе.<sup>355</sup> *Гномон* приповетке баца сенку, па се не казује зашто стари Котер, који говори о покојнику, не би волео да су се и његова деца бавила тим човеком. Дечак и свештеник,

---

необичним, тајновитим, недореченим, фрагментима [...] (Андрић – прим М. Ђ.) непрестано приближује и доводи у везу удаљене и наизглед неспојиве предмете и појаве; прекорачује границе простора, хронолошког и механичког времена, вођен страсним унутрашњим поривом да *своје* [...] подиже из заборавља и периферијских забити и доводи у везу и одређене релације са општим, универзалним и светским”. Тиме Ђурчинов указује да у спајању блиског са далеком, могућег са немогућим, над Андрићевим делима „лебди облак тајанства, загонетке, егзистенцијалне људске трагике и апсурда” (за наводе Ђурчинов 1981: 103–104, 109).

<sup>354</sup> Посебно је занимљиво уочити како се у првој и последњој приповеци *Даблинаца*, уз обрнуте положаје јунака-рефлектора, прозора и перцепције мртвих, употпуњује *геометрија значења* позиције *гномона* и *uncanny*-ја (уп. Todorov 1982: 14; Rice 1998: 42), која би могла да актуализује и начине новог тумачења безименог младића на прозору, односа према смрти, причи и причању у Андрићевој *Проклетој авлији*.

<sup>355</sup> Уп.: „[...] jer ako se pokušaju rekonstruisati simptomi starčeve bolesti i njenog napredovanja, shvatamo da je njegova smrt prouzrokovana totalnom paralizom mentalnih bolesnika, odnosno sifilisom, bolešću koja se prenosi seksualnim putem” (Mejdaniја 2014: 324).

кога наратор не именује никада директно, јесу у *гномонско* генеалогској вези и представљају *гномонски* троп приповетке. Реченице које би требало да прецизније одреде о чему се заправо ради прекинуте су, недовршене, не разуме их ни главни јунак:

„[...] али било је нечега *наopakog*... било је нечега *mračnog* у њему. [...] Мислим да је то био један од оних... *čudnih slučajeва*... *Ali teško je objasniti*... [...] Не бих волео кад би се моја деца превише бавила таквим човеком. [...] По мени, деџака треба пустити да јурца и игра се са својим вршњацима а не да се... [...] Када деца виде такве ствари, то делује на њих...” (Džojs 2009a: 7–9; подвлачења М. Ђ.).

Али шта то није ни изречено ни описано, као делић који недостаје да би од *гномона* настао паралелограм? Ни сан дечака, као варијанта несвесног и потиснутог, не разрешава мистерију. Дат је као алегорија: приказује далеку земљу чудних обичаја, за коју дечак сматра да је Персија: „Dok sam tako hodao po suncu, setio sam se reči starog Kotera i pokušao da se prisetim šta se dalje dogodilo u snu. Upamtio sam *dugačke plišane zavese* i *neku starinsku viseću lampu*. Osećao sam da sam bio *negde daleko*, у некој *zemlji čudnih običaja – u Persiji*, помислио сам... Али крај тог сна нисам упамтио” (Džojs 2009a: 11; подвлачења М. Ђ.). У сну дечак среће свештеника у пријатној и грешној сфери душе, како се непрестано смеши, а усне су му влажне од пљувачке. На још једном месту дечак описује како је изгледао свештеник: „Kad bi se osmehnuo, otkrivao bi velike *požutele zube*, *izbacivši jezik preko donje usne* – навика због које сам се *u početku osećao neprijatno*, пре него што сам га боље упознао” (Džojs 2009a: 11; подвлачења М. Ђ.). Да ли је то само зато што је свештеник умро одузет или се нешто чудно и непознато догађало између дечака и свештеника током живота, што је испливалало као *uncanny* из свештеникове природе? Дана посете умрлом дечак није био у жалости, већ је имао осећање слободе, лакановско *jouissance*, као оно *ноторно Heimliche* које је истовремено и највише *Unheimliche*, увек-већ-ту, и, управо као такво, увек-већ-изгубљено.

Последња Флинова жеља била је да још једном сви чланови породице посете кућу у којој су рођени, што је покушај да се врате ономе што представља *heimlich* и да се Флин, можда, спасе. Иако се на крају приповетке наговештава шта је могао да буде узрок чудног свештениковог понашања и решење *гномонске* загонетке, прича остаје недовршена. Ипак се закључује: да би Флин функцинисао, морао је дословно да се држи свих фундаменталистичких вредности вере, управо као и Андрићев Норгес рада. Поремећај

равнотеже условио је негативно нагонску реакцију кад се Флину путир разбио или епифанијску када се прекинуло рутинско поступање у случају Норгеса, што је отворило пут продору ефекта *uncanny*. Мистериозна реченица којом се завршава Џојсова прича: „[...] pomislili su da nešto nije u redu sa njim...” (Džojс 2009а: 15), као да је реченица којом прича тек треба да почне.<sup>356</sup>

Тренутак нестанка протагониста Флина или Норгеса, трен је настанка приче у причи, која као гласина и ромор, на својеврстан начин, продужује знање приче и ван оквира приповедања. *Нешто није у реду са Флином*, односно *никад ништа о Норгесу* у приповеткама јесу *гномонове сенке* прича „Сестре” и „Летовање на југу”, које подстичу извирање чудноватог (*uncanny*) или епифанијског објашњења. Никад ништа у облику коначног сазнања омогућава причи да траје у напетости своје двосмислености нарочитом срећом пре среће открића и разрешења у новој или наговештеној приповедној целовитости *uncanny* и *гномона*.

„[...] Види се и без речи да сви желе какво-такво *објашњење* загонетног нестанка, да га *очекују* нестрпљиво као ствар од које зависи *унутарње спокојство* и сваког појединог њих” (Андрић 2008: 525; подвлачења М. Ђ.). Ипак *никад ништа о професору Норгесу* јесте наглашавање непостојећег знања о ономе што се њему догодило.<sup>357</sup> Део који недостаје очекује се са нестрпљењем, као објашњење које би, ако би се јавило, склопило са *гномомом* другу слику, па би и целина другачије изгледала и друго значила.

Први професоров бег од куће карактеристичан за појаву ефекта *uncanny* јесте одлазак са супругом на летовање. Одлазак од куће је у првом тренутку непријатност (*Unheimliche*). Са оним што је у почетку непознато, грубо и одбојно Норгес се временом мири, доживљава преображај, са лепим, ведрим, безбрижним и пријатељским у њему

---

<sup>356</sup> Андрић у разговору са Јандрићем казује: „Поводом моје приповетке („Летовање на југу” – прим. М. Ђ.) многи су се питали: шта је на крају било? То и није толико важно. Добро је што читалац није равнодушан и што на крају, прочитавши приповетку, нешто пита. То значи да је писац успео у својој намери” (Тутњевић 2007: 268).

<sup>357</sup> „Сви покушаји да се тај нестанак, доживљен као жалостан случај, доведе у контекст могућих разлога, и сви напори да се докучи начин (како и зашто) се то десило, потпуно остају изван сопствене сврхе и указују нам се као потпуно излишни” (Тутњевић 2007: 261).

(чему доприноси и сусрет са пријатељима из Беча, који симболизују кућу, *heimlich*). Међутим, временом посао, који му је познат, полази све теже за руком, јер извире нешто натприродно из професоровог бића, што га узбуђује и не да му мира. То је поље мешања *unheimlich* и *heimlich*, које Лакан именује као *jouissance*:

„То маштање узима све више маха; он га осећа као *неко благо, а опојно насиље*, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се *претвара у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела*. Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течност, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? *То се, у тренуцима када је игра на врхунцу, тешко разазнаје*. Све је обавијено димом цигарете и са тим димом све се креће. Дуван постаје моћан и опасан” (Андрић 2008: 522; подвлачења М. Ђ.).

У Норгесовој визији тераса се креће.<sup>358</sup> Уколико се не помери она, кренуће он, јер он припада ономе што се помера летећим кораком, као део *гномона* који недостаје, као присуство епифанијске одсутности, што Норгес уистину и јесте. Када нестане чудан сан и прекине се продор *Unheimliche*, поново се успоставља условни *гномон* са осећајем познатих *heimlich* предмета:

„Тада би се одједном смирили сви ускомешани елементи око човека, вратили у своје односе, сразмере и одстојања, и постали опет оно што су у свима осталим часовима дана, за све људе па и за њега. *Опасну и узбудљиву срећу заталасаних простора и сањаног лета* кроз њих замењивало је *блаженство обичног, стварног летовања у кругу познатих предмета и у друштву лица блиских одувек*” (Андрић 2008: 523; подвлачења М. Ђ.).

Ипак, узбуђење *Unheimliche* поново се интензивира и носи Норгеса, што представља други и коначан бег „одавде далеко негде, куд било” (Андрић 2008: 522). Као и Џојсов дечак и Норгес је одсањао чудан сан о далеком пространству. У сну среће пиљара који му открива врата другог света и перспективе у којој се чини да се све стапа и све се креће. Норгесова констатација у сну да је „необично чак опасно и помало страшно, али другачије не може бити. И дивно је” (Андрић 2008: 523), представља *uncanny*, блиско

---

<sup>358</sup> Занимљиво је приметити да се код Андрића као простори могуће фантастике, нестварног и епифаније јављају управо гранични простори – ивице моста, терасе, жице, зида, и они се у свести јунака призивају, њима се ликови често враћају, као, на пример, и у Андрићевој приповеци „Жена на камену”: „Само једно би хтела у овом тренутку: да може да седи као некад на зиду који је затварао врт њене младости, да има још једном ону снагу да осети како, непомична, лети безгласно и слепо на оном прохладном ваздушном таласу. Само то. А то не може и никад више неће моћи” (219)” (за тумачење в. и Стојановић 2003: 68).



лакановском одређењу *jouissance*, на граници *heimlich* и *unheimlich*, пријатност у нелагодности,<sup>359</sup> као у случају дечаковог осећаја након Флинове смрти.

Нестварна и чудновата тајанственост (*uncanny*) појављује се провалом епифанијског натприродног, какво се налази у професору Норгесу, односно неприродног и мрачног, какво се сусреће код оца Флина. У оба случаја њиховог професионалног одређења „превласт позитивизма, логичке трезвености, разума и разложности нарушена је ирационалном романтичарском екстазом, визијом другог света и друге реалности” (Палавестра 1981: 46). На крају приповедака „Летовање на југу” и „Сестре”, које се, с гледишта приповедачких естетика наведених аутора, могу сматрати у неким аспектима и програмским, приповедачи су се изјаснили „против потребе да се стварима и појавама дају увек некаква објашњења, како би се каквим-таквим одговором постигло привидно спокојство” (Палавестра 1981: 47). *Гномон* зазива *uncanny*, као један од могућих одговора. Нимало случајно бира се одређена професија ликова: Алфред Норгес је историчар, „човек за кога се, као и за Андрића, веровало да поштује једино објективно искуство и сигурна факта, и да поузданим подацима и чврстим доказима поткрепљује поуку живота” (Палавестра 1981: 47). Са друге стране, отац Флин свештеничким позивом има јасно представљену догму, коју треба да следи. У тренутку када и један и други губе равнотежу у професионалним одређењима, продире *uncanny* њихове природе који употпуњује ликове и причу. За метафизику поетске истине, која у оба случаја представља спој *uncanny* и *гномона*, нема логичког објашњења на нивоу структуре или феноменологије текста, већ управо у њиховом укрштају.

Џојсова приповетка „Сестре” везује се за период детињства и прва је у низу приповедака *Даблинаца* које су посвећене овом животном периоду. Андрић пак има читав циклус приповедака које се односе на децу. У наизглед дечијем односу „жртве и агресора”

---

<sup>359</sup> „Незауостављиво нарастање животне радости којом је обузет један северњак затечен у јужњачкој мистерији медитеранског поднебља [...] који је у контрасту у односу на тегобно осећање да се бежи одавде” (Тутњевић 2007: 262).

у Андрићевој приповеци „Деца” јавља се модел понашања који је представљен тананим психоаналитичким објашњењем „чудне и свирепе игре” (Андрић 2008: 178).<sup>360</sup>

„Разбежаше се дечаци, али ја нисам толико гледао њих колико *нагли покрет којим је Миле искочио из оног притворног мира и одједном се претворио у нешто ново и непознато. Потпуно одвојен од њега, видео сам и чуо његов узвик. Осетио сам их као ствари за себе, као прве појаве мени непознатог, великог, узбудљивог, страшног света [...]* Тај његов нечујан корак и оштро уперен поглед изгледали су ми страшнији и узбудљивији од сваке трке и туче” (Андрић 2008: 178–179; подвлачења М. Ђ.).

То страшно и узбудљиво претаче се даље и у дечаков сан, који га прогони. Оно што је било дубоко сакривено у Милету, у једном тренутку насиља према јеврејском дечаку оспољило се као страховито и непознато (*uncanny*), а сада се у супротном смеру односи према животу дечака-приповедача: од онога што је спољашње постаје поунутрашњено, од страшне јаве постаје сан који прогони и понавља се, као нови осећај *uncanny*. Тај део приче јесте (недостајућа) допуна *гномона*, која омогућава продор текста у простор вантекстовног постојања, што продужава причу и након њеног завршетка.

У другој приповеци *Даблинаца*, сусрет се догађа ван куће, ван сигурног, безбрижног и познатог, што је мотивисано дечачком причом о Дивљем западу, потребом за бекством и узбуђењима што су обећавале хронике безакоња. У правом бекству дечаци прелазе реку Лифи, као границу два света. Успут срећу необичног човека, чији осмех показује велике рупе између жутих зуба: „*Ali nije mi se svidelo kako on to govori i pitao sam se zašto je uzdrhtao jednom ili dvaput kao da se nečeg uplašio ili kao da su ga iznenada prošli žmarci*” (Džojс 2009а: 21; подвлачења М. Ђ.). Дакле, нешто потиснуто, *uncanny*, испливало је. У једном трену старац је устао, под изговором да мора да остави дечаке на минут-два. Оно што се тада догодило представља *сенку гномона* за читаоце. И крај, који приказује однос два дечака, остаје неразјашњен, а врло сродан оном из Андрићеве приповетке, јер је

---

<sup>360</sup> Статус Јевреја је честа тема код Џојса и Андрића. Андрић, као и Џојс, алудира на Јевреје када је реч о представама агресије и злостављања. Једна од најснажнијих алузија на такво злостављање налази се у седамнаестој епизоди Џојсовог *Уликса* („Итака”), која се завршава сусретом Стивена и Блума и мелодијом антисемитске песме из средњег века. Посебно поглавље о политичком потенцијалу *Das Unheimliche* у односу на уметност нацистичке Немачке у својој студији посвећује Мариела Цветић (в. Cvetic 2011:139–147): „Horkhajmer i Adorno koncept *Das Unheimliche* uveli su u cilju objašnjenja prirode antisemitizma: ono što se javlja kao odbojno, neprijatno i strano, u stvari je ono što je vrlo blisko” (Cvetic 2011: 141).

и овде спољашња нелагодност произвела дубљу нелагодност међу дечацима и у њима: „Kako mi je samo srce tuklo dok je trčao preko polja k meni! Trčao je kao da mi dolazi u pomoć. I ja osetih kajanje; jer, u dubini duše, uvek sam ga pomalo prezirao” (Džojis 2009a: 23).

Поли из Џојсове приповетке „Пансион” пристала је на интимни ужитак пре брака. Лукавом наивношћу наслућује шта се крије иза мајчиног ћутања и чека да се мајчиним деловањем разреши њена судбина:

„Čekala je strpljivo, gotovo vedro, bez zebnje, a njena sećanja polako ustupiše mesto nadama i vizijama budućnosti. Njene nade i vizije bile su tako zamršene da nije ni videla bele jastuke u koje je zurila, niti se sećala da je nešto čekala. Najzad začu da je majka doziva. Skoči i potrča ka ogradi stepeništa. [...] 'Sidi dole, mila. Gospodin Doran želi da razgovara s tobom.' Tada se priseti šta je to čekala” (Džojis 2009a: 58; подвлачења М. Ђ.).

Шта Поли види, доживљава и шта Поли сме да жели остаје у домену игре *uncanny* и *гномона*. Однос мајке и ћерке код Андрића представљен је приповетком фантастичног карактера „Чудо у Олову”, која такође доноси атмосферу ћутљивости, мрака, мучности, тежине. Чудна светлост и вода не доприносе оздрављењу девојчице, заправо, само се привидно чини да купање води оздрављењу, а једино је мајци јасно да није то у питању оздрављење већ особено понашање, лудило, чулност, неприродност (*uncanny*), које је у породици наследно. Ово се ни на једном месту у приповеци не изриче директно и једнозначно, већ остаје само у назнакама, само да се наслути као могуће решење које долази из једне перспективе. Обе мајке (и у Џојсовој и у Андрићевој приповеци) тумаче понашања у друштвеним, социјалним, породичним сферама, схватајући природу жене и њен положај у ограниченој средини (што је једна врста допуне *гномона*); обема ћеркама пак, као „malim perverzним madonama” (Džojis 2009a: 53), перспектива индивидуалности откривана је из подручја несвесног и потиснутог (што представља однос *гномона* надомештеног ефектом *uncanny*).<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> Андрићева приповетка у контексту феномена *uncanny* могла би да буде протумачена из перспективе фројдовско-лакановске концептуализације теорије о *комплексу нарцизма и кастрације*, која везује сексуалну (не)моћ за вид, сазнање и визију (в. теоријску поставку у Weber 1973), што се у овом случају односи на чудновату промену у понашању девојчице. Рашчитавајући Фројда, Вебер утврђује да је концепт *uncanny* повезан са кризом перцепције и моралном угроженошћу субјекта и, према психоаналитичкој теорији нарцизма, нераскидив од слике тела као модела (Weber 1973: 1131).

Андрићеве приповетке „Пакао” и „Жена од слонове кости” као да указују на тип фантастике близак оном који ће се касније јавити у Павићевом делу. Конзул, болестан од снова, сања своју смрт и одлазак у рај. Међутим, пут га не води у рај, него у пакао. Да би се дошло до таквог решења *гномонске* структуре, требало је да се употпуни слагалица малим делом који је представљао одговор на питање шта то конзула мучи (*uncanny*): мучи га слика девојчице која улази са свећом у руци у његову собу (слика је аналогна оној која се налази у Џојсовој причи „Пансион”, иако Џојсова Поли не чини то под присилом, већ својевољно). Оба мушкарца, у приповеткама Џојса и Андрића, сматрају да нису ништа погрешила, али ипак сећање, као потиснуто, поново израћа и указује на женску фигуру која се обешчестила. У Џојсовом случају, завршава се прихватањем грађанске принуде и брака. У Андрићевом је ненадокнадиво на овом свету, па се јавља као психолошка тортура, мучење и антиципација пакла кроз сан.

У причи „Жена од слонове кости” *uncanny* се тумачи начином на који му је приступио Фројд у анализи Хофмановог „Пешчаног човека” (в. Freud 1919). Као што је лутка Олимпија, која се појављује као живо биће, делом одговорна за чудновату атмосферу приче, тако и жена од слонове кости која оживљава, доприноси несигурној атмосфери (*uncanny*) да ли је нешто живо или мртво, да ли се нешто догодило или није (тумачење *Unheimliche* по Јенчу). Догађај је удаљен од стварности тако што је дат као прича коју пријатељ упућује пријатељу. Ужас је толики да и сам наратор каже: „Сад сам лепо видео да ту нема спаса ни помоћи. И обузе ме такав ужас какав сам дотад познавао само у ретким страшним сновима” (Андрић 2008: 37). Зато све и након приче остаје у доменима *гномона* и *сенке*, јер је присутна несигурност (*uncanny*) шта се уопште догодило.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Моменат *uncanny* подразумева и врсту катарзичног ослобођења у односу на уметничка дела (Bresnick 1996: 117). У Андрићевој приповеци присутан је у односу протагонисте и уметничког дела, скулптуре која је попут живог бића, али и у односу читалаца и уметничког текста, који „оживљава” према уобичајеном одређењу жанра, кроз причу пријатеља. Донекле сродан моменат фантастичног у структури *гномона* јавља се у Пекићевој новели из *Новог Јерусалима*. Питање о судбини јунака четврте новеле Пекићеве *готске хронике* након мистериозно-фантастичне појаве властитих, а само једноме пријатељу показаних стихова из прошлости, те коначном сусрету са оживљеним тајанственим двојником, свирачем из златних времена, оставља трајном флиновско-норгесовску (не)разрешеност *гномона* у фантастичном одговору ефекта *uncanny*: „Ni moj prijatelj nije nađen. Nikakav trag nikuda nije vodio. Ništa nije ukazivalo na to da je mrtav, a ni živ” (Pekić 2012: 176).

Мотив покрета женских ногу који одражава нешто дубоко скривено у природи жене (*uncanny*) јавља се у Андрићевој „Игри”, али и у Џојсовом *Уликсу*. И овај, као и сви претходни наведени призори, остају *гномонски* недоречени, па се именују чудним, несвесним, неразумљивим, тајновитим, као фантастичан колаж који је независан од свега. Његова одгонетка, као кључ онога што се говори и промишља, добија се када *гномон* структуре модернистичког текста нађе своју епифанијску допуну у психоаналитичком феномену *uncanny* у свету Џојсових и Андрићевих јунака. Имплицитна методолошка свест о описаном сусрету елемената структуре текста и феномена карактера код оба аутора сведочи о једном од кључних аспеката модернистичке остваривости – о поверењу у важност (пре)траја(ва)ња приче.

## 21. Ерото-Цојс у српској књижевности 20. века: странац и „Мало створење”

„Udaju se lepe devojke za ružne muškarce. Lepotica i zver”  
(Džojš 2008: 385).

„Prepozna, uza zid prislonjenu, skrinju za miraz,  
izrezbarenu klasičnim motivom svadbe Odisejevog sina  
Telemaha i Nausikaje”  
(Pekić 2012a: 20).

„[...] што рутински брбља | О Наусикаји [...]”  
(Лалић 2001: 56)

Коначном пресудом на судској парници поводом романа *Уликс*, који је првобитно проглашен опсценим и недозвољеним за увоз у Сједињене Америчке Државе, на начин сродан негативним рецепцијским парадигмама забрањених или недовољно ваљано вреднованих књига (какав су статус у српској књижевности 20. века, различитим поводима, добијали и *Дневник о Чарнојевићу* и *Дан шести*), Цојсов роман је ипак ослобођен оптужбе за порнографске садржаје и недостатак високо етичких елемената међу својим редовима. Оповргнута је оптужба да књига „тежи да изазове сексуалне пориве и води сексуално нечистим и pohotnim mislima”, просуђено је да „mada na mnogo mesta pomalo izaziva mučninu, nigde ne teži da postane afrodizijak”, односно закључено да заправо „kad se pročita u celini [...] ukupni efekat [...] jeste efekat nekako tragičnog i izuzetno snažnog komentara na unutrašnji život muškaraca i žena” (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317).<sup>363</sup> Претходно наведено подстиче на промишљања о томе да ли је и како у делима српских писаца 20. века, при тежњи да се *искрено и поштено постигне циљ* у старању над описима унутрашњег живота ликова који се прате (уп. Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317), присутан и елеменат онога што се у стваралачким рецепцијама модернистичког романа и

---

<sup>363</sup> То не значи да кроз осуде и критике нарочито лексички слој није подлегао истицању озлоглашеног корпуса могућих алузија, али према судији Вулсију, због књижевних метода и крајњих литерарних циљева дела и такав лексички одабир чини се нужним и оправданим: „Јер, njegov pokušaj da iskreno i pošteno postigne svoj cilj zahtevao je ponekad da upotrebi izvesne reči koje se generalno nazivaju sramnim” (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317).

назначених приступа према опцртаним темама и садржајима, може назвати, по неком од типова, у односу на подразумеване традиције Џојсових претходника, и ерото-џојсовским.

Стога ће се у наредном поглављу рада анализирати мотив сусрета странца и младог, изразито лепог и привлачног женског бића, који се, попут својеврсног топоса и архетипа, на различите начине трансформише кроз епохе и књижевности, не би ли се током компаративних читања у односу на процесе модернизације литературе уочиле посебности успостављеног стваралачко-рецепцијског дијалога у приступима овој епизоди у делима Хомера, Џејмса Џојса, Растка Петровића и Иве Андрића. Литерарне транспозиције овог мотива издвајају се из шестог певања *Одисеје*, које представља сусрет Одисеја и Наусикаје, и прате у тринаестој епизоди *Уликса*, која се и назива „Наусикаја”, а тематизује сусрет Леополда Блума и Герти Макдауел, у одломку романа *Људи говоре* Растка Петровића, при опису састанка путописца и Ивоне, као и у Андрићевим приповеткама – „Бајрон у Синтри”, у којој је приказан сусрет Лорда Гордона Бајрона и младе Португалке, односно „Жена на камену”, са сећањем на сусрет Марте и Матије. Хипотеза која се овим поглављем проверава тиче се делезовски схваћене различитости модернистичког понављања као трансгресије текста у односу на хомеровски, али и џојсовски предлојак, са дискусијом промена не објекта који се понавља, већ (мета)свести јунака или приповести која о томе контемплира (уп. Deleuze 1994: 70).

У шестом певању *Одисеје*, Атена ће подстаћи Наусикају да крене у сусрет Одисеју: „Уђе у уметну собу, у којој спаваше мома | [...] више главе јој стане и речи проговори њојзи” (Хомер 2002: 131), те се стога у контексту епа заиста може говорити да је девојка ка сусрету „послата однекуд, од неког, са неком поруком” (Андрић 2008: 176).<sup>364</sup> Обзирност и стид Наусикаје у култури хомеровског дијалога увиђа се већ у несаопштавању целовитог сна родитељима – „[...] јер беше је стид да удају цветну | милом спомиње оцу” (Хомер 2002: 133), иако разлог због ког Атена рачуна да ће се Наусикаја одазвати јесте управо припремање и прање (неуређене) одежде за венчање, које се прижељкује, и то сада у виду нешто веће слободе, али и страха од наизглед самосталног

---

<sup>364</sup> У вези са тим да ли је у Андрићевој приповести „Бајрон у Синтри” оправдано тумачити „план” по коме је у сусрет са Бајроном послата млада Португалка, Тихомир Брајовић (Брајовић 2015: 46–47) полемисхе са Драганом Стојановићем (Стојановић 2003: 51).

испуњавања жеље. Одисеј се појављује пред Наусикајом као „планински лав”, „нагрђен сољу и муљем страховит”, али суздржан, те и услед снажног навирања захвалности и молбе, не грли колена Наусикаји другачије него речима, дивећи се лепоти и благосиљајући њено порекло – „трипут ти блажени били и отац и госпођа мајка, | трипут ти блажена браћа” (Хомер 2002: 135). Иако стран, туђ и непознат, када га Атена уреди, Одисеј постаје Наусикајина жеља – „Еј да мени се такав назове и буде ми војно | и да се борави овде и овде да остати жели” (Хомер 2002: 138), али та Наусикајина жеља не само што је сублимисана, него је сачувана и свест о предострожности да Одисеј не крене директно за њом, како се не би појавиле гласине од стране Феачана о Наусикајиним недоличним понашању пре брака. Међутим, Алкиној ипак исказује другачије мишљење поводом таквог поступака своје ћерке Наусикаје: „’Није ћерци мојој, о госте, на памет пало | нешто ваљано, јер није довела те у наше дворе | заједно с дворкињама, а њој се ти обрати првој””, али њену *беспрекорност* брани управо Одисеј, говорећи да се није надао тако одговорној реакцији од младог бића које обично лудује (уп. Хомер 2002: 151). Тако се из перспективе читања епа поставља питање да ли би се тврдња настала при тумачењу назначеног сусрета у Андрићевој приповеци „Бајрон у Синтри” – да присуство такве девојчине „лепоте, у исти мах смерне и изазовне, тајанствене и ведре, недочватне иако присутне, чини свако зло, ако је водило том тренутку [...] *искупљеним*” (Стојановић 2003: 51–52), односила и на Одисеја, као на предлошка Андрићевог Бајрона. Услед Алкинојеве сумње у Наусикају, али и Атениног подстицаја да узрок њеног одласка на обалу, непосредно пре сусрета са Одисејем, буде заправо њена лична потреба и самосталан пут ка њеном задовољењу, чини се да је важна сублимација еротског учињена заправо у Наусикаји, свесној свега што би могла да буде опасност – као трач од Феачана или гнев од Дива. У том смислу, а у контексту младе Португалке из Андрићеве приповетке, на постављено питање „Шта, уопште, значи љубазност непознате девојке?” (Стојановић 2003: 54), одговор се налази у Хомеровом тексту – означава пенелопску сублимацију нагона, јер је таква Наусикаја у хомеровском свету у ствари Одисејева потврда да је Пенелопа на Итаки могућа. Оно што хомеровски еп неће више пратити за разлику од модернистичке литературе јесте „метафорички преображај” јунака након сусрета (Стојановић 2003: 58), што би у овом случају била Наусикаја.



После описа идиличног пејзажа на почетку „Наусикаје”, тринаесте епизоде *Уликса*, и девојака које ћаскају о женским темама, приповедач нуди опширнији одговор на питање ко је једна од њих – Герти, при чему се сазнаје и да је она „primer neodoljive irske devojke [...] Stas joj je bio vitak i skladan [...]. Voštana boja njenog lica [...] u svojoj besprekornoj čistoti” (Džojis 2008: 364–366).<sup>365</sup> Герти, која је у односу на породицу, као и Наусикаја, „uzorna kći [...], baš kao druga majka u kući, anđeo-čuvar odista zlatnog srca” (Džojis 2008: 372), очекује, нада се и припрема за изабраника. Уместо хомеровске културе (не)остварених дијалога, модернистичка индустрија тржишта прокламује другачије методе рекламирања и (само)промоције (уп. Sicker 2003: 96–97, 102), којима, очигледно, подлеже и Герти у сусрету са Блумом:

„Jeste, on je gledao nju i u njegovom pogledu bilo je nečeg značajnog. Oči su mu zažagreno piljile u nju kao da žele da je čitavu istraže, da pročitaju samu njenu dušu. Divne su to oči bile, vanredno izražajne, ali da li im se smelo verovati? Čudni su ljudi. Mogla je odmah da zaključí po njegovim tamnim očima i bledom licu intelektualca da je stranac [...] Gledao ju je tako pomno i nepokretno” (Džojis 2008: 374, 375).

Герти од овог погледа постаје зависна, што представља улитиматум тренутка неопходног за њену потврду да јесте у статусу објекта нечије жеље, пошто услед хромости није сигурна да ли и како може на други начин да буде остварена. У односу на еротско потврђивање у Џојсовој епизоди, које се добија само кроз маскулини дискурс, где је Герти тек објекат (Johnson 2008: 900), Растко Петровић кроз опис сусрета путописца и Ивоне у другом делу кратког авангардног романа *Људи говоре*, Ивону приказује као мотивацију преображаја ероса у агапе:

„Заборадио сам зашто сам је звао да дође. Да је то било ради мене а не ради ње. Ја сам егоистички желео да ради даљег 'мога' живота она унесе у ову ноћ једно осећање среће; и она ми је унела у ову ноћ осећање среће, али због среће што знам да је то добро ради 'њенога' даљег живота. Био сам срећан што има неког који, обраћајући ми се у својој патњи, не наилази на чисту себичност. [...] Она се није освртала. [...] Овако сам мислио: 'Док сам жив, остаће ми урезано до најмањих ситница ово њено силажење!’” (Петровић 2005: 177–178; подвлачења М. Ђ.).

За разлику од Герти у *Уликсу*, у преовладавању осећања агапе Ивона из романа *Људи говоре* остаје непоседовани, увек будући субјекат жеље, који не укључује реципрочност, већ подразумева самоодрицање и одговорност за другог (уп. Levinas 1998: 113), што се у односу Леополда Блума према Герти не уочава. Свест Петровићевог

---

<sup>365</sup> Набоков истиче да је овакав тип стила на почетку тринаесте епизоде *Уликса* „namerna parodija na ženske časopise i englesku komercijalnu prozu” (Nabokov 2004: 105), које, иначе, Герти чита (уп. Sicker 2003: 110).

путописца да ће после једног таквог сусрета „цео [...] живот бити [...] измењен” (Петровић 2005: 174), код Бајрона из Андрићеве приповетке, који у тренутку свог „богаћења и смрти” удружује *бескрајни стид, снебивање и безгранично поштовање према личности* од Хомерове Наусикаје, али и *светлу мисао која гаси жељу* од Петровићевог путописца, траје ипак блумовски кратко – тек годину (уп. Андрић 2008: 176–177). Док је привилегован наратив обузетог ероса подстакнут статичношћу јунака као хронотопом престапа – Гертином (условљеном) непокретношћу на плажи, тајним састанком путописца и Ивоне под маслином, граничном линијом зида између Матије и Марте, одакле након сусрета она „непомична, лети безгласно” (Андрић 2008: 481), различити облици сублимације нагона и зла и преовладавање агапе подразумевају динамику кретања као антиципације усавршавања – Наусикаје и Одисеја ка двору различитим путањама, путопишчевог ослобађања Ивоне која силази ка селу, обилажења Бајрона и Португалке, у игри мале и велике зверке, све до трансформације од Бајроновог смешног трка због хrome ноге, као својеврсног Алије Ђерзелеза, до „безгласног дугог лета” (Андрић 2008: 177), као својеврсног Алфреда Норгеса.

Сусрет Блума и Герти умногоме је сродан сусрету Матије и Марте – и један и други представљају својеврсни либидни, виталистички (уп. Стојановић 2003: 63) искушавалачки „перформанс”, при чему се ствара утисак да су оба наратива обликована техником моноскопа (уп. Mullin 2003: 145):

„Nagnula se unatrag da pogleda gde je vatromet i obujmila koleno rukama da ne bi tako dignute glave pala unazad i nije bilo nikog drugog ko bi to video, samo on i ona, kada je sasvim otkrila svoje otmene, skladno oblikovane noge [...] A Džeki Kafri viknu joj da pogleda, eno još jedne i ona se naže unazad a podvezice su bile plave da bi se slagale s prozirnim čarapama i svi videše raketu i povikaše gledaj, gledaj eno je i ona se sasvim naže unatrag da vidi vatromet i nešto čudno je letelo kroz vazduh tamo-amoo, nešto mekano, tamno. I ona vide dugačku svetleću raketu kako se podiže nad drvećem, visoko, i u napetoj tišini svi su bez daha od uzduđenja gledali kako se diže sve više i više, a ona je morala da se sve više naginje unatrag da bi je pratila, visoko, visoko, već gotovo nevidljivu, i u obraze joj navre božansko, omamljujuće rumenilo, jer se toliko naginjala unatrag da je on mogao da vidi i sve drugo” (Džojš 2008: 381–382).

У читалачкој могућности продирања у Гертину свест, што представља врсту „погледа кроз кључаоницу”, карактеристичну за период раних филмова – међу којима су неке сцене управо везане за морску обалу, Герти и Блум, Марта и Матија у својеврсној су

позицији воајера (уп. Camerani 2009: 116), као и читалац, при чему је посматрани свестан свога положаја:

„[...] кад му је ухватила поглед, нагонски је брзо спустила уздигнуту ногу, а одмах је затим, нешто спорије, вратила у првобитни положај.

Остајући непомичан и једнако загладан у њу, Матија је шкртим покретом скинуо избледелу капу, као пред капелицом поред пута. Тада је приметила да му се очи шире и да су необично сјајне. То је био снажан поглед, нов и жив. Борећи се са стидом као са хладном струјом, подигла је мало више ногу. Он је испружио главу напред, пратећи целим телом тај покрет. Очи су му биле велике, чисте; у необријаном препланулом лицу њихов поглед је био сав од неке богате, скупоцене ватре, без икакве везе са његовим од рада већ искривљеним телом и просјачким оделом. (Шта је то што виде очи које тако гледају?) Још мало је подигла ногу, осећајући како трне од неког страха и висине. Матија се још више нагнуо према њој, као да је везан за њене покрете. Изгледало је да у том положају не може дуго остати и да ће пасти. Сва остуденела, она је још подигла ногу, привукла је сасвим уз груди, тако да је брадом додиривала колена. Човек се још јаче нагнуо. Са обе руке држао је капу на грудима, непомичан у свом неприродном положају и у заносу који, изгледа, савлађује и физичке законе” (Андрић 2008: 478).

Док се у Мартином сећању истиче важност овог тренутка за њено саморазумевање, у случајевима Наусикаје, Герти, Ивоне и Португалке не приказује се како је њих сусрет променио, већ се даље прати Одисејева прича код Феачана, остаје се у Блумовој свести и нуди путопишчева и Бајронова перспектива. Као што за Блума сусрет са Герти има снагу ревитализације – „Nikad se više nećemo sresti. Ali lepo je bilo. Zbogom, draga. Hvala ti. Stvarno si me podmladila” (Džojš 2008: 397), тако је за Марту сусрет самооткривања пред Матијом истовремено и „младачко самопотврђивање” (Стојановић 2003: 63), којем се непрестано у мислима враћа. Поетички и проблемски распон промена од Џојса до Андрића омеђен је нараторовим питањем из Џојсове „Наусикаје” – „Zašto žene imaju tako čudesne oči?” (Džojš 2008: 367), које као да представља својеврсно претпитање оном што ће у парентези поставити приповедач „Жене на камену” – „Шта је то што виде очи које тако гледају?” (Андрић 2008: 478). Након догађајности епифанијске поетике погледа у идиличном простору размене (уп. Ђорђић 1972: 265–266), по формули „duše im se susretoše u poslednjem dugom pogledu i te oči koje su je u dušu dirnule, pune nekakvog čudnog sjaja, орчинјене zastadoše na njenom kao cvetak ljupkom licu” (Džojš 2008: 384), остају уписивања – у Одисејевим причањима, путопишчевим рефлексцијама, трагу у Бајроновом потпису и речима, Мартином искуству сећања, али и немогућности Блумовог остављања поруке – „JA. [...] SAM. JEDAN” (Džojš 2008: 397). У протејској променљивости песка на обали, а у значењу *јединствен, сâм* или *усамљен*, то је и метафора немоћи одговора на питање са почетка епизоде *ко је Герти* (Džojš 2008: 366), пошто искуство такве еротске

размене, без иједног облика агапе, није допринело пуноћи идентитета модернистичког света. У фукоовским дефиницијама режима и релације моћи, који произилазе из свести и дискурса власти над нечијим, али и сопственим задовољством, као и вршења контроле над истим производњом стимулуса и управљањем њима (уп. Sicker 2003: 103, 118), разликују се перспективе Наусикаје, Ивоне и Португалке, а нарочито у односу на Гертину и Мартину. Еротски „победници” кроз облике агапе дати су у сублимацији Наусикајине жеље у односу на стид, обичај и дијалог, у путопишчевој одговорности за срећу другог и у Бајроновом гашењу жеље светлом мишљу.<sup>366</sup> Ипак, Мартина самосвет није само „финални продукт” Наусикајиног, Ивониног и Португалкиног неисказаног доживљаја, већ Андрићев позномодернистички обрт џојсовског виђења Наусикаје, у кризи након њеног прага зрелости, када сећање на потврду еротске жељености „Малог створења” омогућава поновни сусрет са субјектом те жеље, сада интериоризованим у себи као простору агапе, чиме се и досеже упориште за ревитализацију сопства. Таман када се учинило да би Џојсова Герти морала имати само један међу прокаженим литерарним животима, андрићевска имплицитна поетичка свест о богатству предложака и снази њихове модернистичке трансгресије обликовала је позномодернистичку комплексност агапног резонирања ероса у зрелости „Малих створења”.

---

<sup>366</sup> Уп. Brajović 2015: 38–39.

## 22. Харфски модернизам/харфистичка постмодерна

„ – *Književnost, novinarstvo.*  
– Još da je Blum tu – reče profesor.  
– *Delikatna umetnost oglašavanja.*  
– I gospođa Blum – dodade O’Meden Berk.  
– *Muza pevanja. Miljenica Dablina*”  
(Džojс 2008: 147; подвлачења М. Ђ.).

Већ на основу биографских података о Џојсу, посебно оних што обухватају Џојсов боравак и рад у Трсту, који је обиловао културним, позоришним, музичким, а нарочито оперским дешавањима (McCourt 1999b: 33–56), истиче се Џојсово свестрано интересовање за музику.<sup>367</sup> Многобројне и учестале Џојсове посете музичким институцијама – Пучинијеве *Боеме* одгледао је осам пута током две недеље (уп. McCourt 1999b: 47, 50), али и Џојсова властита певачко-музичка ангажовања у Даблину и Трсту (уп. Martin 2009: 277), утицала су на то да музика одигра важну улогу не само у Џојсовој поезији, која се припремала за извођења уз пратњу гласа и инструмената (уп. Martin 2009: 281), већ и у оквирима Џојсових романескних остварења.<sup>368</sup>

Све ово поткрепљује, на једној страни, врло богата и разноврсна литература која прати феномен музике у животу и текстовима Џејмса Џојса, а на другој потреба да се интердисциплинарно проговори о томе „када књижевност пева”, односно о сферама које подразумевају интермедијалне, структуралне и феноменолошке аспекте музике књижевности и књижевности музике.<sup>369</sup> Досадашња истраживања Џојсовог текста

---

<sup>367</sup> Потреба за музиком и певањем наслеђена је од Џојсовог оца, а врло укореењена у породици Џојсових, пренесена и на Џојсовог сина (Harvi 2004: 35–36). Извори указују да су Џојсу били уметнички и по музичком сензибилитету блиски Верди, Палестрина и Шенберг (Harvi 2004: 36), међу којима је последњи посебно важан за разумевање дисхармоничности и атоналности, присутних у Џојсовој језичкој симфонији познијих књижевних дела.

<sup>368</sup> Тако још Курцијус предлаже да се *Уликс* чита и штампа као музичка партитура (Curtius 1964: 119).

<sup>369</sup> Од половине 20. века однос музике и књижевности испитује се кроз многе интердисциплинарне приступе, о чему сведочи и летимичан поглед на корпус разноврсне теоријске грађе, међу којом се могу сусрести истраживања различитог типа – *Музика и књижевност: поређење уметности* (Brown 1948/87), *Вербална музика у немачкој књижевности* (Scher 1968), *Модерни и савремени кроз књижевност и музику* (Paratore 1975), *Музикализација фикције: студија теорије и историје интермедијалности* (Wolf 1999), *Музичко писање књижевности: од Сандове преко Дебисија до Дериде* (Dayan 2006), *Теорија адаптације*

показала су да се о музици може говорити на нивоу професија или хобија ликова у Џојсовој прози, који су, у контексту других културних и социјалних збивања, важних за формирање слике света, врло често окренути музици или опседнути музиком и музичким дешавањима у Даблину, те је тако музички догађај и једна од окосница 16. јуна 1904. у *Уликсу*, али и у неким од приповедака у *Даблинцима*, као што су „Прах”, „Мајка” и „Мртви” (Martin 2009: 275). Уочени су музички елементи у оквирима неких од епизода *Уликса*, а нарочито ефекат еха и инвокација у „Сиренама” (Mooney 1999: 229–244), вербална музика „Сирена” (Fischer 1999: 245–262) и друге структурално-музичке компоненте ове епизоде (Rogers 1999: 263–274) или пак опере свести у епизоди „Кирка” (Gordon 1999: 277–291). Од Бака Малигана на првој страни *Уликса* до Моли на последњој, јављају се цитати, реминисценције, алузије и/или пародије на одређене песме, врло разноврсних жанрова и опредељења – од националних ирских и британскофобних до британскофилних, световних и профаних, што се знатно умножава и усложњава у *Финегановом бдењу* (уп. Harvi 2004: 36–38). На нивоу Џојсових дела као могућих предложака за музичке композиције – поред песама из збирке *Камерна музика*,<sup>370</sup> инспиративан за обликовање *механичке опере* био је и „Киклоп”, дванаеста епизода *Уликса* (уп. Martin 1999: 91–106),<sup>371</sup> као и приповетка „Мртви” (опера из једног чина) или одломци из *Портрета уметника у младости*, *Уликса* и *Финегановог бдења*,<sup>372</sup> који су

---

(Hutcheon 2006), *Uhvati ritam: omnibus: rok i književnost* (Pantić, Albahari 1990), *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца* (Јовановић 2003), „Књижевност и музика” (Глушчевић 2006: 169–181), *Филозофија музике* (Dona 2008), *Лирска историја музике* (Мићевић 2011). Осим тога, изузетан је број радова који се баве разматрањем музике Џојсовог текста, међу којима се издваја и зборник *Бронза поред злата: музика Џојсовог дела* из 1999. године уредника Себастијана Новлеса (Knowles 1999).

<sup>370</sup> Укупно је 141 композитор музички обрађивао песме из збирке *Камерна музика*, од чега постоје и Џојсове мелодије (Russel 1993: 113–114). Дозволу за компоновање на стихове *Камерне музике* Џофри Палмер је тражио од Џојса исте године када је збирка објављена (1907), а сегменти збирке *Камерна музика* освајали су публику компоновани у Палмерове мелодије 1909. године, односно у мелодије Адолфа Мана 1910. године (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 148–149).

<sup>371</sup> О Џојсовој подстицајној језичкој иновативности и утицају на осавремењивање музичког израза још 1923. године сведочи Ал Лејни на примеру француског композитора Жоржа Антеја, поводом идеја за прву електро-оперу *Киклоп*: „Та опера је требало да има оркестар од дванаест електричних клавира прикључених за тринаести који је ту имао главну улогу; на ово би били наснимљени бубњеви, кsilofони и разни дувачки instrumentи. Тема је требало да се свира највећом брзином, са крешћендима и diminuендима који би се постигли укључивањем и искључивањем клавира. Певачи, који су седели испод позорнице и ван видног домађаја, певали би у микрофоне прикачене на звучнике на сцени, а група балерина би радњу представљала pantomимом” (Лејни према Harvi 2004: 39). Тако је на уметничке представе и посленике другог медијума деловала импозантност Џојсовог израза, као очигледан пројекат будућности интермедиијалних садржаја.

<sup>372</sup> Колико је *Финеганово бдење* својом комплексношћу и на нивоу одломка захтевало ширину и могућности разноврсних медија, показује алегорични комад Дина Ердмана *Кочија са шест унутрашњости* из 1962.

обрађивани за хор, оркестар, солисту или оратора (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 314). Све претходно наведено указује на чињеницу да актуализовани аспекти музичке протезности у Џојсовом опусу успостављају трајност текста, његову структурну заснованост, лајтмотивску везаност и композициону формативност, како у поезији, тако посебно наглашено и у прозном облику.<sup>373</sup>

Овом приликом на приступ анализи улоге музике и музичких елемената у процесу модернизације српске књижевности 20. века подстиче и присутност заједничког музичког симбола ((л)ирске) културе и митологије који се читава у харфи.<sup>374</sup> Анализа подразумева чињеницу о постојању текстова који у интеркултуралној равни и својеврсном поетичком дијалогу различито приступају овом феномену, што омогућава и да се сагледа проблем модернизације српске прозе 20. века у односу на посредну или непосредну стваралачку рецепцију поетичког упоришта периода модернизма или и књижевних дела Џејмса Џојса, а у ширем контексту и да се активира дијалог о начинима стваралачке рецепције музичких феномена и могућности паралелних интердисциплинарних тумачења музичке текстуалности српске књижевности 20. века.

Харфа у корпусу Џојсових текстова подразумева више различитих конотација, које се мењају и поетички динамизују током његовог опуса. Већ у трећој песми из збирке *Камерна музика* појављује се харфа изузетних романтичарских, митопоетских моћи, којима у сакралном простору тишине љубављу и због љубави открива врата других

---

године, који осликава циклус живота Ане Ливије Плурабел, а приказан је уз коришћење техника које припадају свим извођачким уметностима (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 314).

<sup>373</sup> Уп.: „Muzika, dakle, u njegovoj zbirci pesama nije (kako bi se to u prvi mah moglo učiniti) potisnula i ugušila poeziju, već ju je sačuvala i pomogla joj da u jednom izrazito nepesničkom vremenu ipak nekako preživi. Preživela je u svetu Džojsove proze koji je počeo da se rađa upravo u vreme kada je utihnula kamerna muzika. Džojks je bio i ostao pesnik, i to izrazito muzikalni pesnik; onaj ko u to ne veruje možda će promeniti mišljenje ukoliko pročita, na primer, poslednji pasus pripovetke 'Mrtvi', ili jedanaesto poglavlje *Uliksa* – onaj kome ni to nije dovoljno, neka makar zaviri u *Fineganovo bdenje*” (Paunović 2007b: 30).

<sup>374</sup> Један од примера огледа о ирској књижевности и култури, настао на српском језику, носи управо наслов *Дивља харфа* (Машовић 1996). У ширем контексту значења и фреквенције популарности овог симбола могло би се присетити и потпуно тривијалног отиска овог инструмента у оквирима поп-културе, чији се знак налази чак и на пићу ирског порекла. У том смислу неопходно је нагласити и извесну врсту Елиотове и Џојсове отворености ка урбано-популарним сферама, што отвара неке нове могућности тумачења и симбола харфе: „(...) ono o čemu nekolicina prosvetljenijih profesora engleske literature sada tek počinje da razmišlja da radi: oni stavljaju klasike u kontekst (zapravo, u konkurenciju sa) različitim neknjiževnim medijima – novinskim tekstovima, pabom, sa ekspresivnim konvencijama muzičkih dvorana ili drugim oblicima javne zabave. Samo bi krajnim tradicionalistima izgledalo pretenciozno reći da su Eliot i Džojks u tom smislu prethodnici kasnijih Bitlsa” (Poirier 1992: 46; Dojčinović 2014: 86–87).

светова: „Čuješ li noćni vetar i uzdah jedan | Harfe što za ljubav otkri kapije | Sunčeva zalaska bleđa? || [...] Umilnu muziku koju pravi | Ta harfa pred njim iz ljubavi, | A vetar odgovara u antifonu | [...] Sviraj za ljubav, harfo nevidljiva, | Čije staze nebesima gore” (Džojš 2014b: 9). Како се из претходних анализа поетичких саговорника ове Џојсове збирке закључило, Шантићева поезија је једним делом типолошки сродна Џојсу-песнику из овог периода, и то посебно поетички блиском концепту *поетске свите камерне музикалности*, што се може приметити и у начину третирања харфе као симбола песништва у претходном примеру. Тако и у оквиру Шантићевог аутопоетичког остварења „Моја пјесма” из 1902. године, лирски субјекат своје певање, оличено у снази, лепоти и постојаности харфе супротставља недаћама света: „Не плаше ме громи они, | Ни вихори што ми лете; | Моја харфа и сад звони, | Свака струна снаге пуна, | [...] При свјетлости звијезда нови’, Прослављаћу живот ови | Тихим гласом харфе миле” (Шантић 1998: 30).

Обоготворавање симбола харфе у виду чувара светова, а посебно откривења љубави као трансценденције, као и код Шантића, и у *Камерној музици* показује наслеђе патоса романтичарских обликовања, што ће се променити већ у Џојсовој збирци *Даблинци*, где се харфа јавља, наизглед само узгредно, у приповеци „Два заводника”:

„Išli su Nasau Stritom, potom skrenuše u Kilder Strit. Na ulici, nedaleko od stepeništa kojim se ulazilo u klub, stajao je neki harfista i svirao malom krugu slušalaca. Nemarno je prebiraо po žicama povremeno dižući pogled da osmotri lice pridošlice, a tu i tamo je s istim umorom dizao pogled ka nebu. Njegova harfa nije marila za to što joj je navlaka spala i činila se podjednako zamorena pogledima stranaca kao i rukama svog gospodara. Jedna ruka svirala je u basu melodiju *Tiho, o Mojl, tiho* dok je druga posle svakog takta prelazila preko žica za više tonove. Duboki i puni zvuci melodije plavili su ulicom” (Džojš 2009a: 45; сва подвлачења осим наслова песме М. Ђ.).

Како је у даблинском градском пејзажу један од свирача харфиста, инструмент је овде приказан као део јавног простора, онога што је урбано и што припада и култури улице, у овом случају и главном стецишту читаве радње. За разлику од харфе из *Камерне музике*, „чије стазе неbesima gore” (Džojš 2014b: 9), овде уморни поглед харфисте, мимо неба, додирује лица пролазника, којима је музика харфе можда и упућена. Уместо склада музике са висинама, тек се понекад јавља потпуно усклађивање пролазника и харфе, али не у високомиметичком љубавном, већ у сасвим обичном, тривијалном чину, при покушају остварења, макар само и привидне, саучесничке изоритмичности града и његових душа: „Pokreti mu se uskladiše s melodijom koju je harfista svirao. Njegova stopala u



mekim patikama lupkala su u ritmu melodije dok su zaludni prsti posle svakog takta prebirali preko rešetaka skalu varijacija” (Džojš 2009a: 47). Услед свих других момената декаденције, и детронизовање једног симбола, а у овом случају као деконституција његовог романтичарског набоја, условљава се нискомиметичко, реалистичко микроскопирање феномена из којег ће се изродити његов модернистички потенцијал.

Уз то, очигледно је да претходни пример богати и визију стасавања уметника, и то њене маргине, у оном смеру у коме тај аспект донекле проблематизује и роман *Портрет уметника у младости* – дакле, не више као жанр *образовног романа* већ *романа о уметнику у развоју*, чији је саставни део *разоброзовање* (уп. Гвозден 2015: 182–183) у односу на устаљене социјалне норме. У том смислу, управо као икарско разрешење од догми и робовања ауторитетима, даблинско ослобађање од симболичких релативизација прати и ирску (дивљу) харфу којом се објављује слобода уметника у настајању и уметнички потенцијал његовог бунта у односу на индивидуалну обезкорењеност општег препорода.<sup>375</sup>

У својеврсној наивно-романтичарској перспективи заљубљеног дечака приповетке „Арабија” из *Даблинаца*, харфа се поистовећује са обликом тела: „Ali moje telo bilo je kao harfa a njene reči i pokreti kao prsti koji lete po žicama” (Džojš 2009a: 26). Харфа – дечаково узбуђено срце и тело, у овом примеру покрећу се речима и гестовима који добијају облике девојачких прстију што прелећу жицама. Ова романтичарска представа поистовећивања идентитета мушкарца са харфом у девојачким рукама по тону интертекстуално досеже свој (ултра)модернистички (анти)климакс блумовског исповедног изрицања и разобличења у току свести „Сирена”, једанаесте епизоде *Уликса*: „Ali, harfa, e to je nešto. Lepa zlaćana titrava svetlost. Devojačkom rukom milovana. Krma jednog lepog. Dobar ovaj sos, svaka čast. Zlatnog broda. Erin. Harfa koja je jednom-dvaput. Hladne ruke. Ben Haut, rododendroni. Mi smo njihove harfe. Ja. On. Star. Mlad” (Džojš 2008: 290).

---

<sup>375</sup> У контексту *ослобађања уметника* уп. и друштвену улогу харфе: „[...] то се ’издајничко дело’ такође рецитовало уз харфу, дивљу харфу необуздане маште, која је одјекивала трговима и улицама и која је одржала креативни дух ирског народа упркос сталним страдањима и немирима. То дело је представљало ’издају’ деструктивних програма у име борбе за уметност и лепоту. [...] чија је чак и харфа ’претерано дивља’” (Машовић 1996: 70–71).

Међутим, у *Уликсу* харфа пренебрегава ниво симбола националне и културне припадности и постаје маркер структуре текста са основним полазиштем из мита и наслеђем симболистичког слоја који се мења у двадесетовековном текстуално-деконститутивном идентитету, што се посебно уочава у „Еолу”, седмој епизоди *Уликса*. Структурално, седма епизода *Уликса* еолски је врло разуђена: сваки од одломака одвојен је поднасловом, што умногоме подсећа на (не)могућности харфског, синтетичког и складног, а ипак постојаног композицијског организовања новинских колумни.<sup>376</sup> Стиче се утисак да су управо у форми жанра новинских огласа, реконструкцијом (мета)поетичког тона описане теме посла аквизитера огласа, уредника и словослагача, у хронотопу који је одређен као новинарска, уредничка канцеларија и у којој се први пут до сада у *Уликсу* виде људи који раде. При томе су садржај, тон огласа и вести детронизујући у односу на наслове: нпр. наслов „У срцу ирске метрополе”, који звучи високомиметички, помало патетично и високопарно, са собом доноси распоред проласка трамваја и станица, као и један трен њиховог мимоилажења, пратећи контрапунктски структуру двогласа харфе.<sup>377</sup> Еолски се нуде и својеврсне ортографске игре: не само да се помиње словослагачко писање речи уназад (што је посебно важно за могућност Блумовог нелинеарног читања текста, али и свест о интернационалности, разгранатости и доступности медија), већ се поставља и питање односа верзала и осталих слова, што наглашава визуелно-типографске

---

<sup>376</sup> Уп.: „Различити аспекти новинарства репрезентовани су у поглављу (у „Еолу” – прим. М. Ђ.), а три реторичке композиције (једна писана и две усмене) цитиране су од стране јунака. Један број коментатора истакао је *еолску* природу поглавља, која је повезана са новинарством и беседништвом” (Sultan 1961: 549).

<sup>377</sup> У ширем контексту односа Џојсових наслова у овој епизоди (а међу њима и „Окруњена глава”, „Говор његовог завичаја”, „Сећање на славне битке”, „Софиста ударио охолу Хелену посред њушке. Спартанци шкргутали зубима. Итачани прогласили Пени за шампионку”) и садржаја који следе, претходно је донекле могуће упоредити са тоном песама „Химне”, „Здравице”, „Наше елгије”, „Оде вешалима” из циклуса „Видовданске песме” *Лирике Итаке*, које постављају парадоксални однос вредности и невредности у слици света након рата и релацији према претходним високомиметичким темама, али и традицији, историји, митологији (уп. Пијановић 2014: 110–121). Сродан однос према жанру постојао је и у поезији Владислава Петковића Диса, у *Утопљеним душама*, што је нарочито уочљиво у његовим песмама „Идила” и „Јутарња идила” (Ђурић 2011: 271–284). У томе се, на једној страни, издвајају типолошке модернистичке сродности у односу наслова и садржаја, тона дела које за њим следи, а на другој страни, авагардно превредновање жанрова и ослобођених жанровских простора поливалентности. Код Џојса је то још урбаније ситуирано у новинске чланке и нефикционалну, (квази)документарну грађу, која је овде инкорпорирана на нивоу жанра, а у српској књижевности ће бити и у функцији авангардног и постмодерног покушаја колажног тоталитета разумевања истине, нпр. код Милана Дединца у поеми „Један човек на прозору”, када се након лирских, надреалистичких описа страдања, додаје одсечак из новина који демаскира и раскринкава догађаје у олуји (Дединац 1957: 185–186), или пак у виду вести у постскриптуском извештају, који наизглед имају своје упориште у стварности у Кишовој приповеци „Енциклопедија мртвих” (Киш 1983f: 217–219).

елементе<sup>378</sup> који су оживљавали текст у надреалистичкој поезици присутних скраћеница, а све подједнако сачињава и утисак да се читају новине, а не роман. Дакле, харфска хармонија укршта се са контрапунктом одисејевски заточених ветрова, у поглављу где су журналистика и јавни говори вештина социјалних комуникација (Sultan 1961: 550), док новинарство ту поседује и функцију уредничког одисејевског ветра „да контролише ветрове јавног мњења” (Маћон 2009: 75). Наслови одломака при томе немају само стилистичка одређења, већ су саставни, а некада и основни део приче (Sultan 1961: 549–550), којима се указује на начине истовременог присуства и покушаја харфске равнотеже и еолских дислокација текста.

Утисак који се ствара јесте да ветрови непрекидно дувају кроз седму епизоду *Уликса*, како на плану метафора, тако и у односу према великом броју карактера и прича које су прекидане, неразвијане и независне од Стивенове и Блумове перспективе, што показује колико су ова два лика у контексту других скоро случајно одабрани и потенцијални аутсајдери. То *дување ветрова кроз текст* и утицање на његову фрагментарност учи пре свега начинима рецепције у којима способност дислокација поред текста треба да има и сам читалац (Маћон 2009: 78). Таква врста харфско-еолске полифоничности уочава се и у инфраструктури града који је премрежен мимоилазећим трамвајима, телефонима, машинама, као и огласима у новинама, али и у занимљивим литератним белешкама и критикама, што је најбољи начин актуализације оксиморона „еолска харфа”, карактеристичног за ову епизоду романа *Уликс*.

Разумљиво је да се харфа у српској књижевности јавља ређе од зовине свирале, фруле или трубе,<sup>379</sup> те је стога и значајно размотрити поетичке околности које собом у

---

<sup>378</sup> У критици је то обележено „типографском мимикријом поглавља” (Маћон 2009: 75). Са овим се, донекле, може упоредити и типографски разноврстан текст (анти)поеме *Јавна птица* Милана Дединца (Дединац 1972: 65–66), што су нека од првих заснивања визуелних и типографских промена као основа нелинеарног текста у авангардној предисторији њихове рачунарске нелинеарности.

<sup>379</sup> Тако би се, на пример, кроз поређења стихова Момчила Настасијевића и Бранка Миљковића, у којима су наведени симболи развијани, уочиле поетичке промене проузроковане проблемима порекла и коначног обликовања уметничког дела, што као теме актуализује присуство наведених музичких инструмената у песмама. Док модернистичка фрула као медијум ознаке до непрепознавања мења означено, неосимболистичка зова се мора изгубити у коначном *егзистенцијализовању* песме (уп. Брајовић 2005б: 14), како би се песма самостално отелотворила, онтолошки превазилазећи и фигуру ствараоца и средства стварања.

одабраним примерима подразумева. Као трећи сегмент лирског записа „Путници са истока” Иве Андрића, својерсног поетског триптиха о води, налази се одломак са поднасловом „Харфа из језера”:

„Uspeli su da izvade sa dna jezera harfu iz drevnih antičkih vremena. [...] *Samo dva izvijena krila odaju nekadanju namenu ove mrtve stvari koja je bila muzika.* [...]

Jedna misao u meni govori: 'Da nikad nisi bila harfa ni znala za ljudski glas i toplu ruku, nego da si postala i tamnovala od iskona do konca nema i potopljena na jezerskom dnu, isto bi bilo. Jer zvuk je samo nestalna međa koja prolazno i nepotpuno deli dva beskrajna carstva tišine'.

Ali ja ne slušam tu misao. Pred nemom, osakaćenom harfom zaričem se da ću pobožno slušati muziku prolaznih dana i radosno, zahvalan, primati svaki zvuk koji dolazi od smrtnih bića i stvari oko mene” (Andrić 2011: 110; подвлачења М. Ђ.).

Наративно-медитативни лирски глас Андрићевог текста пита се о сврси краткотрајног аспекта конкретних околности стварања уметничког у односу на (не)могућности његовог претрајавања у временима. Жудња за остварењем бића кроз уметност дата је у субјектовој наклоности и припадању митотворном симболу харфског сазвучја у силини аспеката које, без обзира на протекло време и уништене просторе, она обухвата. Упркос многим искушењима, ипак превладава хумана, артистичко-модернистичка мисао да је нужно знати, чути и чувати звук ствари као сведока давних времена из којих су потекле, јер би у супротном сасвим безразложно и узалудно било постојање сваке (уметничке) традиције. Кроз описане односе, значајно је одагнати сумњу у то да ли ће субјекат, стваралац и мислилац, поновити звук, без обзира што харфа неће засвирати. Чини се да са таквим, високо модернистичким сагласјем, иако обрнутих поставки, кореспондира одломак из претпоследње главе Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба*, где харфско финале подразумева потпуно прожимање субјекта са резонирањем околности у међусобном безрезервном предавању и, без обзира на нужну неравноправност и разочарање, превладава ипак поуздање у смисао супституције бића кроз подразумевајућу дугорочност уметничких феномена:

„Svemu sam dao sebe. Primio sam u srce glas svake stvari. Osjetio sam miljenje soka u svakom tananom vlaknu i srh u studenom srcu kamena. Razumio sam nijemi govor stvari i tugu u oku zvijera. Otvorio sam dušu svakoj pojavi života i oči svakom njegovom vidu. U svakom dodiru ostala je po jedna čestica mene. Da mi se išta iz dubine noći vrati u krilo!

Ali nikoga i ničega nema. Sad sam praznoruk i go, pun bijele praznine.

Gola duša u dahu bivstvovanja – harfa u dahu vjetra” (Desnica 1982: 363).

Десничина меланхолија ироничних превода умножава палету већ разгранатих значења која харфа собом подразумева, а што је Кишу било, очито, подстицајно још од

раних дела.<sup>380</sup> Тако се већ на првим страницама *Мансарде*, у каталошкој акумулацији музиколошких одређења Еуридикиног гласа, при одговору на питање истраге, на првом месту *камерно-музички* и претежно романтичарски поставља харфа: „Njen glas? Srebrne harfe, viole sa sordinom, renesansne laute, glas švedske gitare sa trinest žica, gotskih orgulja ili minijaturnog klavsena, violinskog stakata, molskog *arpeggia* na gitari...?” (Киш 2004: 12).

Као и у *Уликсу*, код Киша харфа и метанаративно посредује, и то нарочито кроз сегмент „Еолска харфа”, који представља последњи, резонантни део *Раних јада, лирски епилог*, придодат знатно касније, о чему, у улози постмодерног приређивача, Киш доноси и напомену (Киш 2001: 105). Одређени ефекти Кишовог текста врло су сродни одломку из седме епизоде Џојсовог *Уликса*, који носи наслов „О, еолска харфо!” (Džojs 2008: 140). Транспозиција еолске харфе, симбола ирских народних певача, али и античког света, у коме, по хомеровском предању, кроз жице харфе свира бог ветра, првом реченицом овог одељка у *Уликсу* сваки предтекст значајно ресемантизује: „Izradio je iz džera prsluka kalem zubnog konca, otkinuo komad i počeo vešto da ga zavlači među neoprane zube, stvarajući vibracije. – Bingbang, bangbang” (Džojs 2008: 140). Овде се већ очитује блумовска „delikatna umetnost oglašavanja” (Džojs 2008: 147), физиолошка музика унутрашњости тела, која ће имати један од својих врхунаца на крају једанаесте епизоде, када у „Сиренама” нутрином свог стомака Блум „запева” арију. Након класицистички обележене, лексикографске дефиниције харфе као споја *лепог и корисног*, увиђа се да се еолска харфа код Киша не прави од делова тела, већ џојсовски од улице. Постање урбане, електричне харфе до детаља је описано попут цинично-меланхоличног рецепта и пописа услова за (не)могућност „производње” савремене уметности. Као и Андрићева харфа, и у Кишовом тексту ће бити одјека прошлости, додуше у лексичком тону који ће знатно снизити значења „хватања звука из давнина [...] и из будућности” (Киш 2001: 107), што подразумева и аутопоетичко и аутофикцијско дефинисање ствараоца, као и истине о

---

<sup>380</sup> О односу музичких и литерарних елемената у Кишовом делу в. Делић 1995: 129–138.

(мета)поетиким околностима настајуће и других прича у контексту савремених видова комуникација.<sup>381</sup>

Харфијски медијум звука из давнина код Џојса у седмој епизоди *Уликса* представља иронично и авангардно превренујуће сећање на славне битке, које се завршава метапоетичким запажањем о савршеној песничкој стопи. У Адрићевој лирској прози, доносећи звук из давнина, харфа указује на нужност свепрожимајућих повезаности, обеспредмљеност узалудности и значај модернистичког наратора као неимара, у којем прича превазилази смрт. Код Киша звуком из давнина будућности метапоетички се сведочи о остварењу приче која је већ написана, те постмодернистички сама сведочи о себи, а посебно и о предисторији свог наслова.

Киш је, попут Џојса из *Даблинаца*, харфу везао за пут и урбани простор, али и хронотоп путовања и питање порекла, док ју је Адрић митологизовао према мору и времену прапочетака, што се, по одређеним елементима, може такође везати и за интересовања раног Џојса. Док је код Џојса харфа авангардно блиска схватању човековог тела, и то посебно уста као говорно важног, али истовремено и једног од најпрљавијих органа, код Андрића је она високомодернистички отелотворена мишљу наратора и поново тако оживљена. Код Киша пак харфа је повезана са природом преко дрвета, које се мења у бандеру, а затим се, и детаљном, постмодернистички експерименталном анализом, доказује да је у питању заправо еолска харфа, којој еол више није потребан.

У односу на референтну позицију, провокативно је и то што се у Џојсовом одељку о еолској харфи у *Уликсу* појавио сегмент о телефонирању, који ће у *Финегановом бдењу* ескалирати до „бечичних харфи” (FW 449.29–30), што је све могло да подстакне Киша на идеју о електричној бандери, али и на промишљања поводом питања о релацијама

---

<sup>381</sup> Уп.: „Ево, док држи склопљене очи, ево шта му пева харфа на уво: да ће ускоро престати да ради као слуга код господина Молнара; да се његов отац неће никад вратити; да ће напустити уцерицу са набијеном земљом уместо пода; да ће доспети најзад у Црну Гору код деде; да ће имати нове књиге; да ће имати 1500 оловака, 200 налив-пера, 5000 књига; да ће му мајка ускоро умрети; да ће срести девојку коју ће вечно волети; да ће путовати; да ће видети мора и градове; да ће – продирући у далеку историју и у библијска времена – истраживати своје мутно порекло; да ће написати причу о еолској харфи од електричних бандера и жица” (Киш 2001: 108).

механизације, технике и уметности.<sup>382</sup> То је подстакнуто и другим импулсно „превозним” комуникацијама, као и увиђањима начина на које би текст урбаних *еолских харфи* могао да се памти или чита, што су аспекти који, у различитим сферама, интересују и Андрића и Киша: жице харфе удружују полифоније и омогућавају дијагонална преплитања звучања, као и у епизоди „руте и линије транспорта и телекомуникација – трамваја, телефона и поштанских рута” (Маћон 2009: 76), што казује о симболу харфе као о важној спони на нивоу текстуалних комуникација, али и интертекстуалних референци.

Чини се да је посредан циљ читаве епизоде „Еол”, као и текстова из српске књижевности посвећених поетици *еолске харфе*, да се на (мета)текстуалном плану преиспитају и проблематизују могућности посредовања и читања знања из прошлости, што је решавано у тензији и немогућој дисперзији оксиморона *еолске харфе*, као спреге јединства расипања и прибирања – од диспропорције и губљења оријентације у тексту или симболима значења (из прошлости) до сувишне уравнотежености структуре и особине да се може „pregledati brzim okom” (Nabokov 2004: 69), као авангардна текстуална дистопија или пак врста похвале заснивања (пост)модернистичке композиције, која је понекад и таква да би се могла једноставно обухватити једним погледом, односно „скролом” на страници екрана.

---

<sup>382</sup> О оваквој контекстуализацији тог Џојсовог одељка из *Уликса* и немогућности коначног раскринкавања сегмената (уметничке) комуникације сведочи и Дерида: „Ovoga puta Eolova harfa nije dental floss nego telefon čiji su kablovi na drugom mestu navel cords [pupčane vrpce] koje spajaju sa Edenom. ’ – Twenty eight... No, twenty... double four... Yes. [Dvadeset osam... Ne, dvadeset... dva puta četvorka... Da.]’ Ne zna se da li to Yes pripada monologu, čime dokazuje prisustvo drugog u sebi (da, to je zaista taj broj) ili već govori nekom drugom na onom kraju žice. I to se ne može znati. Kontekst je odsečen, to je kraj odeljka” (Derida 1997: 24).

## 23. Како се читају *Одисеја* и *Уликс* од 50-их година 20. века: двојнички *Дневник о Улису*

Улис у делу *Дневник о Улису* Јована Христића из 1954. године обликован је као двојничка фигура лирског јунака, у сложености која подразумева да уводна констатација „прво је то био Одисеј” (Христић 1954: 3) отвара простор за полемике ко је то био *друго* и *други* када више није био (само) Одисеј.<sup>383</sup> Послератни Улис Јована Христића носи нека од обележја модернистичког Ули(к)са из 20-их и 30-их година 20. века, међу којима је, свакако, најевидентнији припадајући континуитет бездомног ностоса – „лутање, | бежање размекшаним асфалтом, лутање мраком без сна и без дана”, „онај без куће Одисеј | Одисеј онај сам у хотелској соби” (Христић 1954: 3). Међутим, уз Христићевог Ули(к)са прирађа се и карактеристика експлициране амбивалентности, која се до тада само наслућивала: Ули(к)с је „онај који нема никога и онај који има све” (Христић 1954: 4), што представља конкретизацију тоталитета непоседивог односа реалности и контемплативности који непрекидно опседају Уликс-Блум и Уликс-Стивен, отац и син *Лирике Итаке*, бандит и песник Драинчевог опуса, препоручујући се пуноћом варијација парадокса тог привида јединој (не)могућој онтологији поседништва другог и другости у периоду послератног модернизма. Од „пропорције” Уликса код Џојса и Црњанског, као *оног-који-има-неког-и-оног-који-нема-ништа*, до Христићевог Ули(к)са, као *оног-који-нема-никог-и-оног-који-има-све*, тензија пуцања или претрајавања парадоксалне спреге, са ипак недостижним рајићевско-чарнојевићевским узором, постаје један од основних разлога жудње лирског јунака Христићевог дела за Ули(к)сом као за одисејским двојником и његовим сталним присуством уз лирског субјекта, чак и када оно представља раскринкавање неког од његових ентитета, како у амбијенту урбано-јавног, тако и у амбијенту урбано-приватног. У том смислу и смеру, кроз овакав Христићев повратак Одисеју и поновну

---

<sup>383</sup> О двострукости имена у овом Христићевом делу, као и о проблему цитатности наслова в. Петров 2009: 55 и даље.



ресемантизацију односа Одисеја и Уликса долази до нових момената преокрета у токовима модернизације српске поетске уликсологије 20. века.

Лирски јунак Христићевог *Дневника о Улису* већ на почетку текста изражава незадрживу потребу да оде: „Требало је некуда отићи и ја сам улазио у тролејбусе који су ме одводили у далека и неосветљена предграђа” (Христић 1954: 8); „Било је страховито потребно да одем некуда, и зато сам улазио у те тролејбусе који су се полако празнили у сумрачне улице са високим јаблановима поред пута, улазио у њих да осетим како се тло под мојим ногама креће [...] да осетим како путујем, како се губим, како одлазим” (Христић 1954: 9), „јер је страховито потребно, потребно отићи некуда” (Христић 1954: 14). Када се у лирском јунаку Христићевог текста такав *умор* од свакидашњег и потреба за одласком неспорно конкретизују, долази до „једне сеобе, једне недеље у јутро са стварима нагомиланим на улици и собама које одјекују безнадежно празне” (Христић 1954: 14–15). Управо ту, на улицама, среће се поново жељени двојник Ули(к)с, у потпуно измењеном положају и функцији у односу на претходне одисејске огледалске одразе лирског субјекта у соби, и то као отелотворење простора за лирског јунака, простора преко ког лирски јунак нужно пролази:

„Био сам опет у оној истој улици када је то дошло. [...] Он је пао. [...] Његова су леђа била повијена у један туп и болан лук, и то је било све што сам видео, све што се одједном нашло испред мене, све у шта се мрак склупчао када ми је пао пред ноге. [...] Одједном је то било овде, и ја нисам знао одакле је, и шта је то, био је одувек овде, овај човек који лежи ничице са тако сурово извијеним леђима, док ми се чини да могу да му пребројим сваки пршљен, сваки камен у томе мосту који се угиба под теретом незнакаквим. Ишао сам том улицом и она је одједном изгубила свој крај. Знао сам да сам се вратио, да је то повратак, и да се оно више неће догодити” (Христић 1954: 17–18).

Повратак лирског субјекта путањом двојника Ули(к)са код Христића је повратак не више и не само Ули(к)совим путем већ Ули(к)совим телом и животом који је тај пут, као путем који је, по себи, *све* живота, онолико колико Ули(к)с више није провинцијално-итачки, него итачко-мегалополисан. Коначност (бес)повратка и (не)могућност поновног одласка Христићевог лирског јунака тиме је неоспорно утврђена и непремостива.

Стога се, односу на фигуру Уликса у поезији 20-их или 30-их година 20. века, у Христићевим записима о Ули(к)су из 50-их година, за лирског јунака не поставља више питање како доћи до или отићи са Итаке, већ како издржати тензију остављања и напуштања од стране двојника, тј. допуштања ули(к)совском двојнику да оде, у властитој

немогућности одласка: „Преживљавамо свакидашња искушења | Онога који би хтео да оде, али чија је сенка | И сувише чврсто срасла са нашим стопалима” (Христић 1954: 19). Са друге стране, одлазак двојника ипак нуди и откриће „крхке радости тренутка” лирског јунака у могућности барем илузије властитог одласка пут простора Уликса: „Кад препознамо себе у ономе који одлази | И чији се повратак више не очекује” (Христић 1954: 19). И поред тога, поетски запис „Угао” у Христићевом *Дневнику о Улису* описује изванредну, непрекидну и никад у потпуности задовољену потребу да се лирски јунак баш са Ули(к)сом у мегалополиским недоумицама сусретне: „Да је то могао да буде сваки човек на свету, | Твој сусед, или онај што станује | На другом крају града, али ако само знаш | Да је то морао да буде неко, да је морао | Да се појави иза угла када си ти наилазио, | Теби се чини случајно што се појавио | Он који се баш појавио, али ако знаш | Да је морао да се појави, да се појави | Било ко, хоћеш ли прићи углу и стати | Чекајући да се он појави?” (Христић 1954: 20)

Током Христићеве збирке посебно се проблематизује и могућност коначаног одласка лирског субјекта, различитог од уобичајених напуштања Итаке, представљених на почетку збирке, а који је сада усмерен ка ултимативном избегавању фаталитета повратка и са изузетним пријањањем уз потребу да се ули(к)совски двојник никада не изгуби: „Је ли касно || За једну реч која значи опроштај | За један опроштај који значи не враћам се | За једно не враћам се које значи отишао сам || И сувише касно” (Христић 1954: 24). Без могућности остварења увек изнова замишљаног сусрета са Ули(к)сом, лирском јунаку Христићевог текста припада страшна самоћа, док се сваки евентуални поновни повратак без Ули(к)са разуме само као „остатак”: „После ћеш | Опет доћи на ову обалу | Доћи упоран као сенка | Као сенка да сенку свога лица | Оставиш у тишини испод | Заборављених мостова | Доћи ипак | Усрдан као корак који се не враћа” (Христић 1954: 24–25). У тој оксиморонској самоћи *доласка који се не враћа*<sup>384</sup> и безнадежности од Ули(к)са напуштеног лирског субјекта, постављају се директна питања његовог опстанка до последњег одласка: „[...] хоћеш ли моћи | Да одредиш последњи лет том суровом крилу

---

<sup>384</sup> Сродна врста амбивалентности одлазак/долазак актуализована је и у Матићевом остварењу „Пред одлазак”, из 1953. године: „За дан-два опет поћи ћеш | Опет на пут | Толико пута већ полазио си на пут | И враћао се | Враћао се заиста зар | Зар икад заиста полазио | Заиста на пут | На пут” (Матић 2005: 94).

| Самоће, да поднесеш стрпљивост корака || Који ће тек наићи? Време чекања, | Време које чекаш, шта можеш да му | Супротставиш, ти мали и безоблични | Какву реч да бациш у сусрет ветру који ће | Све однети, какав корак у сусрет мраку | У коме сва лица нестају? || Ова последња случајност сусрета – | Је ли она у стању да спасе истрошено | Камење од таласа који наилази?“ (Христић 1954: 25). У том контексту, за лирског јунака следећи одлазак може постати неповратни последњи одлазак са Итаке само уколико крене и Ули(к)с: „Оставимо све за последњи талас | Коме већ бледу руку пене можеш да сагледаш, | Оставимо све и пођимо, – о како је потребно | Како је потребно отићи некуда, оставити | Све за овај последњи опроштај у сенци | Ћутања у коме нам се глас утопио“ (Христић 1954: 26). Проблем ипак остаје неумољиво неразрешив зато што је коначан одлазак лирског јунака немогућ због ули(к)совског двојника који је претходно отишао без лирског јунака, а који је за њега нераскидиво везан: „Јер ћемо сутрадан опет бити у овој истој | соби и мислити на онога који је | отишао пре нас“ (Христић 1954: 33).

Ули(к)сови проблеми нису више само Ули(к)сови: *Дневником о Улису* указано је колико, без обзира на то што Ули(к)с увек поново са Итаке одлази, судбина лирских јунака који су му се посветили и изградили се као његови двојници остаје заувек притворена за немоћност одласка, односно за трајан останак на Итаки и везаност за жудњу уликовс(к)ог фаталитета, чак и мимо непосредног присуства Ули(к)са. Тако су 50-их година 20. века лирски субјекти новог модернизма, у ствари, уликовски не-Уликси – они који су, по бити принудни у одласку, остали, а не поседујући ништа, имали све, што се најбоље очитује у атмосфери поезије Попе, Раичковића, Павловића, Христића.

Привидна неминовност одисејске теже над Уликсом са теразија матићевских песмотворних двојништва у остварењу Јована Христића<sup>385</sup> постепено се од авангардно-

---

<sup>385</sup> Очигледно је да се у слици света ране Христићеве поезије, у коју спада и *Дневник о Улису*, издвајају знатне сличности са послератним песништвом Душана Матића. Тако стихови Матићеве „Ваге света“ (1959), указују на позицију лирског субјекта која је, на једној страни, у контексту материјализације духовног и антропоморфизације предметног, блиска свету Попине *Коре*, а на другој, у односу према схватањима неопходне *мере* двојника зарад властитог одређења, Христићевом *Дневнику о Улису*: „На тас што си шта да ставиш | да покрене | Тас на коме лежи терет света“ (Матић 2005: 77); „Да своје не-ја бациш на тас да-света“ (Матић 2005: 80). Извесне сродности могу се уочити у Христићевеј песми „Песак времена“, као и у стиховима Матићеве „Ваге свете“, с тим што се чини као да се „просторно“ питање из Христићеве песме помера у неоспорну „временску“ констатацију у Матићевим стиховима: од реторске недоумице – „У преласку преко улице | У човеку са угла || Је ли касно || У вожњи бициклом | У точку аутомобила || Је ли

модернистичке рестаурације мита окреће изнова, само наизглед, његовој класичније модерној обнови у поезији Миодрага Павловића, Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића и Борислава Радовића. Чак и ако Уликс напушта Одисеја у поезији након 50-их година 20. века, интересовање познијег српског песништва не напушта и одисејски протежног Уликса.

---

касно” (Христић 1954: 22–23), до реторичког одговора – „Сутра ће бити касно || На плећима ти терет света почива || Ти си кавга света || Сутра ће бити касно” (Матић 2005: 80).

*V Од цојсологије до антицојсологије у српској књижевности 20. века*

## 24. Кишологија: џојсологија или антиџојсологија?

„Данило Киш је за Средњу Европу оно што је Џојс за Ирску”  
(Мерседес Монмани).<sup>386</sup>

Аспекти смене модернистичке и постмодерне парадигме, који се активирају у процесима стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у српској литератури 20. века, запајају се и у токовима постојаних рефлексивних дијалога у опусу Данила Киша. Поетичке последице Кишове стваралачке рецепције и одговора на Џојсов модернизам нарочито су видљиве кроз трансформације жанра романа о уметнику од *Мансарде* до познијих Кишових књига, у експериментисању наративним инстанцама и поверењу у протејску природу текста, у фрагментацији приче као еквиваленту дезинтегрисане слике света и тежњи ка „репарацији” у енциклопедијској форми, у заступљеној диференцираности стилова, техника и тачке гледишта приповедног ткива, динамичаном односу према документарној и ванкњижевној грађи, истражном процесу као наративу катехизичког тона, статусу писма као заплета радње и поетике запретеог читања, активирању принципа монтаже и других кинематографских одлика текста. Осим на нивоу наведених приповедних поступака Кишова стваралачка рецепција дела Џејмса Џојса увиђа се и кроз различите начине актуализација књижевних инвентара, спискова, каталога предмета свакодневице, који припадају Леополду Блуму или Едуарду Саму (кишобран, шешир, штап, кромпир), у ресемантизацији грађе легенде и мита (од Одисеја до Ахашвера), слоју цитатности, алузивности, амбивалентном третирању тока свести, непрекидном трагању јунака за оцем, али и сином, у јеврејско-хришћанском пореклу, југозападној Мађарској, миљеу Средње Европе, који спајају Блумовог оца Рудолфа Вирага и Андијевог оца Едуарда Сама, у односу биографије и фикције у књижевним делима. Претходно поменуто само су нека од упоришта за компаративна изучавања прозе и постављања питања о Кишовој стваралачкој – џојсовској или антиџојсовској – рецепцији

---

<sup>386</sup> Уп. <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kis-je-za-srednju-Evropu-ono-sto-je-Dzojs-za-Irsku.lt.html>, 15. 7. 2015.

овако дефинисане парадигме модерности у токовима постмодернизације српске књижевности 20. века.

### Џојсолошка кишологија?

Кишово литерарно стасавање у студентским данима везује се за период 50-их година 20. века, када је рецепција књижевних дела Џејмса Џојса у Југославији знатно јачала, о чему сведоче текстови критике, превода и есеја објављени од стране различитих генерација литерарних посленика, међу којима су, у послератном времену, а по назначеном аспекту и квалитету промишљања, активни били и Ристић, Токин, Горјан, Павловић, Данојлић. У програмима обновљене Катедре за општу књижевност и теорију књижевности Универзитета у Београду, чији је први дипломирани студент, у време руковођења Војислава Ђурића, био управо Данило Киш, налазио се и *Портрет уметника у младости*, са којим се Киш сусрео у периоду студирања између 1954. и 1958. године (уп. Thompson 2013: 33). Имајући у виду да је Горјанов превод *Уликса* био доступан 1957. године, не изненађује што је већ 1959. године, своје записе о господину Маку, двадесетчетворогодишњи Киш објавио као својеврсни дијалог са Џојсовим романом.

Томпсонова биографска метода у истраживању живота и дела Данила Киша указала је на извесне сродности атмосфере и амбијента порекла или припадања ликова који вежу Џојсову и Кишову прозу (уп. Thompson 2013). Поводом таквих спона живота и литературе, са пуном свешћу о њиховим важностима, сведочи Киш већ у првој реченици своје „Кратке аутобиографије, Извода из књиге рођених”: „Мож је отац ugledao sveta u zapadnoj Mađarskoj a završio je trgovačku akademiju u mestu rođenja izvesnog gospodina Viraga koji će, milošću gospodina Džojisa, postati slavni Leopold Blum” (Kiš 1990a: 12). Између осталог, наведен пример је и подстакао Киша да поводом књижевних „srodnosti po izboru”, односно могућности стваралачких рецепција, не говори о Џојсовом делу у контексту „tzv. ličnog opredeljenja, a na osnovu književnoistorijskih, društvenih, ili čak političkih, afiniteta”, већ контекстуализујући их у оквиру „posledica tematskih afiniteta” (Kiš 1983e: 228), што ће се показати као основа других књижевно-поетичких аспеката рецепције и зачетака стваралачког дијалога.

Господин Вираг, мађарски Јеврејин из Кишове приповетке „Замак осветљен сунцем”, делује скоро као рођак-потомак Рудолфа Вирага, оца Леополда Блума из Џојсовог *Уликса*.<sup>387</sup> Услед губљења Молнареве краве Наранце, Анди се у *Раним јадима* обраћа господину Вирагу да пренесе поруку осталима – како је због тог неуспеха отишао у свет (уп. Киш 2001: 48–49), чиме као да се индиректно, текстуално подсвесно, истина о самоизгнанству оставља ономе ко именом као метонимијом интертекстуално евоцира пресељење из Мађарске у Ирску чувене породице Вираг-Блум. Архетипску снагу тог миграционог белега оличава и грађанинова негативна карактеризација Леополда Блума у „Киклопу”, дванаестој епизоди *Уликса*: „Virag iz Mađarske! On je za mene Ahasver” (Džojš 2008: 356). С тим у вези се примећује и како се, у сродности кафанског амбијента из епизоде „Киклоп” Џојсовог *Уликса* и Кишове кратке приче „Јуда”, Леополд Блум и Едуард Кон показују као жртве антисемитских напада. Маркер непоузданости аутсајдера променљиве прошлости одјекнуо је код Киша у *Раним јадима* и као опасност у околности да, ма колико Вираг, на неки начин, може помоћи Андију, његова је природа ипак варљива, те се увек може очекивати и да изневери (уп. Киш 2001: 55). Назначено заправо представља архетип вираговских „издаја” из прошлости литераризованог живота породице Вирага, на које, очигледно, Кишов текст рачуна, барем када је у питању наслеђе свести о промени презимена и конфесионог опредељења које бележи Џојсова прича, а *Рани јад* омогућавају контекст кишовских стваралачко-рецепцијских трансформација тематских афинитета у сродности према избору. Тако је и наговештај (не)могућности „сарадње” Андија и Вирага реципиран у недоумици коју изражавају деда и госпођа Сам примедбом да се не зна „само шта ће му тај Вираг” (Киш 2001: 64). Одговор у историји књижевне херменеутике стваралачких рецепција односио би се управо на важност успостављања Кишовог дијалога са Џојсовим делом, у властитом моделовању литерарне биографије, тематских и других књижевно-поетичких афинитета, као и у Кишовом истицању и развијању џојсовске свести да и немитске фигуре баштине своју грађу кроз историју књижевног и документарног интертекста.

---

<sup>387</sup> Рудолф Блум, Леополдов отац, који 1886. године извршава самоубиство, претходно по емигрирању из Мађарске у Даблин, мења презиме јеврејског порекла, одлучујући се за алтернативу мађарске речи „virág”, представљену у енглеској речи „bloom”, што означава цвет, односно пупољак (Рауповић 2001: 15). Управо су такве промене, као *избори по сродности живота и литературе*, изразито важни за нека од Кишових опредељења.



У процепу сусрета аспеката цојсологије и антицојсологије у Кишовој стваралачкој рецепцији Цојсовог дела посебно је битан начин на који је у опусима ових аутора инкорпориран концепт Средње Европе. Иако у својим текстовима подразумевају димензију метафоричности Средње Европе из различитих периода (пре свега, од 20-их и од 60-их година 20. века), код Цојса, као и код Киша, Средња Европа не подразумева призвук искључиво интегрисаног фактора, како би се то увреженом употребом њеног пренесеног значења обухватало. У том смислу се и чини да Средња Европа конституише за Блума ону позицију коју Ирска има за Цојса. У аспекту у коме принцип Средње Европе, као и Ирске, агресивним подухватима у име стицања или одбране легитимности појединих нација, све учесталије деконструише могућност и слободу индивидуалности, услеђује нужно цојсовско, односно вираговско и блумовско самоизгнанство. Како се за Цојса, унутар уједињујуће европске слике са епицентром у Паризу, Средња Европа, нарочито након распада Аустроугарског царства, показује и као азил раздора (каква је, донекле, и позиција Ирске унутар британског комонвелта), транспозиција конструкта Средње Европе као Блумовог неприкосновеног геномског порекла у наведеном примеру из „Киклопа”, дванаесте епизоде *Уликса*, неумитно претрајава у виду метафоре деструкције, у овом случају ирског препорода. Уз то је и са генетичке стране настајања рукописа Цојсовог *Уликса* посебно индикативна чињеница да белешке о мађарском граду Сомбатхељу, месту Блумовог порекла, кроз халуцинације јунака у „Кирки”, петнаестој епизоди *Уликса*, Цојс уноси тек крајем 1920. године, и то пишући из Париза, док у епизоди „Итака” развија ту идеју свега осам месеци пре објаве *Уликса* као целовитог издања (уп. Crispi 2015: 67–68). Представа о региону, па био он и регион Средње Европе, и то као утопијски замишљана сума сродних уметничких струјања и мултилингвалних протежности, како у литерарној, тако и у теоријској мисли, за Цојса је, из перспективе острвске, неевропске регионалности, и даље инклузивна у односу на поимање концепта светске књижевности.

Парадоксално дезинтегришући аспекти Средње Европе видљиви су и у Кишовом делу и аутопоетичким промишљањима. Супротна тоталитаристичким виђењима, у мултикултуралности малих група, замењивих и проблематичних двоструких идентитета, „tereta melodija jezičkih i muzičkih” (Kiš 2006: 332), национално и даље недовољно

остварених, Средња Европа понајпре одговара метафори *пеишчаника*. Чини се да је према томе Кишу најближа дефиниција малих народа Средње Европе коју нуди Кундера у чувеном есеју „Трагедија Средње Европе” – да је мала нација заправо она која поседује свест о могућности свог нестанка (Kundera 1984: 8). Уместо да таква идеја утихне у концепту средњоевропског као емпатији или ревитализацији, у Кишовој прози се уочава да метафора Средње Европе тај проблем *колективно параноички* и кроз *неурозу страха* (Kiš 1983e: 243, 254) чини још видљивијим, у сталној прозивци за одређењима и декларацијама, што додатно проблематизује позиција Аушвица, као средњоевропског амбиса. Тако Средња Европа у Кишовој визури у ствари прелама однос *ми, Европејци* и *ми, Југословени* као пропорцију *homo poeticus*-а и *homo politicus*-а, чија разлика актуализује питање о перспективама враћања фокуса на *метафизичке мисли* и *поетичке сензибилности* наше књижевности (Kiš 1983e: 85–86), што (дис)утопија Средње Европе, очигледно, не остварује. Стога је и могуће закључити да је Париз егзил како за Џојса, тако и за Киша, једини са отвореношћу „*džojsovskog izgnanstva*” (Kiš 2012: 162) да се, без обзира на све, слободно буде *homo poeticus*, у „*velikoj evropskoj, velikoj svetskoj kuhinji ideja*”, где је „*sve [...] samo literatura*” (Kiš 1983e: 154).

Ипак, ма колико се по неким увидима у доминирајућој парадигми Џојс и Киш надовезивали, не треба губити из вида да је Киш читалац и Џојсових читалаца, међу којима се за полемичке смерове Кишове (анти)џојсологије посебно чине важним двојица стваралаца наглашено везаних управо за регион Средње Европе – Ђерђ Лукач и Херман Брох.

### **Кишологија као антиџојсологија?**

У књизи о Кишу Марка Томпсона, у односу на роман *Уликс*, који је обележен као „последњи хабзбуршки роман”, *Пеишчаник* је именован његовим епитафом (Thompson 2013: 18). Оваквом семантичком диференцијацијом као да се подвлачи постојање и неке врсте уликсовске *пукотине* и дистанце, неопходне како би се кроз стваралачку рецепцију успоставио и дијалог превредновања модернистичке парадигме, који Киш започиње већ 1959. године, текстовима „Једна шетња господина Мака” и „Господин Мак се забавља”. Подухват је, очигледно, предузет у свесном поетичком циљу „обрачуна” са

претходницима и наслућујућим следбеницима, у намери супротстављања предвиђаним цојсовским екстремима – у виду *поражавајућих резултата* новог романа, као *рашчовечене љуштуре* поступака и констукција на *граници муцања* и у опасности „*ideala koji je izgubio svaki smisao samim tim što je postignut*” (Kiš 1983e: 56–57), за шта пример Киш налази тумачећи роман *Пустолина* Владана Радовановића 1960. године. Управо се ту приказује лествица *перманентног размака* Кишове аутопоетичке мисли (Kiš 1983d: 51), која од Флобера, преко Цојса, треба да, припремајући се за *Пешчник*, пронађе свој одговор на изазове модерности, са изразитим поуздањем у форму, али мимо формализма француског новог романа. Да ли је Кишу у том смислу нужан антицојсовски концепт?

Кишовог господина Мака, критичара-луденса, читалац среће у дедалуско-обалској шетњи попут оне из „Протеја”, треће епизоде *Уликса*, са елементима блумовског ходочашћа из шесте епизоде „Хад”, где се у аутопоетичкој и метапоетичкој позицији добијају коментари о виђењу књижевности кроз Макове дискусије поводом Цојсовог романа, који се управо читао (уп. Kiš 1990b: 25). Посебна критичка пажња усмерава се ка сумњивој позицији интроспекције, проблемима психологизације, као и (не)могућностима успеха уликовског представљања „*jednog trenutka opisanog detaljno, svestrano*”, који би чинио „*kvantitativno čitav jedan univerzum*”, док би при „*povezivanju svih asocijacija*” „*kvalitativna determinanta tog univerzuma bio [...] – haos*” (Kiš 1990b: 25). Кишов господин Мак пред тим ипак одлучује да банкротира, јер увиђа да у томе има нечег неуметничког (Kiš 1990b: 25). Стога таквом уликовском поразу, Кишов Мак нуди нови систем „*selekcije asocijacija*”, и то оних које су „*funkcionalne već apriori [...] pre teksta*” и представљају „*snagu izbora*”, уз интензивiranу „*smelost uništenja misli još u zametku*” (Kiš 1990b: 25–26). Регулисањем апстракција, насталих као последица психологизације, господин Мак раздељује приступе избора асоцијација из тоталитета на две врсте метода – блумовске и цојсовске, критикујући обе: „*Stajati blumovski pred morem to znači biti vođen svojim asocijacijaма kroz sve tajne i dubine mora, razgovarati s ribama i s talasom – a ne izneti ništa. Džojsovski pak se zaroniti u želju da se opipa oblina svakog talasa, sagleda boja svih dubina, oseti ukus svih koralа – to znači taštinu. Istina prometejsku. Pregršt relikvija*” (Kiš 1990b: 26; подвлачења М. Ђ.). Све док форма не „*dâ nov sadržaj našoj taštini*” (Kiš 1983e: 73), према

Кишу и господину Маку, очигледним антиуликсовцима у заметку, ни блумовски ни џојсовски однос савладавања хаоса избором асоцијација не представља уметност.

У тексту „Господин Мак се забавља”, двојство господина Мака као рационалисте који пародира Мака-песника (уп. Киш 1990с: 29), представља, на једној страни, релацију Блума и Стивена, практичара и поете из седамнаесте епизоде *Уликса*, али, на другој, и начин на који се Кишово дело односи према Џојсовом, у сукобу комплексног стваралачко-рецепцијског устројства, грађеног од факата и легенди наслеђених од мајке, али у склопу патетике и ироније, примљених од оца (уп. Киш 1990а: 12). Кроз глас господина Мака стога се критикује једностраност великог дела уликсовског текста у третирању стварности – реалност, чак и ако је психолошка, уколико је једина у тексту активирана, резултат и даље подразумева „istu nemoć” (уп. Киш 1990с: 29). Тако најуспелијим деловима *Уликса* Киш, у ствари, именује сегменте у којима се сусрећу „*два sveta (subjektivni i objektivni)*”, „*u jedinstvu koje je simbioza svesti i potsvesti*”, што, према Кишовим увидима, представљају епизоде „Калипсо”, „Наусикаја” и „Пенелопа” (Киш 1990с: 31). Остајући углавном антиуликсовски, претходно указује да се Киш не мора нужно обележити антиџојсовским у целини.

Чини се да доминирајуће антиуликсовско расположење у Кишовој раној стваралачкој рецепцији Џојсовог романа, а посебно у коментарима господина Мака о вредности асоцијација и односу према реалности, донекле своја упоришта проналази и у Лукачевој начелно антиџојсовској критици из „Идеологије модернизма”. Истичући технику тока свести не само стилистичким средством већ апсолутним формативним принципом наратива и ликова, Ђерђ Лукач Џојсову склоност ка хиперсубјективности, која мимоилази интеракцију карактера и окружења, чинећи *тамну бесконачност* основом потенцијала индивидуе, оцењује претежно у контексту негације модернистичке уметности (уп. Lukács 2007: 1218–1232). Са годинама Кишове ране рецепције Џојсових дела поклапа се и Кишово читање Лукача. Лукачева књига *Данашњи значај критичког реализма*, са предговором из 1957, коментарисана као уважени пример дедогматизације теоријске мисли од стаљинистичког култа личности, постаје Кишу доступна већ 1959. године (уп. Киш 1983е: 69–70). Киш на свом примерку Лукачеве књиге, претежно антиџојсовске

провенијенције, дивећи се неким од аспеката Џојсове методе, истиче Блума као изванредну *квинтесенцију просека* (уп. Thompson 2013: 36). С тим у вези се и поставља питање да ли и како Кишово читање Лукача утиче на његово разумевање Џојса, или је пак обрнуто случај.

Приказујући Лукачеву књигу, Киш луцидно примећује амбивалентности у тексту. Парадокс Лукачевих органицистичких законитости у теоријској поставци јесте неискључивост која се посебно уочава у сегменту када Лукач застаје пред неумитном системском логиком да се Кафка и Џојс морају разумети као истоветни у свом декадентном односу према реализму.<sup>388</sup> Стога су у Лукачевом тексту евидентни примери тек мимогредног писања о Џојсу у контексту назначавања проблема декадентности код Кафке, Музила или Деблина. Немогућност једностране Лукачеве оцене Џојса кроз *дисквалификацију због декадентног авангардизма, односно крајњег продукта сумње*, стога није основ Кишовог истицања антиуликсовске оријентације, већ супротстављања честим и не увек заснованим *антилукачијанским* ставовима (Киш 1983е: 44–45). Лукачева конфронтација авангардизму, развијана не само на основу негативних вредновања пуког авангардног формализма супротстављеног садржини реалности него пре свега на основу оштре критике због заступљене *бесперспективности* која изузима *људскост*, поклапа се са Кишовим коментаром поводом француског новог романа као *љуштуре бешчовечства* (Киш 1983е: 55).

Будући у погледу дефинисања последица авангардизма, очигледно, сродно настројени, одабиром да се следи назив друге поетичке парадигме – авангардизма, уместо у оригиналном тексту доминирајућег модернизма, Киш је вероватно и (не)свесно приступио разрешавању енигме Лукачевих несврставања Џојса у обресе искључиво негативних одређења:

„[...] он (Лукач – прим. М. Ђ.) и *najekstremniji avangardizam* jednog Džojisa prihvata kao umetničku tvorevinu, kao delo, он čak priznaje Džojisu sposobnost da svoje *komplikovane estetičke intencije* ostvaruje konsekventno i *tehnički savršeno*, jer ostvaruje upravo *ono što je hteo*: 'Bili bismo nepravedni prema Džojsovim umetničkim namerama i književnoj potenciji', каже Лукач, 'ako bismo njegovo konsekventno ostajanje na površini, *na onom letimično trenutnom*, ako bismo ono bežanje od misli i osećanja koje

---

<sup>388</sup> У вези са овим проблемима у контексту Лукачеве рецепције Ничеа уп. Milošević 1979: 172, 177.

pokazuje njegov roman u celini tumačili tako kao da on podbacuje u onome što je hteo, da ga ne dostiže. Ne. Sve to Džojсs hoće i on to adekvatno i ostvaruje svojim specifičnim tehničkim sredstvima” (Kiš 1983e: 48; подвлачења М. Ђ.).

Негирајући авангардизам „апстрактних могућности апстрактног субјективитета”, у виду поетике антиуликсовског психолошког хаоса, Киш следи и Лукачево читање Џојса у оном смеру који врлину уликсовске уметности подразумева у снази *летимично тренутног*, што се кроз Кишов опус остварује у деструкцији „alegorične distance” (Kiš 1983e: 48–49), посебно кроз мобилизацију конкретног у каталошком. Лукачеве увиде о нужности алегоријских мимоилажења и чувања платоновског у партикуларном (у виду сабирања оба аспекта у Џојсу, Лукачевом теоријском и Кишовом поетичком изазову), Киш актуализује у смеру признања да је заправо својом књигом *Данашњи значај критичког реализма* Лукач понудио не само негативну критику декадентности модернизма већ и лажности социјалистичког реализма, чија наметнута перспектива потпуно одговара методу изостајуће перспективе у авангардизму (уп. Kiš 1983e: 51). Ишчитавањем назначене теоријске импликације Џојсове улоге, управо зато што га Лукачев текст наизглед неспретно, а у ствари знаковито мимоилази, Киш, следећи овакво Лукачево маркирање Џојса, наставља да конструише свој вид (анти)џојсизма.

У полемици *Нарцис без лица*, Драган Јеремић оптужује Киша за епигонство џојсовских следбеника, а пре свега Робера Пенжеа и Хермана Броха. Поређење показује да би се могло размишљати о сродностима у композицији трећег дела Брохових *Месечара – 1918. Хугенау или трезвеност* и Кишовог *Пешчаника*. Иако је Брохов роман углавном у јасним превагама краће реченице, са доста акције и мање пешчаничке лиричности и меланхолије, токови Брохове (анти)џојсовске конзистенције<sup>389</sup> успостављају се на основу фреквентне појавности формално онеобичених наративних матрица које се, међу поглављима подразумеване конструкције, ипак понављају, а обухватају експлицитно и метапоетички именован курс из теорија знања – „Распад вредности (1, 2, 3...)” и друге тезе. Како се такво антиџојсовско поступање уочава и код Киша, у репетитивним сменама наративних делова *Пешчаника*, заиста се поставља питање да ли би се и колико

---

<sup>389</sup> Из Брохових писама се закључује да вероватно није познавао Џојсовог *Уликса* при почетку рада на трилогији *Месечари*, док се проналази и констатација да своју трилогију не би ни написао да је знао да *Уликс* постоји (уп. Žmegač 1987: 356).

композиција *Пешчаника* могла тумачити као Кишова стваралачка рецепција Броховог читања модернизма и властитог стваралачког одговора. Ипак, колико год Брох није цојсовац, Киш дијалектично претрајава на граници једног и другог. Та међа метода Кишовог цојсизма и рецепције Броховог антицојсизма у *Пешчанику* запажа се у романескној конзистенцији броховске есејистичке логике, уз примат рефлексивно-апстрактних тема и ауотранспарентност коментара мисли из трећег дела *Месечара*, са цојсовским процесима конституисања мисли. Киш је најмање броховац тамо где се Брох најмање ослања на Цојса, а то је у роману *Вергилијева смрт*, где целовитост и завршивост унутрашњег монолога таласне реченице не прекидају хипертекстуалне алузије (осим интерполираних Вергилијевих текстова), а сва се физиологија тока свести везује за физиологију другог текста – *Енејиде* (уп. Broh 1982).

У том смислу се закључује да како би се установила парадигма која је антитетички цојсовска у Кишовом делу, без обзира на њено порекло, имплицитно се заправо подразумева континуирано присуство стваралачке рецепције и Кишовог дијалога са Цојсовим остварењима. При томе се квалитети (анти)цојсизма одређују у поетичкој различитости Цојсових опредељења од *Даблинаца* до *Финегановог бдења*, којих је Киш био свестан и са којима је градио полемички однос у доменима од (анти)уликсовског до (анти)финеганског.

## 25. Зашто каталогизовати (књиге)?

„*Neminovna uslovnost vidljivog: makar to ako ništa drugo, misao u očima stvorena. Potpisi svih stvari koje ja ovde treba da pročitam*”  
(Džojс 2008: 47).

„Јер, расплет овог романа се налази у регистру”  
(Павић 1996б: 405).

Зауостављањем „pred džojsovskim ambisom ambiguiteta” на једној страни, али и пред „ponavljanjima psiholoških klišea” на другој, у својим аутопоетичким промишљањима Киш индиректно процесе модернизације књижевности препречује код експеримената психологизирања текста и упућује заокретима фокуса према „makrokozmi predmeta i stvari” (Киш 1983е: 227–228). Након динамичних односа авангардног *хаоса апстракције* као последице психологизације и воље за (позно)модернистичким тоталитетом, понуђеним кроз *летимичне тренутности конкретног*, један од најважнијих аспеката у процесима (пост)модернизације књижевности 20. века, а у односу на стваралачку рецепцију Џојсовог дела, представља поетика (и поетизација) каталога, посебно актуализованих од седамнаесте епизоде *Уликса*. Управо то што се „Итака” разуме и као хронотоп „каталогенезе у прогресу” (Senn 1996: 37), Џојсу је у првим критичким приказима и било замерано као нелитерарно: „Ово можда јесте или можда није књижевност. Али је заиста добро каталогизовање” (Leslie 1922: 112–119; Senn 1996: 37). Истакнуто „неуметничко” својство каталогенезе свести контекстуализује (анти)уликсовску провокацију Кишовог господина Мака и (ауто)поетички преокрет ка конкретности селекције асоцијација (уп. Киш 1990б: 25), што и развија упориште Кишовог антиџојсизма, у овом случају кроз питање о функцији каталога у Кишовом опусу у односу на текстове претходника са којима гради стваралачко-рецепцијски дијалог. Стога се основна хипотеза овог поглавља заснива на питању да ли се и на који начин поетиком каталога предмета у Кишовом делу, која се имплицитно развија од *Мансарде*, преко *Породичне трилогије*, нарочито *Пешчаника*, па све до *Гробнице за Бориса Давидовича* и *Енциклопедије мртвих*, својеврсним обрачуном са модернистичком парадигмом, достиже постмодернистичка апстракција тока свести, а



тима кроз постојану, али очигледно амбивалентну стваралачку рецепцију Џојсовог текста, утиче и на токове (пост)модернизације српске књижевности 20. века.

Својим пореклом реч *каталог* (*katalegein*) садржи у себи значење *одабира*, али и латинско значење глагола *legere* – читати, са референцом на причање (*logos*) као умножавање (уп. Senn 1996: 31–32). Када се форма *katalexon* јавља у контексту Одисејевих причања, подразумева се да свако хомеровско излагање, ако жели да буде *све* истине и живота, садржи неки каталог и набрајање (Senn 1996: 31–32). Амбивалентност асоцијација преткаталогског контекста поседовала би се када би Хомер понудио Одисејев ток свести. Тензија модернистичког тока свести и најаве функције постмодерног каталога најјасније се уочава у позицији „Итаке”, седамнаесте епизоде, у односу на друге делове *Уликса*. Бивајући својеврсни текстуални катализатор и коректив тока свести јунака *Уликса*, каталог је у епизоди „Итака” највећим делом медијум унутар текста. Са променама позиције и функције тока свести у постмодерној књижевности и његове активности не на плану тока свести јунака већ текста, подразумевају се и другачије улоге каталога као граничног посредника и видљивог медијума свих прећутаних, подразумеваних, алудитивно присутних, али и неприсутних дела и аспеката у *току свести текста Финегановог бдења* или *Гробнице за Бориса Давидовича*. Ипак, у обе парадигме, а на различитим нивоима, тежећи ка томе *све*, каталог је увек и суштински одјек немоћи да се то *све* изрази (уп. Еко 2011: 49), што указује на парадокс границе коју запоседа и на све оно што остатак текста проговори када каталог у својој (не)моћи у њега буде инкорпориран. Разлике тог ванкаталогског текстуалног или контекстуалног проговора, у односу на степен унутрашњег (не)прихватања каталога, утичу на разазнавање доминантне поетичке парадигме у процесима (пост)модернизације књижевности 20. века.

Пошто је, осим садржалаца, есенција каталога и у конструкцији (уп. Venstock, Venstock 1979: 60), каталози у Џојсовим делима указују на поетичке промене и степене модернизације како онтолошких упоришта текста, тако и на нивоу стила и реторике. „Итака”, као превасходно „именичко поглавље” *Уликса*, аутокаталогски „у односу на друга, користи најмање глагола”, а кад их и користи, то су они који су „окренути каталогизацији” и чија се „униформисаност умножава заједничким елементима, какав је

нпр. префикс – ‘With deep inspiration he returned, retraversing the garden, reentering... reclosing... reassumed... reascended... reapproached... and reentered’ (U 17.1270–73)” (уп. Senn 1996: 50, 52; подвлачења М. Ђ.).<sup>390</sup> Како се до стилистичких начина грађења „Итаке” у виду имплицитних маркирања каталошких унификација Џојсова техника усавршава још од списка *Ђакомо Џојс*, показује пример описа девојчиног оца са својеврсним (мета)каталогизаторским коментаром на почетку и на крају:

„*O! savršeno rečeno: pristojnost, dobrohotnost, znatiželja, uzdanje, sumnja, prirodnost, bespomoćnost starosti, povjerljivost, otvorenost, kultiviranost, iskrenost, upozorenje, veliko uzbuđenje, suosjećanje: savršena smjesa*” (Јојс 1981: 279; подвлачења М. Ђ.).

Таква интерпункцијско-графемска обележеност и издвојеност каталога у *Ђакому Џојсу*, са изразитим метапоетичким и коментаторским прологом, уз експанзију садржаја каталога и епилог закључног погледа на исти, према модернистички свесној ангажованости графо-стилистичких обележја ради истицања каталошког следа, у извесној је поетичкој сагласности са узусом списка из романа *Дан шести* Растка Петровића:

„Стеван је одабирао шта ће даље носити од онога што му припада. (Три кошуље, троје гаће, шест ципних марамца, 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 литара ракије. Све укупно око двадесет килограма.)” (Петровић Р. 2014а: 173–174).

У претходним примерима из *Ђакома Џојса* и *Дана шестог* увиђа се да основни, ванкаталошки модернистички наратив не издржава динамику и темпо каталогизованог набрајања, већ је сума онога што представља каталог дата у парентези, као својеврсна иконична представа „упакованог” простора ратног пртљага Стевана Папа-Катића, односно у интервалу између две двотачке, као експликација свести текста о нужној (не)сижејној издвојености списка. Уместо итачке аутопоетичке подразумеваности и језичке природности каталога, још потпунију самосвојност списка у односу и на друге, такође аутономне сегменте (кон)текста, као интерполорани, вишеструки умети ван свих обележја завршивог, поседују сегменти различитих биланса *Фирме Његован* у контексту историје и друштва – „1870 = 58.532.116 din. 1875 = 66.234.658 din. 1880 = 81.307.883 din. 1885 =

---

<sup>390</sup> У преводу на српски каталошки ритам чува се у анафоричности набрајања које се постиже репетицијом прилога *поново*: „Da li je ostao? Prožet dubokim nadahnućem, okrenuo se, *ponovo* prošao kroz baštu, *ponovo* ušao u hodnik, *ponovo* zatvorio vrata. Uz kratak uzdah, *ponovo* je uzeo sveću, *ponovo* se popeo uz stepenice, *ponovo* grišao vratima sobe, na poluspratu, i *ponovo* ušao” (Džojcs 2008: 688; подвлачења М. Ђ.).

78.098.288 din. 1890 = 83.885.319 din. 1895 = 71.630.166 din. 1900 = 120.549.187 din” (Pekić 2012b: 359) или делови Ћосићевих *Тутора*, међу којима су, нпр., и „Даничини расходи: кокош 20 дин, салата лебац 4, маст јаја 8 и по, Време 2 [...]” (Ћосић 1982: 478). Сродна поступања са краја 20. и почетка 21. века своју експанзију условљавају до графичких, блумовских, ванкњижевних референцијалности, практичних до екстремних граница ултимативног (уп. Еко 2011: 113), односно до директно пресликаних спискова залиха за последњи дан Лабудовог живота у Великићевом роману *Дантеов трг* (Velikić 2016: 78). На основу претходних примера може се закључити да је каталог у целини модернистичког текста поприлично маркиран, издвојен на садржајном, сижејном, синтаксичком, графемском, наративном, па чак и медијалном плану, онолико колико се може замислити да други медијум, као што је на пример списак на рачуну, припадне одштампаној страници књиге и са њом се преклопи попут реалије, при чему се уочава да су у том смислу примери са краја 20. века модернистички мање суптилни.

Међутим, код познијег Џојса јављају се примери у којима каталог поседује еуфоничност и ритамичност поезије, а чији метар умногоне диктира унутаркаталожка интерпункција. Двотачка, тачка запета или запета у функцији исказивања сукцесивности, поетичке пропорције супституисаних ствари, експанзије значења или превода метафоричности, у Џојсовим списковима присутне још од ранијих дела, подразумевана су кохезиона средства у интеграцији онеобичених каталожких елипси и у деловима *Уликса*, а нарочито у епизодама „Сцила и Харибда”, „Лутајуће стене” и „Киклоп”. Како би финегански и иронично таква употреба интерпункције била антропоморфизовано апострофирана као: “Gentes and laitymen, fullstoppers and semicolonials, hybrids” (*FW* 152.16),<sup>391</sup> својеврсна кулминација до екстрема и максимума хибрида стопне елидираности сваког од чланова каталожког низа уочава се већ при крају „Киклопа”, дванаесте епизоде *Уликса*, где је у пародираном тону представљен каталог скраћених титула:

“The work of salvage, removal of debris, human remains etc has been entrusted to Messrs Michael Meade and Son, 159 Great Brunswick street, and Messrs T. and C. Martin, 77, 78, 79 and So North Wall, assisted by the men and officers of the Duke of Cornwall's light infantry under the general supervision of H. R. H., rear admiral, the right honourable sir Hercules Hannibal Habeas Corpus Anderson, K. G., K. P., K. T., P.

<sup>391</sup> „Žentlmeni i laičari, tačkaroši i tačkozarezani, hibridi” (Džojš 2014a: 154).

C., K. C. B., M. P., J. P., M. B., D. S. O., S. O. D., M. F. H., M. R. I. A., B. L., Mus. Doc., P. L. G., F. T. C. D., F. R. U. I., F. R. C. P. I. and F. R. C. S. I.” (U 12.1889–1896; подвлачења М. Ђ.).<sup>392</sup>

Од примера из „Киклопа” до *Финегановог бдења* деконституисање нивоа увертиром и финалом експлицитно обручене каталожке ритмичности из раног модернистичког периода Џојсовог дела одражава се и кроз утисак унутартекстуалне пријемчивости и подразумеваности интензивног, верижног уланчавања у каталогу, што је нарочито изражено у одговору на осмо питање у испитивачко-одгонетајућем процесу *Финегановог бдења*:

“8. And how war yore maggies?

Answer: They war loving, they love laughing, they laugh weeping, they weep smelling, they smell smiling, they smile hating, they hate thinking, they think feeling, they feel tempting, they tempt daring, they dare waiting, they wait taking, they take thanking, they thank seeking, as born for lorn in lore of love to live and wive by wile and rile by rule of ruse ʼreathed rose and hose hol’d home, yeth cometh elope year, coach and four, Sweet Peck-at-my-Heart picks one man more” (FW 142.30-143.2).<sup>393</sup>

Осим на стилистичком нивоу, такве промене од модернистичког до постмодерног интонирања каталога примећују се у степену аутономије каталожких елемената као основе текста, скоро потпуно очекиваних у датом контексту, при чему им подразумевана интеграција на страници текста обезбеђује и моћ ванстраничних активности. У Џојсовој епизоди „Итака” то је постигнуто кроз каталожки осамостаљене одговоре, у преводу дате у предлошко-падежним конструкцијама:

„O čemu je dijumvirat razgovarao tokom svog putovanja?

O muzici, književnosti, Dublinu, Parizu, prijateljstvu, ženama, prostituiji, ishrani, uticaju gasnih lampi ili fenjera i svetiljki na rast obližnjeg paraheliotropskog drveća, o kantama za smeće izloženim

<sup>392</sup> Уз превод одломка, додаје се и коментар Зорана Пауновића: „Rad na spasavanju, uklanjanju ruševina, posmrtnih ostataka itd., poveren je gospodi Majklu Midu i sinu, ulica Grejt Bransvik 59, i gospodi T. i C. Martinu, Nort Vol 77, 78, 79, 80, potpomognutim ljudstvom i oficirima lake pešadije vojvode od Kornvola pod vrhovnim zapovedništvom Nj. K. V., kontraadmirala, čestitog ser Herkulesa Hanibala Habeas Korpus Andersona V. P., V. S. P., V. T., K. S., V. Z. B., Č. P., M. S., Dr Med., O. Z., S. O. D., Z. P. L., Č. K. I. A., Dipl. Prav., Dr Muz., Č. Z. S., Č. T. K. D., Č. K. U. I., Č. K. K. L. I. i Č. K. K. H. I.”; „Značenje skraćenica: vitez reda podvezice, vitez reda svetog Patrika, vitez templar, vitez zapovednik Bata, član parlamenta, mirovni sudija, doktor medicine, nosilac ordena za zasluge, S. O. D. (engl. sod – tikvan, budala), zapovednik pasa lisičara, član Kraljevske irske akademije, diplomirani pravnik, doktor muzike, čuvar zakona o sirotinji, član Triniti koledža u Dublinu, član Kraljevskog univerziteta Irske, član Kraljevskog koledža lekara Irske, član Kraljevskog koledža hirurga Irske” (Džojš 2008: 362–363).

<sup>393</sup> Уп. у доступном преводу: „8. Pa kako ratuju te magije? Odgovor: One ratuju voleći, one vole smejući se, one se smeju plačući, one plaču mirišući, one mirišu smešeći se, one se smeše mrzeći, one mrze misleći, one misle osećajući, one osećaju iskušavajući, one iskušavaju čekajući, one čekaju čekajući, one čekaju prisvajajući, one prisvajaju zahvaljujući, one zahvaljuju istražujući, kao rođene za ostavljanje u poznavanju ljubavi prema životu i ženidbi milom ili silom pod vladavinom ruže puzavice ružice i kuće stare kućice, al’ stiže prestupna godina i vreme je za bežaniju, karuce sa četir’ konja, Slatka Pegi-srca-moga uzbra čoveka još jednoga” (Džojš 2014a: 144).

nasred ulice, o rimokatoličkoj crkvi, sveštениčkom celibatu, irskoj naciji, jezuitskom vaspitanju, karijerama, studiranju medicine, o prokletom danu, o zlosrećnosti predsabatnog dana, o Stivenovoj nesvestici” (Džojс 2008: 653).

Истоветна, у целини текста подразумевана и припадајућа (пост)модернистичка самосталност предложно-падежних конструкција и именичких синтагми без иједног глагола, као и њихова хипертекстуална референтност у оквирима романа и ван њега, покретљивост и отворивост ка ономе што је каталожким кључним речима само назначено, а на шта се у ширем контексту рачуна, јавља се и у Кишовом *Пешчанику*:

„О чему су разговарали капетан брода Е. С. и главни крмарош именован Мартин?

О времену, о Источном фронту, о завидном уделу мађарских регименти у најновијим операцијама, о расама коња, о љутој паприци-трешњевки, о гулашу, о бресковачи, о несташници неких виталних артикала као што су гас, маслац, стеаринске свеће, ножићи за бријање, обућа итд.” (Киш 2001: 386).

Када се упореде претходна два примера, скоро би се и сложило са ставом Драгана Јеремића да каталогизирање код Киша изгледа као имитација и епигонство Џојса (Јеремић 1981: 123). Ипак, нудећи примере Кишових набрајања, најчешће у вези са Едуардом Самом, чини се да Јеремић грешити у тврдњи да је у питању неоригиналан поступак у односу на Џојса. Киш функцију тих каталога, у ствари, одређује махом обрнуто џојсовски: док су у *Уликсу* каталози дати најчешће у утиску пуноће онога што се на различите начине поседује, код Киша су нужно везани за илузију пуноће, односно за њен губитак и/или пуки, меланхоличан привид. С тим у вези се и претпоставља читаочево надописивање списка Кишовог текста свим оним што културолошка позиција подразумева (уп. Еко 2011: 82), а суштина хуманитета у неприступачним околностима ратног доба условљава да из списка (не) буде изостављено, управо како би се сачувало.

Закључује се да, за разлику од интерполације каталога у текст модернистичких особина, текстуалним одломцима извесних (пост)модерних карактеристика није неопходан уводни или завршни индикатор којим се упозорава да каталожко набрајање почиње: каталог је ту равноправни текстуални чинилац. С тим у вези могуће је да и читава поглавља буду каталожка, што кроз пример Џојсовог *Уликса* и његове стваралачке рецепције у Кишовом *Пешчанику* подстиче питање о улози каталога у претпоследњој епизоди Џојсовог романа тока свести, односно комбинацији каталога „Истражног

поступка” уз „Белешке једног лудака” или „Слике са путовања” у финалу Кишове трилогије. Чини се, заправо, да овакав тип текстуалног инкорпорирања каталога, посебно у дужим низовима, као кроз ефекат Мебијусове траке (уп. Пецер 2005: 91–115), представља постмодернистичку границу сусрета летимичне тренутности конкретног и предметног са апстракцијом асоцијација, које, кроз аспекте психологизација или управо мимо њих, сежу до хаоса тока свести нове поетичке парадигме. Каталогска, катализаторска и катарзична активација тока свести јесте постмодернистички продукт Кишовог *неподношаја нејасноћа* и „школе сажимања” која „обуздава лиризам” (Киш 1991: 240, 257). Поменуто је оствариво управо кроз ефекат „илузије представе о простору” и оптички обмањујуће „моћи опажања” (Пецер 2005: 91) које каталог, као лавиринт Мебијусове траке метафикцијског текста, нуди. С тим у вези се и чини да би се, у контексту Кишовог односа према струји свести, каталози у његовом делу могли посматрати и као моћ условне, регулативно-дисциплиноване алтернативе за ток свести (кога, у виду модернистичке парадигме, овде углавном ни нема), оквир за нешто што у ствари није речено, геометријска структура предметно и просторно освешћеног за онтологију *текстуално несвесног* (Бошковић 2008б: 27–28). Стога каталог на страници дела није само рекреација тока свести (интер)текста већ видљив знак транзита промене модернистичке парадигме тока свести јунака у постмодерну парадигму *тока свести текста*, посебно када је у питању неко од обличја библиотечког каталога. У идеолошком, политичком и поетичком страху од немогућег избора и неминовног проказивања у току свести, списак и каталог су једино декларативно могући, транспарентни и донекле спасоносни. Деструктивни, недефинишући и закулисни ток свести опасност је за текст, као за једну од жртава историје, чија је камуфлажа међу другим текстовима тек гарант опстанка, и то и у виду маскирања „неподобних” дела у ново рухо библиотечких каталога.

## БиблиОНТОтека

„У великој библиотеци желели су  
да сазнају тачан број књига”  
(Флобер 1964: 14).

„Biblioteku ne možeš tegliti sa sobom, na leđima, kao puž.

Lična je biblioteka čovekova jedino ona  
koja mu je ostala u sećanju – kvintesenca, talog”  
(Kiš 1983f: 164).

Осим изразите реторичке и стилистичке, каталог собом подразумева и библиотечко-онтолошку функцију текста. Измишљен или референтан списак других издања у књижевном делу представља најчешће својеврсан коментар и ревизију литерарне библиографије корпуса који углавном (не) улази у видокруг књижевне текстуре.

Осим многих сатирично-таксативних, травестирано-алфабетних и бурлескних листа епитета, латинских сентенци и фраза, менија хране и категорија рептила из Раблеових томова романа *Гаргантуа и Пантагруел*, спискови књига из седмог поглавља *Пантагруела* каталожки су увид у теолошку библиотеку Светог Виктора у Паризу. Како је у трећем и четвртом издању свог романа те каталоге Рабле проширивао, наведено указује на (ауто)поетичко поверење у инкорпориране каталожке моћи да се алузијом кроз наслове укаже на одређене проблематизоване аспекте религиозних, друштвених или политичких догађаја, односно њихових догматских, штампаних уобличавања. Иако савремени читалац, нарочито из другог културолошког миљеа, који подробно не познаје канонизоване спискове лектира различитих области датог периода, без прилежних анотација тешко разуме сваку жаоку на тадашње знање и понашање одређених слојева, евидентна је превреднујућа дистанца пародије, сатире и обрта које Раблеови каталози подразумевају и покрећу. Стога је раблеовски библиотечки списак заправо кондензована есенција стваралачко-рецепцијског и пародијско-полемичког дијалога са претходном епохом. Ишчитавање таквог каталога, у виду кључног супстракта протежности поруке о освешћености једног текста, очекује реакцију следеће поетичке парадигме, која се нужно развија имајући интерактивност описаног каталожког остварења као свој генотип у процесима модернизације књижевности.

Раблезијанац, али и флоберовац у књижевности 20. века, Џојс претходно легитимисана дејства библиотечког каталога нарочито преиспитује кроз епизоду „Итака”. Осим других информација, Леополду Блуму двојничко огледало сигнално преноси поруку о наопачке окренутим књигама, непослаганим на полици по азбучном реду (Džojš 2008:

691). Иако Блум није у том тренутку у могућности да их каталогизује тако да се испрате сви подаци о преводу и издавачу, како би то било дато у прилогу уређивања (Džojš 2008: 691), наведена околност служи као подстрек да, окрећући обрнуте књиге, Блум закључи: „O nužnosti postojanja reda, jer za sve treba da postoji mesto i svaka stvar treba da bude na svom mestu” (Džojš 2008: 692). Мада собом доноси многе императиве, ниједно формално одбијено питање, па и сам каталог књига уз наредбу да се књиге каталогизују, педантност „Итакe”, као наговештај постмодерног музеја, представља ауторитет коме све измиче (уп. Senn 1996: 47, 39). Од Џојсове „Итакe” се, дакле, проблематизују поузданост, коначност и арбитрарност уређивања било ког каталога књига, што код Раблеа, чак и када је у питању урнебесни каталoшки двојник „озбиљних” научних издања, није у првом плану актуализовано као недоумица. За разлику од раблезијанског типа каталога коме свесно „измиче” ауторитарност канонизованих књига, чиме се и нуди превредновање, Џојсовом каталогу измиче било која конкретизована могућност смисла каталога осим као отелотвореног интервала прираста у процесу осигуравања дуготрајности каталогенезе. Динамизовање дијалектике каталогенезе до граница пуцања смисла каталога, у варијантности одрицања од канонизованог начина каталoшког дестабиловања канона, најављује поетичке промене које се, након стваралачких рецепција Џојсових дела, уочавају и у српској књижевности друге половине 20. века.

Каталог, односно мала, привилегована библиотека књига које се чувају посебно, под стакленим звоном, среће се већ у првим описима *Мансарде*:

„Pod tim smo zvonom držali ove knjige: Spinozinu *Etiku* na latinskom, *Sveto pismo* na hebrejskom, *Don Kihota*, Marks-Engelsov *Manifest*, Bretonov *Drugi manifest*, *Priručnik o dijetalnoj ishrani*, *Misli jednog biologa* od Žana Rostana, *Jogi za svakog*, Džinsovu knjigu o zvezdama, Remboovu *Une saison en enfer*, Stendalovu knjigu *O ljubavi*, Vajningerov *Pol i karakter*, jedno džepno izdanje Van Gogovih reprodukcija i jedan internacionalni red vožnje” (Kiš 2004: 18).

Пре разграновајуће мреже интертекстуалности (уп. Делић 1997: 18–21), коју каталог као видљиви микрон тока свести постмодерног текста остварује, ова важна библиотека *Мансарде* евидентира како се уметник у младости односи према књижевној традицији и наслеђу, а посебно на који их начин обликом свога романа мења. Приповедач не дозвољава да се поменуте књиге окрзну, нити да се деконституише њихов текст, већ наизглед анксиозно и гранично модернистички илузорно чува основни међу могућим



облицима њиховог резонирања не би ли управо на метатекстуалном нивоу указао колико је облик *Мансарде* нови антиоблик, различит у односу на све наведене. У роману *Баишта, непео* Киш свој методолошки однос према књигама усложњава не само на нивоу промене облика, већ целокупног устројства изабраних књига, о чему сведочи вишестранични списак очеве литературе (Киш 2001: 155–157), као инкарнација (не)могуће типологије *романа-пеишчаника*.

Међутим, чини се да Киша још нешто интересује код типа сигнатурских, насловних пописивања, што ће показати колико су транспозиције принципа калимаховских и раблеовских каталога, као не увек лако и прозачно видљивих амбивалентности успишковиљавања, карактеристичне за Кишов дијалог са Џојсом. У својим аутопоетичким белешкама Данило Киш подвлачи да је „nabrajanje [...] jedno od najstarijih pesničkih proseada [...] a osnovna zasluga enumeracije nije dužina, nego tamni spoj glagola, simpatija i neslaganje reči” (Borhes). Osobna imena (ljudi, gradova, bilja) uvek su u takvom uzajamnom spoju privlačnosti i odbojnosti” (Kiš 1983e: 25). Наговештени *тамни спој симпатија и неслагања* претрајава како у приручним библиотекама као „intelektualnim profilima”, тако и у (не)до(з)вољ(е)ним одговорима на питања „a od nas šta će ostati?” (Kiš 1983f: 168) из приповетке „Књига краљева и будала”. У библиотечкој констелацији књига, каталогенези *симпатија и неслагања*, међу „kabalističkim distancama” „od četiri slova znaka” (Kiš 1983e: 175), остаће барем два 20. века, од којих је код Џојса, Киша, Пекића и Павића нарочито проблематизован онај о остварењима каталога из књига догми. С тим у вези Киш увек има у виду извор *тамних спојева* и поводом спискова прекинутих судбина, са прожимајућим страхом да логорски каталог, као ужас „уређеног” хаоса, иако је поништавајући изрекао коначност, никад није рекао *све* о онима који су на списку.

За разлику од очевидне монтажне тежње каталошке библиотеке пародија у роману *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, као и итачке експанзије каталогенезе у претпоследњој епизоди *Уликса*, збирка *Гробница за Бориса Давидовича*, вишеструко нудећи детективски и стваралачко-енциклопедији ужитак праћења тока свести текста мимо директног уланчавања каталога, а ипак суштинском оствареношћу његовог присуства, својим настојањима ка (де)конструктивности каталогенезе и природности

каталога одломака на које интертекстуално рачуна, нешто и прећуткује. Агресија миметичности библиотечно-каталошког покушаја „totalnog prikazivanja” текстова Кишове *Гробнице*, не само као спискова наслова већ и копија читавих одломака, показује у ствари колико сви претходни текстови постају „neprikazivi” (Broh 1979: 144–145). Таква Кишова „volja za oblikovanjem i razaranje oblika” (Broh 1979: 146), и то у овом случају облика библиотечног каталога, по методи је (анти)џојсовска, посебно према оријентацији која знатно више од стварности поступка текста подразумева онтологију (интер)текста. Онтолошка имплицитност библиотечног каталога *Гробнице за Бориса Давидовича* кореспондира на једној страни са онтологијом историје енглеског језика у четрнаестој епизоди *Уликса*, а на другој са ткивом *Финегановог бдења*, и то имајући у виду не само језичку мрежу фонетско-морфолошких облика већ пре свега текстова, при чему се улога *Гробнице за Бориса Давидовича* у процесима модернизације књижевности доживљава као једна од преломних тачака смене поетичких парадигми модерне и постмодерне књижевности. *Бдење* и/или *кенотаф* стога постају два модела есхатологије читаоца зависна од начина разумевања не искључиво библиотечног, већ и *антибиблиотечног каталога*, што обухвата поимање и свих оних књига које ток свести текста *Финегановог бдења* и *Гробнице за Бориса Давидовича* можда није имао у виду.

Кондензованост *Гробнице за Бориса Давидовича* мења принцип каталошког претрајавања текста: представа текста као супституције живота не увиђа се више у безмерним токовима последња уликовска 18/24 сата Вергијилевог постојања, описана на густим странама Броховог романа *Вергилијева смрт* (уп. Broh 1979: 148), већ бива дата у метафори *гробнице* као замене за библиотеку. (Анти)џојсовско, али и постџојсовско у овој Кишовој збирци, препознаје се у коренитости којом се сваки пример доводи не више само до „jezičnosti po sebi” (Broh 1979: 150) већ до текстуалности по себи, симултаности и сукцесији у каталошки подразумеваној монади текстова. Методолошка функција збирке стога указује и на начине пуцања тоталитета текста, који ни џојсовски ни бурлескно не доноси комику међу другим текстовима (уп. Broh 1979: 166), већ фукоовски „sistem uručivanja na druge knjige” (Fuko 1998: 27). Ултиматум књиге као енциклопедије око имплицитног библиофилског каталога код Киша подразумева делимично и деструкцију осталих књига (уп. Kiš 1983d: 147), те творевина увек бива схваћена као поседовање, без

обзира на поништење, односно као парадокс библиотечки конструисаног кенотафа деконструкције.

У једној од парентеза приповетке „Енциклопедија мртвих” актуализује се и коначни смисао детаљног, каталожко-библиотечког прибирања, присутног у целокупној историји мисли и стваралачке делатности. „Golemom kartotekom” припрема се, дакле, „čudo biblijskog uskrsnuća”, у коме ће библиотечко-енциклопедијски и други регистарски ресурси представити „veliku riznicu sećanja i jedinstven dokaz uskrsnuća” (Kiš 1983f: 52). У том смислу би се и основни облик симбола „Енциклопедије мртвих” могао упоредити са прибирајућим списковима и потребом „da se ispuní rastojanje između neba i zemlje” (уп. Еко 2011: 366), да се животом као текстом, у растућем каталогу одабира, испуни спасење. У две различите парадигме, до модернистичке границе каталогенезе као текста, и до постмодерне границе каталога као дестабилизатора илузије раздвојивости стварности и текстуалности, то је постигнуто у позним Џојсовим и Кишовим делима. Библиотечки списак у врлини онтологије није стога само догматски, облички или реторички обрачун са претходним поетичким парадигмама, нити искључиво, у корективу авангардног хаоса апстракција, резолуција потврде тока свести (пост)модерног (интер)текста, већ лествица столпа и мере која би опстала као доказ трајања да је у дијалогу међу списковима имало смисла. Јер све је ускрснуће дела у начину каталогизовања књига. И свести да, и ако не остане ништа, ипак се може провући понеки списак.

## 26. Итачки истражни поступци

“Empyrean emporium  
where the  
*rejector-recreator*  
Joyce  
flashes the giant *reflector*  
*on the sub-rosa*”  
(Loy 1996: 90; подвлачења М. Ђ.).

„Ја видех Троју, и видех *све*”, каже један од уликовских повратника (Црњански 2002: 23; подвлачење М. Ђ.). У токовима модернизације прозе 20. века текст који након тога следи одређује се као модернистички, авангардни или постмодерни и у односу на разматрања у вези са тим шта се по уликовском повратку конституише од тога *све*, односно да ли и како из *свега* проистиче прича или и више од приче, и то нарочито онда када се *све* подвргне истрази.

При чувеном хомеровско-итачком сусрету, и Пенелопа и Одисеј исповедно катарзички морају да кажу *све*, јер „сан [„„] не обли [...] пре него *све* [...] изрече” (Хомер 2002: 428; подвлачења М. Ђ.). Пошто Џојсова Моли очигледно не мисли да мужу каже *све* (уп. Senn 1996: 35), а ни обрнуто није случај, вишак *свега* мора бити казан тексту, у форми истражног поступка, како је и написана „Итака”, обимна епизода *Уликса*, која при крају романа из другачије перспективе сумира и обезбеђује нови статус истине и о 16. јуну 1904. године. После овакве Џојсове епизоде истина *виђења свега* није пропорционална одисејској причи о *свему*, није више ни итачка прича за Пенелопу, није ни само исприповедан текст, већ сума *свега* пре и након тога текста, што је код Џојса најчешће приказано у покушају досезања кроз форму катехизичког каталога. На моменте се чини да џојсовски постављена питања у итачкој истрази и желе да следе уликовску причу кроз одговоре који би је конституисали, али се тим одговорима нуди још нешто, што причу надилази. Хипотеза која се у овом делу рада поставља тиче се разматрања „Итаке”, седамнаесте епизоде *Уликса*, кроз могућности препознавања најаве постмодернистичких

одлика у Џојсовом тексту, као и значаја формативне и поетичке улоге истражног поступка у процесима модернизације (српске) прозе 20. века, при чему посебну пажњу привлачи анализа приповедног типа и функције *виђења свега*, која се у џојсовско-итачком истражном поступку нуди, а превазилази домене одисејевске и уликовске приче.

Да до инкорпорирања извесних одлика (пост)модернистичке истраге Џојс и српска књижевност 20. века долазе врло поступно, показује пример из Џојсове збирке *Даблинци* и приповетке „Болан случај”, као сведочанство о начинима на које се код Џојса конституише рецепијент и наратив истраге, и то кроз поетичке изазове које собом подразумева однос истражне објективности, приче и истине *свега*. Чланак из новина који извештава о необичним околностима смрти госпође Синико, а који одређује и наслов читавог дела, у целости бива дат унутар приповетке и садржи елементе истраге. Већ се на почетку текста сазнаје да господин Дафи, некадашњи немогући миљеник госпође Синико и читалац „Болног случаја” њене судбине, на својој полици има „primerak *Mejnutskog katehizisa*” (Džojis 2009a: 90). Значајно је да господин Дафи, рецепијент и коментатор, а можда и узрочник *болног случаја* госпође Синико, не само што поседује одређене особности уређивача тог и других рукописа већ је у извесним, скоро па документарно-дневничким и исповедно-истражним записима „*stekaо [...] neobičnu naviku da povremeno sastavlja autobiografske zabeleške u kojima je subjekat bio u trećem licu a predikat u prošlom vremenu*” (Džojis 2009a: 91; подвлачења М. Ђ.). Џојсов *господин Дафи*, кроз редукацију катехизичког капацитета постојања садржаја питања у одговору, метафора је дискурсом трансформисане и контролисане истраге и њене обавезујуће мере мање од *свега* приче која јој претходи. Оваквим граничним реалистичко-модернистичким алузијама на „објективно ревидиран” текст-у-тексту и катехизички-палимпсестним описом бележака једног од својих ликова, (мета)поетички се наговештава постепено (де)конституисање форме истражног поступка у правцу *истражног елидирања*, али се и назире модернистичка носталгија за супротном могућношћу његове формалне и феноменолошке разгранатости на које *текст* и *живот након приче*, а пре *финалног приповедања* непобитно рачунају. Како друга варијанта подразумева развијање углавном несижејног момента истражног приповедачког поступка, може се очекивати да ће канонски неџојсовски аспекти текста водити истрагу чешће супротним смером, ка обрисима

истражног елидирања у поступцима дискурса или наратива, чија је пак максимална репрезентативна вредност објективизација у односу истраге и приче.

Пошто је збирка *Даблинци* још увек зачетак Џојсове модернистичке фазе, коју прати и *Портрет уметника у младости*, истрага се моделује у односу на жанровски сродну исповест, која је пре *болног случаја* пенелопско-одисејски омогућавала *све* истине за госпођу Синико и господина Дафија: „Gotovo s majčinskom nežnošću navodila ga je da se *potpuno* otvori: postala je njegov *ispovednik*” (Džojis 2009a: 93; подвлачења М. Ђ.). Међутим, улога границе исповест–истрага постаје суптилнија, а тиме и угроженија, када истражни коректив исповести издваја објективни глас, постепено модернистички претпостављајући знање субјекта знању текста: „Činilo mu se da će se u njenim očima uzdići do anđeoskih visina; ali što je više vezivao vatrenu prirodu svoje prijateljice za sebe, sve češće je čuo *nepoznat, bezlični glas*, u kome je *prepoznao sopstveni*, koji je uporno govorio o neumitnoj usamljenosti duše. Ne možemo da damo sebe, govorio je taj glas: pripadamo samo sebi” (Džojis 2009a: 93–94; подвлачења М. Ђ.). Већ исповедно лишавање фаталитета првог лица (андрићевског и кишовског злоћудног наративног уходе легитимности *свега* у истини и причи) управо кроз објективан глас у следећем степену доприноси да *све* приче буде редуковано на *све* истраге.

Ултиматум објективизације у токовима истраге требало би да је оличен у њеном записнику као огледалу текста истражног поступка, али и еквивалента *виђења свега* и његовог рецепцијског разумевања. Међутим, тај смер у одређеним поетичким опредељењима долази до екстрема који не утичу увек ни директно на процесе модернизације наратива. На питање „*Сматрате ли да за свој морални или мисаони живот сносите пуну ОДГОВОРНОСТ? И пред киме, или пред чиме?*” Александар Вучо, у једном од сегмената свог одговора, насловљеног „Што се све дешава у непознатом свету”, нуди истрагу, и то истрагу у којој након истражног питања директно, без одговора испитаника, следи записник, који сачињава надлежни, прескачући истанцу одговора: „[...] Где си био те ноћи од 11 до 12 часова? – Ко те је видео? – Шта си тражио по највећој олуји на том мртвом месту где се гомилају кухињски отпаци, шта си тражио у часу кад се цела варош склањала и сакривала од непогоде? БЕЛЕЖИТЕ: *Оптужени није могао да одговори на ово*

питање” (Вучо у Матић, Ристић, Вучо 2007: 43). Како изостанком одговора долази до елидирања истражног поступка, записник постаје очекивана мера разлике свега истраге и приче.

Иако по проблематизованим аспектима у односу на претходан пример супротан, а схемом заобилажења свега истражним поступком уликовски контрадикторан, услед тежине сусрета модернистичке парадигме и истражне објективизације у српској књижевности и култури 20. века, али и начина обликовања слике света након рата у књижевности, наведеном примеру је донекле сродан одломак у приповеци „Црвени шал” из збирке *Велика деца* Антонија Исаковића. Ту је „објективност” истраге у виду „преког суда” максимално елиптизована и ултимативно одређујућа, посебно у односу ауторитета, колектива и кривца: „*Командант*: – Не желим први да говорим. *Комесар*: – Ми сви исто мислимо. *Командант*: – Шта ти мислиш? *Борац*: – Оно што и ви. *Командант*: – Неко мора први. *Комесар*: – То је формалност” (Исаковић 1997: 51). Таква елидирана „истраженост”, која мимоилази све, излишна је у односу на све што претходи у причи управо обрнуто од сваке друге прекомерне излишности уликовске истраге.

*Истражно елидирање* код Пекића поседује квалитет (мета)поетичког свесног (де)маскирања (квази)приповедачког поступка. Пекићев „*umešan pripovedač*” зна да дода „*poneku indiskreciju*” (Пекић 2012а: 52), а тиме и угрози основну функцију истраге (у овом случају о вештицама), која има у ствари за циљ да оправда и легитимише учешће приповедача и његово веродостојно припремно (пред)прично ангажовање: „*U pitanju je perverzna intelektualna radoznalost, koja me je u životu već dosta koštala, pa zato ishod istrage – jer priče se ne tiče – ne saopštavam. Pominjem ga da se vidi kako sam i ja nešto radio, ne samo tuđu priču načitko prepisao*” (Пекић 2012а: 53; подвлачења М. Ђ.). Тако су и проучавани истражни поступак и његов записник као објективизација потиснути чак у други медијум, изван приче – „*Takvi, ako istinu hoće, neka pročitaju zapisnik pod naslovom: 'Ispitivanja i priznanja izvesnih zlih veštica u Chelmsfordu, grofoviji Essex, pred sudijama Njenog veličanstva, XXVI dana jula godine Gospodnje 1566'*” (Пекић 2012а: 63). Ипак, антидојсовски поетички максимум *елидирања истражног поступка* који је део фикције чак и за ликове прича постигнут је наративним подразумевањем свеprisутства истраге у Кишовој

*Гробници за Бориса Давидовича*, која је умногоме кенотаф истражних поступака и њихових субјеката, односно гранична текстуална кода живота након приче и истраге, чије је финале приповедања непрекидна реконструкција записника и његовог односа према свему истраге, истражног поступка и приче. Прирођеност истраге као претече, исходишта или упоришта приче, али и маргинализација истражног поступка, од дискурсног, преко наративног, до метатекстуалног и паратекстуалног нивоа, различити су поетички обриси *истражног елидирања* као једног од могућих обличја поетике и реторике истраге у *неуликсовским* токовима промена у прози 20. века, посебно постојећим на фреквентној граници реалистичко-модернистичког, као и постмодерног разумевања документа.

Генеза истражног поступка у ранијим Кишовим делима умногоме је цојсовска, и то она која води ка уликовском уобличењу модела истраге. Усложњавање њених аспеката прати се већ од разноврсних мини-истрага *Мансарде* (уп. Симовић 2005: 311) и *Раних јада*. Још увек као текстуално непретежни сегменти поглавља, примери очигледних или фантазмагоријских вредности претпоставки као питања у раним Кишовим текстовима представљају елементе истраге без њене наглашене сижејне нужности, а нарочито без развијеног истражног поступка (уп. Киш 2004: 12). Успостављајући се са граница стваралачке рецепције постхумног Флоберовог романа *Бувар и Пекише* и првих Цојсових радова о уметнику у *Стивену хероју*, есеју и *Портрету уметника у младости*, питања и претпоставке Кишове *Мансарде* у својој редуktivној моћи, као и промени њихове пропорције у истражном поступку *Пешчаника*, одговарају типу мотивацијске модернизације односа питање/одговор из *Стивена хероја* и њиховог прогреса у динамици истражног поступка из *Уликсове* епизоде „Итака”. Док су, за разлику од „Итаке”, питања и одговори у *Стивену хероју* изоритмично и поступно вођени, са уводом и закључком који их детаљно представљају, потврђују или препричавају (SH 53–58), транспозиција истражног поступка у уликовско-итачки миље обележена је детерминацијом коинциденција, и то не у логици ствари, већ језика (уп. Milivojević 2010: 158). Квалитет дедукције истражног поступка у *Мансарди*, усмерен ка разоткривању спољашњих особина предметности – очи, глас, руке и друго (Киш 2004: 12; уп. Воšković 2004: 50–51), мења се у опсегу релација међу питањима из пешчаничког истражног поступка који најчешће подразумева везе асоцијативне природе – „Кога је Е. С. инвоцирао на почетку свога



писма? Своју најмлађу сестру Олгу. Да ли је још имао браће и сестара?” (Киш 2001: 373). У оквиру уликсовских асоцијација, енумерација и апстракција, карактеристичних за диференцијацију поетике истражног поступка у епизоди „Итака” и роману *Пешчаник* у односу на рана Џојсова и Кишова дела – *Стивена хероја* и *Мансарду* – заједничка одлика која указује на начине постепене демитологизације статуса истраге и дивинизације истражног поступка дотиче се и крајње хипотетичких питања: „*Šime se takva situacija mogla preduprediti? Volešću (promenom stanja), odlaskom (promenom stana). Šta bi bilo povoljnije rešenje? Ovo drugo, linijom manjeg otpora*” (Džojis 2008: 706; подвлачења М. Ђ.); „*Коме се још могао, осим њој, обратити на исти начин, писмом?*” (Киш 2001: 374; подвлачења М. Ђ.), при чему је очигледно да се у истрагама овог типа „пита што ниједан испитивач никада не би питао: ’Да се насмејао, зашто би се насмејао’ (Joyce 1998, 683)” (Milivojević 2010: 159). Указивањем на претходне промене на примерима генезе истражног поступка у контексту модернизације прозе уочава се како се (пред)модернистичко дело српске књижевности 20. века, са чијих се деконститутивних врхунаца Кишова *Мансарда* обрушује, односи према поступку нефикционалног и документарног, у које, донекле, спада и истражно, за разлику од многих (пост)модернистички обележених сегмената у каснијим Кишовим делима, а нарочито у *Пешчанику*, који се, зачињући се у обрачуну *Мансарде* и претходних стилских формација, дефинитивно окрећу примату и превласти истражног поступка уликсовско-итачке провенијенције, чија је генеза продукт поетичких промена и разрачунавања из Џојсових текстова.

Укидање сукцесивности напредовања кроз открића из истражног одговора и увођења субдивизије у виду текстуалних фиока или кутија, које уз инкорпорирње различитих паралелних димензија усмеравају причу у дисперзивне сфере у односу на очекивану линеарност (уп. Senn 1996: 54), одлика је Џојсовог истражног поступка из епизоде „Итака”, што у *Пешчанику* преузима и Киш. Врста таквог текстуалног рукавца у реплици код Џојса уочава се, на пример, након питања „*Da li je Blum ikada u prošlosti raspravljao o sličnim temama u noćnim šetnjama?*”, када се као одговор појављује више периодичних могућности (Džojis 2008: 654):

„Godine 1884. s Ovenom Goldbergom i Sesilom Turnbullom, noću, na javnim saobraćajnicama između avenije Longvud i Leonards Kornera i Leonards Kornera i ulice Sindž te ulice Sindž i avenije Blumfeld. Godine 1885. s Persijem Apdžonom, izvečeri, naslonjen na zid između vile Gibraltar i Blumfeld Hausa u Kramlinu, u baroniji Aperkros. Godine 1886, povremeno, sa slučajnim poznanicima i mogućim mušterijama na pragovima, u predsoobljima, u vagonima treće klase na prigradskim linijama. Godine 1888, često, s majorom Brajanom Tvidijem i njegovom kćerkom gospođicom Marion Tvidi, zajedno i pojedinačno u salonu kuće Metjua Dilona u Raundtaunu. Jednom 1892. i jednom 1893. godine s Džulijusom Mastijanskim, oba puta u salonu njegove (Blumove) kuće u ulici Lombard, zapadni deo” (Džojs 2008: 654).

Типолошки сродно претходном итачком методу реализован је одговор у „Истражном поступку (I)” Кишовог *Пешчаника*, након питања које се односи на Едуарда Сама: „Да ли је још који пут контрадатирао неки документ?”, када се се такође јављају неколике године као унутрашња матрица претходне историје ликова, која углавном превазилази дотадашњу причу (Киш 2001: 371):

„Школске године 1905/6. контрадатирао је лекарско уверење, продужавајући свој школски распуст за неких недељу дана; године 1912. контрадатирао је бесплатну карту другог разреда брзог воза на релацији Камерал Моравице–Загреб, продуживши њену важност за готово четири месеца; године 1924. поновио је овај свој подвиг, не извукавши (очигледно) никакву поуку из претходне казне (оне из године 1912), јер ју је већ по свој прилици био заборавио, па је поново контрадатирао своју возну исправу, овога пута режијску карту прве класе, број 755363, како би могао путовати бесплатно на линији Врбовско – Нови Сад и Нови Сад – Будимпешта (преко Суботице), продужавајући њену важност за свега десет дана, то јест од првог до једанаестог новембра; године 1932. поново је контрадатирао један документ: лекарско уверење број 2249, којим се проглашава привремено *способним* да се стара о својој особи, под условом да се сваких шест месеци подвргне темељном лекарском прегледу: овом приликом документ је био контрадатиран на читаву годину дана (са 32 на 33); године 1934. контрадатирао је неколико докумената Фабрике четкарских производа у Суботици, чији је био сувласник и акционар; итд.” (Киш 2001: 371–372).

Уочава се да су код Киша информације из рукаваца у даљем тексту имале извесну улогу приликом конституисања знања о томе какав је Е. С., док се таква функција одговора у облику целокупног остварења субдивизије не приказује у потпуности код Џојса. Претходно је условљено и позицијом истражног поступка који на привилегованом месту у *Уликсу* нуди увек више од претходне приче, док код Киша обележава и поетички моменат њене деструкције. Паралеле најчешће непотребних вишедимензионалности у наизглед обезличеним репликама кроз истражне поступке указују заправо на функцију ликова, прочитану кроз нивое наративне структуре одговора. Тако претходни примери код Џојса и Киша индиректно саопштавају трагичност семиотичке наде Леополда Блума и Едуарда Сама да истином света (личног или колективног), који у својој деструкцији измиче, могу да овладају макар као активни поседници одговора који је илузија суме садашњости и *свега* приче (уп. Lawrence 2010: 63). Ипак, тренутком када истражни

поступак може рећи превише *свега*, имплицира се да мера неопходног знања као спасења Блума и Сама није више могућа.

Осим превреднујуће објективизације стварности неке од запажених назнака поетике постмодернизма у „Итаки” представљају интерполиран уплив приповедача-аранжера текста истражног поступка (уп. Senn 1996: 34, 45), који коригује знање јунака, као и конституисање знања приче. Један од пасуса Џојсове „Итаке” са елементима ове постмодернистичке особине јесте онај у коме су на основној текстуалној равни одговора препричани Блумови догађаји из претходних поглавља, али где парентезе доносе коментаре инстанце која поседује глас другачији од Блумовог, спознање из простора метатекста, што може указати на својеврсно постмодернистичко приређивање, али и на истицање симултаног односа према другом у контекстуалном инкорпорирању, као на текстуално „*određivanje [...] fikcione fikcije i granice*” (Bošković 2004: 42) истражног поступка, у овом случају у односу на сакрални предложак:

„O kojim je prethodnim sukcesivnim uzrocima svog akumuliranog zamora, koje je osetio pre no što je ustao, Blum u tišini razmislio, pre nego što je ustao?”

O pripremanju doručka (žrtva paljenica): o začepljenju creva i defekaciji s predumišljajem (sveta tajna): kupanju (obred Jovanov): pogrebu (obred Samuilov): oglasu Aleksandra Kiza (Urim i Tumim): oskudnom ručku (obred Melhisedekov): poseti muzeju i narodnoj biblioteci (sveto mesto): poteri za knjigom duž Bedford roua, Merçants Arča, Velingtonovog keja (Simhat Tora): o muzici u hotelu Ormond (Šira Širim): o prepirci s jednim ratobornim trogloditom u krčmi Bernarda Kirnana (žrtva pokajnica): o neispunjenom periodu vremena koji je obuhvatio vožnju kočijom, posetu kući žalosti, rastanak (pustinja): o erotičnosti ženskog egzibicionizma (obred Onanov): o dugom porađanju gospođice Mine Pjurifoj (žrtva pomirenja): poseti kući razvrata gospođe Bele Koen, ulica Tajron 82, donji kraj, te o tuči i metežu do kojih je potom došlo u ulici Biver (Armagedon): o noćnom lutanju do kočijaškog svratišta kraj mosta Bat i natrag (ispaštanje)” (Džojs 2008: 709).

Модернистички део истражног наратива препустио је Блуму да властитом свешћу као рекапитулатором свог дана причу о устајању и активностима одвоји у неколико кључних сегмената, али је постмодернистичка тежња одредила уплив коментаторског знања библијског паратекста и метамисли која из друге перспективе проматра и оцењује Блумова поступања (уп. Senn 1996: 34–35). Истрага овде није више *све* уликовске приче, не ни *све* уликовског текста, већ *све* уликовског интертекста и контекста. Логика постмодерног наратива у бесконачној могућности додавања информација, као ековски

дефинисаних спискова,<sup>394</sup> чини дупли парадокс истраге – не само што се њен одговор може уредити већ се то уређивање може бескрајно продужавати. То пролонгирање истраге има и своје варијетете у двострукости тумачења које доносе генерализације и уланчавања појединости у системе, што се уочава у односу гласова метатекста Кишових парентеза из „Истражног поступка (II)” и „Истражног поступка (III)”:

„Како је Е. С. тумачио у себи кошмарни део свога сна?

Извесна претеривања је приписивао дејству алкохола (физиологија), умору и узбудљивим дневним утисцима (психологија), промени кревета (навика)” (Киш 2001: 440);

„Зашто није пре месец дана прихватио ципеле (оставштина покојног Мауриција) које му је понудила његова сестра Олга, удова поч. Мауриција?

Јер је веровао у боље дане (оптимизам); јер није хтео да носи ципеле покојника (сујеверје); јер му се оне нису допадале (естетизам); јер су биле за један број мање од потребног (практицизам)” (Киш 2001: 581).

Тиме се потврђује да *итачки истражни поступци* нису више само оличје приче, већ „превод” или „коментар” претходног дела текста, нека врста метакњиге, док одговоре чини и све оно што се у тексту није догодило, или бар не на начин на који се заиста догодило. *Итачки истражни процес у Уликсу и Пешчанику* уобличен је као својеврсна метаистина, метапоетика и зачетак постмодерне радикализације истражног поступка, у коме је могуће рећи *све* само ако се не одговори ни на једно питање, или бар не директно, што, кроз својеврсно поништавање, представља промену парадигме истражних вредности.

Постмодернистичке одлике „Итаке” запажају се и у начинима на које се формира питање у тежњи да се обухвати тоталитет *свега*, али се у исто време и угрожава могућност озбиљног спознања тог тоталитета, пошто већ лексички склоп како питања, тако и одговора, најчешће нивелише могућности било ког знања осим нултог:

„Da li je Blum otkrio neke zajedničke faktore sličnosti između njihovih *sličnih* i *različitih* reakcija na to iskustvo?

---

<sup>394</sup> Архивским и генетичким истраживањима утврђено је да је ове парентетичке сегменте Џојс додао 27. 1. 1922. године, дакле шест дана пре свог 40. рођендана, када је *Уликс* први пут целовито објављен (Grodén 1978; Senn 1996: 34–35). Уредник чувеног критичког издања *Уликса* Ханс Валтер Габлер констатује да огроман број чињеница и релација у епизоди „Итака” отвара сталну могућност додавања и нових, и сваких, јер је у том контексту било каква информација могућа (уп. Senn 1996: 5).

Obojica su bili izrazito skloni muzičkim umetničkim doživljajima, više nego plastičnim ili slikovnim. Obojici je draži bio kontinentalni nego ostrvski život, a *cisatlantsko* prebivalište draže od *atlanskog*. Obojica su očvrslili od najranijeg domaćeg vaspitanja i nasledene izdržljivosti *heterodoksne* istrajnosti, pa su izražavali svoju skeptičnost prema mnogim *prihvaćenim* religijama, kao i nacionalnim, socijalnim i etičkim doktrinama. I jedan i drugi poznavali su naizmenično *podsticajan* i *sputavajući* uticaj heteroseksualne privlačnosti. [...]

Razmišljao je o tome kako je *progresivno širenje* područja *pojedinačnog* razvoja i iskustva *regresivno* propraćeno *ograničavanjem* odgovarajućeg područja odnosa *među pojedincima*” (Džojcs 2008: 653–654; подвлачења М. Ђ.).<sup>395</sup>

Џојс је нагласио да је у епизоди „Итака” доминантна дисциплина наука (уп. Mahon 2009: 135), што је у сагласју са фукоовским виђењем да су се „prirodne nauke [...] u svakom slučaju, bar delimično razvile krajem srednjeg veka iz primene istražnog postupka” (Fuko 1977: 254; Воšković 2004: 169). У том смислу је „Итака” отеловљење поетике трансформисања система у речи. У вези са тим се и поставља питање да ли је уопште могућ процес истражног превода којим ће се чувати неопходна латинска основа – због порекла термина и како би се указало на антиномичности подразумеваних позиција, али да оне не звуче само као пародирани (Mihálycsa, Wawrzycka 2012: 207), већ пре свега као анулиране и изнова рециклиране. Све ово очигледно показује да *итачки* текст и кроз језик истражног поступка поседује свест о себи, као и о могућности властите рециклаже у начинима писања и читања (Mihálycsa, Wawrzycka 2012: 210–211), чиме се посредно проблематизује и таксономија универзалних значења.

У одломку Кишовог „Истражног поступка (III)” та врста анулирања није толико присутна на лингвистичком нивоу већ пре свега у односу на медијум текста, облик и стил наратива, чије (мета)поетичке жудње за тоталитетом у бирократско-партитурној концентричности истражног поступка парадоксално показују да је могућност равнотеже у било ком аспекту приче Едуарда Сама у ствари исцрпљена:

---

<sup>395</sup> Поводом идеја о нивелисању могућности знања у истражном поступку, због истакнутости латинских термина у корену неких речи, у анализи претходног одломка корисно је подсетити се и оригинала: “Did Bloom discover common factors of similarity between their respective *like* and *unlike* reactions to experience? Both were sensitive to artistic impressions musical in preference to plastic or pictorial. Both preferred a continental to an insular manner of life, a *cisatlantic* to a *transatlantic* place of residence. Both indurated by early domestic training and an inherited tenacity of *heterodox* resistance professed their disbelief in many *orthodox* religious, national, social and ethical doctrines. Both admitted the alternately stimulating and obtunding influence of *heterosexual* magnetism [...]. He reflected that the *progressive extension* of the field of *individual* development and experience was *regressively* accompanied by a *restriction* of the converse domain of *interindividual* relations” (U 17.18–26, 18. 63–65, подвлачења М. Ђ.).

„Наведите две верзије (не и трећу, коначну) потврде коју је Е. С. састављао дана 4. IV AD 1942, а која се односила на подмирење неких дугова. [...]

2) Потврда на 30 (и словима: тридесет) пенга, суму коју сам примила од свог рођеног брата Е. С., железничког службеника у стању мира, а на име изравнања за петнаестодневно гостољубље које сам указала њему и његовој породици. Место и датум: Керкабарабаш, 4. април 1942. [...]

Итд? (Синкопе.)

’Оставио је досад барем два пута толико код оне да не кажем које госпође Кларе у Бакши’, ’бакшиши су му били већи од наруџбина’, ’уџбенике деци да је купио’, ’пио је и досад као смук, али сада је почео да лоче’, ’очерупао нас је све редом’, ’предомислиће се он још, и те како’, ’ако још буде при чистој свести’, ’стишаће већ њега они на полицији’, ’лицитира око једног бедног шпархелта’, ’шпарао би и он да није склон да...’, ’склони се, Жорж!’, ’склоните се!’, ’он је луд’, ’удариће неког’” (Киш 2001: 577–579).

Претходни примери у сегментима истражног поступка код Џојса и Киша на различитим плановима трансформација показују да варијанте *превода*, уместо потврде коначног упоришта, обезбеђују само његову дестабилизацију, не утичући на смањење обележја „*tragičnosti, naturalizma, groteske, dramatičnosti, patetičnosti, teatralnosti, ritualnosti*” (Вошковић 2004: 18). Док „Итака” ревидира начине пародирања у претходним епизодама *Уликса* (Lawrence 2010: 56–57), а *Пешчаник* бива означен пародијом на уликсовске пародије (уп. Киш 1990с: 31), пропорција уликсовско-пешчаничких према уликсовско-итачким истражним поступцима оличава се у разлици итачког прибирања Блума након ревизије текста пародијских ефеката из претходних епизода у односу на неминовност трагичке дисперзије и пешчаничког растројства Сама, где пародија на итачку ревидирану пародију води анулирању могућности да истрага или метарефлексивна свест истражног поступка у тексту помогну.

То се запажа и на примеру Кишове стваралачке рецепције чувеног описа натуралистичког менија деликатеса Блумовог доручка са почетка „Калипсо”, четврте епизоде *Уликса*:

„Mora se reći da je gospodin Leopold Blum rado jeo unutrašnje organe životinja i živine. Voleo je gustu supu od živinskih iznutrica, bobičave želuce, punjeno pečeno srce, odreske džigerice pržene s prezlama, prženu ikru bakalara. Više od svega voleo je ovcije bubrege s roštilja, koji su njegova nepca darivali finim, lakim ukusom blago parfimisanog urina” (Džojcs 2008: 67).

Транспоновано кроз сегмент „Истражног поступка Г” у Кишовом роману чудноватост блумовских избора постаје драстично усложњена чињеницом да је Е. С. у

месари, где, на једној страни, проговара проблем порекла, а на другој, и егзистенцијални страх и несигурност опстанка у ратним условима, који изазивају халуцинантне представе:

„Када се Е. С. уверио да га је г. Хордош прозрео до краја?

У тренутку када је овај последњи почео да вади однекуд испод пулта комаде утробице: цигластоцрвену цигерицу, налик на укисељену, згрушалу крв, љигаву јегуљу слезине, пенасто-гумену масу плућа, чипкасто ткиво бурага, бубреге налик на фетусе-близанце, срце са ужасним убодом месарског ножа.

Како је Е. С. превео у себи неизговорено питање које се на тренутак указало у очима г. Хордоша?

Зар ви, господине, једете свињетину?

Како му је Е. С. одговорио, такође погледом?

Да, господине: све осим цркотине!” (Киш 2001: 376–377).

Модернистичко-митологизована слика материнске утробе, као ратног превредновања и клице новог рађања света у језику савршенијег текста из поетичких виђења Растка Петровића замењена је код Киша визијом актен-ташне која синегдотски, у новом друштву детективских истрага, прописаних идентитета и непоузданих докумената доноси одгонетке (не)живота и (не)трајања. Док цојсовске модернистичке представе о језичко-порођајном развоју уметника одговарају стасавању језика у романима *Људи говоре* и *Дан шести*, а авангардни женски принцип Моли и Ане Ливије Плурабел лингвистици Велике женке, крваве изнутрице Блумових фантазија за доручак, прескачући митолошке визије нутрине избацивања старе крви и простора нове клице код Петровића, кроз потврде *итачке* мимикрије узалудности суштински пасивних језичких процеса, код Киша постају сведочанство хорора фиксације демитологизованог урбаног света наглих промена и нетрпељивости, у којима је рађање у времену холокауста подразумевало искључиво легитимизовано постојање не-јеврејског порекла,<sup>396</sup> или пак скупеног личног, пословно-приватног простора, који башларовски представља фиоку и ташну сигурности, тамну спиљу корена што се ахасверовски свуда са собом носи.

---

<sup>396</sup> У овом дијалогу поводом Кишове стваралачке рецепције Цојса треба додати и Манделштамово виђење из *Шума времена* о односу хаоса историје, јеврејског порекла и утробе: „Сео *harmonični miraž Petrograda* bio je samo san, blistavi pokrov prebačen preko bezdana, a naokolo se širio *haos judejstva*, ni otadžbina, ni dom, *ni ognjište*, nego baš haos, nepoznati *utrobni svet*, odakle sam izišao, kojeg sam se bojao, koji sam nejasno naslućivao i od kojeg sam bežao, stalno bežao” (Манделштам према Taranovski 1982: 101)

Џојс од технике истражног поступка није одустао ни у *Финегановом бдењу*, у којем се уочавају постмодернистички екстреми постојања истражног поступка без истраге. Уводно питање-загонетка, које се иронично и квизно поставља у шестом поглављу прве књиге (*FW* I.6), већ садржи негацију било које могућности знања: “Who do you no tonight, lazy and Gentleman?” (*FW* 126.2). Џојс је овде искористио истоветан фонетски склоп глагола *знати* (*to know*) и речце за негацију (*no*), што указује на то да се од тоталитета знања које се нуди и нивелише у системима речи или делова текста у епизоди „Итака” долази до тоталитета (не)могућности потпуног знања у свакој од речи *Финегановог бдења*. Када се претходна реченица само слуша без истовременог гласног читања, двострукост (*крхоће*) знања немогуће је поседовати, што је метапоетички и актуализовано у неколико запажања из *Финегановог бдења*: “Do you hear what I’m seeing?” (*FW* 193.10) или “what can’t be coded can be decoded if an ear aye sieze what no eye ere grieved for” (*FW* 482.34–36). Међутим, и одговор Џојс усложњава у смеру да се од *свега* може имати само ехо (*FW* 126.3–9). Следеће питање-загонетка је пак апсурдно дуго, сачињава га чак 394 реда текста, која представљају једну Џојсову упитну реченицу, док је одговор само једно име (*FW* 126.10–139.13; Јоусе 2012: 1092–1093). Други пар питања-загонетке и одговора-одгонетке не само што међусобно није компатибилан већ је одговор ритмичан, римован, налик поетском, а завршава се на начин на који се завршава молитва, иако сам део текста није сакралног карактера (*FW* 139.15–28; Јоусе 2012: 1103). У четвртом питању, а још више у одговору, иронично се превреднује могућност његове организације под а), б), с), д), према уређеном алфабетном принципу, јер ће се заправо као последњи у одговору наћи онај под abcd) (*FW* 140.8–141. 7; Јоусе 2012: 1103–1104). Чак и летимичан поглед на хидричност и хибридниост овакве структуре показује елементе њене постмодернистичке енциклопедичности (в. Senn 1996: 76), а истовремено и њене деконструкције. Истражни поступак без истраге јесте ултимативан одговор процеса (пост)модернизације књижевности 20. века, и то једног од модела који је био актуализован и у Џојсовом делу, а, очигледно, стваралачки реципиран и проблемски моделован кроз одговоре и у српској књижевности.

Ипак, као свој последњи одговор о поетици и реторици истраге у завршном роману Џојс не бира искључиво гигантизацију истражног поступка. Док се одиграва истрага у



трећем поглављу треће књиге *Финегановог бдења* (FW III.3) и тефтерима утваре четврте *Златног руна*, на парницама кир Симеона Његована (Рекіћ 2013V; Рекіћ 2013VI), генеалогіја и логореја Ивикера и Симеона као сабиритељ у мутацијама и променама метаморфозираних потомака и претходника, кроз (не)свест писма, порекла и пада, одговарају у име *сопственичких* свих и свега (Рекіћ 2013V: 93), највише потврђујући да су преломљени Шон, Шем и Ивикер и сви Симеони „ista Firma – druga Forma” (Рекіћ 2013V: 93). Тек у таквој околности досежно је најређе: симеонско поравнање са душом на крају поступка (Рекіћ 2013b: 440), као и полиглотска тишина у питању истраге из најбрљивијег међу романима (FW 501.6). Пред сам освит Другог светског рата, и Финегани и Његовани с усклицима на крају истраге, повлаче се са сцене историје, као гласнија литерарност од наративног модела истражног поступка и као последње поверење да ће пре исказивања коначне пресуде хуманости сваки истражитељ имати у виду логосну моћ духа геноса.

## 27. Како се чита *Одисеја* до и од 70-их година 20. века: Сирић Борислава Радовића – „Сирене” савременог света

„Како рече *песник* у самртном зноју,  
[...] моја је намера  
Да пошаљем *сигнал* кроз *статику сметњи* [...]  
Па подневно ово сунце црно бива  
*Унутрашњем оку путника певача*”  
(Лалић 2001: 56; подвлачења М. Ђ.).

„*Нисам* је (стварност – прим. М. Ђ.) *напустио*,  
*опчињен песмом сирена*,  
оставио на копну *јаве*”  
(Ристић у Матић, Ристић, Вучо 2007: 38; подвлачења М. Ђ.).

Неким од пређашњих истраживања већ актуализовано питање *зашто певач није песник* (уп. Ђурић 2013г: 319–348), у овом поглављу проналази своју трансформацију у „митологемама (наизглед само – прим. М. Ђ.) за личну употребу” (уп. Радовић 2001: 197–212) – *зашто сирић није сирена*, које се фокусирају на след Радовићевих поетолошких интрига потенцијално претпостављених у есејима о типологијама стваралачког субјекта – *зашто Фемиде није Демодок, а Демодок није Одисеј и зашто рапсод није аед* (уп. Радовић 2007: 206–207, 215–217). Тиме се, у ширини осамостаљивања партикуларног хомеровског аспекта и вертикале његове потоње стваралачке рецепције, проблематизује промена позиција певачког и/или песничког гласа (стваралачког, али и реципијентског) „у песмотворном поступку” Радовићевих остварења (Брајовић 2005б: 10), од перспективе из које *Одисеј на двору Алкиноја наручује илијадску песму од Демодока*, до перспективе из које би *савремени Уликс наручио одисејску песму од сирена или Енеје* (уп. Радовић 2007: 62–64, 204–218).

У корпусу есеја и песама Борислава Радовића једном од кључних представља се динамика својеврсног стваралачког двојства, односно активирање „*медијума трансперсоналног исказивања*” позиције стваралачког гласа (Брајовић 2005б: 13). Ако, према Брајовићевом тумачењу, код Борислава Радовића песничко посредовање не подразумева „населити сопствену егзистенцију у песму, већ *егзистенцијализовати песму*” (Брајовић 2005б: 14), између осталог, можда и због „кризе традиционалног лирског

субјекта”, „’слабог’ лирског ’ја’, кадрог да у свом говору зрцали и знање о недостатности тог говора” (Брајовић 2005б: 15), као могућност одговора на Радовићево питање које се поставља у есеју „Сећање на изгубљени рај” – „ко би био најпозванији да то и саопшти” (Радовић 2001: 83), нуди се заправо одговор на питање „на *чије* тражење” би неко „био најпозванији да то и саопшти” (Радовић 2001: 85, 83), чиме се у Радовићевом стваралаштву посебно истиче фигура наручиоца песме као изразито важна за обликовање песме и свести о њој (уп. Радовић 2001: 81–89). Хипотеза која се овим поглављем проверава тиче се разлике у статусима стваралачког субјекта, од *сиринског* до *сиренског*, у Радовићевим делима, у односу према историји, типологији и променама „представе о наручиоцу” песме (Радовић 2001: 86), у двадесетовековној генеологији стваралачке рецепције *Одисеје*. При томе се фигура наручиоца разуме као сједињујућа и суштинска, (не)видљива литерарна ипостас тројства аутор–публика–критичар, уз потврду Радовићевог становишта да „можда није претерано рећи да нам представа о наручиоцу помаже у сагледавању читаве поставке неке песме, форме уопште” (Радовић 2001: 86).<sup>397</sup>

Ако, како Радовић каже, „чежња за наручиоцем почива у најдубљој природи песничког и уметничког посла” (Радовић 2001: 89), док, са друге стране, „доприноси модерне науке и средстава општења такође нису за потцењивање; али све је букнуло са сумраком наручилаца” (Радовић 2001: 88), питање које се поставља јесте како Радовић својим стваралаштвом нуди могућности за разрешења недоумица о суштини (будућих)

---

<sup>397</sup> Мада се истраживања улоге наручиоца поезије у „песмотворним поступцима” (Брајовић 2005б: 10) јављају учесталије нарочито од 1962. године (уп. Schirmer, Broich 1962), теоријска проматрања овог феномена, без обзира на његову присутност у историјама и културама многих народа, врло су ретка (уп. Ebeling 2010: 111). У студијама које се баве изучавањем фигура, улога и деловања наручилаца у историји књижевности већ је уочен проблем непостојања систематичног прегледа типова наручилаца и њиховог утицаја на књижевне поетике, тј. недостатак „адекватне историје и целовите и кохерентне *теорије* књижевног патроната”, пошто је „већина студија о књижевном патронату биографска по свом фокусу, пре дескриптивна него аналитичка, те релативно недостатна по теоријском методу” (Griffin 1996: 13). Иако су тежишта истраживања фигуре наручиоца у савременијим приступима углавном у сферама „културне економије књижевног патроната” (уп. Griffin 1996: 13–44), „политике патроната” (уп. Griffin 1996: 44–69), испитивања међусобне зависности организације патроната, политичких дешавања и књижевне продукције (уп. Brown 1993: 11–18), различитих антрополошких приступа „патронско-клијентској теорији” (Eisenstadt, Roniger 1980: 42–77), у оквирима социологије књижевности (уп. Gold 1987; White 1993) или у предочавању конкретнијих примера и улога патрона у културама одређених подручја или периода (уп. Lytle, Orgel 1981; Gold 1987; Griffin 1996; Glomski 2007), у овом поглављу ће се, на примерима есеја и песама Борислава Радовића, нарочита херменеутичка пажња посветити испитивању поетике (патронског) односа наручилац–стваралац, њеним историјским, социолошким и културолошким преображајима, које Радовић увиђа, као динамичним процесима који су утицали на присуство и промене интериоризованог наручиоца у Радовићевој поезији, али и на значај разумевања имплицитног наручиоца текста испитиваних поетских остварења.

„преокрета” који би наступили ако би „чежња” за наручиоцем „поново била услишена у пуном сјају или се напослетку заувек угасила” (Радовић 2001: 89).

У есеју „Одисејев плач и ’белозуби вепар” (Радовић 2007: 204–218), вероватно подстакнут и траговима преведеног есеја „Хомер и професори” Џорџа Стајнера (Стајнер 2007: 49–67), Радовић проматра начине на које један од првих наручилаца поезије Одисеј бурно реагује и хвали Демодокову изведбу догађаја из *Илијаде* због њене веродостојности, ваљаности, лепоте, односно мимезиса догађаја постављеног у предање (Хомер 2002: 168–171; Радовић 2007: 204–205, 210). Демодокова, медијумска, посредничка,<sup>398</sup> сирина песма представља тип остварења за које Радовић у есеју потврђује да „подсећа на многе ствари од највеће важности за [...] племе и за читав људски род. [...] чува свест о пореклу, о сопственом идентитету” (Радовић 2007: 205).<sup>399</sup> Могућности поетске дефиниције и савремених изазова тако постављене високе мере посредничко-сиринске улоге донекле би се могле препознати у алегоричкој представи никад сасвим утаживог искушења трајања и сведочења егзистенцијалне и поетичке „двогубости” из Радовићеве песме „Схватање о дрвету”: „Ти, који гледаш дрво како расте | или понире | [...] хоћеш ли умети | да не будеш ни мученик ни крвник, | *само посредник, као и то дрво*, | између мрака и светлости, *свега* |

---

<sup>398</sup> Када се узме у обзир однос који певач успоставља према музама и обрнуто: „Муза наведе певача да запева славу јунака | из песме оне што тада до неба јој стизаше слава, | како Одисеј се свади с Ахилејем, Пелеја сином” (Хомер 2002: 157), а има се у виду и „очекивање наручилаца да им се удовољи у границама могућности” (Радовић 2001: 87), проматрана Демодокова позиција подразумева да се „призивајући богињу [...] његова улога састоји само у посредовању, у обављању својеврсне стручне услуге”, али без намере „да своје покровитеље [...] остави у недоумици да ли зна шта се од њега очекује” (Радовић 2001: 87).

<sup>399</sup> Осим различитих дефиниција сирина у односу на сродна бића грчке и германске митологије, важна је и незаобилазна контекстуализација у оквирима словенског ареала митова и легенди којима припада (уп. Dixon-Kennedy 1998: 258). Поетичка снага симболичког посредништва сиринске песме као испуњења за њеног „наручиоца” у историји српске књижевности јасно се препознаје већ у чувеној алегорији из „Хиландарске повеље” Стефана Првовенчаног, у којој је описан Сава и као сирина, „[...] птица слаткогласна, кротка у седењу, тиха у песмама, весела у цвркутању, јасна у шаптању, једна од мудрих птица љубави и слатко његово дете, које [...] сеђаше у дрвету, то јест на Светој Гори, неућутним гласом, високим грлом, јасним звуком, мењајући прелепе и прекрасне гласове, и необичне песме певајући. Тај глас уђе у уши прекрасног и дивног господина ми светога Симеона, часнога старца. [...] ’Да сиђем на красну ову ливаду, те дошавши, лепоте дрвета да се нагледам и близу њега ставши, предивне ове птице красног гласа да се наситим.’ [...] Зажеле и заиста отпочину на дрвету, у коме појаше птица мењајући гласове” (Првовенчани 2000: 27–29). О Првовенчаној „пречудној птици” као о сирину, хришћанском доброћудном потомку преображених злослутних сирена античке митологије (уп. са алконостом), о дискусијама изучавалаца у историји проматрања ових феномена, као и о вези скулптура западног портала Богородичине цркве у Студеници и аренге „Хиландарске повеље” в. Радојчић 1966: 41–50.

*што јеси и што никад нећеш бити*” (Радовић 2002: 24; подвлачења М. Ђ.).<sup>400</sup> При томе, равнотежа задовољства песмом између наручиоца и певача-посредника заснива се на свевременој потреби остваривања захтева „маштовитог, веома осетљивог, ћудљивог и размаженог љубитеља-наручиоца који све држи у памћењу и све посматра напоредо [...]. Он погађа шта ће песник рећи и смешка се кад наиђе на потврду својих очекивања” (Радовић 2001: 85), чиме реакција наручиоца, према Радовићевим разматрањима о улози читаоца, и „потврђује исправност уверења да је поезија њему намењена” (Радовић 2001: 198).<sup>401</sup>

Сириј Демодок је, дакле, „покретна библиотека, жива енциклопедија, [...] интернет онога доба” (Радовић 2007: 206), од кога би на свако наручиочево „веома конкретно и сложено питање, и за тили час [...] потекао одговор” (Радовић 2007: 206), што Радовић у својим песмама варира у различитим фрајевским типовима пропитивања оквира историјских и теоријских модуса (уп. Frye 1971: 33–67). Скоро па митска представа (уп. Frye 1971: 33) истинске супериорности стваралаца над историјом и традицијом наручилаца уочава се у Радовићевој „Четвртој питијској”, где је „Пиндару [...] стало да остави утисак | на краљевског наручиоца” (Радовић 2002: 126), те се припрема можда и најбоље међу одама (уп. Smerdel 1952: 127), са изванредним сегментом о Аргонаутима (Pindar 1952: 128–139) и чувеном алегоријом храста (Pindar 1952: 140), састоји у начинима на које „Пиндар пробира митску грађу | за победну песму и, стигав до Јасона, | разматра путовање морем...” (Радовић 2002: 126), при чему се надвисују сколије (уп. Радовић 2002: 125, 127), а текстом Радовићеве „Четврте питијске”, као својеврсне „метанаруцбине”, прате, разрешавају и/или утиру „нови” токови деловања и остварења односа наручилац–стваралац: „И шта је, у ствари, препустио Пиндару? | У то сколије не улазе. | Јер ни Пиндар не би толико био тражен | да не беше мајстор свог посла, без све сумње” (Радовић

---

<sup>400</sup> Сродно виђење уметника као посредника сусреће се и у Радовићевом прозном запису „Неке ствари”: „Његови задаци неизбежно постају све сложенији уколико се шири онај такозвани унутарњи видокруг, где се он јавља као *искључиви посредник међу стварима*. [...] Све је већ распоређено и удешено до најситнијих појединости, тако да би њему преостајало или да окрене леђа или да опише оно што види [...] и да то приложи у општи албум [...] намењен онима који ће доћи и неће знати да је постојало ишта налик тим сликама” (Радовић 2013: 5; подвлачења М. Ђ.).

<sup>401</sup> Уз то, епска Демодокова песма (о) Одисеју, што тада „извирује из руха свакодневице” (Радовић 1996: 84), представља пример „првих часописа, који су се релативно брзо умножавали и далеко стизали” (Радовић 2007: 102), о чему сведоче и нека Радовићева запажања из есеја „Крај рата”: „У време када Одисеј успева да пронађе пут кући, на феачком двору певач Демодок већ увелико изводи песме о Тројанском рату” (Радовић 1996: 142).

2002: 127).<sup>402</sup> Приказ испуњених очекивања наручиоца високомиметског модуса у стваралачком делу (уп. Frye 1971: 33–34) представљају Радовићеви стихови из песме „Космата звезда”, према којој управо Вергилије може да протумачи необичну космичку појаву наручиоцу Октавијану, уписујући у песму и свог покровитеља: „Вергилије би ту појаву | описао, онако речит, | своме цару у част и славу, | уз доказ да му је цар вечит” (Радовић 2002: 74–75), док се, како то у есеју „Читајући Вергилија” позивањем на *Георгику* потврђује Радовић, од таквог наручиоца-владара, као од заштитника-патрона, очекује „да води и штити песника у његовом подухвату” (Радовић 2007: 24). Међутим, насупрот вергилијевској песми о „косматог звезди”, могла би се у односу наручилац–стваралац проблематизовати и снага безрезервне валидности потицаја, очигледно, по модусу нискомиметске (уп. Frye 1971: 34) „приче астронома” о истој појави: „Разумљиво је што астроном | причом о томе ових дана | ремети мир неке склоном | малој радости клептомана; || али зашто би коме слепом | пунио уши о тој звезди | упућеној да првом лепом | звезданом приликом одјезди” (Радовић 2002: 74).<sup>403</sup> Медијумске и медијске карактеристике ствараоца као посредника у односу на промене позиција и типова наручилаца Радовић представља и у иронијском модусу (уп. Frye 1971: 34) и хумористичко-пародијским тоном у песми „*Headline news*”, у којој проблематизује и како се наручиоци-конзументи савременог света постављају према медијима у брзини смене њихових „еволуционих” фаза, несталних у односу на то колико је сталан један еписки догађај, те се тако вести о најновијим збивањима у сукобу „Хумбабе и Гилгамеша” јављају прво као „глинени часопис испечен”, затим кроз брујања „тргова градских, то јест уручких”, расправа „до ситних сати” „за округлим столом”, обрисима уредничких праћења „како освиће ново доба”, односно потврдом о „слободи” света да дели (делимичне) вести – „слободни свет ту вест, с изузетком | неких редова, посла до нас” (Радовић 2002: 124), чиме као да се, међу претходним фрајевско-радовићевским

---

<sup>402</sup> Иако изгледа да баш од Пиндара наручена „Питијска IV” у потпуности „није остварила своју сврху” (Gold 1987: 24), као закључак се ипак несумњиво намеће следећа констатација у виду суспрезања недоумице „Да ли је песник могао да напише велико дело по налогу? Одговор на последње питање мора да буде потврдан: Пиндар је доказ томе” (Gold 1987: 175), што Радовић и сугерише истицањем Пиндаровог уметничког превазилажења уобичајене дискурзивне спреге наручилац–стваралац, неопходног (не само) за радовићевски тип „*егзистенцијализовања песме*” (Брајовић 2005б: 14).

<sup>403</sup> Уп. у том контексту и запажање да је „астроном [...] симбол за све што прати и евидентира понашање и кретање савременог човека у тзв. цивилизацијској слободи” (Јовановић 1994: 284).

превредновањима модуса, креира недостајућа схема својеврсне типологије (не)хотимичних наручилаца у историји и савремености последица њиховог (не)деловања на процесе стварања.<sup>404</sup>

Међутим, шта се догађа са односом наручилац–стваралац ако нема чудних звезданих знамења ни митотворних обрису?<sup>405</sup> Како (стваралачки) сазнати актуалност ако рата и чуда више нема, а певачи су постали епигони? У *Одисеји*, поред певача-сирена, певају и сирене (Хомер 2002: 233–238). Зашто Одисеј приступа слушању претећих сирена? Радовић наглашава да се „неодољива привлачност песме Сирена образлаже њиховом савршеном упућеношћу у све што се ’на земљи многохраној збива’” (Радовић 2007: 207), јер оне знају „скорашњи догађај светског [...] и космичког значаја” (Радовић 2007: 207),<sup>406</sup> али и воде морнаре у лаж и пропаст (Blanšo 2012: 78–79). Како се закључује према дијалогу са тумачењима епизоде сусрета (и/или мимоилажења) Одисеја и сирена из *Дијалектике просветитељства* (уп. Horkheimer, Adorno 1974: 45–50, 57–77), Одисеј, између осталог, представља и „раног ’туристу’” у тежњи ка естетичким открићима поезије сирена, коју као уметничко искуство у догађају приватизује (уп. Bull 2004: 176–189), јер је

<sup>404</sup> Можда, такође (не)свесно, покушавајући да назначи и потребу за неком врстом типологије односа наручилац–стваралац, Радовић у есеју „Сећање на изгубљени рај” сведочи да „модерна уметност почиње у неку руку с изостанком наручиоца” (Радовић 2001: 81), те да се „профили разних наручилаца из прошлости претапају [...] у том обрису где више не треба тражити лик свезнајућег и свевидећег песника него свезнајућег и свевидећег читаоца. Ту почивају и корени неких уобичајених неспоразума” (Радовић 2001: 85). Тако, док је Вергилијева жеља за „опевањем оружја и јунака” заправо „отворена понуда безименом наручиоцу, како би овај имао у виду ко ће његове заслуге [...] прославити боље но иједан други смртник” (Радовић 2007: 10), дотле „Рембо препушта незнаном читаоцу да потражи подршку некога другог” (Радовић 2001: 87).

<sup>405</sup> Како се „егзистенцијализује песма” (Брајовић 2005б: 14) када се „враћају [...] ратници женама” (Радовић 2002: 135), уочава се код Радовића у стиховима из „Видања времена”: „Песници тада немају шта друго: говоре | да би нагласили оскудицу, | односе имовинске и родоскрвне; | изводе порекла младим народима” (Радовић 2002: 135). У смени изразитих функција *наручилац за колектив* у *наручилац за појединце*, указује се опасност да се квалитет стваралачког деловања смањи, те да, у порасту епигона, овлада атмосфера из Радовићеве песме „Архетипска” (Радовић 2002: 131). Пошто, према Радовићевим увидима из „Писма *Књижевној речи*”, епигони „знају све да ураде боље, али се то не чита” (Радовић 1996: 57), односно не делује, говор „великог гробара”, епигона над „ископаном јамом” уметника у песми „Изненадна помисао” мора да, и због изостанка искрене реакције присутних наручилаца, буде нечим надомештен, што Радовић доноси у пародирајућем тону: „Свестан како је тешко бити добар | с годинама и стваралачком зимом, | да ли помисли ту велики гробар | да поруку закључи пантомимом?” (Радовић 2002: 147). О превласти ироније или пародије у римованим Радовићевим песама на примеру ових и других стихова в. Петровић 2016: 179–186; Јовић 2003: 68–69.

<sup>406</sup> Код певача у *Одисеји* се „највише цене оне песме које својом ’новином’ изазивају најснажније утиске” (Радовић 2007: 206), што је случај и код Фемија, кога Телемах већ на почетку *Одисеје* брани од Пенелопиног захтева да прекине жалосну (и још увек непотврђену) песму „о повратку [...] тужном | што га Ахејцем из Троје Палада зада Атена” (Хомер 2002: 52).

његова улога наручиоца овде таква, да када не може да управља ствараоцима (сиренама), он управља публиком (морнарима), спасавајући је, али и не дозвољавајући јој да у уметности ужива, чиме приватност уметничког доживљаја задржава за себе (уп. Horkheimer, Adorno 1974: 46–50; Bull 2004: 176–189). Различите врсте „наручиочевих приватизација” естетичког учинка стваралачког процеса (уп. Bull 2004: 176–189) донекле би се могле наслутити у описима из Радовићеве песме „Гориља и обасјаник”: „Однео сам је тако, са угарком, | у шакама на молитву склопљеним, | пре кише, у пећину: да ми служи. | И стегао сам је за грло | да ми запева најдражу опасност” (Радовић 2002: 44) или пак из песме „У дивља времена”, где се сусреће „човек с камером, рођак Одисејев”, који „леже у виноград на млаком зимском сунцу, | да потражи у голим чокотима | изблиза песнички смисао”, а лирски субјекат га прати како проводи време „[...] пун стрпљења, | без даха, да му ништа не промакне, | сав притајен, као да спава, | док две црвене бубе са црним тачкама, | [...] заплитаху | ножице у свадбеном жару” (Радовић 2002: 192), после чега је, уместо сирена, рођак Одисејев одвео лирског субјекта „[...] својој кући, | посадио [...] здесна за трпезу | и гостио [...] до вечера | јестивом, и пићем, и мирисима књига...”, док „уз крило му пас беше, и супруга, | са кћерима и унуцима” (Радовић 2002: 192–193), очекујући можда баш да прихвати или и понуди песму.<sup>407</sup>

У есеју „Читајући Вергилија”, Радовић као да објашњава и тумачи колективну важност спознаје суштинских вредности проверавања песничког дела у фамилијарним сценама сусретања наручиоца и ствараоца, и то начинима на које је Август као покровитељ поступао, слушајући читања недовршене *Енејиде* и потврђујући „је ли био у праву када је одлучио да овај посао повери Вергилију” (Радовић 2007: 77):

„Све изгледа као неки породични скуп у доколици, али је то *догађај од највећег значаја за обе заинтересоване стране, песника и његовог наручиоца или наручиоца и његовог песника*, две средишње личности око којих повремено опслужују робови са чинијама и ибрицима као свештенство око жртвеника. Та фамилијарна седељка представља *највише формално признање поезији у целој њеној историји: ни пре ни после она није била на неком месту и у неком часу*

---

<sup>407</sup> Проблематизујући (не)прилике опстанка некадашњег дворског или тржног „песниковог места” у истоименом кратком прозном запису (Радовић 2013: 67), Радовић предочава пропорцију опасности промене (и приватизације) позиције и функције наручиоца, владања песника и претражавања стихова: „Посадиће га за сто и пуниће му тањир и чашу докле год не устане и отетура се на починак. То је леп стари обичај с којим је поезија почињала и с којим би био ред и да се заврши, кад јој буде дошао крај” (Радовић 2013: 67).



подржана с већим ауторитетом, нити се од њене службе очекивало више” (Радовић 2007: 78; подвлачења М. Ђ.).<sup>408</sup>

Иако у есеју „Читајући Вергилија” описан однос наручилац–стваралац „представља највише формално признање поезији у целој њеној историји” (Радовић 2007: 78), песме често нису довршаване у приватним извођењима за наручиоце.<sup>409</sup> Према миту, Одисеј сирене среће пре Демодока и Феачана, иако о њима говори тек након Демодокових певања (уп. Хомер 2002: 156–158, 168–171, 233–238). Без обзира на то што Одисеј поседује и живот и спознање постојања сиренске песме, он њену тајну не саопштава, чак ни пошто је након тренутка сусрета са сиренама вероватно доживео песничку иницијацију (Реропи 2012: 89).<sup>410</sup> Моменат сусрета Одисеја и сирена уместо повода за репетицију сиренске песме актуализује, према Бланшоу, кретање (наручиоца, као будућег ствараоца) ка (новој) песми, процес настајања (не)могуће песме, околност „da se pesma pretvori u kretanje prema pesmi” (Blanšo 2012: 78).<sup>411</sup> Тај пут и кретање симболичког двојства наручилац–стваралац на „рт Хлеб и рт Језик” (Радовић 2002: 179) као да се тематизују у Радовићевој песми „Рт”: „Свечера, правцем по шестару и звезди, | распирих над водом светиљку гласова. | Њено присуство је зебња, и топлина; | њен трептај највиша уметност. | Она ми се ближи и

<sup>408</sup> У прилог Радовићевом становишту о немогућности повратка оваквог односа наручиоца и ствараоца, сведочи и запажање Ериха Екерца из 1913. године о томе да се „зависна веза писца и патрона, која је била толико уобичајена током ренесансе, па чак и у Гетеово време, изгледа данас мења у зависност аутора од издавача. Издавач се понаша према својим ауторима као што се понашао принц у оно време, и неко би са слутњом могао да очекује настајање епа у ком јунак није један од Медичија, већ пре модерни издавач” (Müller 1913: 26; Stark 1978: 56).

<sup>409</sup> О Радовићевом разумевању парадоксалне (не)моћи довршавања стваралачког дела сазнаје се из есеја „Рвање с анђелом”: „Отуда би се дао извести закључак да се песничко умеће састоји у томе да се читаоцу пружи што потпунија илузија о довршености песничког дела. А таква илузија је супротна колико природи песничког поступка толико и природи самог дела. Настојимо, дакле, да читаоца убедимо како песма није оно што уистину јесте и што ми знамо о њој. Најуспелији и највећи привиди те врсте се другачије називају ремек-делима светске поезије” (Радовић 1996: 28).

<sup>410</sup> Како Радовић истиче, „феачки владар (би) предложио да се прекине песма која је толико растурила госта и позвао овога да каже ко је и одакле је, после чега ће Одисеј почети своју причу и у њеном даљем току показати како се и сам примерено служи песничким умећем” (Радовић 2007: 209), што се потврђује и Алкинојевом констатацијом: „али ти освајаш речма, а срце честито имаш, | све што си нама исприч’о к’о уметник певач си рек’о” (Хомер 2002: 221).

<sup>411</sup> Уп.: „Ne događaj susreta koji je postao prisutan, već otvorenost tog beskrajnog kretanja, koja je sama susret, [...] tačka u kojoj se ostvaruje prava istina susreta iz koje bi, u svakom slučaju, htela da nastane reč koja ga izgovara” (Blanšo 2012: 80–81). Уместо метафоре мора као показатеља „otvorenosti [...] beskrajnog kretanja” (Blanšo 2012: 80) у есеју „Путовање у еп” Радовић сродном метафоричном употребом железничке пруге, као могућности савремених пребацивања „у запостављене области уобразиље” (Радовић 1996: 84), осликава настајање епа, између осталог и на америчком тлу: „[...] када се воз на тренутак зауставља или само успорава негде на отвореној прузи, у близини какве дашчаре у којој осим старог телеграфисте нема живе душе и где се главни јунак искрцава у сусрет разним немилим догађајима. Човеку се учини да би на таквом месту могла почињати свака прича под капом небеском” (Радовић 1996: 85–86).

обузима ме, | док бринем да јој се предам издалека; | у њеном оку смем да заспим. | [...] све док не умре растојање. | Већ распознајем и обресе гласова, | разликујем их по зрелости и боји, | пратим како се дижу, расту | и сједињују у напеву | који ми плови у сусрет, као земља. | И ја, земља, | додирујем челом њихову колевку | пре него што им се придружим” (Радовић 2002: 37). У таквој радовићевској кумулацији песмотворних околности између метафора ствараоца и наручиоца „odvija se drama koja se može nazvati metafizičkom, [...] ista borba koja se odvija između Sirena i Odiseja. Svaka od sučeljenih strana želi da postane celina, želi da postane apsolutni svet, što onemogućava njegovu koegzistenciju sa drugim apsolutnim svetom, a opet najveća želja obeju strana je ta koegzistencija, taj susret” (Blanšo 2012: 81).

Иако се у случају Одисеја не сазнаје непосредно да ли је песма сирена задовољила наручиоца колико Демодоково певање, значајно је установити како је утицала на трансформацију стваралачког идентитета одисејског наручиоца (уп. Blanšo 2012: 80). У пренесеном значењу, одговор би се донекле могао сусрести у Радовићевој песми „Увод у припадност”: „Онај сам који није постојао; | који је цвокотао и писао, | мрзнуо се, са свећом у грудима, | и одасвуд се граничио | поразним сличностима, пресамићен | у коцки своје ћилибарске драме. | Тако су ме нашли || Од тада сам овде, | на самом прагу порекла, насељив | читавом лествицом врискова, – | ако се још уопште сећам себе!” (Радовић 2002: 51). Следећи смер тумачења Мориса Бланшоа, наведено *цвокотање* и *граничење у пресамићености* могли би да буду управо оно што су други морепловци уочили, посматрајући сусрет Одисеја и сирена – „svog strarešinu kako se smešno uvija, ekstatično se kreveljeći u prazno” (Blanšo 2012: 79). Претходно, у ствари, означава и моменат неспоразума савременијих стваралаца и наручилаца, супротстављање јединке многима са обе стране границе песме, уз наслућујућу стрепњу да је тренутак у коме Одисеј запушава уши морнарима, а они, иако у прилици да „gospodarem zagospodare” (Blanšo 2012: 79), ипак не разумеју (не)могућу иницијацију наручиоца у песника, вероватно један од првих који указује да су се „наручиоци озбиљно проредили, [...] били поубијани, отерани или су осиромашили, или [...] су се једноставно одвикли од уметности и поезије” (Радовић 2001: 87; уп. и Horkheimer, Adorno 1974: 47), што је за Радовића следеће горко, али и изазовно откриће (уп. Радовић 2001: 87–88), јер „у немогућности да пронађу неке нове, упућеније,

слободоумније и широкогрудније наручиоце, уметници и песници су схватили да их убудуће морају замењивати они сами” (Радовић 2002: 87).<sup>412</sup>

Управо поводом проблема односа наручилац–стваралац, у саопштењу Вергилија, од стране наручилаца вољеног песника, из Радовићевог текста „Накнадна белешка о Вергилију”, може се закључити и о непрекидној потреби песме за наручиоцем као поунутрашњеном песмотворном фигуром, јер је очевидно:

„[...] зашто смо толико застранили, будући да нико не очекује од нас те песме које састављамо, не наручује их нити плаћа, не пожурје нас, не мољака и не прети нам, чак ни у шали, тражећи да му се понешто од онога на чему још радимо прочита наглас, у његовом породичном кругу. Не, таквих људи више нема и тешко да ће их бити” (Радовић 2007: 112).

Како онда пронаћи „подршку” за стваралачко поунутрашњење наручиоца када је модерни одисејски тип наручиоца „забасо” (Радовић 2007: 113) мимо сиренске песме? Ко би још, међу многима, „од тих старих”, од кога се може „убрзо отети и наставити по своме”, у успостављеном дијалогу наручилац–стваралац, пружио „подршку” (Радовић 2007: 113)? Можда баш онај за кога у есеју „Сећање на изгубљени рај” Радовић каже да се старао да образложи положај уметника као наручиоца – Едгар Алан По у „Филозофији

<sup>412</sup> Представе стваралачке интериоризације наручиоца претпостављају осврт на динамичке односе из „трезора традиције” (Радовић 2002: 75) реакција књижевности 20. века на фигуру наручиоца и његове (не)могућности да постане стваралац, и то (не само) кроз више разноликих метафоричких примера сусрета Одисеја и сирена, актуализованих у богатом наслеђу и стваралачкој рецепцији одисејске фигуре у светској литератури, а, између осталих, и код Жиродуа (Žirodu 2007: 81–85), Елиота (Eliot 2005: 114–117), Кафке (Kafka 1984: 311–312), Џојса (Džojcs 2008: 274–310). Историја стваралачких интерпретација митског и хомерског предлошка показала је 1912. године у Жиродуовим „Сиренама” да наручилац може да преживи „пој сирена”, али не и да постане прави стваралац, већ само донекле испољен као имитатор и епигон, пошто није у приликама да истински разазна сиренску песму услед немогућности да се одупре буци морнара (уп. Žirodu 2007: 81–85). Код Елиота пак, у „Љубавној песми Алфреда Ц. Пруфрока” из 1915. године, међу осталим литерарним предлошцима, ни одисејски тип потенцијалног стваралачког гласа лирског јунака не прима песму сирена, јер оне певају искључиво једна за другу (уп. Eliot 2005: 117), игноришући жртву претпостављеног наручиоца или постање евентуалног ствараоца. Како Кафка представља 1917. године, наручилац може да преживи пролазак поред сирена, при томе не постајући ствараоцем, и када сирене надиграју припремљеног Одисеја ћутањем, уз његову заблуду да оне јесу певале, али да их је он надлукавио воском у својим ушима, што се може тумачити и да је, спознавши истину сиренске преваре, Одисеј ипак својевољно одглумио да је она успела како би сачувао сирене од пропасти и потврдио своју превагу над онима који ће се ту зауставити (уп. Kafka 1984: 311–312). Након Џојсовог интензивног рада на „Сиренама”, једанаестој епизоди *Уликса*, између 1918. и 1921. године, закључује се да уликовски наручилац, после сусрета са даблинским сиренама, преживљава пак „певајући” само својим цревима, углавном сам себи и у себи, при величању властите физиологије (уп. Džojcs 2008: 310). Док хомерски лукави наручилац и будући песник налази „гипу [...] zbog koje izmiče pogodbi, iako je ispunjuje” (Horkheimer, Adorno 1974: 73), обезбеђујући прилику да од сирена наручи песму, а да не плати собом као сиренском порудбином, модерни одисејски наручилац у нестајању, а песник у (пост)сиренски легитимизујућем ненастајању, не добија прилику истинског стварања, пошто је сиренска песма, на различите начине, егзистенцијализовала своје поунутрашњење мимо идеје (стваралачког) наручиоца.

композиције”, која, између осталог, у анализи писања „у првом лицу једине”, настоји и да представи проблем „ко би био најпозванији да (неш)то и саопшти”, односно да призове разматрања и у вези са тим „на *чије* тражење” (Радовић 2001: 82–83, 85). У том контексту, Поова песма „Анабел Ли” (Ро 2003: 252–253) и Радовићева „Анабел” (Радовић 2002: 95–96) могле би да творе својеврсни дијалог о позицији унутрашњег и имплицитног наручиоца.<sup>413</sup> Сага лирског субјекта Поове песме нуди романтичарску повест о хибрису љубави на којој завиђаху анђели и фатуму који је условио страдање Анабел Ли: „*Andeli s neba žuđahu stravno | Da takva ljubav u njima vri. || I eto razlog, znate ga svi, | I kob očajna, osveta glupa: | Podunu vetar s oblaka zli, | Tamo gde more sne svoje sni, | Pokosi moju Anabel Li*” (Ро 2003: 252). Потенцијалним наручиоцима ове исповести, људима из краљевства, наведеним од стране лирског субјекта у заградама – “*Yes! that was the reason (as all men know, | In this kingdom by the sea)*” (Ро 2008: 97), очигледно је важно, као и лирском субјекту, да обележе разлог страдања Анабел Ли и на тај начин се, макар привидно и барем саучешћем у исповести, успостави извесна равнотежа између трагичког и трајно „*nadljubavnog*” осећања Анабел Ли и лирског субјекта (Ро 2003: 252). Према тензичности сродне потребе поетолошког претрајавања границе онтолошког и епистемолошког типа (не)разрешења, у публици представе Анабел, пилот-рибе са Ташмајдана (Радовић 2002: 95–96), можда би могао бити, унеколико иронично прекодиран у савременом окружењу, управо поовски лирски субјекат међу другим „поданицима” ташмајданско-базенског краљевства, такође назначеним парентезом у Радовићевој песми – „(Анабел ту у неку руку | стегне срца неких од нас | открићем да се морском вуку | уклања с пута морски пас)” (Радовић 2002: 96). Сведоцима и саучесницима, могућим наручиоцима исповести субјеката о Анабел Ли и Анабел, у жељи за споменом у ком људска љубав навладава коб, као пилот-риба морске псе, неопходно је макар и привидно задовољење у улози поунутрашњених наручилаца у оквирима субјектове повести, што унеколико представља и повод за проматрање начина на који се код Радовића песмотворним поунутрашњењем

<sup>413</sup> Уз след постојећих и у сферама наратологије образлаганих појмова *имплицитног аутора* и *имплицитног читаоца* (уп. Prins 2011: 72–74), појам *имплицитног наручиоца*, у овом случају, могао би да представља друго *ја* имплицитног стваралачког гласа и/или имплицитног реципијента, истакнуто лице из *имплицитне публике* (Doherty 1995: 88), претпостављено на основу текста као одговорно за имплицитни, иманентни потицај, узрок и потребу песме и певања; иако је то понекад изразито тешко уочити, *имплицитни наручилац* се разликује како од унутрашњег наручиоца, који је уписан у текст, тако и од стварног наручиоца (уп. Prins 2011: 72–74)

наручиоца одисејска спознаја „сиренског поја” добија као читав текст (уп. Русси 1998: 1–9).<sup>414</sup> Тако се Радовић (не)посредно налази на трагу јачања идеје да се и уместо немогућности трансформације (сиренског) ствараоца у наручиочеву преживљујућу иницијацију песником понуди стваралачко и песмотворно поунутрашњење наручиоца у делу, као настајућем тексту имплицитног наручиоца, при чему се има у виду да су сирене „[...] skrivene unutar *Odiseje* која im је postala grobnica, navele i njega (Одисеја – прим. М. Ђ.) i mnoge druge na tu srećnu, nesrećnu plovidbu, plovidbu povesti (*récit*), pesme која više nije neposredna, već ispriповедана, i tako naizgled razoružана, oda преображена u epizodu” (Бланшо 2012: 79); након чега се и закључује о актуализацији разноликости песмотворних последица, које баштини Радовићев опус, проистеклих из позиције наручиочевих могућности *непосредног* спознавања песме понуђене певачем, позиције саучесништва поунутрашњених наручилаца при исповести субјекта и позиције трансформације неумитности сиренске песме у *исприповедана* певања, претпостављена свеприсутству имплицитног наручиоца текста.

Након песмотворне интериоризације (не)споразума наручилац–стваралац, наручилачка функција се, осим између лирског субјекта и поунутрашњене публике, протеже и између песника (субјектовог доживљаја потенцијалног имплицитног аутора) и лирског субјекта, што се најизразитије уочава на примеру Радовићеве песме „Јутарње недоумице прехлађеног слуге”: „Кад песнику годи да постаје орао | и да лебди у потрази за сликом, | зашто би пренео свој назеб неком слуги? | Зашто сам не би представио боље | понор, зјап, тишину [...] И јесам ли најзад ја лирски субјект стога | што се никада приликом бријања | не посечем, што се не прехладим, не знојим, | а да то није с неким крајњим циљем?” (Радовић 2002: 166). Овај иронијски обрт „мобингованог” лирског субјекта, оптерећеног сталним стваралачким наручивањима, чини последицу покушаја

---

<sup>414</sup> Уп. у том контексту и Фукоову дискусију упоришта Бланшоовог есеја „Пој сирена” (уп. Foucault 1987: 41–45; Бланшо 2012: 78–82), у којој се истиче квалитет спознаје сиренске песме заправо само као „фаталног обећања будуће песме” (Foucault 1987: 41), од сирена које „само певају будућност песме” (Foucault 1987: 43), при чему „драматизовати обећање такве песме значи постати текст те песме” (Русси 1998: 176), што се на примеру претходних Радовићевих стихова увиђа у динамици процеса која се одвија у својој симултаности од субјектове песме „обећане” поунутрашњеном наручиоцу и „драматизоване” до постања текстом имплицитног наручиоца, врло сродне провенијенције.

„песниковог решења”, које „премошћује древну разлику између наручиоца и извођача: они су обојица садржани у истом лицу, у песничком *ја* које одређује говор. Иза виртуелног песничког *ја* могао би се [...] назирати обрис изгубљеног наручиоца” (Радовић 2001: 83). Дакле, радовићевска „игла у устима” (Радовић 2002: 130) држи се како код интериоризованог наручиоца у ствараоцу, тако и између поунутрашњеног наручиоца и лирског субјекта, као и имплицитног наручиоца и имплицитног аутора, али пошто је „*zamjenjivost mjera gospodstva i najmoćniji je onaj tko se daje zamjenjivati u većini poslova*” (Horkheimer, Adorno 1974: 48), потпуна самосвојност лирског субјекта у односу на његову представу имплицитног аутора могла би се, следећи пример тумачене Радовићеве песме као *исприповедане епизоде о лирском јунаку*, достићи тек начинима на које је лирски субјекат у прилици да интериоризује имплицитног наручиоца текста.<sup>415</sup> Пример покушаја интериоризације наручиоца првог дела текста од стране лирског субјекта представља се у Радовићевој песми „Рибе”: „Често се присећам тих риба што се гуше | [...] Обећавам *себи* одавно да опишем”, али се „резултати” тог процеса увиђају у самоспознаји недостатности лирског субјекта за настанак задовољавајућег текста лишеног првобитног, независног статуса наручиоца: „Можда и не уем да дочарам ту слику | [...] таква се ствар не предаје потомству”, као и у покушају обнове претходне динамике текста намењеног наручиоцима: „Зато бих морао да наставим и кажем” (Радовић 2002: 198; подвлачења М. Ђ.). Речју, када у тежњи за досезањем самосталности и слободе свог песмотворног ужитка лирски субјекат настоји да превлада имплицитног аутора интериоризацијом и потенцијалног имплицитног наручиоца (делова) текста, долази до субјектовог мимоилажења врхунаца поезије: „Али то би онда већ било нешто друго. | А плива нам у крви поезија”, при чему се чини као да песма лирског субјекта „измиче” и унутрашњим наручиоцима, док „плива”

---

<sup>415</sup> Ако би се однос „песника” и лирског субјекта из стихова „Јутарњих недоумица прехлађеног слуге” поставио у контекст хегеловске алегорије о господару и робу, уочило би се да „песник”, „*gospodar* [...] који је *između stvari i sebe umetnuo roba, spaja se time samo sa nesamostalnošću 'stvari' i čisto je uživa*” док „*stranu samostalnosti* [...] *on prepušta robu koji obrađuje 'stvar'*” (Hegel 2005: 95; уп. и Horkheimer, Adorno 1974: 48). Како је исходиште претходне поставке могуће једино у прилог слуге (Hegel 2005: 96), радовићевског лирског субјекта, тек у границама у којима би лирски субјекат интериоризовао имплицитног наручиоца текста, коме је намењена *исприповедана* „ствар уобразиље” (Радовић 2002: 166) о господару и робу (уп. Hegel 2005: 95–96), препознала би се и изражена самосталност субјектове самосвести у односу на „песника” (уп. Hegel 2005: 95). О везама господара и роба, Одисеја и сирена на примеру песме Растка Петровића в. Вранеш 2013: 13–24.

текст песме „Рибе” (Радовић 2002: 198–199), чија се *егзистенцијализација* (уп. Брајовић 2005б: 14) остварује уз поверење у изузетне (ауто)поетичке сензитивности имплицитног наручиоца, на које Радовићева поезија посебно рачуна.

Промене у оквирима типологије односа наручилац–стваралац, уочаване у Радовићевим есејима и провераване кроз примере стихова, показују могућу перспективу сагледавања разлике у позицији *сиринског* и/или *сиренског* стваралачког (и лирског) субјекта у односу на присуство и значај (интериоризованог или имплицитног) наручиоца текста, што представља обресе Радовићевог поетског и поетичког поклона величини песништва које, и услед (не)могућег повратка наручилаца или њихових песничких иницијација, каљењем снага поетички самовољних и самосвесних поунутрашњених предаја, надилазећи себе, чува се од опасности обличја инстант-наручилаца и конзумената. Претходно указује да се двојство и дихотомија Одисеј/Уликс у савременим књижевним дијалозима помера ка ширим сферама, захвата проблеме и ангажује феномене који се тичу одабира из целокупног одисејског и савременог улисковског контекста (у овом случају, епизоде сусрета јунака-наручиоца и певача-ствараоца различитог типа – од *сирина*, преко античких до савремених *сирена*, као и каснију богату стваралачку интерпретацију овог предлошка), како у књижевности, тако и у култури уопште, што је значајно упориште за будућа изучавања статуса и стваралачке рецепције *Одисеје* и *Уликса*, а у 20. веку посебно кроз дела Жиродуа, Елиота, Кафке, Џојса, Радовића и других. После предузетих испитивања у контексту вертикале стваралачке рецепције Хомеровог дела у модернизму и након њега закључује да последња трећина 20. века у поезији не показује једностран повратак Одисеју, већ нуди стваралачки одговор аутора српске књижевности на ширину потенцијала *Одисеје* и потребу осветљавања различитих семантичких аспеката и елемената дела, увек у односу на фигуру Одисеја, али и Уликса, као репрезентације два типа света и оквире распона многих других.

## **VI Пекућес (meta)Joyce**



## 28. Полифонијска картографија (мета)текста

„Књижевност је простор необавезне истине:  
тек ако онај ко чита улаже  
у то што чита свој живот,  
она постаје битна и обавезујућа”  
(Јерков 2014: 33).

„Kad god se nađem u nepoznatom gradu,  
krenem nasumice da šetam, spokojan i bezimen,  
skoro nevidljiv;  
sa svakim korakom tonem dublje u obrisе nekog rezervnog  
života koji se tu dogoditi mogao;  
uranjam u lavirinte priča koje su mi prethodile,  
u nepreglednu knjigu genetike u kojoj je  
sa enciklopedijskom tačnošću upisana  
svaka odrednica iz života predaka”  
(Velikić 2015: 145).

Од џојсовске парадигме стваралачке рецепције модернистичких поступака у опусу Растка Петровића, преко Десничиног поновног (ре)креирања модернизма и протомодернистичке ревитализације џојсовске матрице након Другог светског рата, до Кишовог амбивалентног одговора у стваралачкој рецепцији џојсовске и антиџојсовске провенијенције, на граници модернизма и постмодерне, Пекићев вид романескне (мета)џојсологије представља истицање суверене (мета)поетичке свести прозне матрице при исцрпном процесу разлагања дијегезе џојсовских тема и покренутих поетичких проблема. Парадигма (пост)модернизације српског романа 20. века на примеру дела Борислава Пекића, као метаџојсовских реплика у романескном ткиву, до сада се најчешће разматрала у контексту пародије и начина на који се од џојсовског наговештаја до пекићевске реализације прозног израза, који је истовремено и пример пародије, али и романескни коментар на генеалогiju пародијских облика и функција, остварују елементи поетике деконструкције, и то посебно у начинима реинтерпретације класичног мита и његовим комичним инверзијама у светлу свакодневице, гротескно приказаним стратегијама религиозних обреда или пак устројства читаве свете књиге.<sup>416</sup>

---

<sup>416</sup> Уп. Херман Секулић 1994; Perišić 2013: 63–87, 295–307, 397–415.

Док на разини модерности и процеса (пост)модернизације романа 20. века прозни одломци баштине двојност књижевности и (мета)коментара књижевне традиције, за разлику од умножених аутопоетичких бележака, важних за остварења српских писаца и њиховог честог амбивалентног дејства у релацији експлицитне и имплицитне поетике, у Џојсовом опусу евидентан је изостанак развијених образлагања поетичких поступања, осим можда у писмима и сразмерно мањем броју критичких текстова. Борислав Пекић у једном од својих писама из Лондона, упућеног Предрагу Палавестри, 14. маја 1978. године, уз помињање Џојса, образлаже неке од основних елемената *Златног руна* (као што су, на пример, проблем темпоралности, композиције, вампирства и други), потврђујући текстуално генеричку чињеницу планирања и знања свих елемената целине, па и краја овог обимног дела, још при писању првог међу сегментима (Пекић 2011: 308).<sup>417</sup> Та врста поетичко-архитектонске *припремљености плана* издваја се као један од основних именитеља разлике Џојсовог од Прустовог стваралачког приступа (уп. Zvevo 1975: 72). Стога, ако би се и могло говорити о преплитању прустовских и џојсовских приповедних поступака на микро и макроплану неких примера из Кишовог опуса, од *Пешчаника*, а нарочито од *Гробнице за Бориса Давидовича*, те даље ка целини Пекићевог дела, архитектонски однос на нивоу структуре библиотеке (пред)текста и начина њеног генетичког уланчавања код оба писца српске књижевности чини се да је, пре свега, џојсовски.

Увид у то да постоји „један вид недовршености *Hodočašća*” и важност „могућег будућег уклапања овог дела у неку обимнију целину” (Jeremić 1978: 110), призива потребу тумачења Пекићевог остварења у контексту поетике циклизације и прожимајуће имплицитне антиципације наставака какви се налазе у опусима аутора српске, европске и светске књижевности, па тако и у различитој мери у парадигматском меандрирању од *Даблинаца* до *Уликса*, а посебно од *Уликса* до *Финегановог бдења*. Како је поетичка константа „повезаности и погледу приповедачког метода” (Jeremić 1978: 138) и његове деконституције, као карактеристика Џојсовог, али и дела Растка Петровића и Данила Киша, на различите начине еквивалентна идеји „романа као поступка” (Šklovski 1975:

---

<sup>417</sup> Уп.: „*Ja sam Zlatno runo morao da završim pre nego što sam ga počeo, ako znate šta time hoću da kažem*” (Пекић 2011: 315).

250–251), код Пекића се подразумева и остварење романескног облика у виду исприповеданог поетичког коментара романа као поступка или пак његове интерпретације. Стога за разлику од модернистичких дела која рачунају на преобликовање света попут текстуалне претходнице, литерарног предлошка, контекстуализације и/или окружења, Пекићева дела постмодернистички узимају у обзир и будућност (не)настајућих текстова (уп. Јерemić 1978: 110), које својим присуством, посредством и уланчавањем већ уређују.

С тим у вези, Пекићева романескна (мета)џојсологија, као поетичка дискусија са претходницима у традицији модела „*трагања за изгубљеним жанром*” (Јерков 2009: 78), међу којима је и Џојс, нуди ревидирање контраста психолошког и полифонијског концепта романа, као и њихове карневализације, пре свега у формама приповедања и наизменичним променама изразитог броја стилских израза, којима се успоставља активан и полемички однос према разноврсним књижевним предлошцима, односно према парадигми (критичког) текста као својеврсној догми уопште и џојсолошким моделима дедогматизације. Џојсовски метајезик, којим Пекић настоји да превладава разноврсност гротескних, пародијских приповедачких гласова, међу њима погрешних или омашених читања, цитирања, интерпретација, омогућава двострукост и дијалогичност наративно натуралистичког и митског, научног и уметничког, објективног и субјективног у тексту, како на формалном, тако и на семантичком плану. Наративна и језичка тензија Џојсовог романа о детериторијализацији грађанског система, кроз Пекићеву прозну (мета)џојсологију активира и питање њене потоње романескне рецепције, и то у неколико главних етапа које обележавају декаденцију грађанства као један од аспеката полифоне, присутно-промичуће картографије џојсовског (мета)текста у књижевности 20. века.

Трагање за неосвојивим жанром грађанског романа 20. века у декаденцији читавог слоја кулминацију досеже у Пекићевом *Ходочашћу Арсенија Његова* (уп. Пантић 2002: 91–98). Дезинтеграција жанра о грађанском сталежу одјекује у поетичком проблему пекићевски дефинисаног понављања предлошка, у овом случају до уобличења полифоног, (мета)џојсовског коментара, при чему се узвишена митска матрица Одисејеве господствене упућености и лидерског лукавства претаче у гротескну нужност Блумових

половичних „теорија” у вољи за разумевањем света, а затим и у фарсичну насилност његованског *вулгарно-материјалистичког схватања* и присвајања (уп. Jeremić 1978: 139–140, 144). Тежња ка задржавању легитимне свеобухватности грађанске перспективе, која у кризи све очитије измиче, на поетичком плану ревидира се кроз (не)ограниченост мисли јунака у дефинисаном временском следу, често од једног уликовског дана или финеганске ноћи. Условно одређена *поетика једнодневља* грађанског романа 20. века утиче на организовање певања и приповедања, подстичући интроспективност и поигравање позицијама (пред)текста, што нарочито доприноси релативизацији времена кроз полиперспективизам приче. Пекићевски 3. 6. 1968, „prepodneva, presudnog” (Pečić 2014a: 10) и ноћ Едуардовог писма, метацојсовски литерарни дани „дужи од године, од живота” (Делић 2006: 91), па и од самог трајања грађанског сталежа, претече имају у уликовском 16. 6. 1904, као и у финеганској ноћи, авангардним Дединчевим остварењима, нарочито у поеми „Један човек на прозору”, различитим једнодневним кондензацијама у Драинчевој и Матићевој поезији, као Вучов „јундан јулдан” (Вучо у Матић, Ристић, Вучо 2007: 71), у виду времена Ристићевог романа између 28. и 29. јула (Ristić 1986a: 122), у булатовићевском једнодневљу и давичовском распону од неколико секунди до максимума дводневља. Релативизације темпоралних ограничености достижу се посебно наглашеним обредима прелаза – рођења (порођаја), свадбе, сахране, али и протоком (Стивенове, Молине, Блумове, Илијине) свести, односно ходом мисли на последњем (Арсенијевом, Едуардовом) завештању, као варијацијама присуства многих гласова грађанског генеалогског стабла предака (Морканових, Вираг-Блумових, Његован-Турјашких), што се очитује и у начинима конципирања и изведбе изразито дугих, многогласних реченица, у бројним „текстуалним прелазима” цитата, алузија, и других примера интертекстуалности.<sup>418</sup> Деструктивност социјалног аспекта грађанског брака, који не резултира *продукцијом будућности Фирме Симеона*, подразумева прећуткивање међу партнерима и кумулацију мисли у приређеном тексту његованских завештања као

---

<sup>418</sup> У контексту разумевања тренутка смрти јунака у ширем смислу дефинисане парадигме „грађанске (сталешке) прозе”, за неко будуће поетичко и проблемско истраживање било би занимљиво упоредити методе субјективизација (не)ограниченог времена грађанског наслеђа кроз типове унутрашњег монолога, доживљеног говора и тока свести у делима као што су *Смрт Ивана Иљича*, *Вергилијева смрт*, „Смрт у Синановој текији”, умирање Газдино из *Златног руна*, „Покушај описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима”, *Декартова смрт* и други.

обрнутог принципа наследства последње белешке из протограђанског тефтера Станковићевог Газда Младена. Иако, као и код Моли и Блума, и у *Ходочашћу Арсенија Његована* такође постоји проблем у вези са животом детета, због чега је међусобни однос супружника измењен, а неки његови аспекти и прекинути, није разлог међусобних прећуткивања само то што су Арсеније, Катерина/куће „као *ostareli braćni parovi* роћели да се *orphode*” (Пекић 2014а: 18). Итачка позиција супружника Арсенија и Катарине у Пекићевом *Ходочашћу Арсенија Његована* подразумева да су Калипсо, Кирка и Наусикаја заправо Нике, Симонида, Теодора и остале матроне-куће, док ниједно од супружника другоме не говори шта све о њима зна. Тако не чуди што ће истражни поступак, двојничким испитивачким гласом супституисане супружничке благости („*Zatim? Pa zatim sam prešao preko. Najde, neće biti baš tako?*”, Пекић 2014а: 109), у виду примера испуњене грађанске одговорности бити инкорпориран чак и кроз форму тестаментa, попут сегмента подразумеваног корпуса за приређивачеве делатности, што такође показује како избор јунака и теме грађанског ареала диктира и легитимише овакву поетичку методологију као једину могућу и обавезујућу.

Највећа међу (ауто)поетичким трагедијама јунака грађанског романа јесте константни страх од губљења свог хронотопа. То је проузроковало и неке метатекстуалне примере урбанofilне картографије сталеза, проблематизоване и у виду питања може ли се од Џојса до Пекића обрис грађанског романа сачувати исписивањем трагова грађанског сталеза у романескним прилозима докумената породичних стабала и мапа, метатекстуално уланчаним у дело, између осталог и као Пекићев (мета)џојсолошки поглед на алегирију читања и интерпретације. Речи Џојсовог оца, поводом неких од Џојсових особина, да „када би тог момка спустили усред Сахаре, он би сео, био Бог и направио мапу тог краја” (према Harmon 1999: 95), у многоме важе и за Пекићево поетичко опредељење у оквирима романескног (мета)џојсолошког коментара о (не)могућности грађанског романа.<sup>419</sup> Тако се и чини да је Пекић у *Ходочашћу Арсенија Његована* успео

---

<sup>419</sup> Уз то, треба имати у виду да се управо у Пекићевом предлошку уз скицу за Другу књигу романа *Градитељи*, у поетичкој и феноменолошкој жудњи да за симболе *Грађе*, *Грађења*, *Градилишта*, *Градитеља* и *Грађевине* освоји *неодређено време*, јавља метафора васкрсења неимара Финегана, исказана типом и формом унутрашњих говора Моли или одломака Ане Ливије Плурабел, чији преображаји и превладавања досежу *невиност* и *неопредељеност* времена *прошлости* и *будућности* (Пекић 2014b: 286–299), неопходне за остварење смисла најузвишеније слободе људског духа, отелотворене у тежњи непрекидног грађења.

оно што је пошло од руке Џојсу у *Уликсу*: да представи заокруженост једног града, тако да „када би једног дана нестало тог града, он би се могао у потпуности реконструисати на основу његове књиге” (Harmon 1999: 91; Кољевић 2003: 10), при чему Пекић истиче и амбивалентну метонимију страха немогуће целовитости читања града услед изолације и изгнанства грађанског слоја. Еково одређење романа *Уликс* као „градског бедекера, у коме је сваки човечији син могао да распозна своју домовину и своје земљаке” (Еко 2012: 98), поставља се врло погодним и за разумевање специфичне разлике картографске динамике Пекићевог *Ходочашћа Арсенија Његована* и односа према елементима даблинске картографије, пре свега као проблематизације (не)променљивости стратегије читања референци једног сталежа која је у сукобу са доживљајем света услед другачијих перспектива при смени доба у Београду, након Другог светског рата. Арсенијева *Кућевласничка карта* и Едуардов *Кондуктер, ред возњи*, по начинима на које се приватно виђење урбаног плана разликује од подразумеваног општег, али и по узалудности поверења у идеалност текста грађанског миљеа, који више не постоји, представљају метацојолошке могућности складног, картографско-читалачког обручења метежа градских путања из „Лутајућих стена”, десете епизоде *Уликса*:

„Otac Komni zaustavi tri đaćića na uglu Mauntđžoj skvera. [...] Mladi gospodin Barni Lajnman pretrča ulicu i ubaci pismo oca Komnija upućeno ocu provincijalu [...]. Otac Komni se osmehnu i klimnu glavom, pa se još jednom osmehnu i krenu dalje istočnom stranom Mauntđžoj skvera.

Gospodin Denis Dž. Magini, profesor plesa itd. s cilindrom na glavi, u svetlosmeđem kaputu sa svilenim reverima, s belom džepnom maramom, tesnim pantalonama boje lavande, sa žutim rukavicama i šiljatim lakovanim cipelama, hodajući ozbiljno i dostojanstveno s dubokim uvažavanjem pomerio se u stranu dok je prolazio pored ledi Maksvel na uglu Dignams Korta” (Džois 2008: 238).

Разлика се увиђа у томе што у *Уликсу* просторни утисак метежа, попут конгломерата преувеличаних буржоаских манира, гротескно умножених у кратком временском интервалу, ипак чува утисак грађанског одређења, док у *Ходочашћу Арсенија Његована*, та опсесија отуђења и одбијања, наглашена падом јунака кроз метонимију губљења шешира, бива само један међу маркерима страха од пропасти читавог грађанског система:

„Ljudi su se kretali u svim pravcima, sudarajući se i odbijajući jedni od drugih kao rđavo upućene bilijarske kugle. Morao sam da im se uklanjam s puta, jer većina kao da i nije marila kuda ide, nego su posle međusobnih sudara menjali prvobitne pravce, pa se sa istom žustrinom upućivali onamo gde ih je slučajni sudar odbacivao” (Pekić 2014a: 66).

У (не)свесној спремности да по сваку цену сачувају своје читање града, јунаци грађанске прозе на измаку га обележавају својим јавним говорима, као последњим поприштем носталгичног сучељавања са неумитним губитком. Међу сталним местима приказаних говора, издваја се и утопијска алтернатива идеалног урбаног простора, где су неке од грађанских навика као устаљена читања могућа.

Када се прегледа Џојсов опус у тежњи да се размотре промене у приказивању позиције јавних говора јунака, и то имајући у виду индивидуалну или колективну потребу излагања, форму у којој се обликује говор, реалне остваривости аргумената, као и рецепцијске доживљаје публике и њихове реакције, запажа се изузетан поетички помак у односу на наведене аспекте у токовима (не)могућег развоја грађанског романа. Тако се већ у првом делу Џојсовог *Портрета уметника у младости*, зауставља и помисао на евентуални пример неодговарајућег обраћања у јавном простору, које је у контексту социјално-религијских догми и кажњено: „Pomisli na gospodina Caseyja kako hoda kroz mnoštvo ljudi i drži govore iz otvorene kočije. Zbog toga je bio u zatvoru, i sjeti se da je jedne večeri došao u kuću narednik O'Neil i u predvorju tiho razgovarao s njegovim ocem, nervozno griskajući kožni podbradnjak svoje kape” (Joyce 1981: 41; подвлачење М. Ђ.). Поетички на граници реалистичког и протомодернистичког света уметника, наслућујућа социјална недоличност говора другог бива прокажена и угушена, а тежина престапа из *отворене кочије* остаје упамћена и жигосана у равни колективне свести којој се индивидуална перцепција не може противити без последица. Пример санкција неодговарајућег излагања у јавном простору овде је потврда поверења у виталност грађанског света и његове могућности да цензуром непримереног говора регулише утопијска упоришта развоја будућег нараштаја, што пак утире само један од смерова читања.

У најразвијеније, подједнако и са традицијом и са модерношћу обрачунавајуће јавне говоре у Џојсовом тексту, спада говор Габријела Конроја из приповетке „Мртви”, последње у збирци *Даблинци*. Услед тешког, заглушујуће трагичког случаја-ироније у утицају Габријеловог говора – припреманог, промишљаног и изговореног, уз страх да ли ће га сви (не)учени разумети (Пауновић 1995: 21) и његовог контра-одјека у паралелним световима – Габријел као говорник ни у краткотрајној епифанији не досеже срећу већ

само разочарање у негативном контексту открића утопијског сећања његове супруге на прерано преминулу љубав из младости, што је окреће против њега. Трагизам јунака који узданицом своје реторичке способности уместо да оснажи оно што му припада, асоцијацијама уз говор имплицитно и аутодеструктивно то окреће против себе, излагањем којим се уместо буђења живих (што су очигледно мртви) буде заправо мртви (који су живљи од многих), представља један од врхунаца циничног обрта рецепције говора у књижевности модернизма, као и почетак унутрашњег разарања и отуђености у привидној еманципацији породице грађанског слоја.

Утопијско задовољење могућим, а непрокаженим интимним физиолошким „говором” у јавном простору проузрокује рушење високопатетичних момената излагања, а уочава се на крају „Сирена”, једанаесте епизоде Џојсовог *Уликса*,<sup>420</sup> у истовремености обраћања Блумовог стомака, изрицања епитафа и међусобне помешаности унутрашњих г(л)асова,<sup>421</sup> са ставовима о народима света:

„Trrrrt.  
Mora da je od bur.  
Pffft. Auh.Trrrrt.  
*Narodima sveta. Nema nikog iza mene. Prošla je. Tada i nikako ranije*” (Džojš 2008: 310).

Како овај говор ипак остаје скривен, заједно са још увек нераскринканом депатетизацијом грађанског слоја у *Уликсу*, незадовољена је и Блумова жеља да се потврди у срећи говорника у јавном простору, док је међу *народима света* случајним реципијентима (не)свесно упућена контроверза запретееног тумачења. Пошто је декаденција грађанског ареала очигледно доспела до модернистичке границе свог урушавања, међупростор последњег поверења у грађанску утопију може се још једино обликовати у Блумовој халуцинацији о улози градског сенатора који изриче свој социјални програм у пејзажу ноћног града из „Кирке”, петнаесте епизоде *Уликса*:

„Voljeni moji podanici, osvit je *novog doba*. Ja, Blum, tvrdim vam da će ono nastupiti svakog časa. Da, Blum vam daje reč, uskoro ćete ući u *zlatni grad koji će nastati, novi Blumusalim u Novoj Hiberniji budućnosti*. [...] Zalažem se za *reformu građanskog morala* i jednostavnih deset božjih zapovesti. Menjam nove svetove za stare. Zajednica svih ljudi, Jevreja, muslimana i hrišćana. Po tri akre i kravu svoj

<sup>420</sup> Са уводним, полифоно-музичким сегментом ове Џојсове епизоде формално и смисаоно у односу на текст који следи близак је облик „Гласова Његован Турјашких”, нарочито из првог тома Пекићевог *Златног руна* (Рекіћ 2013I: 97 и даље).

<sup>421</sup> Уп. Максић 2001: 135; Перишић 2011: 40–41.



deci prirode. Komforna motorna mrtvačka kola. Obavezan fizički rad za sve. Svi parkovi otvoreni za građane i danju i noću. Električne mašine za pranje posuđa. Tuberkuloza, duševna poremećenost, rat i prosjačenje moraju smesta biti iskorenjeni. Sveopšta amnestija, svake nedelje karneval, s maskama po želji, nagrade za sve, esperanto kao univerzalni jezik sveopšteg bratstva. Dosta je bilo pijanog rodoljublja i hidropsičnih prevaranata. Novac za sve, slobodna ljubav i slobodna svetovna crkva u slobodnoj svetovnoj državi” (Džojc 2008: 491, 495; подвлачења М. Ђ.).

Концепту Блумусалима, новог вечног града, сродна је земља Десничиног атанатика, али ултимативни, утопистички пацифизам сижеа говорникових реформи на метапоетичком плану не указује на будућност грађанског романа. Дистопија града, реалитет као његова фантастична илузија и нужност ироничних обрта услед (не)задовољства због (не)једнакости пред (бе)смртношћу, показује да потенцијалног реципијента прозе не интересује више грађански роман, барем не онакав какав би писали Леополд Блум, Иван Галеб и Арсеније Његован – „Џовјеџанство, напротив, тражи баš романе који тиште на зуб који боли. Џовјеџанство се прозлито [...]. Оно је добило перверзне укусе” (Desnica 1982: 262).

Због тога се смрт идеалног текстуалног поретка савременог града сели на његову социјалну маргину, у „Ulicu lutaka”, кроз „večnu Sirenu svih mornara” (Kiš 1983f: 40–41), где су, како се сазнаје из Бандуриног говора над гробом Маријете, рајска једнакост и блаженство још једино били могући у Маријетиној свесрдној љубави: „[...] ’и nije imala predrasuda prema boji kože, rasi ili religiji. [...] u njen su se ljiljanski vrat utiskivali, kao pečat sveopšteg bratstva među ljudima, malteški krst, i raspeće, i zvezda Solomonova, i ruska ikona, i zub morskog psa i talisman u vidu korena mandragole”” (Kiš 1983f: 41–42). Нови ноћни свет детронизованих обриса грађанског слоја не само што подразумева да су сви *камараден* „повраћали у исти лавор” (Kiš 1983f: 43) већ и да је овакав говор примљен у крајњој озбиљности и подржавању.

У таквим реципијентским околностима могућа је још само травестија излагача Арсенија Његована међу демонстрантима 27. марта 1941. године, у урнебесном сусрету два потпуно диспаративна система – „’Poštovana gospođo predsednikovice! Moje poštovane dame! Gospodo!...’ [...] ’Da vam, kao što rekoh, izložim ekonomski život Beograda [...] ’Ua, dole govornik!’ [...] ’Taj ni srpski ne zna!’ [...] To je poslednja primedba za koju s prilično sigurnosti pretpostavljam da se tiče mene, savlađujući se pitam s kim to imam čast, a zatim, zatim se sve meša, muti, raspada u kipućoj emulziji boja, pokreta i krikova” (Pekić 2014a: 131,

135–136). Страдање Арсенија као говорника у ултимативном стадијуму грађанске декаденције, која је, у ствари, изгубљена и пре него што је тога постала свесна, последица је понављања матрица даблинске замене простора приватног и јавног говора – услед детронизације породичних односа и међусобног отуђења, хронотоп говора у јавности поприште је двобоја неостварене потребе за признањем и функције која је унапред фиксирана једностраном рецепцијом окружења, различитог од грађанског устројства (уп. Вирт-Нешер 2006: 117). Стога Арсенијев Блумусалим у Пекићевом роману, због непрепознавања од стране руље и њихове тежње ка рушењима једног Његована, уместо утопијског пројекта постаје пример како се у Арсенијевој свести поседничка страст претаче у демонско хтење *власничке контроле над јединственом масом*, којој ће Арсеније дати кључеве од дома, алтернативе Новог Београда – „Arsenijevog grada! Grada Arsenija Njegovana sa 30.000 žitelja”, али и кључеве „sopstvenih života na koje su gotovo i zaboravili. Ključeve čije ću duplikate, uostalom, posedovati samo ja” (Pečić 2014a: 259–260).

Ако се у српској књижевности 20. века *Ходочашће Арсенија Његована* обележава грађанским романом, са очитим (деструктивним) моментима демонолошке метаморфозе грађанског слоја, по начину на који се Пекић у лингвистичкој сфери опходи према грчком језику као језику мита и основе јавних говора грађанског друштва, *Златно руно* би се могло сматрати романескним циклусом постграђанске прозе. Онако како је Џојсова употреба енглеског субверзивна, пре свега у односу на политички поглед у вези са колонијалном ирском историјом, тако је и Пекићева употреба грчког језика субверзивна у односу на (мета)поетички поглед у вези са темељима грађанског романа у миту и немогућностима његовог даљег развоја на балканској територији. Понављајући Џојсову гротеску мита грађанског романа, *Ходочашћем Арсенија Његована* Пекић је на метаџојсовском плану указао на крајњу фарсичност романескне интерпретације грађанског, а отворио простор за формирање постграђанског романа, као финала (мета)џојсолошког одговора на двадесетовековну картографију овог жанра, (де)конституисану падом грађанства код Џојса, његовим ироничним обртима у *Ходочашћу Арсенија Његована* и заокретом ка постграђанској демонологији у *Златном руно*.

## 29. Џојсове и Пекићеве варијације на ирскост

“with Ireland’s wings  
flap pandemoniums  
of Olympian prose

and satinize  
the imperial Rose  
of Gaelic perfumes –  
England  
the sadistic mother  
embraces Erin”  
(Loy 1996: 90).

Сагледавањем ширине домета Пекићевих путовања, ангажовања и рада у иностранству, као и разноликих извештаја, бележака и запажања који су тим поводима настајали, указује се посебно погодан простор и за проматрање статуса ирског, питања ирскости и представе о Ирцима у Пекићевим виђењима.<sup>422</sup> Оваква врста имаголошких преиспитивања и проблематизовања представа о сопству кроз представе о другима, у овом случају о Ирцима, на просторима југоисточне Европе интензивиранија је већ од краја 1921. и током 1922. године, о чему сведочи чињеница да је песник Августин Ујевић одлучио да скрати своје име, али и промени своје одређење, вероватно, разочаран политичким околностима и суштински неоствареним идеалима након Првог светског рата, али и подстакнут друштвено-политичким и историјским збивањима која су обележила Европу, свет, па и Ирску, нарочито у периоду између 1916. и 1923. године: „[...] ’Ја сам као Августин од своје прве младости водио идеалну борбу за наше народно ослобођење и уједињење и за то сам потрошио много речи и мастила. Ослобођење је и уједињење формално дошло, али стварно је остало све исто. [...] ја сам хтео да формално раскрстим са мојом несретном (југословенском) нацијом. Постао сам Ирац и бацио под ноге моје лепо крштено име. [...] ја сам прави Ирац’”, уз шта Ујевић ипак проблематизује и опстанак Ираца у Ирској, те појашњава да побољшање не очекује „као Ирац у Ирској, већ

---

<sup>422</sup> О „ирској теми” и различитим односима према њој у књижевности и култури в. Машовић 1996: 13–113.

'на бреговима Манзанареса или на жаловима Цејлона'" (уп. Ујевић 1922: 3; Јешић 2008: 76–77 ).

Како се Цејлон, а алегорично, метафорично и/или симболично и друга удаљена острва и простори, помињу и у неким од авангардних програма, што је посебно наглашено у манифестима суматризма, зенитизма и хипнизма, претпоставља се да би та врста песничке потраге за ескапистичким и уточишним местом, као оплемењујућом идејом и жељеном утехом, могла да буде маркирана у заједништву уметничке тежње ка остваривању пуноће идентитета и израза неопходности за досезањем исконског упоришта након Првог светског рата, а пре свега због незадовољства социо-културолошким ограничавањима индивидуе, као и последицама демографских збивања на копну и на острву која су, не доносећи суштински бољитак након рата, умногоме утицала како на Ујевића, тако и на Џојса.

Подсећајући на ову одлуку, Станислав Винавер 1954. године у хумористичко-сатиричном тону, подстакнутом Ујевићевим ставовима из једног интервјуа, помиње да је претходни Ујевићев поступак био начињен управо у контексту познавања и разумевања Џојса: „Ти си се, Тине, во времја оно, прогласио и почасним Ирцем, у жељи да земљу која је стекла твоје песничко благовољење озариш неугасним сјајем свога порекла. То си хтео да учиниш у част Бернарда Шоа и Џејмса Џојса. Ти тада ниси био скроман” (Винавер 2012в: 347), што у винаверовском смислу представља и потврду Ујевићевог чина, али кроз шаљиво-сатирични приступ истовремено и освајање дистанце према могућем вредновању и оцени оваквог поступања у контексту целокупних културолошких и политичких збивања током и након међуратног периода. На тај начин се као кључне инстанце у тумачењу слојевите (анти)џојсовске структуре ирскости у јужнословенском контексту управо и разграничавају концепти Тина Ујевића, Станислава Винавера и Борислава Пекића.

Џојсови ставови о типичности ирског порекла у односу на главне карактеристике осталих европских народа представљају динамичан конгломерат изразито провокативних констатација о седам смртних грехова Европе, у које, према Џојсу, спадају *енглеска незаситост, француски понос, шпански бес, немачка воља, словенска лењост,*

*италијанска похлепа, ирска завист* (Ellmann 1982: 382).<sup>423</sup> Из наведених одређења може се уочити неколико проблема који су важни како за разумевање Џојсовог дела, тако и за нека од тумачења које је понудио Пекић, пре свега у релацијама ирског и словенског према европском. Први од њих се тиче историјског, политичког и друштвеног поларитета између *енглеске незаситости* и *ирске зависти* као њеног продукта и последице. На претходну Џојсову опаску (не)посредно се надовезују и становишта која ће на различите начине Пекић развијати у својим *Писмима из туђине* (Pečić 2015b), а нарочито у огледима „Шта би Живорад с Ирском?” и „О енглеским здравим болестима”, у којима се са аспекта енглеског, а из словенске визуре, проблематизују „ирско питање”, односно „*ирски англокомплекс*” (Pečić 2015b: 32–35, 234–237). У том смислу се код Пекића ишчитавају и одређени стереотипи у вези са Ирском и Ирцима: „Pod dobrim Ircem podrazumeva se onaj koji obožava Boga, Bombu i Bernadotte (to je njihov vođa, devojka fanatičnija od onih koje smo ne bez zadovoljstva sretali na studentskim demonstracijama). *Dobar Irac pored toga mora da mrzi Engleze. To je preduslov bez koga ostali nemaju vrednosti. A to nije teško. Svi mrze Engleze, mada ne znam zašto*” (Pečić 2002: 114; подвлачења М. Ђ.). Са друге стране, актуализована релација *енглеска незаситост/ирска завист* обележена је још једним антагонистичким односом: у виду својеврсног „одушка”, а услед немогућности да се у потпуности успротиве енглеским тортурама, Ирци су често прибегавали сили према слабијима, посебно у виду расизма, што су осетили и Јевреји (уп. Рауповић 2001: 16), а то је утицало и да се призивак антисемитизма на различите начине проблематизује од Џојсовог *Бакома Џојса* до *Уликса*. Џојсов променљив став према ирским националистичким опредељењима, нарочито исказаним кроз насиље још у 19. веку, запажа се и у чланку „Ирска на суду”, објављеном на италијанском језику 1907. године, у коме се преиспитује и *енглеска незаситост* кроз приказ неадекватне прилагођености ирских управа и унутрашњег система у сусрету са империјалистичким системом Енглеске и недостацима преводилаца као интерпретатора, што резултира чак и трагичким

---

<sup>423</sup> Треба имати у виду и да је *Пиколо дела Сера*, лист који је Џојс имао прилике да чита, с почетка века нудио сатиричне погледе на свакодневну штампу и збивања, пореклом како из Италије, тако и из Русије, Мађарске, Јапана, Немачке, Енглеске, Француске, Шпаније (McCourt 2004: 169), што је, донекле, могло да утиче на контекст оваквих Џојсових промишљања.

исходима, без обзира на статус, односно кривицу или невиност жртве (уп. Farnjoli, Gilespi 2006: 132–133).<sup>424</sup>

Други проблем, чији се замeтaк налази у Џојсовој ироничној констатацији о народима, тиче се *словенске лењости*, што ће посебно бити актуализовано из перспективе Пекићевих виђења односа Енглеске и Ирске у схватањима Живорада, представника балканског простора, као и начина на који Живорад разуме и саопштава себе, односно питања Балкана и Европе, сагледавана из угла енглеско-ирске тензије. Тако се у Пекићевим *Писмима из туђине* уочава и колико је „свако *хетероимагинирање* тек својеврсно 'наличје' *аутоимагинирања*” (Брајовић 2009: 246), па чак и у парадоксалној визури, према којој се сагледавање континенталних, а нарочито балканских болести, представља преведено на острвски дискурс као пример енглеског здравља:

„Balkanska aljkavost ovde je – ležernost; balkanska nepouzdanost – opreznost; balkanska pritvornost – promućurnost; balkanska neefikasnost – umerenost; balkanska tvrdoglavost – postojanost; balkanska nepredvidljivost – smisao za humor. Bolesti su svuda znak propadanja, samo su ovde simptom zdravlja. Kompleksi koji bi svaki drugi narod upropastili, ovde se neguju i zaloga su anglosaksonske vitalnosti” (Pečić 2015b: 235; за тумачење в. и Брајовић 2009: 248).

Осим тога Пекић уочава и супротне тежње британског острва и балканског полуострва у односима које конституишу према Европи: „Bavimo se ostrvom koje je u Evropi, iako ne želi da bude, i poluostrvom koje u Evropu hoće, ali ga ne puštaju” (Pečić 2015b: 235; за тумачење в. и Брајовић 2009: 248), што је посебно значајно и за сагледавање позиције ирског у односу према свему европском, различите од британског,<sup>425</sup> а

---

<sup>424</sup> О могућностима читања Џојсовог дела из перспективе историје, империјализма и национализма в. Fairhall 1993, Cheng 1995, Nolan 1995, Gibson 2002. Статус Хејнса, енглеског „узурпатора” у кули Мартело, проблематизован је управо кроз сложен однос Стивена Дедалуса и према ирској нацији, и према Енглезима, као и према могућности заједничког боравишта, што се види већ у првој епизоди *Уликса*.

<sup>425</sup> Та тензија се (не)свесно издваја већ на почетку *Портрета уметника у младости*, где Стивен, на првој страни уџбеника географије, ствара лични атлас у коме је (постколонијалистички маркирано) изостављена Енглеска, те је Ирска директно повезана са Европом и светом:

„Stephen Dedalus  
prvi razred  
Clongowes Wood College  
Sallins  
Grofovija Kildare  
Irska  
Evropa  
Svijet  
Svemir” (Joyce 1981: 18).

суштински сродније балканској позицији. Стога је за разумевање Џојсовог књижевног и животног изгнанства умногоме важно размотрити идеју „да модерна Ирска свој идентитет може градити једино препознајући га у оквирима Европе”, и то на начин потврђен Џојсовом констатацијом да је „управо снага утемељености у националном оно што [...] коначно чини интернационалним” (Миливојевић 2012: 12), а тако и ирскост могућом тек у европском комонвелту.

„Контрапунктна свест” књижевности (ирског) егзила (Said 2000: 186; Видаковић Петров 2013: 238–239) у идеалном схватању омогућава заправо космополитски плурализам (Видаковић Петров 2013: 238–239), неопходан за конституисање џојсовске домовине изван ње саме, али и изван њеног региона, што у овом случају подразумева како успостављање легитимитета за критичку дистанцираност према Ирској, тако и у ширем смислу установљавање једног односа непоништавања идентитета у његовој критици и освајања простора за сродна поступања и када су други идентитети и њихови егзили у питању. При томе се претпоставља и да предмет регионалне тензије кроз својеврсни *егзил региона* добија своју друштвену, културну, историјску, политичку, као и књижевну трансформацију, што је случај и са уевропљеном позицијом виђења Ирске и Енглеске. С тим у вези значајно је и запажање Драга Јанчара, савременог словеначког писца, који у есеју „Кино Волта” анализира поступања Џојса и његових колега из различитих земаља, који су већ у првој деценији 20. века тежили заједничким подухватима отварања кинематографа – дакле, по угледу на Трст, и у Букурешту и у Даблину, ни у једном тренутку не разумевајући европски простор другачије него као „*otvoreno prizorište na kojemu se moguće jednako dobro i domaće osjećati u Trstu, u Bukureštu ili Dublinu*” (Jančar 2005). На тај начин природно и саморазумљиво прихватање европског идентитета, као „*jedinstvenosti u različitosti*” (Jančar 2005), не представља недостижан, предуслован, а тиме већ унапред и изгубљен пројекат, већ априорно подразумеван, логичан, непретенциозан и непрекидно активан оквир деловања. Коначно и слободније истакнуто: да је током 20. века опстало џојсовско разумевање суштинске европске унитарности, а не наметнутог

---

С тим у вези треба имати у виду колико је ово изразита промена у контексту Џојсовог опуса, јер у делу *Стивен херој*, где младог Стивена (безуспешно) покушавају да што више национализују учењем ирског (што он схвата не као национално, него филолошко и уметничко питање), доминира Стивенов став да је „енглески језик медијум за Континент” (SH 58).

конструкта (регионалних) условности, никада се, вероватно, не би из Пекићевог разматрања односа Енглеска/Ирска/Балкан/Европа осенчило наслућивање атмосфере Брегзита, знатно пре тог догађаја.

Усмереност Ирске према Европи мимо Енглеске, али и супротан смер односа, могао би да се заснива на чињеници коју Пекић на почетку *Сентименталне повести Британског царства* обележава као једну од карактеристика европске геополитике: „*Netrpeljivost prema Englezima je opšte mesto evropske geopolitike [...]. Da se prema Englezima gaji hronično nepoverenje (potajno im se možda i zavidi), da se smatraju koristoljubivim, sebičnim, nepouzdanim, u najmanju ruku licemernim, po sebi se razume*” (Пекић 2015а: 16). С обзиром на то колико је за култ Ирске изразито важно поимање култа плодности Велике мајке, богиње земље, краљице Ерине (уп. Машовић 1996: 44–56), скоро да иронично делује и у односу на ирске староседеоце, као и у односу на Европу, Пекићево виђење *ванматеричног зачећа Британије*: „У њеним прапоћесима сви Британци behu stranci, da ne kažemo baš Evropljani, jer svi starinom poticahu s Kontinenta. Pravih stranaca, današnjih *aliens*, još ne beše. Stoga sam, uzimajući Evropu za matericu naroda a Anglosaksonce za Evropljane, rađanje Engleza na jednom bednom atlantskom Ostrvu nazvao *vanmateričnim začecom* nasije” (Пекић 2015а: 63). Са друге стране, насилна зачећа везују се и за Енглеску, и то у представама „грубијана који силује Ерину” (Машовић 1996: 53), где је позиција Ирске сродна управо митској позицији Европе.

Узрок ирског препознавања у континенту могао би се, можда, успоставити и у још једној аналогiji, која се запажа у Пекићевим текстовима, а надовезује се на Џојсово искомско поимање претежних могућности уметника Ирске првенствено као *уметника света*. Ако код Енглеза „ни Eliotova *The Waste Land (Pusta zemlja)*, *Ullysses* Jamesa Joycea, Rutherfordovo otkriće atomske fisije, matematički dokaz Einsteinove teorije relativiteta ili spektakularan napredak genetike” не могу да произведу утисак онако како то може „iskoravanje Tutankamonovog groba u Tebi” (Пекић 2015а: 354), та чињеница показује да Енглеска не налази упоришта ни покретача у Европи, већ пре свега у идеји властитог Комонвелта, којем Европа углавном измиче:

„Jednu od nezaobilaznih krunskih institucija engleske povesti vidim u načinu na koji je ona većinu svojih kolonija, kroz razne statute zavisnosti, dovela do potpune nezavisnosti, pa onda, još korak dalje, do



dobrovoljne unije naroda nazvane *Britanskim Commonwealthom*. [...] Britaniji na ovaj ili onaj način, u ovom ili onom statusnom vidu, pripadaju Kanada, Britanski Honduras, venac Karipskog otročja, Trinidad i Tobago, Britanska Gijana, Folkland, Irska, Gibraltar, Malta, Gambija, Sijera Leone, Zlatna Obala, Nigerija, Egipat, Sudan, Britanska Somalija, Uganda, Kenija, Tanganjika, Severna i Južna Rodezija, Njasalend, Jugozapadna Afrika, Večuanalend, Svazilend, Južna Afrika, Kipar, Irak, Transjordanija, Palestina, Kuvajt, Bahrein, Katar, Muskat & Oman, Aden, Indija, Burma, Cejlon, Hong Kong, Malaja, Singapur, Brunej, Saravak, Britanski Borneo, Nova Gvineja, Gilbertovo otočje, Australija i Novi Zeland” (Pekić 2015a: 392).

Могло би се уочити да на сродан начин реагује и Ирска, и то пре свега њени уметници, међу којима је и Џојс, у опредељењу ка европском комонвелту који није британски. Потенцијал таквог поступања у џојсовским виђењима добија још снажнији, а поетички и значајнији заокрет. Могућа значења таквог *ирског* (као и сваког другог националног) *комонвелта*, али и тежина његове (не)остваривости, припадала је најређима међу Ирцима, какав је био Џојс: „За Џојса нису постојале две Ирске, већ небројено мноштво митских и стварносних земаља које су се пресликавале једна у другу” (Машовић 1996: 116). У овом контексту, а на својеврсном металитерарном нивоу приступа, џојсовско извориште таквог *небројеног ирског мноштва прсликаних митских и стварносних земаља* (уп. Машовић 1996: 116) у тексту, преломљено кроз значење термина *компаративна књижевност*, први пут је у ствари употребљено још 1886. године, од стране Ирца Хачесона Маколија Поснета, професора на Новом Зеланду (уп. Марчетић 2013: 24–25). Назначен вишестепен и крајње комплексан однос према *ирском питању*, присутан у Џојсовом делу и поводом њега, сродно је настављен у мрежи Пекићевих актуализација и сагледавања, насталих из друге и треће перспективе словенског, балканског и европског, те је неопходно, како се већ у поступањима Стивена Дедалуса и уочава, да се ово питање и однос према њему непрекидно изнова „реисторизује” (уп. Машовић 1996: 27). Међутим, ту *реисторизацију* није више нужно посматрати искључиво у контексту геополитичких прилика, друштвене и историјске епохе, где је Џојс, истовремено конституишући и деконституишући оквире модернизма, још 1904. године увелико превазишао поимања викторијанског века, а у његовој транспозицији постепено и читав књижевно-историјски период који следи, већ управо у поетичком смислу. Стога је посебно битно поново истаћи снагу свести да текстуалност мимоилази поретке хијерархизација и граница, те првенствено заснива *текстуални комонвелт* у симултаности палимпсеста и хиперлинкова, и то не само оним што је морало историјски бити британско (анти)наслеђе већ и европско, словенско и светско, а што јесте донекле и

инклинирало дојсовски (раз)грађеним *ирским комонвелтом*. Претходно се изразито јасно указало и у модернизацији стваралачке рецепције, пол-итике и по-етике читања слојевите (анти)дојсовске структуре ирскости у јужнословенском контексту – од Ујевићеве концепције политичко-поетичког прихватања и одушевљавања сродном бунтовничком перспективом послератног авангардног непристајања, преко Винаверовог модернистичког коментара књижевног дела као узора и сујете која пренебрегава зазор од (књижевне) историје, а елиотовски твори властиту традицију, до Пекића као оног који постмодернистички приступа „*ирскости*” *текста* као (мета)дојсовском комонвелту међу текстовима и културној парадигми не само острва већ и Европе и света.

### 30. Амин (пред)текста?

„Доктринаши. Треба их презирати.  
Зашто? Не зна се.”  
(Флобер 1964: 295).

Коначно, могло би се претпоставити да Џојсов однос према тексту *Финегановог бдења* представља финални одговор модернизма и иницијалну реплику постмодерне у вези са приступом текстуалном предлошку као „palimpsestu” и у „sastruganom pergamentu nasleđenog” текста као „kriptogramu”, како би то метафорички дефинисао Пекић у новели „Мегалос масторас и његово дело” (Пекић 2012а: 10). Стога *финеганско* разумевање (пред)текста означава не само дефинисање начина бивања у тексту као „облика аутентичног постојања” (Јерков 1992а: 25) већ бивања текста у тексту као облика који захтева посебан вид аутентичне интерпретације. Проблем пре свега подразумева релацију „vidljive povesti” и/или „nevidljive istorije” предтекста (Пекић 2012а: 10), према којима се Џојс амбивалентно односио – од властите иницијативе ка раскринкавању криптограмске структуре *Одисеје* у *Уликсу*, кроз предавања Валерија Ларбоа и касније индукованих истраживања Стјуарта Гилберта, до страха од поједностављивања сложених романескних значења у искључивостима паралелних читања и структуралистичких приступа. *Финеганово бдење* у том смислу наводи методолошки значајну промену у разумевању текстуалне претече и архитектста, а нарочито извесне истраживачко-читалачке парадигме и интерпретаторског приступа. То се и очитује у питању које *Финеганово бдење* имплицитно поставља: да ли је, да би се сазнало нешто о „крајње званичном тексту”, кључно до последње претпоставке истражити оно што пише у „подразумеваном (не)званичном тексту”, без обзира на то који је од њих обележен текстуалним предлошком или стваралачким рецепијентом, односно узор-моделом и премодулирајућим пријемником? С тим у вези се и чини да *Финегановом бдењу* и није примаран циљ да покаже како се његовим текстом ишчитавају палимпсести различитих европских и светских текстуалних предложака, како се стерилним истраживањима препознаје криптограм сакралних, фолклорних и многих других књига, већ да се наруга „имитацијама читања” (Јерков 2009: 76) и методама које управо такву врсту догматског

следа текста и предтекста траже, односно да собом, кроз иронију, парадокс, пародију или циничне отклоне, открије илузорност таквог поступка.

Због тога се и чини да финеганско-пекићевска линија у једном свом делу, а посебно у роману *Време чуда*, представља у ствари мимоборхесовску парадигму, као и „тренутак у којем (се) стаје уз немогуће жанрове Црњанског и Андрића” (Јерков 2009: 73), када један текст, цинично ликујући, не упућује само на све друге текстове ради важности импликација интертекстуалних алузија или пак њихових превредновања, већ у другом, а можда и основном виду, указује на немогућност таквог догматско-интертекстуалног тумачења. Догматска херменеутика, као немогуће знање строге реконструкције, једна је од основних (методолошких) слика „подтекстуалног” тумачења Пекићевог *Времена чуда*, у случају када се подразумева да су романи *Финеганово бдење* и *Време чуда*, осим свега, и романи о методологији херменеутике и историји читања.<sup>426</sup>

Ако је тумач природе Пекићевог Јуде, онда он верује у испуњење потпуне интерпретације текста или пак такве интерпретације која је кључна и крајња, издајући сваку врсту других текстуалних околности и верујући само у Бога-текста, непознатог очигледно свакој митологији, који је најчешће узор-текст и због кога се и неминовно страда. Ипак, цинични парадокс Пекићевог текста јесте у томе што Јудина безусловност и жртва за текст није и испуњење потпуног смисла његовог (пред)текста (уп. Јерков 1992в: 1707), јер текст сам собом, тј. оном испостаси која представља Сина Бога-текста, Исуса текста, подрива текст и успоставља нову могућност његовог (не-)тумачења. У *Времену чуда*, Исус као нужни прималац текста пророка, одсуствује из његове интерпретације, чиме се постављају питања кључна и за *Финеганово бдење*: може ли п/Писмо (као предложено и/или надређено у текстуалном смислу), опстати без тумача у „новом” тексту, те да ли претрајавање текста кроз догматичку реконструкцију предлошка значи и опстанак тог текста, као и постојаност реципијентске среће-у-тексту?

Поред одсуства пошилаоца поруке, што су наглашавали аутори попут Барта и Фу-коа, Дерида уводи појам итерабилности знака, инсистирајући и на одсуству примаоца

---

<sup>426</sup> Поводом (не)постојања „недужног читања”, а у контексту теорије и значења читања, поводом „радикалног недостатка” и „конкретности неког појединачног читања” в. Јерков 2009: 80–83.

поруке у тексту: „Ћитаво писмо [...] да би било оно што јесте, мора да функционише у радикалном одуству сваког одређеног емпиријског примаоца уопште. И ово одсуство није континуирана модификација присуства, оно је прекид (*une repture*) присуства, 'смрт' или могућност 'смрти' примаоца која је уписана у структуру беlega” (Derrida 1972: 375; Mladenović 2005: 39). Деридина методолошка претпоставка интерпретације подразумева управо околност *финеганског текста времена чуда*, која би, наизглед парадоксално, без Јуде и без Исуса, као потенцијалнио *одређених емпиријских* тумача и рецепијената текста, једино и била могућа. У том смислу, даље се деридијански успоставља и однос одсуства одређеног рецепијента и разлике у тексту као, у ствари, већ изнутра подразумеване *финеганским* типом наратива: „Понављање као итерабилност је увек већ рађање нових смислова и значења. Зато и није неопходно да онај који шаље или прима поруку заиста буде одсутан или мртв. Могућност овог одсуства припадна је већ самој структури писма као понављања другог и различитог. Појам *différance* именује ову немогућу могућност да разлика буде мишљена у својој особености” (Mladenović 2005: 40). Док *Финеганово бдење* нужен услов одсуствовања тумача уписује кроз понављања и варирања реинкарнација текстуалних и језичких предлогака и подразумевану историју њихових (замишљених) интерпретација, чиме тражи и осваја ту *немогућу могућност да разлика буде мишљена у својој особености*, *Време чуда* то методолошки и алегоријом потврђује – кад су Јуда и Исус као *емпиријски одређени* рецепијенти у тексту присутни, разлика итерабилности не може да буде мишљена, те је и спасење текстом немогуће.

Финеганском поетиком пекићевског приповедача установљава се да *света књига* не представља књигу-Бога предлошка, нити могућност књиге кроз неприкосновеног тумача-Јуду, већ имагинарно исусовско надписивање фигуром (не)присутног двојника текста и тумачења. *Време чуда* као да метацојсовски указује на методологију којом је неопходно читати *Финеганово бдење*. „Поглед на свет” из *Времена чуда* заправо је метанаративни и метафикционални „поглед на приповедање” у постмодерном тексту (уп. Јерков 1992в: 1711), чији се заматак наслућује у *Финегановом бдењу*. И један и други текст на свој начин представљају саму границу модернистичког и постмодерног става, и то генезу поетике кроз потребу финеганског провоцирања устројства нове методологије и херменеутике читања која се *Финегановим бдењем* захтева, а *Временом чуда* успоставља и

условљава. Деридијанска позиција у том смислу претпоставља текст као онај друштвени простор разлике који не оставља сигурним ниједан језик, споља, нити било који субјекат исказивања у положају аналитичара, исповедника, тумача, изнутра (уп. Derrida 1972). Тумач текстом предлошком није сигуран и у томе јесте нови простор рађања његове постмодернистичке врлине: текст писма финеганско-мегалашког карактера, у коме је језику неопходно да буде више од језика, као што је и пекићевски *роман више од романа* (Јерков 2009: 78), не признаје могућност ултимативног текста интерпретације, јер због таквог става тумача текст не може да се обистини, а херменеутика не може да се спасе.<sup>427</sup> На крају *Финегановог бдења* умрло је време (такве) херменеутике, што је романом-методологијом метацојсовски потврдило Пекићево *Време умирања*. То, ипак, не значи да није оставило клице за херменеутичко васкрсење.

---

<sup>427</sup> Уп. Јерков 1992в: 1705, 1707–1708.

## **VII Теоријски маргино-Дојс**

### 31. Квантна (теорија) књижевност(и)?

„[...] аеди су интернет онога доба”  
(Радовић 2007: 206).

„[...] uskoro ćete ući u zlatni grad koji će nastati,  
novi Blumusalim u Novoj Hiberniji budućnosti”  
(Džois 2008: 491).

“networks”  
(Torresi, Bollettieri Bosinelli 2007: 11).

Идеална замисао литерарности Нове Хиберније претпостављала би, вероватно, четвородимензионални текстуални систем који комуницира са другим живим текстуалним световима и њиховим рецепцијама. Или пак покушај предочавања модела везе квантне теорије, књижевности и интернета, као могућег и у овој Гу(тен)бернији?

Хипотеза која се у овом сегменту рада проверава тиче се односа револуционарних промена у науци насталих појавом квантне теорије на почетку 20. века и њиховог утицаја на књижевне текстове модернизма, на једној страни, и револуционарних промена које нова открића о мрежним комуникацијама изазивају од 60-их година 20. века до савременог тренутка, те њиховог утицаја на књижевност постмодерне, на другој страни. Примери на којима се наведени утицаји и аналогije науке, књижевности и интернета у раду испитују припадају корпусу текстова Џејмса Џојса, Милорада Павића и њихових рецепција.<sup>428</sup> Ако би могло да се претпостави да је „наука Џојсовог времена усмерила његово схватање модерности” (Morrisson 2009: 345), поставља се питање да ли је могуће

---

<sup>428</sup> Већ је у свом тексту „Поводом критике на мој превод Раблеа” Станислав Винавер управо на примерима Џојсовог дела истакао извесне сродности у оваквој повезаности науке и књижевности: „Време мисли и појмова код Џојса такво је да узбуркава и најскровитије закутке енглеског језика: сав енглески језик при сваком узлету и устуку. То је и Елиот наслутио. То је нешто што данашње физичке теорије наслућују у свету најмањем и највећем – од атома до васионе” (Винавер 2012а: 105). Корен квантног, физичког и „атомског” разумевања стварности и потребе таквог њеног приказа у модерном роману наговештен је и у есеју „Модерна проза” Вирџиније Вулф из 1919. године: „За тренутак испитajte обичног човека у обичан дан. У свест улазе моријадe утисака – тривијалних, фантастичних, пролазних. Урезују се оштрином сећива. Са свих страна долазе – непрекидан плусак безбројних атома; и док падају, док се уобличавају у живот понедељка или уторка, акценти се спуштају друкчији него некада; важно место није овде, већ тамо [...]. Бељежимо атоме оним редом којим допире до наше свести, sledимо утиске, свеједно како непевезани и разјединјени изгледали, које сваки приказ или догађај урезује у нашу свест” (Vulf 1975: 166).



утврдити колико је развој технологије Павићевог доба утицао на његово схватање постмодерности, при чему се има у виду да је у сржи већ досегнутих промена у науци или промена којима се тежи у информационим технологијама, и у једном и у другом случају, оно што је предмет интересовања квантне теорије. Уколико је уметност инкорпорирала промене условљене дефиницијама теорије кванта,<sup>429</sup> истражује се и колико је квантна (теорија) књижевност(и) могући модел приступа Џојсовим и Павићевим текстовима и у каквој је вези са оним што се у анализама подразумева као резултат интеракције квантне теорије и фикције,<sup>430</sup> проматрано у овом случају од модернистичких зачетака до разноврсних постмодерних трансформација.<sup>431</sup>

Период до Другог светског рата, време током кога је Џојс објавио већину својих дела, „показало је монументалне промене у начину на који је физика разумела природу ствари и енергије” (Morrisson 2009: 343). Од првих година и деценија 20. века квантна теорија и перцепција унутаратомског света оживеле су захваљујући доприносима Планка,

---

<sup>429</sup> Поводом дијалектичког односа науке и књижевног текста забележени су различити увиди из обе групе дисциплина. У есеју „Значење лепог у егзактној природној науци”, који је изложен у оквиру предавања на Баварској академији лепих уметности у Минхену 1970. године, поводом могућих релација модерне науке и уметности Хајзенберг истиче следеће: „Не знам је ли дозвољено стање физике у оних 25 година после Планковог открића које сам проживео још као млад студент упоредити с приликама данашње модерне уметности. Али, морам признати да ми се ово поређење увек изнова намеће” (Хајзенберг 2012: 254). О везама и утицајима модерне науке на ликовне уметности и религију Хајзенберг промишља у есеју „Апстракција у модерној природној науци” (Хајзенберг 2012: 211–224), док о односу модерне науке и музике расправља у огледу „Тенденција према апстракцији у модерној науци и уметности” (Хајзенберг 2012: 225–233). Такође, „Роберт де Богранд пише да ’ако наука и уметност могу бити у интерактивном односу, нова физика изгледа као одлична прилика за то. [...]’ (‘Quantum Aspects of Perceived Reality’, 32)”, док „Денис Боненкамп запажа да и квантна механика и модерна књижевност описују светове који пркосе уобичајеном смислу; ’постајнштајновска књижевна критика би’, разматра он, ’деловала по принципу комплементарности и признала да текст може да буде или да каже две или више ствари у исто време” (‘Post-Einsteinian Physics and Literature’, 29)” (Strehle 1992: 255). Претходно уочене паралеле утиру пут и могућим поставкама квантне (теорије) књижевност(и).

<sup>430</sup> Једно од примарних поља истраживања утицаја и стваралачке рецепције квантне теорије у књижевности тиче се постмодерне америчке фикције, а посебно чињенице да су теоријске „идеје о времену, простору, честицама, заштитним пољима и таласима очито утицале на писце фикције, као што су Дон ДеЛило, Џоан Диодион, Тим О’Брајан, Томас Пинчон и други, али и на теорије каква је деконструкција [...]” (Coale 2012: 3). У том смислу се и схвата да је „квантна теорија [...] помогла да се створи постмодерна свест”, као и да су „постмодерни текстови аутора какви су Пинчон [...] и ДеЛило коначно начинили другачијом нашу културну везу са стварношћу” (Hayles 1991: 70; Coale 2012: 7).

<sup>431</sup> У контексту модернизације прозе и промена поетичких парадигми има се у виду и чињеница да је интерактивност текста, посебно актуализована као последица инкорпорирања теорије кванта, заправо „велика чежња књижевности још из старих времена. Многе велике књиге светске књижевности данас би назвали хипер-текстом – нивои прича и поема, приповести, романа и хроника које ’призивају’ једна другу надовезују се, преплићу, укрштају и даље рачвају: од *Библије* и *Прича из 1001 ноћи*, преко *Уликса*, романа *Џона Доса Пасоса* и *Бориса Пиљњака*, *Кортасарове Школице* и *Павићевог Хазарског речника*” (Анђелковић 2006: 129).

Бора, Хајзенберга, Шредингера; Ајнштајнова теорија релативитета и квантна теорија „трансформисале су [...] разумевање макрокосмичког простора-времена и микрокосмичке алијенације унутаратомског света” (Morrisson 2009: 343–344).<sup>432</sup> С обзиром на то да су се уочили извесни анахронизми у научним доприносима квантној теорији и постојању сродних феномена у Џојсовом *Уликсу*,<sup>433</sup> испитивања у фокус односа модерне физике и књижевности постављају углавном *Финеганово бдење* (Langdon 1980: 359–377; Duszenko 1994a: 61–70; Duszenko 1994b: 272–282). У једном од писама упућених Харијети Шо Вивер, Џојс је и назначио да је у односу на *Уликс* структура *Финегановог бдења* другачија, пошто није састављена од „фрагмената већ од активних елемената који ће, чим мање-више остаре, започети своју фузију” (Joyce 1966: 204–205; Duszenko 1994b: 273).<sup>434</sup> Стога би се једна од претпоставки за промишљање о односу квантне теорије и књижевности могла тицати и промена од *честице флукутирајућег текста (Уликса)* до *таласа квантујућег текста (Финегановог бдења)*.<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> Уп.: „У нашем [двадесетом – прим. М. Ђ.] столећу два пута су извршена огромна проширења физике: при ревизији просторно-временске структуре путем теорије релативности и при формулисању закона у квантној теорији меродавних за атомску физику. У оба случаја је новонастала физика постала [...] у овом смислу апстрактнија од раније” (Хајзенберг 2012: 227). Основа интересовања овог истраживања јесте како је та промена утицала на модернизацију књижевног текста, нарочито романа, и то у односу према времену, форми и статусу приче, као и како је допринела смени поетичких парадигми у литератури 20. века.

<sup>433</sup> У том контексту уп. и следеће: „Букер [...] дискутује о томе да су ’многи аспекти *Уликса* упадљиво слични концептима модерне физике (као што су релативитет и квантна механика) а [...] ове сродности могу да сугеришу филозофске наклоности’. Ипак, наставља он, ’Џојс сигурно није покушавао да имитира квантну физику у својој књизи [...] Ако ни због чега другог, таква мимикрија би била искључена због чињенице да је већина садржаја квантне теорије [...] била објављена у периоду 1924–1927, после првог издања *Уликса* 1922. године” (Morrisson 2009: 347; Booker 1990: 577, 583). Свест о утицају Џојса на техничка открића нарочито расте од 1933. године (Cantwell 1933: 200–201; Deming 1964: 47).

<sup>434</sup> Треба узети у обзир да је Џојс сваку страну *Финегановог бдења* и визуално пажљиво организовао, са тачно одређеним бројем редова, распоредом кључних речи на странама, визуално маркантних чворова, фигура, маргина и фуснота (уп. Пауновић 2014: 9). То умногоме актуализује питање промене културе странице у културу екрана (уп. Гордић Петковић 2015: 245–252), чија претеча би се заиста могла тражити у *Финегановом бдењу*.

<sup>435</sup> У вези са сложеним одређењима односа таласа и честице уп. и следећа становишта: „*Прва квантна револуција* догодила се почетком прошлог века, уз резултате теоријских покушаја да се објасне експерименти у вези са зрачењем црног тела. Од те теорије потекла је фундаментална идеја о таласно-честичној дуалности: нарочито да се материјалне честице некад понашају као таласи, а да се светлосни таласи некада понашају као честице” (Dowling, Milburn 2003: 1655). Један од аспеката сагледавања релације таласа (флукса) и честице (кванта) јесте и да су „честица и талас вишеструко међусобно искључиви, пошто не могу симултано да се виде, али нису контрадикторни, јер се и на један и на други начин описује светло – и оба су исправна” (Coale 2012: 6). Без обзира на очите амбивалентности у дефинисању и диференцирању, у том контексту је ипак и уочена разлика између модернистичког наратива и оног са извесним особинама књижевности постмодерне: „Модернистичке наративе одликују таква таласања и ток свести, као да се језик успиње да се одржи уз замишљено. [...] у постмодернистичкој фикцији (пак) свет и/или наша визија њега

*Друга квантна револуција*, нарочито након 1994. године, подразумева примену постулата квантне теорије у развијању нових технологија и сматра се да ће „бити одговорна за највише кључних [...] технолошких напредака у 21. веку”, у које спадају и сегменти квантне информационе технологије, квантног електромеханичког система, квантне оптике и другог (Dowling, Milburn 2003: 1655). У том смислу је посебно важан концепт *квантног интернета*, који „изискује нове протоколе комуникације”, односно „потребу за развојем разумевања комплексности квантне комуникације”, док се стварање квантног рачунара сматра „највећим изазовом за будућу квантну технологију” (Dowling, Milburn 2003: 1657, 1658). Чини се да истраживани начини на које се информација преноси у квантном свету<sup>436</sup> баштине извесне сродности са *фигурама* (текстуалне) *нелинеарности*, међу које спада и „*рвачање*, које се јавља у просторно нелинеарном тексту; *линковање/скакање*, које припада слоју хипертекста; *пермутација, прерачунавање* и *полигенеза*, пронађени и у детерминисаном и у недетерминисаном сајбертексту” (Aarseth 1994: 80). Сродност наведених особина постмодерног текста и квантних комуникација није само у томе што се спознајна стања „трансмитују [...] између удаљених места” (Duan et al. 2001: 413), већ што се за овај начин преноса везује и „важна могућа апликација за тајни трансфер класичних порука средствима квантне криптографије” (Ekert 1991: 661–663; Duan et al. 2001: 413), што подразумева и прираст открића у различитим начинима деконституисања методологије читања као активности саговорништва. Док су се од 80-их до средине 90-их година 20. века научници интензивно и не увек успешно бавили истраживањима нелокалних квантних корелација (уп. Dowling, Milburn 2003: 1658), у

---

долазе до нас у епизодама, честицама [...], у насумичним моментима и граде могуће епифаније, поремећаје и неповезаности, мноштво гласова и перспектива, остављајући нас са утиском да 'реалност' бива заувек несхватљива, искључива, мистериозна и непознатљива” (Coale 2012: 31, 36). У контексту карактеристика хипертекстуалности савремених остварења и њиховог односа према модернистичкој традицији, али и према елементима књижевности постмодерне уопште, у релацији модернизам–талас, постмодерна–квант, занимљиво је становиште Морисија, савременог ствараоца електронског, интерактивног, „Ре-Актив Текста” (уп. Анђелковић 2006: 131–132), “iSpace” (FW 124.12) поборника, као и оцена његовог постигнућа. У једном интервјуу „[...] Мориси (Morrissey) је прокоментарисао да је у концептуализацији *Ћерке Јеврејина* (*The Jew's Daughter*), 'желео флуидност коју није видео у хипертексту.' Флуидност заиста постоји, али са доста прекида и дисконтинуитета који су резултат растављене синтаксе и истргнутог контекста. Ефекат је значајно другачији од тока свести, који се повезује са модернистичким текстовима, укључујући ту и дело на које се алудира Морисијевим насловом – *Уликс* Џејмса Џојса” (Hayles 2010: 78). Тај ефекат би управо подразумевао промену од уликовских честица флукутирајућег модернистичког текста до финеганских таласа квантујућег постмодерног текста.

<sup>436</sup> Уп. Dowling, Milburn 2003: 1659.

генези поетике квантне криптографије читања *Хазарског речника* Павић је експериментисао са својим текстуалним трансферима:

„Ако се добро сећам, било је то једног преподнева с пролећа 1979. године. У спаваћој соби окупаној сунцем стајала је постеља с прекривачем од љубичастог сомота. По њој сам распоредио 47 комадића хартије. На сваком је био написан наслов по једне од 47 одредница или поглавља књиге коју сам у то време писао. [...] Компјутери још нису били уведени у домове и ми ту справу нисмо имали у кући. А писао сам нешто што ће се показати *као веома подесно за коришћење у дигиталном окружењу*. Списатеље који се данас баве *таквом нелинеарном прозом*, називају свуда у свету електронским писцима, па ја и сам спадам једним делом своје делатности међу њих” (Павић 2005: 14; подвлачења М. Ђ.).

Када се узму у обзир садржаји поменутих одредница, уочава се да „светлост”, као енергија њиховог значења у методологији читалачке криптографије, није само веза „таласне природе” већ својеврсни „квантни ентитет” и са таласним и са честичним аспектима” (Dowling, Milburn 2003: 1666), што неке особине Павићеве постмодерне прозе, према основама теорије кванта, у извесном смислу приближава Џојсовом *Финегановом бдењу*. Приближавање основних појмова квантне теорије и уочавање аналогича са другим областима науке и уметности пријемчивијим чини приступ модерним технологијама, и то посебно подсећање на пикселе компјутерске графике и видео-игара (уп. Perkins 1997: 80). Док су код Џојса ти пиксели на нивоу покретљивости слога или корена речи као основне јединице нелинеарности, код Павића је то на нивоу мотива, слике или кључне речи одреднице.

Одлике по којима би се диференцирали текстови што поседују одређене сродности и кореспонденције са концептима теорије кванта примарно би се тицале разлика у структури, стилу и тематско-мотивском склопу у односу на квалитет (не)линеарности, пошто се постулати квантне теорије на различитим пољима можда најочљивије испољавају управо у идејама „квантоване нелинеарне таласне једначине” (Хајзенберг 2000: 37; Аћимовић 2003: 33).<sup>437</sup> Досадашња истраживања су показала да се извесне аналогиче открића двадесетовековне физике и књижевног дела могу сагледати на разноврсним лингвистичким комбинацијама *етима* у тексту *Финегановог бдења*

---

<sup>437</sup> У вези са тим уп. и следеће Лиотарово виђење суштинских одређења постмодерне науке као оних која су по природи квантна: „Квантна теорија и микрофизика захтевају далеко радикалнију ревизију идеја континуираних и предвидљивих путева. [...] постмодерна наука – заинтересована за ствари какве су неодлучивости, лимити прецизних контрола, конфликти карактеризовани непотпуним информацијама [...] катастрофе и прагматични парадокси – теоретизује своју сопствену еволуцију као дисконтинуирану [...] и парадоксалну” (Lyotard 1984: 56. 60; Coale 2012: 13–14).

(Morrisson 2009: 343, 345). У том смислу Андреј Дашенко (Andrzej Duszenko), један од, вероватно, најистакнутијих тумача односа квантне физике и Џојсовог остварења, запажа да је „пишчева одлука да разглоби најмање јединице значења и експериментише са супсемантичким честицама изразито [...] паралелна са циљевима и методама квантне физике. И писац и научници су покушавали да продру у оно што се до тада сматрало најмањом недељивом јединицом – семантички у језику, а физички у ствари” (Duszenko 1994b: 274; Morrisson 2009: 350).<sup>438</sup> У *Финегановом бдењу* речи се прекидају на слоге и фонеме различитих језика и упуштају у етимолошку фузију и рекомбинације (уп. Duszenko 1994b: 273). У поетичком смислу стваралачког и рецепијентског одређивања нелинеарности,<sup>439</sup> претходно може на метанаративном нивоу да се посматра као сродно у односу на принципе из Павићевог романа *Предео сликан чајем*: „А писац увек болује од исте болести, од болести да *укривта речи*. Да од једног језика у својим устима гради два. Шта је у ствари једна књига, до збирка добро укрштених речи? Међутим, *постоји и читалац који болује од исте љубави. Љубави за укрштенице*” (Павић 1996б: 231;

<sup>438</sup> На теоријском плану, независно од конкретних примера, појавиле су се различите околности дефинисања и именовања основне, у овом случају, квантне јединице у тексту: „Ако би текст требало да се опише тополошким терминима, морало би да се покаже како су они сачињени од више мањих јединица и веза између њих. Даље, функција ових јединица мора да буде релевантна нашој представи о нелинеарности. Није тешко текст раздвојити на графеме (слова), лексеме (речи) или синтагме (фразе или реченице), али ниједан од ових елемената по себи не указује на постојање нелинеарности. [...] позиција једног слова или позиција више синтагми здружених међусобно може да сачини нелинеарни текст. Због тога јединица за којом трагамо очито није дефинисана својом лингвистичком формом. Ова јединица је [...] идентификована својом везом са другим јединицама [...]. Као одговарајуће име за такву јединицу предлажем *текстон* (*texton*), који означава основни елемент текстуалности. Према концепту текстуалности развијеном у претходном делу, можда се логичнијим именом чини *скриптон* (*scripton*), али овај термин показује да текстуална јединица више припада процесу читања него што је интегрисана у текстуалну структуру као стратешки потенцијал. [...] Следећа алтернатива за *текстон* може да буде *лекси* (*lexie*), према Бартовом *unités de lecture* (’јединице читања’) [...]” (Aarseth 1994: 60; Barthes 1970: 20). Са друге стране, индикативна чињеница о квантној освешћености текста јесте да у Џојсовом *Финегановом бдењу* уз термин *етим* (“*etym*”) кореспондирају појмови “atom”, “Adam”, као и “atomic structure [...] highly charged with electrons” (*FW* 615.6–7, Duszenko 1994b: 275). Умберто Еко, посвећен тумачењима спонтаности компјутерског писма и промени поетике варијанте (Еко 2002: 309), промишља и о могућим узорима за такво Џојсово поступање, налазећи упоришта у идејама протејског царства слика *Book of Kells*, у увиђању неологизама *Hyperotomachia Poliphili*, као и постулатима ирских граматичара, у поређењу статуса ирског и енглеског језика у односу на употребе хебрејског уместо наметнутог египатског. Индиректно и о начинима квантирања (света) текста млади Џојс је слушао 1901. године на предавању Џона Тејлора, за кога Еко сумња да је инкорпориран у речи *taylorised* у *Финегановом бдењу* (“how comes ever a body in our taylorised world to selve out thishis”, *FW* 356.10–11), иако неке друге анотације не тврде тако (уп. McHugh 2006: 356): „Verovatno je ideju da se jezici tvore seciranjem i isecanjem korenova reči inspirisalo ono davno Tejlorovo predavanje i neko indirektno saznanje vezano za *Auraicept*” (Еко 2002: 90–91, 96, 207).

<sup>439</sup> Уп.: „Нелинеарни текст је објекат вербалне комуникације који није само једна фиксирана секвенца слова, речи и реченица, већ речи или секвенце речи бивају различите од читања до читања услед облика, конвенција или механизма текста” (Aarseth 1994: 51).

подвлачења М. Ђ.).<sup>440</sup> У *Финегановом бдењу* се укрштају *етими* различитог језичког порекла и симултано се ствара више различитих значења, која зависе управо од начина на који их читалац у језичкој свести укрсти, што је аналогно разноликостима значења *Хазарског речника*, која су одређена модусима читалачког просторног и временског укрштања одредница.

Овим се на примеру *Финегановог бдења* и Павићеве прозе указује да „вербална мрежа гради комплексну семантичку мрежу од ланца речи” (Clark 1990: 747) и да читаће „као рад на мрежи (бацање мрежа за значењима)” постаје својеврсно „дуплирање писања као рада на мрежи (таласања мрежа из енциклопедија)” (Clark 1990: 755). Када се у овим околностима имају у виду постулати квантног интернета, у фокусу су посебно брзина и квалитет који нуде квантне телепортације интерактивности значења финеганских етима или хазарских одредница.<sup>441</sup> Један од таквих примера телепортованог етима, који „штеди” на комуникацији, а омогућује вишејезичне размене значења у *Финегановом бдењу*, издвојио је Умберто Еко: „Еко показује, на пример, како мрежа веза линкује ’meandertale’ (FW 18.22) са ’Neanderthal’; ова мрежа се премотава кроз појмове какав је ’tal’ (на немачком ’долина’), ’меандрирати’ (‘meander’) и ’прича’ (‘tale’) (у *Финегановом бдењу* прича о пореклима) да би се вратила до неандерталца (‘Neanderthal’) (човековог претка)” (Еко према Clark 1990: 748). У оквирима дефиниције телепортованог етима као упоришта кванта на морфолошкој основи примери се могу запазити у надреалистичком остварењу „Зарни влач”: „како те јошујем вишујем тујем самујем титујем”, „како сам лешни летни рудни разбијни падни” (Вучо у Матић, Ристић, Вучо 2007: 18), „београдан или нигдан без гора а ондан осиан жаљен циглан | пламен сам иглан”, „копним и капним кап капка златосузих тамника” (Матић у Матић, Ристић, Вучо 2007: 19), „ја сан ја сен је сени | јасан јасен јесени” (Матић 2007: 20), што указује на разлике у контекстуалним функцијама и

---

<sup>440</sup> Важност, квалитет и изузетност Павићеве типологије нелинеарности и њене аутопоетичке самосвести уочени су и у интернационалном контексту: „Шта ако текст једноставно инсистира на својој нелинеарности? Да ли би требало да му верујемо? Много је таквих текстова: пада ми на ум *Предео сликан чајем* (1990) Милорада Павића. Од друге половине може да се чита и као укрштеница, како водоравно, тако и усправно, слеђењем експлицитних упутстава датих на странама 100–101” (Aarseth 1994: 54).

<sup>441</sup> Уп.: „Коришћењем квантних бита, више него класичних, може да се уштеди на комуникацији”, каже Ричард Клив (Richard Cleve) са Универзитета Калгари у Алберти, члан истраживачког тима. За одређен проблем, ипак, бележи он, квантно поступање захтева више размена међу компјутерима од класичног решења” (Weiss 1999: 221).

степену семантичке (не)зависности између модернистичке парадигме честица у флукутирајућем тексту Матићевог и Вучовог дела у односу на зачетке постмодерних таласа квантујуће текстуалности из *Финегановог бдења*.

Ова врста брзих, богатих и семантички продуктивних квантовских мрежних размена у тексту могућа је и услед позиционирања литерарног ослоња у идеји реверзибилности, коју је условила управо сумња у детерминисаност појава, а онда и промена „демокритовског става да на почетку беше честица” у хајзенбершко „’на почетку беше симетрија”” (Хајзенберг 1972: 208; Аћимовић 2003: 26). Реверзибилан је крај *Финегановог бдења*, који се утиче у властити почетак,<sup>442</sup> а из есеја „Почетак и крај читања – почетак и крај романа” (Павић 2005: 14–24) издвајају се и Павићеве тежње да се нелинеарним писмом и наративом књижевност „која је неревверзибилна уметност, начини реверзибилном” (Павић 2005: 17), што се уочава како у структури романа *Унутрашња страна ветра* (Павић 2005: 21), тако и у фантастици времена у Павићевој прози (Јаус 2014: 69).<sup>443</sup> Управо се у вези са особином реверзибилности запажају извесне сродности наведених примера са идејама за примену квантних теорија у информатичким системима: „Реализација квантних мрежа, компонованих од многих чворова и канала, захтева нове научне способности за генерисање и карактеризацију квантне кохеренције и уплитања. Фундаменталне за овај покушај су квантне интерконекије, које конвертују квантна стања

---

<sup>442</sup> Поетика реверзибилних умрежености у *Финегановом бдењу* може се посматрати кроз приказане мреже вода или разгранату крошњу дрвета, које је „метафора за структуру текста (управо као што је и традиционална фигура људског знања и његове организације у енциклопедијама)” (Clark 1990: 745). У микроструктури „речних” реверзибилних умрежености промена се огледа и у називу цркве у првој реченици *Финегановог бдења*: „rekotok pokraj crkve Eve i Adama” (FW 3.1) представља заправо алузију на пролазак реке Лифи поред цркве Адама и Еве у Даблину (Farnjoli, Gilespi 2006: 13). „Vodopis reka”, „reke (које) ispisuju peka slova”, као и Леандрове грађевине настајале на путевима, умрежени су у слојеве Павићевог романа *Унутрашња страна ветра* (Pavić 2008: 36). Речни ток, ток свести и проток информација на мрежи и именовањем указују на претече модела данашњих информационих система.

<sup>443</sup> У том смислу уп. и следеће: „Чини се да је у легендарном хоризонту текста, у његовој зачуђујућој фантастици [...] укинут закон иреверзибилног времена: његов точак се може окретати напред и натраг (232), у свету, у којем ласте могу летети и полеђушке (58); оно може исувише споро протичати, тако да у једној години човек толико остари као раније за седам година (125); оно може бити антиципирано, као у Атехином брзом огледалу (33, 34) или у Бранковићевој вештини да уместо наредног дана предвиди неки каснији из будућности (43); оно у сну може бити читано унатраг од краја ка почетку (48, 49, 156); оно омогућава сазнање тајанствених компензација [...]” (Јаус 2014: 69; бројеви страна према издању Милорад Павић, *Хазарки речник*, Завод за уџбенике, 2012). О „’симултано реверзибилном и иреверзибилном’ времену” у Џојсовим делима в. Norris 1974: 25; Langdon 1980: 360. Идеја да се „свака квантна [...] промена дешава у неком посебном времену ’сада’, али на целом простору” (Stapp 2007: 91) заједничка је одређеним елементима догађаја у Џојсовим и Павићевим текстовима.

од физичких система до оних других са реверзибилним држањима” (Kimble 2008: 1023), што своју литерарну компатибилност на различите начине потврђује у Џојсовим и Павићевим текстовима.

Концепти квантне теорије испољавају се и кроз тематско-референтни контекст који квант собом ангажује. Тако у *Финегановом бдењу* Џојс „не само што је имао користи од онтолошких и епистемолошких импликација физике честица, већ је и обогатио своје дело бројним референцама и алузијама на специфичне елементе субатомског реала” (Duszenko 1994b: 272).<sup>444</sup> Тако се, на пример, у *Финегановом бдењу*, на месту на коме је важно одредити значење речи *talis*,<sup>445</sup> јавља следећа дефиниција: “*Talis is a word often abused by many passims (I am working out a quantum theory about it for it is really most tantumising state of affairs)*. A pessim may frequent you to say: Have you been seeing much of Talis and Talis those times?” (FW 149.34–36; FW 150.1; подвлачења М. Ђ.). Однос појма *tantumising* (FW 149.35), *totalisating* (FW 29.33) или конструкције *talis qualis* у реченици “*Why’s which Suchman’s talis qualis?*” (FW 150.10), показује да се варијације речи *talis* односе на неку врсту тоталитета суштине, коју пак, према тексту, само квантна теорија може да представи. На нестварну важност и значај открића теорије кванта у *Финегановом бдењу* алудира се и кроз синтагму „К(в)ан(тов)ске свадбе” (“*Quantum wedding*” – FW 508.6), при чему се истовремено евоцира и догађај познат као „Свадба у Кани” (McHugh 2006: 508), чувени епифанијски моменат претварања воде у вино, наведен и тумачен такође у метафори кванта, у односу на „пут ка другоме телу, ка савлађивању времена” и у Павићевом роману *Друго тело* (Павић 2013: 176). Са друге стране, један од најиндикативнијих примера описа бежичних (квантних) комуникација (*wireless*) има своја упоришта у чудесној посети ноћном граду у „Кирки”, петнаестој епизоди Џојсовог

---

<sup>444</sup> У том контексту један од најзанимљивијих примера у *Финегановом бдењу* вероватно је онај који сведочи о Радерфордовим открићима у разумевању атома: “*The abnihilisation of the etym by the grisning of the grosning of the grinder of the grunder of the first lord of Hurtreford expolodotonates through Parsuralia with an ivanmorinthorrorumble fragoromboassity amidwiches general uttermost confussion are perceivable moletons scaping with mulicules while coventry plumpkins fairlygosmotherthemselves in the Landaunelegants of Pinkadindy. Similar scenatas are projectilised from Hullulullu, Bawlawayo, empyreal Raum and mordern Atems*” (FW 353.22–29). Детаљније о овом одломку в. Mitchell 1966: 92–102, Duszenko 1994b: 274–275.

<sup>445</sup> У *Анотацијма Финегановог бдења*, Мајку тумачи да је ова реч латинског порекла и преводи је у облику поредбене трансформације *као, као што*, истичући да у тексту постоји и *talis... qualis* као еквивалент за *tantum... quantum* – *колико... толико* (McHugh 2006: 149). У случају тумачења кванта посебно је, и у овом примеру, важно значење везе која се овом речју условљава и развија.



Уликса: „*Bežične interkontinentalne i interplanetarne stanice podešavaju se da prime poruku*” (Džojс 2008: 489). Вајрлесна интерконтиненталност, интерпланетарност и интертемпоралност подразумевају бесконачну (квантну) умреженост, коју пружају „вајрлесне харфе” *Финегановог бдења* (“hearing the wireless harps of sweet old Aerial”, *FW* 449.29–30), а каква се проналази и у укидњу „функције краја и перспективе”, у „читавом изукрштаном универзуму” „бесконачности простора и текста” и у Павићевој прози (Јерков 2006: 375).<sup>446</sup> Тематско-референтни слој који се односи на постулат квантне теорије у Павићевом делу вероватно је најучљивији у епизоди о догматизму у разреду неуких, а у ствари врхунских интелектуалаца, у којој се настојању Фјодора Алексејевича да се супротстави математици 19. века придружују колеге из учионице са решењем о Планковој константи.<sup>447</sup> Сродан иронични обрт инаугурације научног гласа уочава се и у алузијама на Планка у Џојсовом *Финегановом бдењу*: “Let’s hear what science has to say, pundit-the-next-best-king. Splanck!” (*FW* 505.27–28). На постојање активног односа и позније науке према Џојсовом делу указује чињеница да је Џојсов текст подстакао нуклеарне физичаре да баш у *Финегановом бдењу* пронађу одговарајући термин за именовање кварка: “*Three quarks for Muster Mark*” (*FW* 383.1).<sup>448</sup>

<sup>446</sup> О хибридном жанровима и авангардним уланчавањима интернационалних, интермедијалних и интердисциплинарних феномена као о мрежи в. у Јовић 2013: 193–196. У контексту технолошких револуција које у 20. веку следе, заснованих на постулатима нелинеарности, управо се допринос авангардних уметничких експеримената у виду претходнице показује као нарочито транспарентан и утицајан.

<sup>447</sup> Уп.: „И Фјодор Алексејевич је почео урођеном брзином исписивати по табли бројеве. Једначина за једначином се ређала, у просторији је владао тајац, професор је први пут после толико година поново радио свој посао, додуше, онако погнут није имао најбољи преглед бројки, креда је чудно некако шкрипала и одједном резултат је испао сасвим против очекивања Фјодора Алексејевича опет  $1 + 1 = 2$ . – Тренутак! – узвикнуо је Фјодор Алексејевич – нешто није у реду, само тренутак, одмах ћемо видети где је грешка – а по глави му се мотала бесмислица: све изгубљене партије карата чине целину! и од ње није могао да рачуна. [...] И у том часу цео разред, њих двадесет четворица, сви сем Наталије Филиповне Скаргине, почели су углас да му шапућу решење: – Планкова константа! Планкова константа!” (Павић 1996б: 147–148).

<sup>448</sup> *Финеганово бдење* се у том смислу разуме и као лексиконски корпус нових речи за ствари и појаве које ће тек бити откривене или измишљене: „Повећање броја нових честица последњих година производи серију нових имена и дефиниција, практично умножавајући тајанствени речник, језички експеримент – на пример, Мареј Гел-Ман (Murray Gell-Mann) одабрао је назив ’кварк’ из *Финегановог бдења* Џејмса Џојса – што често удаљује ненаучнике од разумевања квантног реала” (Coale 2012: 21). У вези са атомским именовањем стварности и питањима порекла одговарајућег имена као еквивалента суштине значења уп. и следеће Борово становиште: „’Када дође до атома [...] језик може да се користи само као у поезији [...] стварањем слика и заснивањем менталних веза’” (Lindley 2007: 86; Coale 2012: 16). О важности уметничке имагинације за описивање унутаратомских феномена в. и Duszenko 1994b: 274.

Неки од основних принципа квантне теорије који се издвајају у Џојсовом делу и Павићевој прози јесу и „известан недостатак закона узрочности” (Хајзенберг 1972: 188; Аћимовић 2003: 25), немогућност законитог повезивања „објективних збивања у простору и времену, него само ситуација посматрања, јер се једино за њих добијају емпиријске законитости” (Хајзенберг 1972: 193; Аћимовић 2003: 25), пошто, према Хајзенбергу „оно што испитујемо није природа по себи него природа која је изложена нашем методу истраживања” (Аћимовић 2003: 32). Џојсово *Финеганово бдење* и Павићева проза ангажују нека сродна онтолошка и епистемолошка полазишта квантне теорије,<sup>449</sup> која, као што је речено, подразумева *повезивање ситуација посматрања природе изложене методу испитивања*, дакле, онога што је од текста изложено позицији читаоца у односу на његову идеалност и вољу за интерактивношћу са *отвореним делом*.<sup>450</sup> У (ауто)поетичком огледу „Последњих сто читалаца” (Павић 2005: 49–54), Павић такве методе рецепијентског пропитивања предмета у интерактивности стварања текста упоређује са алхемичарским експериментом:

„Треба рећи да поступак којим се писци данас служе да би постигли *интерактивност*, није нов. Одавно су га користили алхемичари. Они су при стварању Камена мудрости и претварању метала у злато, преносили тежиште са самога Дела (у овом случају штива) на експериментатора (у нашем случају читаоца) да би се остварио његов преображај током и услед експеримента. По формули: ‘Суштина није трансмутација метала, него трансмутација самог експериментатора’. Тако и писац пребацује тежиште и одговорност за исход свог експеримента на читаоца” (Павић 2005: 52–53).

Сродна томе је читалачка улога у *Финегановом бдењу*: у зависности од језика којима се читалац користи, рецепијент интерактивно учествује у роману, бирајући властити пут читања у комбинацији полиглотских етима.<sup>451</sup> У том контексту, не треба занемарити чињеницу да рецепијенти са различитог језичког подручја у односу на азбучне и алфабетске поретке у преводима не читају исте завршетке *Хазарског речника* (Павић

<sup>449</sup> О „Онтологији квантне физике” в. Žižek 2012: 905 и даље.

<sup>450</sup> У вези са израженијом и значајнијом позицијом рецепијента у научним проматрањима, у огледу „Промена мисаоне структуре у напретку науке”, Хајзенберг напомиње да се „апсолутни појам истовремености, како се у њутновској механици претпостављао као саморазумљив, морао [...] изоставити и заменити другачијим, зависним од стања кретања посматрача” (Хајзенберг 2012: 236).

<sup>451</sup> У вези са тим уп. следећи одломак из Павићевог романа *Предео сликан чајем*: „Добре приче саме налазе своје речи, свој језик и добро се сналазе у свим језицима. Није, дакле, ствар у језику. Ствар је у томе да се нађе нов начин читања, а не нов начин писања” (Павић 1996б: 235).

2005: 17).<sup>452</sup> Азбучни, алфаветски, једнојезични след је у овом случају парадокс по себи, „јер он одваја или ’рашчлањује’ принципе, концепте и одреднице сваке науке кроз серију томова и реорганизује их према случајном поретку почетних слова”, у чему је већ „Дидро запазио и комичне ефекте алфаветског реда који се добијају када се на истој страни у секвенцама и једна до друге ставе речи и ствари које немају ништа заједничко” (Ikonen 2006: 4). Џојс се већ на почетку *Финегановог бдења* посебно иронично односи према читању које следи искључиво абecedни ред: “(Stop) if you are abecedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world?” (*FW* 18.17–19), тражећи од абecedоумних да се зауставе и преиспитају своје умеће читања и говора у свету оваквих књижевних знакова. Павићеви текстови се и отварају типовима читања који не подразумевају азбучни ред,<sup>453</sup> те поседују и дубље кохерентности, сродне највећим изазовима у квантним мрежама: „Главни научни изазов при захтеву за дистрибуирањем квантних стања кроз квантну мрежу јесте да се достигне кохерентна контрола над интеракцијама светла и ствари на нивоу појединачног фотона. [...] Квантна мрежа је [...] таква мрежа која може бити виђена као снажно повезани многочестични систем” (Kimble 2008: 1023, 1024). *Кохерентност интеракција светла у добро повезаном вишечестичном систему* етима или одредница текстова Џојса и Павића подразумева усаглашеност одлика *нове текстуалности*<sup>454</sup> са одликама нове медијалности. Усаглашена кохеренција квантних мобилности унутар система текста, али и његове рецепције, показују да и Павићева проза, као и Џојсово *Финеганово бдење* бивају “handself” *нове текстуалности*, у својој “zingzang” и “pitpat” интерактивности, карактеристичној за нове квантне информационе технологије: „Константна промена значења у Џојсовом новом речнику ствара илузију да је књига жива: ‘But look what you have in your handself!’, Џојс каже свом читаоцу, ‘The movibles are scrawling in motions,

<sup>452</sup> О томе и о „последницама” других разлика у азбучно-алфаветском поретку одредница у преведеним издањима *Хазарског речника* в. Ikonen 2006: 12–14.

<sup>453</sup> Уп.: „Она (поетика енциклопедијског алфаветизма – прим. М. Ђ.) извире из парадокса да управо најједноставнији и најстрожи уређујући принцип алфаветизације за читаоца имплицира да се не придржава тог принципа, него да ужива у изазову сопственог трагања за смислом” (Јаус 2014: 68) и „У *Бдењу*, вербална мрежа иде и даље од овог чистог списка (иако се гради и на њему), процеса тезаурисаних асоцијација” (Clark 1990: 747). У односу на овакве парадоксе азбучног или алфаветског устројства треба размотрити и поетике романа речника у светској и српској књижевности 20. века.

<sup>454</sup> Уп. Јерков 1992г.

marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig's a bit of a torytale to tell' (20.20–23)” (Duszenko 1994b: 276), док се „форма Павићевих текстова непрестано [...] мења. Своју унутрашњу мобилност они преносе на најшири план књижевног деловања; једном речи, они поетички мењају поредак књижевног дискурса. Програмски захтев за новом текстуалношћу намеће се трансформацијом сваког романескног облика, деформацијом текста у разобличеност његовог читања. Уметнички облик текста постао је облик новог читања књижевног дела” (Јерков 2006: 361). Уз то је посебно занимљиво запазити и да су при креирању и проверавању теоријских протокола неопходних за истраживање квантних варијабли, у процесу генерисања и преузимања резултата поремећаја појединачне честице, импулси који побуђују честицу на трансфер и емитовање фотона означени као акције „писати” (*write*) и „читати” (*read*), при чему „писати”, прва акција у креирању поремећаја, сама не производи резултат, док се не придружи акција супротног смера – „читати” (Kimble 2008: 1027–1028). Ово не само да потврђује *отвореност* једног дела (Еко 1965), већ изразито наглашава и неизвесност (целовите) текстуалне узрочности и истиче вредност сваког (парцијалног) читања,<sup>455</sup> што је сагласно са концептом квантне теорије који се темељи како на већ наведеним Хајзенберговим принципима позиције (читаоца-)експериментатора и метода испитивања, тако и у односу на Хајзенбергову релацију неодређености – да се „не могу [...] истовремено ни у једном експерименту тачно одредити брзина и положај електрона; што се тачније одреди положај, неизвеснија је брзина електрона” (Аћимовић 2003: 22–23). Назначена несимултаност унутар текста у епоси интернета може да се односи на етим, структуралне елементе дела, али и на неизвесну прецизираност „брзине и положаја” читалачких акција, коју Павић у огледу „Књига у новом миленијуму” (Павић 2005: 55–58), у поглављу „Скакутаво читање или повратак фусноте” одређује следећим аспектима:

---

<sup>455</sup> Имајући у виду да „квантна теорија [...] држи да природна наука није нешто што само по себи описује и објашњава природу, него она описује природу онако како се природа показује нашем начину испитивања” (Аћимовић 2003: 34), запажа се да би парцијална рецепција *Финегановог бдења* могла да буде обележена и на овај начин: „Да би књижевна комуникација успела у смислу прихватања поруке, ауторов текст мора да буде у кóду који одговара кóду емпиријског читаоца. Ако ја, као (емпиријски) читалац узмем у руке књигу Џејмса Џојса *Финеганово бдење*, на пример, и нисам у стању да појмим кóд тог дела, да не делим или само делимично делим ауторов оквир референције, онда је јасно да ни Џејмс Џојс није (мој) идеални аутор, нити ја (његов) идеални читалац” (Јакобсен 2010).

„Начин читања на Интернету данас је као читање са безброј бележака испод текста, фуснота. Скакутаво. Између два начина читања, класичног, континуалног, линеарног, и другог нелинеарног и скакутавог, дели се свет на престрашене компаније старих медија и визионарске компаније нових медија. У тим старим медијима постављало се питање како читаоца нагнати да остане са вама. У новим медијима поставља се питање како читаоца нагнати да се врати пошто вас је напустио да би се 'линковао', то јест, да би скочио на неку 'фусноту'” (Павић 2005: 57–58).<sup>456</sup>

Та врста квантно-интернетске револуције у тексту и његовој рецепцији омогућује да и у теже проходне текстове, какви су, на различите начине, *Финеганово бдење* и целина Павићевог текстуалног комонвелта „сваки читалац може да уђе [...] и да нађе нешто што ће га привући – све док он или она не очекују да нађу све на једном месту, или, [...] да разумеју све остало што се појављује око тога” (Bishop 1999: IX). При томе је *улазак* можда чак и лакши него у многим другим познатим текстовима (Bishop 1999: IX), јер, како је анализа експеримента са Шредингеровом мачком показала, „’апсолутна истина на квантном нивоу не постоји’” (Gribbin 1991: 120; Coale 2012: 130), те је тако и истина читања *Финегановог бдења* и Павићевог опуса увек помало и немогућа, што и чини њихову изузетност.

Начин да се у будућности размишља о књижевно-критичким студијама посвећеним Павићевим текстовима, уз извесне аналогije са основама квантне теорије и њеним применама на пољу текста и интернета, могао би да буде подстакнут платформом за окупљање хипермедијалних критичких радова о Џојсовом делу – *Hypermedia Joyce Studies* (Grodan 1997: 131–132).<sup>457</sup> И то би евентуално представљало следећи корак од Гутенберније ка Хипернији.

---

<sup>456</sup> О скоковитом хипертексту код Павића на примеру романа *Дамаскин: прича за компјутер и шестар* в. Татаренко 2009: 118–125, а на примеру романа *Друго тело* в. Татаренко 2013: 221–222.

<sup>457</sup> У добу вишемедијалног текста првог српског сајбер романа Слободана Владушића и надописивања странице линком, треба се подсетити и упутства датог пред крај Павићевог романа *Предео сликан чајем*: „[...] пошто прочитате ове редове, пустите траку. На траци се чује нешто што се не може исписати на хартији” (Павић 1996б: 399). У контексту тако обликованог тоталитета неопходно је имати на уму и следеће: „Када се врше промене од вербалног хипертекста до хипермедијалних активности [...], разноврсност линеарности расте. [...] Усменост фаворизује слушање, док писани текст претпоставља визуелне способности. Хипермедија интегрише и једне и друге” (Liestøl 1994: 109), а основ такве интерпретације остварив је у постулатима квантне (теорије) књижевност(и) као могуће окоснице следеће генерације теоријских текстова.

## 32. На англоирским маргинама Џојса: џојсовски након Џојса?

“My books are easier to write than read  
and by God that’s the proper division of labour”  
(Porter 1999).

У наредном поглављу рада разматраће се ирска стваралачка рецепција књижевног дела Џејмса Џојса на маргинама његовог опуса, уочавањем својеврсних џојсовских трагова и одјека у англоирском песништву друге половине 20. и почетка 21. века.<sup>458</sup> Читања песама о Џојсу, посвећених Џојсу, надахнутих Џојсовим ликом, делом, његовом поетиком, са маргина Џојса откривају на који начин џојсолошке референце постају отелотворење нове поезије која непрестано обезбеђује интертекстуално тумачење Џојсовог остварења (његових тема, мотива, форме, синтаксе, приповедачких поступака и др.). У социологији културе савремене Ирске још нешто доприноси новим, можда и не сасвим ни увек оправданим модусима повратка Џојсу, насталим услед промена у схватању распона демократизације читања. Типови класика који су „smatrani teškim i narodu nečitljivim”, бивају изнова актуалани и примамљиви, и то тако што дотични аутори „postaju do te mere protagonisti pop-kulture da je i nagrada za najbolji bar u Irskoj ponela Džojsovo ime” (Milivojević 2006: 201). Стога се и очекује да савремена стваралачка рецепција Џојса у Ирској проблематизује и неке од елемената свог односа према извориштима поп-културе из ранијих деценија 20. века, начинима њиховог инкорпорирања у књижевни текст и контекстуализацији у оквирима традиције сложеног

---

<sup>458</sup> Иако је овде, можда наизглед и парадоксално, у знатнијем фокусу интересовања нарочито кроз токове стваралачке рецепције Џојсовог дела заправо поезија, не треба занемарити ни џојсовско књижевно наслеђе активирано у прози Флана О’Брајана и Џона Апдајка, чија су дела већ задобила специфичну пажњу и посвећеност џојсолога и других тумача, поставши повод тематских конференција, панела, зборника радова и монографија. У том смислу су постојана и компаративна истраживања Џојса као својеврсног предлошка и других познијих књижевних дела: тако је, на пример, уочено да је џојсовски однос према жанру развојног романа утирао пут писцима попут Леонарда Коена, нарочито у роману *Омиљена игра* (Пауновић 2015: 739–744). У тако представљеном оквиру креативних рецепција џојсовска језичка поступања и стваралачка открићења при развоју и стасавању уметника разматрана су и у контексту дела научнофантастичне и дистопијске књижевности на примеру романа *Вавилон-17* Самјуела Делејнија (Живковић 2014: 185–200) и других.

стваралачког дијалога са Џојсом који утиче на промене поетичких парадигми друге половине 20. и почетка 21. века.

У следећем сегменту анализираће се поезија настајала од 1951. године, која се поставља у дијалог стваралачке рецепције са књижевним делом Џејмса Џојса, и то почевши од оца савременог ирског песништва Патрика Каванаха (Patrick Kavanagh, “Who Killed James Joyce?”), затим професора са Тринити колеџа Џералда Доуа (Gerald Dawe, “In Memory of James Joyce”), носиоца Нобелове награде за књижевност и најпопуларнијег ирског песника изван Ирске Шејмаса Хинија (Seamus Heaney, “Station Island, Part XII”), најпопуларнијег ирског песника у Ирској Брендана Кенелија (Brendan Kennelly, “The Dinner – James Joyce had dinner with the Holy Family”), састављача чувеног увода у читање Џејмса Џојса – *Џојс за почетнике* Дејвида Нориса (David Norris, “Joyce in Zurich ’78”), као и других представника новије ирске поезије међу којима је посебно запажен Дерек Махон (Derek Mahon, “The Joycentenary Ode”).<sup>459</sup> Тумачењем наведених песама од најранијих поетских референци које упућују на Џојса, па до оних које обележавају 100 година од његовог рођења (1882–1982) и 70 година од смрти (1941–2011) преиспитују се неке од најважнијих одлика Џојсове поезије: уплив других медија у књижевни текст, књижевно дело на размеђи уметности (посебно фотографије и филма), процеси истраге, истражна процесуирања, испитивања статуса истине и норми свакодневног у уметничкој илузији стварности, Данте као предложак Џојсовог дела, асоцијативни токови свести и сна као методе модернистичког поступка стварања, што се поетички трансформише кроз стваралачки дијалог и рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса у поетским „маргинама” Џојсовог текста.

Рана стваралачко-рецепцијска референца на лик и дело Џејмса Џојса, као зазив са маргине, појавила се 1951. године у песми „Ко је убио Џејмса Џојса?” Патрика Каванаха (Kavanagh 1951a: 12), оца савремене ирске поезије (уп. Kavanagh 1970: 49). Све до 1955. године Џојс и његово остварење нису били помињани на Тринити колеџу, што мотивише порекло циничног односа истраживачко-коментаторског гласа ове песме у процени и

---

<sup>459</sup> За све наведене референце, информације о песницима и њиховим опусима, аутор посебну захвалност дугује Рону Еварту, који је у оквиру летње школе посвећене раду Џејмса Џојса у Трсту (Trieste James Joyce Summer School), 2012. године одржао петодневни семинар на тему рецепције Џојса у модерној ирској поезији, те био информатор и саговорник поводом наведених примера.

предвиђању (не)могућности тумачења Џојсовог дела у оквирима високообразовних институција Ирске, а тиме се овакав стваралачки однос коментара Џојсовог текста представља још модернијим. Одломци ове песме гласе:

“WHO KILLED JAMES JOYCE?

Who killed James Joyce?  
I, said the commentator,  
I killed James Joyce  
For my graduation.

What weapon was used  
To slay mighty Ulysses?  
The weapon that was used  
Was a Harvard thesis.

How did you bury Joyce?  
In a broadcast symposium.  
That’s how we buried Joyce  
To a tuneful encomium.

[...]

And did you get high marks,  
And Ph.D.?  
I got the B.Litt.  
And my master’s degree.

Did you get money  
For your Joycean knowledge?  
I got a scholarship  
To Trinity College.

I made the pilgrimage  
In the Bloomsday swelter  
From the Martello Tower  
To the cabby’s shelter”  
(уп. Kavanagh 1951a: 12).

Према Каванаховој песми, коментари, дипломе, тезе, тумачења и академизам уопште убијају дело Џејмса Џојса, јер не знају на који начин да приђу његовој целовитости и комплексности.<sup>460</sup> Форма која је искоришћена да би се ово образложило

---

<sup>460</sup> Са једне стране, овим као да се алудира на чувено аутопоетичко становиште Џојса да је његов роман *Финеганово бдење* писан да се критичари наредних триста година њиме баве (уп. Lechte 1994: 240), док се, са друге стране, у приклањању антиакадемизму, антиестетицизму, антитрадиционализму и антиинституционализму, зазивају и типолошке одлике могућих истина бунтовне авангардне мисли, у српској књижевности експлицитно изражене како у примеру епилошке песме из *Лирике Итаке* Милоша Црњанског: „Да ли да певам професорима | што су критици вични, | што ишту, ишту оптимизам, | под папучом, реуматични?” (Црњански 2002: 94), тако и Драинчевих остварења, посебно оног у ком се



представља истражни поступак, динамизован однос *иследника, сведока и приче* (Воšković 2004), што је карактеристично како за „Итаку”, седамнаесту епизоду Џојсовог *Уликса*, тако касније и за Кишов *Пешичаник*. Гротескни церемонијал тумачења као сахране Џојса ипак је одржан, и то у оквиру ББЦ емитовања полифоне, хармоничне похвале. Но, ни у једном случају се не може досегнути највише докторско познавање Џојсовог дела, већ се, саркастично, може стићи само до бакалауреата – *Baccalaureus Litterarum* (Bachelor of Literature), и мастера. Још ироничније је посведочен однос према финансијској подршци за научно истраживање Џојсовог дела, која је заснована само на стипендији на Тринитију, на коме пак о Џојсу тих година није смело бити ни речи. Последња строфа, која представља лирског субјекта попут ходочасника, директна је интертекстуална веза ка првој епизоди *Уликса*, у којој се јавља хронотоп пута, од чувене куле из које се креће улицама Даблина, па све до савременог декора ходочасничког урбанитета, у овом случају – такси станице. Колико је ова тема о (не)могућности академског приступа Џојсу и недостатности изучавалачке методологије провоцирала Каванаха, показује још један текст објављен 1951. године у коме се описује како је „погрешно учитавати [...] тешке закључке у *Уликса*”, јер роман представља „скоро потпуно транскрипцију живота” (Kavanagh 1951b: 70–72; Deming 1964: 129). Каванахов стваралачки одговор у рецепцији не само Џојсовог остварења него и околности раних одјека и приступа у тежњама ка свеоткривању и коначним тумачењима Џојсовог текста јесте иронијски однос модернистичког револта према академским цензурама или (не)моћи једноличних модела интерпретативних приступа, чиме се показује и свест о неопходности теоријског напретка и модернизације тумачења које Џојсово дело собом изазива.

Мотиви путника, одисејевског и уликовског повратника, носиоца одређења савремених сеоба и избивања у трагању за властитим идентитетом кроз свакодневна ходочашћа стална су места џојсовске, стваралачко-рецепцијске песме настале у Норином Галовеју 1987. године, писане „У спомен Џејмса Џојса” и датиране на Блумсдеј. Цералд Доу, песник уобичајених прилика и слика свакодневице, у њој ревитализује начине на које се у дијалогу са митом о Уликсу представља мит о Одисеју, при чему се једино путем

---

аутопоетички и аутореференцијално дефинише песник и субјекат „Раде Драинац” као „Непријатељ Академија, Црква и Музеја” (Драинац 1998: 193)

рашчитавања посредних референци и онога што постоји као елемент хронотопа може открити да је у питању и Џојсов пут. Као израз такве непосредности свакодневног, *комедијанта случаја* и хронотопа ходања, при коме су пролазници кроз исте улице и Џојс и стваралачко-рецепцијски савременик, настаје и ова песма:

“IN MEMORY OF JAMES JOYCE

Just thought I'd drop you a line  
given the fact that I happened to be walking  
the same streets as you once did.  
It was, of course, raining,

and down by Nuns' Island<sup>461</sup> the houses faded  
to a faint pointillist light.  
At the derelict mill up-for-sale,  
schoolgirls in grey and black

sped past with U2<sup>462</sup> badges on racing-bikes.  
They'll keep going till they are far  
From Ragoon, Wellpark and Castlelawn.<sup>463</sup>  
The pity is, would it have been any

different if they had known about  
your woman, Nora, or how you both managed  
moving flat to flat<sup>464</sup>  
and put their country on the map

of a most indifferent universe?  
Heading into town, the Curragh Lime  
is like the road in *The Great Gatsby*  
except the billboard here is the dump.

Every house is an El Dorado  
while an ancient tower teeters on the brink.  
So much for the past. We must make  
our own choices and live with them –

immaculate blinds and ornamental brasses –  
as the Corrib seeps into glinting lakes.  
What would you think of the new estates  
hugging either shore, or the Telecom mast

picking up our fervent calls across the water  
to a son that's gone, or a daughter?  
I tip my hat as you pass by,

---

<sup>461</sup> Место где је живела Џојсова супруга Норе Барнакл.

<sup>462</sup> Ирска музичка група.

<sup>463</sup> Предграђа Галовеја.

<sup>464</sup> Алузија на сталне сеобе Џојса и Норе.

a preoccupied man in shabby gutties”  
(уп. Dawe 1999).

Уместо некадашњих митских одисејевских путева које су поновили Џојс и Нора (при чему су се на првом случајно и срели, а то је и променило целокупни ток светске књижевности 20. века), исти ти путеви данас су препуњени лошим билбордима, за које лирски субјекат каже да су властити одабири садашњице са којима се мора живети. Трагови садашњег у песми се уочавају на нивоу лексике, али и феномена савремене, локалне масовне културе, која узима превагу, превреднујући универзална значења познатих, устаљених књижевних тема. Питајући се шта би овде скоро и митологизован Џојс рекао на данашње методе слања Телемаха-Стивена на путеве трагања за идентитетом, лирско *ја* истовремено зазива одјеке некадашњег мита – одисејевског и џојсовског, уз шта се показује колико савременици не обраћају пажњу на вишеструко значајне стазе прошлости које се поклапају са њиховим садашњим путевима, на којима пак док се спушта шешир отрцаним патикицама заузетог пролазника, поздравља се можда и једина садашња инкарнација мита о Џејмсу Џојсу. Поступак ресемантизације узвишене прошлости у садашњем (а у овом случају у питању је барем двострука удаљеност од мита о Одисеју, тако да се заправо ресемантизују мит о Уликсу и мит Џојсу као књижевној величини, која се већ поиграла ремитологизацијом значења претходно наведене митске фигуре), временски, типолошки и поетички врло је сродан ономе како Иван В. Лалић у периоду између 1985. и 1989. године чита и стваралачки рецепира Бојићеву „Плаву гробницу” (уп. Лалић 2001: 56). Стваралачка рецепција мита код Доуа и Лалића, али и његове претходне ресемантизације код Џојса, односно Бојића, сведоче о сродности атмосфере односа према традицији и њеном стваралачко-рецепцијском читању последњих деценија 20. века.

Индустрија и туризам прошлости као савремени начини одавања почести проблематизују се и у песми „Џојс у Цириху 1978” Дејвида Нориса из 2001. године:

“JOYCE IN ZURICH '78”<sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> Ради извесне оријентације и контекстуализације наведене године могу бити значајни следећи биографски подаци: Џојс и Нора се венчавају тек 1931. године, и то из практичних разлога, због обезбеђивања законског

Flowers in a cold hand placed.<sup>466</sup>  
The Fluntern cementery.  
How strange.  
You always hated flowers Nora<sup>467</sup> spaced  
Swissly now with you, used to say.

Are you smiling to yourself down there?  
Perhaps a spectral laugh escapes  
Like coffin gas<sup>468</sup> at your unplanned<sup>469</sup>  
Respectability in the Zurich air”  
(уп. Norris 2001).

Дејвид Норис се у песми иронично поиграва чињеницом да је Џојс за живота желео да буде поштован, што сада наглашено односи на његов гроб у Цириху. Норисова песма би се могла тумачити и у контексту ироничног односа према огромној џојсовској индустрији, па чак и туризму који обузимају не само Даблин већ и читаву Европу и свет. С тим у вези поставља се и питање да ли се иједном манифестацијом тог типа и њеним тумачењем савремени тренутак суштински може приближити свевременом духу Џојсовог дела.

Једно од најважнијих стасиса Ирске, које се тиче њеног одређења као станице (џојсовских) ходочасника, издваја 1984. године Шејмас Хини, изразито популаран ирски стваралац изван Ирске (уп. Heaney 1990: 149). Кроз верижну риму дантеовских терцина и интертекстуалну везу са Дантеовим *Паклом*, лирски јунак путује у подземни свет, и то као песник, који од Џојса из подземља добија поетичке препоруке у вези са својим опстанком у свету, у којем га мало ко разуме и поштује, поготово у контексту стварања на галском језику:

“STATION ISLAND, PART XII

[...] ‘Your obligation  
is not discharged by any common rite.  
What you must do must be done on your own

---

начина за регулисање наследства, 1940. године њихова ћерка Лучија налази се у менталној болници, 1941. умире Џојс, 1951. умире Нора, 1976. умире Ђорђо, Џојсов и Норин син, 1982. године умире Лучија, са којом је контакт одржавао Бекет.

<sup>466</sup> Алузија на статуу Џојса на гробљу у Цириху, рад Милтона Хебалда.

<sup>467</sup> Нора је сахрањена до Џојса, ред је узак, прецизност је и овде доминантна као и свуда у Швајцарској.

<sup>468</sup> Референца на место из „Хада”, шесте епизоде *Уликса*.

<sup>469</sup> Врло иронично, јер је Џојс посебно желео да буде популаран и увек се старао и за то.

so get back in harness. The main thing is to write  
for the joy of it. Cultivate a work-lust  
that imagines its haven like your hands in night

dreaming the sun in the sunspot of a breast.  
You are fasted now, light-headed, dangerous.  
Take off from here. And don't be so earnest,

let others wear the sackcloth and the ashes.  
Let go, let fly, forget.  
You've listened long enough. Now strike your note.' [...]"  
(уп. Heaney 1986).

Џојсовски метапоетички савет је садржан у препоруци писања из радости, уживања, забаве, али се одмах додаје и да песник не сме да буде толико искрен, као и да мора да заборави све што је до сада чуо, те да жури, бележећи сопствену творевину. Ипак, овим се имплицитно актуализује и опасност да се у свести потоњих рецепијената џојсовско наслеђе парадоксално утире и поништава, пошто га је, као што је то Растко Петровић приметио, у стваралачкој рецепцији, која за Џојсом следи, нужно *припитомити* (Петровић 1974: 270), не би ли они који настављају знали како да се према њему односе. То се, очигледно, остварује ако се замисли да би Џојс могао имати улогу Вергилија у развоју уметника у младости. Управо се то и овде запажа – елиотовски присутна традиција и блумовска идеја њеног калемљења сачињавају, између осталог, и (ин)директни осврт на проблем култивисања и припитомљавања Џојса као самосвесног (мета)поетичког вође, ауторитета ментора и вергилијанског учитеља потоњих наследника, који ипак покушава да и код најновијих стваралаца истакне самосталност. Међутим, проблематизацијом таквих поетских уобличења намеће се и питање колико се оваквом методом присвајања Џојса у стваралачкој рецепцији Џојс заправо мимоилази.

У контексту „других светова” још је провокативнија песма „Вечера – Џејмс Џојс је вечерао са Светом породицом” (“The Dinner – James Joyce had dinner with the Holy Family”) Брендана Кенелија, где се, пародијски и гротескно, Џојс поставља у друштву Свете породице једне суботе у Назарету, на вечери код Девике Марије, која је била изврсна куварица. У неким од сегмената ове песме иде се чак до границе алузија да је Џојсова позиција заправо христолошка: „Света породица је погледала у Џојса, који није рекао ништа” (“The Holy Family looked at Joyce who said | Nothing”). Стога је и овде значајно запазити да се за Џојса везују амбивалентне улоге и фигуре: Џојс има вишеструку

могућност да се мултиплицира тако да је подједнако, истовремено и парадоксално и Христ и Јуда.<sup>470</sup> Тензија је уочљива у чињеници да Света породица казује како вечера врло неугодно пролази, јер је Џојс, парадоксално у односу на све, изразито ћутљив. У том смислу је аутопоетички, као и у контексту стваралачке рецепције у Ирској, посебно важно овде и актуализовано сведочанство о разумевању Џојсовог дела у поређењу са Библијом, што сведочи о начину њиховог читања и тумачења након 1991. године, као и питања положаја канонских књига кроз рефлексије модернизма у токовима постмодерне књижевности.

#### “THE DINNER

[...]

‘What’re you writing now?’ persisted Joseph, ‘I couldn’t find fault  
With your last book. Perfect’

Joyce seemed to sulk.

‘A large work’ he muttered, ‘Like the Bible. The sea. My voices.’<sup>471</sup>

‘Am I in it?’ queried Jesus. ‘Yep’ said Joyce. ‘Pass the salt.’

‘Is it too much to enquire about the role I play?’

Continued Jesus. ‘It is’ said Joyce.

Mary changed the subject. ‘Are thee many grottoes to me

In Ireland?’ ‘Countless’ replied our hero.

Joyce’s short answers were bugging the dinner up.

[...]

‘Why did you leave Ireland, James?’ queried Joseph.

‘The Swiss, French, Italians are just as lousy

In their ways’ Joyce pondered. ‘Crime’

He replied, ‘Of non-being’<sup>472</sup> Jesus butted in:

‘In that case you must have sinners in plenty.

I think I should visit Ireland, sometime.’

‘I wouldn’t, if I were you’ said Joyce.

‘But you’re not me’ said Jesus ‘Though there

Are times when you behave as if you were

The Son of Man Himself. You get in my hair,

James, from time to time, with your pretentious

Posturing, sitting on a cloud, paring your toenails

In a orgy of indifference, pissed on white wine.

Though I readily admit your prose is divine

---

<sup>470</sup> Сродној постмодернистичкој и гротескно-ироничној замени улога ликова из канонског текста као предлошка новом књижевном делу, између осталих, доприноси и Пекић у *Времену чуда* (Пекић 2006).

<sup>471</sup> Претпоставља се да је ово алузија управо на полиглосију *Финегановог бдења*, али можда и на епизоду „Сирене” из *Уликса*, које су, симболишући морску непрекидност живота и песме што обећава, а не даје, већ узима, биле подстицајан материјал и за ствараоце у књижевности и другим уметностима.

<sup>472</sup> Алузија се, с једне стране, односи на Хамлетов монолог, али, са друге, на проблем парализе који опседа јунаке Даблина, о којима је своје приче Џојс коначно објавио 1914. године. Због типолошких компаратистичких односа једног парализованог времена у деценији пред Први светски рат значајно је запазити да је управо *Санутицима* Исидоре Секулић, који излазе 1913. године, Јован Скерлић замерио недопустиву „парализу воље” у односу на тадашње историјско-друштвене прилике (Скерлић 2000: 198).

With touches of Matthew Mark Luke and John.<sup>473</sup>  
 Why can't you be an honest-to-God  
 Dubliner, go for a swim in Sandymount,<sup>474</sup> spend  
 Sunday afternoon in Croke Park or Dalry,<sup>475</sup>  
 Boast of things you have never done.  
 Places you've never been. [...]

James, you have a block about Ireland,  
 You're too long on the continent.  
 In some strange way, James, you are.  
 If you ask me, bent.'  
 'But I didn't ask you, Jesus' replied Joyce,  
 [...]

'I beg your pardon' said Jesus 'These men  
 Are not me.'  
 'Would you put that in ink?'  
 Asked Joyce.  
 'In blood' Jesus replied.  
 'This is getting too serious' Joseph interrupted.  
 'Shut up, Dad!' said Jesus 'The matter *is* serious  
 It's precisely for this kind of crap I came and died',<sup>476</sup>  
 'But you're alive and well, son' Joseph said 'You're not dead  
 And we're the Holy Family. That's what they call us',<sup>477</sup>  
 [...]

Mary said, 'Let's finish with a song,  
 Mr Joyce, I understand that you  
 Took second place  
 To Mr McCormack at a Feis.<sup>478</sup>  
 [...]

Perhaps you'd give the Holy Family a song'  
  
 Joyce brooded a bit, took a deep breath,  
 Straightened his glasses gone slightly askew,  
 Coughed onde, then sang *The Rose of Nazareth*.<sup>479</sup>  
  
 The Holy Family loved his voice.

<sup>473</sup> Јеванђелисти се појављују и у *Финегановом бдењу*, а ово је својеврсна алузија и на четири четвртине једне књиге, односно конкретно и четири дела *Финегановог бдења*.

<sup>474</sup> Интертекстуална референца, назив штранда на којем се одвија Стивенсена шетња у трећој епизоди *Уликса*, као и место становања песника Шејмаса Хинија.

<sup>475</sup> У питању су ирске фудбалске асоцијације, што указује на потребу и важност хомодијегетичког читаоца ове лирске нарације и познавања тоталитета света свакодневице како Џојсовог дела, тако и света његових рецепијената.

<sup>476</sup> Врло колоквијално и иронично, у смислу да је жртва била учињена управо за такав „отпад“ од људи, у који се у песми сврстава донекле и Џојс.

<sup>477</sup> Претходном је нарочито сродна поменута постмодернистичка перспектива коју Пекић остварује кроз лик Христа, као представника Свете породице у *Времену чуда*: канонски текст који мора да се одигра, верници као идеални читаоци, па и сам Јуда, обликују представу светости одабране фигуре или породице која зависи и постоји у другима и због других, а не по себи нити по властитом доживљају своје суштине као трансценденталне.

<sup>478</sup> После Маријине констатације да је Џојс освојио друго место у певању, уследиће коментар превредновања да за њега, наравно, то није друго место. Ипак, непристајање на недовољно добру оцену и такмичарска вредновања гласа представља се једним од узрока Џојсовог „одлазничтва“ из Ирске (Lorencin 2015: 213).

<sup>479</sup> Алузија на ирску песму "The Rose of Tralee".

It was pure and clear and strong,  
The perfect voice of the perfect sinner

And the perfect end to the dinner”  
(уп. Kennelly 1995).

Ситуација је, како се и уочава, промењена у односу на Дантеов *Пакао*: уместо да мртви питају живе, овде се свеци распитују о властитој репутацији код човека који зна све, поседује снагу стварања и искоришћен је у својству медијатора, што би метафорички могло да значи степен сусрета две парадигме, питања њихове коегзистенције и међусобне стваралачке рецепције. Песма обилује циничним моментима, као што су они у којима Џојс саветује Исуса да је боље да не посећује земљу на сталној размеђи католичких и протестантских полемика, где се пак не поседује ни властито мишљење, након чега му Исус одговара да се Џојс сувише често понашао као да је сам Божји син. Исус се, незадовољан Џојсовим опхођењем, и пита зашто Џојс не може да буде сасвим обичан Ирац. У дијалогу Џојса и Исуса, као Исус Ирске појављује се управо Џојс, чиме се доводи у питање да ли је и за кога уопште Исус страдао или је за Ирску страдао заправо Џојс. Иако је тек други на такмичењу певања, као што је други у односу на Исуса, а из перспективе савременика означавањем и другоразредним у односу на Ирску, Џојсу је ипак дозвољено да отпева једну од песама за Свету породицу. Кенели, аутор овог дела насталог 1991. године, целог свог живота био је професор на Тринити колеџу, дакле, био је центар, не маргина, осим ако се, пратећи Каванахову песму, не закључи да је у џојсологији академско изучавање увек обавезна маргина. Креативни рецепцијски дијалог, оспољен у стварању песме у пародијском руху од стране централизованог знања, довољно освешћеног да узме у обзир феномен аутсајдера и да му додели кључан глас, омогућило је поновно, постмодернистички и уликовски освежено проматрање и рецепцију дела Џејмса Џојса, али и сакралног текста.

Песма “The Joycentenary Ode” Дерек Махона из 1982. године једно је од лингвистички најурнебеснијих остварења које представља језичко отелотворење *Финегановог бдења* у поетској целини:

“THE JOYCENTENARY ODE

Aged twenty odd, I spent  
A night straitched



Between blankets on

The cold floor  
Of your squat tower,  
Gymsoul, my ho head heavy

As younder stone among  
Half-empty rosbif  
And electricity glasses.

There I dreamed  
The wholething from  
Once upon a time

To riverun, from  
Creak of dawn  
To crack of doom,

And woke up to find  
The scrotum-tightening glittering  
Like razor-blades.

What can I tell you,  
Jerms, where you straitch  
In the Flutherin Symatery?

What pome of mine might  
Healp aliviate  
Youretournal night?

What news of the warld  
You loft bihand  
Widdamuse you now?

[...]

Everbaddy reads  
Your wooks now in  
Unlimited eruditions,

And if you niverwan  
The Noble Praise,  
Well, that reflects upon

Our precontraceptions  
About lutherature and erges  
Your origeniosity [...]"  
(уп. Mahon 1982).

Не само да се у песми јављају неке од речи које су врло важне за *Финеганово бдење*, нпр. *riverrun* (FW 1.1), која је одмах иронично и дефинисана, већ се многе речи и граде на сродан начин како је то представљено у *Финегановом бдењу*, добијајући увек у

свему, шекспировски, и „смисла два”: “And if you niverwan | The Noble Praise, | Well, that reflects upon || Our precontractions | About lutherature and erges | Your origeniosity”. Реч *niverwan* као да у себи, поред речи *нирвана*, инкорпорира и *never won* – у значењу никада не добити, Нобелова награда истовремено је и Нобелова молитва (молитва за Нобела), док је литература у свом корену и лутеријанска, а генијалност, поседује дихотомно у себи како оригиналност, тако и Оригена. На те начине стваралачки дијалог посредује и џојсовско-деридијански двоструки текст, уможавајући своје рецепцијске и интерпретацијске потенцијале у постмодерним перспективама, чиме се указује и на токове (пост)модернизације у оквирима дела која су настајала као резултат стваралачке рецепције књижевног опуса Џејмса Џојса, али и свих његових претходних стваралачких рецепција, мењајући поетичке парадигме својих припадања.

Као што се уочава, Џојс и након Џојса у поетској стваралачкој рецепцији ирских џојсоваца као фигура и поетички маркантна личност задобија незаобилазно место у плодотворном дијалогу ирске књижевности друге половине 20. и почетка 21. века са њеном најбољом традицијом, при чему новонастали примери указују на кључне моменте промена у токовима (пост)модернизације књижевности 20. века и њеног наслеђа у 21. веку.

### 33. На јужнословенским маргинама Џојса

„Тако да га знају чак и они који га само посредно примају,  
и многи писци имају у свом рукопису  
неки од аспеката Џојсовог рукописа,  
а да, заправо, нису никада ни читали Џојса –  
до те мере је он био утицајан”  
(Пауновић, Ђорђевић 2012: 10).

„Модерни самосвесни писац осећа терет захтева  
који пред њега ставља савремена култура  
(сетимо се величанственог примера Џејмса Џојса)”  
(Гвозден 2014б: 308).

Наредно поглавље рада бави се делом Џејмса Џојса као постојаним изазовом и савременије књижевности јужнословенског простора. Запажа се да крај 20. и почетак 21. века у јужнословенским књижевностима најчешће не користи упоришта Џојсовог дела, живота и рада на начин на који је, на пример, новија англоирска књижевност стваралачки рецепирала џојсовско литерарно и лично остварење или пак овде анализирана књижевност у периоду од 20-их до 80-их година 20. века ступала у креативан рецепијентски дијалог са текстовима Џејмса Џојса; дакле, посебно не у тежњи новог ситуирања и превредновања Џојсовог књижевног опуса, тј. и ширег контекста модернизма, кроз неумитно полифоне и надасве активне деридијанске полилоге и наглашене смене поетичких парадигми у токовима модернизације књижевности 20. века. При томе се, у оквирима промене културе рецепијента и нужности његових стваралачких ангажовања без обзира на помност и посвећеност читања, с краја 20, а нарочито почетка 21. века, неизбежно уочава и присуство неких од радова (страних) проучавалаца Џојса који, услед различитих „потреба” тржишта културе, управо популарнијим приступом широј читалачкој публици настоје да начине Џојсово дело и његову рецепцију наизглед приступачнијима и отворенијима.<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Осим анализе присуства Џојса у Великићевим есејистичким белешкама и романима *Виа Пула* (Velikić 1989), *Северни зид* (Velikić 2013), *Дантеов трг* (Velikić 2016), у приповеци „Џојсов ученик” Драга Јанчара (Jančar 2013), у записима о Трсту из Молине књиге *Градови у којима умине бол* (Молина 2012) и другим, бележи се и појава Џојса као теме новијих романа који припадају корпусу комерцијалне и/или тривијалне литературе (Томаповић Попомареv 2012). Поред тога, треба имати у виду и тип популарних издања као што је *Џојс за почетнике* (Noris, Flint 2001), из едиције која на мултидисциплинаран начин приближава

## Великић без Џојса?

„Razume se, Džojcs iz romana *Via Pula* i  
*Astragan* je 'samo' književni junak”  
(Velikić 1994: 183).

Има ли у Великићу заиста Џојса?

Према ономе шта и како Великић у својим есејима и аутопоетичким записима наговештава, Џојс би требало да буде једна од упоришних тачака његовог поетолошког, стваралачко-реципцијског дијалога, један од његових „идентитета у литератури” (Velikić 2004: 154), и то пре свега преко, у Великићевом случају, окидајућег пулса пулског локалитета, који је заједнички садржалац оба аутора: „U mom slučaju, činjenica da sam rođen kao Srbin u Beogradu, a odrastao u hrvatskom gradu *Puli* na Jadranskom moru, *postoji pre svega kao način ulaženja u literaturu, prvo kao čitaoca, a zatim i kao pisca*” (Velikić 2004: 154; подвлачења М. Ђ). Ту паралелу са ирским емигрантом, кога је *комедијант случај* приволео Пули, Великић истиче већ у свом првом роману *Виа Пула* из 1988. године, а обилато користи и у каснијим делима – романима *Астраган*, *Северни зид*, *Дантеов трг* и другим. Из „Алманаха града Пуле”, који се као својеврсни покушај (пост)модернистички инкорпорираног документарног извора појављује 1995. године у роману *Северни зид*, ресемантизовано на помало кишовски меланхоличан начин, Великић актуализује у административно-информативним записима и њиховој каснијој стваралачкој рецепцији, између осталог, и Џојса:

„A sredinom marta, sa dvomesečnim zakašnjenjem, *Giornaletto di Pola* objaviće *Almanah grada Pule* gde pod rednim brojem 2362 stoji:  
*Džojcs Dr. Džejms A.*  
*nastavnik engleskog jezika škole 'Berlic'*  
*Uspom San Stefana I*  
Dvadeset godina posle smrti osobe koju *Almanah grada Pule* za 1905. godinu vodi pod rednim brojem 2362, u jednoj monografiji Irske zabeleženo je:

---

читаоцима многе мислиоце и ствараоце и чији би својеврстан пандан на овим просторима могло бити издање *Уликс Reload* (Пауновић, Ђорђевић 2012).

*U njegovo pamćenje se još od detinjstva utiskuje jedan pejzaž, koji nikakav drugi predeo francuski, italijanski ili švajcarski nikada neće zbrisati: luka ona dablinska između Fervjua i Blekroka i prizor ogromnog žala, beskrajnih šetnji na kojima probuđeni snevač, dečak ovaj rano sazreli i pobunjeni, razmišlja o vremenu i o istoriji, i pita sebe u šta veruje...*

Naravno, čitalac *sluti* da je kratkovidni Dablinac, koga zamišlja autor monografije, u svojim kasnijim oživljavanjima dubokog prizora detinjstva pretopio kejeve Lifija sa obalama Valkana i Stoje” (Velikić 2013: 126–127).

И овде активирано питање поетичког односа према документу, али и сећању као памћењу, преобликовању доживљеног или забораву кроз (ис)писано, Великић ће истраживати све до романа *Иследник* из 2015. године. Фасцинација питањем *како се Џојс сећа Пуле*, али и како се то сећање (ауто)реципира, преобразиће се у питања о писању као о „*pokušaju da se sagledaju neki drugi mogući životi*” и о писцу „*koji izmišlja vlastito sećanje*” (Velikić 2004: 152–153), и то као стваралачко присвајање оне Пуле која, памтећи Џојса, обликује новог писца и потенцијалног џојсовског стваралачког рецепијента. Али колико се такво писмо формира као суштински џојсовско?

Град као референтан моменат односа Великића према Џојсу представља иницијацију наратива у роману *Северни зид* – „*Početak priče je ulazak u grad*” (Velikić 2013: 9), основно обликовање јунака од *Астрагана* – „*Čudesan je kardigram grada u kojem živi naš junak*” (Velikić 1992: 11), до *Северног зида*, у коме јунаци као „*tačkasti zapisi na gustoј partituri grada*” стварају „*simfoniju grada*” и „*arhitekturu kompozicije*” (Velikić 2013: 22), односно од инкорпорирања археологије урбса у тек помало и џојсовски обликоване ликове *Северног зида* (Velikić 2013: 97) до директне евокације (не)могућег џојсовског доживљаја града у роману *Иследник*: „*Тамо, на почетку двадесетог века, ulicom Campo Marcio šeta Džeјms Džoјs na putu od svog stana u Via Medulino do škole Berlic na Trgu Port Aurea. Prolazi pored kuća u kojima će kroz pola veka biti lokali čistača cipela. U mislima ređa fasade Grafton strita, i pokušava da se seti personala svoga detinjstva u Dublinu*” (Velikić 2015: 67). Међутим, како је у питању град на својеврсној међи, „*dosadno vojno naselje, zaboravljeno i od Бога i od ljudi*” (Velikić 2010: 13), след џојсовских промена положаја инспирисаће Великића да проговори о динамици мапе Европе, њеним преломима и поделама, нарочито с краја 20. века, подразумевајући градове какви су (џојсовско) Великићева Пула, Трст, Беч, па и Цирих, које одликује посебан статус током ратних периода, као бордура и огледала ратних збивања или и њиховог егзила од другог,

парадоксално задржане изразите мултикултуралности и неугасле воље за космополитизмом који није претња. Тиме се, међутим, посредно проблематизује и појам путовања као кретања, које у систему свеопште глобализације више не значи нужно и промену: „Као posledica opšte globalizacije, sva mesta će zapasti u užas istosti. Pa će i putovanja postati suvišna. Jer, do onoga što je isto ne može se doputovati” (Velikić 2004: 151), чиме се обезличава и значење путовања као мотивација уликовске промене: „Međutim, smisao putovanja je da na odredište stigne neko drugi” (Velikić 2013: 9). Тако, назначени градови, не као одредишта, исходишта и станишта, већ као међупростори (Velikić 2013: 62), у нивелисању снаге новалисовског осећања *Heimweh*, „’жудње да свуда осећамо да смо у свом дому” (према Молина 2012: 26) супротстављају се Великићевим читањима ставова Џојса и његових ученика да „živeti u Trstu, znači živeti nigde” (Velikić 2013: 173) и показују да смисао путовања јунака Великићевог романа умногоме подсећа на то да је начин на који Великић разуме Џојсове путеве ситуиран у контексту апокалипсе поништавања идентитета индивидуе, али и колектива у немогућностима историје последње декаде како 19, тако и 20. века: „Linija koju će na karti Evrope ispisati irski pesnik vodi od Dablina preko Ciriha i Trsta u Pulu. I danas je to putokaz ljudima osetljivih struna, a početkom veka Dablin, Ciriha, Trst i Pula imaju najviše samoubica u Evropi” (Velikić 1989: 141). Стога и не изненађује (де)контаминиран опис Пуле из *Астрагана*: „Kad bi samo čitao imena umrlih, nikada ne bi mogao znati gdje se nalaziš, rekao je Josip. Na onoj tamo strani leže Mađari, Danci, Nizozemci, Austrijanci, Židovi. Tko sve nije prošao kroz Pulu! Ovo groblje podsjeća na hotel” (Velikić 1992: 139). Идентично порекло жељене халуцијације *не знати где се налазиш* повезује утиске из дечачких пулских сећања и из Великићевих читања *Финегана*, а бива декларисано као *одређење према космополитизму* (Velikić 1994: 184). Ипак, и овде се чини да уместо ослобађања од политике у финеганском тексту, индивидуализовано се политизује финеганско упориште, а Џојс (не)основано обележава као коректив колективног колапса и алиби појединачне посебности.

Интересовање за хронотоп Пуле код Великића још од првог романа на различите начине конституише дијалог са Џојсом посредовањем и первертовањем заједничких референци, као што су имена Пенелопе, Мартела, сирена и њихових реконтекстуализација (Velikić 1989: 24, 32), блумовска истицања печених свињских бубрега као омиљеног

доручка Великићевог главног јунака (Velikić 1989: 28) и његове страсти према рекламним огласима (Velikić 1989: 59), ултимативног припремања доручка за убијену жену (Velikić 1989: 169), а посебно уз то и биографско-референцијалним демаскирањима сарадника и студенткиње из школе Берлиц, односно алузија на емоцију коју је будила (Velikić 1989: 50–51, 57). Како је Џојс у роману *Виа Пула* приказан епизодно, као један од елемената пулског ареала датог времена, али и сена историјских ликова који промичу градом у различитим епохама – Казанове, Цанкара, Стендала (Velikić 1989: 128–129), можда *најџојсовскије* у овом роману јесте приповедачка поставка понегде у темпу сродна оној из „Лутајућих стена”, десете епизоде *Уликса*, у којој све изгледа моторизовано кроз непрекидне покрете градске вреве и промена, у мноштву ликова и њихових сусрета, као и у назначеној симултаности паралелних радњи, међу чијим актерима је и Џојс – „U tom času irski pesnik zatočen u dosadnom vojnom naselju, žena sa prozora u Via Campomarzio i dečak u dvorištu gostione 'Pod voltom' čine pravilan trougao u čijem središtu tinja svetlost ćilibara” (Velikić 1989: 31).<sup>481</sup> Да је у маниру изразитог наратолошког и фокализаторског полиперспективизма сваког од делова романа Великић наставио да промишља причу, без потребе „надмоћи” симболистичких окамењивања, можда би српска књижевност краја 20. и почетка 21. века могла да сведочи о наставку плодотворне двадесетовековне стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса. Ипак, доминантну поетичку одлику назначеног контекста, којој се Великић и у својим каснијим романима често посвећивао, чине палимпсестно преломљена сећања у ликовима-двојницима, што настављају своје животе и након Џојса, а увек у својеврсном дијалогу са Џојсом, без обзира на који се аспект личности односило. Стога се и чини да је Великићу биографизам аутопоетике потребнији од одређења имплицитно и суштински џојсовског, барем у првим међу романима.

Поетички ће се евидентнији, али не и довољно заснован искорак начинити у роману *Астраган*, где се „rekonstruiše jedan iščezli svet” (Velikić 1992: 42) Џојсове

---

<sup>481</sup> Великић у свом првом роману артикулише Џојсов доживљај Пуле нудећи га у контексту других имагинарних ликова и користећи Џојсова запажања за приповедачка разрешења судбине Пуљана и суседа, а (ин)директно и подстичући тему мимоилажења у урбаном и фатумски одређујућем: „Fani je došla u Pulu sa družinom zabavljača varijetea 'Eden', jednog prohladnog martovskog dana, rano ujutro, svega nekoliko časova pre nego što je nervozni profesor škole Berlitz napustio pomorsku Sibiriju, proklinjući dosadno vojno naselje. Na palubi vaporeta obećaće svojoj ćutljivoj ženi da se više nikada neće vratiti u taj ukleti grad gde po prozorima čuče utvare, a ulicama šetkaju nadmeni oficiri” (Velikić 1989: 93–94).

атмосфере почетка века, којој су припадали преци јунака Великићевог романа. Та реконструкција необично оживљава и архитектуру коинциденција током фаталних путовања, при чему се сомнабулно повезује тренутак у коме фијакериста, возећи Џојса, изговара на Џојсов захтев, „*imena svih pulskih zaljeva i bregova*” (Velikić 1992: 175), након чега Џојса и сања, а услед сневног умора не може Сарајевом да вози Фердинанда, који тога дана страда.<sup>482</sup> Супституција ониричког, џојсовски (кирковски) фантастичког и историјског подразумева халуцинацију, као двојничку поетичку (без)утешност – „*A možda je dablinski Odisej u Petekovom snu vozio Ferdinanda i Sofiju sarajevskim ulicama?*” (Velikić 1992: 199). Фаталитет значаја Џојса за књижевност и културу 20. века и модернизацију прозе овде је преточен у фантастику збивања и несвесног удела његовог утицаја, као, у сваком смислу, глорификоване фигуре, која утире пут ономе што Великића у *Астрагану* посебно интересује, а то је *архитектура путовања као историја и утопија* (Velikić 1992: 193), односно *књижевност као најузбудљивија топографија, у којој је највише поезије* (Velikić 1992: 188), али и алтернативе историји. Ипак, из Великићевог Лондона и Пуле 20. века неће се читати Џојсов Даблин *град-текст*, ни у смислу онога што градска текстура као (контра)политика и (контра)поетика може да пружи, а нарочито не у „*simboličkoj topografiji*” „*rekonfiguracije [...] ulica i trgova*” (Radović 2013: 284, 189). „*Tranzicija gradskog teksta*” (Kolbe 2007; Radović 2013: 189) у Великићевом роману тематизује се експлицитно на нивоу тајних удружења која захтевају промене идентитета и могућности живота кроз транспозицију простора, али не могу нивелисати присвајање и неких од џојсовских особина, претрајалих из претходних у новим идентитетима (Velikić 1992: 222), у којима се пак свега сопственог, очигледно, може одрећи, док се џојсовско уистину никад у потпуности и не поседује, осим као чак и (не)препозната снага свести о недосегнутој изузетности.

Очигледно је да кишовским метафорама, али и након њих, читање Џојса представља незаобилазан изазов и непобитан стваралачки подстицај и за Великића, који дијалектику складишта „*tame nenapisane priče*” (Velikić 2013: 159) и тежине баналности њеног раскринкавања диоптријом пешчаног сата развија управо у „*kolonijalnim*” тумачењима Џојса и Киша (Velikić 2004: 153–154). На тај начин се и структурална, језичка

---

<sup>482</sup> О Ђованију Петеку као фијакеристи Џојса и Норе и возачу Франца Фердинанда в. Velikić 1994: 183.



или фокализаторска метафора *пешчаника* везује за динамику ликова као поетичке инкарнације џојсовског текстуалног прототипа још од првог Великићевог романа: „Bruno trči niz ulicu. Još koji minut i poslednje zrno peska iscuriće iz stalenog zvona u izlogu trščanskog časovničara Lorenza Pintara. Rokada! Puna kugla gore!” (Velikić 1989: 25), не би ли у роману *Северни зид* сачинила метафору *пешчаника* као смисаоног осипања и (не)могућности језичких досезања суштинских идејних домета: „Ali, te staklene oči vide dublje od trošnih, sluzavih piljaka, te oči čuju šumove reči, zvuk koji krije nepoznato poreklo. U dubokim slojevima jezika postoji šifra, grafička i zvučna, a ono malo značenja što iscuri kao mlaz peska na svetlost dana nazivaćemo u svojoj gluposti ko incidencijom, sudbinom” (Velikić 2004: 153). Ипак, како Великић увиђа, *коинциденција значења која попут млаза песка бива обелодањена* (уп. Velikić 2004: 153) непобитно јача управо у океанској физиологији своје смишљености и снаге кроз средство џојсовског типа реченице: „U mojoj glavi je sve više reči, i ja sam sve teži. Reči će zameniti zube. *Athene noctua*. Arheologija izbljuvka moćno složena u malenoj grudi. [...] Bio je to trenutak kada je njegova svest dosegнула просторе u kojima je nalazio materijalne obrise svojih zamišljanja. Rečenice izgovorene u tom stanju, Nora je kasnije prepoznavala u rukopisu knjige koju je te zime pisao” (Velikić 2013: 98–99). Имплицитно остварених примера у том смислу је код Великића ипак најмање. Није ли воља за „канонски” отворенијом комуникативношћу надвладала свест о опасности неканонске моћи џојсовског?

Језичко-смисаони *археолошки избљувак* обрта коинциденције, судбине и историје посебно бива осенчен кроз Великићеву поставку Џојсовог виђења словенства. У *Северном зиду*, заправо у даблинској луци (Northen Wall) Џојсовог емигрирања ка Европи (Leto 2013: 711), чије име одјекује у Џојсовој свести на разним језицима, а интертекстуално се уклапа и као наслов Великићевог романа, у једном од последњих разговора, позиција (не)разумевања и (не)прихватања историје представљена је из перспективе дијалога Николе Видаковића и Џејмса Џојса: „Svet neće preživeti, rekao je Vidaković. Naravno, sve dok se ne oslobodi istorije, rekao je Džojs. A kako bi se oslobodio istorije, pitao je ironično Vidaković. Da se pridruži jatima divljih gusaka što svake godine beže iz nezahvalnih otadžbina. Vidaković je odmahnuo rukom i napustio kafe” (Velikić 2013: 236). Статус такве

(анти)утопистичке политике „екстраваганције” и „корекције” Џојс чува у Великићевим делима, и то можда више као метафора става него као поетичко ужлебљење.

На основу приказаног уочава се да је присуство Џејмса Џојса у опусу Драгана Великића углавном тематско-мотивског карактера, у оживљавању духа једног времена и његовог најавангарднијег дисидента, и то посебно у односу на Џојсову биографију, односно заједнички именилац средњоевропског хронотопа, значајног за оба аутора. У односу на традицију двадесетовековне стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса и подстакнутих процеса модернизације прозе кроз до сада назначене и анализирани дијалоге, у Великићевим романима можда би се више очекивало присуство постмодернистичке релативизације технике тока свести, сложеније преплитање наративних планова и метанаративних деоница, а не само паралелних прича (изузев понеког интертекстуалног интермеца), са сродним лајтмотивима у живим прошлостима и пореклу, који се, као и судбине и проблеми на личном, брачном, породичном и колективном плану романескних јунака понављају. Чини се да је оваквим Великићевим приступом на литераризован начин „Џојс за почетнике” (ре)активиран у књижевности краја 20. века, која као да је заборавила на све што је у том веку у вези са стваралачком рецепцијом Џојса у српској књижевности претходило. Наведено пак не мора увек и нужно да сведочи и о квалитетима представљених романа уопште (посебно не имајући у виду њихов статус у опусу писца), већ можда тек о аспектима уланчавања у токове књижевне модернизације прозе 20. и 21. века, у следу опцртаване *џојсовске* матрице, као могуће аутопоетички подстицајне или пак као такве истакнуте. Када у Великићу и има Џојса, уочава се да то није на начин на који би се очекивало да се прозно модернизује наследство онога што је полилог Петровић – Десница – Киш – Пекић у смислу стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. века успоставио, а Великић у својим аутопоетичким записима донекле најавио.

### **Џојсовски 1993?**

У неколико књижевно-критичких погледа, поводом различитих остварења и поступака, за дела Срђана Срдиха везују се одређења џојсовских приступа. Тако се уочено „утрнуће”, као парализа, односно смрт, варирано у девет приповедака Срдихеве збирке

*Еспирандо* (Srđić 2012), повезује са атмосфером и актуализованим проблемима у Џојсовим *Даблинцима*;<sup>483</sup> Владимир Арсенић запажа да је Срдићев роман *Мртво поље* (Srđić 2010), по односу који успоставља према парадигми романеског узуса, као и по експерименталном приступу језику, али и због једнодневног времена радње, врло сродан Џојсовом *Уликсу*,<sup>484</sup> а активно инкорпорирање музичких елемената Ала Татаренко тумачи као проговарање искуства *Финегановог бдења* у Срдићевом *Мртвом пољу* (Tatarenko 2011: 206).

Свакодневица јунског дана даблинских улица са почетка 20. века у Срдићевом роману транспонује се на свакодневицу Србије 2. 8. 1993. године, на путу Београд–Кикинда, као и у супротном смеру, у друштвеним, политичким и/или личним изгнанствима Паола, Пабла и Звездане: у полифонији *road horror* романа, на *улицама-мртвачницама* (Srđić 2010: 16), са елементима античке трагедије и полиморфним приповедачким перспективама, као и сублимисаним одликама лирског, епског и драмског облика. Кумулацијом испразности материјалног, палимпсесност културе у покрету, њена деструкција у подсвести главних јунака и у њиховом социолошком миљеу надомешћује недостајање суштинског, какво би, у овом случају, представили мир, породица, припадност, сигурност. Тиме Срдић зазива своје претходнике, међу којима су и Џојс, Булатовић, Киш, Тишма, приступајући делотворно познатим техникама и варирајући их у такође познатом миљеу тематике романа 90-их година, али освајајући простор за другачији увид од (арсенијевићевско) неореалистичког становишта као, свакако, вредан проговор о значајном хронотопу српске књижевности 20. века. Тако се истовремено у компаративном контексту нуди оквир за разматрање промена у приступима тематици 90-их година у српској књижевности 20. и првим двама деценијама 21. века, који на различите начине, од Арсенијевића и Тасића, па до Срдића активирају романескна наслеђа претходних столећа, међу којима је и модернистичко, џојсовско. С тим у вези се поставља и великићевско питање: да ли је уопште и могуће џојсовско искуство романа након краја југословенске историје или искључиво мимо ње?

<sup>483</sup> Уп.: <http://www.politika.rs/sr/clanak/215283/Kritika/Knjige/Devet-nacina-da-se-govori-o-smrti>.

<sup>484</sup> Уп. приказ романа Владимира Арсенића <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/40037-Protiv-zabijanja-glave-pesak.html>, као и Давора Бегановића (Beganović 2011: 35).

Констатиновићев роман *Декартова смрт* завршава се напоменом која настанак романа контекстуализује у 1993. годину (Konstantinović 1996: 220). На личном и колективном плану границе указују на однос читања и мишљења, на свест која бди док искуство и живот оног који чита губе. Унутрашњи реализам тока библиотеке и референци паралелних могућих светова представља Константиновићев метод *финеганским*, и то као студију у одбрану могућности *Финегановог бдења*. Идејама да „red osiromašuje”, док бивање Декартом значи остати „zatvorenih usta” (Konstantinović 1996: 16, 18), показује се да идентитет који представља „*samo rauzi u rečenici-misli moga oca*” (Konstantinović 1996: 19), нужно води ослобађању од ауторитета језика, јер тек „*agonija jezika otvara oči*” (Konstantinović 1996: 32), у игри ослобађања очевине цитатности, односно утврђивања и превладавања њене границе. Супротно оцу, мајка цитира *Финеганово бдење у Декартовој смрти*, и то променом цитата која лоцира град и садашње време, те уместо “And trieste, ah trieste ate I my liver” (FW 301.16), добија се „*And Trieste, ah Trieste eat I my liver*” (Konstantinović 1996: 37). *Финегани* немају оца, кога Декарт собом подразумева, и то је граница на којој Константиновић претрајава, иако је тек *Декартова смрт* услов поетичког живота *Финегана*. Метода *Берлиц*, која учећи језик, разара језик, оживљава само ауторитет, чему се супротставља овај роман слободе као методе: „nisam se usuđivao da tražim od oca da se vratimo tim prvim lekcijama, a kamoli da ostanemo tamo zauvek, da nikad ne izađemo iz toga, u jezik, da ne progovorim nikad, da se od njega, od onoga tamo dečaka, ne traži da govori” (Konstantinović 1996: 130). „izgubljena je nada da će ono krkljanje, iz moje utrobe, iz mojih usta, da se uobličī u reči, u rečenicu, nada moga oca; sedi sad negde, nesretni moj otac, oborene glave, i ćuti, on ili zapovest govora u obličju njegovoga tela” (Konstantinović 1996: 165). Константиновићево поетичко *Кажу нешто* (Konstantinović 1996: 185) представља проговор *моје речи* и бивање човеком (уп. Konstantinović 1996: 166), као и потврду живота са самртне постеље, али не у виду цитата Рубена Рубеновића (Albahari 1983: 105), већ *финеганске* цитатне промене као слављења живота, јер докле год се има утисак читања и тумачења које траје, дотле се има илузија да је смрт немогућа. И док критичко мишљење подразумева да „*Dekart nema senku*” (Konstantinović 1996: 62), могло би се додати да је можда нема ни Џојс у српској књижевности краја 20. века, али да би је морао имати, пре свега због могућности суштинског повратка литерарности, барем из

перспективе сенке рецепије. Константиновић је тако тумачен као онај који бира између Декарта, Паскала и Монтења, или између Паунда и Рилкеа. А шта ако би било воље да се види да је између свега изабрао Џојса?<sup>485</sup> Тек када се то јасно издвоји и о томе пише, ослобађање бива суштинско, јер су тек у Џојсу и Декарт и Паскал могући. *Декартова смрт* је бдење интелектуалца и студија одбране могућности *Финегана*, не само као нужност његовог остварења већ промишљене апотеозе литерарнога.

У анализираном контексту запажа се колико је не само Џојс него заправо Кишова стваралачка рецепција Џојса утицала на српску књижевност краја 20. и почетка 21. века. У том смислу, бележе се и промене у (не)могућностима процеса модернизације српске прозе након Кишовог стваралачког преиспитивања модернизма. Ако се до Киша џојсовска парадигма модернитета у оквирима српске прозе 20. века померила чак у смеру антиџојсовског, књижевност 21. века, углавном не обавештавајући се о Џојсу од Растка Петровића, не ни од (дис)континуитета џојсовске и џојсолошке стваралачке рецепције Петровић–Киш, већ нарочито од донекле и антиџојсовског Киша, тек ретко улази у прогресиван дијалог са претходном традицијом (пост)модернизације српске прозе 20. века, насталом као последица стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса. Стога се чини да, без обзира на остале своје књижевноуметничке вредности, српска књижевност 21. века „поново проналази” и започиње од основа дијалог са Џојсом, и то у виду својеврсног текстуалног рудимента у контексту целокупне грађе или опуса одређеног аутора, нудећи најчешће познато и поједностављено тематско-мотивско, ређе приповедачки моделотворно, а нарочито ретко продуктивно стваралачко-рецепцијско интересовање за проблеме модернизације прозе, које је собом кроз активне и креативне дијалоге са опусом Џејмса Џојса, према аспектима (пост)модернизације, српска књижевност 20. века већ успоставила.

### **Сви „Џојсови ученици”**

Мотивска структура у вези са Џојсом као учитељем школе Берлиц актуална је како код Великића, Константиновића, тако и код Драга Јанчара, писца драме *Дедал*, и то у

---

<sup>485</sup> У том смеру највише води Ћосићево читање Константиновића (Ćosić 1998: 150, 157), што не изненађује управо због односа Ћосићевих *Тутора* и Џојсовог *Уликса*.

приповеци чији наслов носи и читава Јанчарова збирка – *Џојсов ученик* (Јанчаг 2013). О утицају Џојсове улоге наставника и предавача током његове списатељске каријере сведочи Ричард Елман (Ellmann 1983), док Иво Видан запажа како се у фрагментима *Бакома Џојса*, који су можда по важности и пренаглашени код Елмана (Vidan 1981: 308), истичу различити аспекти утицаја ученика на наставника: „Govori o erotskoj fascinaciji učitelja engleskog jezika svojom učenicom. [...] Učenica se zvala Amalia Popper, a njezin suprug kaže da joj je Joyce davao lekcije god. 1907. i 1908, nakon čega je ona otputovala na studije u Več i Firenzu” (Vidan 1981: 307). Док је код Џојса у *Бакому Џојсу* та женска силуета приказана суптилно, дискретно и поетички продуктивно, из позиције анализираног континуитета стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у литератури 20. века увиђа се стваралачко-рецепцијска неадекватност оног дела Великићевог романа у којем је описан реалан сусрет Џојса са Герти, тј. Наусикајом која храмље (Velikić 2013: 106–110), што се чини и недовољно успелим приступом тринаестој епизоди Џојсовог *Уликса*. Тиме је Великић, по неким од тривијалних детаља и стилистичких неадекватности у предочавању љубави и страсти, знатно више у дослуху са комерцијалнијим типом романа, какав је *Ученица професора Џојса* (Томановић Попомареv 2012), док је Јанчаров приступ у променама поетички продуктивнији.

Неколико кључних момената Џојсовог дела и животног пута Јанчаг креативно уткива у лик његовог ученика Бориса Фурлана, чији крај живота обележава почетак приповетке „Џојсов ученик”, после чега се приповедање ретроспективно враћа не би ли се учеников живот и поступања мотивисали непрекидним дијалогом који је овај водио, између осталих, и са Џојсом.<sup>486</sup> Однос почетка и краја приче као неослободивог круга, који се међусобно центрифугално затварају, чини алузију на почетак и крај *Финегановог бдења*. Током последњег проласка Џојсовог ученика кроз улицу у Јанчаровој причи, она делује сабласно-трагична, по њој „klopарају kolica na kojima poskakuje nemoćno telo”, док

---

<sup>486</sup> О Борису Фурлану, Џојсовом ученику који је Јанчарова инспирација за ову приповетку, сведоче Елман (Ellmann 1982: 342–343), Макорт (McCourt 2000: 219), Погачник и Вирк (Pogačnik, Virk 2004: 164–165). Фурлан, један од врхунских словеначких интелектуалаца, који је започео учење енглеског са Џојсом, објављивао је чланке о Крочеу и Канту, а током Другог светског рата био је министар у Југословенској влади у егзилу, затим и декан Правног факултета у Љубљани. Осуђен је од стране стаљинистичког суда прво на смрт, после на двадесет година принудног рада, након ког, иако је због медицинских разлога ослобођен, ипак бива сломљен и обележен као издајник (уп. Pogačnik, Virk 2004: 164–165).

све „odjekuje od podsmešljivih povika” (Jančar 2013: 5), што као да је својеврсна ескалација меланхолије повратка у „Улицу дивљих кестенова” (Киш 2001: 13–17), екранизована у филмском приказу реализованом од стране Саболча Толнаја, те донекле сведочи и о јединственом средњоевропском доживљају послератних раздобља.

Још нешто што ће касније бити кључно у контексту разумевања Џојса у Јанчаревој интерпретацији јавља се већ у првом делу ове приповетке: „Poslednje rečenice ove priče čujemo na piskavom slovenačkom, na njegovom gorenjskom, alpskom dijalektu” (Jančar 2013: 5). Проблем енглеског језика због којег ће Џојсовог ученика Бориса Фурлана, према Елмановим записима на које се приповедач позива (Jančar 2013: 5), након Другог светског рата прогласити издајником, посебно је иронизован у контексту Џојса као учитеља, за кога је познато колико је врсни полиглот био, као и колико је демократичан у својим делима у односу према језичкој хетероглосији, без обзира на то са чије су стране језици.

Карактер, ум и дух проверавају се и гранају на задатку *описа уљанице*, која код ученика изазива празнину, а бива именована учитељевом *описном пожудом* (Jančar 2013: 6).<sup>487</sup> Ученикова „празнина” пред Џојсом и џојсовским суштаством у именовању ствари, као и каснија испразност пред свим што није Џојс, као да се смисаоно и сензибилитетски додирују са метафоричким варијететима црних пруга Андрићевог везира Јусуфа и Мехмед паше Соколовића – „osetio je kako mu se za čelom širi velika rupa, nešto što proždire svaku misao, ukratko, neka praznina usred koje se može čuti još samo zavijanje kraške bure kroz tršćanske ulice, nadole, ka moru” (Jančar 2013: 6). Тежња именовања и адекватна „реализација” *описне пожуде* представљене су, дакле, као начин на који је могуће пренебрегнути празнину и бол.

Као и код Великића, и овде се Џојсов таленат упоређује са водом, морем, „burom koja narasta i koja potom, tokom sladostrasno detaljnog ali i već skoro monotonog pričanja profesora Zoisa, koje dopire iz dubina njegove *opisne požude*, sve više narasta i buči, burom koja se pretvara u hućanje, buku i viku džinovske mase” (Jančar 2013: 6–7). Те *описне пожуде* за

---

<sup>487</sup> Код Јанчара, као и код Великића, попут познате Павићеве приче „Вецвудов прибор за чај”, имена јунацима (Џојсу, тј. Џојсу и Нори) додељују се касније у тексту, што актуализује могућности поновног читања и вишеструких контекстуализација садржаја.

представљањем светла лампе добијају друге конотације у време рестрикција када представљају замајак опстанка, односно у виду једине светиљке у соби за ислеђивање,<sup>488</sup> као и оне светиљке која непрекидно гори када јунака после затвора пуне кући и чије гашење наговештава крај његовог живота.<sup>489</sup>

У ислеђивању Џојсовог ученика, сродно Таммиловом случају, осуда се подноси и због учитеља (и књига, и Орвела), у чему су, тобоже, скривени мотиви учениковог шпијунства кроз поклоништво енглеском језику, а што и касније на Џојсовом ученику оставља белег издајника и онога који хоће да Трст прода Италијанима (Јанџар 2013: 15). Последње, насилно ходочашће Џојсовог ученика представља ход мисли као унутрашњи хронотоп разрешења дијалога и недоумице у разговору са професором,<sup>490</sup> што даје снаге да се тренутност неправде у реминисценцијама претходних не осети и чиме се заправо нуди нова могућност тумачења истине џојсовске поетике као трајања живота идеје и упркос животној угрожености:

„Ravnomerna i udaljena buka, naime, traje i u njegovoj glavi i njenom praznom, šupljem prostoru, to, odjednom, više nije besmisleno bučanje uvek nove mase koja jadikuje i zavija poput kraške bure kroz tršćanske ulice ka moru, to je buka koja dolazi i u daljini, u beskrajnom prostoru narasta iz jedne jedine reči, reči koja nije ni engleska ni slovenačka i nije zapisana ni na jednom jeziku, koja nikada nije bila izgovorena ni upotrebljena za opis bilo čega, koja saopštava sve, iako ni učitelj, ni učenik ne mogu da je izgovore, reči koju je u njenoj nerazumljivosti moguće razumeti iako je ni učitelj ni učenik nikada neće moći da upotrebe. To je ono što bi sada voleo da može da ispriča svom tršćanskom profesoru, jer sada razume da je jedna reč na početku i da je ista na kraju i da ta reč uopšte nije pitanje jezika na kojem je izgovorena ili zapisana” (Јанџар 2013: 16).

Схватање језика, смисла знака, начина досезања суштине у односу на изговорено/неизговорљиво кроз дубину *компаративне безбедности*<sup>491</sup> и полиглосију

<sup>488</sup> Лампа у овој врсти позиције, макар и као реквизит у представи егзистенцијалистичког значења, јавља се и у роману *Via Пула* Драгана Великића, чиме се већ антиципира значај поступка ислеђивања у каснијим његовим делима, као и у контексту сродних приповедачких поступака у 20. веку: „Sutradan je predstava počela. Bili su to naporni časovi: sedeti obasjan jakom lampom, koju je Karlo svećom doživljavao samo kao nesnosnu toplotu i vešto odgovarati na besmislena pitanja, sve dok kod islednika ne oseti uznemirenost i konačno prihvatiti zamku” (Velikić 1989: 73).

<sup>489</sup> Лампа, светло, однос упаљеног и угашеног, посебно су значајни ако се посматрају у односу на Џојсове оквирне приповетке „Сестре” и „Мртви” из збирке *Даблинци*.

<sup>490</sup> Дугогодишњи одјек речи учитеља Џојса и трајност дијалога у потенцијалним ученицима актуализовани су и у првом Великићевом роману: „[...] zanemoćali starac Karlo Kuster razumeće tajanstveni smisao reči koje je u bunilu govorio profesor škole Berlitz u Puli daleke jeseni 1904. godine” (Velikić 1989: 48).

<sup>491</sup> Сродно уточиште за изгнаника Џојса истакао је и Великић у речима страног језика: „Reči, samo me reči mogu spasiti. Artičke, raviole, fuži... Uveče, dok tonem u san, šarućem imena, nazive ulica i plaža” (Velikić 1989: 51).



*Финегановог бдења* у приповеци Драга Јанчара наговештава нову перспективу при ресемантизацији конкретних историјских прилика и сврховитости превредновања прошлости кроз визуру разумевања промена понуђених појавом каква је био Џојс и *Финегани* као истовремена транзиција и егзил у свеписутности којој се тежи.

### (Филмски) **Freuden Smile**

Својеврсни врхунац стваралачке рецепције *Финегановог бдења* на јужнословенским маргинама Џојса могао би да представља постмодернистички приређен *Живот и рад Шимуна Фројденрајха, хрватског Џојса (1900–1975) и његово капитано дјело „Буђење Смаил-аге”*, чији је аутор преводилац Џојсових текстова Антун Шољан (Šoljan 1989: 5–39). Метатекстуалне референце и коментари у приређивачевом уводу, истицања животних и поетичких паралела Фројденрајха и Џојса, нарочито у начинима конституисања појмовног односа смисла и звука, као и модуси опхођења према текстуалним предлошцима, показују како стваралачка рецепција постаје тема, али и поетика новог текста „reinkarnације Јоусеа” (Šoljan 1989: 13). Ресемантизацијом Мажуранићевог спева, џојсовским техникама, а домановићевском реконтекстуализацијом обнове епске матрице у савременом окружењу, текст од неколико страна добија вишеструко дуже анотацијско приказивање, којим се указује само на неке од аспеката џојсовског типа језичких многозначности, али се зато проблематизују сфере постмодернистичког паратекста анотација, напомена и фуснота пронађених рукописа у (не)могућностима њиховог тоталног раскринкавања, као и у непотпуностима деловања и остварености анотацијских функција или коментаторских фикција. Језички композитуми, обилата музичка терминологија, плагијати, преузимања и интертекстуалност приређеног дела уз постмодерну метанаративну дистанцу, кроз пародију, посредно постављају питање сродно ономе које је Киш поставио *Уликсу*, а за које се чини да су *Финегани* свиме у себи прогутали: које су заиста рецепцијске могућности, границе и ограничености таквог текста за науку, а које пак науке поводом таквог текста? Ступајући у стваралачки дијалог са *Финегановим бдењем* и његовим теоријским читањима, на примеру Мажуранићевог епа и његових рецепција, а укрштајући барем неколико културних сфера и мноштва језика, дух Шољановог текста актуализовао је питање да ли се *Финегановом бдењу* уопште и може

доскочити другим текстом, а камоли научном монографијом или је то могуће једино својеврсним литераризованим коментаром или анотацијом. На тај начин је индиректно, и пекићевским маниром, Шољан показао како стваралачка рецепција Џојса не утиче само на процесе (пост)модернизације књижевног текста, већ и текста о тексту, критичког приређивања и метаџеологије, односно посведочио о нераскидивости њихових међусобних додира и преплитања.

Тим смером фасцинираност Џојсовим делом и његовом отвореношћу ка другим медијима прераста у жанр *кино-романа анализе и коментара*, који подразумева више језика и широку плејаду стилова. Тако би *Филм понад Џојсова књижевна дела* (Lorencin 2015), у прожетости есеја, критике и књижевног текста могао да представи живи литерарни перформанс, као и ново обличје жанра. Наметнуто питање да ли је ово роман или критичка студија актуализује разматрања о коначним одговорима на сваку (не)могућност даље џеологије и критичке рецепције Џојса, осим као џојсовског писања студије о Џојсовој уметности. Од кино-новеле Горана Петровића до овог кино-романа, слеђењем стилских бравура, неологизмом као анотацијом, епифанијом као техником, цитатима као монтажом, апстрактом као разрадом, мноштвом антиципација и рекапитулирања, али и критичким увидима као рефренима и лајтмотивима, књига Николе Лоренцина представља реконструисано *џојсијаније* биографије и библиографије Џојса, историје кинематографа, сарадње Џојса и Ајзенштајна, која на неколико стотина страна постаје или чист стил или пад рецепције, а успон мајеутике кинематографије (Lorencin 2015: 62), и то као егзерцирања њене грађе у симултаном литератном тексту уметничког дела и студије, у виду романа Џојсових одломака и њихових коментара из перспективе филмског и *пофилмљавања* (Lorencin 2015: 104). Или пак ово дело, коме би се по квалитету могло замерати нарочито због честих варијација сличних елемената, остаје по статусу донекле блиско *Финегановом бдењу* као врста неумитног екцеса и границе? Осим ако су уобичајена читања заправо екцес, те у неопходности Ајзенштајновог приступа Џојсу, као филмског начина читања књиге, и критичка студија подразумева многа епифанизирана читања (Lorencin 2015: 414). Ипак, на то одговор могу дати стваралачка и критичка реципирања краја једног и почетка новог века џојсловљења.

## ***VIII Ka веку мојслављења***

### 34. Век(овање) цојсовских читалаца

“had not I rockcut readers, hieros, gregos and democriticos?”  
(FW 551.30–31).

„Зар не знаш да су сви читаоци на свету  
уписани у све књиге  
као у протоколе умрлих, рођених и вечних?”  
(Павић 1989: 471–472).

„Nesrećan je i očajan onaj ko ne ume  
da se obrati nekom budućem Čitaocu”  
(Еко 2002: 311).

Управо се ових година предано и помно кроз конференције, симпозијуме, као и прослављања годишњица истакнутих цојсолошких центара – тридесет година Фондације Џејмса Цојса у Цириху (1985–2015) и двадесет година Летње школе посвећене раду Џејмса Цојса у Трсту (1996–2016), обележавају стогодишњи јубилеји Цојсових најзначајнијих дела (1907, 1914, 1916, 1918, 1922, 1939). У том смислу, кроз многе прилике цојсолошких окупљања и разговора цојсоваца широм света, као да се остварује и једно од стернијанских пророчанстава о ваљаном писцу, али и о динамици стваралачке рецепције *отвореног текста*: „Писање, ако је ваљано (као што можете бити уверени да ја мислим о своме) само је друго име за разговор” (Стерн 1955: 112–113; Јерков 2006: 365). Такви се финегански разговори, као посебан „набој у животу књиге” у процесима савремених (стваралачких) рецепција, истичу као плодотворна, трајна и увек нова цојсолошка околност, остварена у (бес)коначно (не)достижном идеалу „симултане рецепције истог књижевног дела на разним тачкама земљине кугле [...] на великом броју језика” (Павић 2005: 43), у покушајима иновативних превода, активних дискусија, стваралачких одговора и неумитног, непрекидно обнављаног окупљања како би се читало и тумачило. Стога се и Цојсово сведочење да у *Уликсу* постоји „’toliko tajni i zagonetaka da će profesori vekovima moći da se zanimaju raspravljanjem o tome šta sam to hteo da kažem, a to je jedini način da čovek sebi obezbedi besmrtnost” (Цојс према Рауновић 2001: 18) показује тачним на свим читалачким нивоима, од академског до популарног, чиме се потврђује колико је Цојс заправо поштовао своје читаоце, и то посебно оне из будућности,

различитих матерњих језичких упоришта и прилика за контекстуализацију Џојсовог дела. И може се зато бити посве сигуран да баш у овом тренутку читања текста још негде неко чита Џојса, и то пре и више него било кога другог, што може бити и утеха и узбуна. Јер, шта ће се догодити када се једном Џојс ипак прочита? Или пак ако пре него што се дочита, рецепијенти потпуно ишчитају себе?

Крајем 1930. године, у својој одлуци поводом оптужбе за конфискацију Џојсове књиге на америчком континенту, судија Вулси прецизира зашто је добро што су странке одлучиле да се не суди пред поротом – „jer bi, zbog dužine *Uliksa* i jer je teška za čitanje, suđenje sa porotom bilo izuzetno nezadovoljavajuć, ako ne i sasvim nemoguć, način rešavanja tog pitanja” (Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 316). Наведена опрезност и предострожност судије Вулсија само наизглед спасавају текст и/или читаоца. Пороти се заправо ускраћује уживање у тензији трајања текстуалне игре под ултиматумом озбиљности читалачког приступа и његових последица, што представља јединственост читалачког ангажмана на који књига и повлашћени рецепијент само у најређим случајевима могу да рачунају. Значајније би пороту, можда и парадоксално, спасила Џојсова намера да се у тексту остане вековима, пошто се једино тако не би било и у смрти.

Како Ричард Елман сведочи 1959. године, то доба се још увек учи да буде Џојсово савремеништво (Елман према Nash 2006: 5). У овом случају, промишљајући о могућностима рецепције Џојса, Елман се и (не)хотимице налази на трагу Хегелових разматрања из *Феноменологије духа*. У погледу на примере стваралачких дијалога зачетих са Џојсом, из Елмановог времена се демантује да је у случају Џојса „danas opšti uvid određen [...] kao obrazovaniji” и активира се нужност разликовања „sporijeg dejstva”, које кулминира идејом о најизврснијим стваралачким некомплементарностима, где „jednome delu postoje savremenici tek posle izvesnog vremena” (Hegel 2005: 36–37). Амбивалентна придржаност и подразумеваност читаоца у џојсовском тексту ствара неумитан утисак да му увек, донекле, и јесмо савременици, али и да нам је управо код тог утиска и паралелно са њим нешто у разумевању измакло. Само на тај начин амбис бесмртности поседује и џојсовски текст и џојсовски читалац.

Читање цојсовских романа у српској књижевности 20. века, понекад и у свој ширини дефинисања престопа, поспешује увек нови изазов канона, и то можда не чини по целим добрим делима, засигурно не по архитектоници читавих опуса, али остварује по извесним сегментима, тоновима, дихотомијама. Чак толико да би се могла замислити сасвим (не)оправдана антологија цојсовских одломака из српске књижевности 20. века. Само што, када у целини није могуће увидети елементе цојсовског, па се настоји да се то децидирано учини у одломку, оно најцојсовскије најпре измакне. Скоро алегорично би се могло рећи да Цојс игра улогу духа Хамлетовог оца у српској књижевности 20. века, која коначно мора да се одлучи куда би била (не)могућа са тим наслеђем цојсовског дијалога. Присутније као само оличење слободе, привлачности и изазова полилога са српском књижевношћу 20. века, цојсовско је нарочито у хтењу и покрету као кључном меритуму промене која је ткала модернизацију поетичких парадигми управо кроз стваралачке рецепције.

Метода стваралачке рецепције (Џејмса Цојса, Растка Петровића, Данила Киша или тумача) јесте идеалистичко поверење у то да је испитивање стваралаца и проучавалица књижевности имало у виду *све*, те да је у конституисању властитих упоришта настајуће дело уметности (тумачења) увек одговор који стваралачки „резимира” холистичко усмерење *свега* претходног и сопственог, што у неком смислу „оправдава” избор саговорничког као доминантног. Исход тог узбудљивог процеса јесте увиђање последица за поетичке промене у књижевности и евентуалну модернизацију њених токова. Стваралачка рецепција, као и њени читаоци, стога имају моћ век(ковањ)а. Управо је толико неприкосновено и поуздање у оправданост изучавања стваралачке рецепције српског писца у некој другој националној књижевности, као и њеног односа према процесима модернизације у контексту светске литературе.

Чини се да сваки поглед у Цојса, па чак и онај који је понудила српска књижевност 20. века, увек учи читаоца да буде Цојсова, али и своја будућност, као и увек-будућност сваког тренутног читања Цојса, што је вероватно једино валидна (не)могућност контекстуализације одговора на Деридино питање „Шта заправо тачно мислите под

'читати Џојса'?" (Дерида према Nash 2006: 6).<sup>492</sup> Одговор би стога био увек потенцијални будући: *шта бих могао мислити кад будем (следећи пут) читао Џојса*, а као такав увек и несагледив, осим као (узалудно?) поуздање у снагу мишљења будућности и трагање за Итаком, као трагањем за „sвојим nepredvidljivim čitanjem” (Milić 1997: 73). С тим у вези, у обрнутом смеру, уметнички и теоријски вид џојсовске провенијенције даје сличан одговор: џојсовски текст по теми или типу јесте текст сталних дописивања у сваком од повратака и увек тек иницијација неког новог писања, можда баш и истог текста.

Џојсова пак реплика с тим у вези би гласила да он „од читалаца не тражи ништа друго него да посвете своје животе читању његових дела” (Џојс према Nash 2006: 8). Осим тога, како је Дерида рекао на Интернационалном џојсовском симпозијуму у Паризу 1984. године, „не постоји модел за џојсолошку компетенцију”, јер је „деконструкција компетенције [...] већ у Џојсовом делу”, па „све што можемо рећи [...] већ је антиципирано” (Дерида према Nash 2006: 9). Отуда и поверење да је (де)конструисани талог српског језика, књижевности и културе у оквиру (јужно)словенског наслеђа дубоко уписан у Џојсов текст, а самим тим и простор (н)овог џојсовског одговора и тумачења. Тако је читање Џојса у српској књижевности 20. века и тумачење џојсовског у српској књижевности 20. и 21. века увек и писање попут Џојса (уп. McArthur 1995: 239), које, према Сеновом уверењу, као и „читање Џојса (стално – прим. М. Ђ.) изазива зависност”.<sup>493</sup> На џојсовско питање „Kуда?” (Džojš 2008: 717) нуди се одговор тоталитета који увек ипак измиче демократичности рецепције – да је „Уликс способан да сусретне све нас под нашим властитим условима” (Senn 1972: 45), осим што је *способан* и да уништи *све нас*, узимајући у обзир управо *наше властите услове*. При томе још чинећи илузију

---

<sup>492</sup> У есеју „Две речи за Џојса”, своја промишљања о начинима читања Џојса Дерида разрађује на следећи начин: „Али нисам сигуран да неко може рећи 'читање Џојса', као што сам ја управо рекао. Наравно, неко не може да учини ништа осим тога, познавао га или не. Али искази 'Ја читам Џојса', 'читати Џојса', 'јеси ли читао Џојса' производе неодољив ефекат наивности, неодољиво комичан. Шта заправо тачно мислите под 'читати Џојса'? Ко се може гордити тиме да је 'читао' Џојса? [...] Ја имам осећај да нисам још увек ни започео да читам Џојса” (Derrida 1984: 148).

<sup>493</sup> Ово запажање познатог швајцарског џојсолога забележено је у интервјуу који је сачињен у Србији и објављен у листу *Данас*, 19. 4. 2008. године, непосредно после конференције која је била посвећена Џојсовом делу, а одржана на Филолошком факултету Универзитета у Београду ([http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/knjiga\\_danas/fric\\_sen\\_citanje\\_dzojsa\\_izaziva\\_zavisnost.54.html?news\\_id=88875](http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/knjiga_danas/fric_sen_citanje_dzojsa_izaziva_zavisnost.54.html?news_id=88875), последња посета 15. 11. 2014).

својеврсног постигнућа и сталну срећу у нужности повратка тексту, не знајући да ли свом, Џојсовом или џојсовском.

Стога ће се на наредним странама, како обичајност и налаже, начинити осврт на све (без)условности закључака претходног дела текста ове тезе, као једног од могућих покушаја актуализације џојсовског *куда* у српској књижевности 20. века.



### **35. Сума џојсовског куда? у српској књижевности 20. века: закључна разматрања**

Докторска дисертација „Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса” састоји се од 8 целина, подељених у укупно 36 поглавља, након чега следе Прилози и краћа библиографска белешка аутора.

Прва целина *Срби у Џојса и Џојс у Срба* представља истраживачко, методолошко, теоријско и интерпретативно постављање основних хипотеза и проблемских упоришта којима се дисертација бави, а чини је укупно 5 поглавља (од 1. до 5) и њихових потпоглавља: „Постављање проблема: модернизам/постмодерна, стваралачка рецепција, Џејмс Џојс/српска књижевност 20. века” („Појам *стваралачке рецепције* у контексту других сродних феномена”, „Шта утиче на формирање концепта *стваралачке рецепције* кроз историју мишљења о (српској) књижевности 20. века?”, „Стваралачка рецепција и компаратистика”, „Стваралачка рецепција и модернизација”, „Шта (не) значи 'ирско' у овим процесима стваралачке рецепције?”), „Срби у Џојса мимо српских џојсоваца: како је Џојс реципирао српски народ, књижевност и културу у контексту других (словенских) народа”, „Српски језик Џојсовог текста”, „Српске књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције Џојсовог дела у контексту рецепција Џојса код других словенских народа” и „Може ли бити (српских) теоријских истраживања без (стваралачке) рецепције дела Џејмса Џојса?”.

У првом, уводном поглављу „Постављање проблема: модернизам/постмодерна, стваралачка рецепција, Џејмс Џојс/српска књижевност 20. века” приказује се и контекстуализује основна теза овог истраживања – да се извесне промене које припадају токовима (пост)модернизације српске књижевности, нарочито романа 20. века, могу посматрати у односу на успостављање стваралачко-рецепцијских дијалога српских писаца у експлицитним и имплицитним поетичким сведочанствима са једном од прокламованих (реформаторских) парадигми модерности и заснивања постмодерног у европској и светској књижевности 20. века – поетички изразито разноликим и богатим књижевним остварењем Џејмса Џојса. Кроз најаву и дефинисање теоријских упоришта, образлаже се и

одабир грађе, нуди преглед до сада истраживаних, као и нових тема и проблема, који ће се у наредним поглављима анализирати, уз истицање Растка Петровића и Данила Киша као основних носилаца промена у стваралачко-рецептивном „распону” од модернистичког до постмодерног, али и од цојсовског до антицојсовског, при успостављању дијалогског односа према књижевном делу Џејмса Цојса и/или неком од аспеката који се њиме актуализују, а што, између осталог, утиче и на поетичке разлике у одређењима процеса модернизације у српској књижевности 20. века.

У првом потпоглављу „Појам *стваралачке рецепције* у контексту других сродних феномена” образлаже се да концепт *стваралачке рецепције* не представља само испитивање деловања или утицаја, није искључиво „резултат” директних и непосредних, генетичких и контактних додира књижевног дела Џејмса Цојса и тумачења појединачних српских писаца, већ методологија којом се проматрају *читања* Цојса *на даљину*, у доменима деловања модернистичке поетике као важног заједничког контекста, уз истовремено *помно читање* (*close reading*) и интертекстуално увиђање мреже додира и кореспонденција (*deep reading*). Метод стваралачке рецепције стога се поставља као основа компаратистичке *транснационалности* и *интеркултуралности*, бивајући својеврсна *метадисциплинарност* литерарности (уп. Марчетић 2013: 64–66), и то посебно у односу на поетички спецификум који у стваралачко-рецепцијском концепту подстиче процесе модернизације књижевности. Посебан изазов у тим оквирима чини разрешење тензије између двеју херменеутичких, стваралачко-рецепцијских ситуација – Цојс/Растко Петровић/модернизам и Цојс/Данило Киш/постмодерна, од чега и следи свако даље интересовање за то како *рецепцијско-естетичка рефлексивност* постаје значајна *метода херменеутичког тумачења текста* (уп. Mog-Grinevald 1987: 40).

У другом потпоглављу „Шта утиче на формирање концепта стваралачке рецепције кроз историју мишљења о (српској) књижевности 20. века?” разматра се када се и како у историји књижевних теорија, критике и херменеутике може уочити извесна тежња за одређењем *стваралачке рецепције*. Примећује се да би се корени промишљања о концепту стваралачке рецепције могли издвојити у потреби снажнијих компаративних сагледавања језичких, али и књижевних процеса, *вертикалом интеркултуралности* крајем 20-их

година 20. века. Таква врста промишљања о разграђавању компаратистичких метода касније ће налазити упоришта у барем три смера развијања ове дисциплине: социологији књижевности (Шикинг, Ескарпи), херменеутици (Гадамер), књижевној критици и историји књижевности (Сартр и други) (Maricki 1978: 12). Потврђује се да се у оквиру компаративног метода процеси стваралачке рецепције и њеног проучавања могу сматрати делотворним узусима за анализу структуралних и других законитости које се успостављају током и након динамике дијалога два књижевна система и легитимишу могућности модернизације књижевности у уочавањима и покретањима промена (уп. Guillén 1993: 280; Веселиновић 2014а: 447). Конституисање назначених упоришта у стадијумима формирања концепта стваралачке рецепције подразумева и реакције академских институција и истраживача, које су крајем 70-их и током 80-их година биле интензивирани у виду интернационалних окупљања, дискусија и тематских зборника и у окриљу српске науке о књижевности.

У трећем потпоглављу „Стваралачка рецепција и компаратистика” одговара се на питање зашто се концепт *стваралачке рецепције* чини посебно методолошки погодним и продуктивним у оквирима компаративне поетике. Истиче се да се овај аспект може корисно и подстицајно укључити у поновно проматрање домета идеја *светске књижевности*, и то у контексту у коме тај појам образлаже Дејвид Дамрош, подразумевајући *кружење дела* светске књижевности кроз конституишуће односе *хиперканона*, *противканона* и *канона у сенци* (Damrosch 2006: 45, Дојчиновић 2013: 351). Закључује се да се плод процеса поетичког дијалога дела Џејмса Џојса и српске прозе 20. века може сматрати примером „за очување концепта светске књижевности”, за који Дамрош увиђа да се најбоље постиже комбиновањем *хиперканона* и *противканона*, тј. *противканона* „у служби осветљавања и освеживања *хиперканона*”, као његове *другости* (Damrosch 2006: 50, Дојчиновић 2013: 352). Стога се процеси стваралачке рецепције издвајају као кључни „адут” савремене компаратистике у оквирима успостављања „канонских” и „канонизованих” односа, нарочито у регионално блиским књижевностима, културама и друштвима.

У четвртом потпоглављу „Стваралачка рецепција и модернизација” запажа се да се стваралачко-рецепцијским дијалогом обухватају феномени који у *циљној култури* нису до тада (у пуном замаху) постојали, а њиховим уланчавањима кроз „дискусије” са делом које је основ и потицај стваралачке рецепције не само што се *попуњава извесна празнина и процеп* (Тоугу 1995: 54; Веселиновић 2014а: 7) у динамици књижевне генеалогике циљне културе већ се променама *хоризонта очекивања* утиче на стварање својеврсних *преломних момената* у токовима модернизације књижевности. Примећује се да пропорција тренутка настанка Џојсовог дела, отпочињања процеса стваралачке рецепције и продукта стваралачког утицаја на модернизацију српске књижевности 20. века представља типолошки изузетно сложену *херменеутичку ситуацију* која мења однос центра и маргине у циљној култури, у којој је модернизација имплицитни продукт стваралачко-рецепцијског контекста, а у конкретном случају означава валидности (пост)џојсовске индукције промена стилских формација у српској књижевности 20. века. Закључује се да се о модернистичкој џојсовској и постмодерној антиџојсовској и метаџојсовској парадигми може говорити у терминима фишовски дефинисаних *интерпретативних заједница*, са свешћу да промене парадигме у српској књижевности 20. века претпостављају *сукоб интерпретација*, у оквиру кључног питања како постмодерна чита модернизам.

У петом потпоглављу „Шта (не) значи 'ирско' у овим процесима стваралачке рецепције?” анализира се шта може представљати посебну „привлачност” у случају почетка стваралачке рецепције Џојса у српској књижевности 20. века. При томе се истиче колико неким стваралачко-рецепцијским изборима може да допринесе и ређе присуство одређене културе, у овом случају ирске, у односу на дотадашње учесталије парадигме рецепција. Подсећа се на то да је, услед политичких догађања током Првог светског рата, овдашња публика у том периоду могла да буде упозната са ставовима неких од ирских писаца у вези са статусима *ирскости*, ирским становиштем и његовим променама у односима према Енглеској, Европи и другим народима света. Осим тога, у фокус интересовања поставља се питање да ли проматрање стваралачке рецепције Џејмса Џојса од Растка Петровића до Данила Киша може, као узус канона читања и креативних „одговора” на Џојсово дело у српској књижевности 20. века, утицати на конституисања и

увиде стваралачких рецепција модернизма у другим књижевностима, те допринети проширивању и превредновању канонизујућих дела светске књижевности као премрежавајућих хетерокосмика (стваралачке рецепције Џојса и/или других писаца) у формирању европског и светског модернистичког корпуса 20. века. Циљ таквих претпоставки није само питање како *канон посредује утицај*, већ да ли снага присутности стваралачке рецепције неког аутора може утицати и посредовати канон, и другачије установити *канонизујућа* дела српске књижевности 20. века и у контексту светске литературе. Стога се закључује да би се изучавање историје стваралачке рецепције једног дела и односа према процесу модернизације који успоставља засигурно могло сматрати једном од основних поставки савремене компаратистике, а уз то и могућности заснивања стваралачко-рецепцијских књижевних студија, у оквирима компаративне поетике, проучавања смене поетичких парадигми и процеса модернизације, као комплементарних дисциплина.

У другом поглављу „Срби у Џојса мимо српских џојсоваца: како је Џојс реципирао српски народ, књижевност и културу у контексту других (словенских) народа” интересовање се усмерава ка анализи појединих *словенских* и/или *словенизованих* сегмената Џојсовог текста – од раних дневничких бележака из Пуле и Трста, *Стивена хероја*, преко натуралистичких и модернистичких Џојсових остварења, све до трагова (пост)модерног у *Финегановом бдењу* – не би ли се указало на који начин се у назначеном контексту, међу осталим словенским, појављује талог српске књижевности и културе и како је он постављен у односу на одјеке процеса модернизације, уочљиве у Џојсовом делу, као и промене које се тиме условљавају у токовима књижевности 20. века. У том смислу се и закључује да се Џојсово разумевање *словенског и балканског контекста* мења: од немогућности поимања граничног града као (компаративно безбедног) „текста” који пресудно креирају конфликти дискурса и идентитета (Radović 2013: 262) у раним Џојсовим остварењима, преко утврђивања позиције транснационалног у дванаестој епизоди *Уликса*, као онтолошког и стваралачко-идејног надилажења позиције нетрпељивости властитог и страног, до потпуне *компаративне безбедности текста* удружених ознака топонима, пореклом и из мањинских језика у *Финегановом бдењу*. При томе се потврђује да је *друго*, па и словенско *друго*, од ентитета спољашњег света, постало

део џојсовске поетичке (и језичке) архитектоники, што је од деконституишуће тензије (пре)модерне стварности достигло конституишућу тензију (пост)модернитичког текста, подложног даљим (де)конструктивним аспектима читања многих теоријских поставки.

Подстакнуто Џојсовим вишедеценијским интересовањем за стране језике и њихово креативно преобликовање у текстовима, као и увидима у претходна истраживања словенског језичког и тематског материјала у Џојсовим делима, у трећем поглављу рада „Српски језик Џојсовог текста” испитивање се посвећује присуству српских речи у Џојсовом опусу, при чему се изразито подстицајним чини *Финеганово бдење*. Кроз три табеле издвајају се, класификују, а након тога и коментаришу облици, значења и начини обележавања речи из *Финегановог бдења* које су: 1. у претходним истраживањима већ именоване као српске (српскохрватске); 2. у пређашњим истраживањима одређене као пансловенске или као део корпуса словенског језика који није српски (српскохрватски), а за које је овом приликом закључено и потврђено да постоје и у српском језику, у истом или сродном облику, истог или нешто измењеног значења; 3. речи које у претходним истраживањима нису обухваћене као пансловенске или српске (српскохрватске), а могле би бити. Ревидирањем постојећих и инкорпорирањем *финегански* присутних, а до сада неишчитаних речи из српског језика, истиче се да је Џојсово занимање усмерено на географске, етнографске, митске, религијске, антрополошке посебности и изражајне аспекте српског језика, екавског и ијекавског изговора, при чему Џојсову пажњу привлачи и ћирилица. У истраживању су посебно реконтекстуализовани примери словенске антитезе у *Финегановом бдењу*, значења речи *sweatoslaves* (FW 309.12), порекло сегмента “Eh selo moy” (FW 340.16), сродности ресемантизације елемената словенског материјала код Џејмса Џојса и Ратка Петровића, уочени елементи *српског кластера* у Џојсовом тексту, као и *финеганске* трансферзале етима *слав*, што све на различите начине утиче на активирање транскултуролошког аспекта једног текста, снагу полифоних значења његових транс-семантификација и доприноси нивоу поетичких закључака о узусима процеса (пост)модернизације. Основни закључак тиче се перспектива које, и према начинима инкорпорирања српског језика у Џојсовом опусу, указују на разлике од позиције полуколонизованог аспекта мањег језика у *Стивену хероју* и *Портрету уметника у младости* (Castle 2009: 105) до постмодернитичке ситуације постколонијалног односа из

*Финегановог бдења*, што је посебно значајно у променама од сталних дедалуско-уликсовских тензија империјализам/национализам/космополитизам у слици света, преоријентисаних преко поетике као друштвено-политичке алтернативе текста, те модернизованих и универзализованих све до књижевно-поетичких преосмишљавања околности у креирању надтекстуалне стварности у *Финегановим бдењу*.

Кроз проматрања „наратива сложене рецепције” (Nash 2009: 41) као једновековне „историје читања Џојса” (Nash 2006: 2), у четвртом поглављу „Српске књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције Џојсовог дела у контексту рецепција Џојса код других словенских народа” издвајају се три периода књижевно-критичке и преводилачко-стваралачке рецепције у светској и српској џојсологији, која се, донекле, временски и типолошки међусобно и поклапају. Први период би обележила рецепција Џојсових текстова од стране авангардних критичара и стваралаца до Другог светског рата (од првих светских рецепција дела Џејмса Џојса до 1941. године), други период рецепција у оквиру (послератног) модернизма након Другог светског рата (од 1941. до 1984. године), а трећи период друштвених и културолошких промена које су пратиле Европу и свет од осамдесетих година (од 1986. године до данас). Кроз анализе Џојсових књижевно-критичких и преводилачко-стваралачких рецепцијената у овим фазама (Ристић, Петровић, Симић, затим Токин, Горјан, Данојлић, Павловић, Селенић, Кољевић, Марковић, Јеремић и други), иако је запажено да се различити видови цензуре нису односили директно на забрану објављивања Џојсових дела у тадашњој Југославији, примећује се да (марксистички оријентисана) критика није увек била благонаклона према овој врсти штива, те да је негативан тон носило буржоаско одређење романа, активирање облика, тема или атмосфере начелно припадајућих и разумљивих само грађанском слоју, што је поспешивало и неповерење према класи уопште, уз негативно поимање ослабљеног друштвеног ангажмана дела, а наглашеног нихилизма и других сродних проблема. У том смислу, потврђује се да је поетички важан, прекретнички период модернизма 50-их година 20. века омогућио знатно слободније и продорније интересовање за критичко и преводилачко промишљање о Џојсовом делу, што ће умногоме креирати простор афирмације и за смелија поетичка опредељења нове песничке и критичарске генерације.

Основно питање које се поставља и проверава у петом поглављу ове целине садржано је већ у његовом наслову – „Може ли бити (српских) теоријских истраживања без (стваралачке) рецепције дела Џејмса Џојса?“. Хипотезе се тичу утврђивања сродности у начинима на које су се критичко-теоријске рецепције на овом говорном подручју развијале у другој половини 20. века у односу на књижевно-теоријске анализе које су пратиле Џојсово дело у европској и светској мисли о књижевности, као и провере колико је за неке теоријске поставке у корпусу испитивања српске науке о књижевности важно присуство Џојсовог дела као књижевне грађе. Стога се у поглављу издвајају и коментаришу неки од најзначајнијих момената у историји теоријских приступа и статус Џојсових дела у оквиру њих – нова критика, структурализам, постструктурализам, психоанализа, генетичке студије, феминизам и други. Примећује се да се теоријска основа нове критике и методе помног читања развија на америчким универзитетима паралелно са покретањем читалачких група *Финегановог бдења* и јача 40-их година 20. века. Тренутак тензије структуралистичког и постструктуралистичког обрта 60-их година везује се за Лаканова читања Џојса, што кулминира у моменту када Лакан 1975. године погледом уназад тражи код Џојса из 1922. нешто нечитиво, „немогуће-третирајући 'симптом'“, који се не би уклопио у структуралистичке приступе већ у „структуралистичко преосмишљавање психоанализе“ (Thurston 2009: 93). Такву врсту заокрета уз еклектичку методолошку подлогу компаративних и позних семиотичко-структуралистичких погледа, у анализи џојсовских дугорочних лапсуса, Јовица Аћин користи су свом истраживању *Финегановог бдења* из 1983. године. Закључци који представљају промене у нараторолошком погледу на Џојсов текст – Штанцелове анализе *нараторивне ситуације у роману* 1971. године и Хејманово обележавање ауторског наратора у геометријској структури „Лутајућих стена“ *уредником* 1970. године (уп. Norris 2006: 37) – догађајност Џојсове прозе потврђују као тренутак заокрета у могућностима разумевања облика и значења ауторског коментара, што у оквирима српске књижевности подстиче издвајање различитих функција ауторских коментара у Кишовим делима, насталим као одговор кроз процесе стваралачке рецепције Џојсовог текста (уп. Миливојевић 2001). Амбивалентност ставова Вирџиније Вулф иницирала је барем две од могућих струја феминистичког читања Џојсовог дела, које се уочавају у негативним критикама мизогиније Џојсових романа из



позиције англоамеричких феминистичких студија (Гилберт, Губар и други), али и, супротно томе, у теоријски и интерпретативно продуктивним подстицајима тумачења Џојсовог језика из перспективе француских феминисткиња (Кристева, Сиксу). С тим у вези, чини се да би ослобађањем од социолошког аспекта гинокритике, са фокусом на џојсовку моћ литерарности ситуирану и у дискурсу, расветљење теоријских пукотина и разлика читања Џојса од стране Дериде и Сиксу отворило нове просторе значајне за контекстуализацију дијалога и стваралачког одговора српске књижевне теорије у односу на друге теоријске традиције, са Џојсовим делом као грађом, али и осталим ауторима националне и светске књижевности. Закључује се да новије компаративне анализе Џојсовог дела у оквирима руске и српске књижевности потврђују да су управо над читањима Џојса у различитим контекстима и нове теорије у српској науци о књижевности могуће (уп. Perišić 2013), при чему се у конструкцији теоријског система и проматрања субјекта у савременом свету показује да се и појединачни елемент Џојсовог текста рачуна као основ теоријске поставке (уп. Симић 2012), док се (не)могућа методологија теорије и типологије романа 20. века оцртава баш у упоредној анализи проблема тоталитета у делу Џојса и стваралачким рецепцијама у српској књижевности, када је дискусија тим поводима вођена са Растком Петровићем и другим ауторима (уп. Петровић 2008; Петровић 2013), што показује незаобилазном потребу превода оваквих студија из теорије српске књижевности и њихове контекстуализације у оквирима светске џојсологије. У припремама теоријских образлагања поетике дигиталне књижевности и проматрања претеча карактеристика дигиталног наратива, закључује се да је нелинеарна садржајност само наизглед линеарне структуре тока свести у делу Џејмса Џојса заправо основа претпоставке за поетику дигиталног текста, чиме се потврђује да свака нова теорија постаје и над Џојсовим делом, као и да су њени ефекти и полемички контекст који креира круцијални за модернизацију и методологије интерпретаторских приступа, и стваралачких одговора (српске) књижевности 20. и 21. века.

*Паралелни џојсовски светови*, друга целина докторске дисертације, састоји се од 4 поглавља (од 6. до 9): „Паралелни џојсовски светови: Гавре Даблинац”, „Српска камерна музика”, „Има ли имажи(ни)зма у српској књижевности 20. века?” и „Како се чита *Одисеја* до 20-их година 20. века: фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског”. Циљ

ове истраживачке целине јесте да се, пре него што се разматрање критичких, преводилачких и експлицитно поетичких рецепција опуса Џејмса Џојса у српској књижевности 20. века настави у правцу сагледавања стваралачке рецепције Џојсових текстова у опусима српских књижевника, скрене пажња на типолошку сродност коју рани модернизам у поезији, прози, поставци естетичких концепција и драми ових простора баштини са променама запаженим крајем 19. и почетком 20. века у оквирима европске и светске књижевности, чија је једна од водећих парадигми модерности оличена управо у књижевном делу Џејмса Џојса.

Хипотеза која се поставља у шестом поглављу „Паралелни џојсовски светови: Гавре Даблинац” тиче се претпоставке да је српска литература већ у првој деценији 20. века показала суштинске сродности у односу на концепт модерности и његове промене у европској и светској књижевности, које ће постати залог за каснију (логичну) стваралачку рецепцију Џојсовог дела у прозним остварењима српских писаца, као и за успостављање и развијање поетичких дијалога у виду темеља основних токова модернизације српске књижевности 20. века. У контексту тог истраживања посебно интересовање подстиче појава Вељка Милићевића и стварање лика Гавра Ђаковића, типолошки и по облику сувишног Даблинца, у годинама паралелним настанку Џојсове збирке *Даблинци*. Анализом Милићевићеве лектире у контексту духа времена, а нарочито сродности приповедака из *Даблинаца* и сегмената опуса Вељка Милићевића, како по економичности стила, *обазривој шкртости* (LII 134), тако и по приказаној атмосфери парализе, сплина, чамотиње, а нарочито начина на које је код оба аутора актуализован однос према језику, домовини, мајци, вери, Америци, констатује се да би било могуће претпоставити како би се, да је Милићевић наставио да се поетички развија и даље да ствара, вероватно уприличиле предиспозиције да се поетички *тоталитет Џојс* припреми и догоди још негде.

У седмом поглављу „Српска камерна музика” проверавају се две хипотезе. Прва хипотеза се односи на особине *поетске свите камерне музикалности* чији се елементи, иако нису експлицитно именовани овим обликом, могу препознати и у поезији савременика Џојса-песника на јужнословенским просторима – у књижевном делу Алексе

Шантића и Антуна Густава Матоша. Компаративно читање примера из Џојсове збирке *Камерна музика* и Шантићевог опуса на више различитих планова (кроз структурално-композицијске, тематско-мотивске, стилистичко-симболичке, версификацијско-интонативне и друге поетичке аспекте) указује на сродне начине опхођења ових песника са почетка века према песничким традицијама европских и националних књижевности из којих происходе (нарочито сентиментализма, романтизма, симболизма и импресионизма) и блиске одговоре на изазове ране модерности које успостављају као поетичко-типолошки једновременици, при (не)постојећем дијалогу паралелног џојсовског света јужнословенских простора. После испитивања се закључује да се сегменти Шантићевог разноврсног опуса заиста могу сматрати *поетском свитом* српске камерне музике, модерне у исто време онолико колико (ни)је на својим почецима то био (н)и Џојс. Друга хипотеза овог поглавља тиче се потребе поетичког разумевања места и значења збирке *Камерна музика* у Џојсовом опусу, као својеврсног прототипа могућих односа стваралачке ауторецепције других збирки поезије у прозним опусима и покушаја успостављања својеврсне парадигме модерности за типолошка проматрања односа прозних творевина једног културног и књижевног круга према поетским замецима, те поетичког удела стваралачко-ауторецепцијског *прозног читања поезије* у процесима модернизације прозе 20. века. Опцртан џојсовски дијалог *песмотворне романескности* и *романескне песмородности* сагледава се на примерима контекстуализације *Откровења* Растка Петровића (Петровић 1968), збирке *Слијенац на жалу* Владана Деснице (Desnica 1956), препева и песама Данила Киша (Киш 1992) и поезије Милорада Павића (Павић 1967) у њиховим прозним опусима. Након анализе се закључује да џојсовски типови *камерно-музичког* и *свитног* уланчавања поетских сегмената у веће прозне целине, као и холистички приступ полиструктурним делима у настајању и континуираној полифоној обради материјала, у својим разноврсностима поетичког квалитета парадигме *прозних читања поезије* имају типолошких сродника у токовима српске књижевности 20. века. Без обзира на то колико се сваки међулитерарни џојсовски одговор познавао и стваралачки реципирао, *прозно читање поезије* у српској књижевности 20. века у опусима Растка Петровића (по моделу којим *Уликс* чита *Камерну музику*), Владана Деснице (како *Портрет уметника у младости* чита *Камерну музику*), Данила Киша (како Џојсова

представа рата не чита *Камерну музику*) и Милорада Павића (како *Финеганово бдење* чита *Камерну музику*) показује интригантан распон и раскош поетичких одређења, као и смену поетичких парадигми (предмодернистичког, ултрамодернистичког и ранопостмодернистичког), што у сваком случају сведочи о изразитој типолошкој сродности различитих књижевних традиција у процесима модернизација европске и светске књижевности 20. века.

У осмом поглављу рада „Има ли имажи(ни)зма у српској књижевности 20. века?” указује се на неопходност типолошког проучавања деликатне поетичке генезе од предмодернистичких до раних авангардних одјека у компаративним оквирима светске књижевности, и то постављањем питања о значају и улози елемената имажизма као „везивне” поетичке трансформације двеју парадигми. Основна хипотеза овог поглавља тиче се испитивања типолошких сродности вертикале поетичких промена која се конституише у опусу Џејмса Џојса, од предмодернистичких *прелудија Камерне музике*, преко последње, тридесет шесте, имажистичке песме у тој збирци, до авангардних обриса што се успостављају у каснијим Џојсовим песмама из збирке *Песме за пени*, са вертикалом поетичких промена која се гради и трансформише у опусима до Алексе Шантића до Растка Петровића, уз претпоставку да се од Шантићевих збирки поезије, као својеврсне претече, до *Откровења* Растка Петровића, генерише, обликује и мења српски имажи(ни)зам. Закључује се да је дефинисан имажистички полиперспективизам и симултаност диференцираних фотографских аспеката у капацитету разлике између (пред)модернистичког краја *камерне музикалности* у песми „Чујем војску” као раноавангардној *епифанијској либерацији времена и простора* (уп. Jones 1972: 38) у Џојсовој песми „Прошња” могуће разумети као моменат сусрета протомодернистичких и зачетака авангардних тенденција, који се као парадигматски у српској књижевности 20. века, у формалним променама на нивоу синтаксе стиха и строфе и при ослобађању од узуса традиције, препознаје на граници познијих Шантићевих и раних Петровићевих песама. У анализираним примерима уочава се да до преваге различите вредности слике као кључне одлике имажистичке поетике долази услед проблематизовања позиције метафоре, чему доприносе разуђене варијанте поклапања фотографских наратива или пак епифанијска реципирања позиције из више углова, што, када се узму у обзир све ређе

контекстуалне зависности сливања свести о енергији и интуицији, интензивирани у међуратном периоду до екстрема пиктуралне импресије, чини (везивну) поетичку разлику између слика неких од (пред)модернистичких Шантићевих песама (нпр. „Вече на шкољу”) и неких од (прото)авангардних Петровићевих песама (нпр. „Преиначења”), попут парадигме диференцираних облика из двеју Џојсових збирки. Без обзира на то што имажистичка остварења често нису на највишем пијадесталу уметничког, потврђује се да је у процесима модернизације књижевности прве и друге деценије 20. века имажистичка парадигма као „разрешење” предмодернистичке *поетске свите камерне музикалности* у опусу Џејмса Џојса или пак у успостављеној поетичкој вертикали од Алексе Шантића до Растка Петровића изразито значајна као смер промена које доприносе како зрењима модернизма, тако и утирању пута одређеним авангардним тенденцијама.

Почев од деветог поглавља рада, у неколико наврата, при завршетку одређене целине, кроз одељке са иницијалним делом наслова „Како се чита(ју) *Одисеја* (и)...” пружа се својеврсни *одисејски* интермецо у односу на основну тему не би ли се указало на који је начин у динамици процеса модернизације књижевности током 20-их, 30-их, 50-их и 70-их година 20. века стваралачки рецепиран Хомеров у односу на Џојсов текстуални предложак у српској књижевности, те како је то, паралелно са стваралачком рецепцијом књижевног дела Џејмса Џојса, у успостављеном *тријалогу*, допринело променама поетичких парадигми и одредило токове модернизације српске поезије и прозе 20. века. С тим у вези ова поглавља (9, 18, 23, 27), са насловима „Како се чита *Одисеја* до 20-их година 20. века: фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског”, „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* 30-их година 20. века: Драинчева уликсологија”, „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* од 50-их година 20. века: двојнички *Дневник о Улису*” и „Како се чита *Одисеја* до и од 70-их година 20. века: Сирин Борислава Радовића – „Сирене” савременог света” представљају како одељак по себи, тако и засводни поглед на поглавља и периоде које обухватају, као финала целина којима припадају – *Паралелни џојсовски светови, Први српски џојсовац, (Не само) Десничин Даблин, Од џојсологије до антиџојсологије у српској књижевности 20. века.*

У оквиру целине *Паралелни џојсовски светови*, последње, девето поглавље „Како се чита *Одисеја* до 20-их година 20. века: фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског”, посвећено компаративном читању фигуре Уликса у изабраним делима Џејмса Џојса и Милоша Црњанског, проверава хипотезу поводом могућности разоткривања и разматрања другости *Лирике Итаке* у односу на многа дела европске и светске књижевности која претачу примере из класичне старине у миље модерног и сведоче, у овом случају, искључиво о повратку митског јунака. Чини се да се код Црњанског не појављује само Одисеј, већ се, скоро истовремено и паралелно са поетиком англоирског модернизма, и овде наговештава фигура фамозног Уликса. Стога се овим поглављем утврђује која су то парадигматична обележја такве фигуре, као и каква се промена у српској књижевности њоме зачиње. Закључује се како је типолошки сродан доживљај света након Првог светског рата код Џојса и Црњанског допринео негацији ратничке и луталачке фигуре Одисеја у инкарнацији одвише хуманог Уликса, као најтужнијег човека „највеће поеме човечанства” и у *Лирици Итаке* (Црњански 1959: 9–10). Уликсовско препознавање *свега*, за разлику од одисејског, итачког препознавања сина, жене и домовине, приказано је код Џојса и Црњанског на улицама до „Итаке”, и то као кретање са априорним губитком, које тријумфује у вечном понављању истог враћања са успоравањем и одлагањем повратка реконвалесцента кући, јер куће заправо ни нема (уп. Lawrence 2010: 141–143). Претходним испитивањем се потврђује да 1919. године српска књижевност у *Лирици Итаке* инаугурише своју верзију модернистичког Уликса.

Трећа целина *Први српски џојсовац* ове докторске дисертације састоји се из 9 поглавља (од 10. до 18) и њихових потпоглавља: „Уликс у току”, „Џојсплицитна (пост)модернизација: Растко Петровић/Данило Киш” („Хаосмички енциклопедизам”), „Они пишу *романе о уметнику*” („Ослобађање жанра кроз фигуру уметника”), „Прелазни (жанровски) облици – *Бакомо Џојс, Са силама немерљивим, Рани јади*, „(Не)могућности типологије *џојсовског романа* у српској књижевности 20. века”, „Типологија токова не-свести”, „Ономатопеја – чуло заборавља у књижевном тексту?”, „Ходање као хронотоп (мета)текста и/или лого(ро)логија *Дана шестог*” („Читоход”) и „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* 30-их година 20. века: Драинчева уликсологија”. У поглављима ове целине разматрају се неке од поетичких промена које се уочавају у романескним поступцима

Растка Петровића, насталим услед Петровићеве активне стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса, због које се засновано може говорити о Растку Петровићу као о првом аутохтоном и у процесима модернизације утицајном српском џојсовцу. У анализама изабраних теоријских и књижевно-историјских аспеката промишља се о начинима на које познији аутори и различити поетички саговорници упоредо са остварењима Растка Петровића, али и након њих, разумеју концепт стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у контексту модернизма, као и њеног удела у процесима модернизације српске прозе, а нарочито извесних романескних поступака у књижевности 20. века, при чему се закључује да скицирању промена и схватању суштине проблема модернизације књижевности умногоме доприносе примери из српске литературе 20. века који су настали као аутохтони одговори након активне стваралачке рецепције текстова Џејмса Џојса.

Десето поглавље „Уликс у току” припада типу уводних бележака пред новим одељком које сачињава својеврсна увертира тема за предстојећи развој целовитијег погледа на најважније моменте стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у опусима изабраних аутора (Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша, Борислава Пекића), као и њихових поетичких сродника. У овом случају дефинишу се области и елементи џојсовске парадигме модерности у прози које је Растко Петровић као реформаторске креативно реципирао и инкорпорирао кроз стваралачки дијалог у властитим текстовима, чинећи на тај начин кључне заокрете у токовима модернизације српске литературе 20. века, што се, између осталог, односи и на промене у оквирима жанра о уметнику, начина опхођења према језику, техника унутрашњег монолога и тока свести, нових романескних форми и других, о чему се дискутује у поглављима која следе.

У једанаестом поглављу „Џојсплицитна (пост)модернизација: Растко Петровић/Данило Киш” пажња се посвећује експлицитним, аутопоетичким становиштима наведених аутора и њиховим одразима кроз одређене имплицитне (ауто)поетичке поступке, а посебно начинима на које се, од модернизма до постмодерне, у тумачењима *новог облика романа*, заснива и мења њихов стваралачки дијалог у односу на поетичка виђења теорије енциклопедије и хаоса у процесима рецепције књижевног дела Џејмса Џојса. Кроз истраживање се показује да Растко Петровић поседује свест о Џојсу као о

прекретници у процесима модернизације, као и да, и поред реформаторске тежине Џојса, верује у могућност и продуктивност стваралачке рецепције његових дела код других писаца, која јесте у позицији да, кроз промене у креативном дијалогу међу многим опусима, произведе *развој* и *еволуцију* прозе (уп. Петровић 1974: 282). Киш је такође сагласан са идејом постојања процеса модернизације књижевности, уочљиве у аутохтоности поетичких реакција на одабране књижевне саговорнике, међу којима је и Џојс, док меру своје стваралачке рецепције одређује *диференцијалним коефицијентом* (уп. Киш 1983d: 52), нарочито након тумачења Џојса као „крајњег производа [...] сумње” (уп. Киш 2007: 163, 166) и статуса одговора стваралачке рецепције у односу на то *куда се и како након Џојса не може*, а неопходно је тежити ка „непознатој књизи будућности” (уп. Петровић 1974: 282). Након анализа примера из есеја закључује се да су Растко Петровић и Данило Киш сагласни да у току смена поетичких парадигми, који се зачиње са прозом Џејмса Џојса, динамика у процесима модернизације постоји: на почетку обележена поремећајем претходног и разноликом рецепцијом онога што следи, притиснута силином дезинтегрисаног света и питања о постизању тоталитета текста без обзира на немогуће универзалности, при чему превладава фрагментарност која тежи да прикаже виталност психолошке реконструкције у, скоро парадоксалном, предвиђању и очекивању савршеније, систематичније и хармоничније целине са фиксним упориштем у немогућој документарности (уп. Петровић 1974; Киш 1983e). Када нови приступи у „раду са духовним материјалом” (Петровић 1974: 282) теже да разреше питање о начинима превладавања дезинтегрисаности и елиотовски дефинисане анархије савремености у смеру сабирности извора, поступака и/или документарних предлога, у фокус процеса (пост)модернизације (српске) прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију дела Џејмса Џојса поставља се истраживање статуса хаоса и енциклопедије, у виђењима од Растка Петровића до Данила Киша.

Хипотеза која се у потпоглављу „Хаосмички енциклопедизам” проверава јесте како се мења тип успостављања релација поетике енциклопедичности према поетици хаоса од Растка Петровића до Данила Киша у односу на стваралачку рецепцију поетичких становишта Џејмса Џојса, те како та промена утиче на процесе модернизације књижевности 20. века. Кроз анализу (ауто)поетичких ставова Џејмса Џојса, Растка



Петровића и Данила Киша закључује се да Џојс *Уликсом* досеже упориште оксиморонски једновременог дејства поетике хаоса и поетике енциклопедије у модернистичкој прози – именованем ствари, односно њеним разноврсним, протејским стварањима у процесу писања, као енциклопедичним поступком умножавања сродности и разлика обличја ствари, калеидоскопира се свет, али свет без кохеренције, дакле, свет хаоса енциклопедичних облика. На тај начин текстом потврђујући *хаос с* енциклопедијским *предумишљајем* (уп. Кољевић 1963: 186) основна је карактеристика највећег, модернистичког дела романа *Уликс* и *Дан шести*. Док, према Кишу, модернистички *писац не верује у поредак ствари и распоред предмета* енциклопедијски дезинтегрисаних, постмодеран писац верује у јасну и недвосмислену тежњу *логике енциклопедијског поступка* – да се *уликсовско-итачки* или и *финегански* приреди и сачува дезинтеграција ствари и предмета као случајност у њиховом именовану, каталогизовању и набрајању (уп. Киш 1983е: 211–212), у чему и јесте кључна разлика између Петровићевог и Кишовог читања Џојса, односно модернистичке и постмодерне стваралачке рецепције односа хаоса и енциклопедије. Тако се и прецизира распон – од текстуалне потврде *хаоса с* енциклопедијским *предумишљајем* (у *Уликсу*, без „Итакe” и у *Дану шестом*) до (мета)текстуалног *енциклопедијског приређивања хаоса* (од *Уликсове* „Итакe” ка *Финегановом бдењу*, као и од *Пешчаника* ка *Гробници за Бориса Давидовича*), који утиче на промене у процесима модернизације (српске) књижевности 20. века. С тим у вези се истиче да је *финеганско текстуално наслеђе* засновано и вероватно једино могуће у утопијској идеји отеловљеног тумачења у мноштву читалаца, на метанивоу *хаосмичког енциклопедизма*, у бескласју полиглосије као идеалног херменеутичко-комуникативног обрасца, где текст постаје пријемчив у оној мери у којој припада и отвара се заједници.

Испитивању у дванаестом поглављу „Они пишу *романе о уметнику*”, кроз токове модернизације српске прозе 20. века, а у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса (посебно у овом случају *Портрета уметника у младости*, као и промена које у том смислу имплицира дедалусовски прототип фигуре уметника од *Стивена хероја* до *Уликса*), пажњу привлаче сродности и разлике у стваралачком односу према жанру *романа о уметнику*, у корпусу који чине одабрана дела Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша и Борислава Пекића. Хипотеза која се овим поглављем рада

провера и потврђује тиче се поетичког оспоравања матрице *развојног образовног романа* и преобликовања у основе *романа о развоју уметника* на примерима дела Џејмса Џојса, која стваралачки реципирана од стране писца српске књижевности 20. века утичу на процесе модернизације овог жанра. У том контексту истражују се промене односа према типу *романа о уметнику*, како у Џојсовом опусу (од есеја посвећеног овој теми, преко *Стивена хероја*, до *Стивена у Уликсу*, а посебно узимајући у обзир развој уметничких, естетичких теорија), тако и у *романима о уметнику* у српској књижевности 20. века.

У потпоглављу „Ослобађање жанра кроз фигуру уметника” анализом се потврђује претпоставка да се на метапоетичком плану о Џојсовом *Портрету уметника у младости* очигледно може промишљати и као о *роману о теорији превредновања жанра*, што отвара простор да се и поводом других *романа о уметнику* у српској књижевности 20. века говори као о експлицитним или имплицитним *романима (о) теоријама*, поетичким или естетичким. Уликсовско наслеђе фигуре ствараоца, проистекло из поетичког обрачуна *романа о уметнику* са матрицом *образног романа* из *Портрета уметника у младости*, указује на нужност промена у оквирима *социјализације уметничког*, које се запажају кроз *дедалусовске догматизације естетичких теорија*, као компромисе између уметничког ослобађања од нежељене социјализације и уметникове потребе стицања легитимитета друштвеним признањем. *Роман о развоју уметника* инкорпорирањем имплицитно драматизованог трактата о уметности поставља изазове у токовима промене од основног жанровског постулата ка *роману естетичке теорије*, а у оквирима процеса модернизације српске књижевности 20. века у односу на стваралачку рецепцију Џејмса Џојса, нарочито ка *романима о епифанији*. Закључује се да Десничин облик *романа о развоју уметника* као, у ствари, *роман о начинима (не)прихватања смрти уметника* чине поетички освешћена сећања на уметничко постање, чиме се одлике жанра *романа о уметнику* преосмишљавају у смеру у коме је естетичка теорија запажено прогресиван део романа. Са друге стране, на примеру Десничине приповетке „Посјета” закључује се да присуство епифаније у тексту, као подстицај и прелаз на перспективу образовања естетичких погледа и система, показује да су оквири монолитног приказа приповедног света угрожени, што у токовима модернизације прозе 20. века утиче на преобликовање *романа о развоју уметника* у смеру *романа о естетичкој теорији*, и то не само кроз варијетете *романа о*

*роману, есеја о роману*, романа-есеја о немоћи досадашњих романеских приступа већ и романа који уместо мимезе света нуди дијегезу естетичке теорије. Последње се јасно уочава у Кишовом кратком роману *Мансарда*, који се посматра као *оквир* сусрета *романа о уметнику* и *романа о теорији*, односно теоријско-естетичком контексту писања романа, при чему се у процесима (пост)модернизације књижевности утврђује да је *Мансарда* екстреман прототип *џојсовског романа о теорији превредновања жанра*, где уместо алтернативе проистекле из теоријске ресемантизације приче о уметнику претрајава дестабилизација целине оба дискурса. У Кишовом опусу се, од *Мансарде* до *Пешчаника*, издваја циклус *романа о уметнику*, који указује да нису у питању само романи о превредновању жанра већ и поетике, те да је Кишов крајњи одговор на стваралачку рецепцију *Портрета уметника у младости* и динамичку промену жанра од *образованог романа до романа о уметнику* и *романа о естетичкој теорији* заправо циклус романа о генези поетичког сукоба и немогућег превредновања модернизма постмодерном у српској књижевности 20. века.

У тринаестом поглављу „Прелазни (жанровски) облици – *Ђакомо Џојс, Са силама немерљивим, Рани јади*” упоредно се истражују наведена дела као значајни моменти својеврсних кохезионих фаза у опусима Џејмса Џојса, Растка Петровића и Данила Киша. Хипотеза која се поставља и потврђује заснива се на запажању да је, због стилистичког и семантичког међупериода који *Ђакомо Џојс* од завршетка *Портрета уметника у младости* до *Уликса* обухвата, мотива и поетичких поступака најављених у њему, а развијаних у каснијим делима, али и због многобројних аутобиографских, аутореференцијалних и метареференцијалних елемената, као и питања жанровске поливалентности, позиција овог списка у Џојсовом опусу парадигматски сродна позицији романа *Са силама немерљивим* у опусу Растка Петровића и збирке *Рани јади* у опусу Данила Киша. Различити начини на које један текст „(не) једе” други – *Уликс Ђакома Џојса, Дан шести Са силама немерљивим* и *Пешчаник Рани јаде* – најнепосредније илуструје токове модернизације прозе 20. века, који, у овом случају, у џојсовској поливалентности родова представљају важну границу модернистичког и предавангардног, у Петровићевом концепту времена (пост)авангардног и позномодернистичког, а у инкорпорирању читаоца при стварању *нове текстуалне стварности* и наративног

идентитета имплицитног аутора сусрет кишовских позномодернистичких и раних постмодернистичких карактеристика.

У четрнаестом поглављу „(Не)могућности типологије *џојсовског романа* у српској књижевности 20. века” намера је да се дефинишу поетички обриси у којима се *џојсовски тип* романа, у стваралачкој рецепцији од *уликсовског* до *финеганског* подтипа, појављује у виду својеврсне прекретнице и пресека једног периода, али и маркера будућих поетичких промена. Праћењем граничних појава *џојсовског* типа прозе оцртава се ток (пост)модернизације књижевности у 20. веку – од модернистичког, преко авангардног (надреалистичког), до (хетерокосмичко-)постмодерног романескног облика, при чему се као типолошки саговорници или примери одговора након стваралачке рецепције *Џојсовог* текста у српској књижевности 20. века издвајају романи *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* Растка Петровића, *Без мере* Марка Ристића и *Тутори* Боре Ћосића. У том контексту уликсовским одликама обележава се Петровићев концепт оброчавања гигантизма енциклопедије књижевних облика и поступака кроз архитектонику *репертоара* у романима *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* и *Дан шести*, који својом формалном и дискурзивном разноврсношћу не само што нуде „разарање” једног жанра већ истовремено и могућност деконституције истог жанра као поетичког одговора на доминантне узусе промена парадигми у европској и светској књижевности, што утире и ток епохалних питања модернизације књижевности након Другог светског рата. Показује се да је роман *Без мере* Марка Ристића граница уликсовско-финеганског подтипа *Џојсових романа*, те да Ристић осваја просторе за нове романескне форме које ће у другој половини 20. века, у надоблику своје читљивости, подразумевати увек и романе о методологијама романа или њиховим неостваривостима, како је сугерисано и неким аспектима разумевања *Финегановог бдења*, као најлитерарнијег металитерарног романа, са многим пародијским елементима поводом могућности разумевања Литературе. Иако Ристић проблематизује свако *предговарање предговором* (Ristić 1986a: 206), роман *Без мере* могао би се читати и као роман-преговор оном најређејем финеганском подтипу романа светске књижевности. *Џојсовски тип романа* у српској књижевности друге половине 20. века идеју и доживљај *тоталног уметничког дела* (Broh 1979: 143) остварује као (давичовску) *песму на петсто страна*, у непреводивости именичког таласа унутрашњег монолога (уп. Broh 1975: 211–

214), са послератним, бекетовским утемељењем дојсовске свести да се мора наћи нова форма што се „*prilagođava zbrci*” (Beket 1975: 377), и то уз превагу „моћи интеграције” (Bitor 1975: 480–481), каква се уочава на примеру романа *Тутори* Боре Ћосића. Ћосићево дело је финегански обликовано као књига-тутор говора и писма, тутор историје књижевних форми. Књига која стаје запетом, и то њеном скраћеницом као ономатопејом (аудитивним еквивалентом визуелне беле тачке *Финегановог бдења*), јер је страх од застајања текста директно повезан са страхом од нестајања. Ако би у *Финеганима* били сви на начине које је нужно разумети, *Тутори* су књига која је за то разумевање „недостајала у систему српскохрватске књижевности” (Стамболић 1982: 775), што премрежава процеп између *Уликса* и *Финегановог бдења*, као залог недостајућег континуитета поетичког тока у националној литератури ради успостављања генеалогичке дојсовског типа романа, који је, ако и не посредује канон, значајан као саговорник при канонском образовању, а тиме и у очувању динамике процеса (пост)модернизације књижевности.

У петнаестом поглављу „Типологија токова не-свести” проверава се питање да ли је, након издвајања квалитета приповедне свести последње епизоде *Уликса* у тексту Марка Ристића 1924. године и истицања новина Дојсових наративних техника у Винаверовим есејима из 50-их година, уочена и описивана дојсовска метода тока свести кроз преостале трећине 20. века у литерарним делима српских писаца заиста и остварена. Уз то се евентуална непоклапања међу примерима дојсовски представљене методе тока свести у поређењу са изворима из српске књижевности запажају и као разлике именовања, описа и дефиниције техника. Наиме, и пре послератне ревитализације најзначајнијих поетичких упоришта епохе модернизма у теоријским текстовима страних проучавалаца, Станислав Винавер издваја и редефинише један од образаца дојсовског појма *истовремености* и међусобног *дејства опажања, мишљења, говора* и *несвесног*, уз употребу термина *Ideenflucht*. Флукуација идеја у литерарном смислу, као подврста дојсовског типа унутрашњих говора, разликује се од тока свести по томе што уместо описа методе као *истовремености* и међусобног *дејства опажања, мишљења, говора* и *несвесног*, поставља примат на приказу објективних идеја, али у абнормалним фреквенцијама брзине и степену повезаности (уп. Bleuler 1923: 71). Након анализе се увиђа да је међу разгранатом и вишеслојном техником унутрашњег говора из Дојсовог дела стваралачка рецепција овог

метода у српској књижевности 20. века представила неколико сегмената класификације у оквирима преваге флукуације идеја над током свести – кроз могућности *језичког, идејног, симболичког* или *сликовног расплођавања* (уп. Petrović 1964: 405–406). Језичко расплођавање преваге флукуације идеја у односу на ток свести, везано за речни талас, женски као антропогени принцип стварања и граничне ситуације у очекивањима краја или краха јунака на које се односи, уочава се у делу Џејмса Џојса и Растка Петровића; примери досезања флукуације идеја као подврсте тока свести кроз превагу слике, којима је заједничка издвојеност микронаративне целине екфразе, настале као продукт већ завршеног процеса преобличавања извесног опажаја у мисао, примећују се у романима Џејмса Џојса и Оскара Давича; превага флукуације идеја над током свести у симболичком раслојавању које подразумева пренос и превод материјалне пројектованости на духовну раван, када се активира симболички сусрет и претакање *опажаног* са *прочитаним* у флукуацији идеја као алтернативном свету посвећених јунака, дефинисано је поступцима Вирџиније Вулф и Исидоре Секулић, а запажа се и у унутрашњим говорима Стивена Дедалуса и Стевана Папа-Катића; аргументовани след идејног раслојавања флукуације као припреме за кохерентну претпоставку сваког следећег корака у *ходу мисли* издваја се пак у теоријско-филозофским елаборацијама Стивена из *Уликса* и Стевана из *Дана шестог*. Након испитивања, у смеру претпоставке да џојсовски ток свести у српској књижевности не постоји мимо флукуације идеја, истичу се следећи закључци: 1. превага флукуације идеја у односу на џојсовски ток свести не представља истовременост опажаја са процесом настајања свести, већ опажај кондензован ради конституције идеје у ходу мисли; 2. за разлику од тока свести, у процесима флукуације идеја меру привилегованости међу многим догађајима успоставља језичка, сликовна, идејна или симболичка условност која је конкретизована као догађајност мисли; 3. у односу на ток свести који углавном не може бити самосвестан, флукуација идеја може бити поетички освешћена; 4. недостатак тока свести у српској књижевности 20. века могуће је тумачити и као последицу невеликог присуства развијених дијалога и полилога, чија би поунутрашњења образовала ток свести, те је свезнајућа перспектива, кроз монолошка преобликовања у фокализацијама ликова, једноставније образовала флукуацију идеја; 5. опредељење за флукуацију идеја уместо тока (под)свести

разумљиво је због потребе једне књижевности да и на имплицитном плану поетике покаже вољу и капацитет самоосвешћености, те да у недостајању или неповерењу у друге врсте метатекстуалног дискурса, роман, уместо попуштања неконтроли текста, страху од погрешних вантекстуалних тумачења или изостанка рецепције, самостално активира метапоетичке аспекте. На крају овог дела истраживања закључује се да је у српској литератури 20. века уместо романа тока свести очигледно заснованије говорити о роману флукуације идеја, односно мисли.

У шеснаестом поглављу „Ономатопеја – чуло заборав у књижевном тексту?” преиспитује се ономатопеја као заборав и/или памћење миметичке референцијалности у књижевном делу. Хипотеза која се овим поглављем на примерима из текстова Џејмса Џојса и српске књижевности 20. века проверава тиче се међусобних односа и „условљености” процеса модернизације књижевности 20. века и ономатопеје на примерима модернистичког, авангардног и текста са најавама одређених постмодернистичких особина. У истраживању се сагледава како ономатопеја авангардног текста инкорпорира, а ономатопеја текста раних постмодернистичких особина заборавља неке одлике ономатопеје модернистичког текста, али и стварносног (ономатопејског) звука, производећи нову стварност текстуалног (ономатопејског) вида, тј. како се целином бића прима ономатопеја авангардног текста, види ономатопеја постмодернистички интонираног текста и заборавља како звучи ономатопеја модернистичког света. Након анализа се закључује да у модернистички интонираним текстовима ономатопеја представља траг који је директна веза са светом мимезе, што указује на превагу чула слуха којим се ономатопејска драж региструје, да у авангардном тексту ономатопеја ангажује симултано-синестезијско удруживање чула слуха и вида у целини бића која је перцептивна, док у тексту извесних постмодернистичких обележја лексичка ономатопеја често заборавља своје миметичко порекло, бива ослоњена на чуло вида и постаје више ономатопеја текста, него ономатопеја спољашњег света. Потврђује се да се на примерима стилистичке и поетичке промене ономатопеје у тексту стваралаца српске књижевности запажају одједи процеса модернизације литературе 20. века, умногоме подстакнути примерима из опуса Џејмса Џојса: од звучне ономатопеје модернистичког текста, преко симултано-синестезијске аудио-визуелне ономатопеје авангардног текста до наглашено

визуелне оноματοпеје са (мета)поетичким функцијама у тексту извесних постмодернистичких одлика.

У седамнаестом поглављу „Ходање као хронотоп (мета)текста и/или лого(ро)логија *Дана шестог*”, на примерима из Џојсовог дела, стваралачки реципираним кроз текстове Растка Петровића, Владана Деснице, Борислава Пекића и Данила Киша, проверава се хипотеза да ли и на који начин ход може постати текстуални медијум, односно како се од хода као спољашњег хронотопа генезе дела, књижевно-уметничког хронотопа јунака и приче, може говорити и о ходу као о хронотопу (мета)текста. Кроз анализу понуђених дела, увиђа се да саображавање типа и тока мисли јунака-уметника са условношћу хронотопа коме припада постаје тренутак у коме се стварају могућности да ход као хронотоп јунака одреди доминирајућу карактеристику хронотопа његове свести, а у оквирима ње – околности новог текста и коментара. Испитивањем свести Стивена Дедалуса из „Протеја”, треће епизоде *Уликса*, и Стевана Папа-Катића, из првог дела романа *Дан шести*, њихових мисли о ходу као хронотопу, могућности властитог обликовања као стваралаца новог текста током хода, односно њихових виђења поводом других дела која се интертекстуално зазивају и/или коментаришу паралелно са ходањем, издвајају се перспективе које утичу на конституисање хода као метатекстуалног хронотопа. Услед тематско-мотивске и социјално-историјске равни, другачије од оне у *Улику*, примерима из романа *Дан шести*, стварају се услови за активирање још једне битне поетолошке претпоставке, неџојсовске по теми, али уликовске по методи – успостављање симултаног, двоструког дејства *лого(ро)логије*, која истовремено значи *логорологију* и *логологију* – пролазак тела кроз логоришта и бујицу мисли која преплављује при том проласку – однос логоровања и логореје, у могућности превазилажења логора логосом. На основу примера различитих поетичких околности стваралачких рецепција Џојсовог *Уликса* (у делима Петровића, Деснице и Киша), увиђају се варијетети парадигматских (не)џојсовских одговора на проблем супституције и поунутрашњења хронотопа хода светом у хронотоп хода свести, као процеса преображаја ка хронотопу новог (мета)текста – од модернистичког приклањања тоталитету света кондезованог у текст свепрожимајуће свести до зачетака постмодерне тежње ка деконституцији света у свепротежности унутрашњег хронотопа интер- и метатекста.



Лествица тока свести постављена џојсовским текстом, а стваралачки рецепирана у српској књижевности 20. века, као најтежа међу поетичким провокацијама и посебно присутна у романима са доминацијом јунака који ходају, активира и запажање да би се према устројству, композицији и унутрашњој организацији стваралачких рецепција џојсовског тока свести у наведеним примерима из српске књижевности, а у контексту испитивања хода као хронотопа (мета)текста, уместо о *току свести* можда пријемчивије и заснованије могло говорити о *ходу мисли*, техници која је на граници Џојсовог и Хакслијевог поступка, односно тока свести и контрапункта мисли. На основу наведених примера код Џојса и српских прозаиста 20. века утврђује се да стваралачки рецепирани покрети тока свести јунака *Уликса* и транспоновани кроз ход мисли ликова у Петровићевим, Десничиним или Кишовим делима, док корачају кроз градске вртлоге и логоришта који су хронотопи прича, властитим логосом постају хронотопи (мета)текста, нове стваралачке, читалачке или критичке текстуалне творевине, која упућује на важност превазилажења недаћа неповољног урбаног или логорског искуства стваралачким логосом.

У потпоглављу „Читоход” проверава се како покрет јунака, нарочито из романа у којима доминира ход кроз град, утиче на развијање типова читања, а посредно и на промене позиције реципијента текста у процесима (пост)модернизације књижевности 20. века. Брзина промета, снага утиска и паралелна виртуалност хипнотичког света која се на рубу модернизма и постмодерне открива у Блумовим и Самовим рекламним и огласним конструкцијама, рецепираним или креираним у ходу као хронотопу, делује попут својеврсних поетичких предвиђања савременијих, краћих и хипермедијалних књижевних облика у дигиталним корпусима. Комбинацијом анализираних кинетичког хода кроз град као хронотопа (мета)текста и статичког, имагинарног текстуалног кретања из утопијске (не)померивости реципијента и креатора, у уликовској оксиморонској дефиницији – “Sit down and take a walk” (*U* 3.79), наговештава се тип ствараоца и читаоца који ће бити присутан у дигиталној ери интернета. Ход као хронотоп (мета)текста, у виду читања или коментарисања текста при покрету кроз урбану средину, најављује неке од елемената текстуалних навигација у савременим системима сајбер-простора као хронотопа нових реципијената. На другој страни, осликана статичка позиција читаоца, уз унутрашњу активацију реципијенског присуства у тексту, подразумева изразито снажан ход мисли и

ангажован ток свести, који, преломљени кроз виртуалну сферу, уз претходно описано, представљају својеврсну претечу развоја нових медија. Стога се закључује да по начинима на које ход као хронотоп (мета)текста обликује читаоца, претходнице дигиталне књижевности треба тражити како у Џојсовим, тако и у оним авангардним и (пост)модернистичким текстовима који, на неки начин, образују стваралачко-рецепцијски дијалог са Џојсовим делом у процесима модернизације књижевности, постојаним и у српској литератури 20. и 21. века.

Осамнаесто поглавље „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* 30-их година 20. века: Драинчева уликсологија” представља други одисејски интермецо овог рада и завршни део целине *Први српски џојсовац*. Иако је сам чин преузимања наслова у белешци предговора првом издању збирке *Улис* из 1934. године, а тиме имплицитно и подразумеваног односа (ре)семантизације хомеровског предлошка, Драинац обележио *неинвентивним*, питање које се поставља јесте како се Драинац, у интеркултурном, интертекстуалном и интернационалном контексту у оквирима српске, европске и светске књижевности прве половине 20. века, односио према познаној фигури Уликса и феномену уликсологије, те којим је променама кроз стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса, након боравка у Паризу 1933. године, допринео у токовима модернизације српске литературе 20. века. Кључна питања која се у том смислу, а у контексту Драинчеве поетике и оквира уликсологије постављају јесу какво је трагање Драинчевог Уликса, за којом се истином кроз та трагања жуди и по чему је она дугачија међу другим уликовским истинама, поготово у ономе што представља уликовски повратак. Примећује се да се кроз Драинчеву поезију преиспитује и могућност повратка, али и релативизује уликовска способност останка након доласка на Итаку, односно проблематизује различитост нужности и могућности поновног „повратка са Итаке”. Због значајних промена хомеровског предлошка током 20. века, све до питања актуализованог у последњој строфи песме Јосифа Бродског о напуштањима путовања као јединог уточишта зарад и тако немогуће Итаке, хипотеза која се поставља и потврђује тиче се и испитивања колико су авангардни предлошци уликовског мита, присутни у поезији Милоша Црњанског, Растка Петровића и, коначно, Рада Драинца, најавили и предупредили проблематизовања „повратака на Итаку” и остајања на њој у поезији друге половине 20. века, посебно након

Другог светског рата у опусима Павловића, Христића, Лалића, Радовића и других. Осим тога потврђује се и да је Драинчева уликсологија стога одредива и као надуликсологија, или у односу према времену и простору као трансуликсологија, активнија од многих у светској књижевности, јер је то ређи Уликс, који се по смислу и сврси није определио да, по повратку, остане на Итаки.

Четврта целина (*Не само*) *Десничин Даблин* ове докторске дисертације састоји се од 5 поглавља (од 19. до 23) и њихових потпоглавља: „Џојс модернистички према Десници” („Истодобне приповедачке претече” и „Од детињства до зрелог доба: парализа Оријента или Окцидента?”), „Гномон и *insanu* – Џојс и Андрић”, „Ерото-Џојс у српској књижевности 20. века: странац и ’Мало створење’”, „Харфски модернизам/харфистичка постмодерна” и „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* од 50-их година 20. века: двојнички *Дневник о Улису*”. Циљ ове целине је да се на примерима модернистичке прозе и поезије у српској књижевности друге половине 20. века кроз компаративна читања покажу начини на које су стваралачки реципирани врхунци модернизма из међуратног периода у светској књижевности, а нарочито они који одговарају џојсовској провенијенцији, допринели процесима модернизације српске литературе после Другог светског рата.

У деветнаестом поглављу „Џојс модернистички према Десници” поставља се питање колико би се омео ток модернизације српске књижевности 20. века да се Десничин прозни израз није градио кроз рефлексију модернистичких претходника, као и у каквој је то типолошкој вези са (не)посредним поетичким додирима у контексту стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса на овим просторима. Примећује се да се приближавањем супротних сфера интересовања писаца европског модернизма и њихових претеча у Десничином поетичком опредељењу иницира простор и за имплицитни дијалог потоњих парадигми, у виду, нпр., Кишовог гранично модернистичког погледа на послератни модернизам и промене које су тиме условљене у српској књижевности друге половине 20. века, посебно у начинима схватања заједничких литерарних саговорника из европске и светске књижевности, међу којима је и Џојс.

У потпоглављу „Истодобне приповедачке претече” издвајају се типолошке сродности два интервала кроз токове модернизације књижевности која претпостављају

границу и промене парадигми реализам/модернизам након процеса стваралачке рецепције истоветне грађе из руске, француске и италијанске књижевности – то се уочава у опусу Џејмса Џојса са почетка 20. века и у стваралаштву Владана Деснице после Другог светског рата, након читања аутора међу којима су Чехов, Толстој, Флобер, Данте и Кроче. У поетичким стваралачко-рецепцијским одговорима Џојса и Деснице увиђа се да је пажњу подстакао чеховљевски континуитет драматизоване радње, непрекидно грађен у смеру климакса и без разрешења, са сродним интензитетом наглих новелистичких обрта и поентама у образовању читаве генеалогичке ретке активних ликова службеника. Закључује се да су имплицитни одговори на изазове Толстојеве прозе, посебно снажно присутни у домену приповедачких техника унутрашњих говора, за разлику од Џојсовог раномодернистичког и декадентног превредновања карактера ликова Вронски/господин Дафи у приповеци „Бојан случај”, кроз промишљања поводом Толстоја у 46. поглављу *Прољећа Ивана Галеба* утицали на изградњу метапоетичког коментара при потреби истицања другачијег типа прозе од већине утилитаристички и друштвено-корисно усмерене литерарне продукције у периоду након Другог светског рата. Протежност флореровске идеја о повлачењу писца у односу на остварени текст, код Џојса у *Портрету уметника у младости*, уз претпоставке о дистанцираности посредничког гласа, показује све директнији пут ка драми мисли јунака *Уликса*, док се на метатекстуалном плану у роману *Прољећа Ивана Галеба* тиче претпоставке о томе да ли се у времену након Другог светског рата поводом вивисекције и прецизног приступа најтананијим осећајима појединца и начина њихове артикулације може говорити као о *ларпурлартистички моралном* обнављању човека и земље, заснованијем од очекиваних изградњи и слеђења соцреалистичких матрица. У назначеном смеру освајања простора за модернизоване погледе на уметност, ослобођене сваке врсте догматизације, Десница приступа и италијанској књижевности, те се појава Десничиних превода Крочеових *Есеја из естетике* 1938. године тумачи као битка коју Џојс у том смислу није морао експлицитно поетички да води. Супротстављање обнављању реалистичких узуса (Desnica 2006: 24) увиђа се и у Десничиним онеобиченом читању Дантеа као књижевног предлошка које инаугурише слободу стваралачког дијалога новог књижевног контекста, недогматизованог условљеношћу традицијом или идеологијом. Закључује се да, имајући у виду будућности

романа, Џојсова и Десничина одређења у тензији реализам/модернизам развијају прекретничке улоге у посебно угроженим тренуцима процеса модернизације књижевности 20. века – Џојс је стваралачким дијалогом са приповедачким претходницима и њиховим превредновањима непосредно упућивао на своје одговоре као на пресудне тачке у процесима модернизације прозе, док су приповедачке претече у стваралачко-рецепцијским репликама Десничиних поетичких одређења допринеле мотивишућем контексту за конституисање модернистичког отклона и метапоетичког промишљања о заснованости таквог поступања у односу на владајућу поетику социјалног реализма након Другог светског рата.

У потпоглављу „Од детињства до зрелог доба: парализа Оријента или Окцидента?” проверава се колико је, нарочито у Трсту утврђен, џојсовски доживљај релације Окцидент–Даблин–Оријент (уп. McCourt 2004: 101–108), као могуће путање разрешења парализе, сродан односу Окцидент–Задар–Оријент у Десничиној прози након Другог светског рата. Истицањем амбивалентне могућности потпуне окциденталне остваривости Даблинаца, управо на граници даблинског и окциденталног простора сместио би се Десничин Задар. Излаз из парализе уобичајеног живота или ратног страдања Даблина и Задра прво се предочава у њиховим другостима, „slikama i fantazijama o području svijeta koji se zove Orijent” (Said 2005: 199–215), а да би се предупредила парализа која постепено опседа и могућности таквог егзила, Џојсови и Десничини јунаци *оречавају свет* (*the wording of a world*), при чему дискурзивност и наративност образују једино потврђујућу легитимност постојања (уп. Spivak 2002: 337–356). Да такав набој језичког преосмишљавања егзила ипак кратко траје, показује превладавање претходно научених односа према другом, нарочито најближем, а недовољно пријатељском другом или пак егзистенцијални оков навика, што су све само антиципиране метонимије неизбежне парализе, које код Џојса и Деснице кулминирају у смеру гротеске. Примећује се да је гротеска као екстрем ужаса парализе и немогућности избегавања финалног процеса самоуништења предочена сродном метонимијом у Џојсовом, Десничином и Кишовом делу – ако је „Irska [...] stara krmača koja ždere svoje prašćice” (Joyce 1981: 217), Ићанов Мигуд симболичких размера, који не изгледа као „појединачни, жив крмак”, него као „сам споменик свињском роду” (Десница 1957: 66), па и једном времену и свету, дословно

прождире бебу, буквализујући страхоту ништавила и фатумску парализу узалудности и безизлаза невинно страдалих за идеале, који су због свеопште атмосфере друштва и времена, у ствари, неиспуњиви. Закључује се да је Десничино поверење у аспекте стваралачко-рецепцијског дијалога са модернистичким поетичким опредељењима и парадигмом којој је припадао и Џојс, допринело романескном обликовању најдраматичнијих тренутака људске егзистенције мимо доминација нелитерарно оријентисаних ставова, чиме се кључно утицало на процесе модернизације књижевности након Другог светског рата и створили услови да се о ратној тематици у литератури књижевно-критички говори на основу присутних поетичких избора и начина њихове актуализације.

У двадесетом поглављу „*Гномон и unscanny* – Џојс и Андрић” испитује се и показује поетичко поверење у оснаженост приче која превазилази раван текста и продужује знање приче и ван оквира приповедања у опусима Џојса и Андрића. *Нешто није у реду са Флином*, односно *никад ништа о Норгесу* у приповеткама Џојса и Андрића јесу *гномонове сенке* прича „Сестре” и „Летовање на југу”, које подстичу извирање чудноватог (*unscanny*) или епифанијског објашњења. *Никад ништа* у облику коначног сазнања омогућава причи да траје у напетости своје двосмислености нарочитом срећом пре среће открића и разрешења у новој или наговештеној приповедно структуралној и феноменолошкој целовитости *unscanny* и *гномона*. (Не)познато и (не)препознато чудновати део приче (*unscanny*) јесте (недостајућа) допуна *гномона*, која омогућава продор текста у простор вантекстовног постојања, што продужава причу и након њеног завршетка. После анализа приповедака из Џојсовог и Андрићевог опуса закључује се да имплицитна методолошка свест о описаном сусрету елемената структуре текста и феномена карактера код Џојса и Андрића сведочи о једном од кључних аспеката високе модернистичке остваривости – поверењу у важност (пре)траја(ва)ња приче.

У двадесет првом поглављу „Ерото-Џојс у српској књижевности 20. века: странац и ’Мало створење’” промишља се о томе да ли је и како у делима српских писаца 20. века присутан и елеменат онога што се у стваралачким рецепцијама Џојсових поетичких опредељења *искреног и поштеног постизања циља* у описима унутрашњег живота ликова

(уп. Vulsi 1930; Farnjoli, Gilespi 2006: 317), може назвати, према неком од типова, у односу на подразумеване традиције Џојсових претходника, и ерото-џојсовским. Стога се анализира архетип сусрета странца и младог женског бића, који се на различите начине трансформише у процесима модернизације књижевности, при чему се истичу поетичке посебности сваког сегмента уостављеног стваралачко-рецепцијског дијалога у приступима овој епизоди у делима Хомера, Џејмса Џојса, Растка Петровића и Иве Андрића. Хипотеза која се овим поглављем проверава тиче се делезовски схваћене различитости модернистичког понављања као трансгресије текста у односу на хомеровски, али и џојсовски предложак, са дискусијом промена не објекта који се понавља, већ (мета)свести јунака или приповести која о томе контемплира (уп. Deleuze 1994: 70). Кроз анализу наведених примера примећује се да за разлику од еротског потврђивања у Џојсовој епизоди „Наусикаја”, чија је последица и опредмећивање Герти у маскулином дискурсу (Johnson 2008: 900), Растко Петровић кроз опис сусрета путописца и Ивоне приказује преображај ероса у агапе, при чему Ивона остаје непоседовани, увек будући субјекат жеље, који не укључује реципрочност, већ подразумева самоодрицање и одговорност за другог (уп. Levinas 1998: 113). Издваја се да је сусрет Блума и Герти умногоме сродан сусрету Матије и Марте – и један и други представљају својеврсни виталистички „перформанс”, осликан техникама раног филма, док је поетички и проблемски распон њихових промена омеђен нараторовим питањем из Џојсове „Наусикаје” – „Zašto žene imaju tako čudesne oči?” (Džojš 2008: 367) и парентетичким приповедачевим питањем у „Жени на камену” – „Шта је то што виде очи које тако гледају?” (Андрић 2008: 478). Закључује се да су еротски „победници” кроз облике агапе приказани у сублимацији Наусикајине жеље у односу на стид, обичај и дијалог, у путопишчевој одговорности за срећу другог и у Бајроновом гашењу жеље светлом мишљу,<sup>494</sup> али да Мартина самосвет није само „финални продукт” Наусикајиног, Ивониног и Португалкиног неисказаног доживљаја, већ Андрићев позномодернистички обрт џојсовског виђења Наусикаје, у кризи након њеног прага зрелости, када сећање на потврду еротске жељености „Малог створења” омогућава поновни сусрет са субјектом те жеље, интериоризованим у себи као простору агапе, чиме се и досеже упориште за

---

<sup>494</sup> Уп. Brajović 2015: 38–39.

ревитализацију сопства. Уз то се истиче да таман када се учинило да би Џојсова Герти морала имати само један међу прокаженим литерарним животима, андрићевска имплицитна поетичка свест о богатству предложака и снази њихове модернистичке трансгресије обликовала је позномодернистичку комплексност агапног резонирања ероса у зрелости „Малих створења”.

У двадесет другом поглављу „Харфски модернизам/харфистичка постмодерна” на приступ анализи улоге музичких елемената у процесу модернизације српске књижевности 20. века подстиче и присутност заједничког симбола ((л)ирске) културе и митологије који се читава у харфи. Анализа подразумева чињеницу постојања текстова који у интеркултуралној равни и својеврсном поетичком дијалогу различито приступају овом феномену, што омогућава и да се сагледа проблем модернизације српске прозе 20. века у односу на посредну или непосредну стваралачку рецепцију поетичког упоришта периода модернизма или и књижевних дела Џејмса Џојса, а у ширем контексту и да се активира дијалог о начинима стваралачке рецепције музичких феномена и могућности паралелних интердисциплинарних тумачења музичке текстуалности српске литературе 20. века. Харфа у корпусу Џојсових текстова подразумева више различитих конотација, које се поетички динамизују током његовог опуса – од високомиметичких, митопоетских, романтичарских представа харфе у збирци *Камерна музика*, преко детронизације симбола у реалистичком мапирању односа уметника и руље, до (ултра)модернистичког (анти)климакса блумовског исповедног разобличења. Међутим, у седмој епизоди *Уликса* уочава се покушај истовременог присуства харфске равнотеже и еолских дислокација текста, што указује на метанаративни карактер симбола. Док харфијски медијум звука из давнина код Џојса у седмој епизоди *Уликса* представља иронично и авангардно превреднујуће сећање, у Адрићевој лирској прози, доносећи звук из давнина, харфа указује на значај модернистичког наратора као неимара, у којем прича превазилази смрт, у *Прољећима Ивана Галеба* пак и поред меланхолије ироничних превода, високомодернистички нуди поуздање у смисао супституције бића кроз подразумевајућу дугорочност уметничких феномена, а метанаративно посредујући код Киша, звуком из будућности. метапоетички се казује о остварењу приче која је већ написана, те постмодернистички сама сведочи о себи. Закључује се и да је посредан циљ Џојсове



епизоде „Еол”, као и текстова из српске књижевности посвећених поетици *еолске харфе*, да се на (мета)текстуалном плану преиспитају и проблематизују могућности посредовања и читања знања из прошлости, што је решавано у тензији и немогућој дисперзији оксиморона *еолске харфе*, као спреге јединства расипања и прибирања – од диспорпорције и губљења оријентације у тексту или симболима значења (из прошлости) до сувишне уравнотежености структуре и особине да се може „pregledati brzim okom” (Nabokov 2004: 69), као авангардна текстуална дистопија или пак врста похвале заснивања (пост)модернистичке композиције, која је понекад и таква да би се могла једноставно обухватити једним погледом, односно „скролом” на страници екрана.

У двадесет трећем поглављу „Како се читају *Одисеја* и *Уликс* од 50-их година 20. века: двојнички *Дневник о Улису*”, као завршном одељку целине (*Не само*) *Десничин Даблин*, кроз трећи текстуални интермецо посвећен фигурама Одисеја и Уликса у српској поезији 20. века, наведени феномени проматрају се у делу *Дневник о Улису* Јована Христића из 1954. године. Кроз анализу Христићевог обликовања двојничке фигуре лирског јунака, у сложености која подразумева да уводна констатација „прво је то био Одисеј” (Христић 1954: 3) отвара простор за полемике ко је био *друго* и *други* када то више није био (само) Одисеј, запажа се да послератни Ули(к)с Јована Христића поседује и нека од обележја модернистичког Ули(к)са из 20-их и 30-их година 20. века, међу којима је, свакако, најевидентнији припадајући континуитет бездомног ностоса, али и да додатно успоставља промене оријентира уликсологије у српској поезији 20. века. Од „пропорције” Уликса код Џојса и Црњанског, као *оног-који-има-неког-и-оног-који-нема-ништа*, до Христићевог Ули(к)са, као *оног-који-нема-никог-и-оног-који-има-све*, тензија претрајавања парадоксалне спреге, са ипак недостижним рајићевско-чарнојевићевским узором, постаје један од основних разлога жудње лирског јунака Христићевог дела за неминовно одлазећим Ули(к)сом као за одисејским двојником и извор потребе лирског субјекта за Уликовим сталним присуством. У том смислу и смеру, кроз овакав Христићев повратак Одисеју и поновну ресемантизацију односа Одисеја и Уликса успоставља се простор нових преокрета у токовима модернизације српске поетске уликсологије 20. века. Повратак лирског субјекта путањом двојника Ули(к)са код Христића је повратак не више и не само Ули(к)совим путем већ Ули(к)совим телом и животом који је тај пут, као путем

који је, по себи, *све* живота, онолико колико Ули(к)с више није провинцијално-итачки, него итачко-мегалополисан. *Дневником о Улису* указано је како, без обзира на то што Ули(к)с увек поново са Итаке одлази, судбина лирских јунака који су му се посветили и изградили се као његови двојници остаје заувек притворена за немоћ одласка, односно нераскидиво везана за трајан останак на Итаки и за жудњу уликовс(к)ог фаталитета, чак и мимо непосредног присуства Ули(к)са. Тако су 50-их година 20. века лирски субјекти новог модернизма, у ствари, и уликовски не-Уликси – они који су, по бити принудни у одласку, остали, а не поседујући ништа, имали све, што се најбоље очитује у атмосфери поезије Васка Попе, Стевана Раичковића, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића. Чак и ако се повратком ка поновној актуализацији хомеровског прелошка чини да Уликс напушта Одисеја у поезији након 50-их година 20. века, показује се да интересовање познијег српског песништва не напушта двојство одисејски протежног Уликса.

Пета целина *Од цојсологије до антицојсологије у српској књижевности 20. века* ове докторске дисертације састоји се од 4 поглавља (од 24. до 27) и њихових потпоглавља: „Кишологија: цојсологија или антицојсологија?” („Цојсолошка кишологија?”, „Кишологија као антицојсологија?”), „Зашто каталогизовати (књиге)?” („БиблиОНТОтека”), „Итачки истражни поступци” и „Како се чита *Одисеја* до и од 70-их година 20. века: Сирић Борислава Радовића – ’Сирене’ савременог света”. Циљ ове целине јесте да се аспекти смене модернистичке и постмодерне парадигме, који се активирају у процесима стваралачке рецепције књижевног дела Џејмса Џојса у српској литератури 20. века, запазе и у токовима постојаних рефлексија тог дијалога у опусу Данила Киша. У односу на историју стваралачке рецепције Џојса у српској литератури, типологија Кишове стваралачке рецепције показује дихотомију цојсовске и антицојсовске парадигме модерности у токовима постмодернизације српске књижевности 20. века.

У двадесет четвртом поглављу „Кишологија: цојсологија или антицојсологија?”, кроз прво потпоглавље „Цојсолошка кишологија?”, актуализују се цојсовски аспекти Кишове стваралачке рецепције поетичких карактеристика писца *Уликса*. Утврђује се да се цојсовско, као Кишова „srodnost po izboru” (Киш 1983е: 228), развијана још од периода студирања, посебно истиче у виду једне од „posledica tematskih afiniteta” (Киш 1983е: 228),

што се уочава у блискости атмосфере и амбијента порекла или припадања ликова који вежу Џојсову и Кишову прозу, типологији спона живота и литературе и њихове транспозиције у опусима оба аутора. Тако се закључује да се на питање из „Приче о печуркама” *Раних јада* – „шта ће му тај Вираг” (уп. Киш 2001: 64), одговор добија у историји књижевне херменеутике стваралачких рецепција и односи се на важност успостављања Кишовог дијалога са Џојсовим текстом, у властитом развоју литерарне биографије, тематских и других књижевно-поетичких афинитета, као и у Кишовом истицању џојсовске свести да и немитске фигуре баштине своју грађу кроз историју књижевног и документарног интертекста. У динамичком процепу сусрета џојсологије и антиџојсологије кроз Кишову стваралачку рецепцију Џојсовог дела посебно је битан начин на који је у опусима ових аутора инкорпориран концепт Средње Европе. Закључује се да код Џојса, као и код Киша, метафора Средње Европе не подразумева призив искључиво интегришућег фактора, већ се, унутар уједињујуће европске слике са епицентром у Паризу, указује као азил раздора, симбол деструкције и неостварена разлика пропорције *homo poeticus*-а и *homo politicus*-а, тј. инклузиван и нестабилан регионалан концепт у односу на Џојсово и Кишово поимање светске књижевности. Друго потпоглавље „Кишологија као антиџојсологија?” проверава да ли су и како на формирање Кишовог стваралачко-рецепцијског односа према Џојсовим текстовима деловали други тумачи и претходни стваралачки реципијенти Џојсових романа, међу којима се могућим узусима Кишове антиџојсолошке перспективе постављају Ђерђ Лукач и Херман Брох. Указује се да дијалог Кишовог антиџојсовског превредновања модернистичке парадигме, започет већ 1959. године текстовима „Једна шетња господина Мака” и „Господин Мак се забавља”, представља подухват у свесном поетичком циљу „обрачуна” са претходницима и наслућујућим следбеницима, у намери супротстављања предвиђаним рецепцијским екстремима џојсовских поступака и конструкција бешчовечног формализма француског новог романа. Коначно се закључује да како би се установила парадигма која је антитетички џојсовска у Кишовом делу, без обзира на њено порекло у неким Лукачевим или Броховим увидима, имплицитно се подразумева снажно, континуирано присуство стваралачке рецепције и Кишовог дијалога са Џојсовим остварењима. При томе се квалитети (анти)џојсизма одређују у поетичкој различитости Џојсових опредељења од

*Даблинаца до Финегановог бдења*, којих је Киш био свестан и са којима је градио полемички однос у доменима од (анти)уликсовског до (анти)финеганског.

Основна хипотеза која се поставља у двадесет петом поглављу „Зашто каталогизовати (књиге)?” заснива се на питању да ли се и на који начин поетиком каталога у Кишовом делу, која се имплицитно развија од *Мансарде*, преко *Породичне трилогије*, нарочито *Пешчаника*, па све до *Гробнице за Бориса Давидовича* и *Енциклопедије мртвих*, својеврсним обрачуном са модернистичком парадигмом, достиже постмодернистичка апстракција тока свести, а тиме кроз постојану, али очигледно амбивалентну стваралачку рецепцију Џојсовог текста, утиче и на токове (пост)модернизације српске књижевности 20. века. Уочава се да се са променама позиције и функције тока свести у постмодерној књижевности, те његове активности не на плану тока свести јунака већ текста, подразумевају и другачије улоге каталога као граничног посредника и видљивог медијума прећутаних, подразумеваних, алудитивно присутних, али и неприсутних дела и њихових аспеката у *току свести текста*. У (не)моћи да каталог изрази *све* (уп. Еко 2011: 49), поетички је значајно шта други делови текста проговоре када каталог буде инкорпориран међу њих, при чему разлике тог ванкаталогског текстуалног или контекстуалног проговора утичу на разазнавање доминантне поетичке парадигме у процесима (пост)модернизације књижевности. Тако се у примерима из *Ђакома Џојса* и *Дана шестог* запажа да основни, ванкаталогски модернистички наратив не издржава динамику и темпо каталогизованог набрајања, већ је сума онога што представља каталог дата у парентези или у интервалу између две двотачке, као својеврсна иконишна представа „упакованог” простора и експликација свести текста о нужној издвојености списка. Закључује се да, за разлику од интерполације каталога у текст модернистичких особина, текстуалним одломцима извесних (пост)модерних карактеристика није неопходан уводни или завршни индикатор којим се упозорава да каталогско набрајање почиње: каталог је ту равноправни текстуални чинилац, у високом степену аутономије каталогских елемената као основе текста, при чему подразумевана интеграција на страници текста каталогу обезбеђује и моћ ванстраничних активности. Тако се каталогска, катализаторска и катарзична активација тока свести обликује као постмодернистички продукт Кишовог *неподношаја нејасноћа* и „школе сажимања” која „обуздава лиризам” (Киш 1991: 240, 257), што је оствариво управо

кроз ефекат „илузије представе о простору” и оптички обмањујуће „моћи опажања” (Пецер 2005: 91) које каталог, као лавиринт Мебијусове траке метафичког текста, нуди у виду регулативно-дисциплиноване алтернативе за ток свести.

У потпоглављу „БиблиОНТОтека” истиче се да осим изразите реторичке и стилистичке, каталог собом подразумева и библиотечко-онтолошку функцију текста, при чему измишљен или референтан списак других издања у књижевном делу представља најчешће својеврсни коментар и ревизију литерарне библиографије корпуса који углавном (не) улази у видокруг књижевне текстуре. Ишчитавање таквог каталога, у виду кључног супстракта протежности поруке о освешћености једног текста, очекује реакцију следеће поетичке парадигме, која се нужно развија имајући интерактивност описаног каталошког остварења као свој генотип у процесима модернизације књижевности. Кроз ултрамодернистичко динамизовање дијалектике каталогенезе до граница пуцања смисла каталога, у варијантности одрицања од канонизованог начина каталошког дестабиловања канона, поетичке промене се након стваралачких рецепција Џојсових дела уочавају и у српској књижевности друге половине 20. века. Тако се увиђа да онтолошка имплицитност библиотечног каталога *Гробнице за Бориса Давидовича* кореспондира на једној страни са онтологијом историје енглеског језика у четрнаестој епизоди *Уликса*, а на другој са ткивом *Финегановог бдења*, и то имајући у виду не само језичку мрежу фонетско-морфолошких облика већ пре свега текстова, при чему се улога *Гробнице за Бориса Давидовича* у процесима модернизације литературе доживљава као једна од преломних тачака смене поетичких парадигми модерне и постмодерне књижевности. Стога *бдење* и/или *кенотаф* постају два модела есхатологије читаоца, зависна од начина разумевања не искључиво библиотечног, већ и *антибиблиотечног каталога*, што обухвата поимање и свих оних књига које ток свести текста *Финегановог бдења* и *Гробнице за Бориса Давидовича* можда није имао у виду. (Анти)џојсовско, али и постџојсовско у овој Кишовој збирци, препознаје се у коренитости којом се сваки пример доводи не више само до „jezičnosti po sebi” (Broh 1979: 150) већ до текстуалности по себи, симултаности и сукцесији у каталошки подразумеваној монади текстова. Методолошка функција *Гробнице за Бориса Давидовича* стога указује и на начине пуцања тоталитета текста, који ни џојсовски ни бурлескно не доноси комику међу другим текстовима (уп.

Broh 1979: 166), већ фукоовски „sistem upućivanja na druge knjige” (Fuko 1998: 27). Коначни смисао детаљног, каталожко-библиотечног прибирања, присутног у целокупној историји мисли и стваралачке делатности, исказан је у једној од парентеза приповетке „Енциклопедија мртвих” – „golemom kartotekom” припрема се „čudo biblijskog uskrsnuća”, у коме ће библиотечно-енциклопедијски и други регистарски ресурси представити потребу „da se ispuní rastojanje između neba i zemlje” (уп. Еко 2011: 366), да се животом као текстом, у растућем каталогу одабира, испуни спасење.

Хипотеза која се поставља у двадесет шестом поглављу „Итачки истражни поступци” тиче се разматрања „Итаке”, седамнаесте епизоде *Уликса*, кроз могућности препознавања најаве постмодернистичких одлика у Џојсовом тексту, као и значаја формативне и поетичке улоге истражног поступка у процесима модернизације српске прозе 20. века. Запажају се барем две супротне варијанте у стваралачкој рецепцији џојсовски вођене истраге – максимум елидирања истражног поступка и истражни поступак без истраге. Тако се на примерима граничних, реалистичко-модернистичких сусрета (мета)поетички наговештава постепено (де)конституисање катехизичке форме истражног поступка у правцу *елидирања*, које подразумева максималну репрезентативну вредност објективизације у односу истраге и приче, записник као огледало текста истраге и еквивалент *виђења свега*, што ће постепено као елидирана „истраженост”, за коју ће се испоставити да, у ствари, мимоилази *све*, постати излишно у односу на оно што томе у причи претходи, а према чему се „објективизација” истраге поставља најчешће, на различитим нивоима, манипулативно. Закључује се да су природност истраге као претече, исходишта или упоришта приче, али и маргинализација истражног поступка, од дискурсног, преко наративног, до метатекстуалног и паратекстуалног нивоа, различити поетички обриси *истражног елидирања* као једног од могућих обличја поетике и реторике истраге у *неуликсовским* токовима промена у прози 20. века, посебно постојећим на фреквентној граници реалистичко-модернистичког (у збиркама *Даблинци* и *Велика деца*), као и (мета)поетичког свесног (де)маскирања (квази)приповедачког поступка и постмодерног разумевања документа (код Пекића и Киша). Са друге стране, назире се модернистичка носталгија за супротном могућношћу формалне и феноменолошке џојсовске разгранатости истражног поступка на које и *текст* и *живот након приче*, а пре

*финалног приповедања* рачунају. Транспозиција истражног поступка у уликовско-итачки миље обележена је детерминацијом коинциденција асоцијативне природе, вођењем паралелних димензија приче, уз постепену демитологизацију статуса истраге и дивинизацију истражног поступка кроз хипотетичка питања, што условљава и позицију која на привилегованом месту у *Уликсу* нуди увек више од претходне приче, обележавајући код Киша и поетички моменат њене деструкције. Тиме се потврђује да *итачки истражни поступци* нису више само оличје приче, већ „превод” или „коментар” претходног дела текста, нека врста метакњиге, док одговоре чини и све оно што се у тексту није догодило, или бар не на начин на који се заиста догодило. Закључује се да је *итачки истражни процес* у *Уликсу* и *Пешичанику* уобличен као својеврсна метаистина, метапоетика и зачетак постмодерне радикализације истражног поступка, у коме је могуће рећи *све* само ако се не одговори ни на једно питање, или бар не директно, што, кроз својеврсно поништавање, представља промену парадигме истражних вредности. Истражни поступак без истраге стога је ултимативан одговор процеса (пост)модернизације књижевности 20. века, актуализован у *Финегановом бдењу*, а стваралачки реципиран и проблемски моделован кроз одговоре и у српској књижевности.

Завршни одељак целине *Од њојсологије до антиџојсологије у српској књижевности 20. века*, двадесет седмо поглавље „Како се чита *Одисеја* до и од 70-их година 20. века: Сирић Борислава Радовића – ’Сирене’ савременог света” проверава хипотезу која се тиче разлике у статусима стваралачког субјекта (од *сиринског* до *сиренског*) у Радовићевим делима, у односу према историји, типологији и променама „представе о наручиоцу” песме (Радовић 2001: 86), у двадесетовековној генеологији стваралачке рецепције *Одисеје*. Потврда Радовићевог становишта да „можда није претерано рећи да нам представа о наручиоцу помаже у сагледавању читаве поставке неке песме, форме уопште” (Радовић 2001: 86) усмериће истраживачко интересовање према историјским, социолошким и културолошким преображајима у оквирима поетике наручилаца и њихових улога „у песмотворном поступку” (Брајовић 2005: 10), не би ли се описала и структурирала типологија динамичних процеса који су утицали на промене – од позиције наручиочевих могућности *непосредног* спознавања песме понуђене певачем, саучесништва интериоризованих наручилаца при исповести субјекта до трансформације неумитности

песме у *исприповедана* певања, претпостављена свеприсутству имплицитног наручиоца текста. Претходно указује да се двојство и дихотомија Одисеј/Уликс у савременим књижевним дијалозима помера ка ширим сферама, захвата проблеме и ангажује феномене који се тичу одабира из целокупног одисејског и савременог улисковског контекста (у овом случају, епизоде сусрета јунака-наручиоца и певача-ствараоца различитог типа – од *сирина*, преко античких до савремених *сирена*, као и каснију богату стваралачку интерпретацију овог предлошка), како у књижевности, тако и у култури уопште, што је значајно упориште за будућа изучавања статуса и стваралачке рецепције *Одисеје* и *Уликса*, а у 20. веку посебно кроз дела Жиродуа, Елиота, Кафке, Џојса, Радовића и других. У том смислу се закључује да последња трећина 20. века у поезији не показује једностран повратак Одисеју, већ стваралачки одговор аутора српске књижевности на ширину потенцијала *Одисеје* и потребу осветљавања различитих семантичких аспеката, увек у односу на Одисеја, али и Уликса, као репрезентације два типа света и оквира распона многих других.

Шесту целину под називом *Пекићев (meta)Joyce* ове докторске дисертације сачињавају 3 поглавља (од 28. до 30): „Полифонијска картографија (мета)текста”, „Џојсове и Пекићеве варијације на ирскост” и „Амин (пред)текста?”. Циљ ове целине јесте да се исцрта дијалектички лук историје херменеутичких токова у процесима стваралачке рецепције литерарног опуса Џејмса Џојса у српској књижевности 20. века, као и њихових утицаја на промене у аспектима (пост)модернизације књижевности – од џојсовске парадигме стваралачке рецепције модернистичких поступака у опусу Растка Петровића, преко Десничиног поновног (ре)креирања модернизма и протомодернистичке ревитализације џојсовске матрице након Другог светског рата, до Кишовог амбивалентног одговора у стваралачкој рецепцији џојсовске и антиџојсовске провенијенције, на граници модернизма и постмодерне. У том контексту запажа се да Пекићев вид романескне (мета)џојсологије представља истицање суверене поетичке (само)свести прозне матрице при исцрпном процесу разлагања дијегезе џојсовских тема и поетичких проблема.

У двадесет осмом поглављу „Полифонијска картографија (мета)текста”, Пекићеве метаџојсолошке реплике у романескном ткиву издвајају се у контексту претходних тумачења пародије и начина на који се од џојсовског наговештаја до пекићевске



реализације пародијског прозног израза (који је истовремено и пример пародије, али и романескни коментар на генеалогичку пародијских облика и функција), реинтерпретирају мит и његове инверзије. Метацојсолошка перспектива код Пекића, као поетичка дискусија са претходницима у традицији модела „*трагања за изгубљеним жанром*” (Јерков 2009: 78), подразумева остварење романескног облика у виду исприповеданог поетичког коментара *романа као поступка* или пак његове интерпретације, која се уочава и кроз архитектонско-поетички однос на нивоу структуре библиотеке (пред)текста и начина њеног генетичког уланчавања. Анализирају се перспективе у којима наративна и језичка тензија Џојсовог романа о детериторијализацији грађанског система, кроз Пекићеву прозну (мета)цојсологију и џојсовски тип метајезика, активира и питање њене потоње романескне рецепције, и то у неколико главних етапа које обележавају декадентију грађанства као један од аспеката полифоне, присутно-промичуће картографије (мета)текста у књижевности 20. века. Након интерпретације се закључује да дезинтеграција жанра о грађанском сталежу одјекује у поетичком проблему пекићевски дефинисаног понављања предлошка – митског, хомеровског и џојсовског, преко трагедије, до ироније, гротеске и фарсе. Кроз питање може ли се од Џојса до Пекића обрис грађанског романа сачувати исписивањем трагова грађанског сталежа у романескним прилозима докумената породичних стабала и мапа, метатекстуално уланчаним у дело или пак у виду јавних говора јунака грађанске прозе на измаку, спремним да сачувају своје читање града, показује се и Пекићев (мета)цојсолошки поглед на алегорију читања и интерпретације, при чему се истиче и амбивалентна метонимија страха од недочитавања града услед креирања утопијске алтернативе грађанског идеалног простора у говорима, где су само устаљена читања могућа, или пак нецеловитости читања због изолације и изгнанства грађанског слоја. Закључује се да онако како је Џојсова употреба енглеског субверзивна у односу на политички поглед у вези са колонијалном ирском историјом, тако је и Пекићева употреба грчког језика субверзивна у односу на (мета)поетички поглед у вези са темељима грађанског романа у миту и немогућностима његовог даљег развоја на балканској територији. Понављајући Џојсову гротеску мита грађанског романа, *Ходочашћем Арсенија Његована* Пекић је на метацојсовском плану указао на крајњу фарсичност романескне интерпретације грађанског, а отворио простор за формирање

постграђанског романа, као финала (мета)џојсолошког одговора на двадесетовековну картографију овог жанра, (де)конституисану падом грађанства код Џојса, његовим ироничним обртима у *Ходочашћу Арсенија Његована* и заокретом ка постграђанској демонологији у *Златном руну*.

Двадесет девето поглавље „Џојсове и Пекићеве варијације на ирскост” указује на посебно погодан простор за проматрање статуса ирског, питања ирскости и представе о Ирцима у Џојсовим и Пекићевим виђењима, као врсте имаголошких преиспитивања и проблематизовања представа о сопству кроз актуализацију представе о другима. У Џојсовим и Пекићевим писањима поводом релација ирског и словенског према европском уочава се неколико заједничких проблемских упоришта која се тичу историјског, политичког и друштвеног поларитета између џојсовске визуре *енглеске незаситости*, *ирске зависти* и *словенске лењости* (Ellmann 1982: 382), на једној страни, док се код Пекића, на другој страни, са аспекта енглеског, а из словенске перспективе, проблематизују питања Балкана и Европе сагледаване из угла енглеско-ирске тензије. Поређењем Џојсових и Пекићевих увида закључује се да је позиционирање ирског у односу према свему европском, различито од британског, а суштински сродније балканској позицији, те да је бит ирскости могућа тек у европском комонвелту, где космополитски плурализам у идеалном схватању дозвољава *егзил региона*, што у овом случају подразумева како успостављање легитимитета за критичку дистанцираност према Ирској, тако и у ширем смислу установљавање једног односа непоништавања идентитета у његовој критици и освајања простора за сродна поступања и када су други идентитети и њихови егзили (региона) у питању. Закључује се да би се Џојсово разумевање узрока ирског препознавања у континенту могао успоставити и у аналогiji поимања претежних квалификација уметника Ирске не као појединца *енглеског комонвелта* већ првенствено као *уметника света*, али и у могућности *ирског* (као и сваког другог националног) *комонвелта*, који подразумева услов да текстуалност мимоилази поретке политичких хијерархизација и граница, те првенствено заснива *текстуални комонвелт* у симултаности палимпсеста и хиперлинкова. Уз то се уочава и да се током 20-их, 50-их и 80-их година 20. века као кључне инстанце у тумачењу слојевите (анти)џојсовске структуре ирскости у јужнословенском контексту разграничавају и разликују концепти

Тина Ујевића, Станислава Винавера и Борислава Пекића. Закључује се да се разлике тичу процеса модернизације стваралачке рецепције пол-итике и по-етике читања ирскости, и то од Ујевићеве концепције политичко-поетичког прихватања и одушевљавања сродном бунтовничком перспективом послератног авангардног непристајања, преко Винаверовог модернистичког коментара књижевног дела као узора и сујете која пренебрегава зазор од (књижевне) историје, а елиотовски твори властиту традицију, до Пекића као оног који постмодернистички приступа „ирскости” текста као (мета)џојсовском комонвелту међу текстовима и културној парадигми не само острва већ и Европе и света.

Након увида израженог у тридесетом поглављу „Амин (пред)текста?” да Џојсов однос према тексту *Финегановог бдења* представља финални одговор модернизма и иницијалну реплику постмодерне у вези са приступом текстуалном предлошку, основна хипотеза која се у овом делу рада проверава тиче се претпоставке да *финеганско* разумевање (пред)текста означава не само дефинисање начина бивања у тексту као „облика аутентичног постојања” (Јерков 1992а: 25) већ бивања текста у тексту као облика који захтева посебан вид аутентичне интерпретације. С тим у вези се и закључује да *Финегановом бдењу* и није примаран циљ да покаже како се његовим текстом ишчитавају палимпсести различитих европских и светских текстуалних предложака, а стерилним истраживањима препознаје криптограм сакралних, фолклорних и многих других књига, већ да се наруга „имитацијама читања” (Јерков 2009: 76) и методама које управо такву врсту догматског следа текста и предтекста траже, односно да собом, кроз иронију, парадокс, пародију или циничне отклоне, открије илузорност таквог поступка. Увиђањем сродности према којој су романи *Финеганово бдење* и *Време чуда*, осим свега, и романи методологије херменеутике и историје читања, показује се да се једна од основних (методолошких) слика „подтекстуалног” тумачења Џојсовог и Пекићевог романа тиче немогућности знања услед строге реконструкције предтекста и условљавања догматске херменеутике. *Време чуда* као да метаџојсовски указује на методологију којом је неопходно читати *Финеганово бдење*, те је и поглед на свет из *Времена чуда* заправо метанаративни и метафикционални поглед на приповедање у постмодерном тексту, чији се заматак наслућује у *Финегановом бдењу*. Кроз текстове овог типа се закључује да тумачење текстом предлошком, колико и *одређеним емпиријским реципијентом* (Derrida

1972: 375), није сигурно, што и отвара нови простор рађања њихове постмодернистичке врлине, пошто финеганско-пекићевски текст не признаје могућност ултимативне интерпретације. Пекићево *Време чуда* и *Време умирања* романом-методологијом метаџојсовски потврђују да је на крају текста какав је *Финеганово бдење* умрло време досадашње херменеутике.

Седма целина *Теоријски маргино-Џојс* ове докторске дисертације састоји се од 3 поглавља (од 31. до 33): „Квантна (теорија) књижевности(и)?”, „На англоирским маргинама Џојса: џојсовски након Џојса?” и „На јужнословенским маргинама Џојса” („Великић без Џојса?”, „Џојсовски 1993?”, „Сви ’Џојсови ученици’” и „(Филмски) Freudен Smile”). Њен циљ јесте да се прикажу и продискутују начини на које је књижевно дело Џејмса Џојса стваралачки реципирано у англоирској и српској књижевности краја 20. и почетка 21. века, на тзв. *маргинама* – у англоирској поезији и у стваралачким опусима јужнословенског ареала настајалим углавном након парадигме (анти)џојсовске стваралачке рецепције у делу Данила Киша. У наведена три поглавља проматрају се односи ових џојсовских маргина према канону Џојсових текстова, као и канону стваралачке рецепције Џојсовог дела у српској и европској књижевности 20. века. Уз то се анализира и модел квантне (теорије) књижевност(и) као могући приступ џојсовском типу романа краја 20. века

У тридесет првом поглављу „Квантна (теорија) књижевност(и)” проверава се хипотеза о односу револуционарних промена у науци насталих појавом квантне теорије на почетку 20. века и њиховог утицаја на књижевне текстове модернизма, на једној страни, и револуционарних промена које нова открића о мрежним комуникацијама изазивају од 60-их година 20. века до савременог тренутка, те њиховог утицаја на књижевност постмодерне, на другој страни. Ако би могло да се претпостави да је „наука Џојсовог времена усмерила његово схватање модерности” (Morrisson 2009: 345), поставља се питање да ли је могуће утврдити колико је развој технологије Павићевог доба утицао на његово схватање постмодерности, при чему се има у виду да је у сржи већ досегнутих промена у науци или промена којима се тежи у информационим технологијама, и у једном и у другом случају, оно што је предмет интересовања квантне теорије. У анализи

одабраних дела показује се да *кохерентност интеракција у добро повезаном вишечестичном систему* етима или одредница текстова Џојса и Павића подразумева усаглашавање одлика *нове текстуалности* са одликама нове медијалности. Ако се узме у обзир да је уметност инкорпорирала промене условљене дефиницијама теорије кванта (у виду унутаратомског и квантног разумевања стварности и семантичког продирања до квантне јединице текста у њеном романескном приказивању, као и брзине и квалитета интерактивности и реверзибилности фигура текстуалне нелинеарности), истраживањем се потврђује да је квантна (теорија) књижевност(и) могући модел приступа Џојсовим и Павићевим текстовима, односно да су наведени текстови у значајној вези са оним што се у анализама подразумева као резултат интеракције квантне теорије и фикције, проматрано у овом случају од модернистичких зачетака до разноврсних постмодерних трансформација.

У тридесет другом поглављу „На англоирским маргинама Џојса: џојсовски након Џојса?” разматра се ирска стваралачка рецепција књижевног дела Џејмса Џојса на маргинама његовог опуса, односно трагови Џојса у англоирском песништву друге половине 20. и почетка 21. века. Кроз анализе поезије, настајале од 1951. године (у примерима из дела Патрика Каванаха, Џералда Доуа, Шејмаса Хинија, Брендана Кенелија, Дејвида Нориса, Дерека Махона и других), закључује се да Џојс и након Џојса у поетској стваралачкој рецепцији ирских џојсоваца, као фигура и поетички маркантна личност, задобија незаобилазно место у плодотворном дијалогу ирске књижевности друге половине 20. и почетка 21. века са њеном најбољом традицијом, при чему новонастали примери интертекстуално указују на кључне моменте промена подстакнутих стваралачком рецепцијом џојсовских тема, мотива, форме, синтаксе, приповедачких поступака и другог, кроз токове (пост)модернизације књижевности. Од раног Каванаховог стваралачког одговора у рецепцији не само Џојсовог остварења него и околности првих приступа и тежње ка коначним тумачењима Џојсовог текста, као иронијског односа модернистичког револта према академским цензурама или немоћи једноличних модела интерпретација, до Норисове стваралачке реакције на испразност популаристичке (џојсовске) индустрије и туризма прошлости, као савремених начина одавања почести, показује се лук освешћеног и креативног рецепцијског дијалога који омогућава непрекидно, свестрано, освежено

проматрање и стваралачке одговоре на дела Џејмса Џојса, чиме се уможавају и интерпретацијски потенцијали у (пост)модерним перспективама савремених читања.

Тридесет треће поглавље „На јужнословенским маргинама Џојса” бави се делом Џејмса Џојса као постојаним изазовом и савременије књижевности јужнословенског простора. Запажа се да крај 20. и почетак 21. века у јужнословенским књижевностима најчешће не користи упоришта Џојсовог дела, живота и рада на начин на који је, на пример, новија англоирска књижевност стваралачки реципирала џојсовско литерарно и лично остварење или пак овде анализирана књижевност у периоду од 20-их до 80-их година 20. века ступала у креативан рецепијентски дијалог са текстовима Џејмса Џојса. Тумачењем одабраних примера из дела Драгана Великића (у потпоглављу „Великић без Џојса?”), Радомира Константиновића и Срђана Срдића („Џојсовски 1993?”), Драга Јанчара („Сви ’Џојсови ученици’”), Антуна Шољана и Николе Лоренцина („(Филмски) Freuden Smile”) ређе се запажа да понеку (не)свесну интертекстуалну поетичку референцу на Џојса одликује тежња и снага за новим ситуирањем и превредновањем Џојсовог књижевног опуса, кроз неумитно полифоне и надасве активне деридијанске полилоге и наглашавања смене поетичких парадигми у односу на токове модернизације књижевности 20. века. Закључује се да књижевност 21. века, углавном не обавештавајући се о Џојсу од Растка Петровића, не ни од (дис)континуитета џојсовске и џојсолошке стваралачке рецепције Петровић–Десница–Киш–Пекић, већ нарочито од донекле и антиџојсовског Киша, тек понекад улази у прогресиван дијалог са претходном традицијом (пост)модернизације српске прозе 20. века, одредивом у ширем смислу и последицом стваралачке рецепције модернизма, чија би једна од доминантних парадигми било књижевно дело Џејмса Џојса. Стога се чини да, без обзира на остале своје књижевноуметничке вредности, српска књижевност краја 20, а нарочито почетка 21. века, у оквиру других јужнословенских књижевности „поново проналази” и започиње од основа дијалог са Џојсом, и то у виду својеврсног текстуалног рудимената и експеримента у контексту целокупне грађе или опуса одређеног аутора, а посебно у поређењу са џојсовским претходницима, нудећи најчешће познато и поједностављено тематско-мотивско, ређе приповедачки моделотворно, а нарочито ретко продуктивно стваралачко-рецепцијско интересовање за проблеме модернизације прозе, које је собом кроз активне и

креативне дијалоге са опусом Џејмса Џојса, према аспектима (пост)модернизације, српска књижевност 20. века већ успоставила.

Осма целина *Ка веку џојслављења* ове докторске дисертације састоји се из три поглавља (од 34. до 36): „Век(овање) џојсовских читалаца”, „Сума џојсовског куда? у српској књижевности 20. века: закључна разматрања” и „До 2039”. Намера ове целине јесте да пружи преглед досадашњих закључака из претходних одељака и засебних поглавља, као и да размотри остваривости непосредних промена и аспеката модернизација у организационим и методолошким стратегијама изучавања и предавања стваралачке рецепције Џојса и других писаца Европе и света у српској књижевности 20. века. Дискутује се о значају нових превода Џојсових текстова, питањима инкорпорирања сегмената из Џојсовог дела у школске програме, могућностима остваривања модела џојсолошких догађаја за писце овог подручја, као и непосреднијег укључивања српских изучавалаца и компаратиста у токове џојсологије, организовања читалачких група (Reading Groups) за такву врсту и облике контекстуализације српске књижевности и ангажовање што више реципијената из земље и иностранства. Кроз словенске аспекте џојсологије у овом случају наглашава се и важна позиција нових перспектива србистике у контекстима компаративног изучавања књижевности.

Након осме целине тезе следе *Прилози: Словенска џојсловљења*, који се састоје из три интервјуа, а то су: одељак „Моја је *Одисеја* џојсовска” – разговор са Фрицом Сенем, директором Фондације Џејмса Џојса у Цириху и једним од најистакнутијих џојсолога данашњице, затим сегмент „Кроз лавиринт реченица и речи на објављеном одисејском путовању” – разговор са Драгом Јанчаром, савременим словеначким писцем, који је понудио свој одговор у вези са стваралачком рецепцијом Џојсовог дела, и одељак „Да је дуже живео, сигурно би добио Нобелову награду” – интервју са Илмом Ракузом, преводиоцем дела Данила Киша на немачки језик, која у ширем смислу промишља и о џојсовским аспектима текстова новије светске књижевности.

*Џојсловљења* показују колико претходни увиди о словенској стваралачкој рецепцији џојсовских елемената своја упоришта имају и у размишљањима савремених књижевних проучавалаца у земљи и иностранству и представљају практична отеловљења

*интерславистичке компаратистичке безбедности* и поуздања у могућности сазнајног прогреса у заједници читања, тумачења и мишљења. Као основни циљ *џојсловљења* истичу се начини на које се кроз актуализоване теме омогућавају поновна враћања свету као тексту, текстури и текстуалности, у обнављајућој стварности текста. Полифонија ових разговора, који се доносе двојезично, на језицима на којима су настајали и у преводима, обухвата перспективу *словљења* као стваралачко-рецепцијских *слављења* Џојса, односно разумевања џојсовске *словесности* и *славенства*, са нарочито, дакле, наглашеном словенском (а унутар ње српском) перспективом виђења Џојса. То и усмерава питања, тежишта и одговоре ка даљим израживањима словенских перцепција Џојсовог дела, уз наду да се неко ново поглавље проучавања Џојса тиме може навестити и из тога развијати.

Констатацијом о протеклој и долазећој деценији обележавања стогодишњице јубилеја Џојсових најзначајнијих дела (1907, 1914, 1916, 1918, 1922, 1939), односно о претходној декади пропраћеној многобројним џојсолошким научним окупљањима и џојсовским разговорима, тридесет четврто поглавље „Век(овање) џојсовских читалаца” поставља питање о снази дела да изазове на читање векове који тек долазе, о могућностима читалаца пред таквим делом, као и о самоосвешћеној запретености текста која је у себи већ пророковала важност фреквенција, континуитета и продубљености интерпретацијских окупљања. При томе се истиче да би метода стваралачке рецепције могла да се „наметне” као иницијално подразумевани простор литерарних слобода за активирање оквира и аспеката компаративне књижевности. Поводом њене методолошке разгранатости у случају Џојса и српске књижевности 20. века одговор би био увек потенцијални будући: *шта бих могао мислити кад будем (следећи пут) читао Џојса*, а као такав увек и несагледив, услед могућих изазова и нових стваралачких рецепција које ће век што следи тек проналазити као одговарајуће у Џојсу. Са надом за нови дијалог и са српском књижевношћу 21. века.

Тридесет пето поглавље „Сума *џојсовског* куда? у српској књижевности 20. века: закључна разматрања” овим се управо завршава, а тридесет шесто „До 2039” од сада је у *току*.



## 36. До 2039.

У нади да ће се пре или барем негде око 2039, сто година након последњег Џојсовог романа, наћи, како је Џојс то и предвидео, идеалан читалац *Финегановог бдења* можда баш на овим подручјима, за тренутак се само застаје са текстом (који, ако је џојсовски, сам никада не може стати), уз подсећања да се о Џојсу нужно, даље и непрекидно мора промишљати. У том смеру се, а након предузетих анализа, и истиче да отвореност Џојсовог дела, као и неоспоран значај актуализованих литерарних феномена и стваралачких рецепија, могу допринети да се, кроз компаративни контекст, занимања многих џојсолога и других страних изучавалаца посвете и српској књижевности. У прилог томе, између осталог, сведочи и једна конкретна околност, која се овде наводи као случајно одабрана чињеница међу примерима за које се верује да су карактеристични у сваком потенцијалном сусрету страних изучавалаца са српском књижевношћу. Непосредно после упознавања компаративних аспеката и стваралачког дијалога Џојсових и Кишових дела учесници читалачких сесија посвећених Џојсовом тексту у Фондацији Џејмса Џојса у Цириху пожелели да се на сродан начин интерактивног заједничког читања и тумачења баве и Кишовим *Пешчаником*. Тим следом се још једном истиче потреба да се у академским круговима наше земље, на различитим нивоима, формира оваква врста читалачких активности (Reading Groups), која би била отворена и другим језичким платформама и могла да се као формат учини доступним припадницима многих академских центара у земљи и иностранству. Тако би се на примерима текстова српске књижевности понудило сагледавање конкретних проблема у оквирима европске и светске литературе, кроз варирања и промене корпуса и извора заједничких читања, актуалних без обзира на порекло и основну струку. Овакви приступи, као и рад у мањим читалачким групама, могли би да допринесу популаризацији научног бављења помним читањем текста, да врате потенцијално одвикнуту публику књижевности и разговору о њој, да додатно ангажују и млађе читаоце као реципијенте Џојсових дела у контексту српске, европске и светске књижевности, филма, музике и хипермедије, не само због Џојсових прича за младе већ и због Џојсових интересовања за стасавање уметника, описивање година развоја, представа о Даблину и Ирцима, за које у широј популарној култури и

уметности постоји доста интересовања на овим просторима, али и због занимљивих и, за младог читаоца, можда, по провокативности шокантних, па и интригирајућих спојева свакодневице *Уликса*, на које је неопходно полемички одреаговати. Стога се већ и покушало да се, кроз једно од издања *Читанки* за четврти разред средњих школа, а у контексту програмских изучавања феномена тока свести, унутрашњег монолога и других наратолошких перспектива, дело Џејмса Џојса, на примеру увода у четврту епизоду *Уликса*, отвори и ка средњошколским програмима наше земље.<sup>495</sup>

Варијанте џојсолошких окупљања у свету (летње школе, симпозијуми, конференције, радионице и друге), које подразумевају и (академску) заједницу интернационалног карактера, различитих година и интересовања, могле би да имају своје пандане и за примере писаца из српске књижевности. Посебно би било занимљиво да се попут традиционалних и актуалних џојсолошких часописа, покренутих у таласима истраживања 60-их и 80-их година 20. века (*James Joyce Quarterly*, *James Joyce Newsletter*, *James Joyce Broadsheet*, *James Joyce Literary Supplement*) оснажи, осим постојећих, још већи број листова и публикација ових простора, који би се бавили одређеним писцем, проучавањем његовог дела и рецепције, нарочито у интернационалном контексту.<sup>496</sup>

Такође, чини се да постоје врло пригодни начини да се и Србија прикључи обележавању словенског и светског Блумсдеја (16. јун), као што су то урадиле и друге

---

<sup>495</sup> Тако би, на пример, и *Портрет уметника из младости*, у начинима Стивеновог прихватања енглеског језика, од детињства до младалачког периода, могао да се кроз концепт надограђујуће спиралне таксономије знања уклопи у изучавања и предавања рецепције матерњег и страног језика на различитим узрасним нивоима.

<sup>496</sup> Подразумевана разлика у оквирима организације српских писаца у односу на Џојса обухвата и изразито самопоуздање Џојсове (под)свести, воље, имплицитног самостарања за будућност стваралачке рецепције и бриге за институције посвећене његовим делима, о чему сведочи и Дерида: „Али Џојс је сањао о посебној институцији за своје дело, инаугурисаној њиме као посебан ред. И зар није постигао то, до неке мере? Када сам говорио о томе, као у *Уликсу грамофону*, заиста сам морао да разумем, а такође и делим његов сан: не само да га делим чинећи га својим, у препознавању свога у њему, него да га делим *припадајући Џојсовом сну, учествујући* у њему, налазећи се у његовом простору. Зар нисмо ми данас као људи или делимично конструисани карактери (као читаоци, писци, критичари, наставници) у и *кроз* Џојсов сан? Зар нисмо ми Џојсов сан, његови сањани читаоци, они о којима је сањао и који и ми сањамо да будемо?” (Derrida 1992: 74). Било би идеално замислити, да попут динамичке групе џојсолога, тај сан у остваривим околностима превлада и над интернационалном групом истраживача и теоретичара поетике неког српског писца.

земље у региону,<sup>497</sup> а уз то да се поново подстакне рад Друштва посвећеног Џејмсу Џојсу, које је пратило џојсолошку конференцију одржану 2008. године у Београду, те да се наши универзитетски центри поставе или освеже као потенцијално активни на мапи нових компаративних џојсолошких стедишта. Том правцу доприносе, свакако, све чешћа интересовања студената за истраживачке радове и разговоре о Џојсовом делу у компаративном контексту, радио и телевизијске емисије, а надасве потреба да се Џојс преводи, да се о тим преводима говори и пише, као и поводом критичких и стваралачких рецепција Џојса у српској књижевности 20. и 21. века.<sup>498</sup>

Колико претходни увиди имају и своја упоришта у размишљањима савремених књижевних проучавалаца у земљи и иностранству, сведоче и прилози који следе, интервјуи и разговори, пренети џојсовском полиглосијом, настајали у сусретима са истакнутим познаваоцима Џојсовог дела, током периода рада на овом тексту. Представљају практична отеловљења интерславистичке компаратистичке безбедности и поуздања у могућности сазнајног прогреса у заједници читања, тумачења и мишљења, без обзира на *разлике у односу на реакције на текстове* (уп. Ковач 2011: 139), потекле из начина на које су културе и књижевности стваралачки реципирале Џојса, или пак сами саговорници нешто што је џојсовско, односно што у ширем смислу припада словенској стваралачкој рецепцији џојсовског. Називају се *џојсловљењима*, и неће се прекинути.

---

<sup>497</sup> Блумсдеј се, иначе, обележава од 1954. године, а у региону од скоријег датума, нпр. у Пули од 2012. године (уп. Kalčić 2014: 204–234).

<sup>498</sup> Осим Џојсових остварења за децу, приређених уз одговарајући ликовни материјал, било би изразито корисно превести и уредничким апликацијама опремити Џојсове критичке текстове, као и избор писама упућених књижевним саговорницима и уредницима, који би, уз већ постојеће есеје и критичке студије других стваралаца овог и иностраних простора, значајно допринели контексту разумевања духа модернизма у српској књижевности и култури.

## Прилози: Словенска цојсловљења

„ – Strašno je kad kraja nema.  
Kad se bavite poslom čija priroda ne poznaje kraj.  
Kad uvek radite samo jednu stvar, i ona nikad nije gotova,  
nego joj se stalno morate vraćati da je dovršavate,  
znajući da je nikad dovršiti nećete.  
– Ima li takvog posla?  
– Život je takav”  
(Pekić 2012a: 32).

Таква су и цојсловљења.

Цојсловљења су књижевни разговори и интервјуи настајали пре, током и након рада на тексту докторске дисертације „Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса”, а тичу се процеса (пост)модернизације литературе 20. и 21. века и стваралачке рецепције књижевног опуса Џејмса Џојса, виђених из перспективе савремених, европски и светски познатих цојсолога, преводилаца цојсовских текстова новије светске књижевности, као и књижевних стваралаца из земље и региона који су током своје књижевне делатности били у својеврсном поетичком дијалогу са Џојсовим ликом и делом (праћењем биографских линија, тематско-мотивских упоришта, експеримената на језичком, структурном, формалном, наративном плану).

Понуђених примери цојсловљења, као прилози претходним деловима ове тезе, настоје да, након анализираних елемената стваралачке рецепције Џејмса Џојса у књижевним остварењима српских писаца, кроз компаративни контекст са другим културама, књижевно-критичким, књижевно-теоријским и преводилачким рецепцијама Џојсовог дела, понуде и вид практичног испитивања и заснивања могућег модела књижевног полилога поводом Џојса и стваралачко-рецепцијских одговора писаца, конституисаног према континуитету разгранатих интересовања у односу на различита поља бављења саговорника, са Џојсом као сталним рефлектором и/или посредником. Рефлексије цојсловљења су стога често минуциозне, засноване на конкретним примерима

из Џојсовог или ствараочевог опуса, у тежњи продубљивања смисла разумевања једне поетике из перспективе рецепције друге, али увек са знаком препознавања универзалности откривеног значења, његове позиције и примене на свестрану поставку литерарне мисли у оквирима историје и теорије светске и српске књижевности.

Теоријски покушај дефинисања једног разговора као *џојсловљења* подразумева праћење поетичких сродности и стваралачко-рецепцијског дијалога са џојсовским остварењем у проматраном делу или кроз књижевна и критичка виђења саговорника. У фокусу постанка једног разговора у перспективи *џојсловљења* кључна је полифонија – не само у оквиру дијалога већ посебно у оквирима сваког од саговорничких гласова појединачно и вишеслојним ступњевима односа саговорника према џојсовском делу. Начини сагледавања многогласја у ткиву ових разговора представљају критичка самопосматрања, самопропитивања и сатрајавања у нераздвојивом погледу ка џојсовском тексту. Теме понуђене у перспективи књижевног дела подразумевају жаришта каква су религија, језик, раса, у плуралитету култура и нација, што у овим случајевима нису само питања политике и заједнице већ поновна, повратничка и суштинско-исконска посвећења књижевном тексту. *Џојсловљења* се тако на различите начине враћају свету као тексту, текстури и текстуалности, доносећи изнова стварност текста и призивајући текст као свет.

Посебан и, чини се, у односу на досадашњи контекст других истраживања и иновативан моменат, чије је расветљавање био један од циљева ове тезе, наставља да се на својеврстан начин остварује и у овим прилозима. Он обухвата перспективу *словљења* као *слављења* Џојса, односно разумевања џојсовске *словесности* и *славенства*, са нарочито, дакле, наглашеном словенском (а унутар ње српском) перспективом виђења Џојса, што усмерава питања, тежишта и одговоре ка даљим истраживањима словенских перцепција Џојсовог дела, уз наду да се нека нова декада проучавања Џојса тиме може навестити и из тога развијати. Кроз словенске аспекте џојсологије у овом случају наглашава се и важна позиција нових перспектива србистике у контекстима компаративног изучавања књижевности. Све ово не би било могуће ни замислити да не постоји јака, разграната, врло пријемчива и отворена заједница џојсолога и џојсолошких студија у свету са неколико изузетно архивски атрактивних, активних и динамичких центара, међу којима су

посебно важни Даблин, Трст и Цирих (уп. Ђурић 2012в: 803–809; Djurić 2012: 13–15), који организују сталне сусрете изучавалаца, професора, студената и других заинтересованих за Џојсово дело, и отварају могућности за нову, живу историју (стваралачке) рецепције Џојсових текстова у Европи и свету. Томе се овде придодаје искрена нада да ће ускоро, подстакнуто оваквим и сродним размишљањима, нешто слично бити оствариво и на овим просторима, како у смислу истраживачког тела које би се придружило светској мрежи као српски огранак џојсолога, тако и у виду стратешки и методолошки комплементарне поставке скицираног џојсолошког модела приступа у раду и проучавању неког српског писца.

У складу са џојсовском поетиком, *џојсловљења* су вишејезична, а овде се доносе на језику на ком су настајала и у преводу на српски језик. Пре сваког примера, налази се врло кратка биобиблиографска белешка о саговорнику. Аутор се најљубазније још једном захваљује свим саговорницима на спремности и добровољности за ову врсту сарадње и на драгоценом искуству нових открића у тек зачетим поклоништвима *џојсловљења*.

## „Моја је *Одисеја* џојсовска”

Разговор са Фрицом Сенем, директором Фондације Џејмса Џојса у Цириху

Фриц Сен (1928) светски је признат експерт за књижевно дело Џејмса Џојса, нарочито за роман *Уликс*. Био је председник Интернационалне фондације Џејмса Џојса (1977–1982), а од 1985. године управник је Фондације Џејмса Џојса у Цириху. Добитник је многобројних признања за свој рад, од којих је међу скорашњим и награда Циришког фестивала (2014). Почев од првог организованог симпозијума, учествује на конференцијама посвећеним Џојсовом делу. Уредник је многих периодичних и зборничких издања која се баве Џојсовим текстовима. Међу Сенове најважније публикације о Џојсу спадају и оне у књигама *Joyce's Dislocutions. Essays on Reading as Translation*, 1983; *Nichts gegen Joyce: Joyce versus*

*Nothing*, 1983; *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*, 1995; *Nicht nur Nichts gegen Joyce*, 1999; *Ulyssean Close-ups*, 2007; *Joycean Murmoirs: Fritz Senn on James Joyce*, 2007; *Zerrinnerungen: Fritz Senn zu James Joyce*, 2007; *Noch mehr über Joyce: Streiflichter*, 2012.

Аутор и преводилац овог разговора најискреније захваљује Фрицу Сену што је имала част да у краћим периодима током неколико година учи о Џојсу са његових извора.

1. *Данас не постоји џојсолошки догађај на свету на којем не излажете или где нисте један од учесника. Како је било на почетку?*

Први џојсолошки догађај одржао се 1966. године. То је било на Џојсов рођендан, 25 година након његове смрти, у Паризу. Нова генерација се окупила, Елен Сиксу је одржавала кореспонденцију са свима. Стјуарт Гилберт је такође био тамо, као и Џорџ Стајнер. Француски истраживачи су говорили нешто против академског приступа. Нисам све разумео, био сам само у публици, не део тога, али је било веома лепо срести Гилберта. Исте године на Блумсдеј, постављена је статуа, рад Милтона Хебалда, на Џојсов гроб у Цириху. Томе је присуствовао Џојсов син, Ђорџо са својом другом женом, унук Стивен Џојс са својом супругом и Ричард Елман.

2. *Ви сте позвали Дериду на симпозијум, зар не?*

То је било касније, у време нових имена и приступа. Било је много нових истраживача – Лакан, Дериде, Делез. Ако су то већ велика имена, треба да дођу у Цирих на симпозијум. Писао сам Дериде како бих га позвао, а он је одговорио: „Хвала, али не би ми било пријатно”. Неколико година касније постао је велика звезда.

3. *Да ли можете да опишете своје сећање на Умберта Ека?*

Видео сам његове радове и прочитао их. Није представљао ништа посебно када је дошао, имао је врло снажан италијански акценат. Али када је у Цириху написао нешто у књигу гостију, изгледало је веома паметно, врло слично *Финегановом бдењу*, био је очигледно изузетно надарен.

4. *А када сте упознали Ханса Габлера?*

Габлер је радио са групом људи из Минхена. Године 1973. вршили су истраживање на Џојсовом *Портрету уметника у младости*. Били су заинтересовани за рукописе и библиографске студије, као и за критичке приступе. Године 1984. изашло је тротомно критичко издање, врло корисно за истраживања.

5. *Када бисмо поменули Стивена Џојса, који би био Ваш поглед на тај однос?*

Видео сам га 1966. године на симпозијуму у Паризу. Сећам се сусрета у Цириху 1976. Био је округли сто са дискусијом о Џојсу. Стивен је почео на француском и жалио се на издање *Изабраних писама*, које се тада појавило. Стивен је сматрао да нико нема права да завирује у спаваћу собу његовог деде. Али то јесте цена која мора да се плати када је у питању позната личност. Онда је саопштио да ће спалити писма. Када је Лучија умрла у децембру 1982. године, назвао је и рекао да би требало да напишем нешто тим поводом... После тога је постао врло тежак и чудан.

6. *Када сте упознали Ричарда Елмана?*

Дошао је у Цирих 1961. године, пошто му је књига била објављена, говорио је на дан Џојсове смрти. Тада је био заинтересован за структуралне граматичке промене. Добро смо се слагали, али он није желео да дискутује о Џојсовој биографији коју је написао. Завршио ју је у врло кратком року и никад је није преправљао. Џону Макорту је остало да уреди многе ствари.



7. *Шта мислите о Џојсу у контексту Источне Европе, а посебно словенских земаља?*

Мало ми је тешко да говорим о томе. Године 1981. први пут сам био у Југославији, на симпозијуму у Дубровнику, много је интелектуалаца било тамо. А онда, када је пала Гвоздена завеса, био сам сигуран да би постојало интересовање да се нешто организује у бившим комунистичким земљама. Онда смо организовали сусрет у Мађарској, то је било у Сомбатхељу. После тога је симпозијум био у Будимпешти, 2006. године.

8. *Да ли се сећате Златка Горјана?*

Срео сам га у Трсту, разменили смо неколико речи, дао ми је своју поезију.

9. *Иво Видан је учествовао на трећем симпозијуму. Да ли га памтите?*

Знам га, он је из Загреба, организовао је тај састанак у Дубровнику. Сећам се и Соње Башић, интересовала се за нартологију.

10. *Да ли сте срели Светозара Кољевића?*

Не.

11. *Шта, као један од најеминентнијих проучавалаца Џојса, мислите да ће бити будућност џојсолошких студија? Који смерови делују најпријемчивије?*

Немам представе. Не знам, увек се нешто ново појави. *Финеганово бдење* је још увек отворено, анотације писама, нови теоријски углови и приступи. Пре 40 година све је било на примерима Фокнера, данас није толико. На Џојсу је много више.

12. *Да ли постоји Ваша поетика читања Џојса?*

Џојс је доста утицао на мене. Али не знам шта ме је фасцинирало. Припадам типу пажљивог, помног читаоца. Интеракција са текстом је врста супституције и свако добије нешто друго – чак се могу поделити истраживања на она која говоре о чему је *Уликс* (ирска историја, прељуба, изгнанство) и на она која промишљају како је Џојс написао *Уликса*. Прилично спадам у ове друге, врло сам лош у апстракцијама и параноичан у теоријским стварима. Ишчитавање за мене значи спеловање из речника.

13. *Да ли ће веза између Џојса и Хомера за Вас увек бити важна?*

Хомер се игра речима као Џојс, то није толико описано у традицији коментара. Да ли ја то узимам из текста или пројектујем у њега, не могу да кажем, али се борим против Гилбертовог термина *паралела*. Моја *Одисеја* је џојсовска.

14. *За Вас је читање процес превода. Зашто?*

Био сам први у џојсовском свету који се бавио преводом. Било је занимљиво да се открије каквог *Уликса* добијају читаоци на другим језицима. Одељци који ме фасцинирају остају увек, по дефиницији, изван превода. Такође, желим да покажем када превод није исти као оригинал. Превођење је ментални процес. Говор је врста превођења, разумевање такође. *Финеганово бдење* само себе преводи. А *Уликс* тврди да је превод *Одисеје*. То је све за филологе-пешаке. Знање је у базичној основи разумевања.

Цирих, август 2014.

## Interview with Fritz Senn

1. *Today, there is not Joycean event in the world at which you do not have a speech or where you are not the participant. How was it at the beginning?*

The first event was in 1966. It was on Joyce's birthday, 25 years after his death, in Paris. The new generation was there, Cixous was corresponding with everybody. Stuart Gilbert was also there, George Steiner as well. The French scholars were saying something against the academics. I did not understand everything, I was just an audience, not a part of it, but it was very nice to see Gilbert. In the same year, Milton Heald gave the statue for Joyce's grave in Zurich, that was on Bloomsday. There were George Joyce with his second wife, Stephen Joyce with his wife and Richard Ellmann.

2. *You were the one who invited Derrida to the symposium, right?*

That was later, in the time of new names and new approaches. There were many new scholars – Lacan, Derrida, Deleuze. If they had been big names, they would have come to Zurich, for the symposium. I wrote to Derrida in order to invite him, but he said: "Thank you, but I do not feel comfortable". Some years later he became a big star.

3. *Could you describe your memory about Umberto Eco?*

I had seen his work and I had read it. He was nothing special when he came, with heavy Italian accent. But then he wrote something in the book for guests in Zurich and it looked very clever, something very similar to *Finnegans Wake*, he was obviously very gifted.

4. *What about Hans Gabler?*

Gabler was working with the group of people from Munich. In 1973 they were doing some researching on Joyce's *Portrait*. They were interested in manuscripts and

bibliography studies, as well as in the critical approach. In 1984, the edition of the 3 volumes came out, it was very useful for studies.

5. *If we say the name Stephen James Joyce, what would be your perspective on that relationship?*

I saw him in 1966 during Paris symposium. I remember the meeting in Zurich in 1976. There was a round table with discussion on Joyce. He started in French and he was complaining about the edition of *Selected Letters*, they came out then. Stephen thought that nobody had the right to look in his grandfather's bedroom. But that is the price which you have to pay when you are famous. Then he said that he was going to burn the letters. When Lucia died in December 1982, he called and said I should write something on... After that he became very difficult and very strange.

6. *When did you meet Richard Ellmann?*

He came to Zurich in 1961, after his book had been published, then he gave a talk on the day of Joyce's death. He was interested then in structural grammatical changes. We get on quite well, but he did not want to discuss his biography on Joyce. He did it in a very short time and never modified it. John McCourt had to set many things.

7. *What do you think about Joyce in the context of East European and, especially, Slavic countries?*

It is a little bit hard to say for me. In 1981 I was for the first time in Yugoslavia, on the symposium in Dubrovnik, many intellectuals were there. And then, when the Curtain came down, I was sure there would be an interest to do something in former communist countries. Then we organized some things in Hungary, that was in Szombathely. After that Joyce Symposium was in Budapest, in 2006.

8. *Can you remember Zlatko Gorjan?*

I met him in Trieste, we had a few words, he gave me some poetry of him.

9. *Ivo Vidan was on the Third symposium. Do you remember him?*

I know him, he was from Zagreb, he organized that meeting in Dubrovnik. I remember also Sonja Bašić, she was interested in narrative things.

10. *Have you ever met Svetozar Koljević?*

No.

11. *What do you think, as the one of the most eminent Joyce scholar, about the future of the Joyce studies? What are the ways which you consider as the most suitable?*

I have no idea. I do not know, always something new comes. *Finnegans Wake* is still open, annotation of letters, new theoretical angles and approaches. 40 years ago there was everything on Faulkner, today there is not too much. Joyce has more.

12. *Is there any poetic of your reading Joyce?*

Joyce had good effects on me. I did not know what fascinated me. I am a type of close reader. Interaction with the text is a kind of substitution and everybody gets something different – you could even distinguish scholarship from those talking what *Ulysses* is about (Irish history, adultery, exile) and others who talk how Joyce does it. I am very much how, very bad in abstractions, and paranoiac of theoretical stuffs. Rereading means spelling out from the dictionary.

13. *Would a relationship between Joyce and Homer be always important for you?*

Homer plays on words, like Joyce, that is not so much described in the tradition of comments. Do I take it out of text or project into the text I cannot tell, but I have been fighting against Gilbert's term of *parallel*. My *Odyssey* is Joycean one.

14. *You consider reading as a translation process. Why?*

I was the first one in Joycean area to deal with translation. It was interesting to find out what kind of *Ulysses* the reader gets in other languages. The passages that fascinate me are always by definition beyond the translation. I also want to show when the translation is not the same as the original. Translation is a mental process. Talking is an act of translation, understanding is, too. *Finnegans Wake* translates itself. And *Ulysses* claims to be the translation of *Odyssey*. That is for pedestrian philologists. Knowledge is in the simple ground floor of understanding.

Zurich, August 2014.

## **„Кроз лавиринт реченица и речи на објављеном одисејском путовању”**

Разговор са Драгом Јанчаром, савременим словеначким писцем

Драго Јанчар (1946) студирао је право, бавио се новинарством и филмском драматургијом. Редовни је члан Словеначке академије наука и уметности, у преводима најчешће заступљен словеначки стваралац, писац великог броја романа, приповедака, драма и есеја. Међу многим делима објавио је и романе *Северна светлост* (1980), *Подсмешљива пожуда* (1994), *Градитељ* (2006), *Те ноћи сам је видео* (2010), збирке приповедака *О бледом злочинцу* (1978), *Поглед анђела* (1992), *Џојсов ученик* (2008), драме *Велики бриљантни валцер* (1985), *После Годоа* (1988), *Дедал* (1988), *Халитат* (1994), есеје *Terra incognita* (1989), *Сећање на Југославију* (1991), *Разбијени крчаг* (1993) и друге. Два пута је награђен Стеријином наградом за најбољу драму (1982, 1985), затим и Рожанчевом наградом за есеј (1993), Европском наградом за кратку прозу (1994), Наградом „АСЕЛ” за књижевни опус и многим другим наградама.

Искрену захвалност аутор упућује Драгу Јанчару за предусретљивост, вољу и време посвећено разговору током гостовања на Београдском фестивалу европске књижевности, као и расположењу да се након тога одговори на постављена питања

у вези са властитом стваралачком рецепцијом књижевних дела Џејмса Џојса, што се посебно уочава у приповеци „Џојсов ученик” и есеју „Кино Џојс”.

1. *Зашто су предмет Вашег стваралачког интересовања били баш Џојс и Џојсов ученик?*

Џојса сам читао у тренутку када се млади писац формира, дакле у времену свог „портрета уметника у младости”. *Уликс* ме је увукао у свој вртлог, донекле имавши велики утицај на мој први роман *Petintrideset stopinj (Тридест и пет степени)*. Касније сам се дистанцирао од њега, тражио сам свој стил и, пре свега, прегледнију структуру приче. Џојсов боравак у Трсту за мене је био посебно интересант. Написао сам есеј „Кино Волта”, који је повезан са његовом неуспешном пословном авантуром – оснивањем биоскопа у Даблину истога имена. Џојсови партнери у том пројекту били су и тршћански Словенци, власници биоскопа у Трсту.

2. *Кад се дело појавило, наслов на словеначком није био овакав? Како је дошло до промене? Зашто сте одлучили да ово буде наслов и читаве збирке?*

Новела је прво изашла у збирци од шест прича под насловом *Приказен за Ровенске*. Када сам припремао избор од десет кратких прича за издавачку кућу *L'Esprit des Péninsules*, одлучио сам се за тај наслов. Књига је изашла 2003. године, у одличном преводу Андреје Лик Гаје и тако доживела одличан успех код критике и читалаца. У данас значајном сатиричном часопису *Шарли Ебдо*, где објављују и књижевну критику, доајен француске критике Мишел Полак одмах након објављивања је написао:

„Да, то је више од лупања срца, то је удар грома: ’Џојсов ученик’ Драга Јанчара је мало ремек-дело, мало по својој дужини и својој скромности, чији се аутор не сматра ни Шанобријаном ни Џојсом. Без бомбастичних делова, искуства изувјаности или вируозности, Јанчар оплемењује свој стил, остацима [...] који чине моћно оружје повратка у стварност. [...] Мене је оставио без даха ритам овог словеначког писца”, Мишел Полак, *Шарли Ебдо*, Париз.

И то је књизи отворило пут у Француској, уследиле су бројне рецензије и више издања. Коначно, 2007. године издала ју је у високом тиражу и издавачка кућа џепних издања *Le Livre de Poche*. Тренутно је пред објављивањем и ново издање у издавачкој кући *Phebus* у Паризу. Књига је објављена под истим насловом и у Италији, и у Ирској, дакле под насловом „Џојсов ученик”. Добре критике је доживела и у Енглеској, на пример:

„Јанчар пише моћне, комплексне приче, са ненаметљивом сигурношћу, а поседује тежину која представља трик да освешћенији модерни писци изгледају јефтино [...] Било да су психолошке студије или параболе, Јанчар преноси ове епизоде са фином структуралном равнотежом, и када повремено очигледно комуницира са својим књижевним претходницима, приказује то лако читљивим [...] Својим причама, Јанчар испитује природу сведочења, личног, историјског и ауторског. У 'Причи о очима', изузетној документарној мистерији управо оног типа у коме очигледно доминира, он бележи да је један од његових ликова 'писац, а да је његова истина другачија'. И само због чувања тог знања од редукције универзалности сопствене визије, Драго Јанчар заслужује ширу читалачку публику коју ови преводи треба и да му обезбеде”, Миша Лазарус, *The Times Literary Supplement*, 2. 6. 2006.

Уследили су и други преводи, између осталог и у Даблину на староирски језик! Под насловом “*Dalta an tSeoighigh*”, а коначно и српски превод.

### 3. *Када сте и како открили Бориса Фурлана?*

Пошто ме је, као што сам већ напоменуо, Џојс интересовао посебно због његовог боравка у Трсту и његових веза са тршћанским Словенцима, прочитао сам монографију *Џејмс Џојс* Ричарда Елмана (Oxford University Press, 1981) и тамо пронашао запис о неком Борису Фурлану, који је био међу Џојсовим ученицима, у време док је Џојс подучавао енглески језик у Берлицовој школи језика. Име ми је било познато, а пред очи ми је дошла фотографија високог, бледог човека који је стајао пред судом у Љубљани 1947. године на знаменитом – монтираном – такозваном Нагодетовом процесу против „непријатеља народа”. Почео сам мало да истражујем и показало се да је у питању човек кога је тада још непознати писац у Трсту подучавао енглески. И управо га је знање енглеског по стаљинистичкој логици и отерало на суд... Као да се испод мојих ногу отворио неки амбис историјских догађаја и људских судбина. Један од највећих писаца модерног доба, мајстор енглеског језика, подучавао је човека кога је југословенски, то јест



словеначки суд, осудио на смрт као енглеског шпијуна, иако никада није био шпијун. И тако је почела да настаје прича.

4. *Имате ли информацију да ли је и касније током живота Фурлан био у неком (ин)директном дијалогу са Џојсом?*

Колико знам, Џојс није био у контакту с Фурланом, који је по помиловању живео изоловано са женом у Радовљници. То је била храбра жена која га је спасила од покушаја линча за време тршћанске кризе када се поред Саве поставила испред побеснеле руље. Тога нема у мојој причи, фокус приче је на нечем другом.

5. *Шта посебно доприноси стварању ироничних обрта у овој приповеци?*

Централна тачка је у тренутку када Џојс описује свом ученику уљану светиљку и ученику у глави зјапи некаква празнина. Исту празнину осећа и на суђењу. Имамо прагматичног човека, правника, либералца, антифашисту, који жели да промени свет. И испоставља се да га у једном тренутку више уопште не разуме, јер се свет креће по логици историјског, неразумљивог апсурда. И имамо писца коме се описивање света чини бескрајно важнијим. То је судар два дубока и тешко помирљива животна принципа. И наравно страшна иронија судбине.

6. *Зашто, по Вама, џојсовска стваралачка енергија може да буде важна у превазилажењу различитих катаклизматичких недаћа?*

Стварање је важније од мењања света. Оно трага дубље и поставља важнија питања о човековој егзистеницији. То Џојс ради; ирске, а с тим у вези и универзалне политичке колаборације, мање су важне од човековог живота, страсти, еротике, подсмеха, сатире, ироније, покушаја разумевања ко смо уопште и куда идемо – кроз лавиринт реченица и речи на објављеном одисејском путовању.

7. *Како се може објаснити симболика воде, мора, буре, вртлога, буке у контексту односа Џојса и Фурлана у приповеци?*

То не бих знао да објасним, пишем спонтано, слике и речи долазе саме. Мислим да вам је јасно да је за атмосферу важан и контекст догађања.

8. *Колико је за Вас и лајтмотивско јављање уљане лампе, „описне пожуде” и „празнине” у приповеци важан Елман?*

Фурлан и Елман су били у контакту путем писама. Догађај му је описао Фурлан. Био је врло обазрив с обзиром на то да се то догађало у годинама по његовом помиловању. Ниједну реч није написао о процесу или осуди, описао је само своје сећање на Џојса и уљану лампу. За мене је из тог стварног, ни по чему поетичног, могуће и помало забавног описа, израсла основна метафора приче.

9. *Колико је, по Вашем мишљењу, Џојс у својим хетероглосним, полиглотским световима пријемчив у нашем региону?*

Џојс говори из свог ирског и католичког искуства, које га толико дубоко карактерише да се свему томе и опирао. Управо зато је универзални писац. Људи када читају Андрића не морају да разумеју Босну и њену околину у тренутку отоманске империје, јер људске судбине које описује доносе универзалне поруке које може да схвати и читалац са сасвим другачијим културолошким педигреом.

10. *Шта на животном и поетичком плану значи непрекидни дијалог ученика са учитељем попут Џојса?*

Управо се тиме и бави моја прича. У стварности није тако било. Сумњам да је Фурлан икада размишљао о тој вези. Створио ју је и развио писац, то јест ја, развио сам тај дијалог два принципа из неких конкретних података, то је фикција која превазилази стварност.

11. *Које су Вам џојсовске нарративне технике и теме посебно блиске?*

Пишем другачије него маестро. Ако ме је ичему научио, то је да је језик много више него пуки инструмент приповедања.

12. *Шта је, према Вама, поетички другачије од Џојса у овој приповеци?*

Сумњам да би Џојс написао такву причу. За њега силе које воде свет политичких моћи и насиља нису биле важне, делимично га уопште нису занимале или их је до краја релативизовао. Када читате његова „Писма Нори”, видите да је еротика била бескрајно важнија од сваке идеологије. Свако ко је живео у иделошки лудом двадесетом веку, како смо живели ми у Источној и Средњој Европи, пише с другачијим искуством и другачијом „поетиком”.

Београд–Љубљана, јул–август 2015.

Pogovor z Dragom Jančarjem

1. *Zakaj sta bila predmet vašega ustvarjanja ravno Joyce in Joyceov učenec?*

Joycea sem bral v času, ko se mlad pisatelj formira, se pravi v času “portreta umetnika kot mladega moža”. “Ulikses” me je potegnil v svoj vrtinec, nekoliko je celo vplival na moj prvi roman “Petintrideset stopinj”. Pozneje sem se oddaljil od njega, iskal sem svoj slog in predvsem preglednejšo formacijo zgodbe. Njegovo bivanje v Trstu pa je bilo zame še posebej zanimivo. Napisal sem esej “Kino Volta”, ki je povezan z njegovo ponesrečeno poslovno avanturo: ustanavljanja kinematografa v Dublinu s tem imenom. Njegovi partnerji pri tem projektu so bili tudi tržaški Slovenci, lastniki kinematografov v Trstu.

2. *Ko se je delo pojavilo, naslov v slovenščini ni bil tak, kot je zdaj. Kako to, da je prišlo do spremembe? Zakaj ste se odločili, da bo tak tudi naslov celotne zbirke?*

Novela je najprej izšla v knjigi šestih zgodb z naslovom "Prikazen za Rovenske". Ko sem pripravljala izbor desetih kratkih zgodb za založbo L'Esprit des Péninsules, sem se odločil za ta naslov. Knjiga je izšla leta 2003 v odličnem prevodu Andréé Lück Gaye in je takoj doživela odličen uspeh pri kritikih in bralcih. V danes znamenitem satiričnem časopisu *Charlie Hebdo*, kjer so objavljali tudi literarno kritiko, je doajen francoske kritike Michel Polack takoj po izidu zapisal:

"Oui, plus qu'un coup de cœur, c'est un coup de foudre: L'Eleve de Joyce de Drago Jancar est un petit chef-d'œuvre, petit par sa longueur et sa modestie, l'auteur ne se prenant pas pour Chateaubriand ni Joyce. Pas de belles périodes grandiloquentes ni d'expériences alambiquées ou virtuoses, Jancar affine son style, le dépouille [...] pour faire rendre gorge à la réalité. [...] J'ai été emporté par le rythme haletant de cet écrivain slovène", Michel Polac, *Charlie Hebdo*, Paris.

In to je knjigi odprlo pot v Franciji, sledile so številne recenzije in več ponatisom. Nazadnje, leta 2007 jo je natisnila v visoki nakladi še založba za žepno knjigo Le Livre de Poche, 2007. Zdaj je pred izidom nova izdaja pri založbi Phebus v Parizu. Knjiga je izšla pod istim naslovom še v Italiji in na Irskem pod naslovom *Joyceos Pupil*. Dobre kritike je doživela tudi v Angliji, recimo:

"Jancar writes powerful, complex stories with an unostentatious assurance, and has a gravity which makes the tricks of more self-consciously modern writers look cheap [...] Whether they are psychological studies or parables, Jancar reports these episodes with a fine structural balance and, though at times clearly conversing with his literary antecedents, he wears his reading lightly [...] Throughout his stories, Jancar examines the nature of witness, personal, historical and authorial. In 'A Tale About Eyes', an extraordinary documentary mystery of the type at which he excels, he notes that one of his characters 'is a writer, and his truth is different'. If only from preventing this knowledge from reducing the universality of his own vision, Drago Jancar deserves the wider readership that these translations should gain him", Micha Lazarus, *The Times Literary Supplement*, 2.6. 2006.

Sledili so še drugi prevodi, med drugim tudi v Dublinu v stari irski jezik! Pod naslovom "Dalta an tSeoighigh", nazadnje srbski prevod.

### 3. *Kdaj in kako ste odkrili Borisa Furlana?*

Ker me je, kot rečeno Joyce zanimal, zlasti njegovo bivanje v Trstu in stiki s tržaškimi Slovenci, sem prebral monografijo Richarda Ellmana: *James Joyce* (Oxford University Press, 1981) in tam našel zapis o nekem Borisu Furlanu, ki je bil med Joyceovimi učenci, ko je ta poučeval angleščino na Berlitzovi jezikovni šoli. Ime mi je bilo znano, pred oči mi je stopila fotografija visokega, bledega človeka, ki je stal pred

sodiščem v Ljubljani leta 1947, na znamenitem - montiranem - tako imenovanem Nagodetovem procesu zoper "sovražnike ljudstva". Začel sem nekoliko raziskovati in izkazalo se je, da gre prav za človeka, ki ga je takrat še neznani pisatelj v Trstu učil angleščine. In prav znanje angleščine ga je po stalinistični logiki spravilo pred sodišče... Kakor, da bi se pod mojimi nogami udrlo neko brezno zgodovinskih dogodkov in človeških usod. Eden največjih pisateljev moderne dobe, mojster angleškega jezika, je učil človeka, ki ga je jugoslovansko, se pravi slovensko sodišče obsodilo na smrt kot angleškega špijona, čeprav seveda špijon nikoli ni bil. In začela je nastajati zgodba.

4. *Ali imate kakšne podatke, da je bil Furlan tudi v kasnejšem življenju v (in)direktnem kontaktu z Joyceom?*

Kolikor vem, nista imela nobenega stika, imel pa ga je s Furlanom, ki je po pomilostitvi osamljeno živel z ženo v Radovljici. Pogumna ženska, ga je tudi rešila pred pred poskusom linča ob tržaški krizi, ko se je ob Savi postavila pred pobesnelo množico. Tega v moji zgodbi ni, njen poudarek je drugje.

5. *Kaj točno doprinaša k ustvarjanju ironičnih elementov v zgodbah?*

Centralna točka je v trenutku, ko Joyce opisuje svojemu učencu oljno svetilko in učencu v glavi zazeva nekakšna praznina. Isto praznino začuti na procesu. Imamo pragmatičnega človeka, pravnika, liberalca, antifašista, ki želi spreminjati svet. In se izkaže, da ga v neke trenutku splohe narzume več, ker se giblje po logiki zgodovinskega, nedoumljivega absurda. In imamo pisatelja, ki se mu opisovanje sveta zdi neskončno pomembnejše. To je trčenje dveh globokih in težko razumljivih principov sveta. In seveda strašne ironije usode.

6. *Zakaj je po vašem mnenju Joyceova ustvarjalna energija pomembna za prebolevanje različnih kataklizmičnih nesreč?*

Ustvarjanje je pomembnejše od spreminjanja sveta. Išče globlje in postavlja važnejša vprašanja o človekovi eksistenci. Prav Joyce to počne, irske in s tem tudi univerzalne politične kolobocije so manj važne od človekovega življenja, strasti, erotike,

posmeha, satire, ironije, poskusa razumevanja, kaj sploh smo in kam gremo – skozi labirint stavkov in besed na naznanem odisejskem potovanju.

7. *Kako bi bilo mogoče razložiti simboliko vode, morja, vetra, vrtinca, hrupa v kontekstu odnosa Joyce in Furlan v pripovedi?*

Tega ne bi znal razložiti, pišem spontano, podobe in besede prihajajo same. Mislim, da ste razumeli, da je ta kontekst za atmosfero dogajanja pomemben.

8. *Koliko je za Vas in za lajtmotivsko pojavljanje oljne svetilke, »nevarnega poželenja« in »praznine« pomemben Elman?*

Furlan in Ellman sta bila v pisnem kontaktu. Dogodek mu je opisal Furlan. Ker se je to dogajalo v letih po njegovi pomilostitvi, je bil očitno zelo previden. Nikjer ni niti besede o procesu in obsodbi, opisal je samo svoj spomin na Joycea in oljno svetilko. Zame je iz tega stvarnega, prav nič poetičnega, mogoče malo zabavnega opisa zrasla osnovna metafora zgodbe.

9. *Koliko je po vašem mnenju Joyce s svojimi mnogoglasnimi in poliglotskimi svetovi opazen v našem prostoru?*

Joyce govori iz svojega irske in katoliške izkušnje, ki ga je globoko zaznamovala – tudi tako, da se je vsemu temu uprl. Toda prav zato je univerzalen pisatelj. Ljudem tudi Pri Andriću ni treba razumeti vseh okoliščin Bosne v času otomanskega imperija, a človeške usode, ki jih opisuje, prinašajo univerzalo sporočilo, ki ga lahko dojame tudi bralec s povsem drugačno kulturno izkušnjo.

10. *Kaj na življenjskem in poetičnem nivoju pomeni neprekinjen učenčev dialog z učiteljem, kot je Joyce?*

Prav as tem se ukvarja moja zgodba. V resničnosti seveda ni bilo tako. Dvomim, da je kdaj Furlan razmišljal o tej povezavi. Ustvaril in razvil jo je pisatelj, se pravi jaz, iz

nekaj konkretnih podatkov sem razvil ta dialog dveh principov, to je fikcija, ki presega stvarnost.

11. *Katere Joyceove pripovedne tehnike so Vam še posebej blizu?*

Pišem drugače kot maestro. Če me je kaj naučil, je to, da je jezik veliko več kot zgolj instrument pripovedovanja.

12. *V čem so v tej prozi največje poetične razlike glede na Joyceovo prozo?*

Dvomim, da bi Joyce napisal tako zgodbo. Zanj silnice, ki vodijo svet političnih moči in nasilja niso bile pomembne, deloma ga sploh niso zanimale, oziroma jih je do konca relativiziral. Če berete njegova "Pisma Nori," je bila celo erotika neskončno pomembnejša od vsake ideologije. Kdor pa je živel z norim ideološkim dvajsetim stoletjem, kakor smo živeli mi v Vzhodni in Srednji Evropi, pišemo z drugačno izkušnjo in drugo "poetiko".

Beograd–Ljubljana, julij–avgust 2015.

**„Да је дуже живео, сигурно би добио Нобелову награду”**

Разговор са Илмом Ракузом, преводиоцем дела Данила Киша на немачки језик

Илма Ракуза (1946) студирала је славистику и романистику у Цириху, Паризу и Петрограду, а у својој докторској дисертацији бавила се темом самоће у руској књижевности. Предавала је источноевропску књижевност на Универзитету у Цириху. Сарађује као новинар у редакцијама листова *Neue Zürcher Zeitung* и *Die Zeit*. Активно се бави писањем и превођењем са руског, мађарског, француског, српског језика. Објавила је књиге поезије (*Ein Strich durch alles*, 1997; *Love after love*, 2001), прозе (*Durch Schnee*, 2006; *Mehr Meer*, 2009; *Einsamkeit mit rollendem r*,

2014) и есеја (*Langsamer!*, 2005; *Fremdvertrautes Gelände*, 2011). Добитник је угледних награда за списатељски рад и преводилаштво, међу којима су и награде *Adelbert von Chamisso* 2003. године и *Schweizer Buchpreis* 2009. године.

Посебну захвалност Илми Ракузи дугује аутор и преводилац овог разговора, за сусрете у оквиру цојсолошких састанака у Трсту и Цириху, а нарочито за упознавање са њеном пребогатом библиотеком у Цириху и простором у коме су на угодним књижевним разговорима окупљани како Киш, тако и Бродски, Генадиј Ајги и многи други савремени ствараоци.

1. *Сећате ли се свог првог читалачког сусрета са Данилом Кишом? Који је тада био Ваш утисак? Да ли сте размишљали да ћете се бавити њиме и као преводилац?*

Све је почело тако што ми је лекторка једне издавачке куће послала француски превод Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*. Требало је да напишем свој суд о књизи. То сам и учинила. Штиво је оставило толико дубок утисак на мене да сам одмах препоручила да се књига преведе на немачки. Убрзо је пристигло питање да ли бих прихватила овај задатак. Спонтано сам пристала, са ентузијазмом.

2. *Шта Вас је код Киша посебно заинтриговало?*

*Гробница за Бориса Давидовича* била је прва Кишова књига коју сам имала у рукама. Сматрала сам је изузетно снажном, и садржајно, и језички. Када се има у виду колико је тешка материја којом се Киш бавио, а којом ју је језичком прецизношћу, лаконичношћу и поезијом он савладавао, може се само дивити. Јосиф Бродски је имао право када је написао да је Кишова уметност потреснија од сваке статистике, јер она чини очигледним оно што бројеви могу само да наговесте.

3. *Како је даље текла Ваша рецепција Кишових дела?*



У међувремену сам прочитала све Кишове књиге, део њих и више пута, и мислим да је Киш један од најзначајнијих писаца 20. века. Да је дуже живео, сигурно би добио Нобелову награду.

4. *Како је изгледала историја превођења и објављивања дела Данила Киша на немачком језику? Да ли сте са неким разговарали и консултовали се током рада?*

Мој превод *Гробнице* изашао је 1983. године у Минхену, у Издавачкој кући Пипер. Тамо је радила лекторка која ме је претходно замолила да дам своје мишљење о књизи. Током рада на преводу ступила сам у контакт са Кишом, разменили смо писма – наша преписка је 2007. године објављена у *Сарајевским свескама* – и срели смо се у Паризу. Однос међу нама је од почетка био срдачан. Киш није разумео немачки, тако да није могао мој превод да оцени, али је ипак акрибично одговарао на сва моја питања. И он је много преводио и био је свестан тешкоћа ове професије. Такође ме је охрабривао да исправљам чињеничне грешке и недоследности. На моју велику радост од почетка је имао поверења у мене. Као слависта била сам добро упозната са историјом Совјетског савеза и руском књижевношћу, што је важно за *Гробницу*. Као писац имала сам осећај за тананости језика. Ипак, превод ме је поставио у безброј проблема које сам морала пажљиво и стрпљиво да решавам. Понегде је било корисно да се консултује француски превод Паскал Делпеш. Немачко издање је критика прихватила са одушевљењем. Тиме је и почела рецепција Киша у Немачкој.

5. *На какву су читалачку рецепцију наилазили Ваши преводи?*

Како су године протицале, превела сам више Кишових књига: *Пешчаник*, *Ното роетисус* и постхумно објављене приповетке *Лаута и ожиљци*, као и два позоришна комада – *Папагај* и *Механички лавови*. Када је изашао мој превод *Пешчаника* 1988. године у Издавачкој кући Карл Хансер у Минхену, Киш је још био жив. У јануару 1989. године дошао је на представљање у Цирих и био праћен са одушевљењем. Постојао је план да га пратим на читалачким представљањима кроз Немачку, али је због његовог лошег здравственог стања ово

морало да буде отказано. Нажалост, Киш је преминуо баш у тренутку када је на немачком говорном подручју почео да се открива као значајан писац. Рецепција је била у пуном замаху, између осталог и у Француској, Шведској, САД и на другим местима. Као што сам већ рекла: Киш би сигурно током деведесетих година добио Нобелову награду, из књижевних разлога, али и због свог децидираног антинационалистичког става што се тиче Југославије. Још је средином седамдесетих година упозоравао на рат.

6. *Колико се и по чему разликује Ваш превод дела Данила Киша од других, Вама познатих, превода?*

Тешко ми је да сама судим по чему се мој превод Киша разликује од других. Јасно је да сам настојала не само да ти преводи буду тачни већ и да пренесу мелодију и ритам Кишове прозе. Киш је песник и када пише у прози, он користи најтананији језички регистар. Његов „ироничан лиризам”, који на парадоксан начин повезује поетичност и иронију, мора и у преводу да буде препознат као типично стилско средство. А тамо где се Киш скоро кабалистички поиграва речима – у форми анаграма, палиндрома, „синкопа” и тако даље – морам и ја тај поступак да поновим на немачком језику, а да се при томе семантички не удаљим превише од оригинала. Такве сам изазове сматрала узбудљивим и тражила одговарајућа решења.

7. *Преводили сте остварења Цветајеве и Бродског, па сте се онда ипак одлучили за прозу наших простора. Зашто?*

Пре него што сам дошла до Киша, углавном сам преводила Русе: лирску прозу Марине Цветајеве, уметничке бајке Алексеја Ремизова, прозне минијатуре Михаила Пришвина, поједине песме Бродског и других. Била је срећна околност да ми је до руку допала *Гробница за Бориса Давидовича*. Од тог тренутка сам знала да је Киш мој писац. У ствари, ја сам му остала верна.

8. *Колико се у том смислу Ваш приступ Кишовим делима разликовао од Вашег рада на осталим преводима?*

Мене интересују текстови великог језичког квалитета и поетске густине. Кад је то Марина Цветајева или Маргарет Дира, кад је то Данило Киш или Имре Кертес – ту језик није само медијум, већ и субјекат. Истовремено су ови аутори потпуно различити и створили су различите књижевне светове. Ја морам да се у сваки од њих уживим како бих могла да их реконструишем на немачком. То изискује пажљиво читање и труд да се за сваког пронађе одговарајући тон. Заједнички рецепт који би могао да се примени не постоји. Код Киша често има и разноврсних стилова. На пример, у *Пешчанику*, између трезвеног тона „Истражног поступка” односно „Испитивања сведока”, фотореалистичних „Слика с путовања” и фантастично-бизарних „Бележака једног лудака” постоји велика стилска разлика. Скоро да се ради о четири књиге које су скупљене у једну.

9. *Колико Вам значи Кишова укореењеност у токове европске и светске књижевности као вредност на коју и превод неумитно рачуна? Да ли то олакшава или отежава посао?*

Киш је писао у најбољем смислу речи светску књижевност, иако се и сам радо означавао као „југословенски писац”. Његова дела су пуна интертекстуалних референци, на сваком кораку се налазе књижевне алузије или цитати. Волим ову мрежу односа, који доводе у везу Борхеса и Кафку, Набокова и Надежду Мандељштам, Флобера и Карла Штајнера, Џојса, *Библију* и многе друге. За преводиоца може, наравно, да буде тешко да се разабере у овој густини референци. Киш је изванредно начитан и књижевно-теоријски веома упућен аутор. То показују његови бројни есеји. И то показује и његова проза, која се без такве начитаности не би уопште могла замислити.

10. *После Ваших превода и приређивања Кишових дела на немачком језику, уследила је 1996. године објава Кишове збирке приповедака на немачком, под насловом Der Heimatlose. Зашто сте одабрали тај наслов?*

Под насловом књиге приповедака на коју алудирате подразумева се збирка *Лаута и оживљци*, објављена након Кишове смрти. Од речи до речи преведен

српски наслов на немачки језик гласи *Laute und Narben*. Ово лако може да превари немачког читаоца, јер се у први мах под „Laute” помисли на множину од „Laut” (звук), а не на инструмент „die Laute” (лаута). Ову сам приповетку у оквиру збирке најзад превела као „Das Lautenspiel und die Narben”, али сам за наслов збирке одабрала наслов друге приповетке – „Апатрид”. Моје издање се назива *Der Heimatlose* (бездомник, апатрид – прим. прев.). За приповетку „Апатрид” Киш је био инспирисан биографијом Едена фон Хорвата. У другим приповеткама, као што су „Јуриј Голец” и „Дуг”, говори се о животу Пјотра Равича и Иве Андрића.

11. *Уз свој превод Гробнице за Бориса Давидовича, који је изашао поново 2004. године, ставили сте предговор Бродског. Зашто?*

Пошто је мој превод *Гробнице за Бориса Давидовича*, који се појавио у Издавачкој кући Пипер 1983. године, распродат, Издавачка кућа Карл Хансер, стекавши немачка права, пожелела је да поново објави књигу. Познавала сам предговор Јосифа Бродског из енглеског издања (Penguin) и сматрала сам да је веома занимљив. Зато сам се и одлучила да га преведем и да га укључим у немачко издање из 2004. године.

12. *Да ли би, по Вашем мишљењу, постојало нешто што би се могло одредити специфичном поетиком превођења Данила Киша?*

Ја бих то ипак овако одредила: постоји поетика Кишових дела, али не и поетика превода Кишових дела.

13. *Шта сматрате да даље треба да се учини на немачком и, евентуално, другим говорним подручјима у вези са преводима дела Данила Киша?*

Управо се у Издавачкој кући Карл Хансер појавило велико једнотомно издање са пет Кишових главних дела: *Рани јади*, *Баишта*, *пепео*, *Пешчаник*, *Гробница за Бориса Давидовича*, *Енциклопедија мртвих*. Нови је превод *Енциклопедије мртвих*, *Рани јади* и *Баишта*, *пепео* су преводачки прерађени. Била сам уредник издања и постарала се за један дужи поговор. Двадесет пет година након Кишове смрти ово издање треба да посведочи о његовом еминентном делу.

На пролеће 2015. године, за осамдесети рођендан, на немачком језику појавиће се обимна Кишова биографија Марка Томпсона. Дакле, не мирујемо што се тиче Киша!

14. *Све што сте приредили или превели од Киша изашло је у Минхену. Зашто тамо? Дали се нешто може објавити у Швајцарској?*

Идеално је кад се један одређени издавач посвети делима једног аутора. Две су се Кишове књиге појавиле код Пипера и Суркампа, након чега објављивање Кишових дела преузима Издавачка кућа Карл Хансер, један од најреномиранијих издавача на немачком говорном подручју. У Швајцарској не бих знала ниједног издавача који би то тако извео.

15. *Шта је, по Вашем мишљењу, код Киша непреводиво? Шта мислите, колико је Кишовом тексту „удобно” на немачком?*

Већ сам сведочила о проблемима у вези са игром речи, анаграмским обртима и другим. Кад је неко инвентиван, решење се проналази. Киш је сасвим преводив и на немачком звучи врло аутентично.

16. *Хоће ли у Вашем животу бити још Киша?*

Бавићу се и даље Кишом, пре свега есејистички. За превод, нажалост, једва да је нешто остало. Све важно је доступно на немачком. Поента је да се учини доступним публици, како би читала Киша.

17. *Да ли је Киш утицао на Ваше стваралаштво?*

Не, Киш није утицао на моје стваралаштво. Због поштовања његове биографије и дела, који су се бавили темама два највећа зла двадесетог века, националсоцијализма и стаљинизма, било би ми немогуће да га подражавам. Киш је „звезда за себе” (како се то погодно налази у *Енциклопедији мртвих*), а ја сам мања планета. Али његово дело ме фасцинира, умногоме ми је отворило очи. И никад ми неће досадити да поново читам неке одломке из књига *Баишта, пепео, Пешчаник* или *Гробница за Бориса Давидовича*. Такође, написала сам доста чланака

о Кишу, на пример о мотиву воде у *Гробници* или о Кишовом методу пописивања.<sup>499</sup> Овај метод ме посебно интересује, јер су та пописивања компактне, најкраће листе, које могу да послуже као регистри и натписи. Мој лирски темперамент враћа ме поново тим пописивањима, којим Киш влада боље од других. На овој техници може се утврдити његова поетика, овај метод се среће у свим његовим делима: прилажу се докази, именују ствари, како би се отргли од ништавила заборава. Ту се ради о поетици успомена, сећања. Киш није утицао на мене, али ме је много тога научио. Превођење његових књига је била лекција издржљивости, прецизности, креативности. Ниједан аутор ме није толико намучио и толико обогатио.

18. У антологију прича Хотел Европа, која се појавила на Сајму књига у Франкфурту 2012. године, уврстили сте и ауторе са ових простора. Када бисте бирали, шта би било следеће за превод или приређивање са српске сцене?

У овом тренутку једва да преводим, пошто желим да радим на својим књигама. То је приоритет. Пратим са занимањем српску књижевност, имам и своје омиљене (нпр. Бору Ћосића и Давида Албахарија), али не планирам ништа конкретно. Остајем при писању критике за *Neue Zürcher Zeitung*.

19. Ваше остварење Острво, које је 2004. године изашло као публикација Издавачке куће Клио, нисте преводили Ви, него Душан Хајдук-Вељковић. Како себи звучите на српском?

Сарађивала сам врло интензивно са Душаном Хајдук-Вељковићем, мојим преводиоцем. О проблематичним местима смо заједно дискутовали, скренула сам му пажњу на музикалност језика, која је за мене толико важна. Колико српски превод следи оригинал, треба други да просуде. Превод није никад као оригинал, креће се у другом медијуму и контексту.

20. Колико Вам у смислу рада и превођења значе награде и признања?

---

<sup>499</sup> Илма Ракуза, „Књижевни инвентари Данила Киша”, превео с немачког Златко Красни, у: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, уредник Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 2005, стр. 165–174 (прим. прев.).

Награде и признања су од помоћи, али не примарно као награђивање, колико као охрабрење. Писање и превођење су толико тежак и усамљенички посао да се понекад губи храброст. Такође сте и лоше плаћени. Без идеализовања се уопште не може.

21. *Да ли бисте ишта променили у свом приступу делима Данила Киша? А српској књижевности уопште?*

Моје интересовање је нераскидиво, Киш је за мене један од најважнијих аутора. Када ме упитају за моје омиљене књиге, кажем увек да су то *Идиот* Достојевског и Кишова *Баишта, пенео*. У том смислу се ништа неће променити. Отворена сам за српску књижевност. Али не догађа се сваког дана велико откриће.

22. *Да ли сада имате или планирате неку сарадњу за српским тизсима и издавачима?*

Тренутно не.

23. *Који су Ваши планови за будуће приступе српској књижевности?*

Желела бих да се преусмерим од савремене књижевности и напишем један есеј о Бранку Радичевићу, како бих овог дивног српског романтичара и његов певљив језик приближила немачким читаоцима.

24. *А планови за Ваш ауторски рад као ствараоца?*

Тренутно радим на књизи песама, која треба да обухвати старије и нове песме. Иако сам по суштини песник и редовно пишем поезију, већ десет година нисам објавила песничку збирку. И то ме много боли. У лирици долазим до најаутентичније себе, чак и ако често претпостављам строге форме (песму од једанаест речи, хаику, акрониме итд.). Нажалост, издавачи су мање заинтересовани за лирику, јер се она теже продаје. Траже се романи. Али ја нисам романописац. Чак се и моја, до сада најуспешнија, књига успомена „Много мора” (која се на немачком појавила 2009, а на хрватском 2013. године), састоји од 69 кратких поглавља, која су више поетска него наративна. Тако се приповеда живот интензивније и гушће.

Interview mit Ilma Rakusa

1. *Erinnern Sie sich an Ihr erstes Leserlebnis mit Danilo Kiš? Wie war der Eindruck damals? Haben Sie darüber nachgedacht dass Sie sich als Übersetzer mit Ihm beschäftigen werden?*

Alles fing damit an, dass mir eine Verlagslektorin die französische Übersetzung von Kišs "Grobница za Borisa Davidoviča" zusandte. Ich sollte ein Gutachten über den Roman schreiben. Das tat ich auch. Die Lektüre hatte mich zutiefst beeindruckt und ich empfahl das Buch dringend zur Übersetzung ins Deutsche. Fast postwendend kam die Frage, ob ich diese Aufgabe übernehmen würde. Ich sagte spontan zu, aus Begeisterung.

2. *Was hat Sie bei Kiš besonders fasziniert?*

"Grobница za Borisa Davidoviča" war das erste Buch, das ich von Kiš in die Hände bekam. Ich fand es ungeheuer stark, inhaltlich und sprachlich. Wenn man sich vorstellt, was für einen schwierigen Stoff sich Kiš da vorgenommen hatte und mit welcher sprachlichen Präzision, Lakonie und Poesie er ihn bewältigte, kann man nur staunen. Joseph Brodsky schrieb zu Recht, Kišs Kunst sei niederschmetternder als jede Statistik, weil sie anschaulich macht, was Zahlen nur anzudeuten vermögen.

3. *Wie verlief Ihre weitere Rezeption von Kišes Werken?*

Ich habe inzwischen alle Bücher von Kiš gelesen, zum Teil sogar mehrmals, und halte Kiš für einen der bedeutendsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Hätte er länger gelebt, hätte er mit Sicherheit den Nobelpreis erhalten.



4. *Wie sah die Übersetzungsgeschichte ins deutsch und die Veröffentlichung von Danilo Kiš Werken aus? Haben Sie sich während der Arbeit mit jemandem beraten oder darüber gesprochen?*

Meine Übersetzung der “Grobnica” erschien 1983 im Piper Verlag, München. Dort arbeitete die Lektorin, die mich um das Gutachten gebeten hatte. Ich habe während der Arbeit an der Übersetzung Kiš kontaktiert, wir haben Briefe getauscht – unsere Korrespondenz wurde 2007 in den “Sarajevske sveske” veröffentlicht – und haben uns in Paris getroffen. Sogleich ergab sich ein herzliches Verhältnis. Kiš verstand zwar nicht deutsch, so dass er meine Übersetzung nicht beurteilen konnte, doch beantwortete er alle meine Fragen akribisch. Er hatte ja selbst einiges übersetzt und wusste um die Schwierigkeiten dieses Metiers. Auch ermunterte er mich, inhaltliche Fehler oder Ungereimtheiten zu korrigieren. Zu meiner grossen Freude hatte er sofort Vertrauen zu mir. Als Slawistin kannte ich mich in der Geschichte der Sowjetunion und in der russischen Literatur gut aus, was für die “Grobnica” wichtig ist. Als Schriftstellerin verfügte ich über ein Ohr für die Feinheiten der Sprache. Trotzdem stellte mich die Übersetzung vor zahllose Probleme, die ich sorgfältig und geduldig lösen musste. Hilfreich war es, ab und zu die französische Übersetzung von Pascale Delpech zu konsultieren. Die deutsche Ausgabe wurde von der Kritik mit Begeisterung aufgenommen. Damit begann die Rezeption von Kiš in Deutschland.

5. *Wie kamen Ihre Übersetzungen bei den Lesern an, wie war der Leserempfang?*

Ich habe im Laufe der Jahre mehrere Bücher von Kiš übersetzt: “Peščanik”, “Homo poeticus” und die posthumen Erzählungen “Lauta i ožiljci”, sowie zwei Theaterstücke: “Papagaj” und “Mehanički lavovi”. Als meine Übersetzung von “Peščanik” 1988 im Carl Hanser Verlag, München erschien, lebte Kiš noch. Im Januar 1989 kam er sogar zu einer Lesung nach Zürich und wurde gross gefeiert. Geplant war, dass ich ihn auf eine Lesereise durch Deutschland begleite, doch diese musste wegen seines schlechten Gesundheitszustands abgesagt werden. Leider starb Kiš genau zu dem Zeitpunkt, als er im deutschsprachigen Raum als bedeutender Schriftsteller entdeckt wurde. Die Rezeption war voll im Gange, übrigens auch in

Frankreich, Schweden, den USA und anderswo. Wie ich schon sagte: Kiš hätte in den neunziger Jahren bestimmt den Nobelpreis bekommen, aus literarischen Gründen, aber auch wegen seiner dezidiert anti-nationalistischen Einstellung, was Jugoslawien betrifft. Vor einem Krieg hatte er schon Mitte der siebziger Jahre gewarnt.

6. *Inwiefern und auf welche Art und Weise unterscheidet sich Ihre Übersetzung von Kišes Werk gegenüber anderen, Ihnen bekannten, Übersetzungen?*

Selber fällt es mir schwer zu beurteilen, worin sich meine Kiš-Übersetzungen von denen anderer unterscheiden. Natürlich habe ich mich bemüht, nicht nur genau zu sein, sondern auch den Ton und Rhythmus von Kišs Prosa zu erfassen. Kiš ist ein Dichter, auch wenn er Prosa schreibt, er verfügt über feinste sprachliche Register. Sein "ironischer Lyrismus", der auf paradoxe Weise Poetizität und Ironie verbindet, muss auch in der Übersetzung als typisches Stilmittel erkennbar werden. Und wo Kiš fast kabbalistisch mit Worten spielt – in Form von Anagrammen, Palindromen, "Synkopen" usw. – muss ich das Verfahren auf deutsch wiederholen, ohne mich semantisch zu weit vom Original zu entfernen. Solche Herausforderungen fand ich spannend und habe nach optimalen Lösungen gesucht.

7. *Sie übersetzten Werke von Zwetajewa und Brodski, aber entscheiden sich dann letztendlich für die Prosa unserer Umgebung. Warum?*

Bevor ich auf Kiš gestossen bin, habe ich vor allem Russen übersetzt: lyrische Prosa von Marina Zwetajewa, Kunstmärchen von Alexej Remisow, Prosaminiaturen von Michail Prischwin, einzelne Gedichte von Brodsky und anderen. Es war ein glücklicher Zufall, dass mir die "Grobница za Borisa Davidoviča" in die Hände geriet. Von dem Moment an wusste ich, dass Kiš *mein* Autor ist. Tatsächlich bin ich ihm treu geblieben.

8. *Inwiefern unterscheidet sich Ihr Umgang mit Kišes Werken hinsichtlich Ihren Umgangs mit anderen Übersetzungen?*

Mich interessieren Texte von grosser sprachlicher Qualität und poetischer Dichte. Ob Marina Zwetajewa oder Marguerite Duras, Danilo Kiš oder Imre Kertész:

hier ist die Sprache nicht nur Medium, sondern Subjekt. Zugleich sind diese Autoren ganz unterschiedlich und haben unterschiedliche literarische Welten geschaffen. Ich muss mich in jede dieser Welten einfühlen, um sie im Deutschen rekonstruieren zu können. Das erfordert sorgfältigstes Lesen und die Bemühung, jeweils den richtigen Ton zu finden. Allgemeingültige Rezepte existieren nicht. Bei Kiš kommt es auch sehr darauf an, die Vielfalt der Stile wiederzugeben. Zum Beispiel in “Peščanik”, wo zwischen dem sachlichen Ton des “Istražni postupak” bzw. des “Ispitivanje svedoka”, den fotorealistischen “Slike s putovanja” und den phantastisch-skurrielen “Beleške jednog ludaka” grosse stilistische Unterschiede bestehen. Man hat es quasi mit vier Büchern zu tun, die zu einem einzigen zusammenmontiert wurden.

9. *Was bedeutet Ihnen Kišes Implantation in die aktuelle europäische- und Weltliteratur als solch ein Wert, auf welchen die Übersetzung unvermeidlich rechnet? Wird damit die Arbeit erleichtert oder erschwert?*

Kiš hat im besten Sinne des Wortes Weltliteratur geschrieben, auch wenn er sich gern als “jugoslawischen Schriftsteller” bezeichnet hat. Seine Werke sind voller intertextueller Bezüge, auf Schritt und Tritt findet man literarische Anspielungen oder Zitate. Ich liebe dieses Netz an Bezügen, das Borges und Kafka, Nabokov und Nadeschda Mandelstam, Flaubert und Karlo Štajner, Joyce, die Bibel und vieles andere miteinander in Verbindung bringt. Für den Übersetzer kann es natürlich schwierig sein, sich in diesem Dickicht an Referenzen zurechtzufinden. Aber Kiš ist nun einmal ein äusserst belesener und auch literaturtheoretisch höchst versierter Autor. Das zeigen seine zahlreichen Essays. Und das zeigt auch seine Prosa, die ohne diese Belesenheit gar nicht denkbar wäre.

10. *Nach Ihren Übersetzungen und Erstellungen von vielen Kišes Werken in die deutsche Sprache folgt im Jahr 1996 auch die Veröffentlichung von Kišes Kurzgeschichtensammlung in deutscher Sprache, mit dem Titel “Der Heimatlose” Warum haben Sie sich für diesen Titel entschieden?*

Beim Erzählungsband, auf den Sie anspielen, handelt es sich um die nach Kišs Tod erschienene Sammlung "Lauta i ožiljci". Übersetzt man den serbischen Titel wörtlich ins Deutsche, heisst er: "Laute und Narben". Das ist höchst missverständlich, denn bei "Laute" denkt man spontan an die Mehrzahl von "Laut" (zvukovi), nicht an das Instrument "die Laute" (lauta). Ich habe diese Erzählung im Band schliesslich mit "Das Lautenspiel und die Narben" übersetzt, für den Haupttitel aber "Apatrid", den Titel einer anderen Erzählung, gewählt. Der Band heisst bei mir "Der Heimatlose". Eine Beziehung zu Joyce sehe ich nicht, zur Erzählung "Apatrid" wurde Kiš durch die Biographie Ödön von Horváths inspiriert. In anderen Erzählungen, etwa "Jurij Golez" und "Die Schuld", geht es um die Lebensläufe von Piotr Rawicz und Ivo Andrić.

11. *Zu Ihrer Übersetzung "Grabmäle für Boris Davidovich", welches im Jahr 2004 nochmals veröffentlicht wurde nutzten Sie ein Vorwort von Brodski. Warum?*

Nachdem meine – 1983 im Piper Verlag erschienene – Übersetzung der "Grobnica" vergriffen war, wollte der Carl Hanser Verlag, der die deutschen Rechte erworben hatte, das Buch neu herausbringen. Ich kannte Brodskys Vorwort zur englischen Penguin-Ausgabe und fand es sehr interessant. So entschloss ich mich, es zu übersetzen und in die deutsche Ausgabe von 2004 aufzunehmen.

12. *Gäbe es, Ihrer Meinung nach, etwas was als spezifische Übersetzungspoetik von Danilo Kiš bestimmt werden könnte?*

Ich würde es so formulieren: Es gibt eine Poetik von Kišs Werk, nicht aber eine Poetik der Übersetzung von Kišs Werk.

13. *Was sollte man, Ihrer Meinung nach, weiteres tun im Zusammenhang mit den Übersetzungen von Danilo Kiš in die deutsche, und eventuell in andere, Sprachen?*

Gerade ist im Carl Hanser Verlag eine grosse einbändige Ausgabe mit den fünf Hauptwerken von Kiš erschienen: "Rani jadi", "Bašta, pepeo", "Peščanik", "Grobnica za Borisa Davidoviča", "Enciklopedija mrtvih". Die "Enciklopedija" wurde neu

übersetzt, “Rani jadi” und “Bašta, pepeo” wurden überarbeitet. Ich habe den Band ediert und mit einem längeren Nachwort versehen. Fünfundzwanzig Jahre nach Kišs Tod soll diese Ausgabe auf sein eminentes Werk hinweisen. Im Frühjahr 2015, zum achtzigsten Geburtstag, erscheint die umfangreiche Kiš-Biographie von Mark Thompson in deutscher Übersetzung. Wir sind also nicht untätig, was Kiš betrifft!

14. *Alles was Sie von Kiš erstellt oder übersetzt haben wurde in München veröffentlicht. Weshalb dort? Könnte etwas in der Schweiz veröffentlicht werden?*

Es ist ideal, wenn sich ein bestimmter Verlag für das Werk eines Autors einsetzt. Zwei Bücher von Kiš sind bei Piper und Suhrkamp erschienen, danach nahm sich der Carl Hanser Verlag, einer der renommiertesten deutschsprachigen Verlage, der Herausgabe von Kišs Werken an. In der Schweiz wüsste ich keinen Verlag, der das so vorbildlich leisten könnte.

15. *Was ist, Ihrer Meinung nach, bei Kiš unübersetzbar? Was glauben Sie, wie “bequem” ist es Kišes Texten auf Deutsch?*

Auf die Probleme mit den Wortspielen, anagrammatischen Wendungen usw. habe ich schon hingewiesen. Wenn man erfinderisch ist, lassen sich aber Lösungen finden. Kiš ist durchaus übersetzbar, und auf deutsch hört er sich sehr authentisch an.

16. *Wird es in Ihrem Leben noch Kiš geben?*

Ich werde mich mit Kiš weiter beschäftigen, vor allem essayistisch. Zu übersetzen gibt es leider kaum noch etwas. Alles Wichtige liegt auf deutsch vor. Es geht darum, das Vorliegende unter die Leute zu bringen, damit sie Kiš lesen.

17. *Hatte Kiš Einfluss auf Ihre Kreativität?*

Nein, Kiš hat mein eigenes Schreiben nicht beeinflusst. Allein schon der Respekt vor seiner Biographie und vor seinem Werk, das die beiden grössten Übel des 20. Jahrhunderts, den Nationalsozialismus und den Stalinismus, verarbeitet hat, würde es mir unmöglich machen, ihn zu imitieren. Kiš ist ein “Stern für sich” (wie es so treffend in der “Enciklopedija mrtvih” heisst), und ein kleiner Planet bin auch ich.

Aber sein Werk fasziniert mich, es hat mir für vieles die Augen geöffnet. Und ich werde nicht müde, gewisse Passagen – aus “Bašta, pepeo”, “Peščanik” oder der “Grobnica” – immer wieder zu lesen. Auch habe ich viele Aufsätze über Kiš geschrieben, zum Beispiel über das Motiv des Wassers in der “Grobnica” oder über Kiš Verfahren der Aufzählung. Dieses Verfahren interessiert mich selbst, denn Aufzählungen sind kompakte Kürzesterzählungen, sie können zudem als Register oder Epitaph dienen. Mit meinem lyrischen Temperament zieht es mich immer wieder zur Aufzählung, wobei Kiš dieses Verfahren besser als jeder andere beherrscht. Man könnte seine Poetik an diesem Verfahren festmachen, geht es ihm doch in allen Werken darum, Zeugnis abzulegen, Dinge zu benennen, um sie dem Nichts des Vergessens zu entreissen. Es handelt sich um eine Poetik des Memento, des Gedenkens. Kiš hat mich nicht beeinflusst, aber er hat mich eine Menge gelehrt. Das Übersetzen seiner Bücher war eine Lektion in Sachen Ausdauer, Genauigkeit, Einfallsreichtum. Kein Autor hat mich so leiden gemacht und so bereichert.

18. *In der Geschichtesammlung “Hotel Europa”, welche auf der Frankfurter Buchmesse im Jahr 2012 erschien, haben Sie als Autoren aus diesem Gebiet klassifiziert. Wenn Sie jetzt wählen würden, was aus der serbischen Szene wäre als nächstes zu übersetzen?*

Im Moment übersetze ich kaum, weil ich eigene Bücher schreiben möchte. Das hat Priorität. Ich verfolge die serbische Literatur mit Interesse, habe auch meine Lieblinge (z.B. Bora Ćosić und David Albahari), plane aber nichts Konkretes. Es bleibt bei Rezensionen für die Neue Zürcher Zeitung.

19. *Ihr Werk “Die Insel”, welches im Jahr 2004 der Verlag Klio veröffentlicht hat, wurde nicht von Ihnen sondern von Dusan Hajduk-Veljković übersetzt. Wie klingen Sie sich in Serbisch?*

Ich habe mit meinem Übersetzer Dušan Hajduk-Veljković eng zusammengearbeitet. Wir haben Probleme gemeinsam besprochen, ich habe ihn auf die Musikalität der Sprache aufmerksam gemacht, die mir so wichtig

ist. Wieweit die serbische Übersetzung dem Original entspricht, sollen andere beurteilen. Eine Übersetzung ist nie das Original, man bewegt sich in einem anderen Medium und Kontext.

20. *Welche Bedeutung haben für Sie Preise und Anerkennungen in Bezug auf Ihre Arbeit und Übersetzungen?*

Auszeichnungen und Preise sind hilfreich, nicht in erster Linie als Anerkennung, sondern als Ermutigung. Schreiben und Übersetzen sind ja schwierige und einsame Tätigkeiten, manchmal verliert man den Mut. Auch sind sie schlecht bezahlt. Ohne Idealismus geht gar nichts.

21. *Würden Sie etwas ändern in Ihrem Zugang zu Danilo Kišs Werken? Oder zur serbischen Literatur im Allgemeinen?*

Mein Interesse ist ungebrochen, Kiš gehört zu den wichtigsten Autoren für mich. Wenn ich nach meinen Lieblingsbüchern gefragt werde, nenne ich immer Dostojewskijs "Der Idiot" und Kišs "Bašta, pepeo". Daran wird sich nichts ändern. Für die serbische Literatur bin ich offen. Allerdings macht man nicht jeden Tag grosse Entdeckungen.

22. *Planen Sie oder haben Sie jetzt eine Zusammenarbeit mit serbischen Schriftstellern oder Verlagen?*

Im Moment nicht.

23. *Wie sind Ihre Zukunftspläne im Zugang zur serbischen Literatur?*

Ich würde mich gern einmal von der Gegenwartsliteratur abwenden und einen Essay über Branko Radičević schreiben, um diesen wunderbaren serbischen Romantiker mit seiner liedhaften Sprache der deutschen Leserschaft näher zu bringen.

24. *Und Ihre Pläne als Autor?*

Zurzeit arbeite ich an einem Gedichtband, der ältere und neue Gedichte umfassen soll. Obwohl ich im Innersten Lyrikerin bin und regelmässig Gedichte schreibe, habe ich seit über zehn Jahren keinen Gedichtband veröffentlicht. Das schmerzt mich sehr. In der Lyrik komme ich mir am authentischsten vor, auch wenn ich oft strenge Formen bevorzuge (Elfzeiler, Haiku, Akronyme usw.). Leider sind die Verlage an Lyrik wenig interessiert, weil sie sich schwer verkauft. Gefragt sind Romane. Aber ich bin keine Romanautorin. Auch mein bisher erfolgreichstes Buch, der Erinnerungsband "Mnogo mora" (er erschien 2009 auf deutsch und 2013 auf kroatisch), besteht aus 69 kürzeren Kapiteln, die meist mehr poetisch als narrativ sind. So erzählt sich das Leben intensiver und dichter.

Zürich, Oktober 2014.



## Библиографија

### ИЗВОРИ

Андрић 1997: Иво Андрић, *Шарена свеска*, Свеске, Београд: Просвета.

Андрић 2008: Иво Андрић, *Сабране приповетке*, приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић, Београд: Завод за уџбенике.

Бродски 2011: Јосиф Бродски, „Итака”, превела Вера Хорват, у: *Антологија руске поезије, XVII–XXI век*, изабрао, приредио и пропратне текстове написао Александар Петров, Београд: Завод за уџбенике, стр. 758.

Винавер 2012а: Станислав Винавер, *Видело света: Књига о Француској, Дела Станислава Винавера*, књ. 6, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, *Језик наш засушни, Граматика и надграматика, Дела Станислава Винавера*, књ. 8, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.

Винавер 2012в: Станислав Винавер, *Београдско огледало, Дела Станислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.

Гете 2005: Јохан Волфганг Гете, *Фауст*, предговор Мирко Кривокапић, превео Бранимир Живојиновић, Београд: Просвета.

Давичо 1969: Оскар Давичо, „Невиност речи”, у: *Сабрана дела*, књ. 20, Сарајево: Свјетлост, стр. 197–233.

Давичо 1987: Оскар Давичо, *Песма*, Београд: Нолит.

Данте 1974: Алигијери Данте, *Пакао, IX певање*, превео Миховил Комбол, Београд: Просвета.

Дединац 1957: Милан Дединац, *Од немила до недрага*, Београд: Нолит.

Дединац 1972: Милан Дединац, *Ноћ дужа од снова: избор текстова*, предговор, избор и редакција Света Лукић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.

Дединац 2014: Милан Дединац, „Преведено са успомена”, у: Растко Петровић, *Дан шести*, Београд: Плато, стр. 647–663.

Десница 1957: Владан Десница, *Зимско љетовање*, Београд: Космос.

Десница 1964: Владан Десница, *Прољеће у Бадровцу*, Београд: Просвета.

Десница 1982: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, поговор Драган Стојановић, Београд: Нолит.

Джойс 1994: Джеймс Джойс, *Улисс*, перевод С. Хоружий, В. Хинкис, Москва: «Знаменитая Книга».

Драинац 1974: Раде Драинац, *Бандит или песник*, избор и предговор Стеван Раичковић, Београд: Српска књижевна задруга.

Драинац 1975: Раде Драинац, „Програм хипнизма”, у: *Писци као критичари после Првог светског рата: изабрани критички радови Милоша Црњанског, Растка Петровића, Иве Андрића, Годора Манојловића, Момчила Настасијевића, Милана Кашанина, Ранка Младеновића, Риста Ратковића, Рада Драинца, Љубомира Мицића и Драгана Алексића*, приредио Марко Недић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 497–499.

Драинац 1998: Раде Драинац, *Лирика Драинац, Сабране песме 1*, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драинац 1999а: *Бунтовник и апостол: Сабране песме. 2*, том 2, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драинац 1999б: Раде Драинац, *Силазак с Олимпа: Манифести, есеји, чланци и критике*, том 4, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драинац 1999в: Раде Драинац, *Без маске: полемике и памфлети*, том 5, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драинац 1999г: Раде Драинац, *Лепоте и чуда Париза: Европски путописи и репортаже*, том 7, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драинац 1999д: Раде Драинац, *Циркус Драинац: есеји, аутобиографске прозе, преписка, разговори, разно*, том 9, приредио Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Дулитл 2009а: Хилда Дулитл, „Ореада”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 127.

Дулитл 2009б: Хилда Дулитл, „Башта”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 130.

Дулитл 2009в: Хилда Дулитл, „Базен”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 131.

Дулитл 2009г: Хилда Дулитл, „Морска ружа”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 131.

Исаковић 1997: Антоније Исаковић, *Подне: изабране приповетке*, избор и пропратни текстови Михајло Пантић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Јеленковић 2009: Саша Јеленковић, „Итака”, у: Часлав Ђорђевић, *Српски сонет (1768–2008: Избор, типологија)*, Београд: Службени гласник, стр. 298.

Кено 1964: Рејмон Кено, *Стилске вежбе*, превео с француског Данило Киш, поговор написао Јован Христић, Београд: Нолит.

Киш 1974: Данило Киш, *По-етика, књига друга*, Београд: Идеје.

Киш 1978: Данило Киш, *Час анатомије*, Београд: Нолит.

Киш 1991: Данило Киш, *Горки талог искуства*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд: БИГЗ.

Киш 1992: Данило Киш, *Песме и препев*, из приватне збирке Данила Киша и Мирјане Миочиновић, изабрали Ото Толнаи, Предраг Чудић, Радивоје Константиновић, Београд: Просвета.

Киш 1995: Данило Киш, *Varia*, Београд: БИГЗ.

Киш 2001: Данило Киш, *Породични циркус: Рани јади, Башта, пепео, Пешчаник*, Београд: Просвета.

Лалић 2001: Иван В. Лалић, *Писмо*, Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.

Мариенхоф 2011: Анатолиј Мариенхоф, „Ноћна кафана”, превео Данило Киш, у: *Антологија руске поезије, XVII–XXI век*, изабрао, приредио и пропратне текстове написао Александар Петров, Београд: Завод за уџбенике, стр. 434–437.

Матић 2005: Душан Матић, *Будна ноћ*, приредио Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.

Матић, Ристић, Вучо 2007: Душан Матић, Марко Ристић, Александар Вучо, *Мутан лов у бистрој води (надреалистичка поезија, 1927–1933)*, приредио Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.

Милићевић 1982: Вељко Милићевић, *Беспуће*, приредио, поговор и напомене написао Драгиша Витошевић, Београд: Нолит.

Молина 2012: Сесар Антонио Молина, *Градови у којима умине бол*, превод са шпанског Биљана Исаиловић, Београд: Архипелаг, Народна библиотека Србије.

Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: Српска књижевна задруга.

Олдингтон 2009: Ричард Олдингтон, „Au vieux jardin”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 118.

Павић 1967: Милорад Павић, *Палимпсести: песме*, Београд: Нолит.

Павић 1989: Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Просвета.

Павић 1996а: Милорад Павић, *Хазарски речник, Сабрана дела Милорада Павића у 10 књига*, Београд: Драганић.

Павић 1996б: Милорад Павић, *Предео сликан чајем, роман за љубитеље укрштених речи*, Београд: Драганић.

Павић 2013: Милорад Павић, *Друго тело, побожни роман*, ново, допуњено издање, Београд: Завод за уџбенике.

Паунд 2009а: Езра Паунд, „Писмо Харијети Монро”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 114–115.

Паунд 2009б: Езра Паунд, „На станици метроа”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 150.

Паунд 2009в: Езра Паунд, „Башта”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 152.

Пекић 2005–2006: Борислав Пекић, *Златно руно I–VII*, Београд: Дерета.

Петровић 1964: Вељко Петровић, *Изданци из опаљена грма I, Сабране приповетке*, књига друга, Нови Сад: Матица српска, Београд: Просвета.

Петровић 1921: Растко Петровић, *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, Београд: Издање свесловенске књижевнице М. Ј. Стефановића и друга.

Петровић 1958: Растко Петровић, *Избор I, 1919–1924*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић 1968: Растко Петровић, *Откровење: поезија–проза*, избор и предговор Зоран Мишић, Београд: Просвета.

Петровић 1974: Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.

Петровић 1988: Растко Петровић, „План за другу и трећу књигу о Ирцу”, у: *Сицилија и други путописи (Из необјављених рукописа)*, Београд: Нолит.

Петровић 2005: Растко Петровић, *Са силама немерљивим, Људи говоре*, Београд: Народна књига.

Петровић Р. 2014а: Растко Петровић, *Дан шести*, Београд: Плато.

Петровић Р. 2014б: Растко Петровић, *Изложбе*, поговор Предраг Петровић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.

Поповић Б. 2011: Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.

Првовенчани 2000: Стефан Првовенчани, „Хиландарска повеља”, у: *Стара српска књижевност: хрестоматија*, приредио и на савремени српски пренео Томислав Јовановић, Београд: Филолошки факултет, стр. 26–29.

Радовић 1996: Борислав Радовић, *Рвање с анђелом и други записи*, Београд: Нолит.

Радовић 2001: Борислав Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука: Глас српски.

Радовић 2002: Борислав Радовић, *Песме*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга.

Радовић 2007: Борислав Радовић, *Још о песницима и о поезији*, Београд: Завод за уџбенике.

Радовић 2013: Борислав Радовић, *Неке ствари*, друго, допуњено издање, Београд: Друштво „Источник”.

Ристић 1953: Марко Ристић, „Поглед на Џемса Џојса”, у: *Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник тог предговора* (1935), Београд: Просвета, стр. 153–157.

Станковић 2009: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Београд: Алма.

Стерн 1955: Лоренс Стерн, *Тристрам Шенди*, Београд: Просвета.

Тадић 2000: Новица Тадић, *Ноћна свита*, Бања Лука: Глас српски.

Флечер 2009: Џон Гулд Флечер, „Зора”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 133–134.

Флинт 2009а: Френк Стјуарт Флинт, „Имажизам”, „Из ’Предговора неким имажистичким песницима’ 1915 (или 16)”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 107–108; 109–113.

Флинт 2009б: Френк Стјуарт Флинт, „Лондоне”, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 135.

Флобер 1964: Гистав Флобер, *Бувар и Пекише*, *Речник отрцаних мисли*, превела Добрила Стошић, Београд: Нолит.

Христић 1954: Јован Христић, *Дневник о Улису*, Београд: Ново поколење.

Хомер 2002: Хомер, *Одисеја*, превео Милош Ђурић, Београд: Звод за уџбенике и наставна средства.

Црњански 1959: Милош Црњански, *Итака и коментари*, Београд: Просвета.

Црњански 1991: Милош Црњански, *Есеји и прикази*, изабрали и приредили Бошко Петровић и Стојан Трећаков, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Црњански 1992: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит.

Црњански 1993: Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne.

Црњански 1996: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Просвета.

Црњански 2002: Милош Црњански, *Лирика Итаке и све друге песме*, избор и предговор Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Црњански 2008: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Feniks libris.

Црњански 2013: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд: Завод за уџбенике.

Ћосић 1982: Бора Ћосић, *Тутори*, Београд: Нолит.

Џојс 1991: Џејмс Џојс, *Портрет уметника у младости*, прев. Петар Ћурчија, Београд: Просвета.

Џојс 1995: Џејмс Џојс, *Даблинци*, превео с енглеског Ђорђе Кривокапић, предговор Зоран Пауновић, Београд: Нолит.

Џојс 1997: Џејмс Џојс, *Даблинци*, превела Рада Прикелмајер, Београд: Библиотека XXI век.

Џојс 2008: Џејмс Џојс, „Ибзенова нова драма”, приредио и превео с норвешког и енглеског Предраг Црнковић, у: *Златна греда: лист за књижевност, уметност, културу и мишљење*, год. 8, бр. 78, април 2008, стр. 32–36.

Џојс 2009: Џејмс Џојс, „Чујем војску”, превео и приредио Никола Живановић, у: *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 142.

Џојс 2012: Џејмс Џојс, „Џојс о другим писцима”, у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 21–23.

Шантић 1956: Алекса Шантић, *Пјесме*, уредио Војислав Ћурић, Београд: Просвета.

Шантић 1998: Алекса Шантић, *Песме*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

\*\*\*

Aldington 1972: Richard Aldington, "Images", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 54–55.

Andrić 1981: Ivo Andrić, *Znakovi pored puta, Sabrana djela Ive Andrića*, knj. 8, priredili Vera Stojić, Petar Džadžić, Muharem Pervić, Radovan Vučković, Sarajevo: Svjetlost.

Andrić 2011: Ivo Andrić, *Lirika*, Beograd: Treći trg, Čigoja štampa.

Apoliner 1955: Gijom Apoliner, „Svita”, preveo Miodrag Šiljaković, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 1, br. 4/5, oktobar–novembar 1955, str. 16.

Broh 1982: Herman Broh, *Vergilijeva smrt*, prevela Vera Stojnić, Sarajevo: „Svjetlost”.

Crnjanski 1992: Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbinu*, priredio Zoran Avramović, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.

Davičo 1974: Oskar Davičo, *Rituali umiranja jezika*, Beograd: Nolit.

Davičo 1985: Oskar Davičo, *Đačka sveska sećanja; Dodatak: pesnikov esej povodom 60-godišnjice nadrealizma*, Beograd: Prosveta.

Dawe 1999: Gerald Dawe, *The Morning Train*, Oldcastle: Gallery Press.

Desnica 1956: Vladan Desnica, *Slijepac na žalu*, Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.

Desnica 1982: Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Beograd: Rad.

Desnica 1975: Vladan Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb: Prosvjeta.

Desnica 1993: Vladan Desnica, *Eseji, članci, pogledi*, Beograd: BIGZ/Jedinstvo.

Desnica 2005: Vladan Desnica, *Hotimično iskustvo: diskurzivna proza Vladana Desnice I*, priredio Dušan Marinković, Zagreb: Prosvjeta.

Desnica 2006: Vladan Desnica, *Hotimično iskustvo: diskurzivna proza Vladana Desnice II*, priredio Dušan Marinković, Zagreb: Prosvjeta.

Džojš 1957: Džejms Džojš, *Uliks*, s engleskog preveo Zlatko Gorjan, Rijeka: „Otokar Keršovani”.

Džojš 1975a: Džejms Džojš, „Junak Stiven – najzad o epifaniji”, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 158–160.

Džojš 1975b: Džejms Džojš, „O Uliisu i Fineganovom bdenju”, prevela Krinka Vidaković, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 161–162.

- Džojs 2003: Džejms Džojs, *Pisma Nori*, prev. Novica Petković, Novi Sad: Stylos.
- Džojs 2008: Džejms Džojs, *Uliks*, prevod, komentari i pogovor Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika.
- Džojs 2009a: Džejms Džojs, *Dablinci*, prevod Flavio Rigonat i drugi, Beograd: Lom.
- Džojs 2009b: Džejms Džojs, *Izganici*, prevod sa engleskog Đorđe Krivokapić, Beograd: Izdavačko preduzeće Albatros Plus.
- Džojs 2011: Džejms Džojs, „Đakomo Džojs”, prevod Sonja Jankov, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 56, br. 472, novembar–decembar 2011, str. 121–127.
- Džojs 2013: Džejms Džojs, *Pesem, petoparac svaka*, preveo Milan Miletić, Beograd: Bukofal E. O. N.
- Džojs 2014a: Džejms Džojs, *Finegana buđenje*, knjiga 1, prevod Siniša Stojaković, Beograd: Pesus.
- Džojs 2014b: Džejms Džojs, *Kamerna muzika i druge pesme*, prevod sa engleskog i pogovor Bojan Belić, Beograd: Arhipelag.
- Eliot 2005: T. S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, in: *Modernism: an Anthology*, edited by Lawrence Rainey, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 114–117.
- Fondane 2017: Benjamin Fondane, *Ulysses*, Bilingual Edition, translated from the French and with an introduction by Nathaniel Rudavsky-Brody, New York: Syracuse University Press.
- Heaney 1986: Seamus Heaney, *Station Island*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Heaney 1990: Seamus Heaney, *New Selected Poems 1966–87*, London: Faber and Faber.
- Hulme 1972: T. E. Hulme, “Imaged”, in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, p. 49.
- Jančar 2013: Drago Jančar, *Džojsov učenik*, prevod sa slovenačkog Ana Ristović, Beograd: Arhipelag.
- Jančar 2005: Drago Jančar, „Kino Volta”, prevela Mirjana Hećimović, u: *Vijenac* 300, 15. 9. 2005.
- Jones 1972: Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books.
- Joyce 1957: James Joyce, *Letters*, ed. Stuart Gilbert. New York: Viking P.



Joyce 1959: James Joyce, *The Critical Writings of James Joyce*, edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London: Faber and Faber.

Joyce 1965: James Joyce, "The Pola Notebook", "The Trieste Notebook", in: *The Workshop of Daedalus, James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, collected and edited by Robert Scholes and Richard M. Kain, Illinois, Evanston: Northwestern University Press, pp. 80–91, pp. 92–105.

Joyce 1966: James Joyce, *Letters*, Vol. I, New York: Viking.

Joyce 1967: James Joyce, *Ulikses*, prevedel in skomentiral Janez Gradišnik, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Joyce 1976: James Joyce, *Odysseus*, překlad Aloys Skoumal, Praha: Odeon.

Joyce 1981: James Joyce, *Portret umjetnika u mladosti*, preveo Leo Držić, *Giacomo Joyce*, preveo Antun Šoljan, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Joyce 1990: James Joyce, *Komorna glazba*, prijevod i pogovor Ante Stamać, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Joyce 1991: James Joyce, *Uliks*, trans. Luko Paljetak, Opatija: „Otokar Keršovani”.

Joyce 1996a: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin Books.

Joyce 1996b: James Joyce, *Dubliners*, London: Penguin Books.

Joyce 2012: James Joyce, *The Complete Novels of James Joyce: Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses, Finnegans Wake*, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Kafka 1984: Franc Kafka, „Ćutanje sirena”, *Celokupne pripovetke*, preveo s nemačkog Branimir Živojinović, Beograd: Nolit, str. 311–312.

Kalvino 2001: Italo Kalvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, prevela s italijanskog Ana Srbinović, Beograd: Plato.

Kavanagh 1951a: Patrick Kavanagh, "Who Killed James Joyce", in: *Envoy*, V, April 1951, p. 12.

Kavanagh 1951b: Patrick Kavanagh, "Diary", in: *Envoy*, V (April 1951), pp. 70–72.

Kavanagh 1970: Patrick Kavanagh, "Who Killed James Joyce?", in: John Ryan, ed., *A Bash in the Tunnel: James Joyce by the Irish*, Brighton: Clifton, p. 49.

Kennelly 1996: Brendon Kennelly, *Poetry My Arse*, Hexham: Bloodaxe Books.

Kiš 1983a: Danilo Kiš, *Psalam 44*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta.

Kiš 1983b: Danilo Kiš, *Noć i magla*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta.

- Kiš 1983c: Danilo Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta.
- Kiš 1983d: Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta
- Kiš 1983e: Danilo Kiš, *Homo poeticus*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta.
- Kiš 1983f: Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Zagreb: Globus, Beograd: Prosveta.
- Kiš 1990a: Danilo Kiš, „Kratka autobiografija, Izvod iz knjige rođenih”, u: *Vidici, Kiš u dijaspori*, 266–267, 4–5, str. 12–13.
- Kiš 1990b: Danilo Kiš, „Jedna šetnja gospodina Maka”, u: *Vidici, Kiš u dijaspori*, 266–267, 4–5, str. 25–28.
- Kiš 1990c: Danilo Kiš, „Gospodin Mak se zabavlja”, u: *Vidici, Kiš u dijaspori*, 266–267, 4–5, str. 29–31.
- Kiš 1995: Danilo Kiš, *Skladište*, priredila Mirjana Miočinović, *Sabrana dela Danila Kiša*, knj. 13, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kiš 2003: Danilo Kiš, *Pesme i prepevi*, priredio Predrag Čudić, izabrali Oto Tolnai, Predrag Čudić, Radivoje Konstantinović, Beograd: Prosveta.
- Kiš 2004: Danilo Kiš, *Mansarda*, *Sabrana dela Danila Kiša* u redakciji Mirjane Miočinović, knjiga prva, Beograd: Prosveta.
- Kiš 2006: Danilo Kiš, *Skladište*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Prosveta.
- Kiš 2007: Danilo Kiš, *Život, literatura*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Prosveta.
- Kiš 2012: Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Arhipelag.
- Konstantinović 1996: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, Novi Sad: Agencija „Mir”.
- Kos, Virk 1994: Kos, Matevz, Virk, Tomo, *Noc v Ljubljani*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Lorencin 2015: Nikola Lorencin, *Džejms Džojs i film*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Loy 1996: Mina Loy, *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*, Farrar, Straus and Giroux.
- Loy 2011: Mina Loy, *Stories and Essays of Mina Loy (British Literature Series)*, London: Dalkey Archive Press.
- Mahon 1982: Derek Mahon, *The Hunt by Night*, London: OUP:
- Načinović 2003: Daniel Načinović, *Jingle Joyce: čakavski international cocktail, dokumentirana fantazija, u koj su zmišljeni i veri Jamse Joyce & Nora Barnacle kako i belle époque duhi u jenin argonautskin gradu ki i danas išće svoj moderni identitet*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Norris 2001: David Norris, "Joyce in Zurich '78", in: *The Ogham Stone: an Anthology of Contemporary Ireland*, Dublin: Institute of Public Administration.

Pavić 2008: Milorad Pavić, *Unutrašnja strana vetra: Ili roman o Heri i Leandru*, Beograd: Evro-Giunti.

Pekić 2002: Borislav Pekić, *Korespondencija kao život, prepiska sa prijateljima (1965–1986)*, predgovor Predrag Palavestra, priredila Ljiljana Pekić, Novi Sad: Solaris.

Pekić 2006: Borislav Pekić, *Vreme čuda*, Novi Sad: Solaris.

Pekić 2011: Borislav Pekić, *Korespondencija kao život I, Prepiska sa prijateljima (1965–1990)*, predgovor Predrag Palavestra, priredila Ljiljana Pekić, Beograd: Službeni glasnik.

Pekić 2012a: Borislav Pekić, *Novi Jerusalem*, drugo izdanje, Beograd: Laguna.

Pekić 2012b: Borislav Pekić, *Zlatno runo II*, Beograd: Laguna.

Pekić 2012c: Borislav Pekić, *Zlatno runo III*, Beograd: Laguna.

Pekić 2013: Borislav Pekić, *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana, Odbrana i poslednji dani*, Beograd: Laguna.

Pekić 2013I: Borislav Pekić, *Zlatno runo I*, Beograd: Laguna.

Pekić 2013V: Borislav Pekić, *Zlatno runo V*, Beograd: Laguna.

Pekić 2013VI: Borislav Pekić, *Zlatno runo VI*, Beograd; Laguna.

Pekić 2013VII: Borislav Pekić, *Zlatno runo VII*, Beograd; Laguna.

Pekić 2014a: Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, Beograd: Laguna.

Pekić 2014b: Borislav Pekić, *Graditelji*, Beograd: Laguna.

Pekić 2015a: Borislav Pekić, *Sentimentalna povest Britanskog carstva*, treće izdanje, Beograd: Laguna.

Pekić 2015b: Borislav Pekić, *Pisma iz tuđine*, Beograd: Laguna.

Petrović 1964: Rastko Petrović, *Poezija, Izabrana dela*, knjiga prva, izbor i predgovor Zoran Mišić, Beograd: Prosveta.

Petrović 1995: Rastko Petrović, *Eseji, kritike 5*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Pindar 1952: Pindar, *Ode i fragmenti*, s grčkog jezika preveo Ton Smerdel, Zagreb: Matica hrvatska.

Po 2003: Edgar Alan Po, „Anabel Li”, preveo Stanislav Vinaver, u: *Prosvetina knjiga ljubavne poezije*, priredio Miroslav Maksimović, Prosveta: Beograd, str. 252–253.

Poe 2008: Edgar Allan Poe, “Annabel Lee”, in: *Edgar Allan Poe's Annotated Poems*, edited and introduced by Andrew Barger, Memphis: Bottletree Books LLC, pp. 96–97.

Porter 1999: Peter Porter “James Joyce Sings ‘Il Mio Tesoro’”, in: *Collected poems: Volume I (1961–1981)*, Oxford: Oxford University Press.

Ristić 1986a: Marko Ristić, *Bez mere, Dela Marka Ristića*, Knjiga III, Beograd: Nolit, str. 23–274.

Ristić 1986b: Marko Ristić, „Posle trideset i tri godine”, u: *Bez mere, Dela Marka Ristića*, Knjiga III, Beograd: Nolit, str. 11–22.

Ristić 1986c: Marko Ristić, „Izvodi iz kritika (1928–1929)”, u: *Bez mere, Dela Marka Ristića*, Knjiga III, Beograd: Nolit, str. 277–287.

Schwitters 2005: Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Friedhelm Lach (Herausgeber), Band I: Lyrik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Senker 1998: Boris Senker, *Pulisej, Poliseo*, programska knjižica, Pula: Istarsko narodno kazalište.

Senker 2007: Boris Senker, „Pulisej”, u: Ljiljana Ina Gjurgjan, Tihana Klepač, urednice, *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost: teorijske pretpostavke, književne usporedbe, recepcija*, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za anglistiku, FF-press, str. 217–260.

Srdić 2010: Srđan Srdić, *Mrtvo polje*, Beograd: Stubovi kulture.

Srdić 2012: Srđan Srdić, *Espirando*, Beograd: Stubovi kulture.

Storer 1972: Edward Storer, “Image”, in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, p. 47.

Šoljan 1989: Antun Šoljan, *Hrvatski Joyce i druge igre*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Tomanović Ponomarev 2012: Ljiljana Tomanović Ponomarev, *Učenica profesora Džojisa*, Beograd: Laguna.

Velikić 1989: Dragan Velikić, *Via Pula*, Beograd: Rad.

Velikić 1992: Dragan Velikić, *Astragan*, Beograd: „Duška”.

Velikić 1994: Dragan Velikić, „Dablinski govor”, u: *Beogradski krug*, br. 0, 1994, str. 182–189.

Velikić 2013: Dragan Velikić, *Severni zid*, Beograd: Laguna.

Velikić 2015: Dragan Velikić, *Islednik*, Beograd: Laguna.

Velikić 2016: Dragan Velikić, *Danteov trg*, Beograd: Laguna.

Voronca 1928: Ilarie Voronca, *Ulise*, Paris: Colecția Integral.

Vulf 1975: Virdžinija Vulf, „Moderna proza”, prevod Milica Mihailović, u: *Roman: radanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 163–169.

Vulf 1998: Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, prevela sa engleskog Jelena Marković, Beograd: Plavi Jahač.

Vulsi 1930: Džon M. Vulsi, „Odluka časnog Džona M. Vulsija da ukine zabranu knjige *Uliks*”, u: Nikolas Farnjoli i Mišel Gilespi, *Džejms Džojso od A do Ž*, prevela Tamara Veljković, Zrenjanin: Agora, 2006, str. 316–318.

Wheatley 2010: David Wheatley, *A Nest on the Waves*, Oldcastle: The Gallery Press.

Žirodu 2007: Žan Žirodu, „Sirene”, s francuskog prevela Sonja Veselinović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 52, br. 448 (novembar–decembar 2007), str. 81–85.

## **КОРИШЋЕНЕ СКРАЋЕНИЦЕ ЗА ЦОЈСОВА ДЕЛА**

*FW* – James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, 1975.

*LI* – James Joyce, *Letters of James Joyce*, Vol. I, edited by Stuart Gilbert, New York: Viking Press, 1957.

*LII* – James Joyce, *Letters of James Joyce*, Vol. II, edited by Richard Ellmann, New York: Viking Press, 1966.

*SH* – James Joyce, *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1963.

*U* – James Joyce, *Ulysses*, Gabler Edition, New York: Vintage Books/Random House, 1986.

## **ЛИТЕРАТУРА**

Алексић 2014: Милан Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Алексов 2015: Јелена Алексов, „Одисеј, Блум и Рјепнин”, у: *Лупар: лист за књижевност, уметност и културу*, год. 16, бр. 56, стр. 85–100.

Анђелковић 2006: Миливој Анђелковић, „Интерактивност у електронској књижевности”, у: *Књижевност*, год. 61, књ. 115, бр. 1, стр. 129–132.

- Аристотел 1997: Аристотел, *Реторика*, превео Марко Вишић, Нови Сад: Светови.
- Арнаутовић 2014: Маргерита Арнаутовић, „Јован Скерлић и проблеми преводаштва”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 3, стр. 701–726.
- Аћимовић 2003: Мирко Аћимовић, „Хајзенберг и природна филозофија”, у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 114/115, стр. 21–35.
- Бахтин 1978: Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Београд: Службени гласник.
- Бечановић Николић 2012: Зорица Бечановић Николић, „Тумачење Шекспира из перспективе презентизма (Однос времена настанка и времена рецепције књижевног дела као херменеутички проблем)”, у: *Аспекти времена у књижевности*, зборник радова, уредник Лидија Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 181–199.
- Битор 1982: Мишел Битор, „Џојс и модерни роман”, у: *Градина*, год. XVII, бр. 3–4/82 (тема броја: *Џојсова галаксија – поводом стогодишњице*).
- Богин 1998: Г. И. Богин, „Читатъ город, как читают книгу: впечатления от Шадринска”, *Шадринская старина*, 1998, С. 231–240.
- Бошковић 2008а: Драган Бошковић, „Идентитет роман: *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице”, у: *Књижевна историја*, бр. 134–135, стр. 147–154.
- Бошковић 2008б: Драган Бошковић, *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић 2006: Сања Бошковић, „Пародија као облик мишљења у савременој књижевности: поетички приступи Џојса, Жида, Мана и Павића”, у: *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 477, св. 1/2, стр. 50–86.
- Брајовић 2005а: Тихомир Брајовић, „Од бледоликог скитнице до мрачног пророка: амбивалентни авангардизам Рада Драинца”, у: *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 3, март 2005, стр. 361–374.
- Брајовић 2005б: Тихомир Брајовић, „Превладавање реторике у песништву Борислава Радовића”, у: Борислав Радовић, *Избране песме*, изабрао и пропратне текстове написао Тихомир Брајовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 7–25.
- Брајовић 2009: Тихомир Брајовић, „Други као огледало: компаративно-имаголошко читање Пекићевих *Писама из туђине*”, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредили Петар Пијановић, Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, стр. 245–256.

Бркић 1994: Светозар Бркић, „Џејмс Џојс – велики изазов”, “[SANDHYAS! SANDHYAS! SANDHYAS!], Слободни превод *Finnegans Wake*, 593”, *Осветљени спрудови: есеји*, Нови Сад: Матица српска, стр. 230–257, 257–261.

Бркић 2012: Светозар Бркић, „Џејмс Џојс – велики изазов” (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 114–115.

Бурдије 2003: Пјер Бурдије, *Правила уметности*, прев. В. Капор и други, Нови Сад: Светови.

Вајлдер 2012: Торнтон Вајлдер, „Џојс и модерни роман” (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 104–105.

Веселиновић 2014а: Соња Веселиновић, *Рецепција модерног англо-америчког песништва у српској књижевности друге половине XX века: докторска дисертација*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Веселиновић 2014б: Соња Веселиновић, „Превођење, рецепција и канон”, у: *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник радова, уредник Горана Раичевић, Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 55–63.

Веселиновић 2014в: Соња Веселиновић, „Симболика Итаке у књижевности експресионизма: Готфрид Бен и Милош Црњански”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, уредник Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Нови Сад: Матица српска, стр. 204–214.

Видаковић Петров 2013: Кринка Видаковић Петров, „Књижевност егзила”, у: *Појмовник упоредне књижевности*, зборник радова, уредници Бојан Јовић, Тихомир Брајовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 235–260.

Вилсон 2012: Едмонд Вилсон, „О Џојсу” (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 106.

Винавер 1999: Станислав Винавер, „Какав је био Јесењин?”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 138.

Вирт-Нешер 2006: Хана Вирт-Нешер, „Читање Џојсовог града”, са енглеског превео Александар Стевић, у: *Београдски књижевни часопис*, год. 2, бр. 3, стр. 112–123.

Витошевић 1982: Драгиша Витошевић, „Први српски модерни роман и његов писац”, у: Вељко Милићевић, *Беспуће*, приредио, поговор и напомене написао Драгиша Витошевић, Београд: Нолит, стр. 95–171.

Вјежбицки 2003: Јан Вјежбицки, „Разговор о књижевности” као категорија рецепције и питања књижевнотеоријског процеса, Београд: Народна књига, Алфа.

Вранеш 2013: Бранко Вранеш, „’О трењу између душе и тела’: поезија Растка Петровића између средњовековног и вуковског наслеђа”, у: *Призор: часопис за културну историју Јадра*, бр. 12, стр. 13–24.

Вранеш 2015: Бранко Вранеш, „’Господин сам, тужни Тристан’: екстензивно читање романа *Башта, пепео* Данила Киша”, у: *Књижевност и језик*, LXII/3–4, стр. 261–271.

Вранеш 2016: Бранко Вранеш, „Одисеј или Уликс? Џојсово хибридно средњовековље”, у: *Преплитања и укрштања (хибридност у књижевности)*, зборник радова, уредници Бојан Јовић, Марија Шаровић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 95–111.

Вукићевић 2007: Драгана Вукићевић, „Монолитност дела Владана Деснице”, у: *Књижевно дело Владана Деснице*, зборник радова поводом 100-годишњице рођења, уредници Јован Радуловић, Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, стр. 71–86.

Вучковић 2013: Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Београд: Службени гласник.

Гвозден 2014а: Владимир Гвозден, „Џојсово књижевно лукавство”, у: *Поља, часопис за књижевност и теорију*, година LIX, број 485, јануар–фебруар 2014, стр. 37–49.

Гвозден 2014б: Владимир Гвозден, „Књижевност, култура, заједница (Неколико критичких напомена)”, у: *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност/Transcultural Dimension of Slavic Studies and Comparative Literature*, уредници Слободанка Владив-Гловер, Милена Илишевић, Игор Перишић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 303–315.

Гвозден 2015: Владимир Гвозден, *Књижевност и отпор*, Нови Сад: Адреса.

Глушчевић 2006: Зоран Глушчевић, „Књижевност и музика”, у: *Књижевност*, год. 61, књ. 115, бр. 1, стр. 169–181.

Гордић Петковић 2013: Владислава Гордић Петковић, „Писање уз границу: Трст као мали простор великих разлика”, у: *Култура*, 138, стр. 93–101.

Гордић Петковић 2015: Владислава Гордић Петковић, „Култура странице, култура екрана: читање у доба интернета”, у: *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3 (септ. 2015), стр. 245–252.



Грубачић 2015: Слободан Грубачић, *Меморија текста*, Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Делић 1980: Јован Делић, *Српски надреализам и роман*, Београд: Просвета.

Делић 1995: Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе*, Београд: Просвета.

Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ.

Делић 2005: Јован Делић, „Глоса у прози? Данило Киш, Рајко Петров Ного, Томас Вулф”, у: *Споменица Данила Киша*, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ, стр. 409–418.

Делић 2006: Јован Делић, „Једанаест кључних ријечи разликовања (О изузетности Владана Деснице у свом времену)”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 54, бр. 2, стр. 89–97.

Делић 2015: Јован Делић, „Чудо опстанка и освајање простора слободe”, у: *Српска проза данас: округли сто*, уредник Миро Вуксановић, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, огранак, стр. 34–44.

Дерида 2004: Жак Дерида, *Марксове сабласти*, превоо Спасоје Ђузулан, Београд: Службени гласник СЦГ.

Деткова 2009: Н. Ю. Деткова, „Малый провинциальный город как текст культуры”, *Вестник Челябинского государственного университета*, 18 (156), Философия, Социология, Культурология, Вып. 12, С. 63–69.

Дојчиновић 2013: Биљана Дојчиновић, „Невоље са женским, невоље с књижевношћу: појмови *женско писмо* и *гинокритика* на полупериферији”, у: *Појмовник упоредне књижевности*, зборник радова, уредници Бојан Јовић, Тихомир Брајовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 345–375.

Ђорђевић 1972: Стојан Ђорђевић, „Микроструктура 'Бајрона у Синтри'”, у: *Књижевна историја*, год. 5, бр. 18, стр. 263–276.

Ђурић 2007: Жељко Ђурић, „Владан Десница и италијанска књижевност”, у: *Књижевно дело Владана Деснице*, зборник радова поводом 100-годишњице рођења, уредници Јован Радуловић, Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, стр. 162–174.

Ђурић 2011: Мина Ђурић, „Владислав Петковић *Дис* у европском контексту”, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, вол. 8, бр. 20, стр. 271–284.

Ђурић 2012а: Мина Ђурић, „*Гномон* и *инсапу* – Џојс и Андрић”, у: *41. Научни састанак слависта у Вукове дане, Зборник Међународног славистичког центра*, 41/2, Београд: Филолошки факултет, стр. 393–404.

Ђурић 2012б: Мина Ђурић, „Павићевско-урошевићевска тетралогија – освојена целовитост”, у: *Аспекти времена у књижевности*, зборник радова, уредник Лидија Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 515–544.

Ђурић 2012в: Мина Ђурић, „Петнаест година Џојса у Трсту” (Приказ рада Међународне летње школе у Трсту посвећене делу Џејмса Џојса – Trieste James Joyce Summer School, 26 June - 2 July 2011), у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 59, свеска 3, стр. 803–809.

Ђурић 2013а: Мина Ђурић, „Милован Данојлић и римски лиричари”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова, уредници Јован Делић, Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 407–422.

Ђурић 2013б: Мина Ђурић, „Давичова поетика и песништво од *предвербалног* до *девербализације уметности*”, у: *Песничка поетика Оскара Давича*, зборник радова, уредници Јован Делић, Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, стр. 379–397.

Ђурић 2013в: Мина Ђурић, „Чудновата ћуприја (*Гномон* и *uncanny* у роману *На Дрини ћуприја* Иве Андрића)”, [Die wundersame Brücke (Gnomon und uncanny im Roman *Die Brücke über die Drina* von Ivo Andrić], у: Branko Tošović (Hg./ur.), *Andrićeva ćuprija/Andrićs brücke*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige, стр. 283–293.

Ђурић 2013г: Мина Ђурић, „Зашто певач није песник? Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века”, у: *Српска књижевна критика друге половине XX века – типолошка проучавања*, зборник радова, уредник Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 319–348.

Ђурић 2014: Мина Ђурић, „Фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, уредник Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Нови Сад: Матица српска, стр. 189–203.

Ђурић 2015: Мина Ђурић, „Од чудноватости до *хипермодернизма* у тумачењу Јована Скерлића”, у: *Јован Скерлић данас*, зборник радова, уредник Миро Вуксановић, Београд: САНУ, стр. 115–128.

Ђуришин 1997: Диониз Ђуришин, *Шта је светска књижевност?*, превео са словачког Мирослав Дудок, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Ђурчинов 1981: Милан Ђурчинов, „Маскирани човек у сумраку (О неким компонентама Андрићеве поетике)”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа у Београду од

26. до 28. маја 1980, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 103–110.

Евен-Зохар 2007: Итамар Евен-Зохар, „Положај преводне књижевности унутар књижевног полисистема“, у: *Мостови*, год. 35, 139/140, стр. 5–10.

Еко 2012: Умберто Еко, „Отворено дело“ (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, стр. 98–99.

Елиот 2012а: Томас Стернс Елиот, „Уликс, ред и мит“ (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, стр. 94.

Елиот 2012б: Томас Стернс Елиот, „Границе критике“ (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, стр. 93–94.

Живковић 1996: Драгиша Живковић, „Поезија Алексе Шантића – данас“, поговор, у: Алекса Шантић, *Песме*, приредио Драгиша Живковић, Сремски Карловци: Каирос, стр. 183–197.

Живковић 2014: Милан Живковић, „Језик у дистопији: Вавилон-17 Самјуела Делејнија“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 1, стр. 185–200.

Ивановић 2005: Радомир Ивановић, „Владан Десница као иноватор савремене књижевности, Поводом стогодишњице пишчева рођења (1905–2005)“, у: *Педагошка стварност*, LI, 9–10, Нови Сад, стр. 673–684.

Игњачевић 1978: Светозар Игњачевић, „Џојс-Горјанов Уликс“, у: *Преводна књижевност: зборник радова Других београдских преводилачких сусрета*, 2–7. децембра 1976. године, Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, стр. 239–243.

Јакобсен 2010: Пер Јакобсен, „Аутор као читалац – на примеру Драгослава Михаиловића“, у: *Јужнословенске теме*, приредили Дејан Ајдачић, Персида Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Слово Славиа.

Јаус 1978: Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, превео Зоран Константиновић, Београд: Нолит.

Јаус 2014: Ханс Роберт Јаус, „Разговор религија или: The Last Things Before The Last“, превео с немачког Дамир Смиљанић, у: *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1/2, јул/август 2014, стр. 61–94.

Јаћимовић 2009: Слађана Јаћимовић, „’Чудна књига’ и врхунац сложеног жанровског модела, Путописни елементи у књизи *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 57, бр. 2, стр. 331–366.

Јеремић 1993: Љубиша Јеремић, *Глас из времена: огледи и критике*, Београд: БИГЗ.

Јерков 1990: Александар Јерков, „Лексикографска парадигма”, у: *Књижевност*, 2/3, стр. 244–262.

Јерков 1992а: Александар Јерков, „Постмодерно доба српске прозе”, предговор у: *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 5–61.

Јерков 1992б: Александар Јерков, „Из давног бића – песме Данила Киша”, у: *Књижевност и језик*, XXXIX, свеска 2–4, стр. 148–153.

Јерков 1992в: Александар Јерков, „Пекићева цинична интертекстуалност”, у: *Књижевност: месечни часопис*, књ. 92–93, год. 47, бр. 11/12 (1992), стр. 1703–1711.

Јерков 1992г: Александар Јерков, *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Подгорица: Октоих.

Јерков 2006: Александар Јерков, „Нова текстуалност”, у: *Књижевност*, год. 61, бр. 3/4, стр. 356–379.

Јерков 2009: Александар Јерков, „Све о Пекићу: шта је важније од свега”, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредили Петар Пијановић, Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, стр. 73–88.

Јерков 2014: Александар Јерков, „Тајна Европе и српска књижевност. О истини која се не види јер је свима пред очима”, у: *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција*, уредници Милош Ковачевић, Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 31–65.

Јешић 1993: Недељко Јешић, *Непознати Драинца*, Београд: Конекс.

Јешић 1999: Недељко Јешић, „Хронологија: Важнији подаци о животу, књижевном раду и тумачењима дела Рада Драинца”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 527–536.

Јешић 2008: Недељко Јешић, *Тин Ујевећ и Београд*, Београд: Службени гласник.

Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: Историја једне песничке осећајности*, Београд: „Филип Вишњић”.

Јовановић 2003: Владимир Јовановић, *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.

Јовановић 1938: Слободан Јовановић, *Гледстон*, Београд: Југо-исток.

Јовић 2003: Бојан Јовић, „Улога риме у поезији Борислава Радовића”, у: *Борислав Радовић песник*, зборник радова, уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, стр. 56–72.

Јовић 2013: Бојан Јовић, „Авангарда и компаратистика”, у: *Појмовник упоредне књижевности*, зборник радова, уредници Бојан Јовић, Тихомир Брајовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 173–198.

Јосић 2003: Зоран Јосић, *Ирско питање*, Нови Сад: Прометеј.

Клајн, Шипка 2007: Иван Клајн, Иван Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Клевернић 2011: *Библиографија Иве Андрића (1911–2011)*, аутори: Љиљана Клевернић (координатор) и други, главни уредник Миро Вуксановић, Београд: Задужбина Иве Андрића, САНУ, Нови Сад: Библиотека Матице српске.

Кољевић 1960: Светозар Кољевић, „Две варијанте модерног симболизма”, у: *Путеви: књижевност, умјетности, култура*, год. 6, бр. 3 (јуни 1960), стр. 218–225.

Кољевић 1963: Светозар Кољевић, „Уликс и уликсологија”, у: *Тријумф интелигенције: огледи о новијем англосаксонском роману*, Београд: Просвета, стр. 182–188.

Кољевић 2003: Светозар Кољевић, „Џејмс Џојс (1882–1941)”, у: *Енглески романсијер двадесетог века (1914–1960): од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинга*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 7–59.

Константиновић 1957: Радомир Константиновић, „Владан Десница или коначна форма”, у: *Владан Десница, Зимско љетовање*, Београд: Космос, стр. 221–227.

Константиновић 1983: Радомир Константиновић, *Биће и језик 8*, Београд, Нови Сад: Просвета, Рад, Матица српска.

Корнхаузер 1999: Јулијан Корнхаузер, „Топос простора (Раде Драинац и кубизам)”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 421–424.

Костић 1999: Стојадин Костић, „Владимир Мајаковски и Раде Драинац (Прилог изучавању утицаја Мајаковског на Драинца)”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 446–451.

Кудрјавцев 1999: Анатолиј Кудрјавцев, „Утјецаји Јесењина на поезију Раде Драинца”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 430–446.

Ломпар 2013: Мило Ломпар, „Попут Џојса”, у: *Црњански, специјални додатак поводом 120 година од рођења, Новости*, субота, 14. децембар 2013.

Лопушина 2015: Марко Лопушина, *Црна књига: Цензура у Србији 1945–2015*, Нови Сад: Прометеј.

Лоренцин 2014: Никола Лоренцин, „Џојс и Андрић: проза као латентни филм”, у: *Политика*, субота, 15. 02. 2014, број 36017, година СХИ, Београд.

Манчић 2014: Александра Манчић, „Виђења транскултурне димензије компаратистичког аспекта славистичких студија из преводилачког угла”, у: *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност/Transcultural Dimension of Slavic Studies and Comparative Literature*, уредници Слободанка Владив-Гловер, Милена Илишевић, Игор Перишић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 345–368.

Марковић 1960: Вида Марковић, „Неки проблеми психолошког романа двадесетог века”, у: *Савременик*, књ. 11, стр. 49–70.

Марковић 1999: Слободан Марковић, „Драинчева Океанија”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 232–235.

Марчетић 2013: Адријана Марчетић, „Компаративна књижевност некад и сад”, у: *Појмовник упоредне књижевности*, зборник радова, уредници Бојан Јовић, Тихомир Брајовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 13–72.

Матовић 2013: Весна Матовић, „Српска књижевност на ’Улисовом острву’”, у: *Acqua alta: медитерански пејзажи у српској и италијанској књижевности*, међународни зборник радова, уредници Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 163–188.

Машовић 1996: Драгана Р. Машовић, *Дивља харфа: огледи из ирске културе и књижевности*, Нови Сад: Матица српска.

Микић 2015: Радивоје Микић, „Владан Десница данас и овде”, у: *Српски књижевни лист*, јун и јул 2015, стр. 3–4.

Милановић 1972: Бранко Милановић, „Дјело Алексе Шантића”, у: *Изабрана дјела Алексе Шантића*, књ. V, избор Бранко Милановић, Сарајево: Свјетлост, стр. 9–45.

Миливојевић 2001: Ивана Миливојевић, *Фигуре аутора: функције ауторског коментара у прози Данила Киша*, Београд: Чигоја штампа.

Миливојевић 2005: Ивана Миливојевић, „Отац, и син, Едуард Сам”, у: *Споменица Данила Киша*, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ, стр. 155–164.

Миливојевић 2010: Ивана Миливојевић, „Хомер, Џојс, Киш: једно ефемерно читање и продужене перспективе”, у: *Београдски књижевни часопис*, год. 6, бр. 18, стр. 141–155.

Миливојевић 2012: Ивана Миливојевић, „Сопствени простор”, у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 11–14.

Милинковић 2014: Јелена Милинковић, „Искуство поезије, поезија искуства: логорологија Милана Дединца”, у: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова, уредници Слађана Јаћимовић, Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 331–349.

Митровић 2007: Марија Митровић, приређивач, *Светлост и сенке: култура Срба у Трсту*, Београд: Сlio.

Михајловић 1998: Михаљ Михајловић, *Музички облици*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мићевић 2011: Коља Мићевић, *Лирска историја музике*, Београд: Службени гласник.

Мићић 2007: Весна Мићић, „Сличности и разлике између романа *Уликс* Џејмса Џојса и прве књиге *Дана шестог* Растка Петровића”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 55, књ. 1, стр. 191–211.

Младеновић 1999: Ранко Младеновић, „Раде Драинац: *Улис*”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 120–121.

Набоков 2012: Владимир Набоков, „*Есеј о Џојсу*” (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 109–110.

Негришорац 2005: Иван Негришорац, „Песник као утајени близанац (О поезији Данила Киша”, у: *Споменица Данила Киша*, уредник Предраг Палавистра, Београд: САНУ, стр. 301–318.

Негришорац 2008: Иван Негришорац, „Изазов нирване и српско модерно песништво (упливи оријенталистичког дискурса у поезији Владислава Петковића Дуса, Јована Дучића и Рада Драинца), у: *Тумачења књижевног дела и методика наставе*, део 1, приређивач Оливера Радуловић, Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску и компаративну књижевност, Orpheus, стр. 197–232.

Негришорац 2010: Иван Негришорац, „Цивилизацијски дискурс у збирци *Бандит или песник* и *Банкет* Рада Драинца”, у: *Златна греда*, год. 10, бр. 99/100, јан./феб. 2010, стр. 63–65.

Ненин 1998: Миливој Ненин, „Несклади и судари Алексе Шантића”, у: Алекса Шантић, *Песме*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 7–21.

Николић 1999: Ненад Николић, „О епифанији Стивенсена естетичка лутања у раној прози Џемса Џојса”, у: *Свет речи*, бр. 9–12, стр. 59–62.

Ниче 1972: Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, превео Душан Стојановић, Београд: Просвета.

Ниче 2001: Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превод Вера Стојић, Београд: Дерета.

Новаковић 1999: Бошко Новаковић, „Недосањана Хипнисландија Рада Драинца”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 192–196.

Новаковић 2007: Јелена Новаковић, „Владан Десница и француска књижевност”, у: *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, уредници Јован Радуловић, Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, стр. 133–161.

Павић 2005: Милорад Павић, *Роман као држава и други огледи*, приредила Јелена Павић, Београд: Плато.

Палавестра 1981: Предраг Палавестра, „Елементи поетске фантастике у Андрићевом реализму”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа у Београду од 26. до 28. маја 1980, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 27–55.

Палавестра 1986: Предраг Палавестра, уредник, *Теорија историје књижевности*, Београд: САНУ.

Пантић 1998: Михајло Пантић, *Киш*, Нови Сад: Светови, Београд: Књига-комерц.

Пантић 2002: Михајло Пантић, „Грађански роман Борислава Пекића”, у: *Споменица Борислава Пекића*, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ, стр. 91–98.

Пари 1963: Жан Пари, *Џејмс Џојс њим самим*, превео Бора Глишић, Београд: Савремена школа.

Пари 2012: Жан Пари, „Џејмс Џојс њим самим” (одломак), у: Вука Јеремић и Цвета Костов, *Роман као експеримент: каталог изложбе поводом 130 година од рођења Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф*, Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, стр. 102–103.

Паунд 1974: Езра Паунд, *Како да читамо*, превод Милован Данојлић, Нови Сад: Матица српска.

Пауновић 1995: Зоран Пауновић, „Предговор”, у: Џејмс Џојс, *Даблинци*, превео с енглеског Ђорђе Кривокапић, Београд: Нолит, стр. 7–23.



Пауновић 2000: Зоран Пауновић, „Симбол заточеништва и метафора слободе”, у: *Дневник*, 78, 19265, 20. 09. 2000, стр. 14.

Пауновић 2004: Зоран Пауновић, „Уликс. Превод?”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 52, књ. 2, стр. 435–442.

Пауновић 2014: Зоран Пауновић, „Кроз Џојсово *Финеганово бдење*”, са Зораном Пауновићем разговарала Соња Јанков, у: *Књижевни магазин*, бр. 158–162, стр. 8–11.

Пауновић 2015: Зоран Пауновић, „Између Селинцера и Џојса: ’Омиљена игра’ Леонарда Коена”, у: *Летопис Матице српске*, књига 496, свеска 6, децембар 2015, стр. 739–744.

Пауновић, Ђорђевић 2012: Зоран Пауновић, Јелена Ђорђевић, *Уликс Reload*, Бор: Народна библиотека Бор.

Пенчић 1970: Сава Пенчић, *Савремени књижевни профили*, Крушевац: Багдала.

Перишић 2009: Игор Перишић, „Поступак каталогизације као извор смеха у *Златном руну* Борислава Пекића”, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредили Петар Пијановић, Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, стр. 351–361.

Перишић 2011: Игор Перишић, „Физиолошка комика или комички натурализам у *Уликсу* Џејмса Џојса”, у: *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 8, бр. 20, стр. 37–52.

Петковић 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.

Петковић 2002: Новица Петковић, „Дисов језик, слике и музика стиха”, у: *Дисова поезија*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, стр. 13–51.

Петров 1988: Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Нолит.

Петров 2009: Александар Петров, „Христићев Улис”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова, уредник Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, стр. 55–122.

Петров 2010: Александар Петров, „Хронотоп у поезији Миодрага Павловића (1952–1962)”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, стр. 61–110.

Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петровић 2013: Предраг Петровић, *Откривање тоталитета: романи Растка Петровића*, Београд: Службени гласник.

Петровић П. 2014а: Предраг Петровић, „Авангардна политика књижевности: Бенјаминово читање *Берлин Александерплаца* и његове теоријске консеквенце”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LXII, свеска 3, стр. 727–739.

Петровић П. 2014б: Предраг Петровић, „*Лирика Итаке*: између одисејевског и донкихотовског гласа”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, уредник Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Нови Сад: Матица српска, стр. 178–189.

Петровић 2016: Предраг Петровић, „Диптих о Бориславу Радовићу”, *Између музике и смрти: Огледи о модерничкој поезији*, Београд: Службени гласник, стр. 179–191.

Пецер 2005: Татјана Пецер, „Бескрајна уврнута трака. Суплементирано писање Данила Киша”, у: *Споменица Данила Киша*, уредник Предраг Палавистра, Београд: САНУ, стр. 91–115.

Пијановић 2014: Петар Пијановић, „Поетика и идеологија *Видовданских песама* Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, уредник Драган Хамовић, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 110–121.

Поповић 1984: Миленко Поповић, *Црњански између два света*, Београд: Књижевне новине.

Поповић 1986: Радован Поповић, *Изабрани човек или живот Растка Петровића*, Београд: Просвета.

Поповић 2007: Тања Поповић, „Свет који нестаје – Десница и Џојс”, у: *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, уредници Јован Радуловић, Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, стр. 175–206.

Поповић Т. 2011: Тања Поповић, „Монтажа и детаљ: Десница и Џојс”, *Стратегије приповедања*, Београд: Службени гласник, стр. 240–263.

Поповић-Радовић 2003: Мирјана Поповић-Радовић, *Књижевна радионица изгнанства Милоша Црњанског: 1940–1965*, Нови Сад: Прометеј.

Протић 1960: Миодраг Протић, „Песник Раде Драинац”, у: Раде Драинац, *Песме*, избор и предговор Стеван Раичковић, поговор Миодраг Протић, Београд: Просвета, стр. 337–343.

Пухало 1960: Душан Пухало, Поговор, у: Џејмс Џојс, *Портрет уметника у младости*, Београд: Нолит, стр. 303–312.

Радич 2005: Викторија Радич, *Данило Киш: живот, дело, брeвијар*, Београд: ЛИР БГ, Форум писаца, Београд.

Радојчић 1966: Светозар Радојчић, „Хиландарска повеља’ Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству”, у: *Хиландарски зборник*, књ. 1, уредник Војислав Ј. Ђурић, Београд: САНУ, стр. 41–50.

Радуловић 2015: Селимир Радуловић, *Светло из очеве колибе, О духовности и култури*, Београд: Досије Студио.

Раичевић 1997: Горана Раичевић, *Читање као креација*, Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.

Раичевић 2010: Горана Раичевић, *Кротитељи судбине, О Црњанском и Андрићу*, Београд: Алтера.

Раичковић 1974: Стеван Раичковић, Предговор, у: Раде Драинац, *Бандит или песник*, избор и предговор Стеван Раичковић, Београд: Српска књижевна задруга, стр. VII–XXVII.

Ракитић 1972: Слободан Ракитић, „Од Итаке до привиђења”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова, уредници Предраг Палавестра, Светлана Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 119–147.

Ракић 2012: Слађана Ракић, „Портрет уметника: Џојс и Киш”, у: *Литар: лист за књижевност, уметност и културу*, год. 13, бр. 47, стр. 183–193.

Раковић 2007: Александар Раковић, „Ускршњи устанак у Ирској 1916. у Београдским новинама”, у: *Зборник Матице српске за историју*, 75/76, стр. 51–74.

Раковић 2009: Александар Раковић, *Југословени и Ирска револуција 1916–1923*, Београд: Службени гласник.

Розенбаум 2002: Стенфорд Патрик Розенбаум, „Аспекти романа и књижевна историја”, у: Едвард Морган Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, редиговао и приредио Светозар Кољевић, Нови Сад: Оgrheus, стр. 137–172.

Росић 2008: Татјана Росић, *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Сен 2014: Фриц Сен, „Уликс Џејмса Џојса: пакао, чистишиште, рај у Лутајућим стенама”, у: *Поља, часопис за књижевност и теорију*, превела Мина Ђурић, година LIX, број 485, јануар–фебруар, стр. 92–96.

Симић 2012: Жељко Симић, *Уликс и пост-постмодерна, филозофија егзистенције нестајућег субјекта*, Београд: Просвета.

Симовић 2005: Јелена Симовић, „Роман о уметнику и *Мансарда* Данила Киша као портрет уметника у младости”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 56, св. 2, стр. 287–324.

Скерлић 2000: Јован Скерлић, *Писци и књиге I*, прикази и чланци, изабрао и приредио Јован Пејчић, Београд: Завод за уџбенике и наставн средства.

Скерлић 2006: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.

Стајнер 2007: Џорџ Стајнер, „Хомер и професори”, превео с француског Борислав Радовић, у: *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*, год. 12, бр. 39, стр. 49–67.

Стамболић 1982: Милош Стамболић, „Тутори Боре Ћосића”, у: Бора Ћосић, *Тутори*, Београд: Нолит, стр. 729–781.

Стефановић 2014: Мирјана Д. Стефановић, „Каталекса теорије рецепције”, у: *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник радова, уредник Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 35–54.

Стојановић 2003: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад: Платонеум.

Тасовац 2000: Тома Тасовац, „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 19, св. 16, стр. 161–224.

Татаренко 2009: Алла Татаренко, «Розвиток стратегії гіпертекстуальності у творчості Мілорада Павича (на прикладі роману *Дамаскин*)», *Проблеми слов'янознавства*, Л., С. 118–125.

Татаренко 2013: Ала Татаренко, „У потрази за 'другим телом' романа: *Друго тело* М. Павића између књижевне археологије и ергодијских стратегија”, у: Милорад Павић, *Друго тело, побожни роман*, ново, допуњено издање, Београд: Завод за уџбенике, стр. 213–226.

Тешић 1999: Гојко Тешић, приређивач, напомене, у: *Критичари о Драинцу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Токин 1953: Милан Токин, „Уз првог Џемса Џојса код нас”, у: *Летопис Матице српске*, 129, 371, 2, стр. 143–146.

Тутњевић 2007: Станиша Тутњевић, „Летовање на југу Иве Андрића и *Ормар* Томаса Мана”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 26, св. 24, стр. 261–272.

Ујевић 1922: Тин Ујевић. „Један интервју са песником и артистом Тином Ујевићем”, у: *Новости*, 24. септембар 1922, стр. 3.

Успенски 1999: Ениса Успенски, „Ерос у поезији Владимира Мајаковског и Радета Драинца”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 451–456.

Фрај 1999: Нортроп Фрај, *Песничка митологија*, превела Тања Булатовић, Београд: Књижевна реч.

Форстер 2002: Едвард Морган Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, редиговао и приредио Светозар Кољевић, Нови Сад: Orpheus.

Хајзенберг 1972: Вернер Хајзенберг, *Физика и метафизика*, Београд: Нолит.

Хајзенберг 2000: Вернер Хајзенберг, *Физика и филозофија*, Чачак/Београд: Градац.

Хајзенберг 2012: Вернер Хајзенберг, *Кораца преко граница*, у: Ернст Петер Фишер, *Вернер Хајзенберг, несебични геније*, предговор и поговор Александар Гордић и Радомир Ђорђевић, Београд: ИЦНТ.

Херман Секулић 1994: Маја Херман Секулић, *Књижевност престапа: пародија у роману Белог, Цојса и Мана*, Нови Сад: Матица српска.

Цветковић 1993: Никола Цветковић, *Песничка поетика Милоша Црњанског*, Приштина: Јединство, Ниш: Просвета, Горњи Милановац: Дечје новине.

Црњански 1924: Милош Црњански, „Слика Алексе Шантића”, у: *Одјек*, Београд, 6–9. I 1924, XXII, 12, стр. 6.

Црњански 1999: Милош Црњански, „Пером у срце. Песник међу Нишлијама и запрепашћења”, у: *Критичари о Драинцу*, приређивач Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 115–116.

Штака 2014: Биљана Штака, „Литераризација музике: симфонијска свита Шехерезада Н. Римског-Корсакова”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (25-26. X 2013), књ. 3, *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*, стр. 373–384.

Шутић 1972: Милослав Шутић, „Визуелна перцепција у лирици Црњанског”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 175–196.

\*\*\*

Aarseth 1994: Espen J. Aarseth, “Nonlinearity and Literary Theory”, in: *Hyper/Text/Theory*, edited by George P. Landow, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, pp. 51–86.

Аћин 1983: Jovica Аћин, „Errorland”, у: *Дело*, knj. 29, br. 6, str. 23–49.

Аћин 1984: Jovica Аћин, „Ћворови: Лакан са Дžoјсом”, у: *Дело*, br. 10, str. 65–70.

Aćin 1986: Jovica Aćin, „Književna logorologija”, u: *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, god. 32, knj. 32, br. 4/5, str. 1–17.

Albert 1990: Leonard Albert, “Gnomonology: Joyce’s ‘The Sisters’”, in: *James Joyce Quarterly* 27, pp. 353–364.

Aldington 1914: Richard Aldington, “Des Imagistes”, in: *The Little Review*, July 1914, p. 15.

Aldington 1924: Richard Aldington, “Mr. James Joyce’s *Ulysses*”, in: *Literary Studies and Reviews*, London: Unwin Brothers, pp. 192–207.

Andermatt Conley 1991: Verena Andermatt Conley, “Introduction”, in Hélène Cixous, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Anderson 1930: Margaret Anderson, *My Thirty Years’ War*, London: Knopf.

Attridge 1984: Derek Attridge, “Language as Imitation: Jakobson, Joyce, and the Art of Onomatopoeia”, in: *MLN*, Vol. 99, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1984), pp. 1116–1140.

Aubert, Jolas 1979: Jaques Aubert and Maria Jolas, eds., *Joyce & Paris, 1902...1920–1940...1975*, Papers from Fifth International James Joyce Symposium, Villeneuve-d’Ascq: Publications de l’Université de Lille.

Auerbah 1968: Erih Auerbah, *Mimesis, prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, prevod i pogovor Milan Tabaković, Beograd: Nolit.

Auerbach 1969: Erich Auerbach, “Philology and *Weltliteratur*”, trans. Edward and Maire Said, in: *The Centennial Review* 13, Winter 1969.

A.Z. S. 1957: A.Z. S., “Joyceov *Ulysses* i njegov štampar Popović”, u: *Globus*, Zagreb, No. 148, 11. 1. 1957.

Bahtin 2000: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela s ruskog Mila Nikolić, Beograd: Zepter Book World.

Bakhtin 1990: Mikhail M. Bakhtin, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”, in: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (1981), Austin: University of Texas Press, pp. 84–258.

Balakijan 1987: Ana Balakija, „Uticaj i književni uspeh: dvoznačni spoj dva metoda”, sa engleskog prevela Gorana Krkljuš, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 31–33.

Balota 1960: Mate Balota, *Puna je Pula*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije.

Balsamo 2004: Gian Balsamo, *Joyce's Messianism: Dante, Negative Existence, and the Messianic Self*, Columbia: University of South Carolina Press.

Baron 2007: Scarlet Baron, "Gnomonic Structures: Flaubert's *Trois Contes* and Joyce's *Dubliners*", in: *Papers on Joyce*, No. 13, 2007, Spanish James Joyce Society, pp. 43–60.

Barthes 1970: Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil.

Bašić 2004: Sonja Bašić, "The Reception of James Joyce in Croatia", in: *The Reception of James Joyce in Europe, Vol. I: Germany, Northern and East Central Europe*, ed. Geert Lernout and Wim Van Mierlo, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint, pp. 178–186.

Batler 2012: Kristofer Batler, *Postmodernizam: Sasvim kratak uvod*, sa engleskog preveo Predrag Mirčetić, Beograd: Službeni glasnik.

Bečanović Nikolić 2007: Zorica Bečanović Nikolić, *Šekspir iza ogledala: sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku*, Beograd: Geopoetika.

Beganović 2011: Davor Beganović, „Glazbena katarza (Srđan Srdić, *Mrtvo polje*, Beograd: Stubovi kulture)”, u: *KUN*, 3. mart 2011, str. 34–35.

Beket 1975: Samjuel Beket, „Forma i nered”, prevela Neda Nikolić Bobić, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 376–377.

Belgion 1930: Montgomery Belgion, "Mr. Joyce and Mr. Gilbert", in: *This Quarter*, III, no. 11 (July–August–September 1930), pp. 120–128.

Bening 1987: Džon Bening, „O nekim novijim teorijama recepcije i uticaja i njihovim implikacijama u proučavanju međunarodnih književnih odnosa”, prevela sa engleskog Gorana Krkljuš, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 37–39.

Benn 1990: Gottfried Benn, *Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke*; herausgegeben von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Benstock 1984: Shari Benstock, "The Letter of the Law: *La Carte Postale* and *Finnegans Wake*", in: *Philological Quarterly*, 63, Spring 1984, pp. 163–185.

Benstock, Benstock 1979: Shari Benstock and Bernard Benstock, "The Joycean Method of Cataloguing", in: *James Joyce Quarterly*, Volume 17, Number 1, Fall 1979, pp. 49–60.

Bergson 1920: Henri Bergson, *Mind-Energy*, translated by Wildon Carr, London: McMillan and Company.

Berket 2005: Dženifer Berket, „Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Stiksu, Kristeva, Beket i Džozs”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 50, br. 431, str. 115–127.

Bernheimer 1995: Charles Bernheimer, ed., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Binswanger 1933: Ludwig Binswanger, *Über Ideenflucht*, Zürich: Art. Institut Orell Füssli.

Birmingham 2014: Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's 'Ulysses'*, New York: Penguin Press.

Bishop 1986: John Bishop, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*, Madison: University of Wisconsin Press.

Bishop 1999: John Bishop, "Introduction", in: James Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth: Penguin Books, pp. VII–XXV.

Bitor 1975: Mišel Bitor, „Roman kao traganje”, prevela Mirjana Miočinović, u: *Roman: radanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 479–481.

Blamires 1988: Harry Blamires, *The New Bloomsday Book: A Guide through Ulysses*, revised edition keyed to the corrected text, London, New York: Routledge.

Blanšo 2012: Moris Blanšo, „Poj sirena”, sa francuskog preveo Bojan Savić Ostojić, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 57, br. 473 (januar–februar 2012), str. 78–82.

Bleuler 1923: E. Bleuler, *A Textbook of Psychiatry* (trans. A. A. Brill), London: George Allen & Unwin.

Blish 1970: J. Blish, "Formal Music at the Wake", in: *A Wake Newslitter*, VII, No. 3, Zurich and Newcastle, Australia.

Blok 1987: Haskel Blok, „Pojam uticaja u komparativnoj književnosti”, prevod sa engleskog Vesna Egerić, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 15–16.

Bloom 2011: Harold Bloom, *The Anatomy of Influence, Literature as a Way of Life*, Yale: Yale University Press.

Blum 1980: Harold Blum, *Antitetička kritika, teorija pesništva*, prevod s engleskog Maja Herman-Sekulić, Beograd: Slovo ljubve.

Bonheim 1967: Helmut Bonheim, *A Lexicon of the German in "Finnegans Wake"*, Berkeley: University of California Press.

Booker 1990: M. Keith Booker, "Joyce, Planck, Einstein, and Heisenberg: A Relativistic Quantum Mechanical Discussion of 'Ulysses'", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 3 (Spring 1990), pp. 577–586.

Bose 2008: Tobias Bose, "Portrait of the Artist as a Young Man and the 'individuating rhythm' of modernity", in: *ELH 75*, Johns Hopkins University Press, pp. 767–785.



Bošković 1973: Marjan S. Bošković, *Anatomija čoveka (deskriptivna i funkcionalna)*, VIII preštampano izdanje, Beograd, Zagreb: Medicinska knjiga.

Bošković 2004: Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*, Beograd: Plato.

Bradley 2008: Amanda Jane Bradley, *Mina Loy: Extravagant Poetic, Exaggerated Life*, Washington: ProQuest.

Brady, Carens 1998: Philip Brady and James F. Carens, ed., "Introduction", in: *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York: G. K. Hall.

Brajović 2000: Tihomir Brajović, *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Brajović 2015: Tihomir Brajović, *Groznica i podvig: ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*, Beograd: Geopoetika.

Brazeu, Gladwin 2014: Robert Brazeu, Derek Gladwin, *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*, Cork: Cork University Press.

Brebanović 2011: Predrag Brebanović, *Antitetički kanon Harolda Bluma*, Beograd: Fabrika knjiga.

Bredin 1996: Hugh Bredin, "Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle", in: *New Literary History*, Vol. 27, No. 3, Literary Subjects, Summer, 1996, pp. 555–569.

Bresnick 1996: Adam Bresnick, "Prosopoetic Compulsion: Reading the Uncanny in Freud and Hoffmann", in: *Germanic Review*, vol. 71, no. 2, pp. 114–132.

Brockman 2006: William S. Brockman, "Ulysses: Bibliography Revisted", in: *Ulysses in Critical Perspective*, edited by Michael Patrick Gillespie and A. Nicholas Fagnoli, The University Press of Florida, pp. 171–191.

Broh 1975: Herman Broh, „O prevođenju modernog romana”, preveo Sveta Janković, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 211–215.

Broh 1979: Herman Broh, *Pesništvo i saznanje: eseji*, preveo i registre sastavio Svetomir Janković, Niš: Gradina.

Brooker 2009: Joseph Brooker, "Post-war Joyce", in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 52–64.

Brown 1948/87: Calvin Brown, *Musik and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover, NH: University Press of New England.

- Brown 1993: Cedric Clive Brown, ed., "Introduction", in: *Patronage, Politics, and Literary Traditions in England, 1558–1658*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 11–18.
- Budgen 1934: Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, New York: Harrison Smith and Robert Haas.
- Budgen 1960: Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bull 2004: Michael Bull, "Thinking about Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus' Walkman", in: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veit Erlmann, ed., New York: Berg Publishing, pp. 176–189.
- Bulson 2009: Eric Bulson, "Joyce and World Literature", in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 137–147.
- Bulson 2014: Eric Bulson, "Ulysses by Numbers", in: *Representations* 127, Summer 2014, pp. 1–32.
- Bužinjska, Markovski 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
- Camerani 2009: Marco Camerani, "Joyce and Early Cinema: peeping Bloom Through the Keyhole", in: *Joyce in Progress: Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome*, eds. Ruggieri, Franca; McCourt, John; Terrinoni, Enrico. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 114–128.
- Cantwell 1933: Robert Cantwell, "The Influence of James Joyce", in: *New Republic*, LXXVII (December 1933), pp. 200–201.
- Carruthers 1927/8: John Carruthers, *Scheherazade: or the Future of the English Novel*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.
- Castle 2003: Gregory Castle, "Coming of Age in the Age of Empire: Joyce's Modernist 'Bildungsroman'", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 40, No. 4, Summer 2003, pp. 665–690.
- Castle 2006: Gregory Castle, *Reading the Modernist Bildungsroman*, Gainesville: University Press of Florida.
- Castle 2009: Gregory Castle, "Post-colonialism", in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 99–111.
- Cheng 1995: Vincent J. Cheng, *Joyce, Race, and Empire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Christiani 1965: Dounia Bunis Christiani, *Scandinavian Elements of "Finnegans Wake"*, Evanston: Northwestern University Press.

- Cixous 1972: Hélène Cixous, *The Exile of James Joyce*, New York: David Lewis.
- Cixous 1976: Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", trans. Keith Cohen and Paula Cohen, in: *Signs* 1.4 (Summer 1976), pp. 875–893.
- Cixous 1991: Hélène Cixous, *Readings, The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clark 1990: Hilary Clark, "Networking in *Finnegans Wake*", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 4, *Finnegans Wake Issue* (Summer, 1990), pp. 745–758.
- Coale 2012: Samuel Chase Coale, *Quirks of the Quantum: Postmodernism and Contemporary American Fiction*, Virginia: University of Virginia Press.
- Cohn 1978: Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Collier, Davies 1990: Peter Collier and Judy Davies, eds., *Modernism and the European Unconscious*, Cambridge: Polity Press.
- Collins 1932: Norman Collins, *The Facts of Fiction*, London: Victor Gollancz.
- Conner 2012: Marc C. Conner, *The Poetry of James Joyce Reconsidered*, Florida: University Press of Florida.
- Connolly 1955: Thomas E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce, A Descriptive Bibliography*, New York: The University of Buffalo, Vol. 22, No. 1.
- Cornwell 1992: Neil Cornwell, *James Joyce and the Russians*, London: The Macmillan Press.
- Coverley 2012: Merlin Coverley, *The Art of Wandering*, Harpenden: Oldcastle Books.
- Crispi 2015: Luca Crispi, *Joyce's Creative Process and the Construction of Characters in Ulysses*, Oxford: Oxford University Press.
- Crivelli 1997: Renzo Crivelli, *James Joyce: Itinerari Triestini/Triestine Itineraries*, Trieste: MGS Press.
- Crivelli 2002: Renzo Crivelli, "Joyce and Silvestri: a Meeting among Paintbrushes", *Ricordo di Joyce a Trieste, A Recollection of Joyce in Trieste*, a cura di Renzo S. Crivelli, John McCourt, con una lettera di James Joyce, Trieste: Mgs Press, pp. 91–104.
- Crnjanski 1975: Miloš Crnjanski, „Novi oblik romana”, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 242–244.
- Cvetić 2011: Mariela Cvetić, *Das Unheimliche psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art i Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.

- Curtius 1964: Ernst Robert Curtius, „James Joyce i njegov Ulysses”, *Eseji iz evropske književnosti*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, str. 87–121.
- Ćosić 1998: Bora Ćosić, „Epilog za povest o Miškinu: razbijena šolja, Descartesova”, u: *O Dekartovoj smrti Radomira Konstantinovića*, zbornik, Beograd: Radio B 92, str. 135–158.
- Damrosch 2003: David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton and Oxford: Princeton UP.
- Damrosch 2006: David Damrosch, “World Literature in Postcanonical, Hypercanonical Age”, in: *Comparative Literature in an Age of Globalization*, edited by Haun Saussy, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 43–53.
- Daniel-Rops 1932: Henry Daniel-Rops, “Une Technique nouvelle; le Molologue interieure”, *Le Correspondent*, no. 1664 (January 1932), pp. 281–305.
- Danojlić 1958: Milovan Danojlić, „Delo mladog Džojša”, u: *Borba* (13. mart 1958), str. 5.
- Davies 1993: Laurence Davies, “Introduction”, in: James Joyce, *Dubliners*, Ware: Wordsworth Editors Limited, pp. V–XVIII.
- Dayan 2006: Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot: Ashgate.
- De Tuoni 2002: Dario de Tuoni, “A Recollection of Joyce in Trieste”, in: *Ricordo di Joyce a Trieste, A Recollection of Joyce in Trieste*, a cura di Renzo S. Crivelli, John McCourt, con una lettera di James Joyce, Trieste: Mgs Press, pp. 105–130.
- Deleuze 1994: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, translation by Paul Patton, New York: Columbia University Press.
- Delville 2006: Michel Delville, “Epiphanies and Prose Lyrics: James Joyce and the Poetics of the Fragment”, in: *Giacomo Joyce, Envoys of the Other*, edited by Louis Arwand and Clare Wallace, Orage: Litteraria Pragensia, pp. 101–130.
- Deming 1964: Robert H. Deming, *A Bibliography of James Joyce Studies*, Kansas: University of Kansas Libraries.
- Deming 1970a: Robert H. Deming, ed., “Introduction”, in: *James Joyce – The Critical Heritage, Vol. I (1902–1927)*, London: Routledge.
- Deming 1970b: Robert H. Deming, ed., *James Joyce – The Critical Heritage, Vol. II (1928–1941)*, London: Routledge.
- Derida 1997: Žak Derida, *Uliks gramofon*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd: Rad.
- Derrida 1972: Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit.

Derrida 1978: Jacques Derrida, *Introduction to "The Origin of Geometry"*, tr. Edward Leavy, Hassocks: Harvester.

Derrida 1984: Jacques Derrida, "Two Words for Joyce", in: *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, Derek Attridge and Daniel Ferrer, eds., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 145–159.

Derrida 1992: Jacques Derrida, "'This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida", in: *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, London: Routledge, pp. 33–75.

Dixon-Kennedy 1998: Mike Dixon-Kennedy, *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*, Santa Barbara: ABC-CLIO.

Djuric 2012: Mina Djuric, "Literary triskets to the trip through Trieste, In Joyce, we are always well met and ate!", Fifteen years of Joyce in Trieste (A report on the Trieste James Joyce Summer School, 26 June - 2 July 2011), in: *James Joyce Literary Supplement*, Volume 26, No. 1, Dept. of English, University of Miami, Florida, Spring 2012, pp. 13–15.

Doherty 1995: Lillian Eileen Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Michigan: The University of Michigan Press.

Dojčinović-Nešić 2008: Biljana Dojčinović-Nešić, „U lavirintu uma: Džojcs, Vulfova, Fokner”, u: *Treći program*, br. 137/138 (2008), str. 109–115.

Dojčinović 2014: Biljana Dojčinović, „'Performativno biće' i autofikcija”, u: *Penser l'autofiction: Perspectives comparatistes/Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*, Sous la direction de/Priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić, Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, str. 81–90.

Dona 2008: Massimo Dona, *Filozofija muzike*, Beograd: Geopoetika.

Dowling, Milburn 2003: Jonathan P. Dowling and Gerard J. Milburn, "Quantum Technology: the Second Quantum Revolution", in: *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, Vol. 361, No. 1809, pp. 1655–1674.

Duan et al. 2001: L.-M. Duan, M. Lukin, J. I. Cirac and P. Zoller, "Long-distance quantum communication with atomic ensembles and linear optics", in: *Nature* 414, pp. 413–418.

Dunn 1995: Susan Elizabeth Dunn, *"Opposed aesthetics": Mina Loy, Modernism, and the Avant-Garde*, Madison: University of Wisconsin.

Duszenko 1994a: Andrzej Duszenko, "The Relativity Theory in 'Finnegans Wake'", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 32, No. 1 (Fall, 1994), pp. 61–70.

Duszenko 1994b: Andrzej Duszenko, "The Joyce of Science: Quantum Physics in *Finnegans Wake*", in: *Irish University Review*, Vol. 24, No. 2 (Autumn/Winter 1994), pp. 272–282.

- Đurišin 1991: Dionyz Đurišin, „Daljnje mogućnosti i perspektive istraživanja međuknjiževnog procesa”, u: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 4*, zbornik radova, ur. Franjo Grčević, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Džejms 2012: Henri Džejms, „Umetnost romana”, prevela Marta Frajnd, u: *Budućnost romana*, priredila Biljana Dojčinović, Beograd: Službeni glasnik, str. 51–76.
- Ebeling 2010: Sascha Ebeling, *Colonizing the Realm of Words: The Transformation of Tamil Literature in Nineteenth-Century South India*, New York: State University of New York Press.
- Eco 1981: Umberto Eco, “The Semantics of Metaphor”, trans. John Snyder, *The Role of the Reader*, London: Hutchinson.
- Eco 1989: Umberto Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos* (1962), trans. Ellen Esrock, London: Hutchinson Radius.
- Edel 1955: Leon Edel, *The Psychological Novel*, New York and Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
- Edel 1964: Leon Edel, *Modern Psychological Novel*, New York: Grosset and Dunlap.
- Edgar 1933: Pelham Edgar, “Psycho-Analysis and James Joyce”, *The Art of the Novel*, New York: Macmillan, pp. 301–319.
- Eide 2009: Marian Eide, “Gender and sexuality”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 76–87.
- Éireann 1939: Seanad Éireann, “Bombing Activities in Great Britain”, *Debate*, Volume 23, No. 9, 26 July, 1939, pp. 967–968.
- Eisenstadt, Roniger 1980: Shmuel N. Eisenstadt and Louis Roniger, “Patron-Client Relations as a Model of Structuring Social Exchange”, in: *Comparative Studies in Society and History*, 22, pp. 42–77.
- Ekert 1991: A. Ekert, “Quantum cryptography based on Bell’s theorem”, in: *Phys. Rev. Lett.* 67, pp. 661–663.
- Eko 1965: Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Eko 1970: Umberto Eko, *Uliks i poetika otvorenog dela*, preveo Dejan Đuričković, Banja Luka: Glas.
- Eko 2002: Umberto Eko, *O književnosti*, prevela Milana Piletić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Eko 2011: Umberto Eko, *Beskrajni spiskovi*, s italijanskog preveo Aleksandar V. Stefanović, Beograd: Plato.
- Eliot 1933: T. S. Eliot, “Matthew Arnold”, in: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber and Faber, pp. 103–109.

- Eliot 1970: T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", in: *James Joyce – The Critical Heritage, Vol. I (1902–1927)*, Robert H. Deming, ed., London: Routledge, pp. 268–271.
- Ellmann 1959: Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press.
- Ellmann 1966: Richard Ellmann, *The Letters of James Joyce*, III, ed. by Richard Ellmann, London: Faber and Faber.
- Ellmann 1975: Richard Ellmann, ed., *Selected Letters of James Joyce*, London: Faber and Faber.
- Ellmann 1977: Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, London: Faber and Faber.
- Ellmann 1982: Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Ellmann 1983: Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press.
- Emerson 1986: Caryl Emerson, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington: Indiana University Press.
- Engelhart 1999: Bernd Engelhart, "'...or Ivan Slavansky Slavar' (FW: 355.11): The Integration of Slavonic Languages into *Finnegans Wake*", in: *Genitricksling Joyce*, Sam Slote and Wim Van Mierlo, eds., *European Joyce Studies* 9, pp. 135–144.
- Engelhart 2002: Bernd Engelhart, "Breeder to Sweatoslaves", *Form und Funktion des Slawischen Wortmaterials in Joyce Work in Progress (Ein Beitrag zur Genese und Genetik von Finnegans Wake)*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Epstein 1983: E. L. Epstein, "James Joyce and Language", in: *Work in Progress: Joyce Centenary Essays*, R. F. Peterson, A. M. Cohn, E. L. Epstein, eds., Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, pp. 58–69.
- Epstein 2014: Josh Epstein, *Sublime Noise: Musical Culture and the Modernist Writer*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Erer 2002: Gvozden Erer, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Osnovni pojmovi, Beograd: Otkrovenje, Narodna knjiga.
- Fairhall 1993: James Fairhall, *James Joyce and the Question of History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fargue 1935: Léon-Paul Fargue, "The Alchemist", no. 23 (July 1935), pp. 130–132.
- Farnjoli, Gilespi 2006: Nikolas Farnjoli i Mišel Gilespi, *Džejs Džojs od A do Ž*, prevela Tamara Veljković, Zrenjanin: Agora.

- Farrell 2011: Kevin Farrell, "The Reverend Stephen Dedalus SJ: Sacramental Structure in *A Portrait of the Artist as a Young Man*", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 49, No. 1 (Fall 2011), pp. 27–40.
- Fernie 2005: Ewan Fernie, "Shakespeare and the Prospect of Presentism", in: *Shakespeare Survey*, Volume 58: Writing about Shakespeare, ed. Peter Holland, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 169–184.
- Feshbach 1967: Sidney Feshbach, "A Slow and Dark Birth: A Study of the Organization of *A Portrait of the Artist as a Young Man*", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 4, No. 4 (Summer, 1967), pp. 289–300.
- Ficdžerald 1975: Frensis Skot Ficdžerald, „Iz prepiske”, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 261.
- Fish 1980: Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press.
- Fischer 1999: Andreas Fischer, "Strange Words, Strange Music: The Verbal Music of 'Sirens'", in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 245–262.
- Flaker 1986: Aleksandar Flaker, "Russian Joyce", in: *Internationals Perspectives on James Joyce*, ed. by Gottlieb Gaiser, New York: The Whitston Publishing Company, pp. 198–214.
- Flint 1972: F. S. Flint, "Imagisme", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 129–130.
- Flint 1972: F. S. Flint, "Letter to J. C. Squire", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 143–147.
- Flor 2009: João Almeida Flor, "A Prelude to Joyce's *Chamber Music*", in: *Revista Anglo-Saxonica*, 27, pp. 95–103.
- Fomenko 2012: Elena Fomenko, "Slavonic Conceptualizations in the epiwo of *Finnegans Wake* by J. Joyce", in: *Jazyk a kultúra*, číslo 11/2012.
- Foucault 1983: Michel Foucault, *This is not a Pipe*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Foucault 1987: Michel Foucault, "Maurice Blanchot: The Thought from Outside", translated by Brian Massumi, in: *Foucault/Blanchot*, New York: Zone Books, pp. 7–58.
- Frank 1963: Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", in: *The Widening Gyre*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 3–62.
- Frank 1991: Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick: Rutgers University Press.



Freud 1919: Sigmund Freud, "The Uncanny", <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, pp. 1–21, last visited 8. 6. 2012.

Friedman 1955: Melvin Friedman, *Stream of the Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven: Yale University Press.

Frye 1957: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Fuko 1998: Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, prevod Mladen Kozomora, Beograd: Plato.

Gadamer 1978: Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, preveo Slobodan Novakov, redaktori prevoda Slobodan Grubačić i Abdulah Šarčević, Sarajevo: Veselin Masleša.

Gibson 2002: Andrew Gibson, *Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford: Oxford University Press.

Gilbert 1930: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, London: Faber & Faber.

Gilbert 1952: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses; A Study*, London: Faber and Faber.

Gilbert 1963: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, London: Penguin Edition.

Gillespie 1986: Michael Patrick Gillespie, *James Joyce's Trieste Library: A Catalogue of Materials of the Harry Ransom Humanities Research Center*, Texas: Harry Ransom Humanities.

Gillespie, Fagnoli 2006: Michael Patrick Gillespie and A. Nicholas Fagnoli, eds., *Ulysses in critical perspective*, Gainesville: University Press of Florida.

Gillespie 2005: Stuart Gillespie, „Translation and Canon-Formation”, in: *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3: 1660–1790, ed. by Stuart Gillespie and David Hopkins, Oxford: Oxford University Press, pp. 7–20.

Gjurgjan 1984: Ljiljana Gjurgjan, *Kamov i rani Joyce*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Gjurgjan 1987: Ljiljana Gjurgjan, "The Subversion of a Traditional Value System Built into Language in Joyce's *Portrait* and Kamov's *Dried-Up Bog*", in: *Literary Interrelations (Ireland, England and the World), Volume II, Comparison and Impact*, Wolfgang Zach, Heinz Kosok, eds., Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp. 57–63.

Gleber 1999: Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press.

Glomski 2007: Jacqueline Glomski, *Patronage and Humanist Literature in the Age of the Jagiellons: Court and Career in the Writings of Rudolf Agricola Junior, Valentin Eck, and Leonard Cox*, Toronto: University of Toronto Press.

- Gold 1987: Barbara K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Goldberg 1961: Samuel Louis Goldberg, *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, New York: Barnes & Noble.
- Goldman 1982: Arnold Goldman, "Joyce, *Ulysses*, 'Circe', Stoppard, Dada", in: *Scriptsi, James Joyce (1882–1982)*, eds. Peter Craven and Michael Heyward, November 1982, No. 1/Vol. 2, Melbourne: Melbourne University Press, pp. 89–98.
- Goldmann 2006: Marta Goldmann, "Belated Reception: James Joyce's Works in Hungary", in: *Comparative Critical Studies* 3, 3, pp. 227–248.
- Goldstein, Machor 2008: Philip Goldstein and James L. Machor, "Introduction, Reception Study: Achievements and New Directions", in: *New Directions in American Reception Study*, edited by Philip Goldstein and James L. Machor, Oxford: Oxford University Press.
- Gordon 1999: John Gordon, "'Circe', *La Gioconda*, and the Opera House of the Mind", in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 277–291.
- Gorjan 1970: Zlatko Gorjan, "On Translating Joyce's *Ulysses*", in: *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Translation*, James S. Holmes, Frans de Haan, and Anton Popovič, eds., The Hague: Mouton, pp. 201–207.
- Gribbin 1991: John Gribbin, *In Search of Schrödinger's Cat: Quantum Physics and Reality*, London: Black Swan.
- Griffin 1996: Dustin Griffin, *Literary Patronage in England 1650–1800*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimm 1977: Gunter Grimm, *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München: W. Fink.
- Groden 1978: Michael Groden et al., ed., *The James Joyce Archive*, New York: Garland.
- Groden 1997: Michael Groden, "Flying by the Net: James Joyce in Cyberspace (1)", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 35, No. 1 (Fall, 1997), pp. 129–147.
- Groden 2006: Michael Groden, "Before and After: the Manuscripts in Textual and Genetic Criticism of *Ulysses*", in: *Ulysses in Critical Perspective*, edited by M. P. Gillespie and A. N. Fagnoli, Florida: University Press of Florida, pp. 152–170.
- Grubica 2007: Irena Grubica, "*Ulysses* in Croatian", in: *Joyce and/in Translation, Joyce Studies in Italy*, 10, edited by Rosa Maria Bollettieri Bosinelli and Ira Torresi, Roma: Bulzoni Editore, pp. 107–117.

Guillén 1959: Claudio Guillén, “The Aesthetics of Influence. Studies in Comparative Literature”, in: *Comparative Literature II Congress of The ICLA*, ed. Werner P. Friedrich, Chapel Hill, vol. I. pp. 175–192.

Guillén 1993: Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, translated by Cola Franzen, Cambridge: Harvard University Press.

Hačion 1996: Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Haksli 1975: Oldos Haksli, „Roman i: ideje, muzikalizacija, stvaralac”, prevela Krinka Vidaković, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 259–260.

Hall, Stevens 1892: H. S. Hall and F. H. Stevens, *A Textbook of Euclid's Elements for the Use of Schools*, 2nd edition, London: Macmillan.

Hamilton 1974: M. Hamilton (ed.), *Fish's Clinical Psychopathology, Signs and Symptoms in Psychiatry*, Bristol: John Wright & Sons.

Harmon 1999: Melissa B. Harmon, “A Portrait of the Artist's Home: James Joyce's Dublin”, in: *Biography Magazine*, January, 3(1), pp. 90–97.

Hart 1962: Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake*, London: Faber & Faber.

Hart, Hayman 1977: *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, edited by Clive Hart and David Hayman, Berkeley, London: University of California Press.

Hartley 1931: L. G. Hartley, “The Sacred River, Stream of Consciousness: The Evolution of a Method”, in: *Sewanee Review*, XXXIX (January–March 1931), pp. 80–89.

Hartshorn 1997: Peter Hartshorn, *James Joyce in Trieste (Contributions to the Study of World Literature)*, Westport Conn.: Greenwood Press.

Harvi 2004: Filip Harvi, „Muzikalni Džojks”, sa engleskog prevela Ivana Krsmanović, u: *Art 032: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, br. 9, str. 35–39.

Hassan 1955: I. H. Hassan, “The Problem of Influence in Literary History. Notes toward a Definition”, in: *American Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, pp. 66–76.

Hayles 1991: N. Katherine Hayles, ed., *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago: University of Chicago Press.

Hayman 1982: David Hayman, *Ulysses: the Mechanics of Meaning*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Hegel 2005: Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Fenomenologija duha*, prevod Nikola M. Popović, redakcija prevoda Miloš Todorović, Beograd: Dereta.

Helerer 1975: Valter Helerer, „Epifanija kao junak romana”, preveo Sveta Janković, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 463–465.

Hergešić 1929: Ivo Hergešić, „Problemi Jamesa Joycea”, u: *Savremenik*, 22, 1929, str. 106–109.

Hergešić 1932: Ivo Hergešić, *Poredbena ili komparativna književnost*, Zagreb: Pramatice.

Hergešić 1967: Ivo Hergešić, „James Joyce ili svijet na izmaku”, u: *Književni portreti: novi izbor*, Zagreb: Stvarnost, str. 643–658.

Herman-Sekulić 1980: Maja Herman-Sekulić, „Antitetička kritika Harolda Bluma”, u: Harold Blum, *Antitetička kritika, teorija pesništva*, prevod s engleskog Maja Herman-Sekulić, Beograd: Slovo ljubve, str. 145–147.

Herodotus 1954: Herodotus, *The Histories*, trans. Aubrey de Selincourt. New York: Penguin.

Herodotus 1986: Herodotus, *Histories Book III*, Stephen T. Newmyer, Bryn Mawr Commentaries.

Horkheimer, Adorno 1974: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva, filozofijski fragmenti*, sa pogovorom Nadežde Čačinović-Puhovski, Sarajevo: „Veselin Masleša”.

Hulle 2009: Dirk Van Hulle, “Genetic Joyce criticism”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 112–124.

Humphrey 1962: Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press.

Hunt 2010: Nigel C. Hunt, *Memory, War and Trauma*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hutcheon 2006: Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London: Routledge.

Ikonen 2006: Teemu Ikonen, “Literary Encyclopedia: A User’s Manual”, in: *Cybertext Yearbook 2006 – Ergodic Histories*, edited by Markku Eskelinen and Raine Koskimaa, Jyväskylä: University of Jyväskylä, pp. 1–22.

Jaus 1978a: Hans Robert Jaus, „Književna istorija kao izazov nauci o književnosti”, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, priredila i prevela s nemačkog Dušanka Maricki, Beograd: Nolit, str. 36–82.

Jaus 1978b: Hans Robert Jaus, „Parcijalnost recepcionoestetičke metode”, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, priredila i prevela s nemačkog Dušanka Maricki, Beograd: Nolit, str. 179–198.

Jauss 1967: Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, erste Ausgabe 1967, zweite Ausgabe 1969 Konstanz: Im Verlag der Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz, Universitätsverlag.

- Jauss 1969: Hans Robert Jauss, „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft”, in: *Linguistische Berichte* 3, S. 44–56.
- Jauss 1980: Hans Robert Jauss, “Die Rezeptionsästhetik”, u: Zoran Konstantinović, *Teorijska istraživanja I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Izdavačka radna organizacija „Rad”, str. 7–13.
- Jentsch 1993: Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, Oxford: Angelaki.
- Jeremić 1978: Ljubiša Jeremić, *Proza novog stila*, Beograd: Prosveta.
- Jeremić 1981: Dragan M. Jeremić, *Narcis bez lica*, Beograd: Nolit.
- Jerkov 1991: Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*, Priština: Jedinstvo, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Johnson 2008: Jeri Johnson, *Notes*, in: James Joyce, *Ulysses: The 1922 Text*, ed. by Jeri Johnson, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Jones 1988: Ellen Carol Jones, “‘Introduction’ to ‘Deconstructive Criticism of Joyce’”, in: *James Joyce: The Augmented Ninth*, ed. Bernard Benstock, Syracuse: Syracuse University Press.
- Josipović 2010: Sandra Josipović, *Engleski modernizam u srpskoj književnoj kritici: doktorska disertacija*, Beograd: Filološki fakultet.
- Josipović 2011: Sandra Josipović, “The Reception of James Joyce's Work in Twentieth-Century Serbia”, in: *Censorship across Borders: The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe*, ed. Catherine O'Leary and Alberto Lázaro, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 93–104.
- Jung 1934: Carl Gustav Jung, “*Ulysses*, Ein Monolog”, in: *Wirklichkeit der Seele, Anwendungen und Fortschritte der Neueren Psychologie*, Zurich: Rascher Verlag, pp. 132–169.
- Juvan 2013: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, prevela sa slovenačkog Bojana Stojanović Pantović, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kalčić 2014: Miodrag Kalčić, „Pulska epizoda Jamesa Joycea ili kako je Joyce zalutao u puljsko kino”, u: *Sent: list za književnost, umjetnost, kulturu*, god. 14, br. 32/33, str. 204–234.
- Kaplan, Wall 1961: Robert B. Kaplan and Richard J. Wall, “Eliot's *Gerontion*”, in: *Explicator*, XIX (March 1961), item 36.
- Kavafi 2003: Konstantin Kavafi, *70 pesama*, izbor i pogovor Ivan Gađanski, sa grčkog preveli Ivan Gađanski i Ksenija Maricki Gađanski, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Kearns 1999: Michael Kearns, *Rhetorical Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Keck 2006: Michaela Keck, *Walking in the Wilderness: The Peripatetic Tradition in Nineteenth-century American Literature and Painting*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Kenner 1978: Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, London: Faber and Faber.

Kilburn 1957: Patrick E. Kilburn, *Ulysses in Catawba: A Study of the Influence of James Joyce on Thomas Wolfe*, Unpublished Ph.D. Dissertation, New York University.

Kimble 2008: H. J. Kimble, "The Quantum Internet", in: *Nature*, Vol 453/19, June 2008.

Klemen 1987: Wolfgang Klemen, „Šta je to literarni uticaj? (prikazano na primerima iz engleske literature)”, sa nemačkog prevod Pavica Mrazović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 11–14.

Knowles 1999: Sebastian D. G. Knowles (ed.), *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, New York and London: Garland Publishing, Inc.

Kolbe 2007: Laura Kolbe, "Central and Eastern European Capital Cities: Interpreting www-pages – History, Symbols and Identity", in: *Planing Perspectives* 22.

Koljević 1963: Svetozar Koljević, *Trijumf inteligencije: Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu*, Beograd: Prosveta.

Koljević 1966: Svetozar Koljević, „Igra svesti i postojanja u Džojsovom *Ulisu*”, u: *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, god. 10, knj. 19, br. 5, str. 429–443.

Koljević 1987: Svetozar Koljević, "The Reception and Translation of James Joyce in Serbo-Croat", in: *Literary Interrelations (Ireland, England and the World), Volume 1, Reception and Translation*, Wolfgang Zach, Heinz Kosok, eds., Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp. 91–99.

Konstantinović 1980: Zoran Konstantinović, *Teorijska istraživanja I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Izdavačka radna organizacija „Rad”.

Kopen 1987: Ervin Kopen, „Ima li uporedna nauka o književnosti sopstvenu teoriju? (primer: literarni uticaj)”, prevod sa nemačkog Pavica Mrazović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 17–21.

Kotek 1999: Joel Kotek, "Divided Cities in the European Cultural Context", in: *Progress in Planning* 52, pp. 227–237.

Kovač 2011: Zvonko Kovač, *Međuknjiževne rasprave, Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.

Kumar 1962: Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, London and Glasgow: Blackie.

Kun 1974: Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, preveo Staniša Novaković, Beograd: Nolit.

Kundera 1984: Milan Kundera, “The Tragedy of Central Europe”, in: *New York Review of Books*, Volume 31, Number 7, April 26, 1984, pp. 1–14.

Lacan 1976: Jacques Lacan, *Le sinthome*, Seminar 23, texte établi par J.-A. Miller, 16/3/76, pp. 1–65.

Langdon 1980: M. Langdon, “Some Reflections of Physics in *Finnegans Wake*”, in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 17, No. 4, Summer 1980, pp. 359–377.

Larbaud 1922: Valéry Larbaud, “The *Ulysses* of James Joyce”, in: *Criterion* 1.1: 94–103; partially reprinted in *James Joyce: The Critical Heritage*, ed. Robert H. Deming, 1, pp. 252–262.

Latham 2009: Sean Latham, “Twenty-first-century critical context”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 148–159.

Lawrence 2010: Karen R. Lawrence, *Who’s Afraid of James Joyce*, Florida: University Press of Florida.

Lechte 1994: John Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*, London and New York: Routledge.

Leech, Short 1982: Geoffrey Leech and Michael Short, *Style in Fiction*, London: Longman.

Leeming 1977: H. Leeming, “лѣпогласъ иже сѣше[unrepresentable symbol]витиъ: James Joyce’s Slavonic Optophones”, in: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 55, No. 3 (Jul, 1977), pp. 289–309.

Lernout, Van Mierlo 2004a: Geert Lernout and Wim Van Mierlo, eds., *The Reception of James Joyce in Europe, Vol. I: Germany, Northern and East Central Europe*, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint.

Lernout, Van Mierlo 2004b: Geert Lernout and Wim Van Mierlo, eds., *The Reception of James Joyce in Europe, Vol. II: Italy, France and Mediterranean*, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint.

Leto 2013: Maria Rita Leto, “Dragan Velikić tra Mitteleuropa e Mediterraneo”, u: *Acqua alta: медитерански пејзажи у српској и италијанској књижевности*, међународни зборник радова, уредници Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 699–720.

Levin 1941: Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk, Conn, revised edn. London: Faber & Faber.

Levinas 1998: Emmanuel Levinas, *Entre-Nous: On Thinking-of-the-Other*, trans. Michael A. Smith and Barbara Harshav, New York: Columbia University Press.

Liepmann 1904: Hugo Liepmann, *Über Ideenflucht: Begriffsbestimmung und Psychologische Analyse*, Halle: Verlag von Carl Marhold.

- Liestøl 1994: Gunnar Liestøl, "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext", in: *Hyper/Text/Theory*, edited by George P. Landow, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, pp. 87–120.
- Lindley 2007: David Lindley, *Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*, New York: Doubleday.
- Lowell 1972: Amy Lowell, "Preface to Some Imagist Poets 1915", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 134–136.
- Lukács 2007: Georg Lukács, "The Ideology of Modernism", in: *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, edited by David H. Richter, third edition, Boston, New York: Bedford, St. Martin's, pp. 1218–1232.
- Lyons 1982: F. S. L. Lyons, *Culture and Anarchy in Ireland 1890–1939*, Oxford: Oxford University Press.
- Lyotard 1984: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lytle, Orgel 1981: Guy Fitch Lytle, Stephen Orgel, eds., *Patronage in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press.
- Macauley, Lanning 1964: Robie Macauley, George Lanning, *Technique in Fiction*, Evanston, New York: Harper and Row.
- MacCabe 1979: Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Words*, London: Macmillan.
- Magaloner, Kain 1956: Marvin Magaloner, Richard M. Kain, *James Joyce: the Man, the Work, the Reputation*, New York: New York University Press.
- Mahon 2009: Peter Mahon, *Joyce: A Guide for the Perplexed*, New York: Continuum International Publishing Group.
- Maksić 2011: Ivana Maksić, „Uliks: tragovi(ma) ženskog pisma u remek-delu Džejsma Džojsa”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 56, br. 472, str. 128–145.
- Mandelkov 1978: Karl Robert Mandelkov, „Problemi istorije delovanja”, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, priredila Dušanka Maricki, Beograd: Nolit, str. 116–128.
- Mandeljštam 1975: Osip Mandeljštam, „Kraj romana”, preveo Milan Čolić, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 220–222.
- Maricki 1978: Dušanka Maricki, „Uvod”, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, priredila Dušanka Maricki, Beograd: Nolit, str. 5–35.



- Marković 1963: Vida Marković, „Džejms Džojs”, *Engleski roman XX veka*, Beograd: Naučna knjiga, str. 103–113, 146–149.
- Marković 1988: Vida Marković, *Engleski roman XX veka*, treće, ponovljeno izdanje, Beograd: Naučna knjiga.
- Martin 1999: Paul Martin, “‘Mr. Bloom and the Cyclops’: Joyce and Antheil’s Unfinished ‘Opéra Mécanique’”, in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 91–106.
- Martin 2009: Timothy Martin, “Music”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 275–284.
- McArthur 1995: Murray McArthur, “The Example of Joyce: Derrida Reading Joyce”, in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 32, No. 2, Winter 1995, pp. 227–241.
- McAteer 2015: Michael McAteer, “W. B. Yeat’s Presence in James Joyce’s *A Portrait of the Artist as Young Man*”, in: *Belgrade English Language & Literature Studies*, Volume 7, pp. 11–31.
- McCourt 1999a: John McCourt, “James Joyce: Triestine Futurist?”, in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 36, No. 2, The Italian Joyce, Winter 1999, pp. 85–105.
- McCourt 1999b: John McCourt, “Joyce’s Trieste: *Città Musicalissima*”, in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 33–56.
- McCourt 2000: John McCourt, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*, Dublin: The Lilliput Press.
- McCourt 2002: John McCourt, “Dario de Tuoni – James Joyce A Literary Friendship”, in: *Ricordo di Joyce a Trieste, A Recollection of Joyce in Trieste*, a cura di Renzo S. Crivelli, John McCourt, con una lettera di James Joyce, Trieste: Mgs Press, pp. 75–89.
- McCourt 2004: John McCourt, *James Joyce: Gli anni di Bloom*, Milano: Mondadori.
- McCourt 2009: John McCourt, *Questioni biografiche: le tante vite di Yeats e Joyce*, Roma: Bulzoni Editore.
- McCourt 2012: John McCourt, “Trieste”, in: *Scientia Traductionis*, Márcia Moura da Silva, Thaís Collet (tradutoras), n. 12, 2012, pp. 299–319.
- McHugh 2006: Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, third edition, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- McLuhan 1997: Eric McLuhan, *The Role of Thunder in Finnegans Wake*, Toronto: University of Toronto Press.

- McMillan 1975: Dougald McMillan, *Transition 1927–1938: The History of a Literary Era*, Amsterdam and London: Meulenhoff in Association with Calder and Boyars.
- Mecsnóber 2013: Tekla Mecsnóber, “James Joyce and ‘Eastern Europe’: An Introduction”, in: *Joycean Unions: Post-Millennial Essays from East to West*, ed. R. B. Kershner and Tekla Mecsnóber, European Joyce Studies Series No. 22, Amsterdam and New York: Rodopi, pp. 15–45.
- Mejdanija 2014: Mirza Mejdanija, „Priča o jednom prijateljstvu i međusobnom književnom uticaju: James Joyce i Italo Svevo”, u: *Sarajevske sveske*, 45/46, 2014, str. 319–328.
- Mihálycsa, Wawrzycka 2012: Erika Mihálycsa, Jolanta Wawrzycka, “‘I am a far-fetcher by constitution’, Conversation with Fritz Senn”, in: *Scientia Traductionis*, n. 12, pp. 205–248.
- Milić 1997: Novica Milić, „Nekoliko opštih mesta o Deridi, uz par reči za Džojasa”, u: Žak Derida, *Uliks gramofon*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Rad, str. 71–78.
- Milić 2007: Novica Milić, *Od znaka do smisla*, Beograd: FKM.
- Milivojević 2006: Ivana Milivojević, „Zelene ruže”, pogovor u: *Stazom bršljana: Savremena irska priča*, izabrala i prevela Ivana Milivojević, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Milivojevic 2010: Ivana Milivojevic, “A Transposition of ‘Ithaca’ (in Danilo Kiš’s Novel ‘Hourglass’”, in: *James Joyce Metamorphosis and Re-Writing*, edited by Franca Ruggieri, James Joyce Studies in Italy, 11, Roma: Bulzoni Editore, pp. 153–164.
- Milošević 1979: Nikola Milošević, *Šta Lukač duguje Ničeju I*, Beograd: Slovo ljubve.
- Mišić 1964: Zoran Mišić, „Rastko Petrović”, u: Rastko Petrović, *Poezija, Izabrana dela*, knjiga prva, izbor i predgovor Zoran Mišić, Beograd: Prosveta, str. 9–19.
- Mitchell 1966: Breon Mitchell, “The Newer Alchemy: Lord Rutherford and *Finnegans Wake*”, in: *A Wake Newslitter*, 3, pp. 92–102.
- Mitrović 2004: Marija Mitrović, *Sul mare brillavano vasti silenzi: immagini di Trieste nella letteratura serba*, scelta et introduzione di Marija Mitrović, traduzione dei Alice Parmeggiani et al., Trieste: Il Ramo d’Oro.
- Mladenović 2005: Ivan Mladenović, „Smrt autora, početak komunikacije”, u: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, priredio Petar Bojanić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 37–44.
- Mog-Grinevald 1987: Maria Mog-Grinevald, „Istraživanje uticaja i recepcije”, sa nemačkog prevela Mirjana D. Stefanović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 40–45.
- Monroe 1941: N. Elizabeth Monroe, *The Novel and Society*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- Moravija 1975a: Alberto Moravija, „O esejističkom romanu”, prevela Olga Stuparević, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 383–384.
- Moravija 1975b: Alberto Moravija, „Roman o romanu”, prevela Olga Stuparević, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 385–386.
- Mooney 1999: Susan Mooney, “Bronze by Gold by Bloom: Echo, the Invocatory Drive, and the ‘Auteur’ in ‘Sirens’”, in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 229–244.
- Moretti 2000a: Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, in: *New Left Review 1*, January/February 2000, pp. 54–68.
- Moretti 2000b: Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, trans. Albert Sbragia, London: Verso Press.
- Morrison 2009: Mark S. Morrison, “Science”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 343–354.
- Muir 1939: Edwin Muir, *The Present Age, from 1914*, London: Cresset Press.
- Mukařovský 1986: Jan Mukařovský, *Struktura pesničkog jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Mullin 2003: Katherine Mullin, *James Joyce, Sexuality and Social Purity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Murdoch 1941: Walter L. F. Murdoch, “Nihilism in Literature”, in: *Collected Essays*, Sydney: Angus and Robertson, pp. 218–222.
- Müller 1913: Georg Müller, *Schriftsteller, Verleger und Publikum, Eine Rundfrage*, München: Zehnjahreskatalog Georg Müller Verlag.
- Nabokov 2004: Vladimir Nabokov, *Uliks – esej o Džojisu*, prevod s engleskog Tanja Bulatović, Beograd: NNK Internacional.
- Nadel 2010: Ira B. Nadel, ed., *Ezra Pound in Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nash 2002: John Nash, ed., *Joyce’s Audiences*, Amsterdam: Rodopi.
- Nash 2006: John Nash, *James Joyce and the Art of Reception: Reading, Ireland, Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nash 2009: John Nash, “Genre, Place and Value: Joyce’s Reception, 1904–1941”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 41–51.

- Nemec 1986: Krešimir Nemec, „Poetika romana *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice”, u: *Umjetnost riječi*, XXX/1986, br. 3, str. 195–211.
- Niče 2005: Fridrih Niče, *Slučaj Wagner*, Beograd: Čigoja štampa.
- Nolan 1995: Emer Nolan, *James Joyce and Nationalism*, London: Routledge.
- Norris 1974: Margot C. Norris, *The Decentered Universe of Finnegans Wake*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Norris 2006: Margot Norris, “Narratology and *Ulysses*”, in: *Ulysses in Critical Perspective*, edited by M. P. Gillespie and A. N. Fagnoli, Gainesville: University Press of Florida, pp. 35–50.
- Noris, Flint 2001: Dejvid Noris i Karl Flint, *Džojks za početnike*, prevela s engleskog Vesna Todorović, Beograd: Hinaki.
- O Hehir 1967: Brendan O Hehir, *A Gaelic Lexicon for “Finnegans Wake”*, Berkeley: University of California Press.
- O Hehir, Dillon 1977: Brendan O Hehir, John Dillon, *A Classical Lexicon for “Finnegans Wake”*, Berkeley: University of California Press.
- Obradovic 1934: Adelheid Obradovic, *Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce*, Ph.D. Dissertation, Marburg: University of Marburg.
- O’Neill 2005: Patrick O’Neill, *Polyglot Joyce: Fiction of Translation*, Toronto: University of Toronto Press.
- O’Reilly 1925: James P. O’Reilly, “Joyce and Beyond Joyce”, in: *Irish Statesman*, V, no. 1 (12 September 1925), pp. 17–18.
- Palavestra 1965: Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, I, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Svjetlost”.
- Palavestra 2011: Predrag Palavestra, „Veliki poduhvat”, u: *Danas: dnevnik*, god. 15, br. 5101/5102 (17–18. sept. 2011), str. 13.
- Palgrave 1861: Francis Turner Palgrave, *The Golden Treasury*, London: MacMillan and Co.
- Paquet 2013: Marcel Paquer, *René Magritte, 1898–1967, Thought Rendered Visible*, Los Angeles: Taschen.
- Paratore 1975: Ettore Paratore, *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Firenze: Olschki.
- Parmar 2013: Sandeep Parmar, *Reading Mina Loy’s Autobiographies: Myth of the Modern Woman*, A&C Black, London: Bloomsbury.

Pavlović 1958: Miodrag Pavlović, „Orgija rujanja (Na marginama *Ulisa* Džejmsa Džojisa)”, u: *Književne novine*, 4. jul 1958, str. 1, 4.

Pavlović, Glunčić-Bužančić, Meyer-Fraatz 2014: Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, urednice, *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*, zbornik radova i povezanih predavanja sa XVI. znanstvenog skupa održanog od 20. do 21. ožujka 2014. godine u Splitu. Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta.

Paunović 2001: Zoran Paunović, „Džojsov *Uliks*: Veličanstveni poraz ili Pirova pobjeda?”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 36, br. 415, str. 11–18.

Paunović 2004: Zoran Paunović, „Kažu da je Nora bila pekareva kći”, u: *Art 032: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, br. 9, str. 31–35.

Paunović 2007a: Zoran Paunović, „Stranac u noći”, u: *Vreme*, br. 859, 21. jun 2007.

Paunović 2007b: Zoran Paunović, „Rađanje muzike iz duha poezije: Džejms Džojis, pesnik”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 52, br. 446, str. 26–32.

Paunović 2008: Zoran Paunović, „*Uliks* Džejmsa Džojisa: Mitska uzvišenost trivijalnog”, u: Džejms Džojis, *Uliks*, prevod, komentari i pogovor Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, str. 761–785.

Peponi 2012: Anastasia-Erasmia Peponi, *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford: Oxford University Press.

Perišić 2013: Igor Perišić, *Utopija smeha, Vidovi komike i smeha u romanima Mrtve duše Nikolaja Gogolja, Uliks Džejmsa Džojisa i Zlatno runo Borislava Pekića*, Beograd: Službeni glasnik.

Perkins 1997: James B. Perkins, “Quantum Theory”, in: *The Science Teacher*, Vol. 64, No. 6, September 1997, pp. 79–81.

Pervić 1961: Muharem Pervić, „Pripovetke Ive Andrića”, u: *Delo*, knjiga 7, br. 12, str. 1380–1395.

Petrič 1987: Jerneja Petrič, “How Adequately Can Joyce Be Translated? *Ulysses* and its Slovene Translation”, in: *Literary Interrelations (Ireland, England and the World), Volume 1, Reception and Translation*, Wolfgang Zach, Heinz Kosok, eds., Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp. 101–107.

Petrov 1968: Aleksandar Petrov, *U prostoru proze, ogledi o prirodi proznog izraza: Ivo Andrić, Veljko Petrović, Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Oskar Davičo, Mihailo Lalić*, Beograd: Nolit.

Petrov 1975: Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, *Roman: rađanje moderne književnosti*, Beograd: Nolit, str. 9–17.

Petrovic 1990: Svetozar Petrovic, "The Concept of Paradigm in Literary Studies", u: *Metodološka misao u preseku: Sadašnji trenutak nauke o književnosti*, urednik Branislava Milijić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 343–354.

Pind 2013: Jörgen L. Pind, *Edgar Rubin and Psychology in Denmark: Figure and Ground*, Cham: Springer International Publishing.

Po 2009: Edgar Alan Po, *Gavran, Filozofija kompozicije*, Beograd: Tanesi.

Pogačnik 1993: Aleš Pogačnik, "Letter", in: *James Joyce Quarterly*, 30/2, 1992/1993, pp. 361–362.

Pogačnik, Virk 2004: Aleš Pogačnik, Tomo Virk, "The Reception of James Joyce in Slovenia", in: *The Reception of James Joyce in Europe, Vol. I: Germany, Northern and East Central Europe*, ed. Geert Lernout and Wim Van Mierlo, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint, pp. 162–177.

Poirier 1992: Richard Poirier, *The Performing Self: Composition and Decomposition in the Languages of Contemporary Life*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Popović 2004: Tanja Popović, „Rade Drainac i Volt Vitmen”, u: *Književna istorija*, god. 36, br. 124, str. 407–419.

Potts 1979: Willard Potts, *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of the James Joyce by Europeans*, edited by Willard Potts, Seattle, London: University of Washington Press.

Pound 1914: Ezra Pound, in: *The Fortnightly Review* 96, 1 September 1914, pp. 461–471.

Pound 1972a: Ezra Pound, "A Few Don't By An Imagiste", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 130–134.

Pound 1972b: Ezra Pound, "Letter to Harriet Monroe", in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Peter Jones, London: Penguin Books, pp. 141–142.

Pound 1915: Ezra Pound, "As For Imagisme", in: *The New Age*, XVI, 28 January 1915.

Pound 1967: Ezra Pound, Forest Read, editor, *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, With Pound's Essays on Joyce*, London: Faber and Faber.

Power 2000: Arthur Power, *Conversation with James Joyce*, Dublin: The Lilliput Press.

Powys 1938: John Cowper Powys, *Enjoyment of Literature*, New York: Simon & Schuster.

Presbrey 1929: Frank Presbrey, *The History and Development of Advertising*, New York: Doubleday.

Prins 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.

- Pucci 1998: Pietro Pucci, *The Song of the Sirens: Essays on Homer*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Puttenham 1936: George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589, ed. Gladys Doidge Willcock and Alice Walker, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabaté 2009: Jean-Michel Rabaté, "Paris", in: *James Joyce in Context*, John McCourt, ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 216–227.
- Radek 1934: Karl Radek, "James Joyce or Socialist Realism", in: *Contemporary World Literature and the Tasks of the Proletariat*, August 1934, pp. 151–154.
- Radović 1987a: Miodrag Radović, „Le mythe archaïque et moderne dans *Žena na kamenu* d'Ivo Andrić (I. Andrić et J. Joyce)”, *Reflets de l'histoire européenne dans l'oeuvre d'Ivo Andrić*: actes du Colloque International, 31 mai, 1<sup>er</sup> et 2 juin 1985, sous la direction de D. Nedeljković, Presses Universitaires de Nancy, pp. 71–85.
- Radović 1987b: Miodrag Radović, „'Strah' od uticaja”, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 2–3.
- Radović 2013: Srđan Radović, *Grad kao tekst*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rice 1998: Thomas Jackson Rice, "The Geometry of Meaning in *Dubliners*", in: *ReJoycing, New Readings of Dubliners*, eds. Rosa M. Bollettieri Bosinelli and Harold F. Mosher Jr., Kentucky: The University Press of Kentucky, pp. 41–52.
- Rickard 1998: John S. Rickard, *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of Ulysses*, Durham: Duke University Press.
- Riedel 2002: Volker Riedel, „Abrechnungen. Die Antikestücke von Stefan Schutz in ihrem literarischen Kontext“, in: *Mythen in nachmytischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, herausgegeben von Bernd Seidensticker, Martin Vohler, Berlin, New York: Walter De Gruyter, pp. 300–318.
- Riker 1993: Pol Riker, *Vreme i priča*, prvi tom, prevele Slavica Milić i Ana Moralić, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Robbins 1998: Bruce Robbins, "Comparative Cosmopolitanisms", in: P. Cheah, B. Robbins, *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 246–264.
- Rogers 1999: Margaret Rogers, "Mining the Ore of 'Sirens': An Investigation of Structural Components", in: *Bronze by Gold, The Music of Joyce*, edited by Sebastian D. G. Knowles, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 263–274.

Rothman 1947: Nathan L. Rothman, "Thomas Wolfe and James Joyce: a Study in Literary Influence", in: *A Southern Vanguard: The John Peale Bishop Memorial Volume*, edited by Allen Tate, New York: Prentice-Hall, pp. 52–77.

Russel 1993: Myra T. Russel, *James Joyce's Chamber Music: The Lost Song Settings*, Bloomington: Indiana University Press.

Rye 1972: Jane Rye, *Futurism*, London: Studio Vista.

Said 2000: Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Said 2005: Edward Said, „O Orijentalizmu ponovno“, prev. B. Romić, u: *Kolo, Časopis Matice hrvatske*, 15(2005), str. 199–215.

Sandulescu 2012: C. George Sandulescu, editor, *A Lexicon of "Small" Languages in Finnegans Wake*, Joyce Lexicography Volume Five, București: Contemporary Literature Press.

Sarraute 1956: Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon: Essais sur le Roman*, Paris: Gallimard.

Scarfe 1942: Francis Scarfe, *Auden and After*, London: Routledge.

Scher 1968: Steven Paul Scher, *Verbal Musik in German Literature*, Yale Germanic Studies 2, New Haven: Yale University Press.

Schneider 2012: Erik Holmes Schneider, *Zois in Nighttown, Prostitution and Syphilis in the Trieste of James Joyce and Italo Svevo (1880–1920)*, Trieste: Comunicarte Edizioni.

Schneider 1967: Karl Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen, Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Schirmer, Broich 1962: Walter F. Schirmer, Ulrich Broich, Hrsg., *Studien zum literarischen Patronat im England des 12. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 23, Köln: Westdeutscher Verlag, S. 25–216.

Schweickart 2008: Patrocínio Schweickart, "Understanding an Other: Reading as a Receptive Form of Communicative Action", in: *New Directions in American Reception Study*, edited by Philip Goldstein and James L. Machor, Oxford: Oxford University Press, pp. 3–22.

Scott 1968: L. H. Scott, "'Sdrats ye, Gus Paudheen!' A Survey in Progress of Slavs and Slavicisms in *Finnegans Wake*", Charles E. Gribble, ed., in: *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students*, Cambridge: Slavica Publishing, pp. 289–298.

Scott, Friedman 1988: Thomas Scott, Melvin Friedman, with the assistance of Jackson Bryer, *The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: "The Little Review" Correspondence*, New York: New Directions.



- Scott 1990: Bonnie Kime Scott, *The Gender in Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Searle 2002: John R. Searle, *Consciousness and Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Selenić 1962: Slobodan Selenić, „Prijatno i inteligentno: Premijera *Izgnanika* u 'Ateljeu 212' u Beogradu”, u: *Borba* (9. oktobar 1962), str. 8.
- Senn 1958: Fritz Senn, “Early Russian History in *Finnegans Wake*”, in: *James Joyce Review*, II (June 1958), pp. 63–64.
- Senn 1972: Fritz Senn, “Book of Many Turns”, in: *James Joyce Quarterly*, 10 (Fall 1972), pp. 29–46 .
- Senn 1996: Fritz Senn, “Ithaca: Portrait of the Chapter as a Long List”, in: *European Joyce Studies* 6, *Joyce's "Ithaca"*, edited by Andrew Gibson, Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, pp. 31–76.
- Senn 2006: Fritz Senn, “On Not Coming to Terms with *Giacomo Joyce*”, in: *Giacomo Joyce, Envoys of the Other*, edited by Louis Arwand and Clare Wallace, Orléans: Litteraria Pragensia.
- Senn 2007a: Fritz Senn, *Joycean Murmoirs, Fritz Senn on James Joyce*, Christine O’Neill, ed., Dublin: The Lilliput Press.
- Senn 2007b: Fritz Senn, “The European Deffusion of Joyce”, Review featured in *James Joyce Broadsheet* (February 2007, No. 77), ed. Pieter Bekker, Richard Brown and Alistair Stead, Leeds: UP.
- Senn 2010: Fritz Senn, “A Footnote on the Russian Reception of Joyce”, in: *James Joyce Quarterly*, Volume 47, Number 3, Spring 2010, pp. 459–462.
- Shreiber, Tuma 1998: Maera Shreiber, Keith Tuma, eds., *Mina Loy: Woman and Poet*, Orono: National Poetry Foundation.
- Sicker 2003: Philip Sicker, “Unveiling Desire: Pleasure, Power and Masquerade in Joyce’s ‘Nausicaa’ Episode”, in: *Joyce Studies Annual*, Volume 14, Summer 2003, pp. 92–131.
- Simić 1932: Novak Simić, „James Joyce”, u: *Kolo*, Zagreb, knj. XIII, str. 203–215.
- Simić 1952: Novak Simić, „O *Ulisu* Džemsa Džojša”, u: *Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. 5, бр. 63 (1952), стр. 4.
- Simpson 2000: Megan Simpson, *Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women's Language – Oriented Writing*, New York: SUNY Press.
- Sirugo 1999: Alessandra Sirugo, *Caro signor Schmitz... My dear Mr. Joyce. Un'amicizia tra le righe* (a cura di Alessandra Sirugo), Trieste: Comune di Trieste, Museo Sveviano.

- Skrabanek 1972: Petr Skrabanek, "355.11 Slavansky Slavar, R. Slavyanskii Slovar (Slavonic Dictionary)", in: *A Wake Newslitter*, Vol. IX, No. 4, August 1972, pp. 51–68.
- Skrabanek 1981: Petr Skrabanek, "Slavonicisms in *Finnegans Wake*", in: *Irish Slavonic Studies*, 2, pp. 3–8.
- Slote 2003: Sam Slote, "No Symbols Where None Intended: Derrida's War at *Finnegans Wake*", in: *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi, Cardiff: Cardiff University, pp. 195–205.
- Slote 2009: Sam Slote, "Structuralism, Deconstruction, Post-structuralism", in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 65–75.
- Smerdel 1952: Ton Smerdel, „Uvod uz 'Pitijsku IV'“, u: Pindar, *Ode i fragmenti*, s grčkog jezika preveo Ton Smerdel, Zagreb: Matica hrvatska, str. 126–127.
- Sokel 1959: Walter Herbert Sokel, *The Writers in Extremis: Expressionism in Twentieth-century German Literature*, Redwood City: Stanford University Press.
- Sosir 1996: Ferdinand de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Specter 1984: Judith A. Specter, "On Defining a Sexual Aesthetic: A Portrait of the Artist as Sexual Antagonist", in: *Midwest Quarterly* 26, pp. 81–94.
- Spivak 2002: Gayatri Chakravorty Spivak, „Tekstovi triju žena i kritika imperijalizma“, u: *Kolo: Časopis Matice hrvatske*, god. 12, br. 2, str. 337–356.
- Stark 1978: Gary D. Stark, "Publishers and Cultural Patronage in Germany 1890–1933", in: *German Studies Review* 1, no. 1, pp. 56–71.
- Starok 2009: Džon Starok, „Rolan Bart“, prev. Ivana Vujanović, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, godina LIV, br. 456, mart–april 2009, str. 105–123.
- Stapp 2007: Henry P. Stapp, "Whitehead, James, and the Ontology of Quantum Theory", in: *Mind & Matter*, Vol. 5 (1), pp. 83–109.
- Stead 1899: William Stead Jr., *The Art of Advertising: its Theory and Practice Fully Described*, London: T. B. Browne.
- Steinberg 1968: Erwin R. Steinberg, "The Proteus Episode: Signature of Stephen Dedalus", in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 5, No. 3, Spring 1968, pp. 187–198.
- Steiner 1975: George Steiner, *After Babel*, Oxford: Oxford University Press.
- Stević 2004: Aleksandar Stević, „Künstlerroman kao Bildungsroman: moć i nemoć žanra“, u: *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 5/6, str. 40–54.

Strelka 1987: Jozef Strelka, „Literarni uticaj (direktni i indirektni)”, prevod sa nemačkog Pavica Mrazović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 33–37.

Strehle 1992: Susan Strehle, *Fiction in the Quantum Universe*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Sultan 1961: Stanley Sultan, “Joyce’s Irish Politics: the Seventh Chapter of *Ulysses*”, in: *The Massachusetts Review*, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1961), pp. 549–556.

Surlapierre 2005: Nicolas Surlapierre, “Le soliloque du ventriloque: l’Ursonate de Kurt Schwitters”, in: *Éclats de voix*, edited by Pascal Lécroart and Frédérique Toudoire Surlapierre, Paris: l’Improviste, pp. 161–182.

Swales 1978: Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton: Princeton University Press.

Šerbedžija 1991: Marija Šerbedžija, „V. B. Jejts u književnoj kritici na srpskohrvatskom jezičkom području”, u: *Упоредна истраживања: годишњак Института за књижевност и уметност*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 333–353.

Šklovski 1975: Viktor Šklovski, „Roman kao postupak”, prevela Lidija Subotin, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 250–254.

Tall 1990a: Emily Tall, “Behind the Scenes: How *Ulysses* was finally published in Soviet Union”, in: *Slavic Review*, Volume 49, number 2, Summer 1990, pp. 183–199.

Tall 1990b: Emily Tall, “Correspondence between Three Slavic Translators of *Ulysses*: Maciej Słomczyński, Aloys Skoumal, and Viktor Khinkis”, in: *Slavic Review*, Volume 49, Number 4, Winter 1990, pp. 625–633.

Tall 2004: Emily Tall, “The Reception of James Joyce in Russia”, in: *The Reception of James Joye in Europe, Vol. I: Germany, Nothern and East Central Europe*, ed. Geert Lernout and Win Van Mierlo, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint, pp. 244–257.

Tatarenko 2011: Ala Tatarenko, „Na pola puta koji vodi u krug: suočenje sa zvukom 90-ih (Srđan Srdić, *Mrtvo polje*, Stubovi kulture, Beograd, 2010)”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 56, br. 467 (januar–februar 2011), str. 205–208.

Taranovski 1982: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd: Prosveta.

Thompson 2013: Mark Thompson, *The Story of Danilo Kiš*, Ithaca & London: Cornell University Press.

Thurston 2004: Luke Thurston, *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Thurston 2009: Luke Thurston, "Psychoanalysis", in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 88–98.
- Tindall 1950: William York Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*, New York, London: Charles Scribner's Sons.
- Tindall 1954: William York Tindall, ed., in: James Joyce, *Chamber Music*, New York: Columbia University Press.
- Todorov 1982: Tzvetan Todorov, *Symbolism and Interpretation*, trans. Catherine Porter, Ithaca: Cornell University Press.
- Torresi, Bollettieri Bosinelli 2007: Ira Torresi and Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, "Introduction: Joyce at the Crossroads", in: *Joyce and/in Translation, Joyce Studies in Italy*, 10, edited by Rosa Maria Bollettieri Bosinelli and Ira Torresi, Roma: Bulzoni Editore, pp. 9–15.
- Toury 1995: Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Turk 1988: Horst Turk, „Intertekstualnost kao oblik prisvajanja stranog”, u: *Kultura*, 82–83.
- Ullmann 1962: Stephen Ullmann, *Semantics: an Introduction to the Science of Meaning*, Oxford: Basil Blackwell.
- Vajlder 1975: Tornton Vajlder, „Džojks i moderni roman”, preveo Tihomir Vučković, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 270–276.
- Vajsštajn 1987: Urlih Vajsštajn, „'Uticaj' i 'oponašanje'”, sa nemačkog prevela Milana Mrazović, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 33, br. 335 (jan. 1987), str. 26–30.
- Valeri 1980: Pol Valeri, „Posmrtno slovo Marselu Prustu”, *Pesničko iskustvo*, prevod Lj. Karadžić, Beograd: Prosveta, str. 172–177.
- Velikić 2004: Dragan Velikić, „Evropa 'B'”, u: *Sarajevske sveske*, br. 06/07, str. 149–154.
- Velikić 2010: Dragan Velikić, *O piscima i gradovima*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Vico 1961: Giambattista Vico, *The New Science*, trans. from the Third Edition by Thomas Goddard Begin and Max Harold Fisch, New York: Anchor Books.
- Vidan 1958: Ivo Vidan, „Uliks pred našim čitocem”, u: *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, god. 2, knj. 4, br. 10, str. 306–330.
- Vidan 1959: Ivo Vidan, *Pristupi Joyceovom Uliksu*, Rijeka: „Otokar Keršovani”.
- Vidan 1960: Ivo Vidan, „Ravnodušnost tvorca”, u: *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, god. 4, knj. 8, br. 11/12, str. 515–523.

Vidan 1971: Ivo Vidan, *Roman struje svijesti: James Joyce: „Ulaks”, William Faulkner: „Buka i bijes”*, Zagreb: Školska knjiga.

Vidan 1974: Ivo Vidan, “Joyce and the South Slaves”, in: *Atti del Third International James Joyce Symposium*, Trieste 14–18 giugno 1971, Trieste: Università degli Studi, Facoltà di Magistero, pp. 116–123, 132–133.

Vidan 1981: Ivo Vidan, „Svojevoljni izgnanik u vlastitom gradu”, u: James Joyce, *Portret umjetnika u mladosti, Giacomo Joyce*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 292–308.

Vidan 1986: Ivo Vidan, “The Continuity of Joyce: Traces and Analogies in Later Foreign Writers”, in: *Internationals Perspectives on James Joyce*, ed. by Gottlieb Gaiser, New York: The Whitston Publishing Company, pp. 181–197.

Vilijams 1979: Rejmond Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.

Vitorini 1975a: Elio Vitorini, „Roman i poezija”, prevela Olga Stuparević, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 387–389.

Vitorini 1975b: Elio Vitorini, „O ’toku svesti””, prevela Olga Stuparević, u: *Roman: rađanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 390–392.

Vladušić 2011: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.

Wallace 1994: Anne D. Wallace, *Walking, Literature, and English Culture: The Origins and Uses of Peripatetic in the Nineteenth Century*, Oxford: Clarendon Press.

Wawrzycka 2009: Jolanta Wawrzycka, “Translation”, in: *James Joyce in Context*, edited by John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 125–136.

Weir 1991: David Weir, “Gnomon is an Island: Euclid and Bruno in Joyce’s Narrative Practice”, in: *James Joyce Quarterly*, 28.2, Winter 1991, pp. 343–360.

Weiss 1999: Peter Weiss, “Quantum Internet”, in: *Science News*, Vol. 155, No. 14 (Apr. 3, 1999), pp. 220–221.

Weninger 2004: Robert Weninger, “James Joyce in German-speaking Countries: The Early Reception”, in: *The Reception of James Joye in Europe, Vol. I: Germany, Nothern and East Central Europe*, ed. Geert Lernout and Win Van Mierlo, London and New York: Thoemmes Continuum, A Continuum Imprint, pp. 14–50.

West 1963: Paul West, *The Modern Novel*, London: Hutchinson.

White 1993: Peter White, *Promised Verse: Poets in the Society of Augustan Rome*, Cambridge: Harvard University Press.

Wolf 1999: Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35, Amsterdam: Rodopi.

Yao 2002: Steven Yao, *Translation and the Languages of Modernism*, London: Palgrave Macmillan.

Zvevo 1975: Italo Zvevo, „Razlika između Džojisa i Prusta”, u: *Roman: radanje moderne književnosti*, Aleksandar Petrov, predgovor i priređivanje, Beograd: Nolit, str. 71–72.

Zweig 1997: Stefan Zweig, “Stefan Zweig on *Ulysses*”, in: *James Joyce: The Critical Heritage*, Volume 2, 1928–1941, edited by Robert H. Deming, London, New York: Routledge, pp. 444–446.

Žižek 1997: Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London and New York: Verso.

Žižek 2012: Slavoj Žižek, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London: Verso.

Žmegač 1987: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

## ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Текст *Финегновог бдења* са коментарима <http://finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>, последња посета 5. 1. 2016.

Зоран Пауновић о Џејмсу Џојсу у емисији *Метрополис*, од 11. 6. 2014. године: <https://www.youtube.com/watch?v=0QFSBntSeIY>, последња посета 4. 7. 2015.

Есеј Џејмса Џојса „Дан светине” на енглеском, извор <http://www.ndoherty.com/the-day-of-the-rabblement>, последња посета 08. 03. 2014.

Предавање о имајизму Лангдона Хамера са Универзитета у Јејлу, доступно на следећем линку <https://www.youtube.com/watch?v=2gU4F6ePhcM>, последња посета 25. 1. 2016.

Разговор „Киш је за Средњу Европу оно што је Џојс за Ирску”, са Сесаром Антонијом Молином и Мерседес Монмани водила Марина Вулићевић, објављено у листу *Политика*, 13. 7. 2015. године: <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kis-je-za-srednju-Evropu-ono-sto-je-Dzojs-za-Irsku.lt.html>, последња посета 15. 7. 2015.

Интервју Фрица Сена о Џејмсу Џојсу, објављен у листу *Данас*, 19. 4. 2008. године: [http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/knjiga\\_danas/fric\\_sen\\_citanje\\_dzojsa\\_izaziva\\_zavisnost.54.html?news\\_id=88875](http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/knjiga_danas/fric_sen_citanje_dzojsa_izaziva_zavisnost.54.html?news_id=88875), последња посета 15. 11. 2014.

Књижевна критика о збирци *Еспирандо* Срђана Срдиха (Београд: Stubovi kulture, 2012), у листу *Политика*, 15. 4. 2012. године: <http://www.politika.rs/sr/clanak/215283/Kritika/Knjige/Devet-nacina-da-se-govori-o-smrti>, последња посета 19. 2. 2016.

Владимир Арсенић, „Против забијања главе у песак”, приказ Срдихевог романа *Мртво поље* (Београд: Stubovi kulture, 2010), у: *Е-новине*, 21. 8. 2010. године: <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/40037-Protiv-zabijanja-glave-pesak.html>, последња посета 19. 2. 2016.

## Биографија аутора

Мина Ђурић је рођена у Београду, 30. 3. 1987. године. Основну школу и гимназију општег типа завршила је као носилац Вукове дипломе и ђак генерације. Године 2006. уписала је Филолошки факултет у Београду, Групу за српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, дипломирала је 2010. године, као студент генерације Филолошког факултета са просечном оценом током студија 10.00. Одбранивши мастер рад, 2011. године завршила је мастер студије на Филолошком факултету, Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, са просечном оценом током студија 10.00. Исте године уписала је докторске студије на Филолошком факултету у Београду, модул Књижевност, са просеком положених свих испита 10,00, са пријављеном и одобреном темом докторске дисертације „Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса”.

Од марта 2011. до марта 2012. године Мина Ђурић је била запослена као истраживач-приправник на Институту за књижевност и уметност у Београду, у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (178011); била је секретар истог пројекта од новембра 2011. до марта 2012. године. Од марта 2012. до децембра 2012. године била је у звању сарадника у настави за ужу научну област Српска књижевност, на предметима Српске књижевности 20. века, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од децембра 2012. године ради у звању асистента за ужу научну област Српска књижевност, на предметима Српске књижевности 20. века. Ангажована је као спољни сарадник на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст* (178016) Института за књижевност и уметност у Београду.

Као DAAD стипендиста похађала је Интернационалну летњу школу књижевности и језика у Немачкој (2009), пет година узастопно била је полазник-стипендиста интернационалне школе посвећене делу Џејмса Џојса у Трсту (2010–2014), а у августу 2014. године, поводом



рада на докторској тези, била је стипендиста Циришке фондације Џејмса Џојса. Током основних студија била је прималац стипендије Републичког фонда за таленте.

Мина Ђурић је до сада била ангажована у Међународном славистичком центру у Београду, као секретар Скупа слависта (2009, 2010), као лектор за часове конверзације страним студентима на *Семинару српског језика, књижевности и културе* (2010–2016), као предавач за стране студенте слависте (2015). Члан је Управе Друштва за српски језик и књижевност Србије и један од аутора тестова за такмичење *Књижевна олимпијада*. Технички је секретар Међународног комитета слависта, при коме сарађује у техничком делу организације предстојећег 16. Међународног конгреса слависта, који ће се одржати у Београду 2018. године. У Центру за српски језик као страни на Филолошком факултету у Београду сарађивала је као лектор на часовима српског језика за стране студенте (током семестра и летњег курса), а радила је и као лектор за стране студенте у оквиру пројеката *Свет у Србији* и *Србија за Србе из региона* (школске 2012/2013, 2013/2014. године). У оквиру *Каталога програма сталног стручног усавршавања наставника, васпитача и стручних сарадника за школску 2014/2015. и 2015/2016.* Завода за унапређивање образовања и васпитања Мина Ђурић је регистрована као реализатор неколико семинара за наставнике и професоре српског језика и књижевности основних и средњих школа.

Добитница је низа награда и признања за успех у школовању и радне резултате. Излагањима, рефератима и предавањима по позиву учествовала је на више десетина националних и међународних научних конференција, скупова, округлих столова, трибина у земљи и иностранству (Аустрија, Босна и Херцеговина, Бугарска, Италија, Немачка, САД, Чешка, Црна Гора, Швајцарска). Од 2009. године објавила је више десетина радова, оцена и приказа у националној и интернационалној периодици, тематским зборницима, а уз то још и превод, поглавља и сегменте у књигама, одреднице у лексикону. Уредник је издања Вукове задужбине, посвећених рецепцији Вукових дела на руском, немачком и енглеском говорном подручју, које је приредио проф. др Бошко Сувајцић, коаутор је уџбеника *Читанка за трећи разред гимназија и средњих стручних школа*, Београд, Нови Логос, 2015 (коауторство са проф. др Бошком Сувајцићем и мр Наташом Станковић-Шошо) и *Читанка за четврти разред гимназија и средњих стручних школа*, Београд,

Нови Логос, 2016 (коауторство са доц. др Предрагом Петровићем, проф. др Бошком Сувајцићем и мр Наташом Станковић-Шошо).



**Прилог 1.**

**Изјава о ауторству**

**Изјављујем**

Потписани-а **Мина М. Ђурић**

број индекса 11020д

да је докторска дисертација под насловом

**Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију  
књижевног дела Џејмса Џојса**

- 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.

У Београду, 31. 3. 2017.

**Потпис докторанда**

*Мина Ђурић*

---

**Прилог 2.**

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора **Мина М. Ђурић**

Број индекса **11020д**

Студијски програм: **Докторске академске студије на Филолошком факултету  
Универзитета у Београду, модул Књижевност**

Наслов рада: **Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку  
рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса**

Ментор: **проф. др Јован Делић**

Потписани/а **Мина М. Ђурић**

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.

У Београду, 31. 3. 2017.

**Потпис докторанда**

*Мина Ђурић*

**Прилог 3.**

**-Изјава о коришћењу**

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

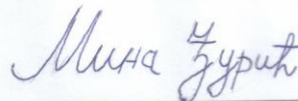
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

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).

У Београду, 31. 3. 2017.

**Потпис докторанда**

  
\_\_\_\_\_

1. Ауторство – Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.





