

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Соња Р. Шљивић

РЕФИГУРАЦИЈА ЛИКОВА У ПРОЗИ
РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА
Докторска дисертација

Београд, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Sonja R. Šljivić

RE-FIGURATION OF FICTIONAL
CHARACTERS IN RADOMIR
KONSTANTINOVIĆ'S PROSE WORKS

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Соња Р. Шљивић

РЕФИГУРАЦИЈА ЛИТЕРАТУРНИХ
ПЕРСОНАЖЕЈ В ПРОЗЕ РАДОМИРА
КОНСТАНТИНОВИЋА

Докторска дисертација

Белград, 2019.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

проф. др Михајло Пантић, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

На подршци, помоћи, разумевању и стрпљењу свесрдно захваљујем
ментору, професору др Михајлу Пантићу,
породици и пријатељима.

РЕФИГУРАЦИЈА ЛИКОВА У ПРОЗИ РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА

Сажетак:

У докторској дисертацији „Рефигурација ликова у прози Радомира Константиновића“ представљен је књижевноисторијски контекст настајања Константиновићевог дела и његова рецепција, а потом је његов фикционални опус анализиран с акцентом на транстекстуалним везама, посебно с аспекта рефигурације ликова из хипотекстова, те комуникације с хипотекстовима. Истраживањем су обухваћени романи, есеји и транзитивне форме пишчевог опуса објављивани од почетка његовог бављења књижевношћу педесетих година XX века до његове смрти. Посебна есејистичка целина *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, есеји који су без аутопоетичког значаја, студија *Философија паланке*, а такође и драмски и песнички опус тог аутора, као делови опуса који захтевају засебно тумачење, изузети су из анализе.

Након представљања резултата Константиновићевог стваралаштва и књижевноисторијског контекста у којем је оно настајало, приступљено је анализи есеја од аутопоетичког значаја. Откривање и интерпретација метатекстуалних, интертекстуалних и њима сродних поступака у прози Радомира Константиновића по обиму и проблемској оријентацији чини кључни део ове студије. У посебним потпоглављима, након представљања рецепције сваког његовог текста понаособ, указано је на употребу тих поступака, како у романима, тако и у жанровски хибридном тексту *Пентаграм*, с обзиром на доследност стваралачке процедуре у обе форме, како би се додатно расветлила поетика тог аутора. Богати транстекстуални корпус веза Константиновићеве фикционалне прозе помно је анализиран најпре с аспекта интертекстуалних веза са *Библијом*, текстовима хришћанске културе уопште, те филозофским системима, писцима и покретима којима је Константиновићев опус идејно близак – литература апсурда, француски „нови роман“, дело Самјуела Бекета. У контексту транстекстуалних веза аналитички су размотрене основне Константиновићеве поетичке дилеме – рефигурација књижевних ликова који примарно „припадају“ текстовима од првостепеног културног значаја, промени значењских и аксиолошких тежишта хипотекстова, односу културама и идејних слојева дела, питање форме, могућности фикционалне истине, питању хронотопа и стратегија приповедања, као и филозофске преокупације аутора – питања (не)могућности апсолута, кохерентног идентитета субјекта, његове увремењености, егзистенција субјекта уопште, питање форме и чисте предметности, као и језика.

Циљ овог истраживања усмерен је на подробен опис Константиновићеве поетике као и на показивање/приказивање резултата његовог деловања у актуелном културноисторијском тренутку. Посебно је указано и на ширину и омнипотентност Константиновићеве стваралачке личности, како би се пишчева поетика додатно ситуирала у општа књижевна струјања датог периода и како би била прецизније позиционирана на традицијској оси у односу на поетике других аутора који своја најзначајнија дела објављују у истом периоду. Избор из критичких читања Константиновићеве фикционалне прозе понуђен је као један вид недостајуће систематизације рецепције његовог дела.

Књижевноисториографски приступ и културноисторијска разматрања, тумачење, интерпретација и појединачне и компаративне анализе дела, усклађени са аспектима које омогућавају транстекстуална истраживања, постструктуралистички књижевнотеоријски концепти, као и психоаналитичка критика, теоријске су поставке примењене у тумачењу комплексног Константиновићевог опуса. Аргументована интерпретација, уз примену различитих метода анализе текста, херменеутички је оквир у којем су понуђена нова

читања појединих важних аспеката описаног прозног опуса, па тиме и реинтерпретација тумачених текстова у целини.

Закључно свођење резултата имало је за циљ да се у виду синтезе одговора датих на питања постављана током интерпретативне процедуре, додатно осветли поетика Радомира Константиновића, што би био још један корак у ре/контекстуализацији његовог деловања у корпусу националне књижевности и ревизији његове улоге у контексту формирања и промена послератног српског модернизма окренутог експериментисању с романескном формом, као и модерне књижевности уопште.

Кључне речи: Радомир Константиновић, поетика, транстекстуалност, рефигурација ликова, послератни модернизам, роман, рецепција, есејистика.

Научна област: Књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност

УДК:

RE-FIGURATION OF FICTIONAL CHARACTERS IN RADOMIR KONSTANTINOVIĆ'S PROSE WORKS

Abstract:

Doctoral dissertation entitled *Re-figuration of Fictional Characters in Radomir Konstantinović's Prose Works* offers a detailed analysis of Konstantinović's fiction and its transtextual relations. It is focused on the re-figuration of hypotexts' fictional characters, and on various modes of hypertextual relations. In addition, it presents the literary and historical context in which his literary works were written, as well as the reception of his texts. The dissertation investigates his novels, essays and hybrid textual forms, which were written in the second half of the 20th century. Konstantinović's acclaimed studies *Being and Language Experienced by the Serbian Twentieth Century Poets* and *The Philosophy of the Province*, his essays deprived of auto-poetic connotations, and his theatrical and lyric works, all of which should be investigated in their own right, are not analysed in this thesis.

This dissertation begins with a survey of Konstantinović's opus and its historical and cultural context and then proceeds to the analysis of his autopoetic essays, while the main part of the thesis encompasses the exploration and interpretation of intertextuality, metatextuality and other forms of transtextuality in his prose works. All of his novels, as well as *The Pentagon*, are analysed in separate chapters. A survey of each novel's reception is followed by a thorough analysis of its transtextual relations in light of the investigation of Konstantinović's poetics. The focus is placed on intertextual and hypertextual connections of Konstantinović's works with *The Bible* and some other Christian texts, as well as with the philosophical and literary works conceptually similar to Konstantinović's opus – the literature of the absurd, *Nouveau Roman*, Samuel Beckett's works. Apart from the re-figuration of literary characters which were primarily created by the literary works of the utmost cultural importance, other aspects of his poetics are analysed as well: formal issues, problem of the fictional truth, cultural and philosophical layers of Konstantinović's works, and the problem of chronotope and narrative strategies. In addition, Konstantinović's philosophical preoccupations are also investigated in this thesis – the (im)possibility of the Absolute, the (in)coherent identity of the subject and its embeddedness in time, the existence of subject, the existence of object *per se*, the problem of language.

This thesis aims to offer a thorough description of Konstantinović's poetics and to show the impact of his works. It draws attention to the width and depth of his creativity and locates his writings inside the literary tendencies of the period and the literary tradition in general. It also offers a systematic survey of various interpretations of Konstantinović's fiction.

A comparative analysis Konstantinović's works and their transtextual links, combined with the historicist, poststructuralist, and psychoanalytic approaches to Konstantinović's opus, is used as a complex hermeneutical framework in this dissertation which aims to offer new interpretations of his prose works and to supplement the existing ones.

The conclusion of this dissertation tackles the issues raised in its opening and interpretative chapters. In addition, it articulates an overall interpretation of Konstantinović's poetics, thereby (re-)contextualizing his works within the corpus of Serbian literature and revising their role in re-shaping the post-war Serbian modernism and its experiments with novelistic forms.

Keywords: Radomir Konstantinović, poetics, transtextuality, re-figuration of literary characters, post-war modernism, novel, reception, essay.

Scientific field: Literature

Scientific subfield: Serbian Literature

UDC Number:

САДРЖАЈ:

Увод	1
Дело Радомира Константиновића у књижевноисторијском контексту	5
Дело Радомира Константиновића	5
Књижевноисторијски контекст	10
Радомир Константиновић: од романескне до есејистичке форме	19
Култура је незавршиви процес	19
Од Толстоја до књижевности апсурда: од вере до сваког неповерења	23
Сусрети с Бекетом	26
Модерна литература и питање субјекта	35
Књижевност између форме и самоуништења	38
Скептицизам француског „новог романа“	39
<i>Дај нам данас</i>	46
Рецепција романа <i>Дај нам данас</i> (1954–2013)	46
<i>Дај нам данас</i> или Како се сустићи с временом	53
У ово велико време... ти си потпуно обичан човек. А не пророк. ...	56
Како се сустићи с временом	63
Двојник Трећег, Двојник Другог	66
Сведоци без језика	71
Смрт ослобађа анонимности	72
<i>Мишоловка</i>	77
Рецепција романа <i>Мишоловка</i> (1956–2013)	77
<i>Мишоловка</i> или Клопка апсолута	85
Крајцерица с пустињом	85
Глас онога који зна	87
Бити јунак за две банке	91
Институција непријатеља	93
Пустињак у граду	97
Нада је нада у крај	100
Ко неће победу, ко неће пораз, он хоће ништа	103
<i>Чисти и прљави</i>	107
Рецепција романа <i>Чисти и прљави</i> (1958–2013)	107
<i>Чисти и прљави</i> или И чисти и прљави	115
Први прљави	115
Зар никад ниси пожелео да будеш бог?	119
Више има злочина него траве	120
Има ли шта страшније него сахранити играчку?	121
<i>Излазак</i>	124
Рецепција романа <i>Излазак</i> (1960–2014)	124
Излазак у језик	132
Тематски комплекс издати – издајник, јунак – антијунак	132
Асоцијативно нагомилавање као приповедни поступак	140
Потреба и чежња за апсолутом	144
Апсолут је немогућ	145
<i>Ахасвер или трактат о пивској флаши</i>	148
Рецепција романа <i>Ахасвер или трактат о пивској флаши</i> (1964–2013) ...	148
<i>Ахасвер</i> или <i>Бити, значи бити неадекватно</i>	156

Ахасверизам епохе	156
Од Јуде до Ахасвера	158
Хотелска соба као дом сваког Ахасвера	162
Ахасверска стварност	163
Пивска флаша у сну о форми	165
Бити значи бити неадекватно	166
Језик спаљује свет да би био језик	166
Стварање времена с надом у облик	167
Бекетијана Радомира Константиновића	168
Идентитет(и) приповедача	169
Реч Логос	172
Библијске парадигме	174
Логичка беспућа	175
Пентаграм или Против духа геометрије	177
Декартова смрт	203
Рецепција <i>Декартове смрти</i> (1996–2013)	203
<i>Декартова смрт</i> или Метода смрти	219
Декартов мит	219
<i>Тиранција је увек цитатолошка?</i>	224
Пауза у смислу	226
Митологија идентитета	227
Бестелесни Отац – отац <i>ex cathedra</i>	229
Метода смрти	236
Закључак	241
Литература	246
Биографија ауторке	253

Увод

Историја српске модерне књижевности бележи неколико имена значајних писаца чије се дело усталило у корпусу националне књижевности након периодичних ревизија самог корпуса. И са по неколико деценија закашњења, у односу на своју генерацијску припадност или поетичку сродност, поједини аутори су тек таквом ревизијом заузели своје место на традицијској оси српске националне књижевности. Историографски прегледи, посебно они чија је употреба устаљена институционализацијом, а у којима су дела појединих аутора изузета или скрајнута, и реверзибилно изнова искључују или маргинализују њихову улогу у традицијској перспективи. Било да је узрок „изузимања“ појединих аутора или група писаца било закаснело вредновање, једностраност критичког суда, догматске природе, или, што је често случај, апартност у односу на актуелну доминантну књижевну поетику, својом особеношћу и обимом, или пак само особеношћу, опуси појединих стваралаца изнова намећу преиспитивање успостављене традиције.

У српској књижевности друге половине двадесетог века својим иновацијским потенцијалом и другачијим виђењем књижевности и њене улоге, у сукобу са традиционалнијим и рецепцијски прихватљивијим реалистичким концептом литературе, у његовим различитим варијантама, нашао се цео један круг писаца модерниста који ће задуго остати „побуњеничка периферија“. У периферизацији послератног модернизма несумњиву улогу одиграли су и идеолошки разлози и разлази и то најчешће прерушени у поетичка размимоилажења. У хронолошком смислу, такав почетни статус послератног модернизма, поетичка апартност и паралитерарна проблематизација, водио је у његову маргинализацију и заборав.

Опус модернисте Радомира Константиновића, чија рецепција сведочи и о рецепцијском статусу послератног модернистичког покрета, можда је најиндикативнији пример такве маргинализације. Иако се у српској књижевности друге половине двадесетог века јавља као један од жанровски најразноврснијих и најимпозантнијих обимом, штуро представљен у устаљеним историографским прегледима, највећи део Константиновићевог рада остао је на књижевноисторијској маргини. Много је чинилаца који говоре у прилог томе да се о Константиновићу може говорити као једној од најважнијих, ако не и кључних фигура српског послератног модернизма окренутог експериментисању с романескном формом, уз Бору Ћосића и Павла Угринова.

Ушавши у књижевност касних четрдесетих година двадесетог века, објављивањем поезије у часописима, затим монографије о Ђури Јакшићу, као првог самосталног издања, потом збирке песама *Кућа без крова* (1951), Константиновић се убрзо, половином педесетих година, определио за романескну форму. У периоду од 1954. до 1964. године, објавио је пет романа: *Дај нам данас* (1954), *Мишоловка* (1956), *Чисти и прљави* (1958), *Издак* (1960), *Ахасвер или трактат о пивској флаши* (1964). У међувремену, објављује жанровски хибридни текст *Пентаграм, белешке из хотелске собе* (1966) и трактат *Филозофија паланке* (1969). Потом следе осмотомно издање есеја *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века* (1983), роман *Декартова смрт* (1996) и, као последња објављена, књига преписке *Бекет пријатељ* (2000).

Константиновићев опус садржи и седам радио-драма: *Саобраћајна несрећа* (1956), *Еуридика* (1959), *Изненађење* (1959, изведено 1985), *Велики Емануел* (1961), *Икаров лет* (1963), *Липтонов чај* (1964), *Обична, ох, кокошка* (1964). Постхумно су објављени његови есејистички и теоријски радови *Милош Црњански* (2013), *На маргини* (2013), *Дух уметности* (2016), а крајем 2018. године започето је објављивање његових Сабраних дела.

Оставши упамћен најпре као контроверзни филозоф и жустри полемичар, Константиновић је остао заборављен понајвише као драмски писац и романописац. Критичка рецепција је, с ретким изузецима, углавном у млађим тумачима, или негаторски наступала према његовом делу, или га заобилазила. За разлику од есејистике која је била предмет полемика у критичким читањима, критичка рецепција Константиновићевог прозног стваралаштва јењава убрзо након објављивања његових романескних остварења, док је његов драмски опус остао ван критичког интересовања и готово је заборављен. Константиновићев романескни опус доживеће временом готово исту судбину, с обзиром на то да није постао предмет обухватније критичке и читалачке рецепције. Изузетак чини његов последњи објављени роман *Декартова смрт* (1996). Филозофски трактат *Философија паланке* (1969), који је Константиновић објавио након пет романа и жанровски хибридног текста *Пентаграм*, због многих контроверзи које је изазивао и изазива, бацио је у сенку читав његов опус, чак и осмотомну студију *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века* (1983), која ће се појавити скоро деценију и по након *Философије паланке*. Овај трактат постаће пишево амблемско дело и предмет спорова, па су се од његовог објављивања наомамо, сва критичка читања и уопште пажња јавности углавном свела на то једно једино дело Константиновићевог обимног опуса.

У целини, дело таквог опсега, жанровски хетерогено, у историји једне културе свакако је незаобилазна појава. Упркос томе, у конкретном случају, пажња стручне јавности била је и остала диспропорционална у односу на значај опуса овога писца.

С обзиром на обим и разноврсност дела Радомира Константиновића, оно би могло бити предмет неколико студија. Циљ овог истраживања није обухватање целине, већ анализа појединих неистицианих, а важних елемената Константиновићевог романескног опуса, као и жанровски хибридног текста *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, како би, у потенцијалном скупу претходећих и будућих критичких тумачења, све форме Константиновићевог стваралачког изражавања биле подједнако истражене и протумачене.

Концепцијски, истраживање је подељено у неколико целина: „Увод“, „Дело Радомира Константиновића и његов књижевноисторијски контекст“, с два потпоглавља, „Радомир Константиновић: од романескне до есејистичке форме“, са шест потпоглавља. У укупно седам засебних целина, са потпоглављима, дат је преглед рецепције сваког Константиновићевог текста понаособ, изузев *Пентаграма*, и понуђено њихово ново читање са нагласком на транстекстуалним односима, онако како је транстекстуалне односе у студији *Палимпсести* одредио Женет¹. У „Закључку“ су сумирани резултати истраживања.

У „Уводу“ је представљен опус Радомира Константиновића и констатован рецепцијски статус његовог дела. Опус, као и његова критичка рецепција биће подробније представљени у засебним поглављима. Концепцијска замисао студије, примењивани методи и циљеви истраживања уводним представљањем треба да пруже општи увид у студију, методологију истраживачког рада, циљеве студије и њене оквире.

У представљању дела Радомира Константиновића историјско-биографски приступ пружиће увид у целокупни Константиновићев рад. Пошто је реч о стваралачком раду који је трајао дуже од пола века и ангажовању у култури на различитим пољима, биографски подаци омогућиће сагледавање, како опсега његовог деловања у актуелном културноисторијском тренутку, тако и обухватности Константиновићеве стваралачке личности. Историографски приступ књижевном контексту настајања Константиновићевог

¹ Више о разним појавним видовима транстекстуалности, а нарочито о хипертекстуалности и интертекстуалности видети у: Gérard Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

прозног опуса („Дело Радомира Константиновића и његов књижевноисторијски контекст“) неопходан је како би се поетика тог писца додатно ситуирала у општа књижевна струјања датог периода и како би била прецизније позиционирана на традицијској оси у односу на поетике других аутора који своја најзначајнија дела објављују у истом периоду, у традицијском контексту српске књижевности. Нужно, с обзиром да је реч о времену великих друштвених промена након Другог светског рата, биће размотрен и утицај идеологије на књижевност тог периода и идеолошког постулирања тема и мотива и њихове модификације у корпусу дела којима Константиновићев опус, у хронолошком смислу, припада.

У књижевноисторијском контексту Константиновић се уклапа у књижевну струју романописаца који испитују могућности експерименталног романа педесетих година двадесетог века. Обновљање авангардних тенденција, напуштање класичне наративне стратегије, па тиме и уобичајене функције наратора, промена перцепције простора и времена, свој најрадикалнији израз наћи ће управо у његовом делу. У каснијим деценијама, након педесетих година, које су обележене додатним превазилажењем старих и увођењем модерних образаца нарације, у смислу иноваторства Константиновић припада општој клими, али остаје поетички самосвојан. Константиновићев рад пратиће и везе с француским новим романом и Самјуелом Бекетом, што ће, поред увида у домаћу књижевну сцену педесетих година двадесетог века, такође бити предмет разматрања.

У тумачењу Константиновићевог прозног опуса до сада нису узимани у обзир његови аутопоетички есеји које је објављивао у дневној штампи и периодици, готово пропратно уз своје романе. Довођен у везу најчешће с француским новим романом и Бекетом, Константиновић је у есејима експлицирао свој однос према њима, као и према књижевнотеоријским и ванлитерарним квалификативима који су пратили његов рад – експерименталност, апсурд, ангажман, савременост, однос према традицији, проблем стварног у уметности, и многи други. Уз то, Константиновић је есејизирао поједине битне мотиве своје прозе, па је, свеукупно гледано, део његовог есејистичког рада основна и незаобилазна премиса за аргументовану интерпретацију његовог дела.

У прегледу досадашње рецепције Константиновићевог дела биће разматрани закључци критичких читања и интерпретација и направљен „пресек“ рецепције прозног дела овога писца. С обзиром на то да је реч о врло разуђеном интересовању критичке јавности, о приказима углавном објављиваним у периодици и дневној штампи, уз оне штампане уз поједина издања Константиновићеве прозе, преглед рецепције понудиће и библиографске смернице, барем када је један део његовог опуса у питању. Такав преглед критичких читања и њихових закључака биће један вид недостајуће систематизације рецепције само једног дела опуса овога писца, пошто је реч о хибридном опусу, књижевног, теоријског и филозофског карактера, који би захтевао систематизацију рецепције сваке области Константиновићевог рада понаособ.

Одредница „експериментално“ у књижевној критици пратиће углавном целокупни Константиновићев рад. Уз то, значајније критичке процене прозе и жанровски прелазног текста *Пентаграм*, редом истичу специфични наративни стил, измењену позицију наративног субјекта, нови сензибилитет, тематску различитост, херметичност, ерудицију и филозофски дискурс, посебно у потоњим радовима.

Међутим, поједини важни, ако не и кључни аспекти његовог романескног дела остали су занемарени, или недовољно тумачени. Пре свега је реч о романескним (анти) јунацима и њиховој рефигурацији. Појам рефигурација коришћен је у изворном смислу, као поновно уобличавање ликова, а не у значењу које му је придао Пол Рикер у студији *Време и прича* приликом одређивања *mimesis 3*, објашњавајући појам троструке мимезе.

Читав низ Константиновићевих романескних ликова створен је рефигурацијом ликова из религијске традиције, као што су Ева, Јуда, Ахасвер и др. У Константиновићевим нефикционалним остварењима, пак, фигурирају преиначени ликови митолошке традиције, као и ликови и личности књижевне и филозофске традиције – Орфеј, Каирос, Хамлет, Фауст, Декарт, Монтењ, Паскал, Паунд, Рилке и др. Да би се сагледало утемељење Константиновићеве поетике на везама са општекултурном традицијом, посебан акценат у овој тези стављен је на анализу ауторових транстекстуалних поступака, посебно оних које његов опус доводе у хипертекстуалне и интертекстуалне везе са религијском, књижевном и филозофском баштином. Сходно томе размотрен је и однос културема и идејних слојева дела.

Откривање и интерпретација хипертекстуалних и интертекстуалних и њима сродних поступака у прози Радомира Константиновића чини кључни део ове студије, како по обиму, тако и по проблемској оријентацији ка „дешифровању“ одређених елемената Константиновићевог херметичног прозног опуса. У посебним потпоглављима, указује се на употребу ових поступака, како у романима, тако и у *Пентаграму*, с обзиром на доследност поетичког поступка у обе форме. Обухватање и жанровски хибридног текста омогућиће јасније сагледавање поетике овога писца у целини, с обзиром на то да *Пентаграм*, у другачијој, више есејистичко-филозофској форми, унеколико сумира Константиновићеве поетичке и филозофске преокупације. Од анализе је изузета поезија, драмски и филозофски текстови, као и есеји који немају аутопоетички карактер, који чине посебне целине и захтевају засебно тумачење и проучавање.

У оквиру појединачних анализа аргументованом интерпретацијом указује се на учинак транстекстуалног поступка у односу на предлојак и његове елементе. Пре свега, реч је рефигурацији књижевних ликова који примарно „припадају“ другим текстовима, промени значењских и аксиолошких тежишта хипотекстова. С обзиром на то да је у питању интертекстуални дијалог с текстовима од првостепеног културног значаја (*Библија*) или великог културног значаја, који чине референтне тачке светске књижевне и филозофске традиције, биће анализиран и однос културема и идејних слојева Константиновићеве прозе. Интертекстуалне везе биће разматране како у погледу избора и карактерисања јунака, тако и у погледу њихових имена, наслова дела итд.

С обзиром на, како ће у анализи бити показано, значајни удео транстекстуалних поступака у приповедном поступку, сама приповедна стратегија биће реинтерпретативно сагледана. У оквиру измењеног приповедног поступка разматраће се и специфичност фабуле и хронотопа и биће успостављена условна систематизација књижевних ликова у Константиновићевом прозног опусу. Такође, као на део приповедне стратегије на конкретним примерима указује се и на аутореференцијалну оријентацију међу коришћеним типовима цитатности.

Поетичка анализа прозног књижевног опуса Радомира Константиновића условљава научно-методолошки плурализам. Књижевноисториографски приступ и културно-историјска разматрања, тумачење, интерпретација и појединачне и компаративне анализе дела биће усклађени са аспектима које омогућавају транстекстуална истраживања, постструктуралистички књижевнотеоријски концепти, као и психоаналитичка критика. Аргументована интерпретација, уз примену различитих метода анализе текста, херменеутички је оквир у којем ће бити понуђена нова читања појединих важних аспеката Константиновићевог прозног опуса, па тиме и реинтерпретација тумачених текстова у целини.

Закључно свођење резултата има за циљ да се у виду синтезе одговора датих на питања постављана током интерпретативне процедуре, додатно осветли поетика Радомира

Константиновића, што би био још један корак у ре/контекстуализацији његовог романескног опуса у корпусу националне књижевности и ревизији улоге овога аутора у контексту развоја послератног српског модернизма и модерне књижевности уопште

Дело Радомира Константиновића у књижевноисторијском контексту Дело Радомира Константиновића

Радомир Константиновић (Суботица, 27. III 1928. – Београд, 27. X 2011) књижевни рад започиње објављивањем поезије у периодици и дневној штампи. Као прво самостално издање публикује необимну монографију *Ђура Јакшић*². Наредне године, 1951. објавио је, такође обимом невелику, збирку песама *Кућа без крова*³. Реч је о поезији која се умногоме ослања на поезију српске модерне, и унеколико на искуство надреалиста. Након ове збирке, Константиновић се посветио истраживању обликовања романескне форме, што ће задуго остати његова литерарна опсесија.

Године 1954. Константиновић објављује свој први роман *Дај нам данас*⁴, да би потом, у размаку од неколико година, следили романи који ће, с првим романом, чинити највећи део његовог романескног опуса: *Мишоловка*⁵, *Ћисти и прљави*⁶, *Излазак*⁷, *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*⁸.

Већ првим романом Константиновић је у потпуности напустио класичне принципе обликовања овог жанра. Једини догађај у роману, самоубиство београдског Немца који је одбио да сарађује са нацистима, одигран је пре почетка романа. Кулминација радње и смрт главног јунака, који би логички представљали крај, у Константиновићевом роману представљају његов почетак. Замена нарације и фабуле медитативним нелинеарним низовима карактеристична и за први Константиновићев роман, показале се као доследни поетички поступак овога писца. Роман *Дај нам данас* (1954), имаће још два издања, друго 1963. године (Нолит, Београд) и треће 1982. у Нолитовој Библиотеци најбољих педесет српских романа.

И у роману *Мишоловка* Константиновић се водио сличним идејама о обликовању, са још радикалнијим удаљавањем од класичног модела жанра. Асоцијативне везе се дестабилизују, губећи готово сваку линеарност. Реалитет простора и времена су крајње проблематизовани, с обзиром на симболичку улогу топоса „пустиње“ и „града“, и испитивање могућности линеарности субјективног времена и субјективности уопште. Такви поступци учинили су овај Константиновићев роман најхерметичнијим, па је и његова рецепција била најслабија. Након првог издања (1956), роман *Мишоловка* прештампан је у Нолитовом издању 1987. године.

У роману *Ћисти и прљави*, у односу на *Мишоловку*, композиција је далеко стабилнија. Реалије су препознатљиве, али време дешавања, Други светски рат, као и у првом роману *Дај нам данас*, послужило је Константиновићу само као оквир у ком пратимо моралне и уопште егзистенцијалне кризе његових јунака, дате асоцијативно. Главна јунакиња Ева такође приповеда из неколико аспеката субјективног времена, из

² Радомир Константиновић, *Ђура Јакшић*, монографија, Ново поколење, Београд, 1950.

³ Радомир Константиновић, *Кућа без крова*, Ново поколење, Београд, 1951.

⁴ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Ново поколење, Београд, 1954.

⁵ Радомир Константиновић, *Мишоловка*, Космос, Београд, 1956.

⁶ Radomir Konstantinović, *Ћисти и прљави*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.

⁷ Радомир Константиновић, *Излазак*, Српска књижевна задруга, Београд, 1960.

⁸ Radomir Konstantinović, *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*, Prosveta, Београд, 1964.

различитих животних доби. И у роману *Чисти и прљави*, као и у претходна два романа, у мањем или већем интензитету, фабула је потпуно минимализована, а функцију радње преузимају расути асоцијативни нивои. Роман *Чисти и прљави*, након првог сарајевског издања (1958), 1986. године добиће и своје друго издање у београдском Нолиту.

У односу на претходно помињане, роман *Излазак* је стабилније композиције. У њему Константиновић проблематизује библијску причу о Христу и Јуди, дату из Јудине визуре у облику исповедног монолога. Роман *Излазак* (1960) био је проглашен за роман године у избору *НИН*-а. Најпре објављен у Српској књижевној задрузи, *Излазак* је имао још једно издање, такође у Нолиту.

Ахасвер или трактат о пивској флаши је последња романескна творевина у првој фази Константиновићевог стваралаштва. Преузимајући апокрифну легенду о Ахасверу, Константиновић јој даје потпуно ново значење, испитујући могућности коначне форме и појма апсолутног, које Ахасвер, проклет на вечност, не може да досегне. *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, након Просветиног издања 1964. биће прештампан у Нолиту, скупа с *Пентаграмом*, 1984. године.

Наредна књига Радомира Константиновића – *Пентаграм, белешке из хотелске собе*⁹ не припада фикционалној књижевности у основном смислу, јер обједињује форму есеја, критичке и филозофске рефлексije. *Пентаграм* унеколико рекапитулира и обједињује одређене теме и мотиве који су се јављали у романима, у ширем замаху који пружа појединачна есејистичка обрада. Уз поједине ликове своје прозе, Константиновић је у *Пентаграму* рефикционализовао неке од најпознатијих ликова светске књижевности. *Пентаграм*, којим је завршена прва и отпочета друга есејистичка фаза Константиновићевог стваралаштва, најбоље илуструје инспирацију културом у његовом делу. *Пентаграм* је 1984. објављен по други пут, у једној књизи у Нолиту скупа са *Ахасвером*.

У истом временском периоду, педесетих и шездесетих година двадесетог века, када је објављен највећи део Константиновићевог романескног опуса, настају и његове радио-драме – *Саобраћајна несрећа* (1956), *Еуридика* (1959), *Изненађење* (1959, премијерно изведено 1985), *Велики Емануел* (1961), *Икаров лет* (1963), *Липтонов чај* (1964), *Обична, ох, кокошка* (1964), извођене на Радио Београду. Реч је радиофонским остварењима која су својим експерименталним карактером и појединим темама блиске Константиновићевом романескном опусу, а типолошки се могу означити као антидраме. У периоду од 1956. до 1964. године, на Радио Београду изведено је шест Константиновићевих радио-драма у режији Василија Поповића (Павла Угринова). Камерна сцена „Круг 101“ *Народног позоришта* у Београду отворена је 1962. године Константиновићевом драмом *Саобраћајна несрећа* у режији Арсе Јовановића. Осим на Радио Београду, поједина Константиновићева радиофонска остварења изведена су и на више европских радио-станица. Драма *Велики Емануел* увршћена је 1963. године у антологију светске радио-драме на немачком језику, док је по драми *Икаров лет* 1964. године названа антологија југословенске радио-драме, такође објављена на немачком језику. Осим у изборима радио-драма, у којима су штампане само неке, радио-драме Радомира Константиновића нису, на српском језику, штампане засебно.

Седамдесетих и осамдесетих година XX века Константиновић се окренуо књижевнокритичкој и филозофској есејистици и студијама, и у наредној деценији објавио четири студије: *Дис*¹⁰, *Filosofija palanke*¹¹, *Davičo*¹², *Biće i jezik I–VIII*¹³. Заокрет ка

⁹ Радомир Константиновић, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Форум, Нови Сад, 1966. **Пентаграм* је штампан најпре у пет наставака у часопису *Дело*: новембар 1965 – март 1966.

¹⁰ Радомир Константиновић, *Дис*, Дисово пролеће, Чачак, 1971.

есејистичкој форми, и филозофском дискурсу, који је начинио *Пентаграмом*, добиће свој пуни облик у филозофском трактату *Философија паланке*, који је постао његово „амблемско“ дело, са највише издања¹⁴.

Посебну важност у Константиновићевом раду имала је његова сарадња са Трећим програмом Радио Београда. У емисији „Радомир Константиновић прелистава часописе“, која је у почетку емитована сваког другог петка, а касније с времена на време, у периоду од 1966. до 1980. године, Константиновић је коментарисао поједине чланке из тадашње књижевне периодике. У том периоду од четрнаест година, у преко три стотине емисија, Константиновићев рад је био нека врста историјата књижевне периодике. Текстови које је Константиновић писао и читао за Трећи програм Радио Београда, нису у целости објављени. Избор ових текстова доносе два постхумно објављена издања *На маргини*¹⁵ и *Дух уметности*¹⁶.

Упоредо са прелиставањем часописа, у априлу 1967. године на Трећем програму Радио Београда, Константиновић почиње да чита прве радове из *Речника српских песника*. Од 1969. до 1981. године његови огледи о српским песницима штампани су у часопису *Трећи програм*, да би као интегрално издање, у осам томова, под другим насловом, *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, били објављени 1983. године. Студија *Биће и језик* по стилу, методологији, па и обиму, са преко стотину есеја о српским песницима, јединствена је критичка студија у српској култури.

Такође, и своју филозофску студију *Философија паланке* Константиновић је, током августа 1969. године, читао на Трећем програму Радио Београда. Текст је убрзо био и штампан у часопису *Трећи програм* (2/1969). Међутим, читани и објављени текст разликују се утолико што није читан други, завршни део *Философије* – „Белешке“, који чини нешто више од половине текста коначног, првог, засебног издања *Философије паланке* (1981)¹⁷.

Осим сарадње са Радио Београдом, у великој мери Константиновићев стваралачки рад одвијао се у сарадњи са часописима и дневним листовима. Поезију, прозу и критику објављивао је у неколико десетина листова и часописа¹⁸. Био је уредник у Радио Београду (1949–1951), као и уредник часописа *Младост* (1950–1952), *Књижевне новине* (1953–1956) и листа *Данас* (1961–1962)¹⁹.

¹¹ Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Radio Beograd, Beograd, 1969.

¹² Radomir Konstantinović, *Davičo*, Rad, Beograd, 1980.

¹³ Radomir Konstantinović, *Biće i jezik I–VIII*, Prosveta, Beograd, Rad, Beograd; Matica srpska, Novi Sad 1983.

¹⁴ Објављена први пут 1969. године, она ће до 2014. године имати укупно једанаест издања. Сам број издања *Философије паланке* можда најбоље илуструје фокус јавности када је Константиновићев рад у питању.

¹⁵ Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.

¹⁶ Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.

¹⁷ Радомир Константиновић, *Философија паланке*, Нолит, Београд, 1981.

¹⁸ *Младост* (1946–1952), *Полет* (1949), *Књижевне новине* (1949–1951, 1954, 1956), *Филм* (1951–1952), *Политика* (1951–1952, 1954–1962, 1965, 1967, 1971, 1980), *Стражилово* (1952), *Сведочанства* (1952), *Поезија младих* (1952), *Југославија* (1952), *НИН* (1954–1962, 1964–1965), *Наш весник* (1955–1956), *Дело* (1955, 1958, 1960, 1962–1964, 1968–1969), *Омладина* (1955), *Млада култура* (1956), *Глобус* (1956), *Дуга* (1957), *Пожаревачки алманах* (1957), *Чачански глас* (1958–1959), *Израз* (1959–1961, 1968), *Цепни магазин* (1959), *Поља* (1959–1960), *Летопис Матице српске* (1959, 1964–1965), *Енциклопедија Југославије 4–5* (1960, 1962), *Данас* (1961–1963), *Борба* (1963, 1980, 1982), *Одјек* (1968, 1971–1973), *Трећи програм Радио Београда* (1969–1982), *Дисово пролеће* (1971), *Студент* (1971), *Идеје* (1971), *Књижевност* (1980), *Багдала* (1982). Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije, III tom (K–LJ)*, glavni urednik Živojin Boškov; G. Tešić, odrednica R. Konstantinović, Matica srpska, Novi Sad, 1987, стр. 245–248.

¹⁹ Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije, III tom (K–LJ)*, претходно наведено, стр. 245–248.

За разлику од есеја читаних на Радио Београду, чији је један део, сразмерно мањи у односу на укупни број, постхумно објављен у два наведена избора, есеји које је Константиновић писао за дневну штампу и књижевну периодику – филозофски, културолошки, књижевнотеоријски, есеји о савременим светским и домаћим писцима, за сада нису систематизовани, нити наново објављивани, осим неколико есеја објављених у првом колу Сабраних дела Радомира Константиновића (2018)²⁰. Око стотину есеја доступних само у архивима дневне штампе и периодике, од оних од аутопоетичког значаја, преко књижевнотеоријских разматрања појава савремене светске и домаће књижевности, представљају важан извор за разумевање поетике овога писца и културноисторијског контекста у којем његово дело настаје, у оквиру националне књижевности, али и неку врсту карике у односу са светском литературом.

Као састављач избора, приређивач књига или писац предговора, Константиновић је потписао преко двадесет издања. Уз есеје о српским песницима, у студији *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, „антитрадиционалиста“ Константиновић је „одужио свој дуг“ и готово свим другим епохама националне књижевности, од преддуковске до савремене²¹. Ни мање ни више важна традиција националне књижевности, према његовом мишљењу, о чему сведочи пажња коју јој је посветио, нашла је свог проучаваоца у тумачу егзистенцијализма, француског новог романа, Бекета и других светских савремених писаца²², што само додатно сведочи о Константиновићевом посебном литерарном нерву.

Деведесете године двадесетог века чине четврту, завршну фазу Константиновићевог рада. Године 1996. објавио је свој последњи роман *Dekartova smrt*²³, а потом и књигу преписке *Beket prijatelj*²⁴.

Декартова смрт, као и остала Константиновићева прозна остварења, на самом је рубу жанра, па је одредница *роман условна*. *Декартова смрт*, иако као основу има тему односа отац – син, увођењем, у конкретном случају, референтних и симболичних фигура, најпре, Декарта и Монтења, а потом и других филозофа и књижевних стваралаца, отвара

²⁰ Радомир Константиновић, *Бекет и други*, (Есеји о светској књижевности), приредили Гојко и Ива Тешић, Фондација „Станислав Винавер“, Шабац, 2018.

²¹ Био је састављач избора, приређивач или писац предговора у: В. Десница: *Зимско љетовање* (Београд, 1957, Сарајево, 1962); Ј. Скерлић: *Студије* (Нови Сад – Београд 1961, 1971), *Критике* (Нови Сад – Београд 1961, 1971), *Дела*, 1–2 (Нови Сад – Београд, 1971); С. Матавуљ: *Изабране приповетке* (Београд, 1961), *Биљешке једног писца – Бакоња фра Брне* (Нови Сад – Београд, 1962, 1969), *Приповетке – О књижевности* (Нови Сад – Београд, 1962, 1969), *Приповетке* (Београд, 1965, 1966, 1969, Београд – Љубљана, 1971), *Бакоња фра Брне* (Београд, 1963, 1969, Сарајево – Мостар 1973, 1978); С. Винавер: *Надграматика* (Београд, 1963), *Чувари света* (Нови Сад – Београд, 1965, 1971); О. Давичо: *Суноврати* (Нови Сад – Београд, 1963, 1971, Београд, 1968); Л. К. Лазаревић: *Приповетке* (Београд, 1963, 1966, 1969, Београд – Љубљана, 1971, 1976); Д. Обрадовић: *Познање људи* (Нови Сад, 1963, Београд, 1971); В. Ст. Караџић, *Расковник* (Београд, 1964); *Ратни другови* (Нови Сад – Београд, 1965); *Песници II* (Нови Сад – Београд, 1965); *Књижевност између два рата* (Београд, 1965, 1973); *Од барока до класицизма* (Београд, 1966, 1973); М. Димић: *Живео живот Тола Манојловић* (Београд, 1966); *Од злата јабука – Расковник*, са В. Попом (Београд, 1966, 1976, Нови Сад, 1970); Д. Васиљев: *Човек пева после рата*, Београд, 1968), А. Г. Матош: *Есеји и фелтони* (Београд, 1968); Б. Чиплић: *Лек од смрти* (Нови Сад, 1969); Б. Станковић: *Стари дани – Божји људи* (Београд, 1970, 1979). Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (К–ЛЈ), претходно наведено, стр. 245–248.

*Константиновић је приредио и написао предговор и издања: Тин Ујевић, *Лелек себра*, Просвета, Београд, 1968.

²² С Константиновићевим предговором, у преводу тадашње Константиновићеве супруге, Каће Самарџић, објављен је први превод на српски језик Бекетовог романа *Молоа* (Космос, Београд, 1959);

²³ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, Agencija Mir, Novi Sad, 1996.

²⁴ Radomir Konstantinović, *Beket prijatelj*, Otkrovenje, Beograd, 2000.

се егзистенцијални дијалектички полилог и ствара референтна мрежа мишљења у коју се смешта однос оца и сина.

Књига преписке *Бекет пријатељ*, састављена од тридесетак писама које је Самјуел Бекет упутио Каћи Самарцић, Константиновићевој првој супрузи, у чијем је преводу објављен први Бекетов роман на српском језику, и Константиновићу, уз пропратне Константиновићеве напомене, поред документарног карактера, представља и есејистички допринос разумевању Бекета.

Поједина Константиновићева дела, као интегрална издања, појавила су се и у преводима на друге језике. Роман *Чисти и прљави* објављен је у преводу на мађарски²⁵, док је роман *Излазак*, објављен на енглеском језику²⁶, по препоруци Самјуела Бекета²⁷. Студија *Философија паланке*, 2001. године појавиће се и у преводу на мађарски језик²⁸. Последња за живота објављена дела, роман *Декартова смрт* и књига преписке *Бекет пријатељ*, такође су преведена. *Декартова смрт* објављена је 2000. године у преводу на словачки²⁹, док се издање *Бекет пријатељ* 2001. године појавило на шпанском језику³⁰. Радио-драме *Велики Емануел*³¹ и *Икаров лет*³² преведене су на немачки језик.

Дела Радомира Константиновића, са избором из критике, објављена у четири књиге у периоду од 1984. до 1988. у Нолиту, представљају, за сада, једино такво издање. Први Константиновићев роман *Дај нам данас*, објављен је два пута раније у Нолиту, па је остао изван наведене целине. Она обухвата највећи део Константиновићевог прозног опуса, којем би припадао и роман *Декартова смрт*, објављен неколико деценија касније³³. Драмски опус, велики део есејистичког рада, као и поезија нису постали део систематизованих изабраних дела.

Иако награђивано³⁴, Константиновићево дело је много више оспоравано. Опречни ставови пратили су Константиновићев романескни опус декларисан као исувише туђ нашој књижевности, као и његове есеје о српским песницима око којих се полемисало или су

²⁵ Radomir Konstantinović, *Tiszták és piszkosak*, prev. K. Dudás, Novi Sad, 1964.

²⁶ Radomir Konstantinović, *Exitus*, prev. E. D. Goy (E.D. Goy), Calder & Boyars, London, 1965.

²⁷ Исти преводилац, Е. Д. Гој, превешће и роман *Чисти и прљави* ("The Pure and the Defiled") и избор из *Ахасвера*, који, међутим, нису објављени. Преводи су сачувани у заоставштини издавача Џона Калдера, на Индијана универзитету у Сједињеним Америчким Државама. Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, Дан Граф, Београд, 2017, стр. 498.

²⁸ Radomir Konstantinović: *A vidék filozófiája*, prev. Viktorija Radič, Budapest, Kijarat, 2001.

²⁹ Radomir Konstantinović, *Descartova smrt*, prev. na slovački: Karol Chmel, Kalligram, Bratislava, 2000.

³⁰ Radomir Konstantinović, *Beckett, mi amigo*, prev. na španski: Kepa-Lluís Uharte-Mendikoa / Jelena Popović, Littera Books, 2001.

³¹ Radomir Konstantinović, *Der grosse Emanuel*, prev. M. Dor, *Spectaculum, Texte moderner Hörspiele*, Frankfurt a/M. 1963, 336–357.

³² Radomir Konstantinović, *Der Flug des Ikaros*, prev. M. Dor, *Jugoslawische Autoren von heute, Hörspiele*, Schwarzwals 1964, 125–156.

³³ Роман *Декартова смрт* објављен је и крајем 2018. године у оквиру Првог кола Сабраних дела Радомира Константиновића које су приредили Гојко и Ива Тешић у издању Фондације „Станислав Винавер“ из Шапца.

³⁴ Награда Удружења књижевника Србије за роман *Дај нам данас* (1954); НИИ-ова награда критике за роман *Излазак* (1961); Награда сарајевског часописа *Израз* за најбољи есеј године „Где је Толстој?“ (1962); Награда *Ђорђе Јовановић* за *Философију паланке* (1970); Годишња награда Радио Београда за *Философију паланке* (1971); *Октобарска награда града Београда* за есеје објављене у часопису *Трећи програм* (1972); Награда *Димитрије Туцовић* за есеје објављене у часопису *Трећи програм* (1979); Награда *Браћа Шимић* за есеј о Хамзи Хуми (1979); *Седмојулска награда* СР Србије (1981); *Награда жељезаре Сусак* за *Биће и језик* (1981); Награда *Мирослав Крлежа* за књигу есеја *Биће и језик* (1985); *АВНОЈ-ева награда за књижевност* (1985); Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III tom (K–LJ), претходно наведено, стр. 245–248.

прећутани у појединим историографским прегледима. Но, свакако, највише контроверзи изазвала је *Философија паланке*, која је малтене постала аргумент за и против Константиновића. председавајући „Београдским кругом, удружењем независних интелектуалаца“ основаним 1992. који се оградио од тадашње званичне политике и учествујући на трибинама које је Београдски круг организовао под називом Друга Србија, Константиновић се још једном био нашао у жижи интересовања јавности.

И само оптерећено изразито амбивалентним тумачењима, Константиновићево књижевно дело остало је у сенци контроверзи његовог филозофског дела и друштвено-политичког ангажмана, у заклону контроверзе која се усталила уз његово име само. Након објављивања преписке с Бекетом, у књизи *Бекет пријатељ* (2000), Константиновић се као књижевник више неће оглашавати. Две године касније примљен је у Академију наука и уметности Босне и Херцеговине, као инострани члан.

Последњи интервју који је Радомир Константиновић дао датира из 2002. године, након чега се потпуно повукао из јавног живота. Преминуо је 2011. године у осамдесет и трећој години живота, у Београду, где је, на Новом гробљу, и сахрањен. Две године касније, на дан његовог рођења, 27. марта, на родну кућу писца у Суботици постављена је спомен-плоча коју је израдила његова друга супруга Милица Константиновић. Исте године у Суботици је основан Савет за очување мисаоног наслеђа Радомира Константиновића и установљена међународна награда која носи његово име.

Књижевноисторијски контекст

Социјалистички поредак, успостављен након Другог светског рата, који се у Југославији одржао пола века, нужно је утицао и на књижевност. Поетичке промене у књижевности, у неколико послератних година, зависиле су и од политичко-идеолошких оријентација, па се и не могу тумачити изван њих.

Настављајући искуство и тежње југословенске предратне социјалне књижевности, југословенска послератна књижевност се ослањала и на идеје тзв. социјалистичког реализма, преузетог из совјетске литературе. У складу са становиштима прилагођене марксистичке филозофије, књижевност је имала и функцију идеолошког инструмента. Захтеви поетике правца били су нормативно постављени у односу на све аспекте уметничког дела, од избора теме, њеног обликовања, стилских особености, до идејног аспекта дела. С негаторским ставом према предратној авангардној и модернистичкој традицији, писци социјалистичког реализма тежили су обнови реалистичке књижевности и њеног миметичког обрасца. С новом тематском оријентацијом на Други светски рат, који је постао готово јединствени извор тема, књижевност непосредно послератног периода, на уштрб естетских захтева, сводила се на репродукцију социјалних, револуционарних, патриотских, а потом и тема обнове и изградње. Својим црно-белим схематизмом у приказивању рата и тековина револуције, с романтизованим идеалима будућности, књижевност послератног периода изневериће реалистички образац по којем је дефинисана.

Промене у друштвеној и политичкој сфери, очитовале су се и у књижевности. После сукоба с центром у Москви (1948) и изопштавања југословенских комуниста из Информационог бироа комунистичких партија (Информбироа), одустаје се од наметања униформности књижевности коју је подразумевао социјалистички реализам. Промене у књижевности највидљивије су по удаљавању од најрадикалнијих теза совјетских теоретичара и прихватљивијем ставу према западној уметности. Утилитаристичка

функција књижевности у виду ригидног идеолошког ангажмана, коју је пред њу поставио социјалистички реализам, временом се релативизује³⁵.

Међутим, реалистичка поетика, као вид традиционалне литературе не губи на снази. С друге стране, модернистичка струја тежи да обнови утицаје међуратног експресионизма и надреализма и тражи узор у књижевности Запада. У београдским часописима, убрзо након промене политичке атмосфере, почињу полемике између заступника, „реалистичке“ и „модернистичке“ поетике. Оне су највећи замах имале почетком педесетих година, а трајале су до пред крај те деценије. Полемике су се водиле најпре између *Књижевних новина* као заступника реалистичких и *Младости* као носиоца модернистичких тенденција³⁶. Иако су се модернисти позивали, а и враћали на искуства међуратних писаца, не може се говорити само о обнови авангарде, већ о новом моделу књижевности чија су основна обележја естетизам, формализам и авангардизам³⁷. За разлику од крутог схематизма социјалистичког реализма, у наредној фази књижевност одликује све јачи истраживачки карактер.

Почетни полемички замајац у одбацивању идеолошки наметнутих реалистичких и соцреалистичких образаца, водиће увођењу модерних књижевних проседа и облика и означиће прву фазу у даљем развоју модерне књижевности. Време након полемике, крај педесетих и шездесетих година двадесетог века, било је обележено усавршавањем стиха и поезије и преображајем модерног српског романа и приповетке.

Полемике вођене у вези с модернистичком оријентацијом часописа *Младост*, умногоме илуструју однос према трећем периоду модерне поетике српске књижевности двадесетог века³⁸. Ново годиште (1952) часопис је отворио уводником „Наше нужности“ који је био повод да се обнове расправе које су доминирале и у сукобу на књижевној левици уочи Другог светског рата. Ту „црну“ серију *Младости* тада су уређивали Радомир Константиновић, Ристо Тошовић (одговорни уредник) и Зоран Жујовић. Спорни уводник био је један од израза „новог сензибилитета“ чији је носилац, уз неколицину старијих писаца, била генерација интелектуалаца која је педесетих година ступала у јавни живот. Уводник који је сматран ставом редакције, пошто је непотписан, али чији је аутор Радомир Константиновић, био је проглашен манифестом нове генерације писаца модерниста. Коментарима на теме херојства и ангажмана, уводник „Наше нужности“, изазваће читав низ полемике. Иза залагања за слободу стварања тражио се политички подтекст. Спорно питање функције уметности, које је пратило развој модернизма од почетка педесетих година, углавном се само у именовану истог проблема разликовало од тумача до тумача.

³⁵ Како примећује Ратко Пековић „о уметности се не говори више тако громогласно као о слушкињи идеологије“. Ратко Пековић, *Ни рат ни мир, Панорама књижевних полемика 1945–1965*, Филип Вишњић, Београд, 1986, стр. 67.

³⁶ Након гашења часописа *Младост* (1945–1952), часопис *Сведочанства* постаје носилац модернистичких стремљења, па се полемике између двеју опречних концепција књижевности, одвијају између *Књижевних новина* и *Сведочанстава*. Полемике ће се потом пренети у часописе *Савременик* и *Дело*, док су обновљени *Летопис Матице српске* и најдуготрајнији послератни часопис *Књижевност* заузели углавном неутралан став.

³⁷ Нови модел књижевности, иако настао као противтежа социјалистичком реализму, виђен је и као његов пандан и именован и као *социјалистички естетизам* (Света Лукић). Настао између 1950. и 1955, остаће владајући стил све до средине шездесетих година двадесетог века. Наведено према: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, стр. 1148.

³⁸ Према мишљењу Александра Јеркова „Први је свакако раздобље модерне прекинуто Првим светским ратом, други период од експресионизма до надреализма у међуратној српској књижевности, окончан покретом социјалне литературе, а трећи управо овај који захвата педесете и шездесете године послератне књижевности.“ Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Јединство, Приштина, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, стр. 41.

Тако су *аполитичност, нехеројство, антидогматизам, неадекватност савременим темама и потребама*, виђени у *Младости*, били различити именоватељи истог проблема. На поетичком плану они су били именовани као *естетизам, иреализам* или *идеалистички концепт литературе*, а на идејном као *песимизам*. У збиру замерки истиче се и однос модерниста према утицајима западне књижевности, али и става према традицији југословенске књижевности. Међу првим тумачима спорног текста био је Драган М. Јеремић. Његов идеолошки став према часопису маркиран је већ насловом: „‘Младост’ црним уоквирена“³⁹. Сличне закључке изнеће и Бора Дреновац у тексту „‘Младост’ мрачнија од старости“⁴⁰. Након Јеремића и Дреновца, Оскар Давичо је уводник „Наше нужности“ окарактерисао као „догматски допринос симулакруму антидогматизма“⁴¹. Дебата о часопису наставиће се и на Скупштини Удружења књижевника Србије. Схватање херојства, какво је изнето у угашеној *Младости*, Милан Богдановић је описао као „погубно и опасно заразно“⁴². Након спорног уводника *Младост* је, исте 1952. године била угашена⁴³.

Иако је питање слободе стваралаштва покретано и раније⁴⁴, 1952. година узима се као прекретна у отклону од ставова социјалистичког реализма⁴⁵. Поред уводника „Наше

³⁹ Драган Јеремић, „‘Младост’ црним уоквирена“, *Књижевне новине*, бр. 52, Београд, 1952, стр. 5 и 9.

Песимистичко виђење света Јеремић истиче у целом часопису, али посебно у уводнику „Наше нужности“. Јеремић тврди како *Младост* „пледира за иреализам“, јер „реализам је тобоже историјски ограничен“. Манифест који је „савршено аполитичан“ могао се појавити ма у којој земљи у свету, али је „невероватно да се такав појављује у земљи у којој се најинтезивније гради социјализам“. Манифест, према Јеремићевом мишљењу, подсећа на „изанђале калупе егзистенцијализма“, а као нову уметност пласира „један доста широки дијапазон преживелих схватања и уметничких поступака“, од којих је „сваки туђ потребама и тежњама нашег савременог друштва и литературе“. Поводом утицаја западне књижевности на модернистичка схватања, Јеремић констатује како је „погрешно мислити да смо ми сами ближи тим соковима преко туђих прекопавања и роварења него преко наших сопствених коренова!“ Завршавајући анализу часописа Јеремић закључује да у *Младости* нема комунизма и да садржај часописа „ниуколико не одговара нашем колективу“.

⁴⁰ Бора Дреновац, „‘Младост’ мрачнија од старости“, *Књижевне новине*, год. V, бр. 53, Београд, 29. III 1952.

Отклон од историјског реализма у поменутом уводнику часописа *Младост*, Бора Дреновац види као идеалистички концепт уметности и понављање онога „што су давно пре њих већ у пракси спроводили и до апсурда довели разни савремени модернистички правци“. У чланку истог аутора позиција *Младости* виђена је као „идеологија људског отуђивања од самог духа оног револуционарног збивања које код нас траје већ више од једне деценије“. Песимистички ставови писца окупљених око *Младости* за Дреновца представљају „политичку позицију која је бременита дефетизмом и дешперацијом“, па тиме представља „идеологију нехеројства“.

⁴¹ Оскар Давичо, „Писмо“, *Сведочанства*, бр. 2, 5. април, 1952.

⁴² Према извештају са Скупштине, који преноси *Политика* (Аноним.: На Скупштини УК Србије јавила су се мишљења о извесним појавама у новој литератури, *Политика*, 7. IV 1952), Богдановићевом ставу успротивио се Ели Финци који је сматрао да је проблем антихеројства измишљен како би се дисквалификовали књижевници који су били окупљени око *Младости*. У одбрану *Младости* иступају и Станислав Винавер и Ото Бихаљи Мерин. Преносећи стенограм са скупштине *Сведочанства*, која су узела место угашене *Младости*, објављују га као „дебату о херојству и антихеројству“ („О херојству и антихеројству“, *Сведочанства*, бр. 3, 19. IV 1952);

⁴³ Као један од уредника већ угашене *Младости* и писац спорног уводника „Наше нужности“, који је проглашен манифестом *Младости*, па тиме и модернистичког покрета, Константиновић ће иступити против тога да се „један текст који је писан – како рече сам друг Дреновац – квазилирским речником, протумачи на један уско политички начин.“ („О херојству и антихеројству“, *Сведочанства*, бр. 3, 19. IV 1952);

⁴⁴ На Другом конгресу Савеза књижевника Југославије, одржаном у Загребу децембра 1949.

⁴⁵ Као преломну, 1952. годинузначиће и савремени хроничари тадашњег књижевног живота и спорова у њему Душан Бошковић и Ратко Пековић: Душан Бошковић, *Становишта у спору, Становишта и спорови о слободи духовног стваралаштва у српскохрватској периодици 1950–1960*, Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд, 1981. Ратко Пековић, *Ни рат ни мир, Панорама књижевних полемика 1945–1965*, Филип Вишњић, Београд, 1986.

нужности“ 1952. годину је обележио и реферат Мирослава Крлеже на Трећем конгресу Савеза књижевника Југославије у Љубљани, који је био теоријски обрачун са догматским схватањем књижевности и уметности уопште⁴⁶.

Отклон од социјалистичког реализма, међутим, није релативизовао снагу традиционалнијег реалистичког концепта литературе. Педесетих година, међутим, отпочеће финализација сукоба између између традиционалне и модерне литературе, започетих још двадесетих година. У прилог томе иде и чињеница да су у споровима „модерниста“ и „реалиста“ уз нову генерацију писаца учествовали и припадници предратних покрета, некадашњи модернисти, надреалисти и писци социјалне литературе.

Педесете године двадесетог века доносе експанзију романа⁴⁷. У роману тематски оријентисаном на Други светски рат, који је у романијерској продукцији тог периода заузимао средишње место, приповедни реалистички поступак све више уступа место модерним приступима обликовању романа.

Према Милошу И. Бандићу, оно што су неки писци најавили као „крај“ или „смрт романа“ био је, пре свега, постепени нестанак традиционалног романа који се искључиво заснива на атрактивној фабули. Модерни роман „постаје истраживање“⁴⁸, „слојевито симултана интелектуалистичка пројекција људске свести, времена“⁴⁹.

Проза с ратном тематиком временом мења особине, на свим плановима прозног казивања. Рат, као мотив, „престао је да буде сам себи сврха и постао је функционалан, као катализатор који убрзава и појачава максималну провокацију драмског конфликта“⁵⁰. Новину представљају и филозофски подтекст којим се постиже универзалнији смисао ратне књижевности, као и одустајање од догматске теорије о позитивном јунаку. Тежи се „за већом и непосреднијом психолошком аутентичношћу; поетски елементи комбинују се с језиком прозе; фабула и нарација мање су апсолутне“⁵¹. У периоду после Другог светског рата, док је још на снази одбрана од утицаја западне, „декадентне“ књижевности, неки од домаћих романописаца стварају романе егзистенцијалистичке оријентације, у контексту тадашње књижевне климе. Како наводи Радован Вучковић у студији *Модерни роман двадесетог века*⁵², није реч о егзистенцијалистичким романима у пуном смислу, али тадашњи српски писци, ослобађајући се догматских принципа социјалистичког реализма, прихватили су педесетих година не само идеје егзистенцијализма већ и нека техничка решења авангардног романа, пре свега технику унутрашњих монолога, временског димензионарања, полиперспективности приповедања, настојећи да тим иновацијама превазиђу поступак реалистичког, линеарног и сукцесивног приповедања. „Метаморфоза приповедања“⁵³ осећа се нарочито у романима објављеним почетком педесетих година,

⁴⁶ Период који претходи модернистичкој поетичкој обнови означавањем је и као посебни, *агитпроповски тип културе*, који ће се завршити 1952. године. У: Љубодраг Димић, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Рад, Београд, 1988.

⁴⁷ Милош И. Бандић наводи „да се ни у једном раздобљу развоја наше књижевности, од настанка нашег првог романа до данас, није појавило толико романа, толико добрих романа као у споменутих годинама 1950–1955.“ Милош И. Бандић, *Време романа*, Просвета, Београд, 1958, стр. 12.

⁴⁸ Милош И. Бандић, „Кратка уводна историја: напомене о роману“, предговор у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973, стр. 42.

⁴⁹ Исто;

⁵⁰ Предраг Палавестра, „Развојни ток савремене српске прозе“, предговор у: *Приповедачи III*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Нови Сад, Српска књижевна задруга, Београд, 1966, стр. 21.

⁵¹ Света Лукић, „Естетизам и савременост у нашој новој прози“, у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973, стр. 78.

⁵² Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Службени гласник, Београд, 2013.

⁵³ Драган М. Јеремић као време обнове романа наводи период од 1952. до 1954. године. Драган М. Јеремић, „Метаморфозе приповедања“, у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973.

које важе за године обнове прозе. Романи четворице аутора, Михаила Лалића *Свадба* (1950), *Далеко је сунце* (1951) Добрице Ћосића, *Песма* (1952) Оскара Давича и *Пролом* (1952) Бранка Ћопића обично се наводе као први примери модернизације прозе.

Писци који објављују у другој половини педесетих година, пре свих Радомир Константиновић, Бора Ћосић и Павле Угринов, много радикалније су приступили истраживању могућности модернизације романескне форме⁵⁴. Модерни експериментални роман, који је „постао средишњи прозни модел у књижевности педесетих година“⁵⁵, своје најизразитије представнике имаће у тројци поменутих аутора.

Након првог Константиновићевог романа *Дај нам данас* (1954)⁵⁶, 1956. појавиће се и његов други роман *Мишоловка*, као и роман Боре Ћосића *Кућа лопова*. Потом следе романи *Одлазак у зору*, Павла Угринова (1957), *Сви смртни*, Боре Ћосића (1958), збирка приповедне прозе *Копно*, Павла Угринова, романескна проза Боре Ћосића *Анђео је дошао по своје* (1959) и 1960. године Константиновићев роман *Изразак*. Модернистичка остварења ове тројце аутора, хронолошки посматрано, дају чврсту окосницу континуитета модернистичке прозе.

Модернистичка проза подстакнута преводима светске књижевности, који се увелико појављују педесетих година⁵⁷, наметнула се српској послератној књижевности као нови поетички правац. Пре свега је реч о утицају бекетовске деструкције романа и наративном скептицизму тзв. француског новог романа. Фрагментизација, својствена модернистичкој поезији, јавиће се на свим нивоима текста. Улога коју су у традиционалном роману имале стабилна романескна композиција, мотивација и нарација препуштена је у модернистичким текстовима нестабилно везаним приповедним низовима, који измичу логици мотивације, чиме је нарушена наративна синтакса. У појединим случајевима приповедни фрагменти састављени су од исказа који се прекидају и преносе без ознака синтаксичког краја. Ишчезавање композиције у њеном традиционалном облику, као и често рудиментарни развојни план приче, мањак карактеризације, умногоне ће утицати на комуникативност модернистичке литературе. Радикално је измењен и однос предмета приповедања и приповедног облика, јер ће и само обликовање постати предмет приповедања. Његова улога предмета у приповедном тексту постаће очигледна, сталним прелажењем границе између приповедања и рефлексивности о приповедању. Самом

⁵⁴ Поновно откривање модернизма започело је и нешто раније. *Зимско љетовање* Владана Деснице објављено је 1950. године.

⁵⁵ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, претходно наведено, стр. 1162.

⁵⁶ Исте, 1954. године појавила се и Андрићева *Проклета авлија*, као вероватно најзначајнији роман објављен педесетих година на нашем језику.

⁵⁷ У оно време веома популарни и утицајни роман Томаса Вулфа, *Погледај дом свој, анђеле*, појавио се на српском 1954, али су пре тога већ штампана и два чувена Камијева романа, *Странац* 1951. и *Куга* 1952. Прустов романескни циклус, само четврт века од париског издања, почиње и код нас да се објављује у преводу: од 1952. (Загреб) и од 1958. године (Београд). Џојсов *Портрет уметника у младости* у преводу Станислава Шимића још 1952, а фамозни *Уликс* већ 1957. *Ковачи лажног новца* Андреа Жида такође 1952. године (иако се први превод овог романа појавио у Загребу још пре рата, 1939). Два романа Вирџиније Вулф, *Госпођа Даловеј* и *Ка светионик* (под називом *Излет на светионик*), 1955. Рилкеови *Записи Малтеа Лаудриса Бригеа* 1957. године (један превод овог текста у мањем тиражу појавио се такође у Загребу пред Други светски рат). Чак је и Селинџеров *Ловац у жити* објављен на нашем језику релативно рано, 1958, само седам година након првог издања на енглеском. Крајем педесетих година преведена је и већина дела Вилијама Фокнера (1958. године излази и превод његовог чувеног и веома утицајног романа *Бука и бес*). Педесетих година штампају се и преводи Сартра (*Зрело доба*, *Одлагање*, Нолит, 1958), Бекета (*Молоа*, 1954), Мишела Битора (*Измењена одлука*, Напријед, 1958), и др. Од великог је значаја и чињеница да је *Атеље 212* било прво позориште у источној Европи које је поставило неки Бекетов комад. *Годо* је приказан у *Атељеу* (1956) након забране у *Београдском драмском позоришту*, где је на контролној проби закључено да тај комад није подобан свести нашег народа.

проблематизацијом приповедања, модернизам је довео у питање и статус приче, па тиме и приповедача, чиме је српској литератури поставио тешко решива питања модерног књижевног стваралаштва.

У хронолошком смислу, осим помињане „преломне“ 1952. године за српски модернизам, када се, између осталог, појављује модернистички манифест „Наше нужности“, чији је аутор Радомир Константиновић, развој модернистичке прозе може се временски мапирати и годинама када се појављују поједини Константиновићев романи. Константиновићев роман *Дај нам данас* (1954), први је у низу модернистичких остварења, док ће роман *Излазак* (1960), „означити пуну афирмацију послератног модернизма, чак би се могло рећи и његов привремени тријумф“⁵⁸. Појава тог романа у редовном колу најстарије традиционалне библиотеке Српске књижевне задруге, у едицији Педесет романа српске књижевности, не би била могућа да се послератни модернизам крајем педесетих година унеколико није изборио за равноправност са традиционалном прозом, с обзиром на то да је реч о роману који доводи у питање све постулате традиционалног обликовања жанра. У томе се види учинак претходних Константиновићевих романа – *Дај нам данас*, *Мишоловка*, *Чисти и прљави*, као и романа Боре Ћосића и Павла Угринова. Романом *Ахасвер* (1964), којим је завршена прва фаза Константиновићевог стваралаштва, може се обележити и крај раздобља послератног српског модернизма. Нова генерација писаца која ступа на књижевну сцену у другој половини шездесетих година има сасвим другачији став према модернистичком наслеђу.

Смене генерацијских поетика, које су обележиле српску књижевност друге половине двадесетог века, од којих се свака јавила као негација оне претходне, поред структурних промена у делима, које су биле последица експериментисања с модерном романескном формом, диференцираће понајвише став према односу „стварносног принципа“ и мери естетизације. Отклон од савремених тема, истицан још почетком педесетих година у полемикама изазваним појавом модернистичке литературе⁵⁹, а посебно поводом програмског одрицања од „дефинисаног“ ангажмана у односу према савременој стварности и његове превласти над естетским чиниоцима⁶⁰, остаће задуго квалификатив модернистичке књижевности⁶¹, као и ванлитерарни критеријум у класификацији књижевних дела⁶².

⁵⁸ Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, претходно навођено, стр. 45.

⁵⁹ Иако је књижевност социјалистичког реализма критикована као „слушкиња идеологије“, „неутралност“ у новом курсу књижевности, биће доживљавана као идеолошка, као вид обрнутог ангажмана у отклону од саме ангажованости, тј. против ње.

Неутралност је виђена као „демобилизација књижевности и враћање на приватни сектор „неутралне“ тематике“, као „дезертерско ћутање о тајнама драма овог времена“. Живорад Стојковић, *О једном ћутању у књижевности*, самиздат, 1951. наведено према: *Отисци*, 1951–1996, БИГЗ, Београд, 1996, стр. 35.

⁶⁰ Логика поетских средстава „не може да се замени логиком ниједне друге области људског сазнања, од астрономије до политике“, у: „Наше нужности“, Младост, бр. 1, 1952.

⁶¹ Шездесетих година двадесетог века још се могу чути оштре критике модернизма на рачун односа према стварности, савременој култури и литератури Запада. У интервјуу *Литературној газети* (26. 7. 1960) Бранко Ћопић истиче да се модернисти баве проблемима који су туђи нашој стварности и нашим људима. Њихове књиге су често „само бледе копије западноевропских узора, само треће, или како хоћете, пето издање западних аутора“. наведено према: Ратко Пековић, *Суданије Бранку Ћопићу*, Књижевни атеље, Бања Лука, Београд, 2000.

⁶² Света Лукић наводи да се „талентовани послератни писци“, између осталих, Радомир Константиновић, Момчило Миланков, Бора Ћосић, донекле и Миодраг Булатовић (у првој својој књизи *Ђаволи долазе*), баве још „неутралнијом сфером проблема“, занемарујући актуелну стварност. „Њих привлачи“, констатује Лукић, „пролажење празног времена, вегетирање и уопште човекова усамљеност у данашњици“. Њихово деловање Лукић је означио као „манифестацију естетизма“, у којем литература постаје сама себи сврха, занемарујући

Експериментисање с модерном романескном формом и истраживање приповедног текста предузето већ у првом Константиновићевом роману *Дај нам данас*, представило је модернистичку поетику на граници на којој је потиснута препознатљива слика света и предмет приповедања. Уводећи у послератну књижевност, међу првима, „компликовани механизам херметичне прозе“⁶³, Константиновић је направио оштар заокрет у односу на реалистичку традицију. Време Другог светског рата у које је смештена рудиментарна прича о самоубиству београдског Немца, послужило Константиновићу само као оквир за причу много ширих значењских димензија, филозофских, егзистенцијалних, метафизичких и митских⁶⁴. Представљајући свог јунака Едуарда Крауса као човека који је своју „личност покушао да нађе на ивици бријача“⁶⁵, окренут зиду, док његова супруга Ана непрестано сања о мору⁶⁶, Константиновић је супротстављањем симболике *зида* и *мора*, роман проширио до општеегзистенцијалног значења. Смештајући их између коначног (зида) и неуморног (мора), завршености (смрти) и неуморног, живота, Константиновић је преиспитивао и могућности довршености субјекта, јер „дovршених карактера нема. Свака личност само тежи својој дефиницији“⁶⁷. У раскораку са собом, при сталном измицању дефинисаности, и сталним пројекцијама у прошло или будуће, субјект је „асинхрон“ и у односу на време. Проблем односа егзистенције и времена, додатно је у роману усложњен већ самим насловом с темпоралном одредницом, који је, притом, део културне матрице, као и интертекстуалним алузијама на библијско „велико време“, па се овај роман и не може тумачити само као „један у низу романа о НОБ-у“⁶⁸.

У роману *Мишоловка* настављено је истраживање романескне форме започето у роману *Дај нам данас*. У тек назначеном ратном оквиру, Константиновић се, као и у претходном роману, бавио више филозофским питањима. Пре свега је реч о дефинисању субјекта у односу на Другог и питању другости, као и испитивању интегралности идентитета, како по себи, тако и у односу на линеарни концепт времена. Главни јунак, смештен у пустињу, која је традицијски топос контемплативне самоспознаје, откриће немогућност самоодређења без присуства Другог. Бавећи се собом, субјект уједно постаје

комуникацију с читаоцем и комуникативност уопште. Света Лукић, „Естетизам и савременост у нашој новој прози“, у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973, стр. 78.

Са сличне позиције послератну српску прозу посматра и Павле Зорић. Он издваја четири групе писаца, од којих се свака јавила као негација оне претходне. Прву групу чине писци „ратне епохе, формирани у предратној клими прогресивне политичке мисли или у револуционарном раздобљу“: Оскар Давичо, Михаило Лалић, Бранко Ћопић, Ерих Кош, Антоније Исаковић, Добрица Ћосић, Младен Ољача. Другу групу писаца чине они писци који ступају на сцену педесетих година, који „говоре о савременом животу посматраном, с политичке тачке гледишта, сасвим неутрално“⁶²: Александар Тишма, Павле Угринов, Радомир Константиновић, Момчило Миланков, Миодраг Булатовић, Бора Ћосић. Павле Зорић, „Генерације и отпори“, *Савременик*, март, 1971, стр. 296.

⁶³ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Службени гласник, Београд, 2012.

⁶⁴ У интервјуу поводом изласка романа, Константиновић тврди да је „друштвена реалност без своје филозофске, метафизичке пројекције, недовољна и малокрвна...овај роман расплиће се и заплиће око једног конкретног самоубиства у време терора. Покушао сам да не изневерим истину која каже да је питање смисла наше егзистенције основно питање сваке филозофије и да тек онда долазе питања од девет или дванаест категорија духа и три димензије света.“ Д. Адамовић, „Један тренутак са... Радомиром Константиновићем, *Дај нам данас*“, НИИ, 21. XI 1954.

⁶⁵ Радомир Константиновић, „Судбина Едуарда Крауса“, интервју; Б. В. Радичевић, „Савремени српски песници и прозни писци“, *Дуга*, 15. IV 1956.

⁶⁶ Радни наслов романа под којим је и предат издавачу био је *Неуморно море*. *Књижевне новине* (8. априла 1954) доносе извештај с годишње скупштине Удружења књижевника Србије о продукцији својих чланова, у којем стоји да ће Ново поколење објавити Константиновићев роман *Неуморно море*.

⁶⁷ Радомир Константиновић, „Судбина Едуарда Крауса“, претходно наведено;

⁶⁸ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, претходно наведено, стр. 1162.

и објект сопственог мишљења, па се питање другости поставља и у овом и оваквом субјектно-објектном односу, као и у контексту њеног „произвођења“ говором о себи. Као и у претходном роману значењски опсег проширен је симболизацијом, најпре симболима *пустиње, града и камена*. Посебну улогу у роману има феномен *игре* (за игру је потребан други), којим се Константиновић бавио и у следећем роману *Чисти и прљави*. И у роману *Мишоловка*, Константиновић је спорадично уводио библијски дискурс и симболику.

У роману *Чисти и прљави* у којем најдиректније описује ужасе рата, Константиновића најпре интересују „психичка стратишта“, као и егзистенцијална и морална питања. Реминисценције на рај главне јунакиње Еве, јасно библијске, послужиле су Константиновићу као подтекст за бављење феноменима пуританства и злочина. Романом *Чисти и прљави* Константиновић је затворио круг романа с ратним мотивима, чије је семантичко поље проширивано транстекстуалним везама.

Обликован у ја-форми исповести Христовог ученика Јуде, роман *Излазак* (1960) већ самим избором приповедача излази из оквира романескне традиције. Но, у корпусу Константиновићеве прозе, Јуда се само придружује другим библијским или парабиблијским ликовима⁶⁹. Преузимајући јунака из *Библије*, као хипотекста, Константиновић га је у потпуности реконтекстуализовао, дајући му улогу главног јунака. Такође, од „сведеног“ јунака Јуда постаје „пуни“, мотивисани јунак, који је у роману за разлику од хипотекста, активан и као приповедач и као ја-центар сопственог логореичног приповедања. Као главни јунак Константиновићевог романа, Јуда ће преиспитивати нереализоване наративне токове хипотекста и њихова могућа значења и исходе. Тиме се нужно преиспитује и сам предложак, истинитост приче, као и однос антијунака и јунака, питање апсолутног. И у овом роману кроз однос Христ – Јуда, постављено је питање другости и идентитета и његовог спознавања говором.

Апокрифна легенда о вечитом луталици Ахасверу, реконтекстуализована у роману *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, симболичка је подлога на којој је Константиновић испитивао могућности коначне форме и појма апсолутног, које Ахасвер, проклет на вечност, не може да досегне⁷⁰. И у овом роману Константиновић је поновио своје, пре свега, филозофске преокупације идентитетом и говором. *Ахасвер* је уједно и последња романескна творевина у првој фази Константиновићевог стваралаштва.

Онтолошка, епистемолошка, феноменолошка, естетска и уопште филозофска проблематизација присутна је у свим Константиновићевим романима, што га је временом определило за погоднији есејистички приступ овим проблемима.

Након *Ахасвера*, Константиновић је објавио *Пентаграм*, у којем у есејистичкој форми с критичким и филозофским рефлексјама изнова промишља поједине мотиве своје прозе. Враћајући се Јуди и Ахасверу, придружујући им Фауста, у *Пентаграму* ће на „сцену“ извести и митског Орфеја и Каироса. Уз њих ће се наћи и Хамлет и Бекетов

⁶⁹ Радомир Константиновић је први у српском роману, романом *Излазак*, „под маском егзистенцијалистичке реторике“, како тврди Радован Вучковић, започео демистификацију библијских тема, што ће отвореније наставити Пекић, Киш и Ковач. Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, претходно наведено, стр. 522.

⁷⁰ У делу Радомира Константиновића, Милош Бандић видео је заснивање новог правца митско-симболичког романа. Митско-симболичку, езотеричну или александријску тежњу апстрактно поетског концепта романа, Бандић је видео делимично као утицај страног романа, а делом и као настојање да се „брижљиво негованом формом и разрађеном унутарњом структуром дистанцира од животнога и књижевног практицизма (или небитнога, оскудног, недораслог искуства) у, трагању за што вишим и ексклузивнијим моделима универзалне филозофске поруке и модерне, фасцинирајуће форме“. Милош И. Бандић, „Кратка уводна историја: напомене о роману“, предговор у: *Савремена проза*, претходно наведено, стр. 46.

Молоа, а уз Бекета и Џојс. Панорами својих „ликова“ придружиће и Рембранта, Пикаса, а Баховом фразом тумачиће Ахасверово понављање у времену.

Својим последњим објављеним делом *Декартова смрт* које жанровски стоји на размеђи романа и филозофске расправе, Константиновић је заокружио свој текстуални дијалог с културом, укључивши у њега Декарта, Паскала, Монтења, али и Рилкеа и Паунда, чиме је само потврдио своју инспирацију културом.

Радомир Константиновић: од романескне до есејистичке форме

У емисији Трећег програма Радио Београда „Радомир Константиновић прелистава часописе“ Константиновић је крајем шездесетих и седамдесетих година двадесетог века читао приказе чланака објављиваних у часописима књижевнотеоријске или уметничке оријентације са простора бивше Југославије. Сачуван у пишчевој заоставштини, један део есеја је постхумно објављен у два избора⁷¹, док су есеји које је Константиновић објављивао у књижевној периодици или дневној штампи, са изузетком неколико есеја укључених у поменуте изборе, били доступни само у архивима.

У два постхумно објављена издања Константиновићевих есеја, *На маргини* и *Дух уметности*, објављено је око седамдесет есеја, књижевно-критичке, књижевно-теоријске, и филозофске тематике, као и есеја о уметности, што је оквирни тематски дијапазон и његових новинских есеја и оних објављених у књижевној периодици.

Када се има у виду укупни број есеја које је Константиновић написао изван осмогоне студије *Биће и језик*⁷², а њих је готово две стотине, као и њихова тематска разнородност, несвакидашња дубина аналитичког захвата, с правом се може рећи да они чине значајан део његовог рада.

Крајем 2018. године објављено је прво коло Сабраних дела Радомира Константиновића, чији су приређивачи Гојко и Ива Тешић, а издавач Фондација „Станислав Винавер“ из Шапца. У оквиру овог издања објављен је и избор есеја о светској књижевности *Бекет и други*. Како је најављено, у оквиру поменутог издања, поред књижевног опуса биће представљена и критичка рецепција.

У досадашњим тумачењима Константиновићевог прозног дела његови есеји нису узимани у обзир, иако се поједини баве питањима литературе и уметности. С обзиром на аутопоетичку оријентацију појединих есеја и чињеницу да је Константиновић у есејистичкој форми обрађивао одређене битне мотиве своје прозе, њихова анализа и интерпретација чини се незаобилазном у тумачењу његовог дела.

У контексту тумачења Константиновићевих прозних остварења с нагласком на транстекстуалним везама, најпре би се ваљало осврнути на сам феномен културе који је Константиновић подвргао есејистичкој анализи у неколико наврата.

Култура је незавршиви процес

„Основна култура“, која претходи свакој другој култури, јесте, како је мислио Константиновић, „култура општења са светом“⁷³, та фундаментална култура духа, „изван којег су наше речи бесмислене, немогуће.“⁷⁴ У тој отворености духа, који тежи своје уобличењу у дело, своје постваривању, као што све тежи форми и формули, а бива само као отворен према свету, иначе није дух, култура је „надилажење себе и свега што

⁷¹ Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.

Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.

⁷² Студија *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века* представља засебну целину. Овде су узети у обзир само есеји читани у емисији „Радомир Константиновић прелистава часописе“, као и они објављени у дневној штампи и књижевној периодици.

⁷³ Радомир Константиновић, „Човек пева само пред човеком“, *НИН*, 16. VII 1961.

⁷⁴ Исто;

ограничава, као простор и као време, противљење смрти која је прави синоним сваког ограничења.⁷⁵ Отворен према свету, дух је нужно отворен и према себи, па у том процесу артикулације збивања света и свести, култура бива начин да се та збивања испоље и оспоље у њој као у некој врсти огледала, она је „смисао за овај процес“⁷⁶, који је увек у току, незавршив и противан свакој ограничености. Самим тим једна култура „није некакав њен идентитет ‘као такав’, који би само имао нашом вредном руком да буде исписан. Она је једно самоидентификовање света који се, стварајући њу, кроз њу ствара.“⁷⁷

За дух и сама култура, ако се не посматра као процес, може бити доживљена као „готов образац“, којим се избегава „напор бића да дође до себе“⁷⁸. Уколико се она схвати као крајњи циљ духа, онда се дух испоставља само као средство културе, њена функција, а не као њен једини субјект који би требало да буде. Култура тако постаје предмет фетишизације, „светиња, идол, нове митологије, над-ја нашега сасвим приземнога, прашинарскога и тричавога Ја“⁷⁹, средство директно окренуто против духа:

Фетишизам културе, то је и ово немирење духа са духом, можда један од најдоследнијих, и најјаднијих израза његовога покушаја да се нечему, неподредљив, подреди, и у нешто да се затвори...⁸⁰.

Фетишизација културе показује се као фетишизација једног менталног става, као покушај затварања вечно несмиреног духа у тај став, јер уколико је дух немогуће затворити, утолико је немогуће посматрати културу чији је субјект несмириви дух као пасивни, детерминисани, херметични систем:

Култура је дух у непрестаном противљењу датом стању ствари, она је побуна духа против сваке апсолутне рутине, машинизације, против сваке пристојности на коју дух *status quo* позива увек када позива на такозване проверене, рутинске обрасце.⁸¹

Потреба за резултатом из других сфера човековог живота пренета је и у саму културу, превиђањем њеног процесуалног карактера и схватањем дела као коначног резултата. Фетишизација дела као врхунске вредности, према Константиновићевом мишљењу, један је од најдубљих неспоразума са културом. Наиме, дело се цени као сам резултат, као циљ напора у култури, па је отуда данашња култура „култура дела“, а не култура као живи процес који се испољава *и* у делу, али који се у њему не завршава, којем је оно само формални циљ, али не и његов суштински разлог⁸².

У фетишизацији дела Константиновић је видео фетишизирање резултата („Ми хоћемо збир, али без рачунања“⁸³), које је заправо губљење смисла за најбитнија својства

⁷⁵ Радомир Константиновић, „Врати ми моју душу“, *НИИ*, 30. X 1960.

⁷⁶ Radomir Konstantinović, „Kultura velikih dela je mala kultura“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 20.

⁷⁷ Radomir Konstantinović, „O jednom vidu vaskrsa i idealizma“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 119.

⁷⁸ Radomir Konstantinović, „Da li je duh nepristojan?“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 31.

⁷⁹ Radomir Konstantinović, „Aeroplan od hartije“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 12.

⁸⁰ Исто, стр. 14.

⁸¹ Radomir Konstantinović, „Da li je duh nepristojan?“, претходно наведено, стр. 32.

⁸² „Razlog je u samome procesu, kao u životu koji je taj isti proces, taj proces koji kultura izražava, prema kome se kultura odnosi kao svest o njemu, pa i (samim tim) kao njegova svojevrsna tehnika. Delo je jedna skraćena metafora ovog procesa, koji mu prethodi i koji mu sledi. Ono je njegova svojevrsna sinteza, ali ne i sam taj proces. Ono što je osnovno, i ovde, to je taj proces, koji se okreće prema delu kao prema rezultatu, ali koji se ne završava, pa i ne iscrpljuje tim rezultatom.“ Navedeno prema: Radomir Konstantinović, „Kultura velikih dela je mala kultura“, претходно наведено, стр. 25.

⁸³ Исто;

културе „као живе, незавршиве свести о живом, незавршивом процесу“⁸⁴, јер „разумети једно дело значи разумети процес коме то дело припада, који је садржан у њему, према коме се дело односи као покушај синтезе, и ништа више“⁸⁵. У крајњој линији, сама култура као процес је та која нас приморава да тежимо новом делу, па су дела „те метафоре културе, само тренуци једне велике игре, а култура, то је тај процес који нам треба, култура као наша свест која се бесконачно изграђује“⁸⁶.

„Култура врхова“, како је Константиновић називао културу којој је дело крајњи и једини циљ, јесте „култура неизбежно *умањеног динамизма*, култура оне статичности која нас сачекује у сваком врхунцу“⁸⁷, а уједно и култура окренута прошлости, јер је дело већ завршени процес. У том смислу „култура великих дела је мала култура“⁸⁸, која је „без живог контакта са оним што бива, култура која појачава неартикулисаност, па са њом и несигурност, у име тражења сигурности у ‘несумњивом’ резултату“⁸⁹.

У ширем смислу и сама егзистенција тежи култури као својој потврди, као гаранцији своје сигурности, а не култури која то јемство раскида, чему иде у прилог и чињеница да „све величине, сви споменици садашње културе јуче су били изазивање те стандардне културе...“⁹⁰. Стандардизација културе, тј. постулирање одређених дела као конвенционалних вредности, такође негира процесуални карактер културе, јер су идеје о „савршеном“ и „бесмртном“ делу или писцу видови маскиране смрти. Можда највећа опасност која прети из потребе да се одређена дела сматрају конвенционалним или у крајњој линији канонским, уз „фосилизовање“ културе, јесте та што се уместо са ствараоцима као актерима живог процеса културе, суочавамо са „писцима споменицима“⁹¹, „табу личностима“⁹² и „фетиш-текстовима“⁹³ с којима је полемика унапред забрањена.

Култура, најзад, „тамо где је изворно творачка, где се није претворила у норму, у систем репресије“⁹⁴, тамо где је *заиста* култура, увек је у кризи, у коју је изнова уводи сам њен циљ – „тежња људскости за светом, ваљда оним у коме би људскост саму себе остваривала“⁹⁵. Уједно, криза је и омогућава, јер уколико култура није у кризи утолико је нетворачка, један систем „затворен у самодовољност, и самодатост, илузија нађености, остварености, вечности изузетости из времена и изузетости из историје“⁹⁶. За културу, за језик, за реч, како је мислио Константиновић, није онај који априорно пристаје, као што и за историју није и не ствара је онај који историји каже своје просто *да*, већ онај „дух који се са историјом не мири“⁹⁷.

С обзиром на нужно постојање контекста у којем једно књижевно дело настаје и траје, оно је уједно и својеврсни критички акт према читавој култури. Тако је, на пример, једна песма, како наводи Константиновић, „посредна критика свих других песама, покушај да се нађе оно што није још нађено, а што се осећа као ‘идеално’. Песник пева себе, и свој

⁸⁴ Исто;

⁸⁵ Исто;

⁸⁶ Радомир Константиновић, „Дела, те метафоре културе“, *Политика*, 26. III 1961.

⁸⁷ Radomir Konstantinović, „Kultura velikih dela je mala kultura“, претходно наведено, стр. 27.

⁸⁸ Исто;

⁸⁹ Исто;

⁹⁰ Радомир Константиновић, „О надгробном камену“, *Данас*, 7. VI 1961.

⁹¹ Радомир Константиновић, „Песник против споменика“, *НИН*, 25. I 1959.

⁹² Исто;

⁹³ Исто;

⁹⁴ Radomir Konstantinović, „Ne još, pa ipak već“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 192.

⁹⁵ Исто;

⁹⁶ Исто;

⁹⁷ Исто;

свет; али он је непоновљив, ако је песник, он је још недогођен. Он је будућност која је на дневном реду. Он је критика свега што јесте, па и својеврсно порицање тога.⁹⁸ С обзиром на неколике координате сваког система, па и система културе, а систем је „тренутак под маском вечности, ‘апсолутизована’, што ће рећи десубјективизирана субјективност“⁹⁹, ни сам стваралачки субјект није једино самодефинисан и самодефинишући, па, на примеру који наводи Константиновић – „ни Данте није субјект него је, у његовом случају, тај субјект, на крају крајева, ипак, рано средњевековље, његов платонизам и његова теологија, дакле један веома условљен, али и веома условљавајући систем.“¹⁰⁰ Међутим, нико ни пре ни после Дантеа није Данте, у правом смислу те речи.

И само читање, тврдио је Константиновић, немогуће је ван поретка, онога који диктира како опште, тако и лично искуство: „Ја не могу да читам песму изван некога поретка, у који се ‘усистематисало’ моје искуство, или оно што ја држим својим искуством, а које је, свакако, само варијанта општега искуства мог тренутка.“¹⁰¹ У односу са делом, а ако оно јесте само „у односу“, као што субјект *јесте* само „у односу“, како је мислио Константиновић, а сваки однос подразумева самеравање, па и критички однос према *другом*, иако су наши судови несавршени и подложни заблуди, они су у функцији самог успостављања односа, односно самог живљења. Иако у интелектуалној сфери све тежи тачности, а сам однос не подлеже никаквој апсолутној вредности, па ни апсолутној истини, однос је најбитнији, управо јер је животан и животворан: „разумевање јесте животно (или стварно) само ако је у живом односу, ако је разумевање *интерсубјективности*, или разумевање субјекта и објекта. Разумевати у живом односу, или *мислити у егзистенцији*, мислити а тиме не убијати егзистенцију, то је оно што је био врхунски творачки проблем стваралачке критичке мисли.“¹⁰² Ако се у име научне објективности верује да једно дело само по себи јесте, вансубјективни, апсолутни, али и ванисторијски, ванвременски објективитет, у име исте те објективности сваки однос са делом бива онемогућен, јер је сам однос немогућ без субјективности и однос са делом се претвара у однос методичара с методом, а не духа са делом. Како је Константиновић тврдио – „ово је епоха *методолошког фетишизма*: верујемо да је метода све и свја, али прави однос који при томе успостављамо завршава у сфери методе“¹⁰³, па се чини да „има више великих дела него великог духа, оне духовне енергије потребне да би та дела заиста могла да буду дела а не мртве ствари.“¹⁰⁴

Сваки однос тј. бивање у суодносу не искључује аутентичност, него је у тежњи ка својој животворној непоновљивости чак и тражи. Пишући о упоредном проучавању књижевности Константиновић се осврнуо на пасивни карактер појма „утицај“, којим се излази из сфере аутентичног стваралаштва у област потпуне пасивности¹⁰⁵. Иако подржава тачност Валеријевог утиска да његова рука која пише није сама, *идеју о књишкост* Ван Тигемове позитивистичке упоредне школе Константиновић је сматрао егзистенцијално пасивном или чак антиегзистенцијалном, јер према *идеји о књишкост* писац „...не пише

⁹⁸Radomir Konstantinović, „Kultura velikih dela je mala kultura“, претходно наведено, стр. 23.

⁹⁹Radomir Konstantinović, „Kritika ili samorefleksija pesnika“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 202.

¹⁰⁰ Исто;

¹⁰¹ Исто, стр. 201.

¹⁰² Исто, стр. 204.

¹⁰³ Исто;

¹⁰⁴ Радомир Константиновић, „Врати ми моју душу“, претходно наведено;

¹⁰⁵ „Sam termin *uticaj* posvećuje u pasivnost: kao da je pisac prosto onaj na koga utiču drugi pisci.“ Radomir Konstantinović, „Povodom problema uporednog proučavanja književnosti“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 190.

из живота (са којим, наравно, не престаје да се ‘меша’ литература), него пише из литературе¹⁰⁶. И сами „утицаји“, како је нагласио Константиновић су опет ствар егзистенцијална, а не ствар књишке пасивности, јер „ако постоји императив избора“¹⁰⁷, писца који бира своју лектуру, „постоји нешто што се зове *историјски детерминизам*: изабирање се врши у његовим границама, *изабирање је, парадоксално, изабрано*.“¹⁰⁸

Пишући из саме егзистенције, „писац није пред другим писцем, он је пред светом“¹⁰⁹, али као један од гласова духа у сагласју, кореспонденцији или контрапункту с другима. Како је устврдио Константиновић – „ми смо монолог измислили, али он не постоји. (...) Истина је, међутим, у двогласју, у контрапункту, у полемици и, чак, свађи, у препирци гласова, идеја, страсти, која не престаје.“¹¹⁰, у „дивном нераумевању“¹¹¹ како је у другом есеју назвао негативну рецепцију која би требало да буде покретачка управо снагом која се црпе из нераумевања.

Од Толстоја до књижевности апсурда: од вере до сваког неповерења

Како се чини увек у току са књижевним збивањима, о чему најбоље сведочи његов есејистички рад објављиван у дневној штампи и периодици, говорећи о савременој књижевности, Константиновић у есеју значајном за разумевање, па и контекстуализацију његовог романескног опуса, „Где је Толстој?“¹¹² из 1959. године већ је могао само да констатује смрт епске нарације. Скупа са поверењем у историју, у њен дубљи значај, изгубљена је и епска воља, јер „не веровати у *апсолутни* смисао историје, и стварати *праву* епску слику, фреску историје, ма које историје, то је немогуће“¹¹³. Епика захтева *покрет*, а са антиисторијским ставом „фатално се губи и *смисао за покрет*, без којег је апсолутни епски дух незамислив“¹¹⁴. Већ код Пастернака, како наводи Константиновић, осећа се сукоб савременог осећања живота и толстојевске епике, јер Пастернак „осећање апсурда, које је израз једног од најбитнијих удеса савремене литературе, покушава да изрази толстојевском епиком“¹¹⁵, немоћан да призна да „осећање апсурда убија епски дух, могућан само ако је подстакнут и прожет веровањем у неокрњени смисао света, и историје“¹¹⁶. Иако је апсурд, како је констатовао Сартр поводом Камијевог *Страница*, наш природни однос према свету, јер смисао није а priori дат, већ мора бити створен, савремена литература је готово хипнотисана њиме. Онда где су Толстој и толстојевска епика налазили *закон*, савремена литература види апсурд, бесмисао наместо вишег разума. У том смислу савремена литература никако не може бити историјска, јер историја тражи некакав смисао, покрет, временитост, док нас коначни нестанак толстојевске епике уводи у „опстанак ексклузивне савремености“¹¹⁷, јер како иначе разумети Џојса. С губљењем смисла за епику неизоставно се губи и смисао за фабулу уопште, за причу која је

¹⁰⁶ Исто, стр. 191.

¹⁰⁷ Исто, стр. 193.

¹⁰⁸ Исто;

¹⁰⁹ Radimir Konstantinović, „Обрачун sa sobom“, u: Radimir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 17.

¹¹⁰ Радомир Константиновић, „Да се разумемо“, *НИН*, 12. XI 1961.

¹¹¹ Радомир Константиновић, „Дивно нераумевање“, *Политика*, 4. XII 1960.

¹¹² Радомир Константиновић, „Где је Толстој?“, *Израз*, август, 1959.

¹¹³ Исто, стр. 5.

¹¹⁴ Исто, стр. 6.

¹¹⁵ Исто;

¹¹⁶ Исто;

¹¹⁷ Исто, стр. 7.

иманентна епској природи приповедања, па је, како бележи Константиновић, савремена литература „све више *алитература*, све више литература без приче“¹¹⁸, па је „Бекету за роман довољна фабула коју би Толстој својевремено исцрпео на свега неколико страница, можда само једном реченицом...“¹¹⁹. Прича, ако постоји, ма каква била „ипак је дело сачуване вере у љубав, ту залогу хармоније, сачуваног детерминизма, смисла који је у *покрету*“¹²⁰, а Бекет приповеда из одсуства те љубави, па сходно томе не фабулира.

Пишући о Казанцакису који је „продужио“ Хомера лишен убеђења да је Одисејев повратак пристизање коначном миру, извесности, Константиновић је веровао да је Казанцакис писао управо из истине нашег времена, које не може да појми апсолутни повратак, као што је то могло хомеровско доба. Управо због своје интегралности, за разлику од литературе апсурда, хомеровска епика могла је да зна за завршетак:

Клима апсурда не зна за прави почетак и за прави крај, она не зна за *време*, као што ни сам апсурд, прозилазећи из апсурда, као ништа ни из чега, никада заправо не *почиње* и никада се не *завршава*. Он није категорија времена; свевремен, он је безвремен.¹²¹

Исто тако апсурд не зна за покрет, он је максимално статичан.

Оно што се *још увек креће*, то није у савременој литератури о којој говорим њен објект, него субјект који је изражава, него *језик који је нужно покрет*, наша апаратура *покрета* да изрази то *непокретно*.¹²²

Класична литература је изражавајући дешавања у свету одржавала своју везу са њим, док савремена литература, као дело отуђеног човека не успева да је одржи. Проглашавајући Бекета „Толстојем наших дана“¹²³, „атеистичким Толстојем“¹²⁴, једнаким Толстоју по свом профетству, Константиновић у одсуству догађајности у савременој литератури уопште, као последици одсуства из света, отуђености, ескапизма или одбачености, примећује да у том одсуству не може бити ни приче, па свака Бекетова прича „заправо није прича“¹²⁵. Наводећи као илустрацију „причу“ *Изгнани* из збирке *Приче и текстови низашта*, у којој Бекет каже да је уместо те могао испричати било коју причу, јер су све страшно исте, Константиновић потврђује смрт приче: „Све приче су исте, то значи: нема више приче. Једина прича која је остала, то је та прича како за нас више нема приче.“¹²⁶ И оно што је пласирано као прича, под маском приче, јесте само причање ради причања, у које нико не верује, чак ни онај који прича. У том контексту Константиновић је разумео и немоћ Бекетових јунака да се ичега сете.

Ишчезавањем приче, која је покрет, која је прогресивна, па је временита, и време које тражи причу, које се тек кроз њу прустовски може појмити, у Бекетовом делу је заустављено. Отуда Бекетова литература „болује од амнезије“¹²⁷, јер је свако сећање увремењено. Не само што болује од заборављања, она болује и од непокрета, у немогућности било какве прогресије. Најтипичнија дела наше епохе, како је тврдио Константиновић, када свет није само пред могућношћу толстојевског обнављања рата и мира, „него и пред могућношћу коначног тријумфа Ништавила које неће да зна ни за какав рат, и ни за какав мир, – носе у себи дубоку амнезију...“¹²⁸.

¹¹⁸ Исто, стр. 8.

¹¹⁹ Исто;

¹²⁰ Исто;

¹²¹ Исто, стр. 9.

¹²² Исто;

¹²³ Исто;

¹²⁴ Исто;

¹²⁵ Исто;

¹²⁶ Исто;

¹²⁷ Исто, стр. 10.

¹²⁸ Исто, стр. 11.

У таквој антиепској антипрогресивности савремене литературе, која не само да не ствара епски роман објективне историје, већ јој измиче и *историја сна*, апстрахована историја конкретизованог времена, не само да се можемо питати *где је Толстој?* већ и *Где је Пруст?*

Савремена литература више не уме ни да се сећа као што се сећао Пруст, а камоли да се претвори у историју, да покуша епски да се саживи, да се идентификује с њом као Толстој у *Рату и миру*.¹²⁹

Иако критички настројен према својој добу, Толстој је веровао у дубљи смисао историје, институције, Бога, док је литература новог доба неверујућа, она не верује чак ни у саму себе, па и не покушава да се спаси. Она је зачета у непристајању на цивилизацију прожету бедом и злом, па покушава да покида све везе са тим светом, не само са његовим тренутним датостима, већ са његовим целокупним искуством, како изван себе, тако и у себи. Тако је Константиновић објашњавао њено окретање ка ванцивилизацијском, њено одрицање од устаљених вредности:

Основни њен покрет је усмерен ка праизвору света, ка времену и простору још ненасељеним културом и, уопште, овом свешћу, психолошком масом ове наше цивилизације; отуда враћање оним предлогичним стањима свести о којима говори Давичо. Отуда овај покушај да се разруши цивилизација, не само теоријски, рационално, него и у нама самима, да се постоји, живи, мисли изван ње, чак не више ни против ње.¹³⁰

Нова литература, како је веровао Константиновић, кроз антироман и његов смисао који је „анти-смисао досадашњег искуства“¹³¹, могућност је новог живота, налог историјског континуума који управо тражи да се буде друкчије него што се јесте, па како каже „не могу да се помирим са тим да се – као што је Исидора Секулић једном писала – у традицијама једнако врти точак...“¹³².

Као још једну од особина савремене литературе Константиновић је видео преоријентацију са историјске епике на универзални мит, чиме се губе и атрибути епског, фабуне уопште, па самим тим нестаје и *карактер* у књижевном делу. Уместо њега, савремена литература тежи симболичним и метафоричним личностима, па „ко би могао да тврди“ да је Јозеф К. „карактер“ у традиционалном одређењу тог теоријског појма. Исто је и са Бекетовим јунацима, како наводи Константиновић, јер они су „људи уопште“, исто и са Џојсовим господином Блумом. Отуђеност савременог човека, од себе самог, од света, дакле и од историје коју више не може да доживи као своју, јер не налази своје људско место у њој антиљудској, као да неће да зна ни за шта друго сем за себе саму, за своју сопствену историју. У тој историји отуђења губи се и прича, а са њом и „измрвљена изузетност наших личности“¹³³, у тој „стравичној фабрици овог света, Кафкиног света“¹³⁴ у којем не може постојати Наташа Ростова.

Од Кафке који је већ растанак са историјом, губи се макар и такво црно осећање историјског, перцепција покрета. Код Џојса већ нема приче, „његова Одисеја може да се докучи само огромним радом дедукције, који је наука, а не литература“¹³⁵. Непосредна реалност *Уликса*, како пише Константиновић у есеју „Где је Толстој?“, заправо је анти-одисеја, јер Уликс се неће вратити никуда, неће стићи нигде. У Џојсовом *Уликсу* Константиновић је видео немогућност наше везе са епским и да епско које опстаје само у композицији романа, а које је немогућно у његовом ткиву, постаје сопствена самоиронија и гротеска.

¹²⁹ Исто;

¹³⁰ Исто, стр. 12.

¹³¹ Исто, стр. 14.

¹³² Исто, стр. 15.

¹³³ Исто, стр. 17.

¹³⁴ Исто;

¹³⁵ Исто;

Умирање епског нужно повлачи за собом и смрт јунака, јер „јунак без приче не постоји, као што не постоји ни прича без јунака“¹³⁶. Прича омогућава јунака, даје му прилику да се остварује, и да својим остваривањем одржава континуитет приче. „Свака прича је толстојевски херојска“¹³⁷, па је захтев да литература без фабуле *оствари јунака* нереалан.

Јунаци лишени сопствене судбине нису јунаци, у историји која све судбине своди на судбину *човека*, они су симболи, па се не може тврдити да неко личи на господина Блума, или на Јозефа К. али је свако од нас господин Блум или Јозеф К. У том смислу оваква симболизација човека и његове судбине у кретању ка метафори и алегорији, није дело слободне воље, већ нужност овог света који се „као у некој средњовековној визији пакла, између једног Атлантског и другог Варшавског пакта, све више претвара у огромни концентрациони логор, у коме су, као у сваком логору, сва лица иста?“¹³⁸.

О Бекету, кључној фигури епохе, како га је доживљавао, Константиновић је писао у неколико наврата. Многа његова запажања о Бекетовој литератури могла би се применити и на књижевни рад самог Константиновића.

Сусрети с Бекетом

У есеју „Сусрет са Самјуелом Бекетом“¹³⁹ пишући о Бекетовом *Крају партије* који је тумачен као модерна варијанта легенде о Јову, Константиновић бележи да је „библијско, исконско заиста најбитније у Бекету, да савременост за њега има смисла и значења само као повод за афирмацију онога што је дубоко, старо као земља, ћутљиво и тајанствено, па на тај начин и ванвременско или, тачније, свевременско.“¹⁴⁰

Бекет, тај „фанатични интелектуалац“ од кога, како је писао Константиновић, нико није рационалнији „нико толика сушта свест, проклета усамљена Паскалова трска која мисли, а опет – нико није толико изван закључка, тог природног циља, те неизбежне сврхе мисли...“¹⁴¹, истовремено јесте и није филозоф, јер је изван закључка, изван сваког система као апсолутне и непроменљиве вредности. Самим тим „фанатични интелектуалац“ Бекет, као и Константиновић, писац је антиинтелектуалног става, тачније писац у одрицању од било каквог става који би тежио апсолутној тачности, а посебно у отклону од било каквог система мишљења и уверења. Систем је на тај начин код Бекета до те мере релативизиран, да губи своје карактеристике система и служи само као једна од премиса у непрестаном промишљању:

Систем му вреди колико и нека ствар: да би га се одрекао. У име чега?: Чини ми се: у име непрестаног, незауостављивог *тока*, у име ахасверског проклетства вечитих путника.¹⁴²

Заправо, једини Бекетов став је апсолутна релативизација сваког става.

Због тога он, као што је примећено, уствари и није ништа *рекао*: он није саопштавање мисли, или идеје, он је *покушај да се постоји*, за њега језик није средство размене мисли, него средство, маколико убого и штуро, недовољно, једног *новог* постојања, једног *преиначеног* битисања.¹⁴³

Говорење као *преиначено битисање*, заједничко је за литерарни поступак оба писца, с тим што је оно код Бекета постало видљиво редукацијом језичког материјала, а код

¹³⁶ Исто;

¹³⁷ Исто;

¹³⁸ Исто, стр. 18.

¹³⁹ Радомир Константиновић, „Сусрет са Самјуелом Бекетом“, *Поља*, фебруар – март, 1959.

¹⁴⁰ Исто;

¹⁴¹ Исто;

¹⁴² Исто;

¹⁴³ Исто;

Константиновића управо супротно, његовом екстензијом различитим приповедним поступцима.

Осврћући се на чланак из сарајевског *Одјека* – „Да ли је Бекет француски писац”¹⁴⁴, називајући модерно доба „временом власништва”, Константиновић је приметио да је Бекет „на крајњој граници бића, тамо где човек уистину није ни Ирац ни Француз”¹⁴⁵, где је реч само начин опстанка:

Биће или јесте или није. Оно није делимично биће. Другим речима, ово универзално биће, које се изражава универзалним субјектом који говори апсолутним језиком, не зна за делимичност, ни за какво разликовање између језика.¹⁴⁶

Заправо, свест о језику и пуна самосвест субјекта не могу бити синхронизоване, јер биће је то које се служи језиком и заклања сваку другу стварност, па и стварност језика. Свест о језику избија у први план онда, како је мислио Константиновић, када субјекту као једном *случају* бића само биће „не иде од руке“ – „Ја постајем свестан језика у застоју реченице бића, у застоју акције.”¹⁴⁷

У изражавању *празнине* радиофонијски израз одговара редукованим личностима Бекетовог света, тврдио је Константиновић.

То редуковано позориште, дакле, одговара на неки начин природно редукованим личностима Бекетовог света, онако како ништавилу које тај свет открива савршено одговара тишина, као пауза у акустичком свету, за коју је способна радиофонија и, најзад, онако како Бекетово ломљење категорија времена и простора управо дозива употребу радиофонскога израза.¹⁴⁸

Празнина, која је моћ дезартикулације артикулисаног, дезинтеграције интегритета, колико је ознака зјапа у интегритету, толико је и тежња за поновном интегралношћу. Она је покушај да се „изрази офанзива ништавила, да се ништавило ‘каже’ што је игда човечанскоме могуће”¹⁴⁹ и она код Бекета води ка музици. Пут Бекетов јесте „*пут овога освајајућега ништавила или пут музички*, јер је то пут ка изразу ове смрти, и јер је увек наша смрт рађање неке музике”¹⁵⁰, јер је умирање човечанског, као умирање смисленог, заправо умирање његовог језика. Језик тако постаје више музички уколико смо ближи ништавилу, разлажући се на слојеве који су чисто музички елементи.

Оно музички заносно у свакоме језику, она мелодијска линија његова, која неодољиво привлачи песнике откако је века и света, то је сама смрт, пут ка њој, која ће наше речи раздробити и претворити и нас саме у своје честице, у чисте тонове некакве натпојамне партитуре.¹⁵¹

С друге стране, сама реч помажући се својим значењем као својим рационалним слојем, одупире се музици у самој себи. Тако, слушајући Бекетове радио-драме, сведоци смо, према Константиновићевом мишљењу, двоструког искушавања (и одупирања): човека ништавилем и речи музиком. Музика уз значење и смисленост нужно нагриса и потенцијал визуелности речи као означитеља, јер нема значења без представе, света који је у представама. Агресија ништавила чији је израз музичко-иррационални слој самог језика на смисленост, уједно је и агресија на оптику. Тако је унутрашњост Бекетовог света, како примећује Константиновић, истовремено слепило смисла и слепило ока, који је Бекет покушао да каже радио-драмом, али њоме не зато што га је привукла сама техника овог

¹⁴⁴ А. „Да ли је Бекет француски писац?”, *Одјек*, новембар, 1969.

¹⁴⁵ Radomir Konstantinović, „Ništavilo i jezik“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 85.

¹⁴⁶ Исто;

¹⁴⁷ Исто, стр. 86.

¹⁴⁸ Radomir Konstantinović, „Beket i radio drama“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 104.

¹⁴⁹ Исто, стр. 106.

¹⁵⁰ Исто;

¹⁵¹ Исто;

израза, „већ зато што сам свет умирања смислено-представног захтева једну такву технику“¹⁵².

„Да ли је наш језик заиста умро, је ли нас наша смисленост изручила на милост и немилост оргијању апсолутне музике?“¹⁵³, пита се Константиновић. Ипак, Бекет пише радио-драму, а не музику, па је она радио-драма утолико колико је смисленост која се одупире ирационално-музичком и, не мање, колико је вид који покушава да открије предмете, ствари и пејзаже. Интензитет Бекетове драме произлази управо из овога сукоба рационалног и ирационалног, видљивог и невидљивог, воље за представом и онога што се тој вољи апокалиптички противи. „Све и када бисмо хтели у ништавило, ми тамо не можемо“¹⁵⁴, тврдио је Константиновић, јер воља језика, воља смислености и представе, воља света продужава се кроз нас. Бекетов драматизам је од „материје“ и овог немирења света са ништавилом, у којем безизраз постаје функција израза, музички надсмислено функција смисленог, у непрестаном смењивању са њим. Његове радио-драме, то је дисање бића суоченог са не-бићем, „ритмика бића максимално могуће обеспредмећености, максимално могуће празнине која активира то биће“¹⁵⁵.

Као што пауза суштински подржава континуитет, тако и неидентично у идентитету појачава његову тежњу ка истости.

Код Бекета, *Не-ја* је у служби захтева за идентитетом. Прави садржај свих Бекетових дела ипак је, на крају крајева, тај бол за изгубљеним идентитетом, а права воља, која се овде афирмише, редукцијом идентичног ка неидентичном, и редукцијом *Ја* ка *Не-ја*, јесте воља за идентитетом.¹⁵⁶

Носталгија за идентитетом чини Бекета једним од централних писаца овога света који је „свет проблематичног идентитета“¹⁵⁷. Питање идентитета једно је од упоришних питања и Константиновићевих филозофских и литерарних промишљања, о чему ће, као и његовом литерарном дијалогу с Бекетом, бити речи у анализи његовог романескног опуса.

Став апсолутног релативизма, како је мислио Константиновић, једнако важи и за Бекетов поглед на свет, упркос устаљеним тумачењима његове литературе као литературе изразито песимистичког става: „Бекет, дакле, није тежак због песимизма (како се писало код нас), него управо због тога што вам не пружа никакав ослонац, па ни ослонац песимистичког доживљаја света...“¹⁵⁸, јер „тежина којом нас притиска Бекетова литература не долази толико од њених мотива, а још мање од њених ‘безутешних’ идеја, него од *одсутва* било каквих фиксираних, прихваћених идеја“.¹⁵⁹

Свакако најопсежнији Константиновићев допринос разумевању Бекета, али и сведочанство о њиховом пријатељству, јесте његова књига *Бекет пријатељ*¹⁶⁰, у којој су, осим преписке ова два писца, објављена и Константиновићева промишљања Бекетовог дела.

Први сусрет брачног пара Каће Самарцић и Радомира Константиновића са Самјуелом Бекетом одиграо се у Паризу јуна 1957. године, уз посредовање холандске књижевнице Јакобе ван Велде, чији је роман *Велика сала* објављен у Космосовој библиотеци светских романа коју је Константиновић уређивао. По свој прилици брачни пар је отпутовао у Париз како би с Бекетом био договорен превод његовог романа *Молоа*

¹⁵² Исто;

¹⁵³ Исто, стр. 107.

¹⁵⁴ Исто;

¹⁵⁵ Исто;

¹⁵⁶ Исто, стр. 105.

¹⁵⁷ Исто;

¹⁵⁸ Радомир Константиновић, „Сусрети на путу, Самјуел Бекет“, *НИН*, 18. VIII 1957.

¹⁵⁹ Радомир Константиновић, „Сусрет са Самјуелом Бекетом“, претходно наведено;

¹⁶⁰ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, Откровење, Београд, 2000.

на српски језик. *Молоа* ће бити објављен две године касније (1959), за београдски Сајам књига, у Космосу, у преводу Каће Самарцић и са Константиновићевим предговором.

Вече пре сусрета с Бекетом, Константиновић се сусрео с Бекетовим *Крајем партије* у малом позоришту *Студио ШанзелIZE*, који је, како сведочи, имао пресудни утицај на њега¹⁶¹.

По повратку с пута Константиновић је објавио три текста у *НИН*-у, под заједничким насловом „Сусрети на путу“, од којих је први већ помињани чланак „Самјуел Бекет“ и један у *Дуги*¹⁶². Две године касније, 1959. Константиновић је објавио још један текст у новосадским *Пољима* (фебруар – март) посвећен Бекету.

Пријатељство започето у Паризу трајало је петнаестак година у виду интензивног дописивања, сусрета и разговора. Бекет је први и једини пут у јулу 1958. године боравио у Београду, у време док је Каћа Самарцић преводила роман *Молоа*.

Преписка између Каће Самарцић, Константиновићеве прве супруге, чији је превод Бекетовог романа *Молоа* први превод на српски језик, Радомира Константиновића и Самјуела Бекета одвијала се између 1958. и 1972. године. Књига *Бекет пријатељ* уз коментаре садржи само Бекетова писма, док писма која су Каћа Самарцић и Радомир Константиновић писали Бекету нису сачувана¹⁶³. Четрнаест година након објављивања књиге *Бекет пријатељ*, из штампе је изашао трећи том Бекетових одабраних писама¹⁶⁴ које је, како издавачи наводе, сам Бекет ауторизовао за објављивање. У том издању објављен је један број писама које је Константиновић објавио у књизи *Бекет пријатељ*.

Књига *Бекет пријатељ* не садржи ни сва писма која је Бекет послао на београдску и ровињску адресу Константиновића. Наиме, два Бекетова писма накнадно су пронађена у Константиновићевој заоставштини, понешто је изгубљено, а знатан део је уништен у Константиновићевој кући у Ровињу за време ратних сукоба 1991. године.

Уз Бекетове дописнице, писма и разгледнице Константиновић је у књизи *Бекет пријатељ* у неколиким тезама изложио своја размишљања о Бекету.

Пишући о Бекетовом доживљају слободе, Константиновић пише како слобода за Бекета није слобода за јавност, него слобода од јавности:

...слобода од овога света чији концепт слободе јесте слобода за јавност: за пуно објављивање личности, за њено што веће одруштвљење. Бекет у овој слободи, као слободи за јавност, види насиље над личношћу, насиље над слободом. *Бекет у самом концепту слободе овога света види (препознаје) насиље.*¹⁶⁵

Управо бежећи од слободе као слободе за насиље, као и неслободе, Бекет се склања „на маргину света“¹⁶⁶, тамо где су његови „јунаци“, биолошки и социјални богаљи. Та жељена маргиналност, постаје својеврсни *credo*, па се „у том маргинализму, срећу и

¹⁶¹ „Одједном се у нама отворила једна огромна празнина у коју је неповратно пропао наш дојучерашњи свет јасно одређених емоционалних и моралних категорија, а остала је само магична, демонска привлачност Бекетове сонорне поезије, разбијене у дијалоге, која нас немилосрдно потреса из темеља.“ Радомир Константиновић, „Сусрети на путу, Самјуел Бекет“, претходно наведено;

О истом комаду Константиновић пише у *Дуги*: пре Лувра, ако идете у Париз, идите у Студио на Јелисејским пољима, „да чујете горку реч Самјуела Бекета“.

¹⁶² Радомир Константиновић, „Страшна и дивна пролазност“, *Дуга*, 25. VIII 1957.

¹⁶³ Како сведочи Радивој Цветићанин „Луиз Овербек (Lois More Overbeck) с Емори универзитета из Атланте, коуредница Бекетових писама, предочила ми је једноставну чињеницу да Бекет није чувао писма која је примао.“ Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, претходно наведено, стр. 678.

¹⁶⁴ *The Letters of Samuel Beckett: Volume 3, 1957–1965*, Cambridge University Press, 2014.

¹⁶⁵ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 24.

¹⁶⁶ Исто, стр. 25.

међусобно препознају његова поетика, његова синтакса, његов морал и његова егзистенција¹⁶⁷, јер слобода као да је могућа само у сенци.

Као што није ни *Ирац* ни *Француз*, Бекет није и ништа друго, ни по којој основи. Он чак, како је писао Константиновић, није ни Бекетов Бекет, јер он је „с ону страну идентитета: с ону страну поседовања“¹⁶⁸.

„Ненастањеност земље“¹⁶⁹ – то је Бекет, како је мислио Константиновић, он је „пауза, највећа за коју знам, у овом свету поседовања, свету који се ужасава паузе“¹⁷⁰. Бекет припада тамо где су његова „створења“ Владимир и Естрагон који су лишени свега што је одликовало грађанску индивидуу као субјект и центар света – имовина, друштвени односи и људске везе, знање и рационалност. „*Самопоседничка идеологија идентитета*“¹⁷¹ нашла је у Бекету великог демистификатора, како је мислио Константиновић.

Даље, Константиновић Бекетов нихилизам доживљава као анархистички, али не идеолошко-анархистички, већ егзистенцијални, јер тотални нихилизам не може да дође до своје идеологије, а да се не поништи. Бекетов нихилизам испољава се као „глупост“ окренута против „мудрости“, обоговљеног поседовања, против „рационалности“ и можда понајвише против „мудрости“ митологије идентитета, митологије самопоседујућег Ја. Таква „глупост“ мудрија је од сваке „мудрости“ идентитета (полицијске, и метафизичке: полицијско-метафизичке), и захтева „генијалност заборављања“.

Заборављање је у самој основи Бекета, писао је Константиновић. За њега је заборављање исто што и меморија за Пруста, посебно она „вољна меморија“. *Заборављање као заборављање својине*, у свим њеним облицима и привидима, посебно заборављање привида самопоседујућег ја, његове неприкосновености, јесте Бекетов литерарно-егзистенцијални *анархизам*.

Свеза литерарно – егзистенцијално или биографија – библиографија унеколико је парадигматична за оба писца. Константиновић у књизи *Бекет пријатељ* за Бекета пише:

...за њега је његова библиографија (после 1937¹⁷²) једина његова биографија, али не једино зато што је претпостављао дело свакој (а не само својој) повести, него у првом реду зато што није разликовао језик (писање) и егзистенцију: *ми смо наша сопствена литература, онолико колико смо дело језика, нас нема пре језика, без језика, изван језика*. Библиографија је биографија онако како је језик егзистенција.¹⁷³

Бекет као да говори из негације свега, па и из *незнања* и *нереда*: „Покушавао је да буде не-значица у овом свету знања: човек не-моћи у овом свету моћи“¹⁷⁴. Нигде нема, како је мислио Константиновић, као код Бекета таквог искушавања *нереда* и такве воље за редом, за прецизношћу, коју је Бекет називао „кобном“, кобном по њега самог, којој је пружао отпор тишином, прецизности као „геометријском духу“:

Све ми се чини да постоји дубока веза између овога геометријског духа и Бекетове оданости тишини, као да је *тај дух геометрије дух тишине*, или апсолутне чистоте, чак оне „ненастањености“ коју је чуо његов Крап, у *Последњој траци*: *‘Никад чуо такву тишину. Земља би могла бити ненастањена’*.¹⁷⁵

¹⁶⁷ Исто;

¹⁶⁸ Исто, стр. 26.

¹⁶⁹ У Бекетовом комаду *Последња Крапова трака*, Крапу се „од“ тишине чини да „*Земља би могла бити ненастањена*“. Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 44.

¹⁷⁰ Исто, стр. 26.

¹⁷¹ Исто;

¹⁷² Од 1938. године Бекет живи у Паризу, а након рата почиње и да пише на француском језику.

¹⁷³ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 30.

¹⁷⁴ Исто, стр. 44.

¹⁷⁵ Исто;

Бекет такође говори и из *непокрета*, сваког непокрета, из једне парализоване воље за било каквом акцијом, било да она подразумева само говор. Физичка парализа Бекетових јунака пројекција је социјалне (и моралне) парализе појединца, „отелотворење вечности као немогућности субјекта“¹⁷⁶, како је мислио Константиновић, јер „безнађе отвара врата вечности“¹⁷⁷. Вечност – то је понављање увек истог, тријумф *истог* које као да укида разлику између живота и смрти¹⁷⁸. Потрага за *не-истим* код Бекета се одвија на свим плановима, како је мислио Константиновић, од основних мотивских и тематских до синтаксичких и то на нивоу једне реченице:

...кружењима у њој као у затвореном кругу, у потрази за оним инфинитезималним, једва ухватљивим померањем, за оним најскривенијим одступањем (па ипак одступањем!), у стилу варијација на задату тему. – *Муке кретања Молоа јесу муке Бекетовог проговарања*. Тешкоће његовог рада...¹⁷⁹.

Тешкоћа говорења као кретања у увек-истом, парализованом свету, у којем престају разлике између говора и егзистенције, „или почиње лудило: егзистенција као језик који егзистенција није. Реч као тело, које тело није“¹⁸⁰. У таквој егзистенцијалној инверзији или инверзији у служби егзистенције, или каквог њеног симулакрума или подражавања, прича је та која *јесте* садржај, постоји само прича о субјекту, али не и субјект¹⁸¹. Не само да је субјект дело приче, већ и све што га окружује, околина коју треба (ис)причати да би постојала: „Измишљам причу да бих себи дао неки декор“, (*Текстови низашта*)¹⁸². Чак је и само тело „под црним сунцем парализе“¹⁸³, па је дело језичке егзистенције, како Бекет пише у *Текстовима низашта* – „Изговорићу себи једно тело“¹⁸⁴, тело које би могло да се креће по диктату воље. Тело као инструмент језика („Кад бих могао изићи одавде, то јест кад бих могао рећи: Тамо постоји излаз, знати где, било би једноставно питање времена, и стрпљења, и затим идеја, и *среће* у изразу“¹⁸⁵, С. Бекет), тамо где је језик једина могућна егзистенција, јесте, како је писао Константиновић, екстремни идеализам доведен до апсурда, јер је свет тог идеализма парализовани свет. Тамо где је глагол кретања једнак самом кретању, срећно нађени израз јесте једина срећа и самог тела, онде је причање једини модус живљења и то причање приче самоме себи о себи самом. Међутим, уместо једне, конкретне приче, може се испричати ма која друга прича, па „апсолутизована могућност прождире стварност“¹⁸⁶, не дозвољавајући ниједној причи да буде испричана. Стога је у самом корену овог причања као егзистенције равнодушност према егзистенцији. Речи у таквом причању/егзистенцији заузимају неприкосновено место, па и место субјекта који говори, дакле, њега и не може бити, а непостојећи „субјект“, тј. субјект који је више дело нестабилности, но релативно стабилни скуп елемената, јесте *неименљив*. Сходно томе нема ни његове историје, ни прошлости, ни будућности, па како каже *неименљиви* у

¹⁷⁶ Исто, стр. 49.

¹⁷⁷ Исто;

¹⁷⁸ „Морам увек да говорим једно исто“ (*L'innommable*), „Целог века иста питања исти одговори“ (Хам, у *Крају партије*), „...живот је створен од понављања, рекло би се, а и смрт мора да је нека врста понављања“ (*Молоа*), наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 49.

¹⁷⁹ Исто;

¹⁸⁰ Исто, стр. 50.

¹⁸¹ „Измишљам причу да бих себи дао неки садржај.“ (Самјуел Бекет, *Текстови низашта*), наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 50.

¹⁸² Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 50.

¹⁸³ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 50.

¹⁸⁴ Исто;

¹⁸⁵ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 51.

¹⁸⁶ Исто;

истоименом Бекетовом роману (*L'innommable*) „Знао сам ја да имам успомена, штета што нису моје“¹⁸⁷.

Према Константиновићевом мишљењу Бекет је управо она упорност у савршеној безизгледности, опстојавање у исказивању онога што измиче језику, па је „*Јов у самом језгру Бекетовог continuer*“¹⁸⁸. Према Бекетовим речима уметност наше епохе је обеспредмећена у сваком смислу, она је:

...израз да нема шта да се изрази, чиме да се изрази, из чега да се изрази, да нема снаге да се изрази, да нема жеље да се изрази, заједно са обавезом да се изрази¹⁸⁹.

У истоме Константиновић је видео и Бекета, *Бекета или нашу епоху*, посебно у *обавези* једнакој оној да се постоји, да се говори, да се говорећи постоји. Међутим, с друге стране, Бекет није човек израза, како пише Константиновић. У том смислу он није писац, јер између њега и израза нема помирења. За њега је „свако изражавање претеривање у изражавању“¹⁹⁰, како и сам каже у роману *Молоа*. Осуђен на изражавање, на језик као на егзистенцију, он је против таквог изражавања и такве егзистенције. Бекет као да је нека унутрашња негација самог изражавања, па „сваки његов текст јесте текст низашта“¹⁹¹, јер је истина говора у његовој промашености. Зато и нема Бекетовог израза, његовог „става“ или цитата Бекета. У ретким ситуацијама када се Бекет може цитирати¹⁹² то су „треници његовог савршеног самоувида, али самим тим и његове мале самоиздаје: треници Бекетовог антибекетовског знања Бекета“¹⁹³. Моћ цитата је сразмерна моћи система, јер се систем потврђује само као целина, којој цитат као елемент само сведочи у прилог. Последично, Бекетов говор је говор против моћи система, јер систем је хуман само ако је савршена слика савршеног односа делова и целине. Отуда је Бекет *маргиналац, отпад система, ђубре хуманости*, „сјај велике мрачне ослобађајуће промашености“¹⁹⁴, а Бекетов говор „говор промашене Целине, промашеног јединства, ‘високо етички тероризам’ који нас враћа ‘страви света ухваћеног на делу’“¹⁹⁵.

Већ на првим страницама романа *L'innommable*, Бекет о истом духу система каже:

Оно што треба избегавати, не знам зашто, јесте дух система, људи са стварима, људи без ствари, ствари без људи, шта је то важно, уобразио сам да се свега тога могу зачас отрести кад год зажелим. Не видим како.¹⁹⁶

Међутим, немогуће је *отрести се* од *духа система*, управо јер је тај дух човек сам, са стварима, без ствари, па и човек ствари без човека („ствари по себи“), ствари без „духа система“, или језика. Је ли и дух језика „дух система“, пита се Константиновић, па Бекетов покушај бекства ван система види као „покушај оспособљавања за тишину „као за ‘говор’ ствари без речи“¹⁹⁷. Бекет је спуштајући се до тишине, долазио до самог постојања, где су

¹⁸⁷ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 52.

¹⁸⁸ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 55.

¹⁸⁹ Исто, стр. 54.

¹⁹⁰ Исто, стр. 83.

¹⁹¹ Исто;

¹⁹² У поговору за роман *Молоа* Константиновић је такође писао о непостојању Бекетовог цитата, тј. о одсуству његовог јасно артикулисаног идејног система: „Ево писца кога апсолутно не можете да цитирате. Нађите ми какву вам драго његову тврдњу, и ја ћу вам супротставити одмах супротну, анти-тврдњу. (...) То је партија шаха у којој нико не добија и нико не губи. Бекет нам не пружа никакву извесност, никакво смирење, јер и најцрња извесност, ‘најмрачнији’ филозофски систем, ипак је *извесност самим тим што је систем*.“ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 84.

¹⁹³ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 84.

¹⁹⁴ Исто;

¹⁹⁵ Исто, стр. 84–85.

¹⁹⁶ Исто, стр. 85.

¹⁹⁷ Исто;

ствари неименљиве, слободне од смисла, без икаквог „духа система“. Бекетова (анти)метода јесте лаконизам:

Он је највећи Лакедемонац епохе: збијао је реченице, све до крајње границе разумљивости. Чујем га како каже, говорећи о Прусту, да уметнички порив не води експанзији, него контракцији.¹⁹⁸

Чини се да је Бекета ово сажимање водило и у самоћу, у контраховање себе самог до границе где нема субјекта, ни имена, ни личне заменице, никаквог одговора, никаквог решења, само неког неименљивог одржања. Бекет је одржавање „с ону страну субјекта, или говора, у тишини“¹⁹⁹, у одупирању „центрифугалним силама, свему што је екстензивно, и то сталним сужавањем текста, сталном редукацијом себе самога...“²⁰⁰. Писати из сиромаштва, значи одрећи се чак и личних заменица, користећи тек око седам стотина педесет речи, колико је Бекет користио. Уосталом, како наводи Константиновић, Бекет је по сведочанствима увек говорио само о *раду*, никад о *писању* или *литератури*: „Писање подразумева заменице, *être i avoir*“²⁰¹, али ‘заменице су за све криве’, имена за мене нема“ (*L’innommable*)“²⁰². Бекетов рад јесте рад редукације, служба сиромаштву, против сваке лакоће – „врхунско начело аскетизма“²⁰³.

Бекет је своје разликовање од Џојса истицао у неколико прилика: „Џојс као уметник тежи свезнању и свемоћи. Ја радим с немоћи и с незнањем“²⁰⁴. Бекет је за Константиновића „некаква ‘унутрашња’ негација Џојса, некакав Џојс побуњен против Џојса“²⁰⁵.

У „агонији песника моћи“²⁰⁶ и „распаду херојског дела, агонији епике“²⁰⁷ Константиновић је видео епоху саму, не појединачног писца. Како напомиње, у његовом искуству то је роман *Дај нам данас*, али и покретање полемике око антихероизма. Како је писао у чланку „Где је Толстој?“ (1959) смрт епског неизбежно повлачи за собом и смрт јунака, па је ова агонија – агонија субјекта, у свету у којем су све судбине сведене само на једну, сва лица на лице човека из концентрационог логора.

Две године касније (1961), како наводи Константиновић, Теодор Адорно у тексту „Покушај да се разуме ‘Крај партије’“ полазио је од истог основног става о немогућности субјекта (личности): *Крај партије* открива да „полагање права индивидуе на аутономију и суштственост постаје неверодостојно“²⁰⁸. Константиновић преноси и сведочанство да је Бекет 1975. године рекао Шарлу Жилијеу – „Најзад, не зна се више ко говори. Постоји *тотално ишчезавање субјекта*“²⁰⁹. То је у пуном сагласју са Адорном, као и са средишњом тезом Константиновићевог чланка „Где је Толстој?“²¹⁰ – „Личност више није личност“, али „основно“ Бекета Константиновић види као оног који би да се пробуди из „кошмара историје“, али који „устаје“ у кошмару ванвремености или ништавила: „Његов nihilizam је тоталан, и зато пристаје само на вечност“²¹¹. Иако антиметафизичар, Бекет је тако осуђен на „метафизику“. Константиновић види Бекета у његовом есеју „Пруст“, као у

¹⁹⁸ Исто, стр. 86.

¹⁹⁹ Исто, стр. 87.

²⁰⁰ Исто;

²⁰¹ Бити, имати.

²⁰² Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 87.

²⁰³ Исто;

²⁰⁴ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 88.

²⁰⁵ Исто, стр. 89.

²⁰⁶ Исто;

²⁰⁷ Исто;

²⁰⁸ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 89.

²⁰⁹ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 90.

²¹⁰ Радомир Константиновић, „Где је Толстој?“, претходно наведено;

²¹¹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 90.

некој врсти Бекетовог огледала. Код Пруста нема ни правде ни неправде, јер „трагедија нема никакве везе са људском правдом. Трагедија је исказ о испаштању, али не због огрешења о некакав локални закон...“²¹², већ личност у трагедији представља испаштање „првородног греха, ‘греха да се буде рођен’“²¹³. Такав Бекет тешко да би могао да прихвати тумачење Бекета „кризом идентитета“, како је мислио Константиновић, у том тумачењу он би „могао да види само апсурдни покушај наде (те „проклете особине“) да релативизује (да временски „локализује“) проклетство постојања. Нема ту места за Сартра. Ни за Адорна. Ни за мене, онога мене из *Где је Толстој?*“²¹⁴.

У књизи *Бекет пријатељ* важна је и теза о духу homo ludens у Бекетовом делу. За Бекета, тог „роба озбиљности“, како је мислио Константиновић, већ је само писање драмских текстова покушај игре као ослобађања од рада. Драма Бекетова чини се, пише Константиновић, као дијалогизација монолошког Бекета, онога из прозе, из његове „трилогије“ *Молој, Малоне умире, Неименљиви* и „у том смислу као поспољашњење његовог ‘унутрашњег монолога’ (његове прозе)“²¹⁵.

Бекет је, сведочи Константиновић, из године у годину писао све мање и све краће текстове:

...и реченице су му се скраћивале, сужавао се све више, сужавао је језично своје поље. Сужавао је језик. Није то била ствар умора, као што ми се понекад чинило, у тренуцима кад сам у рукама имао оне мале његове књижице (на хартијама малог формата), – или, такође, кад су нам често, уместо писама, најопширнијих 1957/58, стизале његове разгледнице, са две-три реченице поздрава: била је то продужена његова служба сажимању, продужен, и продубљен, рад на компресији језика, све до оног тренутка кад се језик своди само на упутства за слику (или за музику, за светлост). *Бекет је следио агонију свог језика: следио је сопствену агонију.*²¹⁶

Тиме је, како је писао Константиновић, Бекет потврђивао да је егзистенција за њега уистину била језик или причање. То је Бекет: „језик који напушта језик. Бекет који напушта Бекета“²¹⁷.

Бекетово безнађе чинило се Константиновићу као нада у повратак стварима, изван ма каквог значења, с оне стране интелигенције. Присећајући се, Константиновић наводи како је Бекет једном приликом на питање шта значи Јонескова *Лекција* одговорио нервозно: „А зашто мора нешто да значи?“²¹⁸ Откуда тај *бес на сами помен значења*, на значење као ствар „морања“, пита се Константиновић. Умирање је смрт значења: „У сваком умирању умире знак а враћа се ствар, она иза које ничег нема, која је затворена сама са собом...“²¹⁹. Управо то је, пише Константиновић, Бекет покушавао да прихвати – „ствари нису знаци, нису симболи. Нема ‘идеје’. Нема Бога. Нема ни општења. Нико није ни са ким.“²²⁰ С тим у вези Бекет је порицање спаса и ругање спасу, страх „од смрти као препорода“, жудња за коначном смрћу.

Ипак, како пише Константиновић, нема ћутања и против наше воље: „неки језик (неки говор, ма какав говор), нека мисао, дакле (ма каква мисао), продужава се у нама и против наше воље: ми постојимо“²²¹. Узалуд Бекетов Диди у комаду *Чекајући Годоа* каже:

²¹² Исто;

²¹³ Исто;

²¹⁴ Исто;

²¹⁵ Исто, стр. 104.

²¹⁶ Исто, стр. 106.

²¹⁷ Исто;

²¹⁸ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 109.

²¹⁹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 110.

²²⁰ Исто;

²²¹ Исто, стр. 119.

„Ми се више не излажемо опасности да мислимо“²²², јер „принуда на постојање јесте принуда на мишљење (на језик)“²²³.

Како сведочи, Константиновићу је Бекетова дописница с репродукцијом Мантеџиног *Christo morto* дошла „као одговор на мој *Излазак*, на мога Христа? – Он каже: ‘Касније ћу вам писати опширније’, али није то учинио: ‘опширније’ може да буде само његово ‘мишљење’, које подразумева суд, што је за њега апсолутно неприхватљиво.“²²⁴ У тој дописници с репродукцијом Мантеџа Константиновић је видео метафору Бекета:

...не језик (или суд), него слика, која јесте и обећање и ускраћивање суда, и зато је на језик несводљива. Бекет, који обећава ‘опширније писање’, а *задовољава* се сликом, јесте Бекет овог Христа који неће ускрнути и који управо зато дозвољава само слику, а не и језик. Нема ускрнућа тамо где је слика. (Слика је атеистичка.) Бекет: стварност без трансценденције, Христ без ускрнућа: *Christo morto*?²²⁵.

Тај Мантеџин мртви Христ, како пише даље Константиновић, дело је његове „доње перспективе“, а не уверења да је Христ мртав заувек. Мантеџа није из атеизма дошао до „доње перспективе“, већ обратно, јер „као да постоји нека сарадња између геометрије и смрти без ускрнућа, већ зато што та смрт посвећује у празан простор, у апсолутну самоћу“²²⁶.

У „доњој перспективи“ Константиновић види и Бекета, у доњем као првом, као свему што је ускраћено, унижено, ниско.

Последња сачувана дописница коју је Бекет упутио Каћи Самарцић и Радомиру Константиновићу датира из децембра 1972. године. Своју преписку с Бекетом, чувану неколико деценија, Константиновић је пристао да објави тек по наговору Саве Даутовића, како сведочи Михајло Пантић²²⁷. Важна како у документарном смислу, тако и у доприносу тумачењу и „приближавању“ Бекета, књига *Бекет пријатељ* сведочи и о почетним везама будућег текстуалног дијалога два писца, па је свакако важна и у разумевању Константиновићевог дела. Томе у прилог иде и чињеница да је аутор књигу *Бекет пријатељ* и роман *Декартова смрт* који врхуни Константиновићев опус, не само чињеницом да је то његова последња књига, сматрао *једном књигом*²²⁸.

Модерна литература и питање субјекта

Не само у литератури, како је сматрао Константиновић, већ и уопште, откриће *појединачног* је најактуелније откриће савременог доба. Међутим, ово откриће, парадоксално, последица је откривања ништавила „као принципа поравнавања апсолутно свих разлика“²²⁹. Овај парадоксални став оправдава се унутарњом логиком, како је писао Константиновић, да „управо ништавило инспирише, тиме што све уопштава, ову потребу за упојединачавањем, за успостављањем апсолутног идентитета појава и ствари. Ми не

²²² Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 120.

²²³ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 120.

²²⁴ Исто, стр. 127.

²²⁵ Исто;

²²⁶ Исто;

²²⁷ Михајло Пантић, *Читати, шта друго...*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд, 2016, стр. 80.

²²⁸ „Радомир, на име, пише Берисављевићу да су ‘Декартова смрт’ и ова књига – једна књига. Пише тачно овако: „То је комплементарно твојој ‘Декартовој смрти’, и то толико да су ‘Декартова смрт’ и ‘Бекет пријатељ’ једна књига”. (из писма издавачу Живану Берисављевићу у издању чије издавачке куће Мир из Новог Сада је објављен роман *Декартова смрт*). Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, претходно наведено, стр. 680.

²²⁹ Radomir Konstantinović, „Ništavilo i jezik“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 84.

престајемо да утврђујемо у овој епохи биће у односу према не-бићу, и то у *унутрашњем* његовом односу.²³⁰ Дијалектички карактер односа бића према не-бићу јавља се и у самој негацији бића – не-бићу, јер биће које ништи све разлике, све до Једнога духа, који би се могао назвати „помамним духом власништва“²³¹, управо упућује на тражење разлика. Субјект угрожен ништавилом, на путу ка ишчезавању, кроз овај „нагон ка власништву“²³² као да изражава „жудњу за самопоседовањем“²³³.

Из овакве дијалектичке позиције која нема разрешење већ је усмерена пут ништавила, па нужно праћена доживљајем апсурдности, посебно у друштвеној клими с почетка двадесетог века, проистекла су нека од најважнијих питања и тема модерне литературе – питања (одсуства) смисла, субјекта, његовог идентитета, могућности слободне воље.

У „стравичној фабрици овог света, Кафкиног света“²³⁴, у „свету проблематичног идентитета“²³⁵, како је писао поводом Бекета, Константиновић пише како су велики карактери у књижевности техника прошлости. Онде где је „измрвљена изузетност наших личности“²³⁶, идентитет дестабилизован, савременом писцу се техника карактера чини заобилазним приступом проблему, па су технике савремене прозе, пре свега симболизација, заправо тежња за есенцијалношћу и конкретношћу до које се стиже апстраховањем. С тим у вези, у „сумраку карактера“²³⁷ Константиновић није видео „сумрак велике прозе“²³⁸, знак њене немоћи, већ њену есенцијализацију.

Иако је Ками, „заблудели син Грчке“²³⁹ (Константиновић поводом Камијевог *Лета*), покушавао да се врати старим вредностима, „да нађе наду која му је окренула леђа у време кад је писао *Странца* и за којом је трагао у својој историји куге, беде и величине, очајања и пожртвовања“²⁴⁰, за Камија који је филозоф-Одисеј који се враћа из апсурда, за модерну литературу, „нема повратка у Грчку“²⁴¹, у хармонију којој је стремио свет антике. Иако је тврдња Камијева да нема апсолутног нихилизма, оног Камија који се зажелео хармоније у отклону од синкопираног ритма безнађа и отуђења, за сваког модерног Одисеја је повратак немогућ, јер нема целовитости, смислености коју тражи хармонија, за коју је могло знати само хомеровско доба. Клима апсурда, не зна за време, јер он *није категорија времена*, апсурд је безвремен.

У размишљањима о Џојсу, Константиновић је истицао да је језик који од средства постаје субјект, заправо израз отуђења, у којем се управо „бежи“ од функције, или је она у инверзији са субјектом. Уместо субјекта који говори, средство, сама реч, постаје субјект, док се субјект инвертира у објект који је инструмент језика. „Ова демонстрација језика је и као сама демонстрација ‘унутрашње структуре’ књижевнога дела, тако да сам поступак постаје главни јунак, али постаје то због тога што више јунака, у класичноме смислу, у овој литератури нема“²⁴². Даље он констатује да је „распаду јунака“ еквивалентна оваква

²³⁰ Исто;

²³¹ Исто;

²³² Исто;

²³³ Исто;

²³⁴ Радомир Константиновић, „Где је Толстој?“, претходно наведено, стр. 17.

²³⁵ Radomir Konstantinović, „Beket i radio drama“, претходно наведено, стр. 105.

²³⁶ Радомир Константиновић, „Где је Толстој?“, претходно наведено, стр. 17.

²³⁷ Радомир Константиновић, „Сумрак карактера“, *Политика*, 1. IX 1957.

²³⁸ Исто;

²³⁹ Радомир Константиновић, „Нема повратка у Грчку“, *НИН*, 23. XII 1956.

²⁴⁰ Исто;

²⁴¹ Исто;

²⁴² Radomir Konstantinović, „O strukturalizmu i literaturi avangarde“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 214.

демонстрација „поступка“, којим је грађено једно књижевно дело, али и ова демонстрација језика. У Џојсовом унутрашњем дијалогу језик је чујан, он је изашао из анонимности у којој га је држао класични роман, па је експликација поступка и језика била је нужна управо зато „што јунак овога унутрашњег монопола за самога себе једва да постоји“²⁴³.

У модерној литератури, оној „чијој мисли *одговара* и њена структура, њен ‘поступак’, то је ствар нужности“²⁴⁴, истицао је Константиновић. Писац модерне литературе принуђен је да се прилагоди овој нужности, да унеколико сузбије своју творачку вољу, пристајући на њен секундарни значај у односу на књижевни језик и поступак.

Све што се називало експерименталном литературом у ствари је израз ове нужности, или овог покушаја живљења у њој, – *израз настојања да се говори ту где реч покушава да се одвоји од човека*, онако како се све од њега одваја, ту где је, – да употребим израз Мукаржовског, – једино могућна *лабилна* равнотежа, она која је непрестано у питању, која је непрестани покушај равнотеже, или, ако се тако може рећи, која је једна *експериментална* равнотежа²⁴⁵.

Када би и било могуће избегавање оваквог *изнуђеног начина писања* које сама епоха намеће, оно би значило оглушење о глас епохе, о сопствени дух који је *и* дух епохе.

Џојс који је хтео да унесе у своје дело живи језички и непосредно „снимљени“ душевни садржај као некакву чисту стварност, која не би била прерађена интерпретацијом, већ „предата“ делу у „сировом“ стању, учинио је то пре филмског медија, приметио је Константиновић. „Чиста стварност“ унета је у уметност „као бомба, као нитроглицерин: да је разори, у дотадашњем њеноме стању, да је промени битно, али не зато да би је уништила коначно, већ да би учинила да се она, буквално, разлије преко својих рубова, да прошири своје границе“²⁴⁶. Оно што је изгледало као самоубиство уметности, у ствари је само разарање оне „чистоте“ њеног бића, чистоте коју ће касније сама уметност осетити управо као своју искљученост из света.

У продору нетумачене стварности у уметност, у тежњи документарног да буде уметничко и обратно, како је мислио Константиновић, социологија је видела свет разореног интегритета, проблематичног идентитета ствари и појава, који се испољава управо кроз ту замену функција, мешање „ствари и појава, света и духа, нечовечног и човечанског, антитворачког и творачког, антиестетског и естетског“²⁴⁷. Међутим, напомиње он, превиђа се да се тој инверзији функција тежи, јер рећи само да је то „пароксизам воље рођен у парадоксалности света, и као продужење насиља тог света над нашом вољом“²⁴⁸, одвише је лако, јер се свет који нас постварује продужава у нама, претварајући нас у инструмент самопостварења. Овакво веровање претпоставља аутоматизацију човека, његово свођење на рефлекс спољашње воље, занемарујући његову творачку димензију. Привидни пароксизам јесте само у томе да човек жели тај сукоб супротности, као творац он хоће створено, као човек избора, оно што сам није изабрао, хоће оно што га оспорава, јер „ми освајамо помоћу самопоништавања, и исказујемо се немирењем са оним што јесмо“²⁴⁹. Ништа не пристаје на себе, и само тако бива, поентира Константиновић, па и уметност и литература.

²⁴³ Исто;

²⁴⁴ Исто;

²⁴⁵ Исто;

²⁴⁶ Radomir Konstantinović, „Umetničko i dokumentarno“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 112.

²⁴⁷ Исто, стр. 115.

²⁴⁸ Исто;

²⁴⁹ Исто, стр. 116.

Књижевност између форме и самоуништења

О постварењу као непрестаној тежњи за коначном формом, али где је коначност заправо самоуништење, као једној и од својих великих тема, Константиновић је писао и поводом *Вергилијеве смрти* Хермана Броха.

Уколико је *Вергилијева смрт* један „незавршиви роман“²⁵⁰, незавршив је стога што динамичко кретање ствар – реч и реч – ствар којим се и сама реч претвара у ствар испред ствари, онемогућава крај. „Реч тражи ствар, и као да служи ствари, односно као да се налази на путу свога самоуништења“²⁵¹, али, по „врхунском парадоксу језика, она јесте, она бива управо тражењем овога самоуништења, према идеалу свога савршеног постварења, односно своје савршене адекватације“²⁵². Ова самонегација речи постизање је самосвести речи о језику, самосвести која се рађа у овој „емиграцији“ из стања језика у облик ствари. Реч се утемељује у самој себи управо тежњом да савршено срасте са оним што именује, да постане *то*, та ствар, дакле, а не реч. Међутим, у своме самопорицању, у стремљењу савршеној адекватности са ствари, реч као да бива одбијена од саме ствари, као да стварност ствари брани реч од њене самоуништавалачке воље. Но, стварност брани себе, јер стање „савршене адекватације“ које би могло бити изражено једноставном формулом реч је ствар, носи у себи и обрнуту једнакост да је ствар једнака речи. Управо у овој дијалектици и њеној иманентној унутарњој колизији Константиновић је видео и животност језика и предметност ствари. Ствар која није реч и која ју одбија, јесте ствар, као и реч која није ствар, у своме кретању ка њој, јесте реч. Говор је управо упознавање ове негације, његова потенција је у овоме „није“ у том кретању ка идеално стварном:

Тамо где би језик био лишен овог кретања, или, ако хоћете, тамо где бисмо били излечени од ове утопијске наде да ће реч успети да се по-ствари, савршеном адекватацијом, не би било извора овоме кретању. Као да је потребна једна сумња у стварност да би се говорило, и као да је потребно извесно немирење са језиком да би језик заиста био.²⁵³

Херман Брох, тврдио је Константиновић, управо је „искуство овога немирења са говором“²⁵⁴, па је суштина *Вергилијеве смрти* сам језик у напону, језик који се обогаћује у жудњи за савршеном адекватношћу са стварима, „оном која би значила тријумф непоречно стварног, ослобођеног од сваког привида речи“²⁵⁵. Брохова стварност је тако стварност велике тензије између језика и ствари, која тражећи се остаје увек једна обећана, а недосегнута стварност, чија виртуелност *јесте* као посебна форма датости. Брох се, као и напон између ствари и језика, може изразити формулом, Броховом „формулом“ – „Не још, па ипак већ”.

Дијалектика коју је Константиновић видео у Броховом роману јесте из саме суштине стварности која не дозвољава коначност, никакву дефинитивну стварност речи и језика. Тако „стварност није оно што јесте, него оно што настаје – једна настајућа стварност“²⁵⁶, која се одржава колизијом између датог и недатог, ствари и речи, света и свести, као и између света и језика, односно света и човека. Изван ових опозиција нема те дијалектичности, јер неоствареност јесте овде гаранција кретања.

²⁵⁰ Radomir Konstantinović, „Ne još, pa ipak već“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 188.

²⁵¹ Исто;

²⁵² Исто, стр. 189.

²⁵³ Исто;

²⁵⁴ Исто;

²⁵⁵ Исто;

²⁵⁶ Исто, стр. 190.

Сумња у способност речи за ствари или за стварност умножава се сумњом у нашу способност да будемо заиста стварни, да заиста будемо, али је и овде поништавајућа динамика заправо животворно дијалектичка, она која врхуни у нашој природи „неизменљивих, непоправљивих бића речи“²⁵⁷. Управо сумња и негација афирмишу стварност, а не априорна вера у моћ речи и у нашу способност за учешће у стварности света и нас самих. Уколико би била могућна само елементарна афирмација, без негације, априорно *да* би било заправо непокрет, сама смрт, савршени идентитет света и свести, ствари и речи, ништавило као апсолутна вера у живот, једно апсолутно *да*, али без кретања.

Романи у којима свака ствар има своју реч, пише даље Константиновић, где је човек „синоним апсолутне ‘позитивности’, тоталног самоимања и самовласности, она рушевина живота, или рушевина кретања, она истина, она илузија“²⁵⁸, нужно „садрже“ кретање које се продужава тамо где је и како је једино могуће – у настајућој стварности где настаје и сам човек сопственом и потенцијалношћу стварности стваран. „Они који би да избегну опозиције свести и света, хтели би да избегну сам живот“²⁵⁹, али то одбијање се парадоксално врши у име самог живота који се „распевава кроз свести оних који га немају, не поседују, али који су зато њему упућени, и то тим више што га немају“²⁶⁰.

Ако је сумња у реч довела до „баснословне полифоније језика, у *Вергилијевој смрти*, сумња у наше учешће у свету исказала се као сам чин тог учествовања“²⁶¹, јер „живот изван кризе, живот лишен кризе, није живот. То је савршени идентитет свега са свачим: то је смрт, апсолутна непокретност.“²⁶² Управо тако се и смрт творца *Енеиде* преображава у апологију кретања, сумња у реч, која је Вергилија приморавала намери да спали *Енеиду*, резултира новом *Енеидом*.

Скептицизам француског „новог романа“

Поред бекетовског карактера појединих Константиновићевих романа, они су најчешће довођени у везу с утицајем француског „новог романа“. И сам Константиновић у есеју „Обнова дескрипције“²⁶³ утврдио је да су Ален Роб-Грије и Мишел Битор, најпознатији представници „новог романа“, „писци који имају да нам кажу нешто ново“²⁶⁴.

Као основну амбицију француског „новог романа“ Константиновић је видео афирмацију романа који би да прекине све везе с такозваним метафизичким романом, али и са класичним психолошким романом.

Наиме, како су сматрали представници „новог романа“ психолошка и метафизичка анализа, па исто тако и историја, дело су наше перцепције, „артифицијелна стварност која је замутила наше очи и слух“²⁶⁵, а не стварност по себи. Стога „сваки смисао који налазимо у свету инкомпатибилан је са светом: он је дело нашег духа, и ми смо га ‘подметнули’ свету“²⁶⁶. Уместо нас, као и уместо света, писао је даље Константиновић поводом „новог

²⁵⁷ Исто, стр. 191.

²⁵⁸ Исто;

²⁵⁹ Исто;

²⁶⁰ Исто;

²⁶¹ Исто;

²⁶² Исто, стр. 192.

²⁶³ Радомир Константиновић, „Обнова дескрипције“, *Поља*, година 5, бр. 39, април – мај 1959.

²⁶⁴ Исто;

²⁶⁵ Радомир Константиновић, „Побуна против психологије“, *НИИ*, 1. V 1959.

²⁶⁶ Радомир Константиновић, „Обнова дескрипције“, претходно наведено;

романа“, „живи наша анализа“²⁶⁷, јер смо „упорном хуманизацијом читавог света, изневерили и фалсификовали свет који није хуманистички, него је само свет“²⁶⁸. Управо Алан Роб-Грије позивао је на дехуманизацију, на ослобађање појава и ствари од приписаних им значења.

Константиновић је радикалну негацију метафизичког романа, на коју су позивали представници новог романа, сматрао нужном и дубоко логичном.

Егзистенцијалистички роман, међутим, како је сматрао Константиновић, само је заобишао велико и комплексно питање о односу литература – филозофија. Иако је много учинио да роман који се „давио у плитком реализму, почне да ‘мисли’“²⁶⁹, егзистенцијализам за најакутније проблеме литературе није покушао да нађе нова решења. Питање о односу литературе и филозофије егзистенцијализам је „решио“ на тај начин што је литературу деградирао на слушкињу филозофије, а све егзистенцијалистичке паролe о ангажованој литератури биле су само паролe, бескорисне у ситуацији у којој су се границе филозофије и литературе готово потпуно изгубиле. Писац не може, писао је даље Константиновић, само да се задовољи општом констатацијом да тих граница више нема и да је егзистенцијализам требало да донесе општи доживљај живота, јер проблем је на тај начин само поновљен.

Међутим, ни „нови роман“, према Константиновићу, није пружио нове могућности за истински метафизички роман епохе, јер није ни имао тенденцију да постоји у оквирима метафизичког романа. За Роб-Гријеа су метафизика, а не мање и историја, па чак и психолошки доживљаји човека само пуке апстракције, „стварност живота замућује се филозофирањем“²⁷⁰, а „анализа и метафизика су мреже које смо сами себи исплели“²⁷¹. Но, сва она питања која је поставила литература једнога Сартра или Камуја, у нешто другачијој варијанти, остала су и даље отворена и поред делатности групе „нови роман“.

„Нови роман“ одриче сваку везу с апстракцијом, управо јер хоће повратак апсолутној материји, објективној стварности недеформисаној нашим духом. Због тога они раскидају с методама психолошког романа, с методама романа „тока свести“. Роб-Грије и Битор, теоријски, али не мање и практично, придају дескрипцији прворазредни значај, видећи у њој сверешавајуће средство против апстраховања, психологизације, анализирања и метафизике, и то онда када је изгледало да је дескрипција техника прошлости. У књижевности је то значило раскрстити с Прустом, са Џојсом и успоставити роман апсолутизоване материје која не мисли, не сећа се, не зна за време и успомене.

У Роб-Гријеовим романима, пише даље Константиновић, а посебно у роману *Le voyeur* (преведеног као *Очи које све виде*), дескрипција је максимално чиста, „местимично управо геометријски чврста“²⁷², а „свет се претвара у геометрију, у праве и вертикале које се секу“²⁷³, а ми „треба да будемо само оптика која хвата и бележи, региструје тај свет велике геометријске игре. Оптика а не дух, само око које гледа а не доживљај свега што види“²⁷⁴. У нешто блажој форми, исти је случај и код Битора.

Дескрипција, овако „брутало наглашена, овако страшно прихваћена, као једини и спасоносни, универзални метод“²⁷⁵, како ју је разумевао Константиновић, „несумњиво

²⁶⁷ Исто;

²⁶⁸ Исто;

²⁶⁹ Исто;

²⁷⁰ Радомир Константиновић, „Побуна против психологије“, претходно наведено;

²⁷¹ Исто;

²⁷² Радомир Константиновић, „Обнова дескрипције“, претходно наведено;

²⁷³ Исто;

²⁷⁴ Исто;

²⁷⁵ Исто;

изражава дубоку једну потребу за неким просторима који су слободни од нас, за просторима који су истински дехуманизовани²⁷⁶. Међутим, дозивање апсолутне материје, њено чак дивинизирање, у себи је дубоко потресно и трагично, далеко дубље и судбоносније од пуког покушаја негације једне литерарне форме. Можда је реч о својеврсном индиректном изразу једнога стања и става који никако нису само литерарни, и чији корени су дубоко у нашој епохи, сматрао је Константиновић.

Оживљавање дескрипције је само литерарни рефлекс овога света који све чешће покушава, бекетовски изигран и опљачкан, отуђен у самоме себи, странац и свету и себи, да из себе самога (као из зачараног круга!) емигрира некуда, у неке друге просторе, у неко спокојство и мир који не мисле, не страхују, не постављају као Бекетов Клов и Хам 'стално иста питања' да би на њих, илузорно и бесмислено, али неизбежно 'давали стално исте одговоре'. Човек се, опет бекетовски, осећа заборављен од природе („Природа нас је заборавила!“), и он би своје бесциљно и бесперспективно дијалогизирање са самим собом да замени некаквим спокојством које у њему више одавно не пребива и које ваљда још једино – може да се учини – постоји у материји, дехуманизованој, нељудској, ванљудској.²⁷⁷

„Нови роман“ је пре свега одбијањем било какве анализе „душевних стања“, историје, спекулације изразио ову „болно људску потребу за дехуманизацијом, која је крик, урлајући крик данашњег отуђеног човека, странца и себи и свету око себе, у равнодушно лице савремене ‘хуманистичке’ цивилизације“²⁷⁸.

Међутим, у самом захтеву за чистом материјом, захтеву који је глорификовао дескрипцију, Константиновић није видео само моралну мотивацију његову, већ неразлучно и његову психолошку позадину. Уколико смо, како је писао Јунг, прихватили апстракцију да бисмо у разноликости нашли неки „закон“, као да је дошло време када нас управо апстракција онеспокојава. Одавно порушени „пантеистички однос поверења између људи и ствари“²⁷⁹ као да поново тражи своје успостављање, у потреби за конкретнијим ослоном и упориштем у односу на онај који је нудила апстракција. Као илустрацију оваквог мишљења о намерама „новог романа“, Константиновић наводи цитат из Биторовог романа *La modification (Преиначење)*:

Треба да усредсредите своју пажњу на предмете које виде ваше очи... да бисте докрајчили с тим унутрашњим немиром, с тим опасним прекухавањем и прежвакавањем успомена.²⁸⁰

Остављајући по страни нужну полемику с „новим романом“ о томе шта је апстракција а шта конкретна реалност и да ли литература, која је у језику, и *управо зато*, уопште познаје такву оштру разлику између реалног и апстрактног, или је баш та разлика за њу највећа апстракција, Константиновић је у супротстављању материје апстракцији видео доказ колико смо изван ње, „као што је хуманизам, у доба свог врхунца, ослобођен турства и терора бога, својом тежњом ка човеку изражавао колико је, ипак, још био гладан њега, колико је још био изван њега, па га је због тога апсолутизовао, видео у њему извор и уточиште свега“²⁸¹. Ако је хуманизам ипак видео новог бога у човеку, нисмо ли сада на прагу једне нове „религије“, која се зачиње пред „ослобођеном“ материјом, на рушевини човека, питао се Константиновић, и куда то води? Да ли је бекство из себе у „свет ствари“ уопште могуће? Да ли је могуће да будемо само оптика без духа, очи без доживљаја ствари? На ова питања, како је сматрао Константиновић, „нови роман“ је остао без адекватног одговора и доживео пораз. У Биторовом роману „*La modification*“, након

²⁷⁶ Исто;

²⁷⁷ Исто;

²⁷⁸ Исто;

²⁷⁹ Исто;

²⁸⁰ Исто;

²⁸¹ Исто;

„размахнуте дескрипције, која ничему не прашта, ниједној ствари, ниједном призору“²⁸², у том „парадоксалном реализму, доведеном до апсурдних облика“²⁸³, дескрипција ипак бива „поражена“ пред гласовима свести јунака који покушава *само да гледа*, да не *прекухава* успомене, упркос Биторовом уверењу да ће „оптика да нас спасе од подводних стена нашег духа, да нас отрезни и успокоји“²⁸⁴.

Исти пораз доживеће сви они, мислио је Константиновић, који буду покушали да избегну сваки антропоморфизам, да заувек побегну од анализе и психологије, „зато што ствари ипак *ми* гледамо, ми који нисмо само камера, не само оптика, него исто толико свест, доживљај, мисао“²⁸⁵, који смо „набијени до грла смислом-бесмислом, ми фатално интројицирамо себе“²⁸⁶. На крају крајева, ипак смо *ми* ти којима је дескрипција намењена, па нема бекства из субјективности и њених пројекција:

Кад-тад ‘чиста’ ствар помешаће се с нама, почеће да се креће, да дише у нашем ритму, у ритму нашег психолошког механизма, па ако хоћете и у ритму тог још неубијеног метафизичког пајаца у нама: ствари не могу без нас, нити ми можемо без ствари.²⁸⁷

С тим у вези, закључује Константиновић, да смо као бића неспособни за „чисту“ репродукцију, јер се сваки наш покушај репродукције увек завршава у продукцији, пошто је „идеја апсолутног реализма у контрадикцији с реалношћу стварања“²⁸⁸, па ствари „по себи“ „с фаталном нужношћу губе свој интегритет, па чак и своју првобитну суштину оног тренутка кад их захвате зупчаници нашег духа, механизам пробуђене креације“²⁸⁹. У нашем духу „машина која се никад не одмара“²⁹⁰, ствари у креативној „обради“ престају да буду само ствари и постају *функционалне ствари*, тј. функције тог механизма чија логика превазилази нашу рационалну логику, чија је воља надређена нашој вољи. Као пример ове креативне метаморфозе Константиновић наводи пример ципела које је гледао Ван Гог и које нису могле остати *само* ципеле, него су постале и облик једнога смисла, или бесмисла, јер креација, очигледно, није репродукција неке дате истине, него је стварање Хајдегерове „истине на делу“, истине која се тек ствара и манифестује своје законе и постаје свесна себе.

У том контексту Константиновић је разумевао и грешку егзистенцијалистичке литературе, коју је поновио и „нови роман“, а којој се одлучно супротстављао – веровање да је писање само израз онога што је *већ дато*, да је оно накнадни чин, а не начин да се створи *оно још нестворено*. Сва разлика је само у томе, тврдио је он, што је егзистенцијалистички роман у већ створеном видео идеју и филозофску концепцију, док је „нови роман“ у том већ створеном и непроменљивом видео апсолутизовану материју. У оба случаја, како тврди Константиновић, литература иде против своје природе, која је креативна а не репродуктивна.

Наравно, ни у литературу се не улази „без сенке“, и никако се не може тврдити да нам ништа не претходи, али би и веровати да пишемо само због тога да бисмо поновили једну већ дату реалност, само да бисмо је утврдили, било бесмислено. С тим у вези пише Константиновић „литература не одбија репродукцију зато што тражи право на своје

²⁸² Исто;

²⁸³ Радомир Константиновић, „Побуна против психологије“, претходно наведено;

²⁸⁴ Исто;

²⁸⁵ Радомир Константиновић, „Обнова дескрипције“, претходно наведено;

²⁸⁶ Исто;

²⁸⁷ Исто;

²⁸⁸ Исто;

²⁸⁹ Исто;

²⁹⁰ Исто;

достојанство и гордост, него зато што једноставно за њу није способна²⁹¹. Најзад, шта ћемо с речима, које су дело духа, а не елемент материје, пита се Константиновић и закључује да је „покушај да избегнемо сваки антропоморфизам, тај велики идеал Роб-Гријеов, уствари је само идеал, а не искуство, не глас праксе“²⁹².

Како наводи Константиновић на питање Јонеску зашто „занемарује“ језик, што му замерају неки критичари, Јонеско је одговорио –

...да је приметио како се речи троше, „како срљају у неизбежну апстракцију: потребно је само неколико пута узастопце, макар и уз највећу концентрацију, да изговорите реч ‘сто’, па да видите како та реч губи своје значење, како се ‘одваја’ од стола. Како се дематеријализује и више ништа не значи.“²⁹³

Питање обесмишљавања речи употребом остаје (за)увек отворено, као и тешко решиви проблем, како је сумњао Хајдегер – да ли реченични склоп, веза субјекта и предиката, заиста може да изрази и одрази „стварни склоп ствари“. Међутим, иако речи не изражавају потпуно ствар на коју се односе, па ни говор није огледало у којем се огледају ствари, остаје стална принуђеност на језик. Из тога следи, како је мислио Константиновић, „да ствари никад не можемо апсолутно да изразимо, да их без остатка ‘пренесемо’ у језик“²⁹⁴.

Један роман, маколико се служио дескрипцијом, већ због тога што је у језику, што *остаје* у језику, не може да нам донесе апсолутну материју, не може да постане израз и реалност тоталне дехуманизације. Између те дехуманизације и нас налази се језик, као непремостива брана. Ми остајемо у језику.²⁹⁵

Напуштање језика је немогуће, упркос нашој вољи да се одрекнемо његове (и нужно сопствене) немогућности да језиком стигнемо и заменимо материју, да стварношћу ствари заменимо нашу неизвесну људску реалност, „поготово у овој епохи кад читав свет ослушкује стравичну офанзиву ништавила“²⁹⁶.

У вези са трошном природом смисла речи, Константиновић подсећа и на текст Растка Петровића и Марка Ристића „Хелиотерапија афазije“²⁹⁷, који је, тврди он, проблемски сродан дилемама „новог романа“ – како у језику пронаћи пуни еквивалент ствари, како ревитализовати речи истрошене употребом? – и закључује да се сви покушаји да се направи „снимак реалности“ претварају у поезију (необично аутентичну), јер „нисмо ми болесни од афазije речи; ми смо ‘болесни’ од речи“²⁹⁸.

Стога је дескрипција, закључио је Константиновић, којом је „нови роман“ покушавао да врати свет себи самом, његовој сопственој реалности, макар само у литератури, вратила човека једино њему самоме. Дескрипција јесте, и она ће оставити само „еквивалент једног нашег доживљаја стварности, а не саме те стварности“²⁹⁹.

Тражећи адекватни опис *израза епохе* Константиновић је тврдио да је (сваки) садашњи тренутак неспособан за самоспознају, па сваки разговор о „изразу наше епохе“ нужно је разговор о будућим остварењима³⁰⁰. Он констатује да с правом очекујемо од будућности да нам открије садашњост, па макар и само зато што је садашњост увек актуелно незадовољна оним што је већ написано, односно готово, довршено – јер је жива.

²⁹¹ Исто;

²⁹² Исто;

²⁹³ Исто;

²⁹⁴ Исто;

²⁹⁵ Исто;

²⁹⁶ Исто;

²⁹⁷ Растко Петровић, Марко Ристић, „Хелиотерапија афазije“, *Мисао*, 16. V 1923.

²⁹⁸ Радомир Константиновић, „Обнова дескрипције“, претходно наведено;

²⁹⁹ Исто;

³⁰⁰ Радомир Константиновић, „Израз епохе“, *Политика*, 17. VIII 1958.

Оно на шта се нужно мора пристати јесте плурализам израза, па описујући савремену литературу Константиновић пише:

С једне стране сагледавајући ствари у крајностима, ви имате пречишћени, неокласицистички израз литературе која вам говори о отуђености човека модерног света, о његовој равнодушности, тим последњим зидом његове одбране, а с друге стране она грца патетиком немирења с таквим светом отуђености, патетиком побуне. Сваки од ових израза затворен је у себи. Али, можете ли апатијом Мерсоа... да изразите патетику немирења, трагичне дане Мађарске и Алжира? Најзад, ако проблем сагледамо из друге перспективе, из перспективе коју нам је отворио сам Кафка који је толико утицао на модерну литературу и на мит о заробљеном данашњем човеку, можемо ли ту перспективу да изразимо метафизичком патетиком једнога Хермана Броха?³⁰¹

У основи питања о моћи литературе, о њеној егзистенцији у нашој епохи, како је писао Константиновић, јесте сумња која далеко превазилази границе литературе. Савремена литература живи под окриљем парадокса *осуђености на говор* и *истовремене сумње у њега*, али она живи, јер верује да је могуће превазићи тај парадокс и „повратити неки нови смисао говора“³⁰².

Време савремене литературе осећа се као један „велики провизоријум, као неко међувреме“³⁰³, „време припрема за неко право доба које се још није догодило“³⁰⁴, које је у одсуству *савршеног* резултата, у жудњи за њим, створило „несрећне појмове као што су ‘експериментални роман’, ‘експериментална поезија’“³⁰⁵, тврдио је Константиновић. С тим у вези он примећује да мит о Сизифу није случајно „васкрснуо“ у овом веку. Према његовом мишљењу атрибут „експериментално“ уз појмове литературе, уметности, чист је плеоназам, јер „по својој најдубљој природи, поезија и уметност су вечити покушај, игре без закључка“³⁰⁶.

Једнако „несрећним“ изразом Константиновић је сматрао и појам „ангажована литература“ и „ангажовани писац“, јер „писац је, својим духом, својим учешћем у свету, живи део тог света, један од његових гласова и одјека, и искључиво у том смислу он је ангажован“³⁰⁷. Сам чин писања подразумева ангажовање као потребу писца да у своме времену нађе неки смисао, али који му стално измиче, па сам ангажман далеко превазилази дневно-политички или идеолошки контекст.

Уосталом, како је мислио Константиновић, у часу кад пише писац је „духовно изнад себе као грађанина“³⁰⁸ и као писац постоји једино док пише. Када престане да пише, он чак *није исто биће*, његов дух је другачији, јер је литература по себи *дисциплина сазнања* која руши наше навике, устаљена гледишта, „све те страшне наносе које нам шаље култура датог часа, наше поднебље, наша класа, наше порекло, не и мање наша проклета лењост“³⁰⁹. Чин писања је у том смислу ослобођавајући чин, па и литература сама има смисла као сазнавајући процес. У немоћи „обичне“ свести да стигне поетску свест он је видео јемство једне велике моћи – „да писање за нас има неки стварни смисао, разлог морално и интелектуално дубљи од свих разлога који нас терају да другима држимо проповеди“³¹⁰, јер „чим човек пише, он је човек несигуран у ономе што зна: он је човек

³⁰¹ Исто;

³⁰² Радомир Константиновић, „Доба наде“, *НИН*, 30. IV 1961.

³⁰³ Радомир Константиновић, „Дела, те метафоре културе“, претходно наведено;

³⁰⁴ Исто;

³⁰⁵ Исто;

³⁰⁶ Исто;

³⁰⁷ Радомир Константиновић, „Шта ту филозофираш?“, *Данас*, 11. X 1961.

³⁰⁸ Исто;

³⁰⁹ Исто;

³¹⁰ Исто;

који покушава исто толико и себи самоме и другоме да одговори на постављено питање³¹¹.

*

Историјски детерминисан Константиновићев избор тема за есеје сведочи колико о самој епохи, толико и његовој проблемској, литерарној и филозофској, оријентацији на одређена питања. Најпре, то су била питања која је поновила, али и оставила нерешеним литература егзистенцијализма, као и свака литература, као и свака *дисциплина сазнања* – питање људске егзистенције, њене смислености, могућности избора и слободне воље човека. Такође, Константиновићево есејистичко интересовање за књижевна дела која преиспитују могућности идентитета, паралелно је са његовим литерарним интересовањима. Проблем структуре романескне форме и њених структурних чинилаца, као и питања језика, језика као егзистенције, заокупљала су Константиновића једнако у његовом прозном и есејистичком раду.

Чињеница да је Константиновић есеје објављивао у истом временском периоду када и романе, готово пропратно уз њих, сведочи не само о тематским преклапањима, већ и о тражењу адекватне форме, а временом се све више опредељивао за есејистику.

Избор есеја који је начињен у овом прегледу руковођен је најпре њиховим значајем за разумевање Константиновићевог прозног опуса, као и његовог литерарног дијалога с другим писцима. Поједини есеји важни за тумачење Константиновићевих романа који су изостављени из овог представљања једног дела његовог есејистичког рада, биће укључени у појединачне анализе романа.

С обзиром на то, како се чини, да је Константиновић био *увек у дијалогу* с другим писцима, и условно речено у дијалогизовању литературе, или у *култури* уопште као у живом *интерсубјективном* процесу, али сам једино у власти духа, с правом се његов есејистички рад намеће као неизоставан у тумачењу његовога прозног дела.

³¹¹ Радомир Константиновић, „Белешка о спавачу“, *НИН*, 1. X 1961.

Дај нам данас

Рецепција романа *Дај нам данас* (1954–2013)

Рукопис првог издања романа *Дај нам данас*³¹², чији је уредник тада био Душан Матић, предат је под насловом *Неуморно море*³¹³, да би Константиновић касније изменио наслов. На Матићев захтев, како је он сам посведочио³¹⁴, рукопис романа је морао бити скраћен, са образложењем да је реч о финансијским разлозима. Од првобитних хиљаду и нешто страница рукописа, роман је објављен на око четири стотине педесет страница, и то тражено скраћење нужно је утицало на композицију романа, његов тематски опсег, што је само додатно појачало херметичност текста³¹⁵. Првобитни рукопис романа није сачуван. Између другог и трећег издања уочена је разлика у једном пасусу текста, што није битно изменило његову структуру.

Како је констатовао Зоран Глушчевић у „преломним педесетим годинама, у преображају књижевних погледа и књижевног стварања, у новој духовној и књижевној клими, појављује се роман *Дај нам данас* Радомира Константиновића“³¹⁶. Константиновић је тим романом „решио питање модерног концепта и модерног израза у нашој прози“³¹⁷, не ослањајући се директно ни на какву традицију домаће или стране провенијенције. Као најбитније одлике романа Глушчевић је издвојио укрштање временских токова у тачки збивања, дубинске токове свести уместо реалног збивања и наратије, стапање појмова простора и времена, флуидност и преображајност ликова, разбијање класичног јединства радње.

У другом тексту о роману *Дај нам данас* он примећује да је, пошто је на самом почетку романа главни јунак већ мртав, „смрт полазна основа за рашчлањивање“³¹⁸, па су привиђење, халуцинација, реална слика сећања само грађа за „нову димензију стварности“³¹⁹. Исти аутор асоцијативност тумачи као последицу растакања личности, губљења идентитета, док је појава двојника показатељ да би „тај ‘други’, могао постати било који други или сваки, ма који“³²⁰.

Једна од основних тема романа за Глушчевића је она о разматрању гриже савести „субјекта разапетог између захтева великог времена и сићушних потреба егзистенције“³²¹, који везивањем егзистенције за прогресију времена осмишљава саму егзистенцију. Хронотоп романа симултано обухвата све три димензије времена и разглобљеног

³¹² Роман *Дај нам данас* објављен је најпре у издавачкој кући Ново поколење (1954), а након тога имао је још два издања, друго 1963. године (Нолит, Београд) и треће 1982. у Нолитовој Библиотеци најбољих педесет српских романа.

³¹³ *Књижевне новине* (8. IV 1954) доносе извештај са годишње Скупштине Удружења књижевника Србије о продукцији својих чланова, у којем стоји да ће Константиновићу код Новог поколења бити штампан роман *Неуморно море*.

³¹⁴ Душан Матић, „Трагедија збирке песама“, *Дело*, година I, бр. 2, 1955.

³¹⁵ У првом, НОПОКовом издању романа, види се по нумерацији која су поглавља изузета из издања. У наредним издањима романа тај је редослед сређен.

³¹⁶ Зоран Глушчевић, „Судар егзистенције и времена“, поговор у: Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982, стр. 455.

³¹⁷ Исто;

³¹⁸ Зоран Глушчевић, „Не спавај, Ана“, у: Милош И. Бандић, *Савремена проза*, Нолит, Београд, 1973, стр. 619.

³¹⁹ Исто;

³²⁰ Исто, стр. 620.

³²¹ Зоран Глушчевић, „Судар егзистенције и времена“, поговор у: Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982, стр. 456.

простора, чиме се изражава антитеза између елементарних егзистенцијалних потреба и моралних захтева времена. Константиновић допушта „само онај оквир стварносне конкретизације која је у непосредном додиру са егзистенцијом...“³²², па је „све је усмерено ка једној одређеној ситуацији (*овде и ту, овај тренутак, ово време, ово место*), али се ближи, одређенији садржај тих исказница не прецизира“³²³.

Осим теме гриже савести Глушчевић је истакао и тему отпора појединца, „малог човека који се, на свој начин, виноу до висине свог великог времена“³²⁴, чија је смрт поистовећивање с идеалом, чиме се роман уздиже до „једне универзалне, утопијске визије света, до универзалне метафорике наде, бола, грча...“³²⁵.

У ликовима романа, том свету малих, обичних људи, према Глушчевићевој интерпретацији „под кором баналности поетски куца тежња и жеља за неким другим, лепшим, узвишенијим животом“³²⁶ о „неком свету храбрости и лепоте, о неком свету који је најлепши од свих светова“³²⁷. Такве идејне аспекте романа Глушчевић је разумевао као „идеални поетски узлет у савршени свет утопијске надреалности“³²⁸. Он сматра да дилема између контемплације и акције добија карактер литерарног поступка. Контемплација је једнака пасивности, „егзистенцијално сићушном животарењу“³²⁹, за шта је симбол „трагикомична визија“³³⁰ лутке испуњене сламом, док је, с друге стране, активни отпор терору „метафизичка принуда“³³¹ која је „пут пишчев у митологију“³³².

Роман *Дај нам данас*, годину дана по његовом објављивању, Карло Остојић оцењује као „најтежи за разумевање у читавој нашој литератури“³³³. И он, као и Зоран Глушчевић, запажа да се Константиновић не ослања на националну традицију, али тврди да неће „остати скривен његов дуг литературе Европе, Запада“³³⁴. Остојић издваја Вулфову и Џојса као писце који би донекле могли да „истакну своје поверилачко право“³³⁵, али ипак, њихов „дужник“ имао би да им врати само понешто – позајмице, маће или више, формалне природе – „фактуре, по која стилска фигура, покушај да се један доживљај сагледа скоро симултано, кроз све димензије, времена“³³⁶. Међутим, пише даље Остојић, покретачка идеја романа припада Константиновићу самом, али и европској култури као денационализованој култури. „Говорити универзалним језиком о нечем што је ипак захтевало један дијалекат – то су најозбиљнији недостаци овог романа“³³⁷, тврдио је Остојић. За њега је трагедија главног јунака романа, Едуарда Крауса, значила и „трагедију читавог једног става према животу“³³⁸, „у време које није могло да зна за било какве неодлучности и издвајање“³³⁹. Краусово самоубиство Остојић је тумачио као „једини

³²² Исто, стр. 460.

³²³ Исто;

³²⁴ Исто, стр. 473.

³²⁵ Исто;

³²⁶ Исто, стр. 474.

³²⁷ Наведено према: Зоран Глушчевић, „Судар егзистенције и времена“, претходно наведено, стр. 474.

³²⁸ Зоран Глушчевић, „Судар егзистенције и времена“, претходно наведено, стр. 474.

³²⁹ Зоран Глушчевић, „Не спавај, Ана“, претходно наведено, стр. 625.

³³⁰ Исто;

³³¹ Исто;

³³² Исто;

³³³ Карло Остојић, „‘Дај нам данас’, роман Радомира Константиновића“, *НИН*, 29. V 1955.

³³⁴ Исто;

³³⁵ Исто;

³³⁶ Исто;

³³⁷ Исто;

³³⁸ Исто;

³³⁹ Исто;

херојски акт човека који у Великом времену (...) није могао бити херој, последњи слободан акт једног бића, које је, уништавајући себе хтело да сачува илузију своје слободе³⁴⁰. У основи, Краусова трагедија је трагедија „крајњег индивидуализма, социјалног изолационизма“³⁴¹.

Милош И. Бандић је егзистенцијалистички карактер романа означио као „позитивни егзистенцијализам“³⁴², пошто је „условљен реалним хуманистичким садржајем и смислом“³⁴³. Бандић истиче да је у роману неколико типичних „Сартрових реквизита“ од којих издваја гадљивост и пре свега питање избора. Основни хуманистички став Константиновићевог романа Бандић је видео управо у поетским медитацијама о хуманијем свету, свету праведности и лепоте. И он истиче Џојса као узор Константиновићев и констатује да су сви ликови типични примери Џојсовог креираног лика, створени и објашњени искључиво понирањем у психичку реалност. Нико од ликова, тврдио је Бандић, није експериментални, „теоретски човек“ (Ниче), јер их је преплитање општељудског и индивидуалног у њима оставило ипак потпуним личностима. Константиновић је, закључио је Бандић, у своме роману луцидно осветлио дезинтеграцију човека и његов напор да остане цео и свој.

Оскар Давичо је у тексту „Непомирљиви Е. Краус“ истакао да аутора *Дај нам данас* занима не толико дилема самоубице, колико последице које његова смрт оставља на живима. Таквим поступком Константиновић се ослободио „сувишне море редоследа“³⁴⁴, који је као нужна ретроспекција условност, а не реалност, па се писац, искључујући ту конвенцију, ослободио и драмског и дескриптивног баласта. Бавећи се више осећањима која изазивају догађаји, неголи самим догађајима, Константиновић је свој роман оптеретио неромансијерском грађом, што се манифестовало сувишком страница. У сваком случају, „пред задатком да отпочне роман тамо где се он обично свршава, тешко да би који други и много искуснији књижевник прошао боље“³⁴⁵.

Дај нам данас „није допадљива књига; она је значајна“³⁴⁶. „Писана равно, једнолико, без искуства“³⁴⁷, у њој су, поред осталог, видљиве и извесне стилске позајмице из Растка Петровића. Међутим, пише даље Давичо, „вредност ове књиге није у њеној фактури, ма колико новина доносила“³⁴⁸. Иако њен поступак изворно није Константиновићев „проналазак“, он није „нигде тако од прве до последње странице доследно и немилосрдно спроведен“³⁴⁹.

Давичо је праву вредност романа *Дај нам данас* видео заправо ван његових формалних претензија, у његовом хуманизму, у „ревалоризацији изгубљених животних лепота“³⁵⁰, у моралној катарзи свих ликова тог романа, у томе што је „дао и нове сокове укусу живота, тако помодно искафкијанизираном у свету“³⁵¹, што није пак значило да се писац једноставно ослободио апсурда.

³⁴⁰ Исто;

³⁴¹ Исто;

³⁴² Милош И. Бандић, „Литература и енергија“, у: Милош И. Бандић, *Време романа 1950–1955*, Просвета, Београд, 1958, стр. 348.

³⁴³ Исто;

³⁴⁴ Оскар Давичо, „Непомирљиви Е. Краус“, у: Оскар Давичо, *Пристојности* (Есеји и чланци), Просвета, Београд, Свјетлост, Сарајево, 1969, стр. 66.

³⁴⁵ Исто;

³⁴⁶ Исто, стр. 68.

³⁴⁷ Исто;

³⁴⁸ Исто, стр. 69.

³⁴⁹ Исто;

³⁵⁰ Исто;

³⁵¹ Исто;

У другом тексту посвећеном романима Радомира Константиновића и Давичо је нагласио, слично као и претходно наведени тумачи Константиновићевог романа *Дај нам данас* и других, да писац „безобзирно прекида са ионако нејаком традицијом нашег романа”³⁵². Ипак, корене им можемо тражити у „неприликама дана“ и у покушајима неких од пишчевих савременика (Ками, Сартр, Штајнбек, Бекет, Јонеско и Адамов)³⁵³ да изразе „свако на свој начин, свој протест против рата. Прошлог или следећег. Свеједно.”³⁵⁴, јер рат је „речени или неречени систем координата у којима се збивају Константиновићеви романи”³⁵⁵. Можда су се, писао је Давичо, „сви могући ратови емотивно за овог писца већ догодили у једном детињем кошмару у окупираном Београду”³⁵⁶, и тада је можда и зачета страшна ехолалија у самом корену мисли, „звучна опсесија“ коју налазимо у роману *Дај нам данас* у виду онога што је Крлежа назвао клангасоцијацијама.

У свету који звучи само као детонација, Едуард Краус, јунак првог Константиновићевог романа, бежи с површине свести целим бићем у предлогично закључивање, „до праисконских асоцијативних токова, тих предмисаоних мелодија без речи”³⁵⁷. Константиновић није ни желео, тврдио је Давичо, да региструје спољни ужас, већ унутарњи, магновени, човеков рефлексни покрет свешћу наниже условљен нагоном самоодржања, а то је „новина не само у нашој литератури у којој он претеча нема”³⁵⁸. Давичо антиратни карактер романа означава као „опсесионалну вредност” Константиновићевог писања. Он истиче да Константиновића критичари прећуткују, кад га не нападају, а поводе за то прећуткивање Давичо је тражио у ограничениости неаналитичке критике тада устаљене код нас, која га, немајући основу поређења за Константиновићев роман, једноставно не помиње.

Најоштрији критички приказ романа *Дај нам данас* годину дана по његовом објављивању написао је Предраг Палавестра. Константиновићев роман, као остварење једног послератног писца, за Палавестру је био „доказ да се генерација којој припада сам писац све више одређује као поколење великих покушаја, великих захвата, великих разлика и – великих заблуда”³⁵⁹. Књижевни метод и естетички став Константиновићев који је само за нас нов, не може се порицати, али ни прихватати као откровење, после Кафке, Фокнера и, донекле, Камија. До тада, писао је Палавестра, у нашој литератури није „написана ни једна књига која би недвосмисленије пледирала за један одређени литерарни став”³⁶⁰, и с тим у вези Константиновићу се мора признати право извесног првенства. Међутим, иако писан књижевно зналачки, роман би деловао много импозантније да није прекинуо сваку везу с домаћом традицијом, да „није утемељен на једном неподесном ставу, на нечему космополитском, исправно интелектуалистичком, туђем, компилаторском”³⁶¹, па је питање „да ли се тај експеримент може примити као освежење или као епигонизам”³⁶².

³⁵² Oskar Davičo, „Povodom romana Radomira Konstantinovića“, *Izraz*, Sarajevo, god. II, br. 12, 1958, стр. 552.

³⁵³ У литератури апсурда Давичо је видео напор ослобађања од „намерно неживотно кретенизиране климе у којој је немогуће нормално опстати“. Наведено према: Oskar Davičo, „Povodom romana Radomira Konstantinovića“, претходно наведено, стр. 552.

³⁵⁴ Oskar Davičo, „Povodom romana Radomira Konstantinovića“, претходно наведено, стр. 552.

³⁵⁵ Исто;

³⁵⁶ Исто;

³⁵⁷ Исто, стр. 553.

³⁵⁸ Исто;

³⁵⁹ Предраг Палавестра, „Између двеју обала“, Роман Радомира Константиновића *Дај нам данас*, 1954. *Савременик*, год. 1, бр. 2, 1955, стр. 227.

³⁶⁰ Исто;

³⁶¹ Исто;

³⁶² Исто, стр. 228.

Према Палавестрином мишљењу најочигледнији утицај на Константиновића извршио је Кафка, па је „Константиновићев Краус оптерећен јасним комплексом Јозефа К.“³⁶³, с тим што Константиновић превиђа да „иде путем којим је већ прошла једна громогласна, месијанска личност“³⁶⁴. Константиновићева заблуда је утолико већа што је хуманистички смисао романа *Дај нам данас* уопштен до те мере да јунаци романа нису „наши људи“.

У низу замерки Константиновићевом роману Палавестра износи и то што је писац „рашчланио човека; он је штавише своје личности поставио као горке усамљенике“³⁶⁵, па његови јунаци постоје само „у катаклизми рата, у грчу своје индивидуалности, слабости или издржљивости“³⁶⁶, неповезани са било чиме. Он је истакао и Константиновићев „грех“ интелектуализма и његову егзалтацију „токовима и достигнућима чија вредност не долази у питање, али чија адекватност није уверљива, бар не у оним релацијама у којима се данас креће и наговештава наша савремена књижевност, нарочито проза“³⁶⁷. Иако је роман *Дај нам данас* опомена за умереношћу, јер „дубока негација читавог једног литерарног аспекта стоји лабилно на туђим темељима“³⁶⁸, Палавестрин је став да роман као целина није слаб, „напротив, он је у својој врсти једно од занимљивијих остварења, наравно, када се уклоне оне препреке које је писац сам поставио“³⁶⁹.

Ото Бихаљи Мерин је Константиновићеву инспирацију за роман *Дај нам данас*, за који наглашава да је експерименталан, видео у Џојсовом *Уликсу*, иако мисли да у време писања романа Константиновић није био прочитао тај Џојсов роман³⁷⁰. Како Бихаљи рачуна Константиновићев роман је временски, готово џојсовски, лоциран у дан и по „у визији песника бескрајног терора, ужаса и страве фашизма“³⁷¹.

До сличних закључака, углавном о формалним карактеристикама и пишчевим узорима, дошли су и остали ранији тумачи првог Константиновићевог романа – Ристо Тошовић³⁷², Мирослав Ваупотић³⁷³, Бранко Узелац³⁷⁴, Војин Димитријевић³⁷⁵. У библиографској одредници коју је за *Лексикон писаца Југославије*, његов трећи том, приредио Гојко Тешић, наведено је још неколико приказа Константиновићевог романа *Дај нам данас*³⁷⁶. И каснији тумачи Константиновићевог првог романа, углавном задржавају исти фокус у његовој интерпретацији, али је временом видна промена херменеутичког полазишта.

³⁶³ Исто;

³⁶⁴ Исто;

³⁶⁵ Исто;

³⁶⁶ Исто;

³⁶⁷ Исто, стр. 230.

³⁶⁸ Исто;

³⁶⁹ Исто, стр. 228.

³⁷⁰ Бихаљијеву претпоставку Константиновић је потврдио у разговору с Мухаремом Первићем у редакцији *Дела* (22. априла 1967). Тај интервју није објављен, али је сачуван у Константиновићевој заоставштини. Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, претходно наведено, стр. 418.

³⁷¹ Ото Бихаљи Мерин, „Писмо уреднику“, *Летопис Матице српске*, СХХХI, 375, 1, 1955, стр. 183.

³⁷² Ристо Тошовић, „Р. К., ‘Дај нам данас’“, *Политика*, 18. II 1955.

³⁷³ Miroslav Vaupotić, „Umjetnost ili eksperimenat“, *Krugovi I*, 5, 1955, 372–374.

³⁷⁴ Бранко Узелац, „‘Дај нам данас’ Р. К.“, *Наш весник*, 28. I 1955.

³⁷⁵ Војин Димитријевић, „Доследност, Радомир Константиновић ‘Дај нам данас’“, *Студент*, 9. III 1955.

³⁷⁶ Л. Лазић, „Р. К., ‘Дај нам данас’“, *Омладина*, 9. II 1955; V. Bunjac, „Svest bez iluzija. Narod R. K.“, *Vidici*, 10. II 1955; Т. И(нђић), „Р. К., ‘Дај нам данас’“, *Лист младих*, 18. II 1955; Б. Д.: „Р. К., ‘Дај нам данас’“, *Задруга*, 31. III 1955; А. А.: Р. К., *Дај нам данас, Трудбеник*, 18. VI 1955; наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (К–LJ), претходно наведено, стр. 246.

Док Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* први Константиновићев роман контекстуализује на основу тематског и временског оквира фабуле као „један у низу романа о НОБ-у“³⁷⁷, типологизујући га као „интелектуални есејистичко-поетски роман“³⁷⁸, у којем је доминантна техника асоцијација, с нагласком на поетском дочаравању времена и средине, Александар Јерков у први план истиче истраживање приповедног текста у роману. Таквим поступком, констатује Јерков, Константиновић представља модернистичку поетику на самој граници на којој се губи, у расутом вербалном низу, „јединствена и препознатљива слика света која би обухватала предмет приповедања“³⁷⁹. Захтеви за поетичким преобликовањем романеског света, скупа са ултимативним етичким дилемама Константиновићевих јунака, тврди Јерков, довели су роман у предворје чисте негације.

Одбацивање традиционалних вредности у корист фрагментарних визија света којим владају ужас и смрт, ишчежавање принципа композиције и развоја приче, нагомилавање исказа чије везе су сасвим лабаве или их уопште нема, ускраћивање коментара и прегледног плана догађаја, те напакон непрозирност ликова, све то упућује на закључак како се у том многоречивом приповедању казује нешто што роман у свом жанру не препознаје као причу.³⁸⁰

Функције које су у традиционалном роману имале мотивација, композиција и интерпретација догађаја у Константиновићевом роману *Дај нам данас* замењене су снагом исказа, њиховим нагомилавањем и тоном објаве, па стога није било нимало чудно, тврди Јерков, да је тај Константиновићев роман мењао поетичку слику српске прозе. С друге стране, захваљујући управо тој „необичној поетици“, уметничке мањкавости Константиновићевог романа, а посебно проблематичан стил и осећај за реченицу, остајале су у другом плану. Утицај модерне светске књижевности, која се убрзано преводи и објављује током педесетих година, наметнуо се послератној српској књижевности као нови поетички правац, па та, тада нова, генерација писаца, пише Јерков, журила је да „сустигне бекетовске деструкције романа и наративни скептицизам тзв. француског новог романа“³⁸¹.

У студији *Истраживање идентитета*³⁸² Бранислава Васић Ракочевић роман *Дај нам данас* одређује као истраживање могућности текста и онтолошке позиције наративног субјекта које је Константиновић наставио и у својим каснијим романима. Прича, уколико о њој у роману *Дај нам данас* уопште може бити речи у класичном наратолошком смислу, констатује та ауторка, кружи између три наратора, а акценат је управо на претапању три субјекта који су, као и други наратори у Константиновићевим романима, онтолошки нестабилни, па „потреба за стапањем са објектом сопственог говора, у ствари означава жељу за потврђивањем, потрагу за смислом“³⁸³.

У поменутој студији Васић Ракочевић издваја неколико лајтмотива значајних за композицију и интерпретацију романа *Дај нам данас*: мотив *бријања* са двоструком симболиком; време *ноћи* (и у вези с њим просторне координате кревет – зид – прозор, као и опозицију *светлости*, а такође и симболичку везу спавање – буђење која је аналогна смрти и животу); мотив *кревета* се јавља у функцији одра и непроменљивости; *прозор*, пак, представља везу са животом; *ходник* репрезентује скрајнутост са главног тока

³⁷⁷ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, стр. 1162.

³⁷⁸ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2002, стр. 1202.

³⁷⁹ Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, претходно наведено, стр. 44.

³⁸⁰ Исто;

³⁸¹ Исто;

³⁸² Бранислава Васић Ракочевић, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, Службени гласник, Београд, 2013.

³⁸³ Исто, стр. 82.

збивања, паралелни свет, предворје смрти и његово прво напуштање; *зид* представља изолованост, дакле „прекид комуникације са светом изван и зато је, као симбол, најближи женском елементу, материци“³⁸⁴. Повратак у пренатално стање, закључује поменута ауторка, стога је двоструко назначен симболима зида и ноћи, па се смрт на тај начин не представља као коначност, већ као део кружног циклуса. *Море*, према њеном тумачењу, „репрезентује немир, променљивост и неутврђеност субјекта у самом себи“³⁸⁵. Бранислава Васић Ракочевић издваја још и лајтмотив *лутке пуњене сламом* која симболизује немогућност интроспекције, али уједно значи и самоидентичност субјекта јер управо тако симболизован он нема могућност самопосматрања и самоанализе те последично томе сопственог подвајања у објект властитог самопромишљања.

Дијалогска форма у роману *Дај нам данас*, како пише Васић Ракочевић, представља привидну аутентичност различитих карактера, али је њена функција много сложенија, јер омогућава писцу да свој „експеримент измештања у безброј различитих могућности оствари путем језика, говора“³⁸⁶. „Дијалог који ја одржава с одсутним и прилично брза и нагла измена приповедачке перспективе сугерише претапање идентитета без успостављања јасне дистинкције између постојећег и могућег“³⁸⁷, али дијалогом се успоставља и граница међу различитим субјектима као одвојеним носиоцима идентитета. Уједно је видљив и неуспех да се успостави истост субјекта са самим собом, па сходно томе она закључује „да је основа Константиновићевог литерарног *creda* то да идентитет није логичка нужност и да је субјекат непрестано постајање субјектом“³⁸⁸, који је фракталан самом својом медитативношћу, чији је субјекат и објекат истовремено. У оваквом статусу субјекта Васић Ракочевић види појашњење спајања све три димензије времена у роману *Дај нам данас*. Преплитање временских перспектива, према њеном мишљењу, сугерише и „једну универзалну слику, померање себе као објекта сопственог промишљања напред или назад у времену“³⁸⁹, али и чињеницу „да се све понавља, да је све већ виђено и да циклична структура одређује временски континуум као такав, те да је и претапање идентитета и догађаја нужност у таквим околностима“³⁹⁰.

Попут ранијих тумача првог Константиновићевог романа и Васић Ракочевић истиче етичку компоненту романа у виду отпора злу, немирења са могућношћу издајства и кривицом. Она, међутим, у самоубиству главног јунака види и немогућност одвајања сопства од света, „немогућност успостављања чврстих, солидних граница свог Ја и жеље да се достигне слобода, лепота, један другачији свет“³⁹¹, јер би чврста граница идентитета значила и отклон од кривице и припадања свету терора. Немогућност успостављања таквих граница, тврди даље она, „једнака је немогућности да се престане мислити“³⁹², па отуда потиче потреба једног од јунака да се поистовети са дрветом и каменом, „непроменљивошћу и стабилношћу њихових облика“³⁹³, јер они „поседују апсолутну форму, смирај коме се тежи“³⁹⁴. Константиновићев однос према коначној форми је амбивалентан, констатује Бранислава Васић Ракочевић, јер „постизање форме је престанак

³⁸⁴ Исто, стр. 86.

³⁸⁵ Исто;

³⁸⁶ Исто, стр. 87.

³⁸⁷ Исто;

³⁸⁸ Исто, стр. 91.

³⁸⁹ Исто, стр. 98.

³⁹⁰ Исто;

³⁹¹ Исто, стр. 93.

³⁹² Исто, стр. 96.

³⁹³ Исто;

³⁹⁴ Исто;

кретања, а кретање је једнако потрази, и једином смислу у сталном поновном трагању³⁹⁵. Могућност активног делања, било каквог отпора, према описаном тумачењу, огледа се у говорењу, јер речи су означитељ разлике између бића и не-бића, између живих и мртвих, па се „нараторово често грозничаво и неповезано приповедање, готово патолошки ‘нагон за говором’, показује као једна од јасних ознака људске егзистенције“³⁹⁶.

Фокус тумача, Константиновићевих савременика, у интерпретацији романа *Дај нам данас* могао би се сумарно представити у неколико кључних одредница – експериментални карактер романа; разграђена сва класична јединства обликовања фабуле; одсуство класичне композиције, мотивације и интерпретације догађаја; примена техника тока свести и асоцијација; минимализација стварносне конкретизације; непрозирност ликова; музичка композиција романа и поетизација прозе; херметичност текста. Каснији тумачи (А. Јерков) тај Константиновићев роман ће видети као негацију самог жанра, а Васић Ракочевић као испитивање наративних могућности и онтолошке позиције наративног субјекта.

Заједнички закључак свих тумача јесте да је Константиновић тим романом прекинуо сваку везу с домаћом традицијом и да му се узорци могу тражити једино у књижевности Запада, што је посебно наглашено у раним критичким читањима. Најпре је реч о утицају романа тока свести, потом егзистенцијалистичке литературе и напоследку књижевности апсурда. Каснији тумачи ће истаћи Бекетов и утицај тзв. француског новог романа.

Од тематских и идејних тежишта романа у представљеним критичким приказима фокус је на антиратном карактеру романа, теми гриже савести, идејном хуманизму, питању идентитета, универзализацији поруке. За разлику од подробно разматраних формалних одлика и идејних тежишта романа, интертекстуалне везе у поменутих тумачењима нису детаљно анализирани, већ су узгредно поменути аутори са којима је, према мишљењу тумача, Константиновић био у литерарном дијалогу, па се у циљу употпуњавања тумачења романа *Дај нам данас*³⁹⁷ њихова анализа намеће као важна.

Дај нам данас или Како се сустићи с временом

Авангардна уметност, као производ „коперниканске естетике“³⁹⁸, радикално је изменила перцепцију простора и времена. Модификацијом перцепције појмова и феномена чија је спрега у филозофском смислу нераскидива, континуума простор – време, дошло се до утиска да „свет бива растрзан, континуитет прелази у дисконтинуитет.“³⁹⁹ Како је Миклош Сабољчи констатовао, просторно-временска стабилна структурираност повлачи се

³⁹⁵ Исто;

³⁹⁶ Исто, стр. 97.

Критички осврт на роман *Дај нам данас* у студији Браниславе Васић Ракочевић *Истраживање идентитета* (2013), која је настала из њене докторске дисертације, уједно и последњи осврт на тај роман.

³⁹⁷ Роман *Дај нам данас* био је у ужем избору за тек установљену *Нинову награду*, када је награђен роман Добрице Ћосића *Корени*, али је Константиновићев роман нешто касније добио годишњу награду Удружења књижевника Србије. Наведено према: Награде УКС за 1954: *Савременик* 1, II/11, 1955, 572; *Политика* 19. X 1955; наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (K-LJ), претходно наведено, стр. 246.

³⁹⁸ Предраг Петровић, „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“, у: *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, стр. 27–71.

³⁹⁹ Миклош Сабољчи, *Авангарда & неоавангарда*, превела Марија Циндори-Шинковић, Народна књига, Београд, 1997, стр. 15.

пред релативношћу, што је нужно утицало и на сам субјект који се одређује и преко просторно-временске шеме, па се и он може обележити најпре као дисконтинуиран, па и као дисперзиван и декомпензован. На тој тектонски „напуклој” слици света традиционално антропоцентричној, тектонски покрет захватио је и саму представу хуманитета. Као условна супротност тој слици, јавили су се авангардни утопизми (космизам, егзотизам).

У интервјуу поводом изласка романа *Дај нам данас* Константиновић износи сличне закључке: „Простор је изгубио свој некадашњи смисао, исто као што је и класично осећање времена изгубило своје разлоге. Све се дешава, свако време и свако место, у сваком живом тренутку. Доживљај савременика је свевременски и свеобухватан. Он је какафоничан, необуздан и паклен“⁴⁰⁰.

Ако се осврнемо на доживљај простора и времена само на два примера у домаћој модернистичкој традицији, у *Лирици Итаке* (1919) Милоша Црњанског или у фантазмагоријском роману *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921) Растка Петровића, видни су, с једне стране амбигвитети блиско – далеко, национално – космополитско, тренутност – безвременост, вечност, феноменално – ноуменално, док је, с друге стране, евидентна појава симултанитета.

Жанровску инверзију, али и уопште инверзивни став на свим плановима – тематско-мотивском, метричком, синтаксичко-ортографском, у оквирима домаће традиције најбоље илустрuje управо *Лирика Итаке* Милоша Црњанског.

Песма *Молитва* из *Лирике Итаке* својом ироничном инверзијом с елементима пародије, подразумева као свој хипотекст најпознатији пример за жанр молитве у хришћанској култури – *Оченаш*. Како напомиње Новица Петковић *Оченаш* је почетком века био „предмет деструкције у књижевним покретима – од експресионизма и футуризма до дадаизма и надреализма...“⁴⁰¹. Томе су погодиле, према мишљењу тог тумача, углавном две особине најпознатијег хришћанског текста: изразита канонизованост са великом учесталашћу и дужином употребе (репродуковања) и његова припадност самом врху официјелне културе. Стога, закључује он, песма која укључује *Оченаш* (подразумева га), а при том се његова значења преусмеравају или чак преврћу на наличје, „постаје песнички текст високе провокативности; провокативности заправо која би, када би се довела до краја, завршила у појави коју су дадаисти звали демолирањем званичне културе“.⁴⁰²

Неки од примера пародирања молитве *Оченаш* могу се наћи и у поезији Георга Хајма (*Молитва*⁴⁰³), Владимира Мајаковског (*Облак у панталонама*⁴⁰⁴), као и у краткој причи Ернеста Хемингвеја *Чисто, добро осветљено место*⁴⁰⁵. Када се има у виду да је *Молитва Господња* или *Оченаш* темељна хришћанска молитва и према *Новом Завету* једина

⁴⁰⁰ Д. Адамовић, „Један тренутак са... Р.К.“, *НИН*, 21. XI 1954.

⁴⁰¹ Новица Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Терсит, Београд, 1994, стр. 24.

⁴⁰² Исто;

⁴⁰³ „Велики Боже, ти што седиш на гумама рата. / Ти буцмасти, што дах битке жваћеш. (...) Дај нам, Боже, ватру, кишу, зиму, глад. (...) Да све њиве прекрије лешева сијасет, (...) Господе, дај нам ватру. Испушења пружи“. Георг Хајм, *Молитва*, у: *Антологија експресионистичке лирике*, приредио Срдан Богосављевић, Светови, Нови Сад, 1998, стр. 54.

⁴⁰⁴ „Песник сонете пева Тијани,/ а ја –/цео човек/сав од меса,/тело своје просто молим,/као што хришћани:/„хлеб нам насушни/ дажд нам днес“. Владимир В. Мајаковски, *Облак у панталонама*, у: *Песме*, превео Божо Булатовић, Рад, Београд, 1974, стр. 33–59.

⁴⁰⁵ „Наше Ништа, које си на ничему, ништи се име твоје, ништи краљевство твоје, ништи се воља твоја, како ни на чему, тако исто и ни у чему. Дај нам то ништа, наше свагдање ништа и уништи нам наше ништа као што и ми уништавамо наше ништа и не уништи нас ни у шта, него ослободи нас од тог ништа; pues nada. Здравно ништа, ничега пуно, ништа с тобом.“ Ернест Хемингвеј, *Приповетке, Сабрана дела Ернеста Хемингвеја у шест књига*, прев. Вера Илић, Матица српска, Нови Сад, 1966, стр. 407.

проповедана од самог Исуса Христа, записана у *Библији* у две од укупно четири књиге јеванђеља *Новог Завета*, у Матејевом и Лукином јеванђељу, јасно је да је посредни текст од првостепеног културног значаја, па је свака текстуална референција која га подразумева, референца у односу на целокупну хришћанску културу.

Наиме, ако се присетимо кључних речи које садржи појам жанра молитве⁴⁰⁶ – изразито лирски књижевни облик, религиозни садржај и мотивација, апострофа, обраћање божанском бићу као објекту култа; захваљивање, исповедање грешности у осећању кајања и скрушености – види се да је у поменутим текстовима Црњанског, Хајма, Мајаковског и Хемингвеја, осим жанровских модификација, најпре одсутна религиозна мотивација, апострофирање је или пародирано или само иронизовано. Као модел жанра она је, дакле, детронизована на нивоу сваког другог жанра и аксиолошки умањена изузимањем њене литургијске функције. С друге стране, њено свођење са нивоа светог на ниво профаног текста, управо одрицањем трансцендентног или његовом профанизацијом, допушта разна семантичка дописивања, с тим што такве, значењске интервенције, за разлику од жанровских, сежу у саму „културу као текст“.

Не упуштајући се у егзегетску интерпретацију, ако посматрамо *Оченаш* на нивоу граматичких одлика текста, у овом случају глаголских категорија и њиховог односа са временом радње или стања на која се односе, можемо констатовати да се презентски облик везује за саму инстанцу Бога, док се његова футурска значења односе на Царство Божије. Молитвена „искања“ исказана су у жељном императиву, од којих је само једно допуњено прилошком одредбом *данас*.

И роман Радомира Константиновића *Дај нам данас* већ самим насловом такође интертекстуално подразумева молитву *Оченаш*⁴⁰⁷. Лајтмотив *времена* вариран је у целом тексту романа. Најпре, мотивима часа, тренутка, дана, ноћи или у прилошкој варијанти – сада, изјутра, у подне, увече, сутра и другим. Уведен већ на самом почетку романа, он се хијерархијски поставља изнад других мотива, а констатација смрти главног јунака Едуарда Крауса, којом се роман „отвара“, одређује се управо временским исказницама. Текстуални дијалог између романа и текста молитве, као што ће и додатно бити показано, тематизује се изнад свега мотивима времена.

Остало је ништа. Она неодређеност. Она неизвесност једног часа који је био познат само њему. (...) То није био час. То је био он. Јер био је време пре тога. И остало му је, после, још само да буде тај тренутак гушења.⁴⁰⁸

Такође, на самом почетку, уведен је и мотив праштања, који се такође интертекстуално односи на текст молитве *Оченаш*:

Можда раније није ни знала каква се способност праштања крије у њој. Сада зна. Али вреди ли то нешто? Одједном њено праштање ништа не значи. Оно је као камен. Као зид. (...) Сада ти све праштам... (...) Опростити. Њему и можда неком другом. И бити жив. Изјутра. У подне. Увече. У сутон бити жив. На улици. У кревету. Пред огледалом, док се напољу, у мутној светлости свитања, гасе уличне лампе.⁴⁰⁹

Шта је вредело што је она опраштала? Шта је вредело што је могао да чује како му опрашта? Постоји још један мрак који га чека. Онда све престаје. Још један мрак, можда, у њеном сећању. Један још заборав. Биће то, рекао сам, као да се затварају нека дуго отворена врата.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ *Речник књижевних термина*, приредио Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1986.

⁴⁰⁷ Остало је и сведочење Константиновиће прве супруге, Каће Самарцић: „Наслов смо – каже она тако, у множини – узели из *Оченаш*“. Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, претходно наведено, стр. 120.

Константиновићев „манир“ да драстично мења радне наслове својих романа (*Неуморно море – Дај нам данас*) важи и за друге његове романе.

⁴⁰⁸ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982, стр. 7.

⁴⁰⁹ Исто, стр. 7–8.

⁴¹⁰ Исто, стр. 9.

Мотиви искушења и зла, само наизглед парадоксално, јављају се у размишљањима Трећег о већ мртвом Едуарду:

Хтео сам да кажем да се не слажем, да не сме све тако да се догоди, да људе не треба стављати пред таква искушења. Гледао је у мене. Па у Ану. Осмехивао се. Он је задовољан собом, помислио сам. Он са уживањем прича о томе што се догодило. Он је победио једно искушење.⁴¹¹

Он је лежао непомично. Али изгледало је као да ће сваког тренутка да скочи и да се баца на зид. Ударао би рукама по њему. Кога? упитао сам. Сабласт неку. Једну авет коју је видео. Једно зло лице које му се наругало.⁴¹²

Разлика између текста молитве *Оченаш* и текста романа *Дај нам данас*, у кључним одредницама које чине њихову интертекстуалну везу – праштање, искушење, зло – најпре се очитује у значењским померањима: „И опрости нам гријехе наше, јер и ми опраштамо свакоме дужнику својему;“⁴¹³ – „Он је тамо. Он који није могао да прими њено опраштање као раније. (...) Шта вреди што може да опрости? Ништа се не мења. Шта вреди што може да му каже да све опрашта, да се то њој види и у очима, да то овога пута није превара?“⁴¹⁴; „и не наведи нас у напаст“⁴¹⁵ – „људе не треба стављати пред таква искушења“⁴¹⁶; „него нас избави ода зла“⁴¹⁷ – „Ударао би рукама по њему. Кога? упитао сам. Сабласт неку. Једну авет коју је видео. Једно зло лице које му се наругало“⁴¹⁸. Највеће значењско померање извршено је у временској перспективи у вези са поменутиим „искањима“, тј. у времену њиховог испушења, од његове неодређености до *дај нам данас*, а такво померање извршено је и у другим интертекстуалним надовезивањима у роману.

У односу на поменуте текстове Црњанског, Хајма, Мајаковског и Хемингвеја који се према тексту *Молитве Господње* односе пародијски, Константиновићу ова интертекстуална веза служи најпре за критички осврт на било какву пројекцију утопијског карактера у смислу идеалног, обећаног, али неизвесног и штавише тешко остваривог.

У ово велико време... ти си потпуно обичан човек. А не пророк.

Веза примарног питања смисла егзистенције, њених друштвених оквира, посматраних у филозофској и метафизичкој пројекцији, са филозофским медитацијама о феноменима простора и времена којима је и сам субјект нужно одређен, кључна су идејна тежишта романа. Притом, својим интертекстуалним одношењима значењски опсег појмова *простора* и *времена*, који у роману обухватају једну собу и оквирно један и по дан, проширен је до митских димензија.

Неименовани Анин љубавник, након смрти Едуарда Крауса који се јавља се и као члан поређења у односу са мртвим Едуардом, као одјек „лекције“ коју живима оставља Едуардова смрт („Ако сада стојим више твог кревета, ако сам ја жив, пре једног бријања, пре скидања неких трагова са свога лица, а ти лежиш ту, згрчене леве ноге у колену, са бријачем у својој руци, зар смем да мислим о кругу који се затвара око мене?“⁴¹⁹) и супротност у виду егзистирајућег („Оно што нисам успео теби је пошло за руком: смрт је

⁴¹¹ Исто, стр. 229.

⁴¹² Исто, стр. 9.

⁴¹³ „Свето Јеванђеље по Луци“ 11:4, у: *Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета*, превод Вук Караџић, Ђура Даничић, Библијско друштво, Београд, 1992.

За све наводе *Библије* коришћено је претходно наведено издање.

⁴¹⁴ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 9.

⁴¹⁵ „Свето Јеванђеље по Луци“ 11:4;

⁴¹⁶ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 229.

⁴¹⁷ „Свето Јеванђеље по Луци“ 11:4;

⁴¹⁸ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 10.

⁴¹⁹ Исто, стр. 20.

нешто учинила у твојем телу, и ту се завршава нека прича коју не познајем. (...) То није оно што ја хоћу да учиним.⁴²⁰) одређује себе, саму егзистенцију, управо, метафорички речено, димензијом у којој се преклапају простор и време: „То сам ја. Стојим овде. Запремам један простор. И садржавам у себи једно време. Нисам ствар. Нисам камен. Требало је да се обријем.“⁴²¹ или, говорећи о себи и Ани: „Има таквих људи који се нађу, ненадно, на ономе месту кроз које пролази осовина времена. (...) Онда не мислиш на време. Оно мисли о теби и за тебе. Мислећи, оно те ствара. Оно те продужава.“⁴²² Управо у тој димензији прожимања простора и времена, у *овде и сада*, он, неименовани љубавник, спознао је само Анино постојање: „Ја сам открио да она постоји, ја, а не Едуард. Он је заборавио на њено постојање, он не би отишао да није заборавио како је она жива...“⁴²³.

Будући да време за мртвог Едуарда више не постоји, једина увремењеност која остаје иза њега јесу његова сећања, али он може чекати још само заборав као коначну смрт. Он је остао као одјек своје насилне смрти међу живима, зарад којих мора да умре, али га од мртвих дели *бездан* у који треба да закорачи.

Сећање: наднео сам се преко бездана који је делио кревет од столице на коме је горела свећа. (...)

То је једна прошлост која се узалудно јавља у мојој свести. Пружио сам руку. Дохватио фитиљ који се одједном изгубио под мојим прстима.⁴²⁴

Он, још увек, не припада прошлости, али не постоји ни за садашњост, осим тајном своје смрти која га задржава, мртвог међу живима и која га дели од коначне смрти.

Ја лежим мртав на поду, лежим мртав, а мајка полази за њим, и хода на прстима као да тај човек спава и у сну излази из наше собе, мајка се полако надноси над његово раме које се спушта низ степенике. (...) Само ти се чини, мајко, да се још увек спушта низ степенике. Он је одавно сишао. А ја сам остао овде. После толиког чекања. Није то жалост, рекао сам. Али ту сам и хтео бих да ме видиш. Лежим доле. Зашто ме не видиш?⁴²⁵

Пошто је време за њега мртво и он је мртав у времену свако одлагање пуштања у *бездан*, у смрт је бесмислено, „када већ није умро како је требало да умре, како је морао да падне у смрт, јер у смрт се пада као у подрум изненадни“⁴²⁶.

У твојој глави мути се од овог бездана. Врти се поново, то је ковитлац који те обузима, једна игра, последња. Не треба да чекаш. У оној кафани угасили су лампу. Тамо више нећеш да одеш. (...) Негде просипају воду. То ће да буде сутра, у зору. Али за тебе све то као да се већ догодило. И јесте, рекао сам. То је једина истина. Ти си човек који нема више светлости. Теби је потребна та светлост. Али ње нема. И она сада постоји само тако што је нема.⁴²⁷

За Едуарда, који се нашао пред *безданом*, свака разлика у трима димензијама времена се укида. Метафорика бездана односно смрти као мрака и њеног опозитног пара живот – светлост, укореењена је у самој дуалистичкој концепцији којом је, поред концепције тројства и Једног, обележена (и) хришћанска култура. Метафорика бездана, чешћа у *Старом завету*, означава означава водену, морску дубину, стање пре стварања света и светлости („Прва књига Мојсијева, Постање“ 1:2⁴²⁸, „Приче Соломунове“ 8:22–24⁴²⁹), а у *Новом завету* свет мртвих („Римљанима посланица св. апостола Павла“ 10:7⁴³⁰)

⁴²⁰ Исто;

⁴²¹ Исто, стр. 11.

⁴²² Исто, стр. 113.

⁴²³ Исто, стр. 114.

⁴²⁴ Исто, стр. 13.

⁴²⁵ Исто, стр. 15.

⁴²⁶ Исто, стр. 88–89.

⁴²⁷ Исто, стр. 14.

⁴²⁸ „А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом; и дух Божји дизаше се над водом.“

⁴²⁹ „Господ ме је имао у почетку пута својега, прије дијела својих, прије свакога времена. / Прије вијекова постављена сам, прије почетка, прије постања земље. / Кад јоште не бијаше бездана, родила сам се, кад још не бијаше извора обилатијех водом.“

⁴³⁰ „Или: Ко ће сићи у бездан? то јест да изведе Христа из мртвијех.“

и апокалиптичну визију света, његове последње дане („Откровење“ 9:2⁴³¹). Символика светлости јасно је божански атрибут, а њено одсуство део апокалиптичне слике света и одређење смрти („Псалми Давидови“ 36:9⁴³², 93:5⁴³³; „Књига пророка Јеремије“ 13:16⁴³⁴; „Књига пророка Данила“ 2:22⁴³⁵; „Књига пророка Јоила“ 3:15⁴³⁶; „Тимотеју посланица прва св. апостола Павла“ 6:15 – 16⁴³⁷).

У већ догођеној смрти, која не познаје конструкт времена, оно што је у времену било сутра, већ је прошлост. Чекање отуда има смисла само у димензији времена.

Ослушни добро, казао сам. Онда ће све да ти се врати. Видећеш. Има ли смисла? Без светлости, објаснио сам. А овај тренутак чекао си одавно. И то је било чекање. Али једно чекање које је имало неког смисла. Ти, рекао сам. Теби говорим. Јер дочекао си.⁴³⁸

И у претходно наведеном одломку препознатљив је библијски дискурс, познат из парабола којима је Христос подучавао: „Ушима ћете чути и нећете разумјети; и очима ћете гледати и нећете видјети“⁴³⁹, „Очи имате и не видите? уши имате и не чујете?“⁴⁴⁰.

Као супротстављеност појму *чекања*, које је у граматичком смислу само именовање радње, дакле пасивност, јављају се облици инфинитива који опет не подразумева време, већ несвршеност радње:

Имати светлост. Немати је. Бити на улици. Бити у кревету. Дићи се на лактове. Отворити очи. Гледати у таму. Гледати. Гурнути неки камен испод себе. (...) Пети се уз степенике непознате куће. Руком се држати за ограду степеништа. Нагнеш се, и погледаш доле. Љубичаста празнина. Онда станеш пред нека врата. Подигнеш руку и куцаш. Куцати и ући. Куцати и ући, рекао сам. Где? Нигде. Да ли то хоћеш? То је све што си досада радио. Ништа друго. Из дана у дан, из минута у минут. Ти у кревету, ти на улици, ти на степеништу неке куће. Шта онда још имаш да чекаш када си дочекао? Има људи, рекао сам; људи који су дочекали. Они више не треба да чекају. Дочекао си брод. Зар не? Сигурно, рекао сам. То је исто као да сам дочекао брод.⁴⁴¹

У наведеном одломку радње које су у граматичком смислу изречене презентским обликом и њихов однос с инфинитивним облицима и глаголском именицом *чекање* унеколико је значењски симетричан с односом глаголских времена у молитви *Оченаш* и уопште нестабилним статусом субјекта у времену у његовој упућености на неизвесно *чекање* и *тражење* у његовој временски извесној егзистенцији, па су *чекање* и *куцање* исте метафоричке вредности. Човек као један *случај бића*, као његова временска реализација, упућен је чекању онога што му је егзистенцијално и морално примарно, па и чекању „вечности“.

⁴³¹ „И пяти анђеозатруби, и видјех звијезду гдје паде с неба на земљу, и даде јој се кључ од студенца бездана;/ И отвори студенац бездана, и изиђе дим из студенца као дим велике пећи, и поцрње сунце и небо од дима студенчева.“

⁴³² „Јер је у Тебе извор животу, Твојом свјетлошћу видимо свјетлост.“

⁴³³ „Свједочанства су Твоја веома тврда; дому Твојему припада свјетлост, Господе, на дуго вријеме“.

⁴³⁴ „Дајте славу Господу Богу својему док није спустио мрак, докле се нијесу спотакле ноге ваше по горама мрачнијем, да чекате свјетлост а он је обрати у сјен смртни и претвори у таму.“

⁴³⁵ „Он открива што је дубоко и сакривено, зна што је у мраку, и свјетлост код Њега станује.“

⁴³⁶ „Сунце ће и мјесец помркнути, и звезде ће устегнути своју свјетлост.“

⁴³⁷ „Који ће у своје вријеме показати, блажени и једини силни цар над царевима и господар над господарима,/ Који сам има бесмртност, и живи у свјетлости којој се не може приступити, којега нико од људи није видио, нити може видјети, којему част и држава вјечна. Амин.“

⁴³⁸ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 14.

⁴³⁹ „Дела Светих апостола“ 28:26;

⁴⁴⁰ „Свето Јеванђеље по Марку“ 8:18;

⁴⁴¹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 14–15.

Симболика куцања такође је позната из *Библије*, као молитвено „искање“ од Бога, дато посредно у вези са поуком мољења молитвом *Оченаш*. („Свето Јеванђеље по Луки“ 11:9–10⁴⁴², и друго).

Па? каже она теби (то си дочекао) после толико времена? каже ти, – зар не? пита она тебе. (...) То, прошаптао сам. Или бездан од кога се врти још увек у твојој глави. Исто је. То си ти који си се ту нашао. Ту или на другом месту. Исто је. Баш ти који си дочекао овај тренутак изнад једног бездана. Требало би да се бациш доле, само да се пустиш. То и није као бацање. То је само једно опуштање тела, одрешивање неке чврсте везаности, некаквог чвора под кожом, у месо, који је мучио; то је опуштање, давање; опраштање. Велики заборав. Велика благод. Онда зашто чекаш? рекао сам. – Али бојим се. Мрак. (...) Смрт на дну једног бездана.⁴⁴³

Као што време губи своје значење, исто је и са простором, свако место постаје исто. Чекање се својом библијском семантиком односи на чекање на други Христов долазак, Судњи дан, дан коначног суда живима и мртвима које ће васкрснути за живот вечни („Саборна посланица св. апостола Јуде“ 1:21⁴⁴⁴, „Друга саборна посланица св. апостола Петра“ 3:12–13⁴⁴⁵, и друго).

Обесмишљеност временских и просторних одредница за већ мртвог Едуарда који је живима оставио себе само као трајање тајне, значењски премрежава цео текст романа *Дај нам данас*.

‘Мртав?’ шапнула је, ‘сасвим је мртав?’ Климнуо сам главом. ‘Сасвим’, рекао сам. ‘Заиста?’ упитала је, ‘за све дане и све године? За све недеље и све месеце?’ Погледала је око себе. ‘За столом’, рекла је, ‘ту је јео. Јели смо заједно. Ту је мртав. На кревету’, задрхтала је, ‘и ту је мртав. И код прозора је мртав’. (...) Има само један тренутак који чека на мене. Због чега остајем овде када је он одсутан, када је мртав за све године и све ствари?⁴⁴⁶

Једна од значењски најбитнијих одредница времена која се јавља у роману јесте „велико“ време наспрам егзистенције „малог“ човека: „Ово је велико време, рекли су му, господине Краусе, велико, господине Едуарде Краусе: Ваше место је тамо где смо ми, казали су му. Немогуће је да наставите са онаквим животом какав сте водили јуче.“⁴⁴⁷

Разматран и у ранијим тумачењима романа најпре као дужност појединца да се супротстави терору, однос „великог времена“ и „мале егзистенције“ добија потпуно нове димензије уколико се размотре његова интертекстуална одношења.

Мали један човек у великом времену. Ја немам куд. То је закон овог времена. Ја сам сведок себи, и господ ми је сведок да сам хтео негде да се склоним, да одем некуда.⁴⁴⁸

Ово је велико време, и ја сам га стигао. Ја сам постао велики као то време, ја сам сада негде далеко од вас, и не мислим више на оне ситне ствари о којима сам до јуче мислио. Са тим је свршено за Едуарда Крауса. Ја сам мртав.⁴⁴⁹

За разлику од паганске цикличне концепције, коју подразумевају и поједине религије или учења, хришћанство, уз друге монотеистичке религије, наглашава потпуни почетак и крај времена. Крај времена или дан Страшног суда у *Библији* је означен као последње време, време које је близу, или време пре вечности, док је сам Христос онај који

⁴⁴² „И ја вама кажем: иштите и даће вам се: тражите и наћи ћете; куцајте и отвориће вам се./ Јер сваки који иште, прима; и који тражи, налази; и који куца, отвара му се.“

⁴⁴³ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 15–16.

⁴⁴⁴ „И сами себе држите у љубави Божијој, чекајући милости Господа нашега Исуса Христа за живот вјечни.“

⁴⁴⁵ „Чекајући и желећи да буде скорије долазак Божијега дана, којег ће се ради небеса спалити и раскопати, и стихије од ватре растопити!/Али чекамо по обећању његову ново небо и нову земљу, гдје правда живи.“

⁴⁴⁶ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 24.

⁴⁴⁷ Исто, стр. 39.

⁴⁴⁸ Исто, стр. 41.

⁴⁴⁹ Исто, стр. 44.

ће доћи да изврши закон („Римљанима посланица св. апостола Павла“ 10:4⁴⁵⁰, „Свето Јеванђеље по Матеју“ 5:17–18⁴⁵¹).

У прилог томе да је велико време интертекстуална алузија на апокалиптични завршетак времена, осим смрти као завршетка личног трајања у времену, иде и само упућивање да Едуард Краус који је „доживео“ крај „свога“ времена *није пророк*:

Дакле, ти си потпуно обичан човек. А не пророк. Ти си у ономе што јесте. Чекај. У ономе си што јесте, рекао сам. Дакле, јесте. А шта? Чекај. Погледај. То јесте онај сто.⁴⁵²

Смрт као ванискуствени крај може (по)сведочити само други:

Твој крај постоји само утолико што ја могу да га видим, ако те сагледам на једној умишљеној путањи прошлости и твоје недогођене будућности, онога што си доживео и онога што немаш. Само утолико. Мртав, ти не можеш ништа да осетиш ни да знаш. Ти не можеш да осетиш свој крај.⁴⁵³

Рат као „велико време“, као једно конкретан апокалиптично остварење симболички је постављен наспрам Апокалипсе, када ће након Коначног суда бити „пошљедњијех који ће бити први, и има првијех који ће бити пошљедњи“⁴⁵⁴. По престанку сваког великог времена, „мали човек“ ће постати „довољно мали, довољно свестан тога да је мали, и постаће велики због тога, велики ће да буде, удариће песницом о неки сто, разбиће неку зелену лампу, и казаће: доста је са великим временима! Ја сам мали човек, казаће, и ја хоћу мало време. Доста је!“⁴⁵⁵

Такође, као могућа интертекстуална веза у виду делимичне алузије која би ишла у прилог истој тези показује се и Едуардов доживљај циркуса:

Видео је беле коње, поносито како истрчавају у арену. Видео је нека златна кола, на два висока точка, и шест коња, све белци, како их вуку, топћући ногама, ржући. У колима је стајала она, нестварна жена, сва у белом, са некаквим сребрним шљокицама. (...) Било му је свеједно што би она примећивала, када су се враћали кући, да није видела те страшне дивље звери о којима је он говорио, него само два мала, изгладнела пса које су терали да прескачу кроз неке упаљене обручеве (муче јадне животиње), и да није видела никакву жену која је презрела смрт, јер она девојка вртела се на трапезу сасвим ниском, – све му је то било свеједно. Он је имао своје уверење. Он је имао сан о свету храбрости, пожртвовања, дела, лепоте.⁴⁵⁶

У визији апокалипсе која се Светом Јовану Богослову указала на гори Патмос, а која се среће у истом значењском опсегу у виђењима старозаветних пророка Језекиља и Захарије (на кога је Константиновић упућивао и у *Изласку*), фигурирају исти или слични мотиви: жена⁴⁵⁷, коњи⁴⁵⁸, лав⁴⁵⁹. Пресликавање мотива из епилошког текста *Библије* у контекст представе и то циркуске, у којој место лава заузимају изгладнели пси, а шљокице замењују звезде указују да је по среди поступак карневализације.

Карневализацијом, како је истакао Михаил Бахтин, „укида се пре свега хијерархијски поредак и сви облици страха који су везани за њега, страхопоштовање,

⁴⁵⁰ „Јер је Христос свршетак закона: који Га год вјерује оправдан је.“

⁴⁵¹ „Не мислите да сам ја дошао да покварим закон или пророке: нијесам дошао да покварим, него да испуним./ Јер вам заиста кажем: докле небо и земља стоји, неће нестати ни најмањег слова или једне титле из закона док се све не изврши.“

⁴⁵² Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 139.

⁴⁵³ Исто, стр. 305.

⁴⁵⁴ „Свето јеванђеље по Луци“ 13:30;

⁴⁵⁵ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 144.

⁴⁵⁶ Исто, стр. 47.

⁴⁵⁷ „И знак велики показа се на небу: жена обучена у сунце, и мјесец под ногама њезинијем, и на глави њезиној вијенац од дванаест звијезда“. „Откривење Светога Јована Богослова“ 12:1;

⁴⁵⁸ „И видјех небо отворено, и гле, коњ бијел, и који сјеђаше на њему зове се вјеран и истинит, и суди по правди и војује.“ „Откривење Светога Јована Богослова“ 19:11; „И војске небеске иђаху за њим на коњма бијелијем, обучене у свилу бијелу и чисту.“ „Откривење Светога Јована Богослова“ 19:14;

⁴⁵⁹ „И један од старјешина рече ми: не плачи, ево је надвладао лав, који је од кољена Јудина, коријен Давидов, да отвори књигу и разломи седам печата њезинијех.“ „Откривење Светога Јована Богослова“ 5:5;

пијетет, етикеција итд.”⁴⁶⁰, па су и улоге детронизације и профанизације евидентне. Он наглашава и да се карневалски дух сачувао управо и у комици циркуса као и у позоришно–представљачком животу новог времена. Поводом карневалског концепта у његовом првобитном смислу, Бахтин констатује да карневал не познаје јасну поделу на посматраче и учеснике.

У наведеном одломку из романа, уколико тезу о његовој текстуалној вези с „Откровењем“ узмемо као тачну, само „Откровење“, добија своју карневализовану и нужно пародирану представљачко синкретичку варијанту, без карактеристичног карневалског смеха. Упркос несагласности теолога у расправама о питању идентитета тј. метафорике жене која је „презрела смрт“, паралела између ње и Едуарда у роману је сасвим јасна, али уз увођење битне значењске разлике: „Ти си хтео да презреш смрт, Едуарде, и презрео си је. Живот или смрт? Мислиш ли да су то две одвојене ствари, два света између којих постоји јасно одређена граница? Вараш се, рекао сам. Презирање смрти значи презирање живота.“⁴⁶¹

Хришћанска дуалистичка концепција порекнута је и на нивоу пара добро – зло: „Добро и зло певају једним гласом сада у мојој свести, а мени као да је остало да стојим ту, усред тог света, усред собе у којој си ме заробио својом смрћу, и да само то слушам, и да само о томе мислим и тако се продужавам“⁴⁶².

У новој улози – онога који мора да донесе одлуку, коју му намећу други, Едуард Краус кога су „гурали на осветљену позорницу, пред очи читавог света“⁴⁶³, изведен је „на сцену“, јер је његово делање условљено реакцијом колектива: „Само тако може да се објасни Едуардов страх. Учествовали сте у свему. И гледалац учествује у позоришту, рекао сам“⁴⁶⁴. Он који није хтео да се помири са „законом зла“, са једном речи коју су му рекли да изговори, требало је да буде глумац, да одигра Другог који би издао себе, нашминкан „шминком неверства“, у представи „према закону слободе и лепоте, према закону једног другачијег света, према закону Аниног слободног мора, и према закону његових храбрих укротитеља из циркуса“⁴⁶⁵, који су само „закони“ њихових утопијских фантазама о бољем свету. Едуард и један од учесника циркуске представе именовани су као „глупи Август“, а према легенди, наводно последње речи Октавијана Августа, који вероватно није знао за Христово рођење, биле су: „Јесам ли добро одиграо улогу? Аплауз док излазим.“, чиме се опет пародира учешће у страшној представи ратне апокалипсе.

У једном од виђења Едуардове смрти Трећег, Едуард окончава управо као да је у циркусу: „А онда су запљескали, одједном, многобројним својим рукама су запљескали као да су у циркусу, запљескали су, одушевљено, када су видели ту чудну, вратоломну акробацију са бријачем у руци: један мали човек постао је велики. Један мали човек стигао је своје време“⁴⁶⁶. И сама смрт у роману је представљена као својеврсна акробација: „У једном тренутку је остала смрт, као ослобођење, као нека граница преко које је, ипак, успео да се пребаци. То је као да се човек пребаци преко самога себе. Има једна мера унутра, на дну себе. Ту меру морао си да пребациш, да се негде на другој страни нађеш, одједном“⁴⁶⁷.

⁴⁶⁰ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Zepter Book World, Beograd, 2000, str. 117.

⁴⁶¹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 114–115.

⁴⁶² Исто, стр. 296.

⁴⁶³ Исто, стр. 167.

⁴⁶⁴ Исто;

⁴⁶⁵ Исто;

⁴⁶⁶ Исто, стр. 145.

⁴⁶⁷ Исто, стр. 21.

Такође, Едуард у виђењу Трећег, јесте и страшни судија, „судија из једне ноћи, поново оживљен, судија који није признао сунце на рукама“⁴⁶⁸, што јасно указује на Страшни суд, али детронизован на ниво света обичног човека који сам себи суди и сам себе брани, за кога нема више Сунца, ни циркуса, ни жене која се не боји смрти:

Зар је могуће да се она не боји смрти? О томе немој да ме питаш. О томе не говорим. Ово је велико време. Велики час. Ти си свој судија. Шта још хоћеш? Хоћу оно о времену, о неком великом времену у коме ја постојим, у коме не смем да постојим. Али постојиш, одговорио је, ти још увек постојиш. Како?⁴⁶⁹

У виду алузије на седам труба из „Откровења“⁴⁷⁰, као део апокалиптичне визије света, наставља се интертекстуално наслањање романа на Библију: „‘Али у свету ипак свира труба’, рекао сам, ‘и све остаје ипак као што је било. Они који су живи. Они који су остали са мртвацима и после њих...’“⁴⁷¹. Трећем се чини да га Ана не чује управо због трубе, коју она и не чује, јер је надгласује њено неуморно море. Ипак, Трећи затвара уши, иако је „не чује својим ушима. То није овај свакодневни слух. То је слух неизбежнога у нама“⁴⁷². „Свирач“, „невидљиви свирач неупоредиво је био вешт и циничан. Страшни свирач. Био је стално незадовољан. (...) Његови прсти нервозно су летели по месингу те трубе света, летели су час горе час доле, нигде се нису задржавали“⁴⁷³. Цинизам свирача који свира на „труби света“, његово незадовољство, наглашавају рат као једну апокалиптичну манифестацију, конкретну и овоземаљску која се изнова понавља.

Неизбежност за Трећег јесте Анин одлазак, тачније њено остајање са оним што је Едуард био. У том свом малом, личном смаку света Трећи чује трубу: „Зар не знаш да може да буде истовремено и тишина и труба да свира? Ти не знаш Ана. Ја знам. (...) ‘Говорим ти’, прошаптао сам, ‘о труби која не престаје и која се увек чује. О таквој труби ти говорим. Ти не можеш да одеш. Ти не можеш тако нешто да урадиш’“⁴⁷⁴

Као алузија на један од видова апокалиптичних уништења, јавља се Анина визија о ватри која ће све да спали: „Све рђаво. И ништа неће да остане. Ни прах ни пепео“⁴⁷⁵. Трећи тој ватри супротставља ватру која се разуме, „ватра нечега што може да се учини“⁴⁷⁶, па било то и убиство, јер она ватра „то је далеко и то не постоји. Никада се не догађа. Ко може да упали такву ватру и ко може да спали читав свет и да не остане ни пепела ни праха од њега? Угушили бисмо се у пепелу овог света“⁴⁷⁷. Убијати у схватању Трећег значи бити као сам свет: „убијаш, и пушташ да те убијају, и мртав си, али устајеш после, јер смрти нема када се све ово већ толико пута дешава, када траје. Да има смрти, зар би свет живео данас? (...) Могу да учиним шта хоћу, јер могу да убијем“⁴⁷⁸, док Ана тражи да се буде у свету, али непомирен с њим: „немој да будеш лутка испуњена сламом, немој да спаваш сад када си осуђен на смрт. Има времена када ћеш да спаваш. (...) Шта чекаш још? Сваки тренутак, говорила сам, сваки тренутак је једна смрт. Сваки тренутак који је прошао“⁴⁷⁹, јер само „у смрти, казала је, време је безгранично. У смрти нема обавеза“⁴⁸⁰.

⁴⁶⁸ Исто, стр. 138.

⁴⁶⁹ Исто;

⁴⁷⁰ „И видјех седам анђела који стајаху пред Богом, и даде им се седам труба“. „Откривење Светога Јована Богослова“ 8:2;

⁴⁷¹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 258.

⁴⁷² Исто, стр. 266.

⁴⁷³ Исто;

⁴⁷⁴ Исто, стр. 265.

⁴⁷⁵ Исто, стр. 289.

⁴⁷⁶ Исто, стр. 290.

⁴⁷⁷ Исто;

⁴⁷⁸ Исто, стр. 291.

⁴⁷⁹ Исто, 378–379.

У историји насилних смрти која не престаје „људи се убијају стално, свакога дана, свакога часа“⁴⁸¹, Трећи је наводни сведок смрти „једног шегрта кога су обесили“⁴⁸²:

Када су хтели да га поведу на губилиште, он се отимао, хтео је да се ухвати за зид, да се држи за њега. Мислио је да може тако да се ухвати за зид. Да се одбрани. Зар не? То је немогуће. Ко је још могао да се држи за зид. Он је гребао ноктима по зиду, запарао га. Човек пред смрт чини чуда. Шегрт је мислио да може. Он није ништа мислио. Крв се усирила на његовим изубијаним прстима који су висили немоћно ка земљи.⁴⁸³

Алузијом на Христово „шегртовање“ који је од оца учио занат дрводеље и његово распеће, успоставља се паралела између Христовог и лика Едуарда Крауса који је такође гребао по зиду пред саму смрт, док је Христос затражио од Ахасвера да се ослони на зид његове куће на путу на Голготу. Констатацијом „он није ништа мислио“, немогућношћу држања за зид, исказаним и у вези са Едуардом, самом смрћу, обе жртве поднете ради бољег света показују се узалудним.

Још неколиким алузијама у роману успоставља се условни паралелизам између Христа и главног јунака романа. Мртви Едуард својој супрузи која не може поверовати у његову смрт каже: „Погледај колика је то рана. Да ли смеш да метнеш прсте у њу?“⁴⁸⁴, док келнер који доноси кафу Ани и Трећем, који их „смешта“ у свет предметности, свет стварности, у ком Едуарда нема, „као Понтије Пилат пере руке“⁴⁸⁵.

За Едуарда који живи тајном своје смрти Трећи се показује и као онај који га васкрсава: „Ти си се вратио. Ја сам те довео овде. Ја сам твоја воља, ти који си показао да си велики, на свој начин, у овом великом времену“⁴⁸⁶. Синтагма „твоја воља“ упућује на божију вољу из молитве *Оченаш*, која је је претрпела профанизацију, па је једино васкрсење мртвих могуће само у сећању живих. За разлику од жене која је „презрела смрт“ Едуард се не боји једино као мртав, јер „нада је извор страха“⁴⁸⁷: „Сада је све готово, сада сам заклао наду кухињским ножем, заклао сам је бријачем као што сам ти рекао“⁴⁸⁸.

Интертекстуалну везу романа *Дај нам данас* са „Откровењем Светог Јована Богослова“, као што је то био случај и у интертекстуалној вези са молитвом *Оченаш*, карактерише исто значењско померање, од *пророкованог* на реално, од *вечног* на *увремењено*. У односу на пророковани крај света, дата је реална апокалиптична атмосфера рата тј. њен одјек на свест појединца. Уместо *чекања* Страшног суда за главног јунака романа лична апокалипса је већ одиграна.

Како се сустићи с временом

У тумачењу *Библије* као књижевног текста Нортроп Фрај пише како је одређивање вечности преко времена, управо одузимање суштине времену, која је кретање и мењање. Одатле „потичу све наше метафоре о Богу или коначној стварности као непроменљивом бивствовању, насупрот свету постојања, у коме сами обитавамо“⁴⁸⁹. Уз напомену да се у том конструкту вечно описује као стање трајног спокојства, мировања и починка, Фрај

⁴⁸⁰ Исто, стр. 225.

⁴⁸¹ Исто, стр. 290.

⁴⁸² Исто;

⁴⁸³ Исто;

⁴⁸⁴ Исто, стр. 78.

⁴⁸⁵ Исто, стр. 91.

⁴⁸⁶ Исто, стр. 139.

⁴⁸⁷ Исто, стр. 37.

⁴⁸⁸ Исто, стр. 38.

⁴⁸⁹ Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, Просвета, Београд, 1985, стр. 105.

закључује да су те „метафоре црпене из смрти, па тешко да су дефинитивне за појам нечега што је истински с ону страну живота“⁴⁹⁰.

С тим у вези свако обећање вечног живота чини се као *contradictio in adjecto*. Свако тражење (молитвено искање) не подразумева време испуњења, већ је подређено нади. У контексту до сада реченог, с показаном интертекстуалном везом романа *Дај нам данас* и молитве *Оченаш*, види се значењско померање читаве молитве у време које је дато човеку: опрост, заштиту од искушења – *дај нам данас*. И сам субјект, независно од понуђених му религиозних концепција које обећавају спас, вечност, које га дакле измештају из времена, по себи није увремењен.

Одједном си пао на зид, и чинило ти се: на овом зиду морам да останем. (...) Сваки човек има по неки дан, у августу или октобру, у јулу, у марту, дан по трулом лишћу, дан по асфалту, дан по прљавом снегу, дан по степеницима, дан по даскама собе, дан када је ту, до грла у њему, када се ту завршава свака његова могућност, када мора ту да остане. Август, јули, март. Што ниси остао у августу, у јулу, у октобру? Ништа више ниси имао да чекаш. Ништа више ниси могао да сагледаш у безмерном узбуђењу. Има једна нада, и њу треба да закољеш бријачем. Има нада која ти није дала да останеш у августу.⁴⁹¹

Одређени Едуардовом смрћу, Ана и Трећи, додатно су дезинтегрисани, како сопственим мишљењем о смрти која је сада и њихова, а мишљење/говор о себи је увек удаљавање од себе у лакановском смислу, тако и сопственим пројекцијама постављеним у однос са предметном постојаношћу:

Био сам једна од мушица које се окрећу, лудо, бесциљно, ко зна чиме понете и натеране на то окретање, око оне жуте уличне лампе. А лампа? Смрт Едуарда Крауса. Окретао сам се. Постојао сам. Још само мало ми је требало па да заборавим да постојим, да заборавим на то мишљење о постојању које је све и увек само све. Још мало... још мало... напрежем се, моја Ана, хтео бих негде да се продужим, хтео бих да те стигнем, ту лампу, још мало.⁴⁹²

Свака пројекција у вансадашње једнака је самом укидању субјекта: „Нисам био јер нисам остајао, а када сам био онда сам био само кроз своје неостајање које није могло да се веже за одлажење других људи, или дрвећа, коња или птица...“⁴⁹³. У том контексту говорити у првом лицу јесте лаж: „...нисам био, неко је тако хтео, али сам упорно шаптао и лагао: ‘Ово сам ја’“⁴⁹⁴. Субјект је не само у временском дисконтинуитету са собом, већ и са другима: „Мислио сам, згрчен на кревету, о рукама којих немамо, без којих не можемо да се нађемо, па смо далеко, сваки у своме времену, сваки у своме телу, као у грдној некој мрачној соби, као у тамници“⁴⁹⁵.

Једини континуитет јесте живот сам као опште бивствовање у којем субјект не може стабилно да се ситуира: живот који се „после свих смрти и после нечега, нашао затворен у једној соби, на једном кревету, ћутећи уздисањем, говорећи кроз њега, са страшним презиром за речи, оне речи што су само уједи, само одлажење, само глувило, мрак, неразумевање?“⁴⁹⁶

Субјект је одвојен и од самог света који је је у функцији не-ја разлике, али који је увек присутан: „Свет је увек био са нама у сваком нашем часу“⁴⁹⁷. „Ко је дао да будемо у свету који није свет зато што је увек само свет, што је увек присутан, што не дозвољава да га заборавимо, макар само на неколико часова, исто онако не дозвољава као што нам

⁴⁹⁰ Исто;

⁴⁹¹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 31.

⁴⁹² Исто, стр. 117–118.

⁴⁹³ Исто, стр. 180.

⁴⁹⁴ Исто;

⁴⁹⁵ Исто, стр. 181.

⁴⁹⁶ Исто, стр. 182.

⁴⁹⁷ Исто, стр. 264.

никада није допустио да га сагледамо, правог и чистог?⁴⁹⁸ Свет који је само свет и није свет у својој потпуној самоидентичности и апсолутној издвојености из перспективе другог, која подразумева не-ја као границу између себе и света. Јер „зид није био само један зид само једне собе, који је био зид свих мрачних зидова овога света, зид пред којим стрељају зид који се одваја од свега што је било који је зид између умирања и људи на улици, ношен у свету, у себи самом. Ко је градио тај зид нашим рукама?“⁴⁹⁹. У измењеној перспективи Трећег тај зид се укида, свет се дехуманизује одрицањем од приписаних му ја-значења: „Када би ме нестало, да ли би нестало и овога света? Само за мене. Али за тебе, тај свет би остао. Као што је после твог Едуарда остао. То је једна чињеница о којој он није водио рачуна. Он је отишао у Ћутање“⁵⁰⁰. У ратном, армагедонском вртлогу, када „није више ноћ. Никада више неће доћи дан“⁵⁰¹, јер „то није време које се раније знало. Оно не зна за часовник и за своје границе“⁵⁰², „далеко је било време без таквог света, када ће свет да буде нешто сасвим друго, можда оно што ми хоћемо. Свет је постао нужност остајања и нужност непрестаног одлажења без одласка. Један круг у коме смо се вртели. Ништа није било само наше. Све је био свет“⁵⁰³. Тај свет је и молба и оптужба против себе, сопствени субјект и објект, „сви извори његови су били, и сви путеви завршавали су се тамо где је он почињао“⁵⁰⁴. У визији Трећег када је изван-свет, само свет, а не граница и ограниченост, постоји једна иманентна одрживост онога што зовемо светом: „нешто сасвим друго, некакав ковитлац, неко време без времена. Нешто непојмљиво и неразумљиво, нешто у нама, дубоко доле. Ко да се отргне од тога? Ко да угуши то нешто? Ко може? Питао сам. (...) То нисам био ја него свет који се доказивао сваком мојом мишљу, сваким мојим покретом.“⁵⁰⁵

Рационална тежња за *потпуно објашњеним светом*, како је писао Константиновић у есеју „О филозофији и филозофима“⁵⁰⁶, пут је ка мртвом свету, како је тврдио Мерло-Понти, јер постоји једна виша егзистенцијална разумност, која нашем рационалном опису измиче. У другом есеју позивајући се на Јасперса он каже да ми који нисмо „ни сами себе створили а камоли свет коме припадамо тек као једна његова могућност, као један његов израз, овом жељом да натерамо свет да живи, дише, да опстоји на наш начин неминовно смо заветовани царству горчине и очајања“⁵⁰⁷. Наш положај незадовољника, оних који су убеђени да их је свет покрао, да им је нешто остао дужан, „у основи је, као што је одавно Спиноза доказао, крајње смешан и недопустив: ми тражимо од света да нам да оно што нам он не може дати, просто зато што захтевамо од њега да буде оно што није“⁵⁰⁸. Извор ове бесмислице, како је тврдио Константиновић, деформисани је хуманизам, у своме хипертрофирању принципа људског који би да свет натера да му се повинује и да га опонаша, посебно у вредностима. У ја-перспективи не-то света био би само другачији свет или у крајњој линији други, али је само ширење ега на свет његово порицање, као што је

⁴⁹⁸ Исто;

⁴⁹⁹ Исто, стр. 186.

⁵⁰⁰ Исто, стр. 251.

⁵⁰¹ Исто, стр. 264.

⁵⁰² Исто;

⁵⁰³ Исто;

⁵⁰⁴ Исто;

⁵⁰⁵ Исто;

⁵⁰⁶ Radomir Konstantinović, „O filozofiji i filozofima“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, 2013.

⁵⁰⁷ Radomir Konstantinović, „Pas koji puši“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 118.

⁵⁰⁸ Исто;

порицање и отклон од зла које нужно постоји у свету, један квазихуманизам у лажној одвојености од света. Дакле, „ја“ не постоји изван света, али свет постоји изван „ја“, што не индицира њихову апсолутну подвојеност.

Раздвајање два субјекта смрт је једног контекста у којем постоје: „Ми убијамо одлажењем, свакодневно убијамо, без крви“⁵⁰⁹, док се између физичког одласка и пројекције у неки вансадашњи тренутак не успоставља разлика. Одлазак је „закон овога света, закон мене у том свету“⁵¹⁰, па „сви који су отишли, то су мртваци. Сваки човек који је отишао. И ти, ако одеш, умрећеш. Испунићеш ову собу својим ћутањем. Мораћу да говорим за тебе“⁵¹¹, јер „мртваци остављају живима своје ћутање. Њихово ћутање тера живе да говоре“⁵¹².

У временском дисконтинуитету унутар самог субјекта, њега у односу на контекст унутар ког постоји, у значењском оквиру који одређује сам наслов романа, *дај нам данас* је и жудња субјекта за сопственим увремењеним континуитетом.

Двојник Трећег, Двојник Другог

Док се Едуард Краус који остаје у дијалогу са живима подваја самом смрћу, „он није Едуард, он је мртвац“⁵¹³, Трећем, Анином љубавнику, двојник се јавља управо као неостварене Едуардове могућности или га страх од смрти поистовећује с Едуардом, („Он је умро и не може никада више да затвори или отвори своје очи. Он, а не ја, поправио сам се. Због чега изједначавам себе са њим?“⁵¹⁴, „Дишем ли ја, то дише твоја смрт.“⁵¹⁵).

Окренуо се. То је било последњи пут, у ко зна ком месту и времену, тај човек коме нисам знао имена и коме нисам могао да видим лице. Ишао је стално тако некако, и тако је баш постојао, као да нема лица. (...) Али он је ипак човек и видео сам га како се пење на брод. Мој друг кога немам? Мој страх? (...) Око њега свуда је море. (...) Он нема пртљага. Чему би неки пртљак био, нека непотребна бошча? Јер нема шта да се понесе одавде. Он је отишао и са тим је готово.⁵¹⁶

Двојник кога Трећи гледа уместо себе, за разлику од њега самог, није захваћен страхом који је Едуард оставио живима:

Још једино ти, кога могу да гледам место себе, када већ ја нисам тамо. (...) Стајао је на тим прозорима, он који никада није пао на нека врата, у страху да долазе по њега, све трчећи улицама, пењући се уз мрачне степенике куће. (...) Он, који није као ја. Нешто сасвим друго од мене. Један мир. Једна хладноћа. Одмереност коју немам. Камен. Презир коме нисам стигао. Он, који никада није пао на кревет, држећи се рукама за лице, посрамљен и сам.⁵¹⁷

Двојник Трећег јавља се и као „страшни брат“ у дијалогизованом унутрашњем монологу, при чему је овај мотив пародиран у односу на јеванђеоску симболику брата и ближњег: „Говорим сам са собом. Бацамо речи један другоме. Нас двојица, увек смо нас двојица и никада се не растајемо.“⁵¹⁸ „Страшни брат“ (двојник као *ближњи*) преузима библијски дискурс и то самог Христа, али његову пародирану верзију:

Ја нисам мржња. Ја нисам љубав. Ја нисам сећање. Ја нисам заборав. Ја трајем, течем, ја лежим на дну тебе, као на дну неке воде (добро си оно рекао о води), после сваког твог дела. Ја сам поново у

⁵⁰⁹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 192.

⁵¹⁰ Исто, стр. 209.

⁵¹¹ Исто, стр. 255.

⁵¹² Исто;

⁵¹³ Исто, стр. 73.

⁵¹⁴ Исто, стр. 55.

⁵¹⁵ Исто, стр. 298.

⁵¹⁶ Исто, стр. 12.

⁵¹⁷ Исто, стр. 13.

⁵¹⁸ Исто, стр. 127.

теби, ја сам ја, ја сам онај који постоји и кога нико и ништа на овоме свету не може да отисне и замени⁵¹⁹.

Смрт Двојника показује се као смрт самог Трећег, било ког субјекта, као нужна и неуништива подвојеност субјекта у себи: „Мислиш да би неко могао да ме убије? Мислиш да те нисам ухватио у мислима, потајним и злим, да окончаш са мном? Покушај. Ја се браним. И моја смрт – то је смрт тебе самога“⁵²⁰. Двојник је и „сведок твојих година. Свих.“⁵²¹, једно искуство које неће да се каже, али које говори: „Али ја не знам за милост. Ја говорим. Ја ћутањем говорим. Ти си пун мене. А ја сам пун слика које ти дајем, гласова, имена, прошлости“⁵²². Страшни брат је и страшни судија („Ништа не може да те спасе од мене“), иако је само психичка инстанца личности („Нема никакве разлике између онога што је било у свести и на дану. То си ти. То сам ја“⁵²³), али јача од сваког појавног идентитета: „Казна, човече, има ли веће казне за тебе од ове: ја постојим на дну свега? (...) Ја сам испод сваког твог тела“⁵²⁴. Смрт Двојника, иако немогућа изван смрти самог субјекта, значила би, пак, и интеграцију субјекта, његово пуно остварење у егзистенцији: „Требало би једном да завршим са тобом. Требало би да живим“⁵²⁵.

Двојник се, дакле, јавља као резултат дисконутитета у самом субјекту, одређеним дисконтинуираним простором и временом: „Доста сам ишао за тобом. Сада морам да видим твоје лице и да знам како се зовеш. Ко си ти? Ја будући? Ја могући? Или ја који ћу једном да одем одавде и да се више никада не враћам. Зар не? Питао сам.“⁵²⁶

У том могућем постизању самоидентичности он би могао да егзистира синхронно с временом:

Требало би нешто да се учини онда, у том новом постојању. Постојати. Али не као неко ко окреће главу и каже, у мрак поред себе: отићи, него као неко ко каже: остајем овде и ту сам, у овом тренутку, овом времену, на овом месту. И ту постојим. Жељом исто. Никако друкчије. Да ли је то Ништа? Свеједно, рекао сам. И рећи то већ једном. Због чега? Да ли бих морао и смео да кажем? Не, одговорио сам. Само бити, постојати кроз то да се остаје баш тамо где се јесте.⁵²⁷

Рачунајући увек на дислокацијско својство језика, па и њиме одређенога мишљења, уз сталне пројекције мислећег субјекта у прошло или будуће, његову неукорењеност или немогућност укоренености у садашњости, субјект се најпре подваја, одлази од себе као јединствености, мишљењем и говором, а „човек мисли само онда када покушава бекство“⁵²⁸.

Морао сам да одем од ове жеље за одлажењем, од било које жеље уопште, и било кога говорења. Кроз то говорење и путовање, не може се више. Немогуће је да наставим са овим путовањем. Сада је касно и тренуци брзо отичу. Остаје ми само овај умиваоник од хладног порцулана. И руке моје које се спуштају на њега. Моје топле руке.⁵²⁹

Ја само говорим. И не заварам се. То је са сваким човеком. Говорим.⁵³⁰

Говор, с друге стране, присиљава на останак са собом, на постојање субјекта као ипсеитета: „Нас двојица заједно. Ја који говорим, кога обмотавају те речи, који се бојим,

⁵¹⁹ Исто, стр. 130.

⁵²⁰ Исто;

⁵²¹ Исто, стр. 131.

⁵²² Исто, стр. 132.

⁵²³ Исто;

⁵²⁴ Исто, стр. 133.

⁵²⁵ Исто, стр. 148.

⁵²⁶ Исто, стр. 17.

⁵²⁷ Исто;

⁵²⁸ Исто, стр. 135.

⁵²⁹ Исто, стр. 19.

⁵³⁰ Исто, стр. 252.

сањам, желим, и један други човек у мени, али човек који све то посматра⁵³¹, који од свега прави једну „крваву комедију“⁵³². Трећи само констатује: „Не знам шта је уопште узрок његовог појављивања и саме његове егзистенције“⁵³³, али у тренутку појављивања алтеритета осећа себе „као неког другог човека. Видим себе као глумца на једној позорници“⁵³⁴, иако није тај други: „Нисам ја онај човек. Он је у мени. Поред мене. А ја покушавам да се спасем“⁵³⁵.

Наративни идентитет приповедача у роману *Дај нам данас*, али и у другим Константиновићевим романима, увек је једна осцилаторна вредност између *идем-идентитета* и његове *ипсе* варијанте, с нагласком на ипсцитету⁵³⁶, која осим идентитета увек подразумева и алтеритет.

У некој крајњој форми ипсцитета, под претњом дисоцијације („Или се обмањујем и мислим да то мислим ја, а све је то нешто друго, једна маса у мојој глави, овај свет који је запарао ту масу својим сликама...“⁵³⁷), Трећи покушава да мисли о себи као онеме што целовито постоји, поредећи себе са циркуским акробатом: „Баци га како хоћеш. Он је он. Један свет. Исто као и ја. Једна истина која је испод и изнад свих других истина, које су ипак привидне и пролазне“⁵³⁸.

Ана, пак, живи у својој фантазмагоријској визији мора, иако никад није била на њему, док је Едуард био *глув и слеп* за њега: „Он није чуо море а ми га чујемо“⁵³⁹, онај *који има уши, а не чује, има очи, а не види*. Едуард ни мртав, не може чути Анино море, њену визују неуништивног живота⁵⁴⁰, која је претпостављена овом „свету дужности“, за разлику од Трећег: „Оно је свуда, говорила је. Ноћу и дању. Када се будим, свуда је море око мене. Када је он лежао мртав на кревету, то није била смрт. То је било зло. Море сам чула, непрестано њега, само то море“⁵⁴¹.

У таквој просторној и временској измештености јавља се принуда сакупљања себе:

Упорност, једини посао, и највиши твој посао. Баш твој, човече који сада радиш. Упорност у скупљању себе самога. То је: одржаваш неки ред јер се скупљаш, налазиш своје остатке. Разбијају те непрестано. Развлаче делове од твога тела, од тебе самога, и од још понечега што је у теби, непрестано одвлаче. Али упорност. Свакога часа мораш да идеш по невидљивим траговима самога себе... (...) Не, рекао сам, сада ме баш то разбија. Не смем да мислим о томе. Морам да се искључим. Као што човек угаси сијалицу.⁵⁴²

Ја скупљам своје тело и нешто друго, што уопште није као тело, али се стално одваја од мене. Знаш, рекао сам поверљиво, када бих дозволио, макар само неколико часака, да ме развлаче овако, на све стране, и да се не скупљам, већ би све заувек било готово. Ја не бих више постојао.⁵⁴³

⁵³¹ Исто;

⁵³² Исто;

⁵³³ Исто;

⁵³⁴ Исто;

⁵³⁵ Исто, стр. 253.

⁵³⁶ *Идем и ипсе* идентитет појмовно су коришћени онако како их је дефинисао Пол Рикер: Пол Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Тузулан, Јасен, Београд, Никшић, 2004.

⁵³⁷ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 249.

⁵³⁸ Исто, стр. 248.

⁵³⁹ Исто, стр. 74.

⁵⁴⁰ У једном од интервјуа са Радомиром Константиновићем остало је забележено: „Уосталом, можда бих само могао да се сетим снова које је о мору сањала Ана Краус, у време *Дај нам данас*, снова сањаних, у једној окупацијској ноћи, па да разумем, да осетим поново сву величину, сву тежину овог искушења о коме говорим. Шта је море било за ову жену него глас једног елементарног живота, једне страшне животне глади? (...) Ко да се успротиви, ко заиста да порекне ту чињеницу потребе да се живи, да се буде жив?“ Радомир Константиновић, „С лицем на камену“, *Данас*, 13. IX 1961.

⁵⁴¹ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 71.

⁵⁴² Исто, стр. 57–58.

⁵⁴³ Исто, стр. 61.

Свака од наведених пројекција – о неком бољем свету, и оном оностраним, о мору, о пустињи и циркусу о којима сања Едуард, само је утопијска визија, која је суштински антиегзистенцијална: „Бити овде, до дна, до врха себе. Сав у томе овде. Још више од њега. И напустити оне сенке и утваре.“⁵⁴⁴ *Дај нам данас* је управо и право на присуство у садашњем тренутку и месту: „Нешто сасвим друго је потребно, неко право на оно што се раније није желело, право на несрећу, на тренутак у коме јеси. Не треба да чујеш море, и не слушај га. (...) Бити несрећан, али на овоме месту и због њега, због овога времена и са њим. Бити мртав или жив, бити сасвим сам или са другим људима“⁵⁴⁵.

Да, тај нови свет, и друкчији, помислио сам. Шта друкчије, и како? сетно сам се. Да ли је могао да се сети какав је тај свет? Он је добар, рекао сам. Да, климнуо ми је неко главом, он је сигурно добар. Он је најбољи, чуо сам и потврдио сам: најбољи. (...) Добро постоји, потпуно, неокрњено, засењујуће добро, само у тим часовима када је све слутња око човека.⁵⁴⁶

У претходно наведеном одломку јасно се препознаје алузија на Лајбницову *Теодицеју*, која је као и друге теодицеје покушај помирења постојања зла у свету са постојањем свемогућег доброг Бога. Ипак, у Константиновићевом виђењу то „засењујуће добро“ постоји само у тренуцима слутње, у неизвесности из које се рађа утопијска идеја о (нај)бољем свету.

У „произвођењу“ у Другог учествује, парадоксално, и препознавање тела као властите појединачности. И огледало је у функцији не-ја, јер увек постоји онај који гледа и онај који је у огледалу. Самопоништавање одвија се и изменом перцепције сопственог лица и тела као основе идентитета: „...кад год би се нашао пред огледалом, чинило му се да први пут види своје лице. Оно је постојало. Мењало се. Али, само за њега.“⁵⁴⁷ Међутим, пред Другим, лице је увек издаја те променљивости, сама граница у односу на Другог:

Немогуће је да се сакријеш, ти си познат, тебе сви знају, издаје те оно исто лице које налазио у свом замућеном огледалу, у овој соби која је само соба, са четири зида, са јадним, сиротињским стварима, тим сведоцима без језика, само соба а не море.⁵⁴⁸

У суочавању са сопственим дисконтинуитетом, и у сусрету са Аном, у Другости која је потврда самог субјекта, Трећи се увремењује и упоједначује међу другима као другим појединачностима: „Осетио како присуствује ту где сам ја. Како присуствује у једном времену“⁵⁴⁹, „жива од живота“⁵⁵⁰, па тако он више не постоји само својим „незаменивим присуством свуда“⁵⁵¹. У таквом интегралном доживљају егзистенције предметност, свака прича, свака смрт су сувишне: „Шта нам треба ова кафа? Шта нам треба свака прича и свака смрт?“ У таквом чистом постојању облика све друго је друго: „Све друго: твој страх, твоја радост, твоје надање, твоја смрт“⁵⁵², само су секундарне карактеристике облика постојања. Међутим, Други се показује и као самозаборава: „Ти ме замењујеш. Тебе само видим, одједном (како? зашто?), и не осећам само себе, и забораваљам се, и нестаје ме“⁵⁵³, али и као нужно Други: „Она постоји у себи, опкољена собом, и ти постојиш у себи. То сам ја, баш ја који сам вечито ја, који нешто знам али нисам хтео да ти кажем, нисам ти рекао, никада ти нећу рећи. И она зна за себе. И она

⁵⁴⁴ Исто, стр. 63.

⁵⁴⁵ Исто, стр. 74.

⁵⁴⁶ Исто, стр. 51–52.

⁵⁴⁷ Исто, стр. 60.

⁵⁴⁸ Исто, стр. 65.

⁵⁴⁹ Исто, стр. 94.

⁵⁵⁰ Исто, стр. 95.

⁵⁵¹ Исто;

⁵⁵² Исто;

⁵⁵³ Исто;

осећа неку узалудност⁵⁵⁴. Како нема ипсезитета од кога се може побећи, тако нема ни уточишта у Другом, па ни места на које се може побећи собом од себе.

Након достизања привременог и привидног континуитета себе самог Трећи осећа да „не сме да мисли о људима као издвојеним појединцима уроњеним у свет појединости“⁵⁵⁵, јер су те појединости зидови између људи: „Требало је друкчије постојати. У свему и одједном“⁵⁵⁶. „У свему и одједном“ значењски је паралелно управо самом наслову романа, као и Анином неуморном мору, па је и „смрт свуда где тече живот, и то су две реке које су се улиле у једно исто море“⁵⁵⁷, и нема места у свету где је сам тај свет одсутан.

У присуству у датом, конкретном тренутку, без пројекција у прошло или будуће, на неко друго место (а присетимо се да је време одређено метафориком простора – ићи *назад* у прошлост и *напред* у будућност), у бивању самим бивањем, у ономе што источњачка пракса познаје као бивање кроз недељање, открива се потпуна егзистенција: „...треба да отиснеш, једним покретом руке, једним напором, све што је било, све што јесте, све што је могло да се догоди. А ништа се не догађа, ништа не постоји у нама и око нас, ми пијемо кафу, нама је добро, нама је све потпуно свеједно“⁵⁵⁸.

Чак и у судбини која је схваћена као стварање себе из дана у дан, из минута у минут, „сваким тренутком свога тела и свога мишљења“⁵⁵⁹, континуитета унутар субјекта не може бити, „јер непрекидности не може да буде. Не може да буде док сам ја ту. Одједном се појавим, и осетим себе, и могу да кажем, изненадно сигуран: ово сам ја који сам прекинуо непрекидност њенога твораштва, тог неуморног, тог свирепог стварања. Ово сам ја и мој час је дошао. Дошао је тренутак када треба да изговорим своју реч“⁵⁶⁰. Трећи, заправо, отима садашњи тренутак од судбине као свеукупности његовог времена, али „не мрзи судбину која је заспала од толиких напора, један тренутак заспала. Звер што се спрема на своју жртву не мрзи је. Велика риба која гута малу рибу не мрзи је“⁵⁶¹, јер то је један ред ствари и „смрт не мрзи живот када се забоду у његово топло тело. И живот не мрзи смрт, ону смрт која долази лаганим кораком, да ствара једну хармонију, да подвуче завршну линију, да завршни облик да тамо где је то било потребно. Смрт је против једне привидне вечитости“⁵⁶². Онда где има смрти, нема вечитости, али вечитост је смрт сама, као непокрет и тотална пасивност. „Био бих ја вечити, само ја, свим својим телом, са овим дисањем“⁵⁶³, каже Трећи, „али ништа се не уништава. Живот струји даље“⁵⁶⁴, па се свако строго подвајање живота и смрти показује само као наметнути привид. У таквом тоталитету постојања он може да „изговори сада ту реч: живимо“⁵⁶⁵: „Живимо: када на глумца дође ред да изговори своју реч. Када на тебе дође ред да кажеш оно што још ниси рекао, али што је постојало на дну тебе, као твоје највише оправдање и твој највиши

⁵⁵⁴ Исто, стр. 135.

⁵⁵⁵ Исто, стр. 360.

⁵⁵⁶ Исто, стр. 365.

⁵⁵⁷ Исто, стр. 296.

⁵⁵⁸ Исто, стр. 89.

⁵⁵⁹ Исто, стр. 161.

⁵⁶⁰ Исто;

⁵⁶¹ Исто, стр. 162.

⁵⁶² Исто;

⁵⁶³ Исто;

⁵⁶⁴ Исто;

⁵⁶⁵ Исто;

смисао⁵⁶⁶ и онда „када на смрт дође ред да успостави поново један ред“⁵⁶⁷. *Живимо* изречено у садашњем времену „то је наша радост која изненадно мора да се објави“⁵⁶⁸.

„Мој час је дошао“, „радост која изненадно мора да се објави“ интертекстуално се ослањају на *Библију*. На свадби у Кани галилејској Исус тајно претвара воду у вино, јер још није дошао час његов⁵⁶⁹. Час објаве *живота* саме његове бити у доживљају Трећег, јесте *час који је дошао*, и сама *радост* која се објављује, као што у *Библији* снагу и значење објаве имају Јеванђеља као благе, радосне вести (грч. εὐαγγέλιον euangelion, блага, радосна вест) о спасењу човека кроз Исуса Христа. Парабола о „великој риби која гута малу рибу“ није дословно садржана у *Библији*, али се може сматрати референцом на „Књигу пророка Јоне“ који је по Христовој заповести, по оглушењу о његову наредбу, три дана боравио у утроби кита.

Сведоци без језика

У јукстапозицији у роману наспрам психичке реалности и фантазама стоји предметна реалност.

Море, рекла је. Не, море не може да држи у руци.⁵⁷⁰

Вратимо се, мислио сам, ономе што јесте. Ономе што постоји. Никаква издаја не сме да се учини. Мора да постоји једна верност. Неупоредива. (...) То су историје, шапнуо сам. Историје завршетка. Све се завршава тако. Устајемо. Закопчавамо дугмета. После љубави. После смрти. Само закопчавамо дугмета.⁵⁷¹

Након смрти Едуарда Крауса остао је само „огољени зид“. И сви предмети, ствари „су лишене нечега што можда никада нису имале а што ипак њима припада, што су морале да имају“⁵⁷². Огољавање предмета од чисте предметности, њиховом хуманизацијом придавањем значења, и сами предмети мењају егзистенцију онога што само по себи јесте, за егзистенцију значења: „Страшно је кад нешто престане да буде оно што је било. Јер сто је само сто, и са њим не сме да почне нешто друго, он не сме да промени своју егзистенцију. И мртавац је мртавац. Са тим је готово. Промене нема, и треба да знаш, Ана, да је нема.“⁵⁷³ После Краусове смрти ствари постају „оне ствари које су издале“⁵⁷⁴, у свом новом постојању са значењем: „Њега носе на дрвеним носилима. Дуга је ова ноћ када су га изнели из собе, и сада га носе, а он у руци нешто држи. Зар не видиш шта држи у руци? Зар је могуће да си ослепела од мора?“⁵⁷⁵, Краус који је такође смрћу сведен на предметност („Он не постоји, он је једна обична ствар, сви мртвачи су ствари, непокретне, мртве“⁵⁷⁶) са секундарним значењем.

Хуманизацијом ствари придавањем им значења, у општој пројекцији психичке реалности појединца на Другог, па и на Друго, све постаје чињеница интерпретације: „Све испуњавам и све је пуно мене још пре него што сам се тога дотакао“⁵⁷⁷, у којој је

⁵⁶⁶ Исто;

⁵⁶⁷ Исто;

⁵⁶⁸ Исто;

⁵⁶⁹ „И кад нешта вина, рече мати Исусова Њему: Немају вина./ Исус јој рече: што је мени до тебе жено? Још није дошао мој час“. „Свето јеванђеље по Јовану“ 2:3–4;

⁵⁷⁰ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 58.

⁵⁷¹ Исто, стр. 349.

⁵⁷² Исто, стр. 66.

⁵⁷³ Исто, стр. 68.

⁵⁷⁴ Исто, стр. 70.

⁵⁷⁵ Исто;

⁵⁷⁶ Исто, стр. 34.

⁵⁷⁷ Исто, стр. 253.

приписивање значења не само одузимање стварима предметности, већ и екстензија психичке реалности до самоуништења:

Људи или ствари, гласови или звукови морају да испуне овај простор место мене. Ја се исповедам. Морају да ме замене. Да ме потисну некуд. Да ме изједначе са ништа; с нечим неодређеним. Ја морам да заборавим на себе. Ја морам да будем негде далеко. Ствари не смеју да буду испуњене мноме. Људи морају да говоре у простору, између ствари. Морају да ме истисну. Нешто мора да се дешава.⁵⁷⁸

У односу са предметном реалношћу у коју је пројектован сам субјект, па је она више дело његове интерпретације („У свему сам. Ја. Увек само ја“⁵⁷⁹), Трећи је принуђен да тражи „другу присутност“.

Ако је интерпретација нужна самим постојањем субјективности, јер постоји субјект који посматра и поима ствар, он сам мора бити заустављен да би унеколико видео ствар по себи. Међутим, у сваком заустављању, паузи себе, лежи једна претпоставка смрти. Непокретност ствари се претвара у *кретање* самом свешћу која је покрет, па тако у искуству не може бити апсолутне вансубјективности. Позивајући се на Спинозу који нам је „оставио сабратаски у завештање, да ми морамо да зауставимо ствари да бисмо их видели“⁵⁸⁰, ослобађајући их од себе, од сопствене интерпретативне похлепе, чијим укидањем и самом субјекту прети постваривање, Константиновић је битно одступио од тежње француског новог романа чији су представници веровали у могућност потпуног очишћења реалности од субјекта који у њој учествује, у његово претварање у камеру која веродостојно, механички, само бележи.

Однос према предметности, опредмећености, чистој форми и улози субјективности Константиновић је истраживао и у есејистичком роману *Ахасвер или трактат о пивској флаши*.

Смрт ослобађа анонимности

„Свака религија која носи обећање да ће смртнике да претвори у хероје и богове рачуна, макар и подсвесно са овом дубоком унутарњом потребом да се кроз свет не прође без трага“, пише Константиновић у есеју „Грозница за савременом темом“⁵⁸¹. У култури јунака, утврђеном још митолошким концептима света, трагедија тражи не само страдање већ и смрт како би била потпуна, па сама јуначка смрт врхуни јунаштво више но јуначки живот. За малог човека, пак, смрт је излаз из анонимности, а његова трагична смрт пут у херојство, било какво, али херојство. Анонимни, „обични“ Едуард Краус управо смрћу је „постао познат преко ноћи“⁵⁸². Он више није само Едуард, већ Едуард Краус.

Сваки човек замишља своју смрт, док жуди за значајнијим, појучаченим собом: „Он види како га носе на лафету, као старог, славом овенчаног војника. Он види коње прекривене црним покривачима, обрубљеним сребром. Он чује трубе. Он види масу света, хиљаде и хиљаде људи како корачају за лафетом који вуку коњи“⁵⁸³, „збуњени његовом величином која је само још више порасла у смрти“⁵⁸⁴. Да није умро, посебно да није трагично окончао живот, Едуард Краус би остао анониман. „Чудно“, рекла је тихо, ‘они су

⁵⁷⁸ Исто;

⁵⁷⁹ Исто, стр. 251.

⁵⁸⁰ Radomir Konstantinović, „Ništavilo i jezik“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 86.

⁵⁸¹ Радомир Константиновић, „Грозница за савременом темом“, *Политика*, 22. XII 1957.

⁵⁸² Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 58.

⁵⁸³ Исто, стр. 306.

⁵⁸⁴ Исто;

од тебе признали само твоју смрт. Ништа друго. Ни оно што је било пре смрти ни ово што се догодило после ње. Да ниси умро они би те презрели и ти би умирао у самоћи’.⁵⁸⁵, јер други сведоче о нечијем животу, они су сам тај живот, али „признају само смрт код једног човека“⁵⁸⁶.

Едуард Краус који није могао да остане у свету без „извршења једне дужности“⁵⁸⁷, који „није хтео да се помири са законом зла“⁵⁸⁸, убија се управо због тог и таквог света. Међутим, нема одвајања од света, јер свет не почиње тамо где се завршава „ја“, или, умире управо човек, а не свет, појединац а не друштво: „И када неко потоне у моје дубине, када неко изгуби самога себе за себе, онда је то један део света привидно и страшно (само за себе) потонуо а сви остали учинили сте да потоне, јер сте били глуви, јер сте живели, јер сте постојали у том свету, и нисте се противили, и ништа нисте урадили да се то не догоди“⁵⁸⁹.

У оквиру од свега неколико датих реалија, расутих и варираних, роман *Дај нам данас* започиње оним што би логички могло значити његов завршетак – већ догођено самоубиство главног јунака Едуарда Крауса, фолксдојчера, београдског возача трамваја, у току прве године Другог светског рата.

Бивши хотел за сиромашне. Недалеко је Дунав.⁵⁹⁰

...то је био рат, прва година једног страшног рата који се никако не завршава, који никада неће да се заврши...⁵⁹¹

Возио си један од многобројних београдских трамваја. Дакле, ти си потпуно обичан човек. А не пророк.⁵⁹²

Као да му је она казала да не може више тако да живи, он који се зове Едуард Краус, у ово велико време, када гранате падају негде на истоку, у меку, непосејану земљу, када бродови горе по морима а неки бубњеви, страшни, непојмљиви, по цели дан и целу ноћ бубњају у свету.⁵⁹³

Овакав почетак романа већ самим собом имплицира тезу да писца заправо занима феномен суицида и његових последица. Главни јунак је већ мртав, док мотивацију аутоагресије, писац индиректно саопштава тек касније: „Ниси ти крив што се тако зовеш и што сада мораш да се сетиш свог родног места, оне роде о којој си ми толико говорио, роде на крову своје куће.“⁵⁹⁴

Окренут према зиду, Едуард Краус је пререзао грло бријачем: „Заклао се као што се кољу животиње. Тако смо клали прасиће. Тако се кољу кокошке.“⁵⁹⁵ Бријач који се увек везује за огледало пред којим се обавља бријање, заправо је оруђе смрти, али пред зидом. Назначена симболика упућује на то да је смрт и укидање било какве могућности самопрепознавања, у огледалу, али и крај сваког алтеритета, пристизање коначном облику, крају тела као прве базне појединачности у категорији идентитета, па тиме и пристизању њему, а апсолутни идентитет би значео коначну смрт. Самом констатацијом да се Едуард Краус заклао као што се кољу животиње постављено је и питање статуса људског и људскости у околностима рата, који је, да се послужимо Селиновим речима, „међународна кланица“, где једни одводе друге на клање.

⁵⁸⁵ Исто, стр. 343.

⁵⁸⁶ Исто, стр. 344.

⁵⁸⁷ Исто, стр. 167.

⁵⁸⁸ Исто;

⁵⁸⁹ Исто, стр. 166.

⁵⁹⁰ Исто, стр. 11.

⁵⁹¹ Исто, стр. 378.

⁵⁹² Исто, стр. 139.

⁵⁹³ Исто, стр. 40.

⁵⁹⁴ Исто;

⁵⁹⁵ Исто, стр. 256.

Феномен самоубиства нужно имплицира мноштво питања. Као најдиректнији израз нагона смрти, према Фројдовој теорији нагона, поред његове етиологије, типа, мотива, начина извршења и етички се одређује различитих аспеката, најпре под питањима одговорности и кривице: „Јер он је у ствари погинуо, казала је. Зар не? Окренула се њему. Едуарде, зар не да си погинуо? (...) Да, рекао је, то је као да сам погинуо. Имаш право“⁵⁹⁶. Самоубиство Едуарда Крауса показује се као принудно: „... ја сам изабрао овакав начин одласка. Можда је и било ружно према теби, шапнуо је. Али то је учинио овај свет, а не ја.“⁵⁹⁷

Иако се сматра крајње личним чином, у роману *Дај нам данас* у вези са самоубиством управо је постављено питање његових социјалних импликација.

Ово није само твоја ствар. То је наше заједничко. То је и моје. Чак, могла је да каже, мислим да је више моје него твоје. Тебе нема. Лежиш на кревету али те нема. Ја знам то. (...) Али хајде, шапнула би. Хајде да размислимо. Све редом. Лепо и полако. Као онда када смо се договарали за живот. Сада је смрт. Не љутим се. Можда се то само десило. Нека омашка. То човеку може да се деси и против његове воље.⁵⁹⁸

Како је остало забележено у једном од интервјуа са аутором, самоубиство је полазна теза романа, а његове последице феномен који га је занимао⁵⁹⁹. Ипак, над питањима која оно узрокује, остаје сама тајна:

Они, који су отишли овако као што је отишао Едуард, остављају иза себе једну тајну. (...) Човек се пита. Човек одговара. Човек се поново пита. И поново одговара. И они, који су тако умрли, остају живи. Остају тако вечити, рекла је. Склопљених очију. (...) И, рекла је шапнотом, сада сам научила: зло је у томе. У томе што ми је оставио тајну, казала је, што је отишао онако како је отишао.⁶⁰⁰

Мртви Едуард остаје у „живом“ дијалогу са живима, као отпор духа, одјек времена које је био и надаре као тајна: „Он је мртав, а мене гледају те очи“⁶⁰¹; „А покојни? Ја не знам. Отишла сам до огледала. Хтела сам да видим тај завршетак на моме лицу. Па ипак, па ипак. Као да се ништа није догодило. Моје лице у огледалу било је сасвим обично.“⁶⁰² Едуард постоји „као нека веза, једина и усамљена, само толико и тако да осети како је све разбијено, на делове, на парчад, коју више нико неће моћи да састави. Има ли кривца?“⁶⁰³

Још један од епифеномена суицида који се разматра у роману јесте да ли је самоубиство равно убиству:

‘Зар је убио?’ поново сам упитао. ‘Јесте’, одговорила је (...), ‘убио је.’ Задрхтао сам. Да није то била она радост која се не разуме, радост моја, или радост читавог света, радост времена? ‘Себе је убио?’ шапнуо сам опет неодлучно, ‘хоћеш да кажеш да је себе убио?’ (...) Труба је трубила и ветар је дувао. ‘Не само себе’, казала је она, ‘него и мене. Зар не знаш? Дабоме. И друге људе’, рекла је, ‘све људе који су остали после њега. Он је убица. Он је смрт’...⁶⁰⁴

Хотелска соба је место радње романа, па и место извршења самоубиства, злочина над самим собом. Она ће се као метафорички облик бездомности, али и као максимално сужени простор радње, безличан и простор изван хабитуације, јављати и у другим Константиновићевим текстовима – најпре у *Ахасверу*, па потом и у хибридном тексту *Пентаграм, белешке из хотелске собе*.

⁵⁹⁶ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 227.

⁵⁹⁷ Исто, стр. 228.

⁵⁹⁸ Исто, стр. 9–10.

⁵⁹⁹ „Увек сам полазио само од једне претпоставке. У *Дај нам данас* од чињенице да је Едуард Краус између смрти и живота у понашању изабрао смрт. Иза њега остају два људска бића, која треба да наставе живот у светлости његове одлуке и његовог подвига. Хтео сам да видим шта ће с њима да се дешава.“ Наведено према: Никола Дреновац, *Писци говоре*, Графос, Београд, 1964, стр. 225.

⁶⁰⁰ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 445–446.

⁶⁰¹ Исто, стр. 9.

⁶⁰² Исто, стр. 72.

⁶⁰³ Исто, стр. 77.

⁶⁰⁴ Исто, стр. 283.

У интервјуу датом поводом изласка романа *Дај нам данас*, Константиновић, позивајући се на Камија, каже:

Покушао сам да не изневерим истину која каже да је питање смисла наше егзистенције основно питање сваке филозофије и да тек онда долазе питања од девет или дванаест категорија духа и три димензије света. То питање, постављено у форми романа, ма колико она била слободна и лишена предрасуда, има смисла само ако је садржано у конкретном животу и датом тренутку.⁶⁰⁵

Самоубиство, које је за Албера Камија једини „доиста озбиљан проблем филозофије“⁶⁰⁶ за Константиновића у роману у промишљању смисла егзистенције „представља велику могућност“⁶⁰⁷. Као конкретни друштвени протест, каже он у истом интервјуу, оно садржи у себи и своју филозофску пројекцију, али не у смислу апстрактног филозофирања, већ о конкретној друштвеној реалности „која је без своје филозофске, метафизичке пројекције, недовољна и малокрвна“⁶⁰⁸. Реч је, дакле, закључује он, о „друштвеном протесту који је, истовремено, и критика људске судбине уопште“⁶⁰⁹, над проблемом самоубиства које је у роману *већ* чињеница.

Анино „неуморно море“ – а оно у роману има функцију вагнеровског рефрена – наглашава свеприсутство неподвојеног бивствовања које измиче рационалној спознаји. Таквој перцепцији супротстављен је свет који се дели на подлост и херојство, „свет у коме мораш да будеш херој. Свет, у коме увек имаш и мораш да бираш између две ствари. Свет вечитог добра и вечитог зла. Свет избора“⁶¹⁰. Ако самоубиство није негација живота, већ убијање једног његовог вида, Едуард Краус ипак није порекао један свет који је и свет добра и свет зла. Он који је за себе само одговорио на свако питање („За себе, одговорио си на свако питање. За себе, затворио си врата. Свака врата си затворио. А ми смо остали после тебе“⁶¹¹) оживљен у онима који остају иза њега, који чују како „неутешно шуми ово вечито море“⁶¹² и после смрти мора да разуме да „не завршава се све смрћу и делом које си учинио. Не завршава се све једном речју коју си изговорио. Не завршава се све једним даном и једном ноћи. Свет остаје. Свет избора. Храбрости и подлости. Страха и величине. Великог и малог времена“⁶¹³.

*

Интертекстуални дијалог романа *Дај нам данас* са другим текстовима на које се односи најпре се очитује у позивању на предложак, његову тематизацију, али са критичком разликом и значењским и вредносним одступањима. С обзиром на то да је у роману *Дај нам данас* приповедањем латентно полемички представљен однос према културном консензусу у вези са ауторитативним светим списима, па и према парадигми из традицијског канона, најпре је приметно одрицање од сваког консензуса, ауторитета, па и традиције, а сходно томе изневерена су и очекивања које региструје читаочев код уобличен културом. У односу на профанизацију предложака, спроведену као вредносно и значењско уклапање у свет реалног, обичнољудског, поступци иронизације и пародирања су спорадично примењивани. Тек са фокусом на интертекстуалним везама романа са текстовима *Библије*, па и са другим текстовима, видљив је отклон од сваког религиозног оптимизма. Као први Константиновићев роман *Дај нам данас* јесте полазни регистар

⁶⁰⁵ Д. Адамовић, „Један тренутак са... Радомиром Константиновићем, ‘Дај нам данас’“, НИН, 21. XI 1954.

⁶⁰⁶ Albert Camus, *Mit o Sizifu*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 9.

⁶⁰⁷ Д. Адамовић, „Један тренутак са... Радомиром Константиновићем, ‘Дај нам данас’“, претходно наведено;

⁶⁰⁸ Исто;

⁶⁰⁹ Исто;

⁶¹⁰ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, претходно наведено, стр. 303.

⁶¹¹ Исто;

⁶¹² Исто, стр. 304.

⁶¹³ Исто;

интертекстуалних веза, учинака поступка интертекстуалности, чије је елементе тај аутор користио и у својим каснијим романима. Већ у том раном, неконвенционалном, енигматичном прозном остварењу, региструју се мотивски и тематски скупови понављани у потоњим романеским текстовима, у којима је евидентна аутореференцијалност. Отуда се сходно резултатима анализе видови транстекстуалних односа намећу као неопходни у разматрању поетике Радомира Константиновића и корпуса идеја који су у њима предочени.

Рецепција романа *Мишоловка* (1956–2013)

Миодраг Булатовић у тексту „Радомир Константиновић: Да ли сам човек има шансе или је нема“⁶¹⁴ примећује да роман *Мишоловка* садржи искуства првог романа *Дај нам данас* и даље их развија, посебно у виду „егзистенцијалних питања човека и његове судбине у овом времену“⁶¹⁵:

Ако су неуморно море и коњи чији се топот и у сну чује из првог романа симболични изрази једне жеље за животом и правом на њега, *Мишоловка* је корак даље: питање не више колико је то право на живот, то право већ једном утврђено, него и како се оно јавља у животу.⁶¹⁶

Питање „да ли сам човек има неке шансе или је нема?“ Булатовић усложњава потпитањима која су могућа интерпретативна полазишта – „Игра не може да постоји без два партнера: човек лишен свог противника (другога човека, жене, смрти) како може да настави ту игру? Шта се онда дешава?“⁶¹⁷

У тексту „У лабиринту града“⁶¹⁸ Миодраг Максимовић за роман *Мишоловка* најпре констатује да је реч о експерименталном роману у правом смислу речи. Пореди га са претходним Константиновићевим романом *Дај нам данас*, он истиче да су по среди два потпуно различита романијерска поступка, „два различита света проблема у којима се тражи права психолошка суштина човека“⁶¹⁹. За разлику од првог романа који се бави проблемом човека и његовог греха, у другом роману, сматра Максимовић, „доказана је неумитност човековог опредељења за живот, откривена његова борба са двојником, са савешћу, показан пут његовог колебања између негације и афирмације живота, доказана немогућност да у индивидуализирању сопствене личности остане пустињски усамљен, а истовремено је потврђена фаталност његовог дефинитивног опредељења за егзистенцију функционално зависну од друштвене средине“⁶²⁰.

Као централни симбол романа Максимовић истиче симбол *града* који представља модерну цивилизацију, хипертрофирано дат као „лабиринт механизације“, у којем је хипертрофирана и сама сложеност људске свести:

Непрекидно искрсавају сукоби и размимоилажења између сопствене личности и других, непрекидно се понављају стварна и привидна јединства између личности у себи, и стара романтичарска тема двојника овде добија развијен и пренаглашен карактер борбе између стварног и идеалног себе, између себе стварног и себе остварљивог. Та тема се такође не разрешава и тече до краја као fuga живота...⁶²¹

Исти аутор истиче метафоричност и симболичност романа на свим плановима:

Метафора је што се њиме казује нужан пут човековог опредељења за лабиринт живота, симбол је што је човек на краткој раздаљини између две мишоловке: једна је кад је сам, кад хоће да изабере пустињу као једино место своје пуне егзистенције, друга је кад хоће да изабере мрежу друштвених односа.⁶²²

⁶¹⁴ Миодраг Булатовић, „Радомир Константиновић: Да ли сам човек има шансе или је нема“, *НИН*, 1. I 1956.

⁶¹⁵ Исто;

⁶¹⁶ Исто;

⁶¹⁷ Исто;

⁶¹⁸ Миодраг Максимовић, „У лабиринту града“, Радомир Константиновић: *Мишоловка*, „Космос“, Београд, 1956, *НИН*, 7. X 1956.

⁶¹⁹ Исто;

⁶²⁰ Исто;

⁶²¹ Исто;

⁶²² Исто;

Приказ романа *Мишоловка* Максимовић закључује констатацијом да ће уметничку вредност романа одредити време, јер су „сувише велике разлике између нашег класичног романа и овог да би се могао оценити неконвенционално, без аналогја и поређења“⁶²³.

Милош И. Бандић хронотоп романа одређује као време и простор који су „потпуно изопштени из свакодневно видљивих и опипљивих опруга и полуга текућег времена и одређеног простора (баснословна пишчева моћ уопштавања, синтезе)“⁶²⁴, „у декору савремене цивилизације, у савременим каменобетонским градовима“⁶²⁵, где је смештена драма борбе између човека и смрти, у „модерном двадесетовековном хаосу“⁶²⁶, у којој човек не сме дозволити да буде „сатеран и сабијен у мишју рупу, у клопку и замку, у ћорсокак из кога је једини излаз (излаз?) потиштеност, вечити страх, лудило“⁶²⁷.

Атмосферу романа Бандић описује као „бруталну, демонску, ужасну, као пред вратима пакла“⁶²⁸, где се оптимизам слуги једино у борби са злом и мраком.

Он ће овај Константиновићев роман назвати „романом-монструмом“⁶²⁹, јер он „заправо и није роман у обичном смислу те речи (ничега у њему нема што подсећа на то), већ изузетан, посебан феномен“⁶³⁰: „Нешто потпуно различито и изван свега што смо уопште читали у нашој литератури; ако је слично тврђење било изречено и за први Константиновићев роман *Дај нам данас*, онда оно тек сад има пуно оправдање“⁶³¹.

Бандић истиче и да је *Мишоловка* веома некомуникативан и тежак роман, чија је филозофска идеја савремена, узбудљива и у својој коначној суштини хуманистичка, али „реализација те идеје, прозни израз исувише је херметичан, затворен, анатомизован. Има доста вербализма, доста мутних симбола, и све то отежава читање“⁶³². Упркос „задиханом приповедању (то је ритам који извири из материје романа, као и језик, језик града и жаргон улице)“⁶³³ и „тиранији кратких реченица“⁶³⁴ онај ко успе да „прати писца у његовој интелектуалној и контемплативној авантури доживљаваће, повремено, права мала откровења“⁶³⁵. Уопште, цели роман делује на читаоца снагом потпуне сугестије, а као најсугестивнија Бандић издваја поглавља о терору и уништењу и фантазмагоричну параболу о жеђи која су „најдраматичније и најбриљантније написане странице романа: немогуће је отети им се“⁶³⁶.

Предраг С. Перовић је роман *Мишоловка* интерпретирао као роман „о наличју људске свести“⁶³⁷, „мисаоно секцирање по елементарном људском, сазнатом у стравичним вртлозима једног рата, када престаје нормални континуирани развитак личности, која се раставља у више различитих индивидуа“⁶³⁸. Спољне манифестације рата, пише Перовић, Константиновић је употребио као средство своје алегоричне симболике, која је потпуно нова и суштински модерна, неопходна, иако отежава читање. Константиновић ствара

⁶²³ Исто;

⁶²⁴ Милош И. Бандић, „У живом свету, у пустињи“, Р. К. (*Мишоловка*), *Младост*, 10. X 1956.

⁶²⁵ Исто;

⁶²⁶ Исто;

⁶²⁷ Исто;

⁶²⁸ Исто;

⁶²⁹ Исто;

⁶³⁰ Исто;

⁶³¹ Исто;

⁶³² Исто;

⁶³³ Исто;

⁶³⁴ Исто;

⁶³⁵ Исто;

⁶³⁶ Исто;

⁶³⁷ Предраг Перовић, „Људи са више живота“ (*Мишоловка*), *Књижевне новине*, 14. X 1956.

⁶³⁸ Исто;

имагинарну пустињу у којој ће човек покушавати да поврати праисконску свест о својој биолошки-људској функцији у свету, функцији социјалног бића, изван које остаје у *Мишоловци*. Константиновићев роман решава, пре свега, моралну проблематику, изван метафизичке пројекције, на модеран начин, изван граница класичног романа, с апстрактно – интелектуалном фактуром, али његове садржајне вредности конкретно задиру у живот нашег времена.

Ристо Тошовић у тексту „Будно сневање“⁶³⁹ примећује да је аутор *Мишоловке* своје аналитичке медијуме пронашао у стварности коју не подражава, нити је механички преноси у свест своје поетске и интелектуалне имагинације. Пре би се могло рећи да је она само подстицај за узлет „у пределе апстракције где се, у сталном супротстављању стварног и нестварног, елементарног и метафоричног, на једном ширем духовном плану, оцртава трагични пут човековог битисања“⁶⁴⁰. Имагинарни свет, створен да би се објаснио и ращланио стварни, ипак је свет који није измишљен, нематеријалан, пише Тошовић, иако је све чини се у њему привидно, фикција, симбол. Константиновић уздижући стварни живот до имагинације, претварањем стварног у фикцију и симболе, материјалног у чулно, конкретног у апстрактно и сликовито разбија личност анализом њене свести да би је, тако разбијену, коначно могао сагледати у њеном тоталитету. Он пониженог човека доводи у фиктивну пустињу и суочава га са свим што носи у својој свести, док га ужас пустиње дијалектичком нужношћу поново враћа животу – граду: „Стварајући симбол од једне фикције да би разрешио чвор унутрашњег несклада у човеку, Константиновић је морао и своју анализу да поетски врши у једном фиктивном, имагинарном облику. Он се зато обратио сну као најспонтанијем људском изразу“⁶⁴¹.

Подсећајући на феномен слојевитости уметничког дела Иван Фохт наглашава вишеслојевиту структуру *Мишоловке*. Но слојеви романа су измешани, истиче он, као „послије каквог подземног урушавања“⁶⁴², па јединство дела није потпуно хомогено и његова унутарња конзистенција је тешко разумљива.

Фохт истиче јачину експресије и експресионистички карактер мотива, а у испрекиданости онтичке и логичке везе између догађаја и доживљаја види могући кључ за разумевање читавог романа. Наводећи одлике модерног романа он закључује како су у *Мишоловци* најпре коришћени поступци који су изворно Фокнерови, док су проблеми и атмосфера дела најближи Кафкиним романима, посебно они који приказују распад личности, морала и смисла у свету машина. Поред Фокнера и Кафке, Фохт наводи и Сартрову и Хемингвејеву прозу као могуће поредбене моделе, у мотивима гадљивости и интимним сценама.

Најзначајније поредбене моделе у смислу утиска који роман оставља Фохт налази у ликовној уметности, у сликама Хијеронимуса Боша, Едварда Мунка и Ханса Хартунга. Најпре, „gornji sloj u *Mišolovci* kao da je sastavljen od samih Boschovih slika, grotesknih i iscerenih likova mašte, silno, frapantno, do bolesti razvijene, od neobičnih i inventivnih kombinacija stvari i događaja, od jezivih i strašnih prividenja, prizora i čitavih situacija tako plastično i živo datih, da već po sebi pobuđuju poseban interes“⁶⁴³. Измаштани описи лудила, привиђења, тренуци бунила, кошмар, одговарају Мунковим сликама, па бисмо роман, да је једнослојан, да је ово једини његов слој могли назвати „literarnom patologijom mašte“⁶⁴⁴.

⁶³⁹ Ристо Тошовић, „Будно сневање“ (*Mišolovka*), *Политика*, 9. XI 1956.

⁶⁴⁰ Исто;

⁶⁴¹ Исто;

⁶⁴² Ivan Focht, „Bosh, Munch ili Hartung“ (о *Mišolovci* Radomira Konstantinovića), *Izraz*, god. I, br. 1, 1957.

⁶⁴³ Исто;

⁶⁴⁴ Исто;

Хартунгов „рукопис“ је симболички и Константиновић је настојао да за своје истине нађе симболе, тврди Фохт, па је „кључ“ за разумевање *Мишоловке* управо разумевање симбола. У целини, закључује он, „djelo je neujednačene vrijednosti: ponekad izvrsno, ponekad samo lukavi, pretjerani efekt. Ali, baš u načinu i vrsti pretjerivanja najjasnije je data Konstantinovićeва originalnost”⁶⁴⁵.

Мишоловка је „књига о ништавилу свега и свачега људског“, пише Милош Бјелић у тексту „У слепим окнима бесмисла“⁶⁴⁶. Аутор *Мишоловке* је успео једино да направи једну „гротескну, неукусну карикатуру смрти“⁶⁴⁷, узимајући је као апсолут, предоминанту над свим смисаоним, животним принципима. „Садржаја ова књига готово и нема“⁶⁴⁸, пише он даље, „све је ту потпуно произвољно, јер је писцу требао упрошћен и осиромашен свет како би га лакше учинио бесмисленим. Књига кипти од симбола који су, такође, нужно, бесмислице јер све оно што би требали да симболишу доведено је до апсурда“⁶⁴⁹. Симбол пустиње, „схваћено ништавило свега“⁶⁵⁰, *Мишоловку*, Бјелић одређује као доминантан. Он Константиновићев литерарни поступак идентификује са аутоматским писањем, указујући на „рецидив једне наше доста давне бољке“⁶⁵¹ – некритичко преношење искустава и утицаја.

Слично Бјелићу о садржају *Мишоловке* писао је и Радојица Таутовић – „Шта је у *Мишоловци*? Миш? Човек? Стварност? (...) Ништа одређено. Чак ни ништавило као једна одређенија и реалнија философска категорија“⁶⁵². О Константиновићевом поступку он каже да је лишен готово сваке систематичности, па и није „анализа, већ деструкција. Он је пре налик на машину за млевање меса неголи на анатомски скалпел. Растварајући стварност, овај стваралац је рашчлањује и не разуђује, него је, сасвим просто, дроби и меље“⁶⁵³. Константиновићева уништавајућа деструкција онемогуђује стваралачку књижевну реконструкцију стварности, а самим тим и уметничку креацију, па је његово „стварање дошло до једног парадоксалног обрта, који га је заошијао у мислено уништење реалности. У тотални нихилизам.“⁶⁵⁴ Изједначавајући се са нихилистичким поступком, проседе писца *Мишоловке* отуђује се од стваралачке дијалектике.

Уводећи читаоца у своју *Мишоловку*, пише даље Таутовић, писац је ваљда ишао за тим да изведе човека из једне друге „мишоловке“, коју сачињава тродимензионални „еуклидовски“ свет, свет који сада препознаје четвородимензионални континуум простор – време, као и свет несвесног који је „отворила“ Фројдова анализа, али најпре еуклидовски космос мора бити срушен. Ту рушилачку димензију Таутовић види у опонираном предању о потопу, у пресушивању свих извора на земљи у роману, али то је „старомодни, старозаветни, зарђали ‘кључ’“⁶⁵⁵, којем је пандан Камијева куга. Међутим, изводећи нас из „еуклидовског“ космоса, „творац *Мишоловке* не уводи нас у зграду једног другог „нееуклидовског“ космоса, већ у вртлог неког хаоса без имена и без смисла. Ако је

⁶⁴⁵ Исто;

⁶⁴⁶ Милош Бјелић, „У слепим окнима бесмисла“ (Радомир Константиновић: *Мишоловка*. Издање „Космос“ – Београд 1956), *Савременик*, год. III, бр. 2, 1957.

⁶⁴⁷ Исто;

⁶⁴⁸ Исто;

⁶⁴⁹ Исто;

⁶⁵⁰ Исто;

⁶⁵¹ Исто;

⁶⁵² Радојица Таутовић, „Један стваралац раствара стварност...“ (Р. Константиновић: *Мишоловка*, изд. Космос, Београд 1956. године), *Стварање*, год. XII, бр. 4, 1957.

⁶⁵³ Исто;

⁶⁵⁴ Исто;

⁶⁵⁵ Исто;

веровати откривачу „нееуклидовског“ психичког света, овај никако не би могао да буде некакав хаос, у коме би, као у *Мишоловци*, владао свемоћни Случај...“⁶⁵⁶.

На страницама тог романа, пише даље Таутовић, „сlike града и пустиње симболишу биће и ништавило, појмовне стубове – носаче егзистенцијалистичке метафизике“⁶⁵⁷, али аутор *Мишоловке* апсолутизује „пустињу“ то јест не-биће претварајући и своју сопствену романсијерску слику „пустиње“ у књижевну пустињу. Из *мишоловке* декадентне литературе, Константиновић опажа само негативно својство и дејство времена. Мотив *игре* који је чест у роману Таутовић разумева као пандан разголићене егзистенције која се одвија као пука случајност, па „шпил карата постаје симбол егзистенције – игре“, а нужни поразии су „познати параграфи егзистенцијалистичког катахизиса“⁶⁵⁸. Остајући „у стилу егзистенцијалистичке књижевности Константиновићева симболика спарује, помало на перверзан начин натуралистичку сликовитост и метафизичку апстрактност“⁶⁵⁹, али „дробљење садржине нарушава изнутра и ову симболику, развејавајући књижевни облик Константиновићеве експресије у пустињски песак аморфности, у коме се губи свака лепота форме...“⁶⁶⁰. Константиновић синестетичким ефектима, пише даље Таутовић, повремено надокнађује одсуство естетичких квалитета стила, који се делимично изједначава са стилем надреализма, најпре са Далијевом пикторалношћу.

Одсуство унутарње уметничке вредности роман *Мишоловка*, како је мислио Таутовић, компензује историјским значајем у тада актуелном тренутку наше савремене књижевности: „Данас, наиме, Константиновићева творевина значи крајњу тачку до које може да допре литерарно растварање стварности, па према томе и негирање класичних норми уметности...“⁶⁶¹.

Сумирајући искуства претходних критичких читања романа *Мишоловка* који се „не може сврстати ни у једну до сада код нас познату категорију писаних дела“⁶⁶² Имре Бори *Мишоловку* одређује као филозофски роман, лишен сваке литерарности. Оно што је започео својим првим романом *Дај нам данас*, Константиновић, „несаломљиви експериментатор, кога често више интересује узбуђење експеримента, односно сам експеримент од конкретног резултата... у свом последњем роману је такође до крајњих граница опсађивао оно до чега је доспела југословенска књижевност током својих лабораторијских радова“⁶⁶³.

Павле Зорић такође истиче херметичност романа у којем се „губе контуре човека као индивидуалног створа, нестаје карактер, личност“⁶⁶⁴, па у роману нема ни једне целовите фигуре, „само хаос од разасутих доживљаја, представа одвојених од њихових носилаца“⁶⁶⁵, укратко, свет романа је један „дехуманизовани свет“ који стреми укидању сваке границе и сваког смисла.

Предраг Палавестра, слично појединим претходним тумачима, описује Константиновићев роман *Мишоловка* као „један литерарни феномен, роман из оне врсте

⁶⁵⁶ Исто;

⁶⁵⁷ Исто;

⁶⁵⁸ Исто;

⁶⁵⁹ Исто;

⁶⁶⁰ Исто;

⁶⁶¹ Исто;

⁶⁶² Imre Bori, „Roman o kome kritika ne zna šta da kaže“, Radimir Konstantinović, *Mišolovka*, Kosmos, 1956, *Rukovet*, god. III, br. 4–5, 1957.

⁶⁶³ Исто;

⁶⁶⁴ Павле Зорић, „Роман и идеје“ (*Mišolovka*), *Млада култура*, 23. V 1957.

⁶⁶⁵ Исто;

која раније није постојала у српској књижевности⁶⁶⁶. *Мишоловка* као интелектуални и интелектуално писани роман који третира однос појединца према друштву и друштва према појединцу, некомуникативан је и нечитљив, „оптерећен безбројним симболима које је немогуће тумачити“⁶⁶⁷. Иако је Константиновић створио „једну доиста ретку књигу“⁶⁶⁸ он је донекле њоме показао и своју стваралачку немоћ: „идеја његовог романа не извире из поставки и односа, него се огледа на симболима који су више производ беспрекорног интелекта, него продорног креативног талента“⁶⁶⁹. *Мишоловка* је, стога, закључује Палавестра, више карактеристична за један стваралачки метод, који све више продире у нашу савремену књижевност и „не би могла да се сматра као корак даље у односу на квалитет постигнут, у првом Константиновићевом роману ‘Дај нам данас’“⁶⁷⁰.

До углавном сличних закључака у којима је тежиште на херметичности текста, његовој експерименталности, са амбивалентним критичким судовима који се протежу између крајности, дошли су и остали ранији тумачи романа *Мишоловка*⁶⁷¹.

Бранислава Васић Ракочевић у студији *Истраживање идентитета*⁶⁷² роман *Мишоловка* тумачи као даље истраживање у правцу који је започет у роману *Дај нам данас*, као „јасан покушај наратора да своју егзистенцију одреди у односу на другог“⁶⁷³. Константиновић, као и у осталим својим делима, истраживање идентитета спроводи посредством језика, а „императив говора његовог наратора управо (је) императив покрета бића, мисли у истраживању свог ја“⁶⁷⁴.

Мишоловка је, како наводи ауторка, „по стилу и језику, слична претходном роману, с тим да фрагментарност, потпуни недостатак логичности композиције, још више нарушавају причу. С тог аспекта *Мишоловка* је интересантна, опет, по свом експерименталном карактеру и дубљем заласку у проблеме које окупирају Константиновића као ствараоца и мислиоца“⁶⁷⁵. Неки од мотива који се затичу у овом роману биће транспоновани у вреднијој уметничкој форми у следећем роману, *Чисти и прљави*, примећује она. Дијалог у пустињи којим почиње роман Бранислава Васић Ракочевић доводи у везу с уводном сценом Бекетовог *Годоа*, али наглашава да „иако сигурно потакнут својим узором, већ овде се види размимоилажење с бекетовском поетиком“⁶⁷⁶. Док су ликови Бекетове драме равнодушни према свом стању,

⁶⁶⁶ Предраг Палавестра, „Између неспоразума и победа“, *Стварање*, год. XII, бр. 3. 1957.

⁶⁶⁷ Исто;

⁶⁶⁸ Исто;

⁶⁶⁹ Исто;

⁶⁷⁰ Исто;

⁶⁷¹ Миодраг Кујунџић, Р.К., *Мишоловка*, *Трибина*, 7. X 1956; Љ. Козомара, „Руб и понор прозе“ (*Mišolovka*), *Младост*, 17. X 1956; Т. Potokar, „‘Mišolovka’ R. K.“, *Ljudska pravica*, 25. X 1956; Мирко Милорадовић, „Човек је победио смрт“, Р. К. (*Mišolovka*), *Младост*, 29. X 1956; Ђуро Шнајдер, „R. K.“, *Vjesnik*, 4. XI 1956; Милivoје Marković, Р. К., *Mišolovka*, *Studentski list*, 8. XII 1956; Gavrilо Vučković, Р. К., *Mišolovka*, *Praktična žena*, 20. XII 1956; Сава Пенчић, *Мишоловка* Р. К., *Гледишта* IV, 3, 1956, 48–50; Radoslav Vojvodić, „Ima li odgovora“ (*Mišolovka*), *Vidici*, 24–25, 1. II 1957; М. Бертоша, „Пакао асфалта“ (*Mišolovka*), *Подем* V, 1, 1957, 19–22; Svetlana Velmar-Janković, Р. К., *Mišolovka*, *Delo* III, 2, 1957, 412–415; К. Špoljar, „Odsutne ruke“ (*Mišolovka*), *Literatura* I, 2, 1957, 251–253; Vlada Bunjac, Р. К., *Mišolovka*, *Krugovi* VI, 4, 1957, 325–329; Pavao Broz, „Neki vidovi našeg savremenog romana“, *Komunist*, 1. I 1958; Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (К–ЛЈ), претходно наведено, стр. 246.

⁶⁷² Бранислава Васић Ракочевић, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, претходно наведено;

⁶⁷³ Исто, стр. 101.

⁶⁷⁴ Исто, стр. 102.

⁶⁷⁵ Исто, стр. 103.

⁶⁷⁶ Исто;

Константиновићев јунак је на самој граници агоније, он покушава да се спасе иако је свестан да је то немогуће. Константиновићев јунак далеко је и од „јунака“ француског новог романа, које одликује мир објективације и прихватање затеченог.

Бранислава Васић Ракочевић издваја симбол *камена* који репрезентује истоветност форме која окупира аутора, њоме ће се Константиновић бавити и у *Ахасверу*. Слично овоме, ту идеју представљају лутке од сламе романа *Дај нам данас* и „живи мртваци“ у тексту *Мишоловке*. С обзиром на то да је реч о почецима Константиновићевог истраживања у том смеру, те да се назире оквири ратног миљеа, „идеја би се засад, могла транспоновати и на један социолошки, па чак и идеолошки ниво. Дакле, односила би се на људе подређене пуком преживљавању по унапред утврђеним обрасцима“⁶⁷⁷, али егзистенција „живих мртваца“ могла би се схватити и као симбол културне затворености и спутаности духа.

Испитивање границе идентитета у роману према Бранислави Васић Ракочевић огледа се „у атомизирању сопственог Ја и поделе искустава“⁶⁷⁸, док се потреба за убиством дела себе показује заправо као „потреба за ослобађањем од прошлости, односно дела свог искуства што се показује као немогуће“⁶⁷⁹. „Разговор са собом представља једну деоницу покушаја омеђавања сопственог идентитета, осећаја себе као другог и неминовности тог осећања“⁶⁸⁰, јер „субјекат је тако истовремено и објекат свог мишљења, што представља, такође, једну од важних константи обликованих у Константиновићевим романима“⁶⁸¹.

Игру као кључни елемент романа у наведеној студији ауторка тумачи као „начин преживљавања у пустињи“⁶⁸², као симбол борбе и опстанка, а игра са ултимативним исходом, у којој се чешће губи него што се добија, „појављује се као параболо живота и животног циклуса“⁶⁸³. Игра и нужност њеног краја показују се као незаобилазно исходиште романа: „Игра је акција, немирење са постојећим, она је дух порицања онога што јесте, акција, тј. игра преображава ствари“⁶⁸⁴, а „негација, као врховни дух игре, тако репрезентује немирење са задатим, са постојећим“⁶⁸⁵.

Пустиња у *Мишоловци* „доминира као миље“⁶⁸⁶, запажа Васић Ракочевић, а осим пустоши и напуштености симбол пустиње означава и место контемплације и божанског откривења. Наспрам пустиње и „*упојединаченог*, медитативног субјекта који доживљава сав ужас безизлажности оличеног у симболу пустиње као понора мишљења“⁶⁸⁷ поставља се и симбол града, као „утврде и покушаја сигурности“⁶⁸⁸, место „ушушкане егзистенције“⁶⁸⁹, али и као „средина лажне заштићености, уљуљканости у неповерљиве вредносне параметре“⁶⁹⁰. Он је и симбол живота с мноштвом подстицајних, заваравачких стимулуса, који окрећу и отупљују субјект и усмеравају га на споља, ван њега самог, па су отуда у *Мишоловци* становници града именовани као „живи мртваци“. На такву слику градског становника, тврди ауторка, „надовезује се и апокалиптична визија краја града као симбола

⁶⁷⁷ Исто, стр. 105.

⁶⁷⁸ Исто;

⁶⁷⁹ Исто, стр. 107.

⁶⁸⁰ Исто;

⁶⁸¹ Исто;

⁶⁸² Исто;

⁶⁸³ Исто, стр. 108.

⁶⁸⁴ Исто;

⁶⁸⁵ Исто;

⁶⁸⁶ Исто, стр. 109.

⁶⁸⁷ Исто, стр. 110.

⁶⁸⁸ Исто;

⁶⁸⁹ Исто;

⁶⁹⁰ Исто;

умора аутентичног човека⁶⁹¹. За разлику од пустиње, град представља и трагедију форме која је порицање слободе.

То што неименовани јунак наставља да живи након смрти, пише даље Васић Ракочевић, „представља потпуну демистификацију смрти као краја свега и покушај да се успостави један тоталитет који је право полазиште за анализу и тумачење“⁶⁹². Спрега живота и смрти која се појављује још у првом роману *Дај нам данас*, живот без смрти, без коначне, финалне границе која даје форму и смисао, агонија је коју ће упознати Ахасвер. Иста спрега чини тематску основу романа *Излазак*, као и романа *Мишоловка*. Међутим, димензија прихватања и схватања смрти као интегралног дела човека, односно његовог живота, најизраженија је у *Мишоловци*. На тај начин, како сматра ауторка, смрт се и естетизује, а сајединство еротског као есенцијално виталног и смрти исходи у еротизму смрти као жељи за „уобличитељем живота и прекидом ахасверске агоније“⁶⁹³. Јунак који на крају романа сагледава себе из горње перспективе, из „астралне пројекције“, како се тврди у студији *Истраживање идентитета*, видевши себе у кревету са кројачком дрвеном лутком и косом од сламе која се претећи нагиње над њим, а која је „пандан луткама пуњеним сламом“⁶⁹⁴ и „симбол живог мртваца“⁶⁹⁵, враћа се у фиктивну пустињу са сазнањем да „један човек неће доћи“⁶⁹⁶.

Досадашња критичка читања романа *Мишоловка*, уз оштро подвојене вредносне процене и различиту типологизацију романа (интелектуални роман, филозофски роман), као и с врло хетерегоним идентификацијама елемената романа с егзистенцијалистичким, надреалистичким или чак натуралистичким елементима стила или атмосфере романа, углавном су сагласна по питању експерименталног карактера романа и тога да он није „читљив“ кодом који препознаје дотадашња домаћа романескна традиција. У већини критичких читања истичу се метафоризација, симболизација, алегоризација и апстраховање као наративне особине које учесталосту примене, уз минимализацију сижеа, доводе до некомуникативности текста или његове потпуне херметичности. А када је реч о идејним тежиштима романа, највећи број тумача апострофира егзистенцијалистичке идеје или пак мотиве карактеристичне за књижевност апсурда, па су сходно томе у различитим тумачењима виђени хуманистички и витални или пак антивиталистички аспекти значењских исхода *Мишоловке*. Такође, морална проблематика уз егзистенцијална питања и питања алтеритета и истраживања идентитета, као и социјална улога субјекта најчешће су идентификоване проблемске поставке романа у његовим досадашњим критичким читањима. Кључни симболи романа су према тим читањима *Мишоловке* – град и пустиња, а важан је и мотив *игре*.

У недостатку поредбеног модела у домаћој традицији ранији тумачи *Мишоловке* тражили су пандан Константиновићевим литерарним поступцима у широј традицији, у Фокнеровој и Кафкиној, као и Сартровој и Хемингвејевој прози, док Васић Ракочевић истиче разлике у односу на Бекета и француски нови роман. Занимљиво је поново истаћи и то да су поједини критичари (Фохт, Таутовић) у ликовној уметности налазили паралелизам са ликовима или атмосфером романа (Хијеронимус Бош, Едвард Мунк, Ханс Хартунг, Салвадор Дали). У досадашњим тумачењима романа нису узимане у обзир транстекстуалне релације садржане у роману – интертекстуалност, паратекстуалност,

⁶⁹¹ Исто, стр. 112.

⁶⁹² Исто, стр. 116.

⁶⁹³ Исто, стр. 117.

⁶⁹⁴ Исто;

⁶⁹⁵ Исто;

⁶⁹⁶ Исто;

метатекстуалност, као ни интермедијални поступци који су нужни за интерпретацију *Мишоловке* с обзиром на фреквентност и значај њихове употребе.

***Мишоловка* или Клопка апсолута**

Између првог Космосовог и другог издања романа *Мишоловка* постоје разлике у тексту, али у Нолитовом издању нема напомене о изменама. С обзиром на време објављивања, оба текста су морала бити ауторизована, али сходно текстолошкој пракси у анализи је коришћено потоње издање. Текст из првог издања навођен је само као илустрација измена у оној мери у којој је то допринело интерпретацији текста, који је, у другом издању, изменама које су обимом незнатне, додатно отежан за тумачење.

Роман *Мишоловка* свакако је најхерметичнији Константиновићев роман, с обзиром на то да се у његовом тексту губи скоро свака јасна веза приповедања са препознатљивом сликом света, тачније, реалије се преклапају са фантазмагоријским елементима, а фреквентна метафоризација и симболизација, као и затамњена алузивност додатно отежавају његово разумевање. У једном од интервјуа поводом изласка тог романа Константиновић је рекао: „пошао сам опет само од једне чињенице: један боксер који лежи, сам у својој соби, у кревету, после свог пораза. Тражио сам суштину пораза, психолошку и моралну. Покушавао сам да сваки његов тренутак преведем на језик акције, да напишем метафорички роман који би диктирала једна рањена свест.“⁶⁹⁷

Крајцерица с пустињом

На самом почетку романа неименовани јунак, четрдесетогодишњак који је изгубио боксерски меч, лежећи у кревету, ишчекујући спас или смрт, фиктивно се измешта у пустињу која се налази наспрам Голог Брда: „Али, зар је све изгубљено ако видим сенке? Не бих видео сенке да овде ништа не постоји. У пустињи човек не може да види сенке. Али сенке су одједном нестале. Окренуо се. Видео је: ништа. Можда ништа као камен.“⁶⁹⁸

Пилот га је гледао... и бацио је напоље један црвени летак. (...) Брзо је погледао летак. Није одмах разумео. Није могао. Или није смео да разуме? Погледао је још једном (у некој нади; ипак?), али то је било исто: – Албус сапун пере сам. Албус сапун пере све.⁶⁹⁹

Покушао је да погоди откуда долази тај друм, и куда иде, али то и није било баш важно: неко је, свакако, морао да дође. Било ко. Један човек. (Али ако долази да пуца у тебе? упитао је. – Ништа. Нека дође.) Да ли ћеш ти да пуцаш у њега?⁷⁰⁰

У чекању у пустињи започиње дијалог унутар субјекта успостављен говором којим се производи другост унутар њега. Испоставља се да је то дијалог различито увремењених ипсеитета, једнога који прихвата пораз, и другог који одбија да пристане на пораженост:

– Доћи ће, рекао је. Сигурно. Кад ти кажем.

Доћи ће у аутомобилу. На хеликоптер нисам ни рачунао.

Кунем се. Шта си мислио?

– Не, чуо је. Вараш се.

– Да? упитао је. Зар се варам?

– Неће доћи. Извисио си.⁷⁰¹

Две старије *ипсе*-вредности идентитета препознају ону млађу коју садрже у искуству. Она ће се у роману појављивати и касније:

⁶⁹⁷ Никола Дреновац, *Писци говоре*, претходно наведено, стр. 225.

⁶⁹⁸ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 9–10.

⁶⁹⁹ Исто, стр. 8–9.

⁷⁰⁰ Исто, стр. 10.

⁷⁰¹ Исто, стр. 9.

Хајде, зашто опет не би био клинац? То вреди. Од тога можеш само да имаш користи. (...)

– Лажеш, рекао је. Измишљаш. Уопште није умро.

Али је мртав. Зар мислиш да један клинац мора да умре да би био мртав?⁷⁰²

У покушају да „изигра“ пустињу („је ли то: ја играм да изиграм пустињу?“⁷⁰³) поражени отпочиње фиктивну игру картања шпилом од педесет две са *другим* собом, који је „уморан. Он више неће да игра“⁷⁰⁴, са оним *другим* који је подразумеван ипсеитетом идентитета. „– У пустињи? чуо је. Сам у пустињи хоћеш да играш? Хоћеш да се охрабриш, зар не? Немам ништа против, чуо је. Али како ћеш стално да делиш?“⁷⁰⁵ Онде где има другог има и игре, а нема пустиње: „...откуд је пустиња када си ти овде? Откуд може да буде пустиња када играмо?“⁷⁰⁶, јер „ко је видео да човек игра сам са собом, да игра сам за двојицу, за другог човека кога ту нема јер га нема, јер си сада сам у пустињи, и – пустиња је зато што си сам, ко је видео?“⁷⁰⁷

Да би постојала игра, мора постојати и други, или људи „са којима мора да игра“⁷⁰⁸, јер „човек је зато да би играо са њим. Шта је друго човек? Ништа, рекао је“⁷⁰⁹. Чак и ако се појави убица у аутомобилу, он ће га присилити да игра: „Мораш да имаш револвер да би натерао човека. Мораш да имаш револвер исто као и шпил од педесет две“⁷¹⁰. Сваки човек мора да игра, док не зачује аутомобил у *пустињи* којим долази његов убица, па и онда са њим „који ће доћи (јер мора доћи), карте или домине, или свеједно коју игру. Крајцерице. Може да се игра и смрти. Не мари. Главно је да игра“⁷¹¹.

Такозване „друштвене игре“ које не поседују креативни потенцијал дечије игре само су игре „добрио си – изгубио си“, у којима се мора желети победа или се мора пристати на пораз да би се играло, за које је потребан други, па у пустињи „ниједна игра добио си – изгубио си, ниједна не вреди ти ништа. Готово је са тим“⁷¹². Ипак, човек је принуђен да настави игру: „Пред њим није било никога. На камену су лежале карте. Пружио је руку... и рекао је: заспао си. Али не мари ништа. Ја извлачим за тебе“⁷¹³.

За разлику од дечије игре која је *игра* у правом смислу речи, која је стална метаморфоза ствари, а никада њихов коначни облик, у којој, како је писао Константиновић у *Пентаграму* геније детињства „тај велики дух–играч, који ако је имао само једну кутију шибица имао је читав свет“⁷¹⁴, па „без искуства детињства не би бисмо знали ни за искуство богова: богови су створени у сећању на ове наше сопствене дечје моћи, они су увек, у свакој митологији и религији, прерушена, ипак рђаво маскирана деца“⁷¹⁵, „друштвене игре“ не поседују тај креативни потенцијал. Такозване „друштвене игре“ које су чест мотив у роману (најпре игра картама шпила од педесет две), „клопе или офене. Мунте. Или кликера...“⁷¹⁶, домине, шах, крајцерице, уносе конотацију друштвености,

⁷⁰² Исто, стр. 11.

⁷⁰³ Исто, стр. 13.

⁷⁰⁴ Исто;

⁷⁰⁵ Исто;

⁷⁰⁶ Исто, стр. 14.

⁷⁰⁷ Исто, стр. 17–18.

⁷⁰⁸ Исто, стр. 13.

⁷⁰⁹ Исто, стр. 14.

⁷¹⁰ Исто, стр. 13.

⁷¹¹ Исто, стр. 15.

⁷¹² Исто;

⁷¹³ Исто, стр. 16.

⁷¹⁴ Radomir Konstantinović, *Pentagram, beleške iz hotelske sobe*, претходно наведено, стр. 181.

⁷¹⁵ Радомир Константиновић, „Морал играчке“, *Данас*, 19. VII 1961.

⁷¹⁶ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, претходно наведено, стр. 13.

неопходности односа с другим, али који је сведен на „игру добио си – изгубио си“⁷¹⁷. У истом контексту друштвене игре која као крајњи резултат подразумева не нешто новостворено, већ само победу и пораз и нужне – победника и губитника, могу се тумачити и бруталне „игре“ у боксерском рингу или борби с биком, где је и сама смрт „играч“.

Друштвеност нужно имплицира моралност. Као облик друштвене свести, систем обичаја, навика, норми, у оној мери колико је подложен релативизацији (у различитим друштвеним групама и историјским периодима), морал не измиче ни апсолутизацији. Уколико се његови централни постулати *добро*, *исправно* и *праведно* тотализују до „мере“ апсолутног, та мера одудара од мере неапсолутног човека који тражи себе апсолутног.

Глас онога који зна

У пустињи, поражени пуца у себе, заправо у онај део себе који пристаје на пораз, у инстанцу ипсеитета која је уморна и не пристаје на игру: „Наравно. Ако имаш карте које немаш, онда имаш и револвер (који немаш). (...) Револвер је блеснуо на сунцу. Повукао је за ороз, без чекања. Чуо се кратак пуцањ“⁷¹⁸.

Добио си своје, рече му. Ђубре. Више нећеш да ме гњавиш. – Па да, рече човек. Убио си ме. – И није ми жао, одговорио је. Досадио си ми. – Да? човек га је погледао. (Његове очи биле су сама пустош. Биле су хладне. Из њих је дувао пуст ветар.) – Бојим се... када ме тако гледаш. Престани. Поново ћу да пуцам у тебе. Јеси ли чуо? – Човек га је и даље гледао, али некако као да га не гледа, тај човек баш ту, одмах, надохват његове руке, а ипак далек (веома далек: знао сам то; и чује ме и не чује ме).⁷¹⁹

У амбијенту пустиње, пуне камења, човек се сусреће са ипсе-вредношћу идентитета са демонским обележјима – „Његове очи биле су сама пустош. Биле су хладне. Из њих је дувао пуст ветар“. С обзиром на то да је пустиња традиционализовани топос *кушања*, симболика постаје јасна. Таква конотација је за разлику од оне у тексту из другог издања у првом јасно наговештена:

Добио си своје, рече му. Ђубре. Више нећеш да ме гњавиш. – Па да, рече човек. Убио си ме. – И није ми жао, одговорио је. Досадио си ми. Ђаволе? – Да? човек га је погледао. (Његове очи биле су сама пустош. Биле су хладне. Из њих је дувао пуст ветар.) – Бојим се... када ме тако гледаш. Престани. Поново ћу да пуцам у тебе. Јеси ли чуо? – Човек је цокнуо језиком.⁷²⁰

Разлику између првог и другог издања у првим поглављима романа углавном чини изостављање ословљавања поражене вредности *ипсеитета* „ђаволом“. Навешћемо само још један пример илустрације рада на тексту и последично свођења алузивности на реминисценцију:

– Ово је друм. Јер он мора доћи. (Како би дошао без друма?) И ту си ти, казао је, коме је свеједно. Ђаволе. Јер си ђаво који ме искушава. Ти си мој ђаво у пустињи. Хоћеш да ми подвалиш, рекао је. (...) Али нећеш ми подвалити. Још се нисам предао.⁷²¹

– Ово је друм. Јер он мора доћи. (Како би дошао без друма?) И ту си ти, казао је, коме је свеједно. Хоћеш да ми подвалиш, рекао је. (...) Али нећеш ми подвалити. Још се нисам предао.⁷²²

Текстови с којима је тако алузијом успостављена интертекстуална веза јесу синоптичка јеванђеља у којима је описано Исусово кушање у пустињи. По крштењу на реци Јордан, Исус се повукао у пустињу у близини града Јерихона, где је провео четрдесет дана, припремајући се за јавно деловање. Након времена проведеног у пустињи – „После

⁷¹⁷ Исто, стр. 15.

⁷¹⁸ Исто, стр. 18.

⁷¹⁹ Исто;

⁷²⁰ Радомир Константиновић, *Мишоловка*, Космос, Београд, 1956, стр. 17.

⁷²¹ Исто, стр. 16.

⁷²² Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Београд, 1987, стр. 18.

толико времена (а колико времена је прошло?) откако је у овој пустињи. Време је дуго. Мораш да се бориш са временом. А некад је то било друго. (...) То је било нешто. Карте у рукама. (...) Људи са којима игра.⁷²³ – и четрдесетогодишњи јунак романа покушава у граду да јавно обзнани своје искуство:

– Ох, будало, – то више није био смех, то можда више није био ни глас, али он је то чуо, ипак – умрећеш будала, а изиграваш пророка (јесте, јесте, понављала је, правиш се пророк, уображаваш да си пророк, сви који су у пустињи мисле да су пророци. Одеш у пустињу на коленима, и крвав одеш као боксер, или као берберин, шта ја знам, четвороношке одеш, а вратиш се – као пророк;⁷²⁴

Исуса је у пустињи, према Јеванђељима, Сотона искушавао три пута. У два кушања Исусова од стране Ђавола („Свето Јеванђеље по Матеју“ 4:3⁷²⁵, 4:6⁷²⁶, „Свето Јеванђеље по Луки“ 4:3⁷²⁷, 4:9–11⁷²⁸) јавља се мотив камена доминантан у опису пустиње у роману.

О појави лика ђавола у српској књижевности од барока до реализма Душан Иванић пише:

Првобитна веза с библијском подлогом траје у новој српској књижевности готово једно столеће, а слаби постепено под утицајем просвјетителске слике свијета; с поетиком романтизма почињу да доминирају атрибути Сатане у понашању ликова, уз истовремену прометејизацију библијског лика и дијабололизацију свијета стварности (Сарајлија, Његош, Костић, Грчић). Снажна фолклоризација, с епохом реализма, укључује социјалне и политичке перспективе (Глишић, Змај), а сатанско све више преноси у концепцију ликова (Матавуљ), до општије, сатиричне слике свијета (Вукићевић, Домановић).⁷²⁹

У *Роману о Лондону* Милоша Црњанског у тренутку појаве Нечастивог јунак је такође сам, као и Константиновићев, као и Фауст и Иван Карамазов, а ђаво се најпре оглашава *измењеним* гласом:

Изобличење гласа, корак ка непријатној мутацији, открива прелазак ђавола у кнеза, што показује да је невидљиви ђаво *Романа о Лондону* истовремено ван јунака, као Гетеов, као што је, у јунаку, и даље део једног привиђења, као код Достојевског и Мана, али је он код Црњанског потпуно неопажен, прозиран у демонстрацији себе самог, који је споља, јер стоји поред Рјепнина, мотри га и вреба, да би се невидљиво преместио у кнеза и огласио кикотом.⁷³⁰

Подвојеност Рјепнинова је, како сматра Мило Ломпар, резултат борбе са ђаволом у себи, борбе која ће се завршити самоубиством. Ђаво у *Роману о Лондону* јесте „ђаво прозирности“ који је резултат дугог низа трансформација фигуре принца таме у књижевности 18. и 19. века, јер „Мефистофел Фаустов и безимени сабеседник Ивана Карамазова и Адријана Леверкина – то није блистави ‘велики Семаел’, пали светлосни

⁷²³ Исто, стр. 14.

⁷²⁴ Исто, стр. 233.

⁷²⁵ „И приступи к Њему кушач и рече: Ако си Син Божји, реци да камење ово хлебови постану“. Наведено према: *Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета*, превод Вук Караџић, Ђура Даничић, Библијско друштво, Београд, 1992.

За све наводе *Библије* коришћено је претходно наведено издање.

⁷²⁶ „Па Му рече: Ако си Син Божји, скочи доле, јер у писму стоји да ће анђелима својим заповједити за тебе, и узеће те на руке, да где не запнеш за камен ногом својом“.

⁷²⁷ „И рече Му ђаво: Ако си Син Божји, реци овом камену да постане хлеб“.

⁷²⁸ „И одведе Га у Јерусалим, и постави Га наврх цркве, и рече Му: Ако си Син Божји, скочи одавде доле;/ Јер у писму стоји да ће анђелима својим заповједити за тебе да те сачувају;/ И узеће те на руке да где не запнеш за камен ногом својом“.

⁷²⁹ Душан Иванић, „Сатана/ђаво у новој српској књижевности (од барока до реализма и модерне)“, у: *Књижевна историја*, бр. 157, 2015.

⁷³⁰ Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел, О скривеној фигури Романа о Лондону*, Филип Вишњић, Београд, 2000, стр. 11–12.

анђео античке гнозе и Милтона, Његоша и Виктора Игоа, већ оличење зла са сопственим кореном, па био он мање или више хуманизован, мање или више језив.”⁷³¹

За разлику од Фауста и Леверкина, па и Ивана Карамазова, који су изричито или посредно прихватили ђаволову понуду, Рјепнин је то декларативно одбио, чиме се поставља „питање о модерној судбини”⁷³², како сматра Ломпар.

У *Роману о Лондону* постоји, отуд, пише Ломпар, двострука трансформација ђавола:

...његов божански моменат потпуно је нестало, прозирност као да га енкодира у рационализам света, док његово људско остварење губи своју демоничност, тајанственост и кохерентност, фрагментаризује се, све до распада личности, па је Рјепнин, витез аутентичности, само остатак побуњеника и аутсајдер саме побуне зато што је, супротно од Фауста и Леверкина, одабрао борбу са ђаволом.⁷³³

У Лалићевом роману *Лелејска гора* (1957) објављеном годину дана по објављивању Константиновићеве *Мишоловке*, Нечастиви такође „затиче“ јунака самог, он је халуцинантни продукт услед самоће, али јунак мења свој став према њему, од ироничног отклона до сумње „да је ђаво само његово друго ја и да говори његовим гласом исказујући његове мисли”⁷³⁴, до сопствене дијабололизације у демонском времену рата.

У Константиновићевој *Мишоловци* ђаво као само зло није космичка појава, нити је сам Нечастиви инстанца за себе која би била интернализвана. Персонификација зла у лику Ђавола, која се јавља као ипсе-вредност идентитета, заправо је могући и неодвојиви аспект идентитета човека самог: „Као сваки тај човек што излазећи из крваве још материце (о мајко, о курво над курвама), са првим криком већ био је и тај други, тај тумор без кога не можеш, то зло месо са којим шта да радиш и без кога како да будеш?”⁷³⁵

Исту тезу о феномену зла Константиновић је поставио и у свом првом роману – „Добро и зло певају једним гласом...”⁷³⁶, као и у потоњем *Чисти и прљави* отклоном у односу на *прљаво чистунство*.

Након пуцња револвером у дијабололизани аспект себе који остаје да живи у дијалогу, иако је мртав, обзнањује се први сусрет два ипсеитета, након пораза у боксерском мечу када су људи славили победу другог:

Мислио сам да сам сам. Тад сам чуо... твој промукли глас. Проговорио си одједном. (Глас ти је био као да те је неко држао снажном шаком за грло.) И први пут... видео сам твоје лице. Као своје сопствено. Личио си на мене, али нисам могао, ипак, одмах да те познам, и очи су ти се палиле и гасиле, као да су људи негде унутра, у твојој утроби, палили оне ракете, и као да је негде у теби горела та ватра. Твоје лице мењало је боје. Постајало је црвено, па одмах затим жуто. Па зелено. Изгледао си грозно. (...) ...ко си ти? викнуо сам. Зар нисам остао сам? Како си упао у моју собу? – Цептео сам. А ти си пружио руку (са оне стране где сам био ја, а не са твоје), и лице ти је блеснуло црвеном светлошћу, ухватио си завесу, и повукао си је себи: зашто се кријеш? рекао си ми. Треба да видиш. Овакав празник ниси видео.⁷³⁷

Управо тада „ђаво“ објављује бесмисао који долази од пораза („Све је готово, изговорио си стојећи преда мном. И ништа више нема смисла. Шта још чекаш?”⁷³⁸) и јавља се пустиња:

⁷³¹ Anica Savić Rebac, *Studije i ogledi*, I-II, priredila Darinka Zličić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988, str. 259. Наведено према: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел, О скривеној фигури Романа о Лондону*, претходно наведено, стр. 26.

⁷³² Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел, О скривеној фигури Романа о Лондону*, претходно наведено, стр. 29.

⁷³³ Исто, стр. 56.

⁷³⁴ *Михаило Лалић*, студија и избор Александар Петров, БИГЗ, Београд, 1967, стр. 15.

⁷³⁵ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 296.

⁷³⁶ Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982, стр. 32.

⁷³⁷ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 22.

⁷³⁸ Исто, стр. 23.

„– Погледај око себе, чуо је. Ако имаш очи видећеш. Ако имаш уши чућеш. Шта си видео? Шта си чуо? Пустииња. Свуда непоречна пустиња“⁷³⁹.

У „ђаволовом“ говору чује се библијски тон и то онај који се јавља у Исусовим параболама. Тим тоном којим је Исус подучавао и њему самоме се, уз поменути алузију на његово кушање у пустињи, приписује *пораженост*. Уједно, као што се не појављује онај који ће „укинути“ пустињу, па дошао он авионом као спасилац, или аутомобилом као убица, *неки* човек „који ће доћи (јер мора доћи)“⁷⁴⁰, неће доћи ни Месија чији је долазак најављен, е да би њиме укинуо смрт и успоставио живот вечни: „Смрт ће себе да прогута сопственим устима. Одвратним жвалавим устима задаха и смрада. Њен трбух је огroman. (И она се вуче кроз улице.)“⁷⁴¹, јер се људи непрестано убијају.

С обзиром на то да је зло једна од могућности делања човековог као и добро, персонификацију зла у лику Ђавола, могуће је убити једино самоубиством: „Ниси погодио како треба. (...) Ниси погодио себе, рече полако.“⁷⁴² Нечастиви није прошлост, није искуство само, већ „онај који гледа и памти. То је све. Ништа друго“⁷⁴³, онај који зна да је игра унапред изгубљена: „Ти си прошлост. Зар ниси? – Не. Само знам: нема смисла. Али багажу прошлости вучеш ти (не ја). Откад знам за тебе“⁷⁴⁴.

Кушач се сам одређује као *памет*, „глас онога који зна“⁷⁴⁵, иако се сви понашају са њим *као са слугом*. Можда понајвише веран лику Гетеовог Мефистофела, он одриче *сопствену* одговорност, премештајући је у поље људског морала: „Да ли сам одан? рече. Јесам ли друг? – Не знам. Али осећао сам да морам да будем с тобом“⁷⁴⁶. Као урођени вредносни дуализам у делању и *људска* склоност посрнућу, он је иманентан, ма каква била његова персонификација: „Можеш ли да ме отераш? Никада. Свака наша свађа је привремена. Може да траје колико један живот. Не више“⁷⁴⁷. Он је само онај који добија кад човек изгуби, кад буде онај „који је испао из игре. (...) Који је рекао свакој жени и сваком филму – до виђења. И граду – до виђења. И Гари Куперу.“⁷⁴⁸

У пустињу где се налази безимени јунак романа „не можете стићи ни возом ни авионом ни пешице“⁷⁴⁹. Она не постоји на мапама света, „људи су покушавали да (је) забашуре“⁷⁵⁰. „Људи су нојеви... и мисле да не постоји оно што постоји ако зарију главу у песак“⁷⁵¹, каже Глас онога који зна. Време је још увек на његовој страни и сав свет ради за њега, јер „тамо где завршава њихова глупост почиње моје мајсторство. Ја знам прво и последње.“⁷⁵². За пут у ту пустињу постоји само једно средство – „баците се сада кроз прозор. Да. Или се убијте електричном струјом (...), или – ако је по вашој вољи – ја ћу (и на то је извадио револвер из цепа) да вам учиним ту услугу“⁷⁵³. Он који зна *прво* и *последње*, који се испоставља као вечни сапутник онога који је *почетак* и *свршетак* свега „не

⁷³⁹ Исто;

⁷⁴⁰ Исто, стр. 15.

⁷⁴¹ Исто, стр. 144.

⁷⁴² Исто, стр. 24.

⁷⁴³ Исто, стр. 25.

⁷⁴⁴ Исто;

⁷⁴⁵ Исто;

⁷⁴⁶ Исто;

⁷⁴⁷ Исто;

⁷⁴⁸ Исто;

⁷⁴⁹ Исто, стр. 363.

⁷⁵⁰ Исто;

⁷⁵¹ Исто;

⁷⁵² Исто;

⁷⁵³ Исто, стр. 364.

наплаћује(м) ништа. Не ради(м) ово што ради(м), казао ми је, због зараде. Нити због славе⁷⁵⁴, већ једноставно зато што је „узнат са стварима“⁷⁵⁵.

Измичући шаблону фолклорне имагинације, као и дуалистичкој концепцији по којој су добро и зло оличење космичког, оностраног и вечног антагонизма, *Кушач* романа *Мишоловка* није никакав дијабололизован аспект или интериоризован *други*, већ само један од гласова фракталног идентитета.

Бити јунак за две банке

У наставку *кушања* „сценографија“ остаје иста – пустиња и Голо Брдо на сунцу: „Покварио се кинематографски апарат. Призор је исти.“⁷⁵⁶

Сама пустиња, као и релација дивљина – цивилизација, потом револвер и усамљеник, типични су елементи иконографије жанра вестерна. Чињеница да вестерн и библијска књижевност добрим делом користе исти топос пустиње (пустаре, прерије) овде у интермедијалној вези врхуни име Гари Купера. Та веза постаје експликативнија низом других сцена: „О људи. Гари Купер на коњу бранио је правду. Преврнута кола с арњевима горела су.“⁷⁵⁷, или „Мртав је и бели коњ на коме је јахао Гари Купер са златном шерифском звездом на капу“⁷⁵⁸.

У најширем смислу вестерн је „svaki film akcionoga, pustolovnoga, ratnog karaktera čija se radnja zbiva u zapadnim predjelima SAD“⁷⁵⁹. У онима чија радња обухвата период до 1865. превладавају сторије о истраживачима непознатих предела, усамљеним ловцима и траперима, те сукоби између представника закона (шериф, „племенити револвераш“) и насилника и други. У каснијим вестернима развили су се и најпопуларнији елементи врло функционалне иконографије и „ритуала“ жанра: револвер, ласо, коњ, поштанска кочија, тек подигнути град, усамљени јахач у романтичарском крајолику („на хоризонту“), двобој (револверима или пушкама), а и стални протагонисти (позитивни и негативни лик). У потоњим вестернима особито важно место заузима организација живота заједнице, што је одредило и драматургију жанра:

Vestern je eminentno fabularni film čija se radnja razvija oko sukoba polariziranih antagonističkih sila ('dobra' i 'zla'), u kojem se inzistira na vrijednosno i posljedično primjerenom karakteru svakog čina, s neminovnim razvojem radnje od izbora neke vrijednosti do granične situacije, i s protagonistom koji poprima značajke viteza, heroja. Zbog sadržaja i ikonografije V. može biti djelo epskije naravi (obično kad se zaplet oblikuje oko nekog putovanja), ali može težiti i iznimnoj lapidarnosti izlaganja, pa i klasičnom jedinstvu vremena, prostora i radnje... Zbog slikovitog ambijenta i kodeksa, obično teži romantičnom pustolovnom filmu izazivajući nostalgiju (za imaginarnim 'vremenom čvrsto izgrađenih vrijednosti'), a često zapada i u šablonu 'crno-bijelog' prikaza likova; zbog obilježja radnje V. je često i 'film osvete', ali može i dramatično tematizirati bitna etička i egzistencijalna pitanja; zbog dinamizma radnje i prikazivanja svijeta latentnoga totalnog bezakonja ('Texas') dijelom se uklapa i u subkulturu nasilja.⁷⁶⁰

Гари Купер у вестерну Фреда Цимермана „Тачно у подне“ („High Noon“) из 1952. године тумачи улогу шерифа који се потпуно сам мора супротставити банди разбојника. У

⁷⁵⁴ Исто;

⁷⁵⁵ Исто;

⁷⁵⁶ Исто, стр. 28.

⁷⁵⁷ Исто, стр. 107.

⁷⁵⁸ Исто, стр. 176–177.

⁷⁵⁹ *Filmska enciklopedija A – K*, Glavni urednik Dr Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1986.

⁷⁶⁰ Исто;

време појављивања филм је изазвао бројна тумачења⁷⁶¹, премда се дотиче тема које нису биле карактеристичне за вестерне, као што су одговорност појединца, отуђење, лицемерје итд.

Већина побројаних тематских елемената жанра вестерна, као и вестерна „Тачно у подне“ транспонована је и у роман. И безимени јунак романа остављен је сам: „Сви су ти окренули леђа. Заједно. Они се веселе твојој смрти. Она је са њима. – Она је курва, одговорио је. Обична курва. – Не баш обична, чуо је. Она је курва твоје смрти.“⁷⁶², као и мотиви отуђења и лицемерја, јер се главни јунак романа, након пораза у боксерском мечу, отуђује од људи који су славили његове победе.

Кушач у улози негативца, с тим што су улоге подељене унутар једног лика, наговара на самоубиство: „Прислони револвер уз слепоочницу: Или не. Чекај. Гурни цев у уста. Онда је сигурније. Кунем се у стопроцентну смрт. (...) Никада више нећеш да изгубиш. Никада више нећеш да победиш. Нећеш да играш, чујеш ли ме? Хајде, убиј ту говнаву игру.“⁷⁶³ Иако уједињен у једном лику, црно-бели схематизам приказивања *позитивног* и *негативног* јунака овим је доведен у питање најпре као постојање у виду оштре опозиције, а потом и у критичкој перцепцији потребе за *појуначењем* у виду идентификације са јунацима које култура нуди у широком спектру: „Живели трећеразредни биоскопи у којима можеш да вичеш и да звиждиш колико те је воља! У којима можеш за две банке да будеш Гари Купер...“⁷⁶⁴.

Пишући о успеху неореалистичког филма Константиновић закључује да су разлози његовог успеха пре свега психолошке природе: „он је донео наду безбројним анонимним људима да ће их извући из следе и глуве анонимности, и да ће од њих направити јунаке“⁷⁶⁵. Исто тако се може тумачити уопште доминација *јунака* с којим се може постати једнак идентификацијом само по цену „две банке“, јунака којим плени популарна култура. Одговорност појединца, у вестерну „Тачно у подне“ у борби протагонисте против зла (разбојника) који постаје херој, у *Мишоловци* је иронизована, а шаблон закон – безакоње, пренет је на етичке кодексе. Док је јунак вестерна остављен од људи, јунак романа се отуђује од света императивног и лицемерног моралног суда, па је и сам схематизам вестерна пародиран као и *кушање* инсценирано драматургијом жанра вестерна.

У исту групу интермедијалних веза спада и веза са рекламом. Лапидарни језик којем је сврха што ефектније дејство на реципијента, чији је „медиј“ у роману *летак* који баца пилот над пустињом, у контексту романа доведен је до гротеске. Онда где је пустош реклама губи сврху, а њено „обећање“ свемоћне ефикасности обичног сапуна „Албус сапун пере сам. Албус сапун пере све.“ постаје иронизовано: „– И смрт? А ако сам мртав? (...) – Да, рече човек, и смрт. – Али Албус, сапун, рекао је, пере сам. Албус сапун пере све“⁷⁶⁶. Ако је то „вест“ коју доноси фиктивни спасилац у авиону, онда су и спасење и спасилац само велика нереална обећања. Како Константиновић пише у другом есеју „сама идеја спасења је основна замка, извор врховне и најтрагичније наше заблуде и невоље, јер увек подразумева некакав чисти дуализам, и то свуда и дуализам јасно одвојеног света и духа и, најзад, овакав дуализам реалног и надреалног, па и овај дуализам између чистог

⁷⁶¹ Карл Фореман, сценариста филма „Тачно у подне“, „који алудира на опће ‘zatvaranje očiju’ pred makartističkim progonomima“, оптужен за антиамеричку делатност и комунистичку пропаганду и сам убрзо мора напустити САД. Наведено према: *Filmska enciklopedija A – K*, Glavni urednik Dr Ante Peterlić, претходно наведено;

⁷⁶² Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 26.

⁷⁶³ Исто, стр. 27.

⁷⁶⁴ Исто, стр. 207.

⁷⁶⁵ Радомир Константиновић, „Грозница за савременом темом“, *Политика*, 22. XII 1957.

⁷⁶⁶ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 43.

смисла за могуће и смисла за немогуће, између, другим речима, такозваног реалистичког и такозваног утопијског духа⁷⁶⁷. Људска судбина је, пише он даље, „судбина разумног и неразумног, реалног и утопијског“⁷⁶⁸, а људска мера „сан реалности немерљиве, ту где ме утопија чека као порицање реалности а реалност као порицање утопије“⁷⁶⁹.

Уколико је спасење спас од себе самог („Да се спасем од себе? Али ја сам свуда тамо где сам ја.“⁷⁷⁰), од људскости, оно је уједно и смрт човекова, јер људска егзистенција *јесте* само уколико није коначна. Међутим, тој реалности парира једнако релевантни утопијски дух, па сан о спасењу опстаје: „Када бих могао да не мислим ни о чему. Када бих могао да не мислим. Када бих могао да будем пустиња. Боже, кад бих у пустињи могао да будем пустиња. (...) (Када бих могао да не мислим о њему.)“⁷⁷¹ Такође, вечно одолева и сан о другом: „Да ли би могао да каже пустињи: пујпике не важи, и сенци самога себе на камену: нема везе, сенко. Самоћо. (...) Игра се наставља. Ја делим“⁷⁷², јер „ко је играо још игру сам са собом? Да играш било коју игру, рече. Шах. Или карте. Или крајцерице (мешао је карте у рукама), мораш да имаш другога. Да спаваш са женом, сетио се. Мора да буде тај други. Она. (Шта ради сада она?) И да умреш, рекао је, можеш ли сам? Без убице. Без курве своје смрти. Ко је то још видео?“⁷⁷³, „Ништа ниси могао без другог човека. Ни да живиш. Ни да умреш“⁷⁷⁴.

Пошто само смрт „има сваку шансу. Она долази пораженом“⁷⁷⁵ реклама за Албус сапун која се среће и у граду, постаје додатно иронизована.

Институција непријатеља

Релација *пустиња – град*, која се јавља и у роману, типична је и за библијску књижевност. Након кушања у пустињи, Исуса ће ђаво кушати у Јерусалиму, по Исусовом допуштењу. Након пустиње, јунак романа фиктивно се враћа у град у којем је доживео пораз, а у којем се још слави победа другога.

...чуо је трубу (баш тад, у том часу је чуо трубу), која му се подсмевала: то је био Други Стриц, онај са бициклом, из његове улице, знаш ваљда Другог Стрица: никада није силазио са бицикла, ја сам ти као стриц, говорио је сваком клинцу из улице, нешто као Други Стриц (дај ми бар један круг, молио је, на часну реч одмах се враћам, а Други Стриц је одговарао: не могу, бицикл је научио само на мене, мој бицикл слуша само мене).⁷⁷⁶

Појава Другог Стрица који се радује поразу, а кога безимени јунак покушава да убије, заједно с насловом романа, као интертекстуална веза, указује на Шекспировог Хамлета и његову драму у драми „Како убити Гонзага?“ или „Мишоловка“.

Ако је читава наша историја, како је писао Константиновић у *Пентаграму* „неговање непријатељства, неко неуморно стварање непријатеља, то је израз једне паклене луцидности, једног луцидног демонијаштва; непријатељ је сила кохеренције мог Ја, мој неизбежни и незаменљиви, ‘позоришни’ партнер“⁷⁷⁷, па се ваљда отуда Хамлет за спас

⁷⁶⁷ Radomir Konstantinović, „O apsolutnom realizmu kao duhovnom utopizmu“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 79.

⁷⁶⁸ Исто;

⁷⁶⁹ Исто;

⁷⁷⁰ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 172.

⁷⁷¹ Исто, стр. 29.

⁷⁷² Исто;

⁷⁷³ Исто;

⁷⁷⁴ Исто, стр. 31.

⁷⁷⁵ Исто, стр. 28.

⁷⁷⁶ Исто, стр. 34.

⁷⁷⁷ Radomir Konstantinović, *Pentagram, beleške iz hotelske sobe*, претходно наведено, стр. 202.

обраћа позоришту. Увек одсутни апсолут само од *овог непријатеља*, као од онога што га пориче и порицањем га ствара, једино може „позајмити“ име, „осуђен на ову паклену верност свету који неће“⁷⁷⁸.

Хамлет, најзад, „није само жртва дворског злочина већ и ове метафизичке побуне против садашњости, тог немирења метафизичког склада са слутњом да је само ствар духа“⁷⁷⁹. У гласу Оца – духа који га дозива, он чује и свој позив за собом самим, и онда када покушава да му пође у сусрет, полази у сусрет себи апсолутном. Можда би могао, пише даље Константиновић, да се напише и један други Хамлет, трагедија у којој Клаудије није убио Оца, у којој злочинац није легао у постељу Хамлетове мајке, али у којој Хамлет ипак верује да га је он убио. „Шекспиров Хамлет недвосмислено показује да је Хамлету стало до злочинца“⁷⁸⁰, ако не чак и више него до Офелије без које се може живети, јер „Клаудије је институција непријатеља са чијом вредношћу ниједна друга институција не може да се пореди“⁷⁸¹.

Реченице Шекспировог Хамлета могу се употребити савршено прикладно и у том новом *преиначеном* Хамлету, а да не изневере његову суштину, „ту где би се открила и ова његова метафизичка воља, та метафизичка димензија његове дворске побуне, која би била нужна све и да Отац није био убијен, али која чини, својом нужношћу, немирењем са одсуством апсолута, у Хамлетовом гађењу на овај дати свет, да је Отац морао да буде убијен“⁷⁸², јер Хамлет је „неизбежно Хамлет убијеног Оца“⁷⁸³. Уколико је Хамлет увек морални побуњеник, то је зато што свако тражење овог идеалног света који мора да је постојао у почетку јединства са собом као јединства са Оцем, захтева морално гађење: „метафизичка побуна увек тражи свест о себи, свој мотив негде изван себе, она накнадно тражи моралне разлоге“⁷⁸⁴, у немирењу са тим да је само чиста метафизичка побуна. Морал је ту израз немирења метафизичке стварности са прозрењем да је ствар духа, као и израз нужности његовог окретања свету у којем, уместо у себи, тражи корене сваког проклетства. Он је и техника којом метафизички дух, окренут негацији, суђењу свету („он, који заиста не уме да каже шта је добро већ само шта добро није“⁷⁸⁵), проналази свет.

Управо метафизички дух негације и суда позива на морал којем је потребан овај свет да би могао да му суди. Морал је овде стваралачка метода, она има потребу за светом који неће, да би могла да га неће. Он је и ствар воље, извор снаге духа у његовом тражењу апсолута, као и израз тог тражења апсолутног, па се сваки његов критеријум налази у том апсолутном као идеално-добром, идеално-правом. Апсолут се изражава суђењем свему што одступа од њега, уопштавајући моралним суђењем он је симболизација на делу, па и субјект моралног суђења престаје да припада себи и постаје симбол, јер морализатор не признаје индивидуалност, која је за њега само пука форма. Он тражи универзалност и моралну суштину, у ствари универзалност и суштину апсолутног. Тако и Хамлет, увек кад се колеба, тражи излаз из тог колебања у моралном гађењу. Колебајући се у суду, који је пројекција једне слике, „једног метафизичког плана света, мене самог у том свету“⁷⁸⁶, он се премишља о метафизици. Ако је свет злочина неприродан јер је неморалан, метафизичка реалност проглашава се за природну, „стварну“ и управо том техником моралног суђења

⁷⁷⁸ Исто;

⁷⁷⁹ Исто, стр. 201.

⁷⁸⁰ Исто;

⁷⁸¹ Исто, стр. 201–202.

⁷⁸² Исто, стр. 202–203.

⁷⁸³ Исто, стр. 203.

⁷⁸⁴ Исто;

⁷⁸⁵ Исто;

⁷⁸⁶ Исто, стр. 204.

пориче се као метафизичка. Морално суђење је тако „најефикаснија техника до које се виную метафизички дух и од које он не пристаје да се одрекне, не пристајући да остане сам пред собом, суочен са собом као непоправљиво метафизичким“⁷⁸⁷. Тај дух упућујући на морал, осуђује на саможртвовање у свету који није више свет субјекта, јер је над тим светом извршено насиље, при чему је насиље субјекта увек насиље жртве, одговор на туђе насиље: „Целат је увек ова жртва овај утопист кога његова утопија школује за целата, за насилника, у овој школи апсолута која је школа жртве, он је увек побуњена жртва за коју су сви око њега насилници, израз његовог садашњег Не-ја, читав овај свет“⁷⁸⁸.

Чини се да је у суштини Хамлетовог колебања управо назначено колебање његове метафизике којој је Офелија највеће искушење, слика којом се свет брани од његовог метафизичког беса. Отуда је љубав, можда, „искушење сваког свеца, метафизичког тиранина“⁷⁸⁹, јер „метафизичка реалност, која је апсолутна, тражи ме апсолутно, она не дозвољава ни једну другу љубав осим љубави према себи“⁷⁹⁰. Она Гласом Тиранина, Вође, Учитеља позива на напуштање свега, „а не само мртвих које мртви треба да закопају“⁷⁹¹, она позива на *стварање* мртвих, на општу смрт, да би апсолут могао да живи. Апсолут, тај „монструм, та празна неман, та апстракција пати од своје апстрактности; он тражи живот тиме што тражи смрт у свему што није он, што је изван њега.“⁷⁹²

Тражење апсолутног, јесте попут Хамлетовог тражења Офелије, изналажење методе деструкције појединачног, да би се конструисао апсолут. Апсолут, дакле, истовремено тражи и одбија појединачно, а Хамлет као верник апсолута пати неизбежном патњом, јер и сам бива апстрахован Апсолутом. У Константиновићевом виђењу, јасно, Отац није *imago* оца, већ *Imago Dei*, али без нуминозног значења, он је само еклатантан пример виђења апсолутног. Уколико је Други Стриц као пандан стрица из Шекспировог *Хамлета* само посредни извршилац злочина над Оцем, Апсолутом, он је онај који се радује распаду *апсолута* безименог јунака пре пораза, пре пустиње. Други стриц је и институција непријатеља која је нужна као лице непријатеља, залог света одсутног Оца, света којем се суди, јер није свет себе апсолутног.

По фиктивном повратку у град, тражећи жену, која је могућа слика Офелије која овог *другога* Хамлета враћа свету, та жена се именује као „курва његове смрти“. Она подстиче на убиство Другог Стрица, на укидање жудње за апсолутним собом, на бекство од *лицемерног* тоталног морала који је део метафизичке пошаст:

– Али ја хоћу да будеш жив, рекла је. Врати се.

Хоћу да будеш са мном.

– Зар морам да га убијем да бих био жив?

– Али и тебе су убили, рекла је. То је тако. (...)

Певала је песму о дану свог венчања.⁷⁹³

– Пуцаћу, рече. Док не испразним шаржер. Пуцаћу док сам жив. Нећу да будем мртав. Нећу да је изгубим. Зар не чујеш њен глас?⁷⁹⁴

Поред ње стално одлазеће, у граду га чекају још само жена из огласа, берберин и кројач. Шездесетогодишња жена са лорњоном и псом, чини се као сама персонификација смрти. Она тражи некога „који пристаје да проведе последње дане са мном. (Шта су то

⁷⁸⁷ Исто;

⁷⁸⁸ Исто, стр. 205.

⁷⁸⁹ Исто, стр. 207.

⁷⁹⁰ Исто;

⁷⁹¹ Исто;

⁷⁹² Исто;

⁷⁹³ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 67.

⁷⁹⁴ Исто, стр. 69.

последњи дани?)⁷⁹⁵: „– Снимаће нас за журнал, рекла је. То је велики догађај. Држи се природно. Водићу те после у биоскоп. Гледаћеш себе на платну. И мене.“⁷⁹⁶

Чека га и берберин који га је последњи пут ошишао и обријао пре пустиње, „он више никога другог неће да шиша ни да брије. (Чека само тебе, па да умре.)“⁷⁹⁷. Берберин зна за његов долазак, јер „не може да умре онај кога неко чека“⁷⁹⁸, чека да га обрије, вероватно последњи пут: „– Онда ме шишај полако, рекао је. Шишај ме страшно полако. Шишај ме годину дана. Важи? рекао је, а берберин је рекао: наравно, казао је, али једном ће ипак да прође и та година. Шта да радимо онда?“⁷⁹⁹

У тај фиктивни чин како игледа обредног бријања укључена је маса људи, као и у сцену „снимања за журнал“ и потоњу с кројачем:

Сви су урлали и викали, и говорили су нешто о њему, а он је само седео. Ништа није говорио. Тад су скочили први до њега. Везали су му око врата велики убрус (да не умасти... ново одело), а кројач је успео да се прогура кроз гомилу људи који су га опкољавали, и подигао је убрус и викнуо: погледајте... какво одело сам му сашио! Погледајте какво дивно црно одело за овај дан!⁸⁰⁰

Маса која у неколико наврата као да покушава да види, да сними и документује саму смрт („Нису ли они очи смрти која нема друге очи?“⁸⁰¹) њеном спектакуларизацијом (филм, журнал) одриче њену индивидуалност, као смрт појединца, јер апсолутни морал не признаје индивидуалност, као што свако апсолутно апстрахује појединачно. Смрт је и предмет својеврсног фетиша масе, која од живота признаје само смрт, јер не учествује у животу, а колективно присуствује посмртним обредним чиновима.

Након што је *безимени* пуцао у њега Други Стриц остаје жив и учествује у уклањању трагова злочина над собом, након чега се опет на тренутак враћају у фиктивну пустињу.

– Имаш проклету крв, рекао је. Не могу да је избришем. (...)

– Помози ми, рече. Морам ово да избришем. Видео га је, затим. Бацао је јастуке са себе. (...)

– Али мораш да ми помогнеш, рече. То је твоја крв.

Други Стриц још је клечао.⁸⁰²

Безимени јунак романа, као и Хамлет, жртва је метафизичке побуне, у својој жудњи за апсолутном правдом, за апсолутним собом и светом тог апсолутног себе који га не подваја у победи и поразу, који тражи само победу, па би од свакога хтео да се појуначи, да буде херој као Гари Купер или било који други.

У доживљају безименог јунака у пустињи заправо су људи пустиња, „они су та пустиња која виче у теби и око тебе, и ти си само човек у пустињи“⁸⁰³, који има само „камен и пустињу. (Камен тога што не знаш. Камен тога што не умеш.)“⁸⁰⁴ и који чека *њега, једнога човека* да дође.

Тек једног од многих који су измишљали отров и динамит и телефон и радио. И маказе за шишање. Лажне зубе. Јер људи могу све да измисле. Људи ће једном да направе бомбу којом ће овај прљави посрани (дивни, дивни) свет да дигну у ваздух (зашто да не?), људи ће измислити срце од каучука, и нос од гуме – али ко ће да измисли бомбу која ће да уништи ову пустињу? Можеш да бациш бомбу (гледао је човека који је лежао отворених очију али слеп), и шта ће да буде? Ако бациш бомбу на град порушићеш га. Тамо има нешто да се поруши. (Свуда где су људи.) Али овде, рекао

⁷⁹⁵ Исто, стр. 45.

⁷⁹⁶ Исто, стр. 49.

⁷⁹⁷ Исто, стр. 57.

⁷⁹⁸ Исто;

⁷⁹⁹ Исто;

⁸⁰⁰ Исто, стр. 59.

⁸⁰¹ Исто, стр. 335.

⁸⁰² Исто, стр. 69–70.

⁸⁰³ Исто, стр. 73.

⁸⁰⁴ Исто;

је, коју вражју матер ћеш да срушиш? (Не смем да се вратим натраг. Али не смем да останем овде. Како да будем са њима – а он је, сетио се, још увек покушавао да побегне на бициклу – и како да будем са каменом?).⁸⁰⁵

Људи који могу да измисле *све*, а *само* себе нису измислили, нити свет од кога траже да буде по њиховој мери, исто тако неће измислити ни бомбу која ће разнети самоћу, саму пустињу између људи и у њима. Они који нису изумели ни *другог*, полагају апсолутно право на суд другоме, и то апсолутним моралом њих неапсолутних.

Пустињак у граду

Безимени јунак романа покушава да своје искуство пустињака, пренесе онима који су у граду:

Они су га гледали (као што ће да га гледају, знао сам то). Чуо је њихов смех. Пустиња? (...) Откуд, одједном, пустињаци међу нама? Ми имамо куће, и канализацију, електрику; трамваје, телефоне, посластичарнице, успомене; затим: домаће животиње (...); топлу и хладну воду, лифтове (...), биоскопе и пинг-понг, – каква пустиња, викали су, где је пустиња?⁸⁰⁶

У својој „проповеди“ у граду безимени се пење „на високу кулу која пре тога – то знам сигурно – није била у граду...“⁸⁰⁷.

А они су се скупљали испод њега, доле, милиони људи, малих, мајушних, ево оволицних, је ли тако, и они други, нешто невидљивији, који су га опет снимали филмским камерама, али сад и из авиона који су облетали око његове високе куле. (Била је то сјајна ствар. Биће то крвав филм. Одавно нисам гледао добар филм.) Пели су се уз кулу, несрећници, покушавали су да испред њега наместе микрофон како би његово викање (пустиња, пустиња) могло да се преноси преко радија, и већ су били основани биром преводилаца који ће, са слушалицама на оба уха, док он говори, истовремено да преносе његов говор на свим језицима, и падали су са куле...⁸⁰⁸

Стапањем два библијска мита, оног о пророку у граду и мита о кули вавилонској, истиче се амбивалентни однос према богу као Апсолуту. Заправо, чини се да је другим митом успостављен иронијски отклон према првом, којим се проповеда вера у Апсолутног бога, саобраћавање његовој савршености, док је другим, човечанство осуђено на „неразумевање“ јер су се људи дрзнули да граде кулу која досеже до неба.

У пародији старозаветне параболе о постанку језика, у граду где се сви међусобно убијају, кула постаје говорница, за којом се говорници смењују: „Микрофон је наш, промукло је казао (једва је говорио), и не бојте се док је микрофон у рукама оних који знају шта хоће. Шта могу пустињаци са микрофоном?“⁸⁰⁹:

Ми смо оптимисти (живели оптимисти, дакле): језик је са нама, језик пристаје само на оптимисте. Језик не воли пустињаке. Баш ни најмање. Зато пустињаци само цвиле и лају и кркљају... само напред, весела моја браћо оптимистичка, викао је глас; боље је да умре неколико хиљада него само њих стотинак. Сад брзо (викао је узнемирено). Направите гомилу. Направите барикаду од мртвих! Ако Вам је мало, викнуо је, нека умру још неки. Нека истрче пред митраљеске цеви да би гомила мртвих била већа! Зар ме не чујете? Зар вам је пустиња ушла у уши?⁸¹⁰

Ја сам ваш прави глас: пустите све да се спасу. Ми смо против зверстава. Ми смо за истину: нека погину сви или ниједан. (...) Једни су набацивали нове мртваце на гомилу, они који су хтели да гомила буде већа, али други су их нападали.⁸¹¹

...а звучник је урлао: чувајте мртве, а други звучник одједном негде ту, поново (зар та кула није срушена?) завикао је: нека мртви сахрањују мртве. Шта нас се тичу мртви? Браните се док сте живи.⁸¹²

⁸⁰⁵ Исто;

⁸⁰⁶ Исто, стр. 74.

⁸⁰⁷ Исто, стр. 75.

⁸⁰⁸ Исто;

⁸⁰⁹ Исто, стр. 78.

⁸¹⁰ Исто, стр. 79.

⁸¹¹ Исто;

У тој „вавилонској“ пометњи, говорници се отимају о микрофон – „Микрофони су наши. А ко смо ми то ћемо тек да видимо“⁸¹³, па пометња није више језичка, већ расуло услед вечне поделе на *наше* и *њихово* и полагања власничког права на истину.

Безимени пустињак остаје без речи пред микрофоном, пред разочараном масом, под авионима из којих пуцају на њега: „Осетио је да га сада гледају. Сви. Јер их је преварио. Јер није знао шта да каже. Оно што је рекао да зна. И јер је морало то да се сврши. (Докле би се убијали?) Јер су их чекале куће. Или рушевине. Биоскопи. Или гробља. А он је био ту. Он је био горе, на кули, сам. Један човек који је нешто хтео да каже. Он, који није ништа рекао“⁸¹⁴.

Човече. Све је ово због тебе. Говори, казао је. Шта чекаш? Не могу више, прошаптао је. (...)

Доле су људи умирали. Убијали су и били су убијани.

– Али шта да кажем? викнуо је. Заборавио сам шта да кажем! Заборавио сам!

– Па оно што си хтео, чуо је; зар ниси дошао овамо да кажеш, а не да плачеш и да лајеш?

Заборавио сам, рекао је. Ја немам шта да кажем. У мојој глави је празно. Напустиле су ме идеје (дивне идеје); напустиле су ме речи (дивне речи). (...) Пуна ми је глава пустиње. Пуна ми је утроба пустиње.⁸¹⁵

Парабола *мртви нека сахрањују мртве* позната је из позива Исусовог његовим ученицима да пођу за њим⁸¹⁶, јер ко верује у њега –

И ако умре живљеће⁸¹⁷

Заиста вам кажем: ко моју ријеч слуша и вјерује ономе који је мене послао, има живот вјечни, и не долази на суд, него је прешао из смрти у живот.⁸¹⁸

интертекстуално упућује на Библију. Њеном реконтекстуализацијом са иронијским отклоном *браните се док сте живи*, у граду који личи на уста смрти, она се потпуно обесмишљава.

Људи који „убијају и после снимају мртве“⁸¹⁹, ради филма, као да саму смрт претварају у филмски спектакл: „Али не, они ће доћи да ме снимају како умирем. Умираћу под рефлекторима (као ти на рингу), док њихове камере зује“⁸²⁰.

У једном од „повратака“ у град *пустињак* се сусреће са тринаестогодишњим собом који *учествује* у игри: „Значи то сам ја? рекао је брзо. Пре година, зар не?“⁸²¹; „Клинац је дигао главу. – Сад не могу, рекао је. Пре времена си дошао. (...) – Али браним, рече клинац. Имам посла. Имам пуне руке добро шутираних лопти“⁸²².

Дечак, који је *безимени* „пре година“, не пристаје да буде убица: „На то не пристајем. Ниси ме ни питао. Али сад ти кажем: нећу да будем убица“⁸²³, иако је то у перспективи старије ипсе-вредности идентитета, четрдесетогодишњака „равно“ игри: „То је као кад примиш или даш гол. (Ни толико.)“⁸²⁴, оној која се своди само на победу и пораз. Међутим, дечак пристаје на игру као на сам услов живота.

⁸¹² Исто;

⁸¹³ Исто, стр. 80.

⁸¹⁴ Исто, стр. 82.

⁸¹⁵ Исто, стр. 81.

⁸¹⁶ „А други од ученика његовијех рече му: Господе! Допусти ми најприје да идем да уповам оца својега. А Исус рече њему: Хајде за мном, а остави нека мртви уповавају своје мртваце“. „Свето Јеванђеље по Матеју“ 8:21–22;

⁸¹⁷ „Свето Јеванђеље по Јовану“ 11:25;

⁸¹⁸ „Свето Јеванђеље по Јовану“ 5:24;

⁸¹⁹ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 86.

⁸²⁰ Исто, стр. 87.

⁸²¹ Исто, стр. 100.

⁸²² Исто, стр. 99.

⁸²³ Исто, стр. 100.

⁸²⁴ Исто;

Фиктивни убица који долази да убије пораженог јавља се управо као онај који га је први пут поразио: „Али дошао си да ме убијеш, казао је затим (...), а не да ми поново даш онај исти гол. Где ти је лопта?“⁸²⁵, јер све је игра *добрио си – изгубио си*: „Хтео си да се извучеш (...): да играш и да не играш, да не паднеш и да не устанеш: да те не убију и да не убијеш, је ли тако? Проклета будало: лежаћеш овде мртав, а он ће да бежи на бициклу“⁸²⁶, Други Стриц који није умро, па безимени мора умрети и нема другог који би га спасио:

Нема тог броја: ако телефонираш, можеш да телефонираш само у пустињу. Зар онда када си клечао на рингу, док су урлали, ниси већ позивао: хало, хало, ово сам ја, али ти је одговорио само урлик: само пустиња? И кад си после, у телефонској говорници... ...зар ниси већ звао пустињу? Хало, хало, ово сам ја: ти, за себе самога, заувек, као неко други, онај кога сви гледају како се једва држи још само који тренутак...⁸²⁷

Сваки пораз у рингу, у *игри* кржаве борбе је коначан за оног који је „налетео на конопце смрти“⁸²⁸, јер они који су непомирени са смрћу, са неапсолутним собом, унапред губе: „Они који се не мире кржави су. Они губе, раније или касније“⁸²⁹, јер „хтео си да будеш бог, зар ниси? Умри сада, боже, – викала је, сваки бог умире, сваком богу једном одзвони, одзвони...“⁸³⁰. Конотација друштвене игре у целом тексту романа пренета је на конотацију друштвености, нужности прихватања *игре*, суђења и убијања, на њена правила и исходе.

Безимени који посматра ринг након борбе види само простор ограђен конопцима: „(Да ли само то видиш?) То је видео, заустављен за тренутак на вратима, а не смрт, свачију смрт, свакога који је ту дошао да падне, смрт која је урлала и викала (нема телефона) и своју сопствену смрт“⁸³¹, он је „глупи август – анђеол који се кикоће плачући у своје руке“⁸³², али не може ништа видети „у потпуној тишини овог подрума свега што дође после свега, као у великој бетонској кланици, коју су напустили мртви бикови и њихови кољачи“⁸³³, па је „сад без ударца, клекнуо на под“⁸³⁴. Реминисценција на наводно последње речи Октавијана Августа „Јесам ли добро одиграо улогу? Аплауз док излазим.“ овде *глупог Августа* као и у претходном и потоњем Константиновићевом роману обесмишљава клише „последњих речи“.

Ту борбу без борбе унапред пораженог посматрају тринаестогодишњи дечак („Али ти бежи. Док је време. Бежи од мене и од свакога. Немој више да се играш са њима. Немој да пикаш фудбал. Не играј се кликера. Бежи, рекао је, од њих. Видећеш.“⁸³⁵), Други Стриц („Једнога дана, јеси ли чуо? Убићу те, зато што си весело трубио док сам ја умирао“⁸³⁶) жена која га је напустила након пораза „курва светица“ која буди уснулог берберина да га ошиша: „Они су били заједно (...), и била је то курвина машина која је машина пораза што све гута и храни се победом секунда, смешном, глупом твојом победом, што се памти, човече, зато да би ово што је сада било још више ово“⁸³⁷. Њему који је поражен и кога вређају, који „сад није могао више да се брани. Онај који је поражен нема уста. И нема

⁸²⁵ Исто, стр. 115.

⁸²⁶ Исто, стр. 116.

⁸²⁷ Исто, стр. 135.

⁸²⁸ Исто, стр. 136.

⁸²⁹ Исто, стр. 137.

⁸³⁰ Исто, стр. 128.

⁸³¹ Исто, стр. 137.

⁸³² Исто;

⁸³³ Исто;

⁸³⁴ Исто, стр. 138.

⁸³⁵ Исто, стр. 139.

⁸³⁶ Исто;

⁸³⁷ Исто, стр. 140–141.

језик. Имао си шансу и пропустио си је... То не може да се говори. Не мислиш ваљда да је све ово говор?⁸³⁸, ништа не вреди да каже „некада сам био добар и носили сте ме на рукама овим истим путем“⁸³⁹.

Млађа ипсе-вредност идентитета, жена као слика Офелије безименог јунака романа као преиначеног Хамлета који га везују свет који након пораза није свет њега апсолутног, управо су сведоци његове неапсолутности – појединачно мора нестати да би апсолутно живело:

Умри, казао је. Мислим да је време. – Ах зар ти се не живи? Зар још увек... мислиш да нема смисла да останем жив? Дечак се насмејао. То је могло да изазове наду. Али не. Којешта, рекао је престајући да се смеје (...)... нећу да живим. Хоћу да играм кликера. Хоћу да браним гол. (...) – Будало, рече. Мангупе. Зар то није исто што и живети? Зар би мртав могао да се играш кликера? Зар није исто? питао је. Одговори. – Не, рече дечак. (...) Живети, рекао је, то је ово: људи који умиру.⁸⁴⁰

Нада је нада у крај

У граду где ускоро неће бити људи, а крај града је *свуда* („Крај града? шапнуо је. Зар не видиш? (...) – Он је сада свуда.“⁸⁴¹) онај који је искусио пустињу, крај, више не познаје ни наду: „Ђубрад, викнуо је, само се ви надајте и кољите, и нисте за боље него да се надате. Ја се не надам више. Ја се не бојим. Мени нада више ништа не може“⁸⁴². Он зна да су објаве на лецима које бацају авиони само празноречива обећања: „Ја знам, то је само Албус сапун“⁸⁴³.

„Убијање је постало досадно. Смрт нема баш тако много маште као што сам веровао... Смрт нема маште ни колико дечак од тринаест година... Смрт не зна чак ни да игра кликера. Смрт не уме ни да звижди.“⁸⁴⁴, па се безименом чини да „само тражи крај, и ништа друго? Као клинац крвавог ува, разочарани клинац који једва чека крај досадног филма, па да изађе, али не излази ипак. Надам се. Нада је нада у крај“⁸⁴⁵, нада у крај игре „ја убијем тебе, ти убијеш мене“⁸⁴⁶.

И свака нада коју нуди било која религијска концепција јесте нада у добар крај, па био он и *нови* почетак.

У оквиру једне наративне целине која би и изван романа могла функционисати самостално, развијена је прича о граду жеђи, о пустињи у граду:

Морала је да дође пустиња и да свака река пресуши. Морало је свако море у камен да се претвори. Доћи ће тај дан, свете, рекао је. Курвин пасји свете. Курво смрдљива и шангирска, говорио је, доћи ће дан када ће све да буде само пустиња, без капи воде, и онда ћете да се помирите, али узалуд.

(– Моли се. Моли се.)
Сва мора су усахла.⁸⁴⁷

У граду у којем нема воде, људи и животиње ће испити сав алкохол, па сваки морал који је важио онда када је било воде, свака слика правде и неправде сада више не важе:

Људи су одлазили у биоскопе (још је ту била нека нада) али су умирали од досаде, уколико се већ нису сви јунаци, све лепотице, свака правда и неправда (из тих старих филмова, из старог света),

⁸³⁸ Исто, стр. 142.

⁸³⁹ Исто;

⁸⁴⁰ Исто, стр. 164–165.

⁸⁴¹ Исто, стр. 158.

⁸⁴² Исто, стр. 148.

⁸⁴³ Исто, стр. 149.

⁸⁴⁴ Исто, стр. 155.

⁸⁴⁵ Исто, стр. 158.

⁸⁴⁶ Исто, стр. 171.

⁸⁴⁷ Исто, стр. 215.

претварали у воду, у реке, језера, океане, или само у једну једину чашу воде (све те правде, све неправде), ако не само у блесак и шум воде.⁸⁴⁸

У граду-пустињи најпре позоришта престају да раде што највише погађа статисте, јер су у позоришту гледали будућност „оно што су хтели да буду: људи који говоре“⁸⁴⁹, али „жеђ за водом била је јача од жеђи за новом будућношћу“⁸⁵⁰. Сада чистачица друге и треће галерије пева главну улогу у „Тоски“, јер „она је рачунала са оним што јесте“⁸⁵¹: „ако сутра дође вода? Изгубљена је онда, заувек. Уместо скиптра, сурове царице носиће метлу“⁸⁵². Уједно то је и смрт позоришта.

Стадиони су били неми, утакмице су заказиване само ноћу, јер је „сунце одједном постало главни непријатељ. (Зар вам нисам говорио да ће сунце да нам постане главни непријатељ?)“⁸⁵³.

Сви су се возили аутомобилима, који су вредели више него људи, како би се сачували од жеђи. Пешаци ће убијати возаче и сами падајући од изнемоглости, па у болницама више није било места. Затвори су претварани у болнице, па затвореници који су најзад на слободи немају слободу јер умиру од жеђи.

Људи траже заклон у сенци, „али место са вечном сенком – показало се – не постоји. (Шта сам ја вама говорио?) Јуче је мало ко о томе мислио, сви су на то гледали као на нешто што се подразумева само по себи. Као да ће наше сенке увек да буду са нама“⁸⁵⁴.

Људи нису морали да се бацају са мостова или високих кућа, нису морали да се трују или убијају из револвера, било је довољно да трче улицама или да плачу. Леви халф једног тима, којем је све дојадило, извршава самоубиство тако што излази да шутира пенал. Он зна да је „тајна овог света у ствари тајна воде, што је тај свет чинило безвредним и бесмисленим“⁸⁵⁵.

Новинари су писали о води, из славина, из стена, писали су о морима и о океанима, па су у биоскопима опет почели да се приказују филмови који се дешавају на води, али за време тих представа људи су губили разум, давили прве до себе.

Врачаре и хипнотизери и доктори окултних наука „у чије дипломе јуче нико није веровао“⁸⁵⁶ имају пуне руке посла у граду где „зној вреди више него крв“⁸⁵⁷. И нико није читао ништа друго, „него само књиге о моћима хипнозе, о факирима и јогима“⁸⁵⁸. Иако хипнотисани подносе муке боље но остали, они такође умиру, а хипнотизери се убијају схвативши да за новац не могу купити ни чашу воде.

Први су већ почели да напуштају град, „док је путева још било, док нису ушли већ у пустињу (и то сам знао)“⁸⁵⁹. Све чешћи су били обрачуни револверима и „то је била туча за смрт, као што је некада била (у доба града) туча за живот“⁸⁶⁰. Они без спасоносног метка лутали су кроз пустињу, а „неке наде још је било док се, овде и онде, у пустињи, отварао

⁸⁴⁸ Исто, стр. 217.

⁸⁴⁹ Исто, стр. 218.

⁸⁵⁰ Исто;

⁸⁵¹ Исто;

⁸⁵² Исто, стр. 219.

⁸⁵³ Исто, стр. 222.

⁸⁵⁴ Исто, стр. 224.

⁸⁵⁵ Исто;

⁸⁵⁶ Исто, стр. 227.

⁸⁵⁷ Исто;

⁸⁵⁸ Исто, 228.

⁸⁵⁹ Исто, стр. 229.

⁸⁶⁰ Исто;

понеки амбис⁸⁶¹, али ускоро је нестало и амбиса: „видећете и то: несташе и амбиса, памтите шта сам рекао“⁸⁶². Они су настављали да путују:

...заједно са зверима (знао сам и то), које су такође бежале из града, из зоолошког врта, људи и звери заједно (најзад, најзад заједно!), сви они који су убијали (људи и звери: људи као звери, и звери као људи), а који су сада, одједном, изгледали као да не знају шта је убиство, ох, ох, невини, невини, невинашчад моја, убијали сте, убијали: зар није ово пустиња о којој вам говорим, о којој сам вам говорио, а ви сте ми се смејали, и ругали сте се: пророче, пророче...⁸⁶³

Сви одлазе у *пустињу* „све курве и сви плехани каубоји, сви победници, и сви поражени, сви живи и сви мртви сви убијени и све убице. Сви су они овде са мном ја нисам сам, није истина да сам сам!“⁸⁶⁴

Онај који је дошао из пустиње („Јесам ли ја једини видео цели овај филм, па зато знам крај?“⁸⁶⁵), кога називају пророком, заправо је онај који не може да се „помири са оним са чим су се помирили сви други људи“⁸⁶⁶ – „у реду, нека дође та твоја пустиња (зашто моја?; није моја); дотле, играћемо мало пинг-понг (...), пливаћемо краул (...), пливаћемо бетерфлај (...), пићемо кракер...“⁸⁶⁷, а управо их пустиња убија, док „они мисле да сами пуцају из револвера. Мисле да баш они бацају бомбе на градове“⁸⁶⁸. „Доћи ће дан (он је већ дошао) када ће камен да прогута све“⁸⁶⁹, а „шта може човек са револвером у руци против пустиње?“⁸⁷⁰, човек може пуцати само у човека.

Пустињак који сада схвата да нема игре без пораза, да нема постојања без игре која је друштвено наметнута, док умире онај поражени део њега, без чијег краја ниједна игра неће отпочети, моли се ономе кога је чекао да га спаси, „једином богу... који ће да се појави у аутомобилу на овом брду“⁸⁷¹, „врховни мајстор (куплер-мајстор), бог или отац свих људи (о, оче, зашто си ме напустио?)“⁸⁷², оном који заправо никада неће доћи:

Молим се теби да сада дођеш. Молим се теби као свему што је било и што нисам хтео и што сада хоћу. После свега што сада хоћу. Јер хоћу да васкрснем: хоћу поново да будем свиња. Да убијам и да ме убијају. Друго не постоји. Хоћу да постојим.⁸⁷³

Мајстор над мајсторима, велики играч коме сам се молио, и коме се молим, који лута светом одавно, и можда је већ понекад уморан од путовања, он и његов ауто (али само да ти се не поквари аутомобил...), човек као што сам некада и ја био (а зар више нисам?), у аутомобилу: ти си онај који долази напуштеном човеку да се мало са њим поиграш (да мало изиграш пустињу).⁸⁷⁴

Експлицитна интертекстуална веза са Библијом навођењем Христових речи изговорених на крсту када се једини пут осетио напуштеним од Оца, овде названим куплер-мајстором даје тексту романа карактер високе провокативности у односу на хришћанску културу. Но, с обзиром на то да су одсутна сва нуминозна значења, Бог Отац је само образац апсолута, а метафизичка чежња за њим као Апсолутним добром слика је по којој је створен морал. Ако је Исус једно са Оцем, Хамлет је само глас ове његове сумње у Оца као прајединство са собом апсолутним, као и *преиначени* Хамлет Константиновићевог романа.

⁸⁶¹ Исто, стр. 229–230.

⁸⁶² Исто, стр. 230.

⁸⁶³ Исто;

⁸⁶⁴ Исто, стр. 233.

⁸⁶⁵ Исто, стр. 238.

⁸⁶⁶ Исто;

⁸⁶⁷ Исто;

⁸⁶⁸ Исто, стр. 242.

⁸⁶⁹ Исто, стр. 244.

⁸⁷⁰ Исто;

⁸⁷¹ Исто, стр. 252.

⁸⁷² Исто, стр. 274.

⁸⁷³ Исто, стр. 244.

⁸⁷⁴ Исто, стр. 256–257.

Друга слика високе провокативности – молба да се васкрсне, али као свиња, вероватно је двоструко симболична. С једне стране, одрицање од људскости и с њом нераздвојиве моралне одговорности, а с друге вероватно алузија на причу коју нуде синоптичка Јеванђеља о протеривању демона (ђавола) из човека у свиње. Будући да алузија не обухвата цео контекст који нуде Јеванђеља (утапање поседнутог крда свиња у мору/води) она је овде вероватно слика амбивалентности човекове као доброг и злог, па је отуда свака фигура ђавола излишна.

У опису „града жеђи“ преовладава библијски тон, стил пророковања (*доћи ће тај дан* или пародирањем стила од библијског *ја вам кажем у шта сам ја вама говорио?*), као и алузије на сам текст *Библије*. Најпре, у библијској традицији Вавилон познат по блуду својих становника именује се као „град блудница“⁸⁷⁵, а становници земље „опише се вином курварства њезина“⁸⁷⁶. У „Књизи пророка Јеремије“ описано је уништење Вавилона који ће постати „пустош вечна“⁸⁷⁷, или пустиња⁸⁷⁸, у којој никога неће остати⁸⁷⁹, који ће бити „стан змајевски“ и „рикаће сви као лавови и вити као лавићи“⁸⁸⁰ које ће Господ опити да се не пробуде⁸⁸¹. Паралела између града помореног жеђу и уништења Вавилона, чини се, више је него очигледна. Алузија на уништење Вавилона доведена је у везу са уништењем света односно са „последњим“ данима када ће се појавити лажни пророци, о чему сведоче сва четири Јеванђеља.

Вишеструким упућивањем на библијска предања у којима се неморал кажњава потпуним уништењем града (Вавилон) или читавог света (Потоп, Апокалипса), на уништење као дело апсолутног суда, логика апсолута, његове метафизичке мере самарава и хамлетовски суд који исходи у трагедији.

Ко неће победу, ко неће пораз, он хоће ништа

Човек може говорити у граду, где се његов глас чује међу другим гласовима: „без других гласова твој глас не може да се чује“⁸⁸². Он сада мора да игра само да не би „мислио о сунцу, играј се да не би мислио о камену“⁸⁸³, мора да пристане на игру убио си ме – убио сам те, јер „као да је то нешто, да убијеш некога. Докле ћеш да имаш само тринаест година?“⁸⁸⁴. Да је одмах пристао на *игру* не би ни „покушавао да урадим оно што није урадио ниједан жив човек. Шта сам то уопште хтео да урадим?“⁸⁸⁵, јер све је удешено

⁸⁷⁵ „И дође један од седам анђела који имаху седам чаша, и говори са мном говорећи: ходи да ти покажем суд курве велике, која сједи на водама многим.“ „Откривење Јованово“ 17:1;

⁸⁷⁶ „Откривење Јованово“ 17:2;

⁸⁷⁷ „И неће узети од тебе камена за угао ни камена за темељ, јер ћеш бити пустош вјечна, говори Господ.“ „Књига пророка Јеремије“ 51:26;

⁸⁷⁸ „И земља ће се затрести и узмучити, јер ће се мисао Господња извршити на Вавилону да обрати земљу вавилонску у пустињу да нико не живи у њој.“ „Књига пророка Јеремије“ 51:29;

⁸⁷⁹ „Зато овако вели Господ: Ево, ја ћу расправити парбу твоју и осветићу те; и осушићу море његово, и изворе ћу његове осушити./ И Вавилон ће постати гомила, стан змајевски чудо и потсмјих да нико неће живјети у њему.“ „Књига пророка Јеремије“ 51:36–37;

⁸⁸⁰ „Књига пророка Јеремије“ 51:38;

⁸⁸¹ „Кад се угрију, изнијећу им да пију, и опојићу их да се развеселе и заспе вјечнијем сном, да се не пробуде, говори Господ./ Свешћу их на заклање као јагањце, као овнове с јарцима.“ „Књига пророка Јеремије“ 51:39–40;

⁸⁸² Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 245.

⁸⁸³ Исто, стр. 246.

⁸⁸⁴ Исто, стр. 268.

⁸⁸⁵ Исто;

за ту игру, „као у одличном каубојцу“⁸⁸⁶, али „ко је то удесио? Који је то куплер-мајстор, велики светски куплер-мајстор“⁸⁸⁷.

Људи никада нису хтели да се њихова игра брзо сврши: „Измишљали су бојне отрове..., али су измислили и гас-маске. (...) Измислили су авионе, бомбардере..., али су измислили и склоништа и противавионску артиљерију. Игра се тако продужавала. А брдо је овде било довољно“⁸⁸⁸.

И онај који није пристајао на игру, заправо је играо, јер „нема човека који не игра. Играо си се бекства.“⁸⁸⁹. Игра је отпочетка, само једнога дана, „даће му револвер место кликера. Даће му бомбу. И бомбардер. Даће му пушку. Даће му микрофон, и рећи ће му: кажи, а он неће знати да каже. Ништа неће знати да каже.“⁸⁹⁰

И онај који је живео не може рећи да је видео *ништа*: „Може ли човек да види ништа? Можеш ли да живиш као човек који је видео ништа? Имаш ли очи за то? Имаш ли срце да кажеш пред мраком: ти си ништа“⁸⁹¹, пред женом, пред децом која се играју, у овом свету „мајке курве, доброг курвиног света, проклетог света. Најлепшег од свих светова“⁸⁹², „у коме човек мора да има шансе. Немогуће је да је човеку одузета свака шанса. Кунем се. Немогуће је“⁸⁹³. Он који не може рећи *ништа* на овом свету да је *ништа* управо је зато изгубио.

Све време само бежећи од Другог Стрица „док је био у пустињи. Док је био у граду. Док је, поново дечак, покушавао да игра кликера. Док је покушавао да им нешто каже одозго, са куле. И док је телефонирао. И увек“⁸⁹⁴, од Другог Стрица који има и бицикл-амфибију и летећи бицикл који упркос људским надањима никада неће пасти са свог бицикла: „Ја сам најбољи небески и подводни бициклиста“⁸⁹⁵, он бежи од суђења свету, од његове игре убио си ме – убио сам те. Он је „победник на коленима“: „Хтео си да победиш победу, је ли тако? И пораз, зар ниси? Не одговараш? Наравно, рече, загледан у Голо Брдо. Хтео си ништа. Ко неће победу, ко неће пораз, он хоће ништа. Ето ти онда пустиње, победнице на коленима“⁸⁹⁶. Онде где је игра „увек да је неко на коленима а други да му звижде док умире“⁸⁹⁷, уколико жели свет победе и пораза, он жели немогући свет у којем се мора рећи „људи – немојте да будете људи“⁸⁹⁸. С гримасом изиграног „који би да се врати у игру али коме нико не верује, и који ни сам на сопствене штосове не даје ни пет пара“⁸⁹⁹, он зна да је све „призор јучерашњег света који ће да се понови“⁹⁰⁰, „видеће твоју крв и викаће. Клечаћеш на рингу. То ће да буде“⁹⁰¹.

Безимени пустињак који чека свог убицу у аутомобилу, препознаје себе у том аутомобилу, у смрти којој се мора помоћи собом самим да би била смрт: „Да ти помогнем,

⁸⁸⁶ Исто, стр. 247.

⁸⁸⁷ Исто;

⁸⁸⁸ Исто, стр. 248.

⁸⁸⁹ Исто, стр. 270.

⁸⁹⁰ Исто, стр. 272.

⁸⁹¹ Исто, стр. 289.

⁸⁹² Исто, стр. 293.

⁸⁹³ Исто, стр. 295.

⁸⁹⁴ Исто, стр. 296.

⁸⁹⁵ Исто, стр. 271.

⁸⁹⁶ Исто, стр. 318.

⁸⁹⁷ Исто;

⁸⁹⁸ Исто, стр. 320.

⁸⁹⁹ Исто;

⁹⁰⁰ Исто, стр. 325.

⁹⁰¹ Исто;

макар мало: да легнем, макар мало, уморан сам⁹⁰². Он који *хоће ништа* јер не може да убија, неће да игра, а ту је „зато да би играо добио си – изгубио си. Убијај: свака игра је игра са смрћу. Нема игре без смрти. Нема човека без игре. Јеси ли човек?“⁹⁰³. „Човек има смрт. Човек хоће да види ту смрт. Као звер што хоће да види своје лице у реци“⁹⁰⁴, игра ту игру добио си – изгубио си, у којој ће свакако једнога дана изгубити, али он мора да игра да би изгубио, „он мора да игра да би видео своју смрт“⁹⁰⁵. И они који излазе на ринг изазивају заправо саму смрт, да је сретну, виде и победе: „Мислио си – једино је то са чим има смисла да се бориш. Добио си – изгубио си, али не са сенком или са човеком него са нечим што је све“⁹⁰⁶, што оставља иза себе „једно измрцварено тело са којим и мачка може да се игра. Један ашов костију. Не више“⁹⁰⁷. Игре са смрћу нема ни без публике („масом која је урлала гласом смрти“⁹⁰⁸), „јер како би онда играо опет, мислио је. И како човек може да игра ако нема с ким и нема против чега? Ако не би било њих, мислио је, ако не би било смрти“⁹⁰⁹.

Могућу Офелију која стално измиче, преиначени Хамлет, жртва метафизичке побуне на овом свету који је његов не-двор, позива на останак, позивајући сам свет да остане како би могло да му се суди: „Ловићемо скакавце. (...) И бићемо свеци. Зар ниси хтела да будемо свеци?“⁹¹⁰ – „Свеци морају да буду бесни на свет јер су убеђени да је свет у заблуди. Али они пате због заблуде света, јер би хтели да свет буде срећан, да послуша њихове опомене, да се влада онако како они верују да он једино може и сме да се влада ако неће да оде бестрага.“⁹¹¹, пише Константиновић у есеју „Одакле долазе свеци“. Феноменологија свеца припада општој феноменологији човека, па је то могућа „судбина која никоме од нас није заувек ускраћена“⁹¹², а „људи... који су били у пустињи, они су страшнији од свега“⁹¹³.

Онде где *мртви сахрањују мртве* ипак опстаје нада да ће град бити опет град, а не пустиња, али само „да би опет био спаљен“⁹¹⁴, јер игра се наставља: „Зидати и спаљивати. (Бити на ногама. И бити доле.) Једна игра без почетка. И без краја: макар остао само један човек. Само он. Један једини“⁹¹⁵. Он као последњи, али већ виђени последњи у контексту хришћанске традиције, јесте и онај „који је хтео да игра после потопа“⁹¹⁶, јер „ко каже да нема краја? Ко поново каже (ко се усуђује да каже): нема краја, радујте се, децо, урлајте децо: све се наставља, ми смо бесмртни? Ми падамо и устајемо, умиремо и васкрсавамо (да опет падамо и устајемо; да опет умиремо и васкрсавамо)...“⁹¹⁷.

Безимени који неће *игру* јер „победа је пустиња... пораз је пустиња. Из победе у пораз, из пораза у победу, је ли то то: из пустиње у пустињу?“⁹¹⁸, остаје сам у мртвом

⁹⁰² Исто, стр. 302.

⁹⁰³ Исто, стр. 330.

⁹⁰⁴ Исто, стр. 331.

⁹⁰⁵ Исто;

⁹⁰⁶ Исто, стр. 342.

⁹⁰⁷ Исто, стр. 343.

⁹⁰⁸ Исто;

⁹⁰⁹ Исто;

⁹¹⁰ Исто, стр. 370.

⁹¹¹ Радомир Константиновић, „Одакле долазе свеци“, *Данас*, 16. VIII 1961.

⁹¹² Исто;

⁹¹³ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 393.

⁹¹⁴ Исто, стр. 397.

⁹¹⁵ Исто;

⁹¹⁶ Исто, стр. 402.

⁹¹⁷ Исто, стр. 414.

⁹¹⁸ Исто, стр. 422.

граду, „мртав је биоскоп, мртав је и Гари Купер“⁹¹⁹ и он је *последњи човек*, он, а не Гари Купер.

Слика која алузијом на библијске текстове уједињује неколико уништења света (огњем, водом), коришћењем библијског дискурса *радујте се* који је у датом контексту иронизован, а који се односи на радост судњем дану када ће се свет наново успоставити, свет праведни, врхуни иронијом да у мртвом граду „сви су били једно: није било гладних и ситих (наравно), сиромашних и богатих (наравно); чак ни живих и мртвих. (Наравно, наравно.)“⁹²⁰

На место новог света враћа се или се постаје пустиња и *стари шпил*: „могао (је) да игра. Сам за себе. То је било дозвољено. Што да не? Зар није тако радио увек?“⁹²¹.

Уместо на „очишћеном гумну“⁹²² *безимени последњи* је „сада на ђубришту света“⁹²³, из кога покушава да ископа ма шта људско: „кишобран (откуда сад кишобран?), опушак цигарете који се још пушио, у ноћи, на улици, прозор, клозетску шољу (ох, немој, немој), крик петла, из суседног дворишта...“⁹²⁴, „само отпаци. Као од неког филма: заборавио си филм, и остали су само отпаци. Као од неке приче. Ја сам на ђубришту, ђубриште је заборављена прича. Ја сам заборављена прича“⁹²⁵, јер онде где „нема смрти, рекао је, нема приче“⁹²⁶. Нема ни Другог Стрица, јер нема света. Онде где је свет завршен, где је остао свет као отпадак света, *безимени*, као последњи човек лежи у кревету из кога није ни устајао са дрвеном кројачком лутком која га једина чека: „Чекала сам те. Зар баш ништа немаш да кажеш? (...) – Албус сапун, брзо је казао. Албус сапун пере сам. Албус сапун пере све“⁹²⁷. Не смејући више да отвори очи, да сада не би поново угледао друм поред којег је толико времена чекао, јер зна да „човек неће доћи. Свеједно који човек. Један човек, свакако, са којим би могао да одигра последњу партију карата, или на кога је могао да пуца из револвера, заклоњен иза себе мртвог“⁹²⁸, тај човек у старом форду или ситроену, или макар и у фијату, а „марка није важна, рече. Немој да се лепиш за каросерију“⁹²⁹. Он који би сада поверовао у ма како празноречиво обећање „под прстима је осетио дрво“⁹³⁰.

Хамлетовска феноменологија свеца, уопште светачки комплекс, који се огледа у суђењу, завршава се трагедијом. Уместо са живим човеком с којим мора да *игра*, парадоксално, *безимени јунак романа* завршава с лутком која је створена по људском облику, у пустом свету којем је пресудио.

⁹¹⁹ Исто, стр. 424.

⁹²⁰ Исто, стр. 426.

⁹²¹ Исто, стр. 428.

⁹²² „Јер овако вели Господ над војскама Бог Израилев: Кћи је вавилонска као гумно; време је да се набије, још мало, па ће доћи вријеме да се пожње.“ „Књига пророка Јеремије“ 51:33;

⁹²³ Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Nolit, Beograd, 1987, str. 429.

⁹²⁴ Исто, стр. 429.

⁹²⁵ Исто, стр. 430.

⁹²⁶ Исто, стр. 431.

⁹²⁷ Исто, стр. 433.

⁹²⁸ Исто;

⁹²⁹ Исто;

⁹³⁰ Исто;

Чисти и прљави

Рецепција романа *Чисти и прљави* (1958–2013)

У новембарско–децембарском броју часописа *Руковет* из 1958. године Имре Бори поводом романа *Чисти и прљави* примећује да Константиновића „не интересује вањска страна живота испуњена акцијом и атракцијама, већ људи који су усредсређени на своју нутрину... који ратују са властитом савешћу“⁹³¹. Пажња читаоца тог романа, пише Бори, усмерена је „на асоцијативна чуда људског ума, на духовне егзибиције, на психичка стратишта, на разврат душе“⁹³², а пејзажи душе виђени Константиновићевим оком су црни.

Константиновићев метод, пише он, своди се на синтезу стварности са мисаоним светом јунака. За разлику од расуте асоцијативности у роману *Мишоловка*, она је у роману *Чисти и прљави* усмерена, па га Бори типолошки одређује као „роман асоцијација“⁹³³ у којем догађаја има мало, али они одражавају стварност рата. Осим рата, као динамички мотив, Бори истиче и сексуалност која је „уједно и кривуља самог романа“⁹³⁴. „Не може се заобићи ни чињеница“⁹³⁵, пише он, „да роман има и једну гротескну општрицу, ово његове слике често имају, као у средњовековним текстовима што се страхоте смрти смењују са очајника очајном подругљивошћу једног деформисаног хумора“⁹³⁶.

Тематски, Бори роман описује као „борбу човека против нечовечности“⁹³⁷, „чистих против прљавих, прљавих и нељуди.“⁹³⁸ Ипак, јунаци романа су „чисти чак и онда када се налазе на дну духовног порока“⁹³⁹. Иако су јунаци и догађаји апстраховани, па добијају одлике општељудског, у роману „остају и контуре његовог порекла“⁹⁴⁰, „у овом роману проговара човек, под домаћим небом, обучен у тело домаћих људи“⁹⁴¹. Тиме је, сматрао је Бори, „домет романа већи, његов смисао свеобухватнији, хуманији“⁹⁴².

Оскар Давичо у тексту „Поводом романа Радомира Константиновића“⁹⁴³ пише: „Ипак уверен сам да ће о трећем његовом роману *Чисти и прљави* и наша критика нешто рећи. Имају пре свега две раније његове књиге. Ова их последња наставља, причајући опет једну унутрашњу ратну грозу.“⁹⁴⁴ Исте су „температуре на којима врију животи лица Константиновићевог последњег романа“⁹⁴⁵ и оних из ранијих:

Притисци који угрожавају биолошку супстанцу друштва доводе (упркос жеље сваког лица у *Чистим и прљавим* да се задржи у границама једног тоталног морала и апсолутне одговорности пред сопственим категоричним императивима) до потпуног декомпоновања не само свих суперструктуралних моралних чинилаца, него и до испарења свих нормалних односа у оквиру једнога рода, једне породице.⁹⁴⁶

⁹³¹ Imre Bori, „Nečiste ljudske duše“, *Rukovet*, novembar – decembar 1958.

⁹³² Исто;

⁹³³ Исто;

⁹³⁴ Исто;

⁹³⁵ Исто;

⁹³⁶ Исто;

⁹³⁷ Исто;

⁹³⁸ Исто;

⁹³⁹ Исто;

⁹⁴⁰ Исто;

⁹⁴¹ Исто;

⁹⁴² Исто;

⁹⁴³ Oskar Davičo, „Povodom romana Radomira Konstantinovića“, *Izraz*, Sarajevo, god. II, br. 12, 1958.

⁹⁴⁴ Исто, стр. 555.

⁹⁴⁵ Исто;

⁹⁴⁶ Исто;

Породични односи деформисани страхом, претварају се „у нешто што, разарајући све моралне нормативе, претвара љубав у мржњу, нежност у суровост, саосећање у злурадост“⁹⁴⁷. Но, та мржња, суровости и злурадости „стичу у овој књизи необичну невиност, рекао бих невиност звери, звери које не врше злочин кад убијају незаштићеније и слабије јер се тим убиствима хране и одржавају“⁹⁴⁸. Денунцијација, издаја или убиство „постају услови одржања у условима које претпоставља основни мотив *Чистих и прљавих*“⁹⁴⁹. Јунаци романа су тако сведени на најелементарније нагоне, а већ та чињеница, пише Давичо, оправдава Константиновићев поступак „неарбитрарно фиксиран на говор прелогичних зона“⁹⁵⁰, при чему су мотив и понашање, осећања и мисли интегрисани са њиховим ситуацијама.

Свођење карактеристичних црта личности на породичне релације, сматрао је Давичо, долази од деградације бића са „нивоа комплетнијих рационално–друштвених личности“⁹⁵¹ на ниво егзистенције где су индивидуалности сведене на функције породичних односа, чиме се „девалвира дискурзивност са спрата логике на спрат асоцијативног причања“⁹⁵², али другачијег валера него код Бекета или Кафке. Фабула *Чистих и прљавих* је превасходно условљена друштвеном ситуацијом, па ниво асоцијативног излагања тако условљене фабуле сведочи о ужасу који је натерао Константиновићеве јунаке да се „сурвају на полазно прелогично мишљење и скоро анимално деловање упркос извесних овлаш набачених трагова других, виших слојева резоновања“⁹⁵³. Романи Радомира Константиновића, пише даље Давичо, не баве се „сликањем нехероја и нехеројског као одређене категорије људи и одређених стања“⁹⁵⁴, већ су „студиозне психолошке анализе“⁹⁵⁵ са антиратном поруком.

Константиновићев прозни поступак Павле Зорић окарактерисао је као „сталан напор да се нормалне чињенице претворе у ненормалне“⁹⁵⁶, па је у његовој прози све изокренуто, деформисано. Морбидност његових романа нема оправдања ни смисла, па чак ни своју „абнормалну логику“⁹⁵⁷. Сврха свих чудовишних и неочекиваних заплета, психопатских расположења, како је сматрао Зорић, јесте само да шокирају читаоца. Константиновић тему поставља изнад живота, ван сваке психолошке и друштвене стварности, при чему је рат само повод да се искажу „нека немогућа изокренута мишљења о човеку и његовој природи“⁹⁵⁸.

Константиновићева лексика је за Зорића „читав један погребни речник“⁹⁵⁹. Драстични сукоби, абнормалности, који су доведени до пароксизма, нису само показатељи недостатка мере, већ и потребе да се живот схвати и представи као збир паклених појава, при чему су његове слике страве и ужаса видно извештачне, без ичег вероватног, стварног и могућег, по чему је Константиновић, тврдио је Зорић, предњачио у тадашњој савременој прози. Притом, такав поступак није нимало нов, он изворно припада Џојсу и Фокнеру, с

⁹⁴⁷ Исто;

⁹⁴⁸ Исто;

⁹⁴⁹ Исто;

⁹⁵⁰ Исто;

⁹⁵¹ Исто;

⁹⁵² Исто, стр. 556.

⁹⁵³ Исто;

⁹⁵⁴ Исто;

⁹⁵⁵ Исто;

⁹⁵⁶ Павле Зорић, „Роман Радомира Константиновића“, (*Чисти и прљави*, Свјетлост, Сарајево, 1958), *Савременик*, год. V, бр. 1, 1959.

⁹⁵⁷ Исто;

⁹⁵⁸ Исто;

⁹⁵⁹ Исто;

тим да је у Константиновићевој прози вулгаризован, па је роман *Чисти и прљави* у погледу књижевног поступка „епигонство европској авангардистичкој прози, а у идејама религиозно егзистенцијалистички трактат“⁹⁶⁰. У целини Константиновићева литература, тврдио је Зорић, књишког је порекла, прављена у библиотекама, „пуна реминисценција, подражавалачка у највећој мери. Све оно што она садржи личи на одсјај, пресликавање, конструкцију из друге руке. Њени кошмари нису израз и знак стваралаштва, но конфузија, немоћ писца да се пробије кроз облаке прочитаног и наученог до својих врхунаца, до својих истина, стила и погледа на свет“⁹⁶¹.

У основи романтичарска теза о невиности дечијег света скупа са древним и модерним мистицизмом основна је теза романа *Чисти и прљави*. Иако писац оправдава свој „инфернални свет ратом, ужасима окупације“⁹⁶², то је свет „замишљен ван времена и простора, метафизички конципиран“⁹⁶³. Инсистирајући на опису зла у човеку, писац се декларативно опредељује за хуманизам, али његове човекољубиве тезе нису основа и срж романа, већ једна нихилистичка оцена егзистенције, сматрао је Зорић. Константиновићев нихилизам је од „врсте неких модерних драмских писаца, сав циничан, морбидан, прожет језом и стравом“⁹⁶⁴, он је „церење над мукама“⁹⁶⁵, чак и суровост, наслађивање свим оним што је у човеку ружно и деструктивно. Чистота и поштење само су фиктивне категорије које су ту само као формални контраст, јер у њихово постојање ни сам писац не верује. Роман у којем се и поред свих хуманистичких аспеката велича „бол живота и сва његова унакажавања, све изопачености, у коме се скоро перфидно анализира болест издаја и злочин“⁹⁶⁶, заслужује пуну осуду, а на вери у тоталну човекову анималност литература се не може градити.

Константиновићева проза је уза све и врло некомуникативна и незанимљива, оптерећена непроходним „честарима“ вербализама у варирању свега неколико тема. У основи, пише даље Зорић, Константиновићев интелектуализам и медитација су окосница његовог поступка, али не у чистом виду, већ под веловима халуцинација и ирационалности. Притом, сматрао је он, Константиновић није писац који је дубоко продро у подсвесне токове човековог живота, већ је склон доказивању, литерарним расправама, убеђивању помоћу романа, па је више теоретичар него стваралац.

На оштру Зорићеву критику реагују најпре Милош Стевић у часопису *Поља*⁹⁶⁷ кратким ироничним текстом о Зорићевој логици према којој Константиновић у некаквом инату „изврће ствари“, а потом и Гаврило Вучковић у тексту у наставцима у недељнику *НИН*. Упоређујући Давичов и Зорићев приказ романа *Чисти и прљави* Вучковић упозорава да су Зорићеве аргументи „ако не до краја убедљиви, а оно сигурно драстични“⁹⁶⁸, као и Давичова тврдња да су Константиновићеве романи зрели и велики резултати наше тадашње литературе, што може бити само теза, али не и тврдња, пише Вучковић. У истом тексту као примедбу Давичовој тврдњи, Вучковић истиче да је Константиновићева проза „тако херметична, тако конспиративна, тако опора проза густог успаљеног скоро оргијастичког асоцијативног треперења проза распојасаних, дифузних токова и

⁹⁶⁰ Исто;

⁹⁶¹ Исто;

⁹⁶² Исто;

⁹⁶³ Исто;

⁹⁶⁴ Исто;

⁹⁶⁵ Исто;

⁹⁶⁶ Исто;

⁹⁶⁷ Милош Стевић, „Логика“, *Поља*, 7. I 1959.

⁹⁶⁸ Гаврило Вучковић, „Стопама савременика“, *НИН*, 18. I 1959.

бесконачних девијација проза минуциозних рефлексива, микроскопских запажања, милимикронских детаљисања...“⁹⁶⁹.

Миодраг Максимовић роман *Чисти и прљави* не препоручује широкој читалачкој публици, већ само књижевним знацима и „авангардистима који траже нове путање“⁹⁷⁰. Бескрајни монолози и дијалози, асоцијације и доживљаји се преплићу у роману, „куљају из свести, подсвести и других безимених и непознатих резервоара људске језгре“⁹⁷¹. Јунаци Константиновићеве „црне књиге“ су људи без наде, „удаљени од сопствене моралне морале, под кором њихове свести коти се убиство, крв, страх“⁹⁷². Константиновић је као психоаналитичар људске свести у рату код нас најдаље отишао, тврди Максимовић, али можда и залутао, јер сва три романа његова су на истом путу. Уз то, то је продужетак трагања на ком се „прославио велики извиђач људске личности, Џејмс Џојс“⁹⁷³.

Петар Цацић у тексту „Један експериментални роман“⁹⁷⁴ поводом романа *Чисти и прљави* примећује да је Константиновић један од наших ретких прозаиста који и изван својих романа, са „темпераментом који импонује и страшћу која осваја развија заставу својих литерарних уверења и концепата“⁹⁷⁵. Избегавајући израз *модерно* Цацић одредницама „неконформизам“ и „антиконформизам“ описује настојања тада младог романсијера. Судбину својих књига, пише Цацић, Константиновић „уграђује у ковитлаце замршених, непрепознатих и непознатих елемената човековог унутрашњег живота“⁹⁷⁶.

Цацић реч одређује као фетиш Константиновићевог романа, која није само средство већ и циљ, а пишево поверење у реч је фанатично, па и нереално – „Он, изгледа верује да се стихија речи сама од себе организује у неку врсту аутохтоне природне поезије“⁹⁷⁷.

Дијалози романа садржавају не само гласове протагониста, већ и гласове ратом масакрираног и прокаженог човечанства. Тим дијалозима и причама двоје главних јунака, сматра Цацић, исцрпљује се све што писац има да саопшти. Сами ликови романа су недовршени, а њихова мотивација измиче логици. Роман је „споменик“ њиховом доживљају рата, али пре свега њиховој „непресушној и невероватној елоквенцији, аморфној маси изговорених речи која својом силином и тежином скоро брише контуре евентуалне стварности у њима и ван њих“⁹⁷⁸.

Ефекат великог броја страница ове „иначе поштене, антиратне, хумане и патетичне књиге, уопште је чудан“⁹⁷⁹, јер не дозвољава да се доживи њена апсолутна трагика. Саму главну јунакињу Еву тај ефекат претвара, „уместо у племенит и поетски лик – у неуротичну малу брбљушу, уместо у велику патницу у мало чудовиште од чијег упорног и бесмисленог варирања на тему „чистих и прљавих“ („чисти“ су наводно, деца и лудаци, „прљави“ сви остали) читалац чак има потребу и да се спасава“⁹⁸⁰. Из фасцинације њеним ликом, сматра Цацић, један писац Константиновићеве интелигенције и култивисаности дозволио је јунакињи „безизлазну произвољност слободе, бујици њених речи ниво ‘чисте

⁹⁶⁹ Гаврило Вучковић, „Израз“, *НИН*, 25. I 1959.

⁹⁷⁰ Миодраг Максимовић, „*Чисти и прљави*, Трећи роман Радомира Константиновића о моралним проблемима усред ратне грозне“, *Илустрована политика*, 3. II 1959.

⁹⁷¹ Исто;

⁹⁷² Исто;

⁹⁷³ Исто;

⁹⁷⁴ Петар Цацић, „Један експериментални роман“, (Радомир Константиновић, *Чисти и прљави*, „Свјетлост“, Сарајево, 1958), *НИН*, бр. 420, 18. I 1959.

⁹⁷⁵ Исто;

⁹⁷⁶ Исто;

⁹⁷⁷ Исто;

⁹⁷⁸ Исто;

⁹⁷⁹ Исто;

⁹⁸⁰ Исто;

несаопштености', како би рекао Сартр, па и низ не тако ретких а сасвим изразитих баналности"⁹⁸¹.

Наша литература, пише даље Цацић, достигла је ону зрелост да „новаторски напори већ увелико изискују не само аплауз напору већ и критичку анализу резултата“⁹⁸², без обзира на то да ли ће зла воља или необавештеност покушати да изједначе позицију критике која модерна струјања у литератури схвата као услов данашње литературе с оном позицијом која „у име ситног реализма и фолклора већ увелико маше зарђалим ханџарима над Константиновићевим и не само његовим романима“⁹⁸³.

Романи какве пише Константиновић „пледирају за откривање неоткривеног, за виђење невиђеног, саопштавање несаопштеног“⁹⁸⁴, а то је „занос откровења“⁹⁸⁵. Њих је, према Цацићу, писац већ пружио неколиким извршним фрагментима свог првог романа *Дај нам данас*.

Напомињући да се Џојс исцрпео са два велика „експериментална“ романа, Цацић констатује да је Константиновић за кратко време написао три романа неједнаке вредности, али једнака у жељи за „револуционарним новинама“. Поједине странице романа, закључује он, показују да су даровитост и потенцијални стваралачки сензибилитет тог писца ипак последње у шта треба сумњати.

Иво Видан у самом наслову романа *Чисти и прљави* препознаје две етичке категорије људског деловања и понашања које, међутим, нису једнозначно одредиве. Константиновић не „pokazuje konkretni svijet raznobojnih i punokrvnih individua, a reakcije njegovih likova ne pripadaju klimi čitaocu poznatih psiholoških reakcija“⁹⁸⁶.

Све је у роману у функцији симбола, па и саме личности, предмети и говорне слике у дијалозима. Људски односи су уопштени, број лица је ограничен, као и простор у којем обитавају, што је омогућило писцу да ефектније истакне симболичност, па тако, примећује Видан, „neće biti slučajno što prvi dio knjige izaziva asocijacije s biblijskim mitom o Prvom grijehu“⁹⁸⁷.

Роман започиње „оскрнављењем“ (дефлорацијом) главне јунакиње Еве која је „daleka i odbojna svojom deklarativnošću i histeričnim puritanstvom“⁹⁸⁸. Око ње се плете главна теза романа:

Da li je realnost prljava, a čistota samo idealan postulat? Nije li Eva, onim što je u njoj ljudsko, sama prljava? Kroz slike ubijenih na kasnijim stranama provlače se rezonanse njezinih usklika o krvi zbog izgubljenog djevičanstva. Nije li ovim implicitno rečeno da konstrukcija etičkih apsoluta u jednom svijetu zbiljskih odnosa mora ostati samo neodrživa apstrakcija?⁹⁸⁹

Приповедач, сматра Видан, не дозвољава себи да види ниједну позитивну, хуманистичку могућност, вероватно како би избегао клише у приказивању човекољубља. „Шупљи тонови“ Евиних узалудних покушаја да се „игра“, грозоте измрцварених лешева у њеним фантазијама („које у pedantnoj suhoći svojih opisa sadrže odjeke Kafke“⁹⁹⁰), крајња грубост њеног саможивља, „sve to postoji na istom planu sa slikom ljigavosti, plašljivosti i sićušnih pakosti autentičnih ‘prljavaca’ (odjeci Dostojevskog)“⁹⁹¹.

⁹⁸¹ Исто;

⁹⁸² Исто;

⁹⁸³ Исто;

⁹⁸⁴ Исто;

⁹⁸⁵ Исто;

⁹⁸⁶ Ivo Vidan, „Jedna tamna vizija“, *Izraz*, god. III, br. 2–3, 1959.

⁹⁸⁷ Исто;

⁹⁸⁸ Исто;

⁹⁸⁹ Исто;

⁹⁹⁰ Исто;

⁹⁹¹ Исто;

Чисти и прљави су, сматрао је Видан, лирска целина, плод једне сасвим субјективне концепције којој је писац наметнуо модерну епску приповедачку форму и „*razvio u duljinu više nego što mu materija podnosi*“⁹⁹². Константиновић је без сумње песник, али је питање да ли је аутентичан романописац. Писац својом епском формом не остварује напредовање и то је битна разлика између Константиновића и других експериментатора двадесетог века – Пруста, Џојса, Вулфове, Црњанског, јер роман је еп, па макар се писац и решио многих елемената реалистичке конструкције и употребио неке нове. За разлику од других модерних експеримената, његов покус с временом романа завршио се у игнорисању истог.

Kod Konstantinovića postoji samo jednodimenzionalna svijest o stvarima kojima se podaje jedan apsolutan etički smisao. Pojavnost svijeta gotovo je potpuno zanemarena. Kod Konstantinovića čovjek nije svjestan stvari kao stvari, već samo kao nosioca nekog simboličkog značenja. U tome se *Čisti i prljavi* razlikuju kako od impresionizma Virginije Woolf, tako i od one neponovljive Kafkine vizije potpunog čovjekovog otuđenja u neizbježivom svijetu predmeta.⁹⁹³

Сходно томе, упозорава Видан, Константиновићева књига нема унутрашњу приповедачку моторику какву поседују романи још од Антике и Средњег века, а посебно од Дон Кихота до лирског и филозофског романа двадесетог столећа, а која романсијерској форми даје разлог постојања. Остаци епске доследности у роману *Чисти и прљави* осећају се као конструкција која можда чак и смета писцу да се потпуније изрази као аутентични песник. С друге стране, Константиновић читавом својом методом устаје против приповедачке експлицитности, а осећај за простор и време, који нужно остају у координатама сваке епске композиције, мора бити сачуван.

Константиновић је тематски близак Бекету, јер је и његова визија доследно страшна и свирепа и потиче, по свој прилици, не из личних склоности ка мрачном, већ из блиске му ратне прошлости.

Константиновићево остварење, закључује Видан, уметнички је нехомогено, али иако његовом „*lirskom mentalitetu nije došao u pomoć robustni talenat instinktivnog pripovedača*“⁹⁹⁴, завршница романа у приличној мери откупљује тај недостатак, затварајући композицију и дајући облик и целовит смисао наглашеној, али неорганизованој теми.

Иван Чоловић у свом приказу романа *Чисти и прљави* наглашава да је фабула романа споредна и једноставна, мада не и строго одређена, јер се стално преплиће са сном и уобразиљом, који „у тренутку одсуства етичких обзира нису мање могући од саме реалности“⁹⁹⁵.

Прича о Еви и приче о ништа мање трагичним судбинама осталих личности само су темељ реалности на ком се уздиже „здање Константиновићеве уметности пуне симболике, вртоглаве и изненадне дубине, храброг и надмоћног пролажења кроз тунеле ирационалног, мада ни та уметност ритма, техничке атракције и несумњиве поезије није сама себи циљ“⁹⁹⁶. За Константиновића је, сматра Чоловић, тежи задатак био да истакне ненаметљиву утилитарност свога романа и пружи убедљив одговор на главно етичко питање које поставља: ко је *чист*, а ко *прљав*, ко је кривац, ко жртва? Показујући да у његовом роману нема правих негативних личности, као што нема ни *чистих*, Константиновић је желео да укаже на једини излаз, једино решење – крив је рат – закључује Чоловић.

⁹⁹² Исто;

⁹⁹³ Исто;

⁹⁹⁴ Исто;

⁹⁹⁵ Иван Чоловић, „Чисти и прљави“, *Политика*, 1. III 1959.

⁹⁹⁶ Исто;

До мање-више сличних закључака, разилазећи се у оцени романа, дошли су и остали ранији тумачи овога Константиновићевог романа⁹⁹⁷.

Након више од четрдесет година од објављивања романа Ненад Даковић у осврту на роман констатује да *Чисти и прљави* „представљају врхунац симболизма у нашој књижевности, врхунац модернизма и припрему прелома који се догађа у *Ахасверу*“⁹⁹⁸. Константиновић, пише он, осврћући се на изводе из рецензија из времена када је роман први пут објављен, одувек је „имао проблема са рецепцијом“⁹⁹⁹, са идеолошким читањем и осудом. Чак ни надреалиста Давичо, тврди Даковић, који је у том тренутку свакако најближи Константиновићу, није сасвим изван овог идеолошког читања чија је матрица рат који само што је минуо, иако Давичо наслућује Константиновићеву полемику са надреализмом, као далеко важнији Константиновићев допринос нашој књижевности.

Основни нарративни проблем Константиновићеве прозе Даковић одређује као полемику с надреализмом, па је у том смислу „Константиновићев симболизам један полемички интониран симболизам“¹⁰⁰⁰. У питању је, тврди он, свакако експеримент чији идеолошки мотив није рат, јер би он сузио могућност експериментисања или поетичког тражења, у којем симболизам односи победу. До победе долази између осталог и зато „што није рат него нешто много шире, проблем кривике и суђења његова основа или мотив“¹⁰⁰¹.

Надреалистички покренута ехолалија или клангасоцијација нема свој извор у рату, или у самом мишљењу, као што је веровао Давичо и други тумачи из педесетих година, него у нечем сасвим конкретном – у телу: „У том смислу ово је роман (ако је роман) о Еви или телу (месу) а не рату“¹⁰⁰². Евине звучне асоцијације су незавршене „зато што говори о телу, или тачније, месу, које је увек прљаво чисто, телу које и јесте и није. То је суђење телу које не може да буде окончано, баш као и језик који је ова апокалипса без апокалипсе...“¹⁰⁰³. Није случајно да је коњ, пише даље Даковић, та апокалиптична животиња, један од основних симбола тумачене нарације или нарративног геста. Патос тела је у њој експериментално потврђен као граница надреализма. Месо, тело, сам језик њене су опсесије, њихов однос, метаморфоза тела у језик, озвучавање тела.

Елиминисање рата „као идеолошке странпутице погрешног читања“¹⁰⁰⁴ предуслов је прихватања патетике симбола, патетике језика, а не смисла и основни услов прихватања и дате прозе, пошто је њен услов „овај прелом у односу на ову илузију о неком смислу као некаквом епилогу књижевности“¹⁰⁰⁵, јер то „чиме се књижевност бави, о чему приповеда је једно ништа. Сви њени интервали су ово кланг“¹⁰⁰⁶.

⁹⁹⁷ А.: Р. К., *Čisti i prljavi*, *Polja*, 11. III 1959; Tomislav Ketig, „Sve o Evi“, *Polja*, br. 2–3, 11. III 1959; М. Bertoša: „Novi roman ali ne i nova šansa romana“ (*Čisti i prljavi*), *Studentski list*, 23. IV 1959; Божо Булатовић: Р. К., *Чисти и прљави*, *Борба*, 28. VI 1959; Б. Милановић: Р. К., *Čisti i prljavi*, *Korijen* V, 1–2, 1959, 52–56; Ж. Живковић: Р. К., *Чисти и прљави*, *Светлост*, 22, 1959, 7; М. Bertoša: *Čisti i prljavi* Р. К., *Susreti* VIII, 6–7, 1959, 590–594; С. Г.: Р. К., *Чисти и прљави*, *ЛМС СХХХV*, 383, 1, 1959, 104; Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (К–ЛЈ), претходно наведено, стр. 246.

⁹⁹⁸ Ненад Даковић, „Кад бих могао да га нађем, нашег мајстора, рекао бих му“, у: *Књижевност*, 11–12/2000, стр. 1371.

⁹⁹⁹ Исто;

¹⁰⁰⁰ Исто, стр. 1372.

¹⁰⁰¹ Исто;

¹⁰⁰² Исто;

¹⁰⁰³ Исто;

¹⁰⁰⁴ Исто, стр. 1373.

¹⁰⁰⁵ Исто;

¹⁰⁰⁶ Исто;

Даковић даље тврди да је рат полазиште идеолошких читања, јер „би људи радили то што раде, покушавали да из тела изађу у језик, покушавали да из сопственог тела изађу у језик, да тело као у еухаристији претворе у језик – и да није рат“¹⁰⁰⁷.

Рат је зато њихова нада, јер у овом процесу претварања тела, могло би се рећи, одрастања тела у језику или говору (зато не смемо да престанемо, да прекинемо да говоримо, да причамо наше приче, пошто ако то урадимо, како је то показано у „Декартовој смрти“ – умиремо) у овом процесу или суђењу или књижевности нема интервала.¹⁰⁰⁸

Проблем наративног ништавила или ништења (симболизације) основни је проблем у роману *Чисти и прљави*. Човек се развија кроз борбу (која је тело), а не кроз суђење (мишљење), па сходно томе, тврди Даковић ни „књижевност није божије суђење (ко смо ми да судимо, ми који јесмо и нисмо, прљаво чисти и чисто прљави?) већ начин да окончамо са суђењем и са Богом“¹⁰⁰⁹.

Даковић у тексту романа уочава Ничеове и Рилкеове трагове (Рилке који је ваљда први писао о разлици Бога деце и Бога одраслих). Логика суђења меша се са психологијом свеца или свештеника као код Ничеа. Подсећајући да је постмодерна управо губитак или брисање границе између књижевности и филозофије, одредити ко је носилац борбе против ништавила језика на којем почива књижевност, отац или Ева, свакако је најзначајније питање тумаченог романа, закључује Даковић.

У студији о истраживању идентитета у Константиновићевој прози Бранислава Васић Ракочевић примећује да Константиновић романом *Чисти и прљави* затвара круг дела с подтекстом ратних страха које су управо у њему најсликовитије изражене. У сва три романа лако су уочљиви поетички елементи који обележавају прозу Радомира Константиновића и чине је особеном. Ауторка издваја језик који је не само средство спроведеног литерарног експеримента, већ и сврха сам по себи.

Као и у претходна два романа, *Чисти и прљави* је конципиран тако што је фабула расута, у исти мах једноставна и споредна. И то је стога, сматра ауторка, што „литерарна истраживања овог аутора иду у правцу човека и његовог поимања себе...“¹⁰¹⁰. Упркос снажној опозитности појмова *чисти* и *прљави*, свако од јунака романа затиче се у некаквој „сивој зони“, намећући тако закључак о немогућности „тоталног морала“ (Давичо). У тако девијантној атмосфери, Ева, главни лик, покушава да „омеђи своје детињство ишчезлим параметрима“¹⁰¹¹.

У крајње сведеној фабули, базираној углавном на дијалогу девојчице Еве и њеног партнера, садржана је и прича о њеној породици чији су односи потпуно поремећени захваљујући језивом ратном стању. То стање „постаје стање духа и показује своје наличје, потпуно другу страну класичне дескрипције ратних страха које срећемо у романима с том тематиком“¹⁰¹².

Роман црпе динамику из антагонизма света *чистих* и *прљавих*: „Ако чисти репрезентују детињство, акцију, односно игру, кретање духа, онда су прљави, тј. одрасли, насупрот томе репрезенти оне затворене форме, непомичности. Они су гробови деце, а сходно томе представљају неку врсту паралеле луткама од сламе из *Дај нам данас* и живим мртвацима из *Мишоловке*“¹⁰¹³, тврди поменуто ауторка.

¹⁰⁰⁷ Исто;

¹⁰⁰⁸ Исто;

¹⁰⁰⁹ Исто;

¹⁰¹⁰ Бранислава Васић Ракочевић, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, претходно наведено, стр. 119.

¹⁰¹¹ Исто;

¹⁰¹² Исто, стр. 120.

¹⁰¹³ Исто, стр. 125.

У Евином говору увек постоји нада у повратак међу *чисте*. То је случај и са искушењем у пустињи, њен бог се јавља као *deus ex machina* и решава све уместо ње. Обраћање Бога Еви дато је као „својеврсна имитација библијског изражајног и вредносног регистра. *Чисти и прљави* овде су нека врста реплике библијских правих верника и отпадника од вере. Наликовањем на текст и идеју Светог писма, Евина замисао о строгој поларизацији добија оправдање и тежину“¹⁰¹⁴. Осим детињства, како наводи Васић Ракочевић, и лудило је још једина алтернатива чистоте.

Антагонизам *чистих* и *прљавих*, супротстављање дечијег и света одраслих, или морална борба садржана у сукобу две етичке категорије у атмосфери рата, тематски су оквири романа у којима је углавном тумачен. Оскар Давичо је као најважнију издвојио нагонску страну ликова романа и њену условљеност ратним збивањима. У сличном кључу тумачен је и пиščев покушај понирања у прелогичне зоне (Давичо), или уопште приказивање психолошких стања јунака у атмосфери рата (Давичо, Бори, Васић Ракочевић). У тумачењима је најчешће истицана антиратна порука романа (Давичо, Џацић, Чоловић) и његов хуманизам, али и антихуманизам (Зорић). Поједини аутори истичу и нихилистички став аутора и с њим у вези антивиталистички смисао романа (Бори, Зорић, Максимовић, Видан).

Као кључни поступци романеског обликовања у критичким приказима истичу се асоцијативни поступак, апстраховање, симболизација и лиризација. Наведени поступци чија фреквентност употребе не одговара у потпуности прозном тексту, умањили су његову комуникативност. Експериментални поступак тумачи су доводили у везу с Џојсовим и Фокнеровим поступцима у обликовању романеског текста, док је атмосфера романа поређена с оном у Кафкиној и Бекетовој литератури. Уз трагове *Библије* тумачи наводе и интертекстуална надовезивања на Ничеову филозофију, романе Достојевског и Рилкеову поезију. Важно је стога напоменути да ни у једном од представљених тумачења нису засебно анализирани транстекстуалне релације које чине битан сегмент и овог Константиновићевог романа, па се њихово разматрање чини важним.

Чисти и прљави* или **И чисти и прљави*

Први прљави

Роман *Чисти и прљави* отвара се причом о дефлорацији главне јунакиње Еве. Реминисценције на рај и име главне јунакиње јасно упућују на име прве жене и њено прогонство из раја:

‘Какав је то свет?’ ‘Чист, чист’, ширила је очи. ‘Светлост његова је безмерна, и већа од сваке друге светлости! Била сам једном у тој светлости. Купала сам се. Обливена његовом светлошћу, чувана, милована’, говорила је, ‘једном, давно, ко зна кад. А онда’, задрхтала је. ‘То се десило: он ме истерао. И ево ме’ (сада је опет гледала по мрачној соби), ‘ево како сам овде. У овом мраку.’¹⁰¹⁵

Ева није сигурна у час свога прогонства из *чистог света*, нити где се тај свет налази, она памти само његову чистоту. За Еву, Бога је могуће разумети само ако има тог света, као апсолутног рајског стања човековог пре пада: „Није могуће да сам увек живела овде! Како да се помирим са тим? Како онда бога да разумем?“¹⁰¹⁶. Као опозит рајском животу, постоји живот на земљи – „Сви смо једном били у светлости. Сви смо сад у мраку“.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁴ Исто, стр. 130.

¹⁰¹⁵ Радомир Константиновић, *Чисти и прљави*, Нолит, Београд, 1986, стр. 96.

¹⁰¹⁶ Исто, стр. 99.

¹⁰¹⁷ Исто, стр. 102.

Као једини свој грех, почињен у слободи избора, Ева признаје да је пушила:

Ако си ме био напустио, ако си ме отерао у овај свет из оне светлости у коју ћу ипак да се вратим, зато што сам пушила, у реду онда, признајем: то је био мој грех. Мој једини грех на овом свету. Знаш ли за неки други мој грех? Хајде, молим те: нећеш ваљда и ти да ме оптужујеш за оно што нисам ја, него је овај свет? Нисам сасвим чиста, не претерујем: пушила сам, и кажем то без увијања. И без шминке. Некад и целу паклу на дан.¹⁰¹⁸

У односу на „Постање“ као хипотекст видљива су како сижејна тако и значењска померања. Ева у својим сећањима на рај не помиње непослушност, као ни забрањене плодове с Дрвета познања добра и зла, већ само чистоту тог света. Човекова потреба за знањем урођена је колико и сексуалност, а Ева се тек у носталгији за светом чистоте, за рајским боравиштем човечанства одриче знања, као и сексуалности својствених свету одраслих тј. *нечистих*: „Знање је против деце, њихово знање“¹⁰¹⁹. Знање одраслих је против дечије невиности симболично представљеној Евином лутком у *Чистим и прљавим*: „Понекад ми се чини да она (лутка) мисли. Онда је стегнем рукама. Хоћу да истиснем то из ње“¹⁰²⁰. Ева се нада да ће моћи да заборави *то* знање када оде у Африку: „Африка, ти мислиш: то је континент. Баш си луд. Африка, мали мој, то је заборав. Заборав, као велико сећање деце на децу.“¹⁰²¹

За Еву кушање почиње тек након посрнућа човековог и његовог пада у историју, у време. Ева Константиновићевог романа је свака Ева која је наследница прародитељског греха.

‘Сви смо једном били у светлости. Сви смо сад у мраку. Зашто је то бог урадио с нама? Да нас казни?’ ‘Не’, одговорила је. ‘Он нас куша. Натерао нас је да живимо у овом мраку да би видео ко је достојан да поново буде с њим, озарен, излечен, спасен. Прљав сам. Уморна сам. Али зар нисам доста провела у мраку, и није ли време да одем одавде?’¹⁰²²

Спознаја сексуалности окарактерисана као *први грех*, у културном смислу имала је далекосежне последице. Дефлорација као постајање девојчице женом, именовањем изједначена са *губљењем невиности*, поставила је осећање грешности у сам темељ људскости. Губитак раја и „пад у време“ (Емил Сиоран) због огрешења о Божију заповест одредио је човека хришћанске културе као трајно грешног, као онога који *наслеђује* грех. Ева из романа *Чисти и прљави* након дефлорације осећа се „прљавом од крви“¹⁰²³. За њу која се клела „да никада неће да постане жена“¹⁰²⁴ („Зашто мале девојчице морају да постану жене? Завлачила сам руке испод јоргана. Испод покривача. Пипала сам се, са страхом. Да ли ми расту груди?“¹⁰²⁵) агонија грешности (прљавости) почиње управо откривањем сексуалности.

Ева која асоцира на само детињство човечанства пре пада, доживљава сексуалност, али и телесност управо као губитак дечије безазлености. Сваки аспект телесности за Еву је прљав. Из њене опсесије чистотом рађа се тиранија пуританства, а апсолутна чистота за којом тежи баца је у „светачку врућицу“: „Они се боје да ме признају. Али ја сам светица. Ја сам већа од свих њихових анђела, страшнија од свих њихових богова, и страшних судова, и потопа“.¹⁰²⁶ Ева оправдање свом фанатичном пуританству налази у детињству, пошто, како тврди, само деца су потпуно *чиста*, а она ће умрети као дете, јер „само деца су

¹⁰¹⁸ Исто, стр. 291.

¹⁰¹⁹ Исто, стр. 157.

¹⁰²⁰ Исто, стр. 129.

¹⁰²¹ Исто, стр. 157.

¹⁰²² Исто, стр. 97.

¹⁰²³ Исто, стр. 7.

¹⁰²⁴ Исто, стр. 9.

¹⁰²⁵ Исто;

¹⁰²⁶ Исто, стр. 245.

света. А деца која не пристају да умру, она су светитељи. Свеједно што их нико не признаје¹⁰²⁷. Феноменологија свеца, о којој је било речи и у вези са романом *Мишоловка*, с једне стране као тежња за апсолутном чистотом и с друге његов светачки комплекс из кога се црпи ауторитет судије и потреба да се другоме суди уопште, као и у роману *Мишоловка*, једна је и од централних тема романа *Чисти и прљави*. Жудња за сваким апсолутним, па и апсолутном чистотом, (у роману *Мишоловка* је то апсолутно суђење) суђење у име тога апсолутнога, суђење је у име одсутног Апсолута за којим је чежња пропорционална његовој одсутности.

С обзиром на то да је преиначена библијска Ева главни приповедач романа *Чисти и прљави*, она је први прави војник Апсолута: „Ја сам дете, и мој бог тада се тукао с његовим богом. Знала сам да сам војник свог бога, и да ме је бог мој послао да ме тако искуша и да моја вера у њега постане још јача него пре“¹⁰²⁸.

‘Свети’, казала је, ‘(и чисти) могу бити само они који су прошли кроз блато и на којима се блато није задржало. Спасени могу да буду само они који су патили у паклу. Блато постоји за мене и за мог бога зато да бих прошла кроз њега; неукаљана (блато ми служи), и пакао постоји, још увек, зато да бих ја изишла из њега спасена’.¹⁰²⁹

Од опсесије чистотом, пуританизма који врхуни верском хистеријом („Умирем за његовом светлошћу. Ниједна жена није тако умирала за човеком.“¹⁰³⁰), Ева по себи, како се с почетка чини, као сам залог невиности, детиње безазлености, постаје жртва свога апсолута. Она и саму дефлорацију (значањско померање у односу на предложак) доживљава као кушање од Бога:

‘Хоћу да знаш да сам знала да ме мој бог тера да прођем и кроз то искушење. Хоћу да знаш да сам хтела да видим да ли је већ и за мене то нешто, као за све њих, или ми се стварно гади од тога, да ли сам заиста постала оно што сам сумњала, у ужасу, да јесам, ноћу док је оно радио и док сам руком пипала моје тело које почиње да личи на тело једне жене, и док је из мрачне рупе мрак цурио на мене, и док сам и ја сама цурила, – или: сам остала једно дете’.¹⁰³¹

‘Доказала сам крвљу’, казала ми је, ‘јер крв тече из мене док знам да сам дете. Стално тече’, рекла је. ‘Али ја се не бојим. Ако морам да умрем, нека умрем! Умрећу као дете’.¹⁰³²

У Евином одрицању од прљаве путености, тело је сведено само на месо, човек је то нечисто месо, деградиран само на телесност:

‘Ја нећу с мојим месом ништа да имам, нећу да га осећам, хоћу да га заборавим. (Кад сам била дете нисам осећала своје месо, нисам знала да сам у месу, у кавезу од меса.) Месо је прљаво. Ја сам чиста. Па шта још хоћеш? Да се играм са својим месом, са твојим месом, са прљавим месом? Је ли то зовеш – волети?’¹⁰³³

У рату, глади за голим животом, људи се туку око меса, мајка Евиног неименованог партнера се проституише како би добила тек старог петла. Његова породица продаје ствари мртве кћери за храну. За Еву нема разлике између меса животиње и меса човека, свако месо је исто – „Свако месо’, чуо сам је како говори, ‘данас је људско месо. Док једеш, неко умире’”¹⁰³⁴. Као глас супротстављен Еви, глас оца њенога партнера, који је у страху од смрти, од глади, роб меса, каже:

‘Јесам ли ја направио себи, и вама, црева, и уста, и зубе? Нисам бог. Само сам човек. Кад бих могао да га нађем, нашег мајстора, рекао бих му: ‘Слушај, твој посао не ваља. Зашто си направио човеку зубе и уста? Зашто си дао човеку смрт? Зашто си му дао глад?’¹⁰³⁵

¹⁰²⁷ Исто;

¹⁰²⁸ Исто, стр. 17.

¹⁰²⁹ Исто;

¹⁰³⁰ Исто, стр. 96.

¹⁰³¹ Исто, стр. 24.

¹⁰³² Исто, стр. 26.

¹⁰³³ Исто, стр. 87.

¹⁰³⁴ Исто, стр. 252.

¹⁰³⁵ Исто, стр. 343.

Ева, која неће да буде само човек, „мајстору“ може приговорити „само“ цели свет у којем га нема, која би да уништи свој мали свет управо јер то није свет апсолутног морала њеног апсолутног бога.

У отклону од телесности Ева тражи заштиту свог светаштва, јер у крајњем смислу, светачка феноменологија тежи само духу („Знам да месо никада не васкрсава“¹⁰³⁶):

Ох, боже, зашто и ја имам месо? Зашто си дозволио да и децу затворе у месо и кости? Зар не могу да постојим некако без овог меса? Онда не би било више никакве опасности за мене. Месо, моје месо биће криво ако ми се деси нешто страшно. Моје месо је мој непријатељ.¹⁰³⁷

Ева је *згрешила* са својим неименованим партнером, али се у њој која ноћу чује свога брата убицу како онанише, рађа инцестуозни фантазам. У њеном многоречивом приповедању и неименовани партнер и брат и извесни Август појављују се као они с којима је „изгубила невиност“. Као војник свога изгубљеног Бога, Ева свога неименованог партнера доживљава као анђела кушача:

‘Ону ствар’, казала је, ‘никад не бих урадила с једним човеком – само с анђелом. Јесам ли преварена? Јесам ли сама погрешила, или је мој бог хтео за нешто да ме казни? Мало сам се збунила. У глави ми се мути. Не знам шта сам ја урадила, а шта ради мој бог. ‘Моји прсти’, рекла је, ‘и његови прсти некако су се помешали, па више не знам шта је моја кривица а шта није, и не знам више шта је добро а шта је рђаво, и зашто ме он кажњава’.¹⁰³⁸

‘Седиш сад, мој анђеле, на кревету на ком си ме кушао. Још сам ја крвава доле. Још сам прљава од крви. (Ништа није тако прљава као крв.) Прала сам се. Ти си спавао, свршио си са мном онај посао који ти је бог поверио’.¹⁰³⁹

Евин анђеоло кушње је уједно и анђеоло спасења: „Не бих била жива (ни пет минута) да ниси анђеоло. Шта ћу ја, сама, ја сирота, међу људима, ако мој анђеоло није са мном? Зар има смисла да човек живи без анђела?“¹⁰⁴⁰

Прљава од „првог греха“ Ева покушава да се опере – „Цео један сапун сам потрошила“¹⁰⁴¹, али зна, за разлику „прљавих“, света одраслих, да се водом не може опрати:

‘Само бог деце може да ме опере. Ако би он дигао руке од мене, остала бих прљава. Шта би ми вредело што сам победила кушање, и што сам доказала да сам дете? Ништа’. (...) ‘Остала бих жена која је била с мушкарцем, а не дете. Прљава као друге’.¹⁰⁴²

Одувек се бојим да ће нешто најгоре да ми се деси баш у купатилу. Ту где они узалуд покушавају да се оперу.¹⁰⁴³

Својим компулзивним прањем Ева као да жели да са себе спере читав свет који је окружује, да га врати чистоти, његовом рајском стању. Захтевајући да свет буде оно што није, па ни свет њенога Бога, Бога деце, она би у име свога Бога, не само да га порекне, већ и уништи, попут самог Јахвеа, да буде попут самог Бога:

‘Бити бог, бити бог. Је ли то охолост, ако желим да будем неко као бог? Мислиш да је то нескромно с моје стране? Можда. Покушала сам да будем бог. Кад сам била мала (опет ћу да будем мала), гледала сам: лишће трепери на ветру. (...) Онда би рекла: ‘Лишће, заустави се. Лишће, престани’. Наређивала сам. Хтела сам тог часа да се лишће укочи, макар што ветар дува. Или да ветар престане да дува. Али ти погађаш, је ли? Наравно. Лишће је продужавало. Ауто није налетео на зид. Јурио је низ улицу, а ја сам га гледала с прозора, и говорила сам: ‘Удари у зид, удари у зид’. ‘Али није ударио’.

‘Боже’, шапнула је, ‘велика дела само су твоја. Знам. Али зашто нам не дозволиш да вршимо велика дела у твоје име, и да ти тако служимо?’¹⁰⁴⁴

¹⁰³⁶ Исто, стр. 85.

¹⁰³⁷ Исто, стр. 67.

¹⁰³⁸ Исто, стр. 145.

¹⁰³⁹ Исто, стр. 97.

¹⁰⁴⁰ Исто, 98–99.

¹⁰⁴¹ Исто;

¹⁰⁴² Исто, стр. 98.

¹⁰⁴³ Исто, стр. 37.

Зар никад ниси пожелело да будеш бог?

Жртва апсолута која тражи кривце свога жртвовања, постаје управо и сама злочинац. Феноменологија свеца нужно као свој крајњи циљ препознаје Бога. У свету одсутног Бога, у ком Ева и не може бити Ева, она се свети томе свету који је сâмо одсуство апсолута. Осветољубивог Јахвеа Ева романа *Чисти и прљави* оживљава као једнако осветничку фигуру бога деце чији би да буде страшни анђеоло. Евин брат који у ратним околностима постаје убица за Еву је оличење света прљавих, света одраслих, који имају свог Бога:

...како се шегачи с њима тај њихов бог, и како му дозвољавају да он ради с њима шта хоће. Као са боцом. Као са старом пивском флашом. Једном их изврне наглавачке, да све исцури из њих, да буду празни и да плачу. Други пут их напуни надом која клокоће у њима, шуми, пени се, превире као прљаво кисело вино. И они је гутају похлепно. Халапљиво. Једном, то је рат што ће да се сврши. Рат, који је за њих срећа. Ја ти кажем. Док траје рат, мој брат (и сви као он), има чему да се нада.¹⁰⁴⁵

Одрасли су играчке свога Бога, а „разбити њих, значи разбити богу играчке“¹⁰⁴⁶. Као ратница Апсолута Ева налази кривца у свету одраслих, тај свет оличава за њу „институцију непријатеља“ који је омогућава као судију. У тражењу апсолутне чистоте, Ева апсолутну прљавост приписује свима око себе. Одбијајући у светачкој грозници да прихвати свет онакав какав јесте, и свет зла, она се претвара у злочинца у име апсолутног. Она од свога „анђела“ тражи да убије њенога брата, да убије тиме цео свет злочина, свет прљавих, који брат оличава, јер „То бог, мој бог“, рекла је, „тражи од мене“¹⁰⁴⁷

‘Али је чудно, ипак’, дисала је убрзано, ‘(и нека се бог зато не љути на мене, нек се не разбесни, реци му то), што све ствари не сврши сам. Зашто не обави све наше послове за нас? Зашто ми морамо да радимо за њега? Зашто ти мораш да га убијеш?’¹⁰⁴⁸

Евин неименовани партнер који одбија да убије њенога брата, по њеним речима не мора га убити својим рукама – „Отићи ћеш у полицију. Они ће га убити. Доћи ће овамо. Не волим што морам да будем у другој соби док се то дешава, али ваљда је и то суђено“.¹⁰⁴⁹ Иако њен бог тражи од ње да убије било кога, па чак и свога брата, „ако већ мора да буде први, мислим: мој први (а после ће доћи и сви други, редом, наравно, тако то иде)“¹⁰⁵⁰, Ева у другоме тражи починиоца злочина, одбијајући своје злочинство. Одрицање од зла, као отклон од људскости, његово приписивање увек трећем лицу осим романа *Чисти и прљави* има статус теме и у Константиновићевим романима *Дај нам данас*, *Мишоловка*, *Излазак*, *Ахасвер*.

Како је Константиновић писао у једном од есеја „злочинац се пише увек у трећем лицу једине, он као да нема свога Ја, своје прво лице“¹⁰⁵¹. Квазихуманизам који у злочину види девијацију од људскости, на такав начин злочин као могућност нужно предаје у „надлежност другога, што није само ствар срамног извлачења од одговорности, од императива самосазнања већ је и ствар службе, покорне и слепе, самом свету злочина“¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁴ Исто, стр. 93–94.

¹⁰⁴⁵ Исто, стр. 13.

¹⁰⁴⁶ Исто, стр. 17.

¹⁰⁴⁷ Исто, стр. 99.

¹⁰⁴⁸ Исто;

¹⁰⁴⁹ Исто;

¹⁰⁵⁰ Исто, стр. 275.

¹⁰⁵¹ Radomir Konstantinović, „Smisao za vatru ili: pisati kao goreti“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 113.

¹⁰⁵² Исто, стр. 114.

Одбијање злочинства као сопствене могућности деловања у основи је одбацивање света који је и свет злочина. Ако је чињење зла само девијација људскости, само шанса другог, а не и сопствена, онда је и хуманост шанса само другог. Злочин који је могуће приписати другоме, који је дељив, па није апсолутни злочин, порицање је и света који је „његов врховни мајстор, овај свет пљачке, паљевине и рушења“¹⁰⁵³. Ако злочин није апсолутан, непотребна је и апсолутна негација света. Одбијање и саме идеје интегралности света, човека, свих његових манифестација, па и злочина, у име „дељивог“ хуманизма, пориче се и сама дијалектика света „која подразумева јединство тежих супротности, па и супротности овог света злочина и мене самога“¹⁰⁵⁴. Делимично признавање света, непризнавањем сопствене могућности за злочин, управо је спасавање света злочина, јер „нема стварне побуне против света која није и побуна против самог себе, ако свет заиста не престаје тамо где ја почињем, ако ја заиста не почињем тамо где престаје свет“¹⁰⁵⁵. У спознаји интегралности света, где престаје и изолација субјекта, за њега је једини могући излаз из „прљавог чистунства“¹⁰⁵⁶, и ту почиње истински хуманизам који претпоставља јединство света и човека.

У покушају превазилажења људскости, или њеном апсолутизацијом као само чисте у светаштву, одбијање је саме људскости. У Евином одрицању од света у име Апсолута који тражи љубав само за себе, управо је изречена мржња према свему што њему не пристаје, што није апсолутно чисто: „Пљуни га’: рекао ми је бог (јесте, јесте), ‘пљуни твог брата, и матер, и оца, пљуни га’...“¹⁰⁵⁷ – наместо „Љуби ближњег свог као себе сама“, или „Поштуј оца свог и матер своју да ти добро буде на земљи“.

Више има злочина него траве

За Еву је и рат „треће лице злочинца“. У рату Евин брат има кога да криви: „Шта би он био без овога? Против кога би онда могао да се буну, кога би могао да убије, кога би могао да окривљује за своју несрећу?“¹⁰⁵⁸

‘Окривљујете рат за оно што бисте радили и да није рат. Кад сте заједно, кад сте у месу, онда сте као пијане муве. (Јеси ли видео муве у очима мртвог коња?) Рат, рат’, понављала је. ‘Он је ваша нада. Измислили сте га, да би могли да спасете своју наду. Без наде не можете да живите’.¹⁰⁵⁹

Док траје рат, опстаје и нада у другачији свет, бољи свет којим ће свет постати *једнога дана*. За Евиног брата „са тим његовим проклетим једним даном којег за њега нема, и којег никад неће бити“¹⁰⁶⁰ неће бити ни бољег света. Само они који су остали деца, „који имамо другог бога, и које чува наш добри бог. Ми нисмо осуђени. На врата. На дрво о коме ћемо да се исповедамо“¹⁰⁶¹. Док Евин брат плаче у довратку, он је само човек који личи на њеног брата.

‘А он је плакао као што плачу велики људи. Не знам да ли си то некад видео. (Боље ако ниси). То је нешто страшно што изазива у теби жељу да умреш, одмах, и да никад не порастеш да би стајао тако и плакао с главом на вратима као велики човек. Плашила сам се. Од њега. Од себе. Гледала сам у њему себе каква ћу да будем. Можда и ја, једног дана, стајаћу тако, с челом на неким

¹⁰⁵³ Исто;

¹⁰⁵⁴ Исто;

¹⁰⁵⁵ Исто, стр. 15.

¹⁰⁵⁶ Исто;

¹⁰⁵⁷ Исто, стр. 240.

¹⁰⁵⁸ Исто, стр. 16.

¹⁰⁵⁹ Исто, стр. 253.

¹⁰⁶⁰ Исто, стр. 13.

¹⁰⁶¹ Исто;

вратима, у неком другом, туђем, још страшнијем и туђијем свету, и плакаћу, и изгледаћу овако страшно, да се сама од себе уплашим. И да пожелим сама од себе да побегнем'.¹⁰⁶²

За Еву он који је убица, мртав као дете, јер не уме више да се игра („Људи су мртва деца“¹⁰⁶³), он је сама слика страдања. Ева која би желела да се свет саобрази свету потпуне чистоте и апсолутног морала, накнадну моралност доживљава као смрт самог морала:

‘Ах, не боје се људи да убију; тешко је наћи добро оправдање. Убити, убити’, мрмљала је поново примирена, ‘није то ништа за њих. Али оно што долази после тога. Савест. Кајање. (...) ‘Исповести су повраћања прљавих. Смрад исповести. Да ли се ово и ја исповедам?’¹⁰⁶⁴

У светачкој грозници Еви се рат чини као само испуњење обећања Њиховог Бога. У огромној измаштаној пустињи, у светачком кушању, посумњаће да њен „бог није њихов бог који је затрпао све градове, и развалио њихове зидове и врата“¹⁰⁶⁵:

Посумњала сам да је он мој бог, него да је он њихов бог који је најзад урадио оно што је обећао да ће да уради кад је рекао: ‘Ридај, Есевоне’, и што је обећао кад је рекао за Содом и за Гомор, и за земљу Едомску, за Дамаск и Вавилон, за Кедар и за царства Асорска и за Елам. Он’, казала је, ‘разметљивац страшни који казао је за себе да ће да дође једном, бесан, Господ војске над војскама, и да ће све да спали и да претвори у пустињу; о време’ (бојала се да завиче, а хтела је), ‘да ли је то време које је најзад дошло, кад је он то урадио са свим нашим градовима, и да ли је мене повео овамо, он, тај страшни бог, да ми покаже и да се похвали шта је урадио, и како је све претворио у пустињу пешчану, и како ничег више нема?’¹⁰⁶⁶

Иако и сама дела као Бог на чија дела опомиње, Ева као верник апсолута, ипак жуди за моћи тог истог Бога, ту где су сви злочинци:

‘Они се журе, сви они једва чекају да деца умру у њима, да се већ једном смире. (Деца им доносе страх и немир.) Могу ли да се оправдају због тога? Злочинци су. Ако нису, шта су урадили да остану деца? Јесу ли нешто покушали?’¹⁰⁶⁷

Они који су умрли као деца, треба да остану мртви, треба да их нестане („Ако твој отац неће да се обеси, зашто се ти не би обесио? Скоро у свакој кући обесио се бар по један члан породице. Сам си рекао да је кука већ забијена у зид и да чека, да је конопац спреман. Зар не?“¹⁰⁶⁸), јер „ко не зна више да се игра... тај мора да умре.“¹⁰⁶⁹

Има ли шта страшније него сахранити играчку?

Свет одраслих као свет мртве деце Еви је једино вредан као место игре.

‘Овде вреди да останеш само да би се поиграо, на овом свету (мислим) има пуно ствари за играње, и оне нас чекају, цркле су те ствари за нама, али ми одједном не знамо да се играмо, и не знамо ништа друго него да патимо, да страдамо, да будемо сами, да не будемо сами; чисти, прљави, невини, криви.’¹⁰⁷⁰

Ева је своју лутку сахранила скупа са „невиношћу“ за којом жуди као делићем слике раја, након „пада“, након дефлорације:

‘Тако сам је закопала’, рекла је мирно из мрака, са свог кревета, ‘тог дана (данас, или пре годину дана?) кад си ти урадио оно са мном, ја сам знала да то морам да урадим, и ја сам је сахранила. (И сад је она сахрањена, а не он.) Затворила сам је у кутију, и завезала сам канап, и кутију сам сакрила у ормар. Знала сам да је то тужно, али сам исто тако знала да је то неизбежна туга, као што је ноћ

¹⁰⁶² Исто, стр. 12.

¹⁰⁶³ Исто, стр. 73.

¹⁰⁶⁴ Исто, стр. 256.

¹⁰⁶⁵ Исто, стр. 221.

¹⁰⁶⁶ Исто, стр. 221–222.

¹⁰⁶⁷ Исто, стр. 171.

¹⁰⁶⁸ Исто, стр. 214.

¹⁰⁶⁹ Исто, стр. 128.

¹⁰⁷⁰ Исто, стр. 171.

неизбежна (док не посвршавам ове послове), и да ће после доћи и то јутро кад ћу сама осетити да је време да идем по своју лутку и да је извучем из њеног гроба'.¹⁰⁷¹

Одрасли „немају очи за лутке. Најлепша лутка за њих није ништа. Они је чак и не примећују“¹⁰⁷², док је за Еву она оличење чистоте, управо јер није човек:

‘Твоја уста не лажу, не вређају, не плачу, не прете. Кад сам с тобом, зар не?, ја се не бојим; не плашим се да ћеш да ми причаш нешто што не волим. О месу. О Рајнхарту. О рату. О миру. Ти немаш ништа са тим, ти ниси човек. Ти си лутка’, узвикнула је, ‘боља си чак и од мене, признајем. Ти си лутка, и нећеш ништа друго него само да се играмо, је ли?’¹⁰⁷³

„Можда је умирање играчке најстрашније које постоји, јер је најсудбоносније“, пише Константиновић у есеју „Морал играчке“¹⁰⁷⁴.

Нису ли играчке сведоци и јунаци једнога доба када смо могли све с лакоћом, кад смо поседовали некакву незаменљиву и неименљиву снагу богова, снагу која покреће свет, мења душу ствари, дели правду, кад смо могли, с неописивом лакоћом, да прелазимо из једнога стања у друго, да се смејемо или да вешамо крвнике? Па ипак, та епоха наше свемоћи, која није далеко понекад и од суровости, од оне исте свирепости коју ћемо показати касније у животу, из дана у дан који ћемо и сами искусити, осуђена је на пропаст: у нама нестаје моћ да ствари дижемо из гробова, да будемо истински учесници једног света... у коме чудо није чудо него сасвим обично правило свакодневице.”¹⁰⁷⁵

Још ниједан бог, пише он даље, „није превазишао моћи најпросечнијег детета; још ниједно дете није подбацило у томе закону да буде као бог“¹⁰⁷⁶. У детињству као добу апсолутног стварања које познаје само преображај, не и коначни облик, „све је играчка, она највиша и, убеђен сам једина права играчка која измиче дефиницији јер бежи од свог облика, која се не да описати јер се стално мења...”¹⁰⁷⁷. Ева стога може са свемоћи овог стваралачког Бога путовати возом који је направила од столица, или васкрснути своју лутку.

Међутим, у човековом немирењу са светом недостајућег бога, са собом самим у којем је божански стваралачко мртво, „човек, у немирењу са смрћу бога који је био, може исто тако да постане Хитлер као и Пикасо; Ту, у Часовима кад нас деца позивају на некадашњу гозбу свемоћи, отварају се путеви и за лепоту и за пакао, неизвесни путеви којима нас воде та тајанствена деца, убијена деца која напуштају своје гробове“¹⁰⁷⁸.

Избачена из раја, Ева која одбија да буде ишта сем детета, два пута губи Бога. У једном од интервјуа, поводом романа, Константиновић каже: „Кад сам писао *Чисте и прљаве*, веровао сам да ћу написати роман у славу једне апсолутне лепоте, једне нерањиве поезије. Ви се сећате: ради се о апсолутном праву на игру, ради се о немирењу са смрћу игре. Замислио сам, просто, једну девојчицу и једну лутку која је њен стари пријатељ. Замислио сам једну собу, затворене прозоре, завесе на прозорима. Покушао сам да оживим сећање на окупирани Београд, и да видим како ће та девојчица, у тој затвореној соби, даље да се игра, и каква ће њена игра да буде, под претпоставком да она хоће још да се игра, да буде некакав анђеоске игре.“¹⁰⁷⁹

Верујући у могућност некаквог апсолутног морала, пише он даље, „хтео сам такав морал, у овом случају морал чисте игре, нерањиве игре, спасоносне и јединствене“¹⁰⁸⁰,

¹⁰⁷¹ Исто, стр. 144.

¹⁰⁷² Исто, стр. 47.

¹⁰⁷³ Исто, стр. 47–48.

¹⁰⁷⁴ Радомир Константиновић, „Морал играчке“, претходно наведено;

¹⁰⁷⁵ Исто;

¹⁰⁷⁶ Исто;

¹⁰⁷⁷ Исто;

¹⁰⁷⁸ Исто;

¹⁰⁷⁹ Nikola Drenovac, *Pisci govore*, претходно наведено, стр. 224–225.

¹⁰⁸⁰ Исто;

„открио сам немогућност апсолутног морала. Открио сам да се светац, под одређеном температуром, у датом часу, претвара у злочинца. Моја девојчица, временом, из странице у страницу, из поглавља у поглавље, од анђела игре претворила се у демона“¹⁰⁸¹.

*

Роман *Чисти и прљави* последњи је у низу Константиновићевих романа с ратном тематиком. Међутим, као и у прва два романа, *Дај нам данас* и *Мишоловка*, рат је само ближи или даљи одјек ратних дешавања која се с нивоа теме своде на мотивски комплекс који се надовезује на важне библијске мотиве.

У окупираном Београду, девојчица Ева, као преиначена фигура библијске Еве, са сећањем на „чисти“, апсолутни свет, од *верника* апсолутне игре, као одбране од реалног света, претвара се у злочинца. Вера у *апсолутну* моћ увек завршава у злочинству. Чисти, дакле, немогући или апсолутни морал игре, као и свако апсолутно, или сваки тражилац апсолутног, нужно се урушава у себи самом, а зарад апсолутног. Ева постаје злочинац који у себи види само сопствено светаштво, којем је потребно *друго* или *треће* лице или, напослетку, *свет*, коме ће судити. У одбијању сопствене могућности злочинства као квазихуманизма, одбрана је самог злочинства и одбацивање света као свеукупности и *тежких супротности* но што је свет злочина и појединца. Тек у прихватању целовите слике света, као света могућности и личног злочинства, лек је од „прљавог чистунства“, пут у хуманост која је би требало да обухвата целовиту слику света коме и појединац припада.

¹⁰⁸¹ Исто;

Излазак

Рецепција романа *Излазак* (1960–2014)

Роман *Излазак* по квалитету парира првом Константиновићевом роману, а у потпуности одудара од *Мишоловке* и *Чистих и прљавих*, пише Живорад Стојковић¹⁰⁸², уз Душана Матића, први рецензент романа. Пре свега, роман под радним насловом *Пас* је „врло читљив и, као штиво, веома занимљив роман, а рекао бих да је ово пре свега интересовало наш Књижевни одсек, када је била реч о Константиновићевом рукопису“¹⁰⁸³. У роману је „једна истинито хумана и веома озбиљна људска тема обрађена занимљиво, инвентивно, богатим а истовремено, овога пута ретко једноставним литерарним средствима“¹⁰⁸⁴, закључује он. Душан Матић, резимирајући роман, истиче да је лик Јуде „синоним проклетства, тоталне побуне људског у време које такву побуну чини не само немогућном већ и практично апсурдном, јер свака његова акција било у односу на Исака, било у односу на Месију, завршава се поразом“¹⁰⁸⁵.

Мухарем Первић у тексту „Револт и искушење Јудино“ Константиновића представља као једног од „најдоследнијих и најрадикалнијих авангардистичких писаца, писаца чија књижевна судбина, виђена споља или изнутра, најмаркантније истиче околности за које знамо да прате авангарду“¹⁰⁸⁶. Константиновић, пре свега радикално, као нико до њега, пише Первић, разграничава не само класичну и „ексклузивно савремену“ литературу него и сву досадашњу цивилизацију од оне коју треба да створи нова уметност. Она се може назвати антиуметношћу, којој је Бекет значајна, али вероватно само полазна тачка.

Када у име те нове уметности Константиновић „пледира за исконско и митско, за алегорију и симбол, за дело које би било ‘синтетичка слика’ и праслика свих збивања, (...) где се више не зна ни за какво време па према томе ни за историју, ни за какав простор па према томе ни за конкретност било које врсте“¹⁰⁸⁷, он то чини јер верује да је данас другачије (епско) казивање немогуће. *Излазак* за Первића представља модерну врсту романа о судбини романа, о патњи стварања или узнемиреном тражењу смисла литературе. Јудино *житије* је искушење уметника најсличнијег романописцу. Негација историје и цивилизације у *Изласку* није пружила ништа ново, тврди Первић, па и сам роман завршава у истој култури и њеном смислу против кога је окренут.

Петар Џацић у тексту „Јуда чека Годоа“ пише да Константиновићу „тренутно припада слава најсмелијег експериментатора нашег романа, ако је то уопште слава“¹⁰⁸⁸, да његова смелост и доследност нису попустиле пред критиком, па је његова проза остала некомуникативна. Константиновићев херметизам настаје у „непрекидној патетици говора, у дијаболizmu речи“¹⁰⁸⁹, који за писца као да представљају пројекцију човековог

¹⁰⁸² Препоруку издавачу за роман *Излазак* пишу Живорад Стојковић и Душан Матић.

¹⁰⁸³ Живорад Стојковић, „Реферат о роману Радомира Константиновића под радним насловом *Пас*“, (СКЗ Београд, 11. маја 1960), наведено према: *Књижевни архив Српске књижевне задруге: 1892–1970*, приредила Светлана Стипчевић, Српска књижевна задруга, Београд, 1982, стр. 357.

¹⁰⁸⁴ Исто, стр. 358.

¹⁰⁸⁵ Душан Матић, „Реферат о роману Радомира Константиновића под радним насловом *Пас*“, (СКЗ Београд, 11. маја 1960), наведено према: *Књижевни архив Српске књижевне задруге: 1892–1970*, претходно наведено, стр. 198.

¹⁰⁸⁶ Мухарем Первић, „Револт и искушење Јудино“, *НИН*, 22. I 1961.

¹⁰⁸⁷ Исто;

¹⁰⁸⁸ Петар Џацић, „Јуда чека Годоа“, *Политика*, 22. I 1961.

¹⁰⁸⁹ Исто;

интегритета, пут ка тоталности. Подсећајући на роман који је и експеримент у језику, „од злоупотребљаване класике, мислим на Џојса, до наших савременика, Анри Батаја, Бекета, Бланшоа“¹⁰⁹⁰ Џацић најпре увиђа разлике, па тврди да Константиновићу треба признати једну врсту, ако не самониклости, а оно свакако оригиналности.

Они који од критике очекују да им објасни садржај и да их упуте у њега, „нека оставе сваку наду“¹⁰⁹¹, јер тај роман се не може интерпретирати, „нити сагледати кроз сочиво приказа, мада бих истовремено, и врло противуречно, могао да кажем да би се са неколико реченица могао исцрпсти оквирни садржај“¹⁰⁹², али које би, иако истините, биле и „скоро чист фалсификат“¹⁰⁹³. Писац често наговештава „темеље само уколико му је потребно да их разори: од оних које зовемо фабулом, до оних које зовемо психологијом, и са чијим класичним појмом Константиновић заиста нема никакве везе“¹⁰⁹⁴. У том смислу, закључује Џацић, реч је роману који разара самога себе у односу на традицију тог жанра.

Излазак никако није неорганизована исповест, „онирички делиријум“ екстремних надреалиста, са циљем чисто терапеутским, или циљем налажења естетских раритета. У самом том „циклону речи, у поамној грозници Јудине исповести, образује се једно суштински, морално и метафизичко значење приче“¹⁰⁹⁵.

Константиновић је писац са тезом, али који не разграђује карактере романа у корист идеје, већ обратно. Има заиста поетске лепоте и универзалног значаја, сматра Џацић, „у том искиданом филму Јудине агоније, једног Јуде који није Месијин издајник већ његова жртва“¹⁰⁹⁶, која зна за љубав у чије име прихвата улогу вечно презреног, да би се илузија о Месији претворила у легенду, у стварност. Константиновић није прихватио древну легенду да би потврдио хришћанску моралну интерпретацију, а понајмање да би афирмисао хришћанску моралну догму, или концепцију човека, и човека пророка, јер Јуда, пре свега, овде „није човек на попришту легенде, већ само поприште, и то ауторовог доживљаја човека и легенде“¹⁰⁹⁷.

Предраг Палавистра у тексту „Јуда, један од дванаесторице“ истиче да за разлику од романа *Мишоловка* и *Чисти и прљави* у којима је Константиновић „готово до апсурда развио своје екстремистичке идеје о структури и карактеру модерног романа“¹⁰⁹⁸, веома онеспокојавајуће након романа какав је био *Дај нам данас*, *Излазак* заокупља пажњу најпре „изванредном интонацијом и довитљивим избором мотива, чија је необична и неодољива драж морала да привуче писца Константиновићевих схватања и опредељења“¹⁰⁹⁹. Константиновићева експериментална пасија која се завршавала у крајњој херметичности, запажа Палавистра, у *Изласку* се повукла пред недовољно истицаним својством његове прозе – поетичношћу реченице, налазећи адекватан израз у повишеном библијском тону исповедног монолога, који је подједнако одговарао и пишчевој речитости и патетичној нарацији Јудиног солилоквија.

Константиновићева реченица је својом унутрашњом поетичношћу објединила и уобличила роман чија је „најочигледнија вредност у његовој јединствености, равномерности и уједначености, мајсторски одржаној од самога почетка до последње

¹⁰⁹⁰ Исто;

¹⁰⁹¹ Исто;

¹⁰⁹² Исто;

¹⁰⁹³ Исто;

¹⁰⁹⁴ Исто;

¹⁰⁹⁵ Исто;

¹⁰⁹⁶ Исто;

¹⁰⁹⁷ Исто;

¹⁰⁹⁸ Предраг Палавистра, „Јуда, један од дванаесторице“, *Књижевне новине*, 27. I 1961.

¹⁰⁹⁹ Исто;

странице¹¹⁰⁰, иако није лако прихватити Константиновићев интелектуалистички манир, његов компликовани начин изражавања помоћу симбола и асоцијација. Изузев Јуде у роману нема ничега, а сав Јуда исцрпљује се у речи и то првенствено као „Јуда-ситуација, у којој су сједињени безбројни аспекти читавог Јудиног феномена“¹¹⁰¹, док основни тематски оквир романа, као по правилу код Константиновића, остаје потиснут и засцењен пажљиво негованим култом речи.

Романсијер се није либио да „остави трагове врло пажљивог консултовања литературе“¹¹⁰² служећи се не само елементарним материјалним подацима (Јеванђеља, Ренан, Папини, Франс и други), већ је из обиља интерпретација Јудиног издајства пренео у свој роман једну готово комплетну концепцију Јуде, сматрајући је условном и функционалном у разрађивању фабуле. Поредећи Константиновићев роман и *Јуду Искариота* Леонида Андрејева, Палавестра истиче низ сличности, од којих ниједна не задире у основне ставове Константиновићевог романа, иако је за оба аутора Јуда жртва Христове афирмације.

Излазак открива природу пишевог литерарног опредељења, дајући безброј наговештаја о замршеном, тајновитом и никад до краја објашњивом процесу претварања једне универзалне (моралистичке) идеје у општељудску ситуацију. Једнако вреднујући грађу која се црпи из непосредне животне реалности и ону преузету из легенди, митова или саме литературе, Константиновић ју је подређивао своје креативном чину који почиње разрађивањем, повезивањем и тумачењем елементарних фактора на којима се гради нова стварност уметничког дела. „Ланчани систем асоцијација, метафора и симбола, чија стална примена, упркос опасности да постане манир, Константиновићевој прози обезбеђује специфичну драж, означава другу и можда најважнију фазу литерарног поступка овога писца“¹¹⁰³, којем управо механизам асоцијација омогућава да „развије и однегује култ речи у којој се све исцрпљује, почетак и крај и најсуштаственија реалност његове прозе“¹¹⁰⁴, па у *Изласку* ван речи Јуде и нема. Сједињавање и идентификација издајника и изданог, којом Константиновић у „надахнутој поетској визији симболично решава замршени однос Христа и његовог апостола, јављају се стога као дијалектичко јединство супротности“¹¹⁰⁵.

Момчило Тешић роман *Излазак* тумачи не само као драматизацију „непотрошне библијске теме“¹¹⁰⁶, већ и као повест самог писања и сведочанство писца чија је „књижевност постала бизарним фактом пре но што је озбиљно читана и прецизно оцењена“¹¹⁰⁷. Након три романа, заправо антиромана „изван француских пелцера“¹¹⁰⁸, *Излазак* „одаје јачу концентрацију али и већ поменути доследност романсијерске технике и савести свога аутора“¹¹⁰⁹ и представља роман са „мислећим“ градивом и са „просторима за критичку филозофију“¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁰ Исто;

¹¹⁰¹ Исто;

¹¹⁰² Исто;

¹¹⁰³ Исто;

¹¹⁰⁴ Исто;

¹¹⁰⁵ Исто;

¹¹⁰⁶ Момчило Тешић, „Издавачки подвиг или ново коло СКЗ“, *НИН*, 15. II 1961.

¹¹⁰⁷ Исто;

¹¹⁰⁸ Исто;

¹¹⁰⁹ Исто;

¹¹¹⁰ Исто;

У роману *Излазак* Милосав Мирковић видео је могућност да се „развију и коригују гледишта о амбицији, о огромном естетском напору и модерном књижевном каприцу“¹¹¹¹ Константиновићевог дела уопште, иако је сам роман сматрао варијацијом на познату тему блиску и Бекету. Литература Радомира Константиновића која носи „отровни, дисидентски ауторитет у нашим оквирима“¹¹¹² и која се одрекла и учитеља и ученика, ипак није решила сва своја стваралачка питања, закључује Мирковић.

Милан Влајчић у тексту „Јуда није издао Христа“ констатује да је аутор *Изласка* „схватио немогућност епског приповедања данас, у времену када сумња у апсолутну осмишљеност историје постаје све извеснија и постојанија“¹¹¹³. Искуства досадашње цивилизације и њене уметности одударују од пишчеве амбиције да „својој делатности улије виши степен одговорности, да оваплоти ‘не писање већ ствар саму’“¹¹¹⁴. Зато целокупно Константиновићево дело, које је „паралелно али не и подударно са Бекетовом писалачком авантуром“¹¹¹⁵, представља стратегију отпора литерарним конвенцијама, тумачењима историје и културе, у корист заједничког, митског идеограма, једне општехумане ситуације ван времена и простора, што значи ван икакве фабуле. Константиновић је, пише Влајчић, поклатио пуно поверење речи, па обликује роман „кристално јасне картезијанске синтаксе чија је изузетна драж у библијски обојеној инкантацији и у подређености основним усмереностима текста ка алегорији и симболу“¹¹¹⁶. У Јудином издајству као неизбежној потреби жртвовања Влајчић уочава и драму ствараоца и његовог дела, пред тајном класично схваћене лепоте, односа уметности и патње.

Драган М. Јеремић је у роману *Излазак* који је спона између „бунтовног трагања за општим и једног конкретног, познатог и признатог лика или, тачније симбола“¹¹¹⁷ видео могућност да домаћа критика „призна права на литерарна трагања“¹¹¹⁸ каква одавно постоје у Џојсовом, Бекетовом, Бланшоовом делу и антироману. То, пак, не значи да и у *Изласку* нема оних Константиновићу самосвојних поступака: поетског третирања материје романа, елементарне људске тежње као садржаја романа и вере у нарочиту моћ речи и литературе. Као „поема у прози“ роман *Излазак* је реализован кроз један једини Јудин монолог. И у овом роману Константиновић настоји да испита једну општељудску ситуацију. Легендом о Јуди писац није примарно тематизовао проблем издаје, која резултира из дијалектичког односа страха и лепоте, него „проблем стрепње човека од смрти, од неизвесности, од морања, од безизлаза, од нужности“¹¹¹⁹.

Јеремић је у Јуди из Константиновићевог романа видео „једног од претеча егзистенцијализма“¹¹²⁰, створеног из литературе, не из живота, чиме доводи у питање и пишчево поверење у књижевност као покретачку силу промене. Јуда је, сматра он, „непогодан симбол за манифестацију човековог бунта.“¹¹²¹ Константиновић верује у моћ речи, што превиђају критичари, пише Јеремић, који његово стваралаштво „извлаче“ из Бекета. Говорење је за Константиновића услов разумевања, па отуда и његова

¹¹¹¹ Милосав Мирковић, „Р. К., *Излазак*“, *Борба*, 26. II 1961.

¹¹¹² Исто;

¹¹¹³ Milan Vlačić, „Juda nije izdao Hrista“ (*Izlazak*), *Student*, 7. III 1961.

¹¹¹⁴ Исто;

¹¹¹⁵ Исто;

¹¹¹⁶ Исто;

¹¹¹⁷ Dragan M. Jeremić, „Protivrečnosti jednog bunta“ (*Izlazak*), *Savremenik*, VII, 4, 1961, str. 433.

¹¹¹⁸ Исто;

¹¹¹⁹ Исто;

¹¹²⁰ Исто, стр. 436.

¹¹²¹ Исто, стр. 438.

распричаност као књижевни метод. Управо из такве вере у реч рађа се и Константиновићева вера у литературу, насупрот Бекету, који је изгубио свако поверење у било какву вредност литературе. Константиновићева литература је неживотна и завршава у понављањима и патетици речи онда када јењава пишчев темперамент који је његов примарни покретач. Роман *Излазак* као целина естетски је врло неуједначен и неприступачан због своје некомуникативности, закључује Јерemiћ.

Константиновићево *бити или не бити?* јесте *говорити или ћутати?* – пише Хусеин Тахмишчић у тексту „Лукавство говора“. Могућност заснивања самосталности говора уметничког дела у роману *Излазак* дотиче се историјске одређености и усмерености говора, па Јудин говор и саму уметничку слободу доводи у питање. У *Изласку* пут искушења Месије и Јуде у ствари је један пут. Библијска прича преобраћена је у роману „лукавством говора у нову, ужасну и тако даље истинољубиву беседу (полемику) о световности света, о његовим и нашим моралним руинама...“¹¹²². За основну значењску релацију романа Тахмишчић узима ону о продавцу и купцу, док идејни смисао јудеохришћанске легенде у романсираној Јудиној исповести добија „занимљиву интерпретацију на плану етатизма и култа личности“¹¹²³.

Роман *Излазак* који је према мишљењу и Драшка Ређепа Константиновићево најчитљивије и највише избалансирано остварење допринео је да се унеколико отклони „крајње неугодни ембарго који се у читалачкој публици створио према његовим прозним остварењима“¹¹²⁴. Упркос томе што је читљивији у односу на остале Константиновићеве романе, *Излазак* је „судбоносно херметична творевина Константиновићевог куриозног и по свему бизарног талента и, такав, намеће својим читаоцима не само једну одиста стваралачку и безмало завереничку сарадњу“¹¹²⁵. Он је и „јетка реплика библијског пасажа о Јуди, и усковитлани склоп речи“¹¹²⁶. У њему је Јуда и прва личност и истовремено његов „једини и једино узбудљиви медијум“¹¹²⁷, због кога се и у којем све дешава.

У истој мери у којој је *Излазак* прича о издајству Јудином, то дело је и роман о издајству „једног језика, једног ума, једног говора“¹¹²⁸. Да ли је Константиновић учио од Бекета и Џојса, или прихватио литерарни дијалог са Леонидом Андрејевим, тек је „секундарна питалица ове и иначе до врха назубљене и упитницима обогачене књиге“¹¹²⁹ – пише Ређеп. Помињање два велика Ирца у вези са Константиновићевим „сасвим изграђеним и... тешко измењивим проседеом“¹¹³⁰, симптом је „једног непорециво равноправног дијалога између појмовног и мисаоног богатства“¹¹³¹, закључује Ређеп.

Шездестих година када је објављен и награђен *НИН*-овом наградом роман *Излазак* био је предмет још више од десетине критичких читања¹¹³².

¹¹²² Husein Tahmišćić, „Lukavstvo govora“, Radimir Konstantinović, *Izlazak, Izraz V*, 3, 1961, str. 230.

¹¹²³ Исто, стр. 233.

¹¹²⁴ Драшко Ређеп, „Од истог читаоца“, Радомир Константиновић, *Излазак, ЛМС СХХХVII*, 387, 3, 1961, стр. 277.

¹¹²⁵ Исто;

¹¹²⁶ Исто, стр. 278.

¹¹²⁷ Исто;

¹¹²⁸ Исто, стр. 279.

¹¹²⁹ Исто, стр. 280.

¹¹³⁰ Исто;

¹¹³¹ Исто;

¹¹³² Б. Црнчевић, „Књига на пању“ (*Izlazak*), *Јез*, 3. II 1961; М. Максимовић, *Р. К.*, *Политика*, 19. II 1961; I. Vanjai, *Р. К.*, *Izlazak, Indeks*, 27. II 1961; М. Ковач, *Р. К.*, *Излазак, Инвалидски лист*, 4. III 1961; В. М. „Šampionska lekcija R. K.“, *Mladost*, 8. III 1961; S. Fetahagić, *Р. К.*, „Roman godine“, *Izlazak, Oslobođenje*, 22. III 1961; Ђ. Šnajder, „Kolo, kolo, naokolo“ (*Izlazak*), *Telegram*, 7. IV 1961; М. Максимовић, „Даље од Бекета“, *Излазак, Илустрована Политика IV*, 119, 1961; Р. Таутовић, „Маргиналије уз роман ‘Излазак’“, *Стварање*

Александар Јерков у студији *Од модернизма до постмодерне* роман *Излазак* одређује као „необичну и провокативну романескну конструкцију“¹¹³³, у којој „приповедач, видећи свој скори крај, објављује смрт приче“¹¹³⁴. Појава тог Константиновићевог романа обележила је „преломни тренутак у прози послератног српског модернизма после кога ће се јавити наговештаји постмодерних поетичких тенденција“¹¹³⁵. *Излазак* Радомира Константиновића изразито је модернистичка књига која „беспоштедно доводи у питање све постулате традиционалног књижевног обликовања и руши затечене и наслеђене поетичке стандарде изградње књижевног текста“¹¹³⁶.

Објава којом почиње приповедање означава као приповедача Јуду, „онога ко не може узети реч у причи која прати библијске мотиве“¹¹³⁷. У том „немогућем именовану открива се корен свега што следи“¹¹³⁸, јер у западноевропској традицији обликованој хришћанском културом „нема места за апостолску реч Јуде издајника“¹¹³⁹. Тиме сам роман излази из оквира једног система културе, као што се напушта и сам библијски модел из кога је преузета грађа. Приповедач *Изласка* самосвесни је приповедач, он зна да је за причу најодсудније управо то што је он Јуда. Јудина исповест, притом, није исповест као свака друга – „она обећава да открије најзагонетнији чин колективног памћења – издају и смрт Бога. Ако је издао живог Бога, Јуда мора издати и исповест. Он не може веровати својој речи ако не верује Божијој. Зато Јуда мора изаћи из оквира романескног обликовања“¹¹⁴⁰.

Приповедачка самосвест приморава Јуду да напусти обликовање фикционалног света и посвети се немогућем – „у себи и у улози коју му судбина додељује“¹¹⁴¹, у којој немогуће постаје нужно. Међутим, како сматра Јерков, фикционални свет се не може изградити на таквој противречности, па пред Јудином приповедачком самосвешћу свет је само завеса иза које се крије „Јудин парадоксални егоцентризам и проблем приче и приповедања“¹¹⁴². Стога се његово преиспитивање *истинитог* Бога мора завршити запитаносћу над истином приповедања, а издаја Бога у издаји приче. Сходно томе овај „немогући приповедач“ „мора негирати (и) себе и као приповедача и као издајника“¹¹⁴³, па тиме и саму причу.

Радован Вучковић оцењује *Излазак* као најбољи роман Радомира Константиновића, „писан у непосредном додиру његовог творца са Самјуелом Бекетом“¹¹⁴⁴, с тенденцијом аутора *Изласка* да пронађе смисао у бекетовском бесмислу. Разлику између два аутора конституише најпре природа њихових темперамената, која се огледа у ставу према језику.

IX, 5, 1961, 385–400; Z. Petrović, „Je li moguć roman“ (*Izlazak*), *Vidici*, IX, 59, 1961, 11; A. I. Spasić, „Naličje legende“ (*Izlazak*), *Putevi* VII, 3, 1961, 293–296; B. Biočina, „Legenda o Judu i svijetu poetske imaginacije“ (*Izlazak*), *Mogućnosti* VIII, 7, 1961, 622–626; A.: „Признања модерном роману“ (*Излазак*), *Гледишта*, 2–3, 1961, 78–80; M. Protić, R. K., *Izlazak, Jevrejski almanah*, 1961/1962, 442; Д. Ређеп, Р. К., „Култура и сиромаштво“, *ЛМС СХХХVIII*, 389, 4, 1962, 354; П. Цацић, *Чисти и прљави, Излазак*, Р. К., *Из дана у дан*, НС 1962, 72–75, 75–79; Наведено према: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, III том (К–ЛЈ), претходно наведено;

¹¹³³ Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, претходно наведено, стр. 39.

¹¹³⁴ Исто;

¹¹³⁵ Исто;

¹¹³⁶ Исто, стр. 39–40.

¹¹³⁷ Исто, стр. 51.

¹¹³⁸ Исто;

¹¹³⁹ Исто;

¹¹⁴⁰ Исто, стр. 52.

¹¹⁴¹ Исто;

¹¹⁴² Исто;

¹¹⁴³ Исто, стр. 53.

¹¹⁴⁴ Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 520.

Супротно од Бекетовог „аскетског и редуccionистичког језичког израза“¹¹⁴⁵, Константиновић негује реторичку емфатичност. Константиновић је, пре свега, примећује Вучковић, теоретичар и филозоф којем литерарно-белетристичка форма служи као један од начина да уобличи и пласира филозофске идеје, док је Бекет с индигнацијом одбацивао свако тумачење које је наметнуто споља. Константиновићево дело, поготово роман *Излазак*, у односу на Бекета и тенденцију француског новог романа да се окреће свакодневици, директно се ослања на мит, па ће Константиновић „остати запамћен у српској књижевности по томе што је први почео (Булатовић је то чинио спорадично) да оживљава библијске ликове и легенде и да их транспонује у својим делима“¹¹⁴⁶. Демистификацију библијског мита коју је Константиновић први започео, „прикривено и под маском егзистенцијалистичке реторике“¹¹⁴⁷, након њега наставили су с више отворености и оштрине Борислав Пекић, Данило Киш и Мирко Ковач.

Константиновић легенду о Јуди користи с филозофском намером, трансформишући је у повест о завршеној историји једног живота, коју ће актуелизовати Ахасвер. У *Изласку* Јуда и Исус „као да су две стране истога лика“¹¹⁴⁸, Јуда је извршитељ и патник, а Исус онај који чека да се *Писмо* оствари, „Исус без чуда, али ипак привилегован у односу на патника Јуду“¹¹⁴⁹. Писац *Изласка* је „тек у грубим цртама следио библијски текст, а реинтерпретирао га је према властитим филозофским замислима које су демистификаторске“¹¹⁵⁰, па у његовој *верзији* приче „негативни јунак библијске легенде постаје обичан лик свакодневице који се бори за одржање живота, а свој животни смисао види једино у томе да помогне да се испуни пророчанство“¹¹⁵¹. *Крај приповедања* уопште, које се слуги Јудином причом, једнак је код Константиновића и Бекета, сматра Вучковић. Када се „искључи митски декор“¹¹⁵² има се утисак да је у *Изласку* амбијент истоветан оном у Бекетовим драмама и романима. Попут Бекетових јунака и Јуда је стално заузет стварима, па је „конопац стигма његове митске личности“¹¹⁵³.

Христ и Јуда у Константиновићевом роману егзистирају као два међусобно зависна антипода, као „два типска дублета из Бекетове прозе: као две целине истоветног бића“¹¹⁵⁴. Они започињу свој монолог пред неумитношћу смрти и одбране пред њом, па је и Константиновићев роман, налик Бекетовим, у ствари, монолог главног јунака којем је од живота остало још једино да исприча причу о њему. Отуда јунаци оба писца, пише Вучковић, „не држе до истине (она се ствара у речима) и њихов празан говор или брбљање пре служи да испуни празнину него да саопшти истину, па је њихов проблем поетички и егзистенцијални, а не морални“¹¹⁵⁵. Стога је и монолошка форма приповедања код оба писца у ствари дијалошки склоп којим се исказују контроверзе јунака у свету. *Излазак*, као и два претходна романа Константиновићева, закључује Вучковић, примери су „апстракционистичке и бекетовске неоавангарде у српској књижевности почетком друге половине 20. века“¹¹⁵⁶. Константиновић је до краја остао веран том типу апстрактног

¹¹⁴⁵ Исто, стр. 521.

¹¹⁴⁶ Исто;

¹¹⁴⁷ Исто;

¹¹⁴⁸ Исто, стр. 522.

¹¹⁴⁹ Исто;

¹¹⁵⁰ Исто;

¹¹⁵¹ Исто, стр. 523.

¹¹⁵² Исто, стр. 524.

¹¹⁵³ Исто;

¹¹⁵⁴ Исто;

¹¹⁵⁵ Исто, стр. 525.

¹¹⁵⁶ Исто, стр. 526.

антиромана и „није успео да превазиђе његове границе увођењем политичких и идеолошких тема и променама романсијерских процедура“¹¹⁵⁷ попут Булатовића, Киша и Пекића.

Бранислава Васић Ракочевић роман *Излазак* тумачи као наставак испитивања могућности обликовања романа и потраге за идентитетом. Константиновић, за разлику од Пекића, сматра она, не преузима библијски дискурс да би га проблематизовао на првом месту, већ је за роман много значајнија чињеница да је Јуда „најпознатији пример неаутентичне егзистенције у светској литератури“¹¹⁵⁸. Јуда и Месија у роману представљају *дијалектичку негацију*, јер су неодојиви један од другог. Јудино преузимање тона објаве које су у *Новом завету* својствене једино Исусу, с једне стране, „представља децентрирање, померање фокуса на Јуду Искаротског, велику метафору издајника“¹¹⁵⁹, а с друге указује и на „стапање ова два лика, дакле преплитање идентитета које представља централни проблем у читавом роману“¹¹⁶⁰.

Излазак Радомира Константиновића осим тога што је у време свога објављивања изазвао пажњу чвршћим везама са европском но са домаћом традицијом, укључио се у европску традицију и тиме што до тада у домаћој књижевности није било дела које би у целини на једној од библијских епизода изградило своју фабулу, пише Јасмина Ахметагић у тексту „Како је Христос издао Јуду“¹¹⁶¹. *Излазак*, упркос броју текстова о њему, никада није нашао посвећеног тумача. Став да је *Излазак* антимиесијанска књига, који је углавном био заједнички у критичким читањима, није одржив, како сматра Ахметагић. Централна тема месијанства чини, између осталог, *Излазак* великим романом. Пуштајући Јуду да се исповеда, непоуздано и фрагментарно, јер је његово приповедање унутрашња присила, „Константиновић сугерише својим поступком нужност помног преиспитивања односа приповедача и саме приче“¹¹⁶².

Начин обликовања Константиновићеве приче захтева, пре свега, преиспитивање Јудиних мотива. Ако су Јеванђеља прожета снажном вером, Константиновићева реинтерпретација новозаветне епизоде, поставља питања управо на оним местима која Јеванђеља третирају као непроблематична, најпре однос Јуде и Месије. Јуда истину углавном прикрива, а Христос је обликован само Јудиним виђењем. Јуда Христа ословљава искључиво Месијом, што такође говори о самом Јуди, као приповедачу оптерећене савести. То што Јуда *мора* да говори да би разумео самога себе, „јасно указује на Јудину одвојеност од властитог бића“¹¹⁶³. Како приповедање одмиче, све је јасније да „Јуда не говори да би открио, већ да би прикрио, да би говорењем прибавио стабилност мисаоној конструкцији коју гради, а која га штити од истине о себи“¹¹⁶⁴. Ипак, Константиновићев Јуда „није лажов, или није пре свега лажов – он је лажов тек последично“¹¹⁶⁵. Промена његовог става и осећања од занесености Месијом до осећања

¹¹⁵⁷ Исто;

¹¹⁵⁸ Бранислава Васић Ракочевић, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, претходно наведено, стр. 136.

¹¹⁵⁹ Исто, стр. 137.

¹¹⁶⁰ Исто;

¹¹⁶¹ Јасмина Ахметагић, *Приповедач и прича*, Институт за српску културу Приштина / Лепосавић, Лепосавић, 2014.

¹¹⁶² Исто, стр. 101.

¹¹⁶³ Исто, стр. 103.

¹¹⁶⁴ Исто, стр. 104.

¹¹⁶⁵ Исто;

преварености и напoкoн пoистoвeћивaњa с њим, свeдoчи o Јудинoм „снaжнoм осeћaњу инфeриoрнoсти у oднoсу нa Мeсију“¹¹⁶⁶.

Иaкo је у свoм припoвeдaњу „ирoничaн, аутoирoничaн, пa и циничaн, Јудa није зao – oн је, вишe oд свeгa, слaб“¹¹⁶⁷. Јудинo кaзивaњe пoстaје „припoвeст усмeрeнa прoтив другoг, јeр нe прeиспитује сeбe“¹¹⁶⁸, дoк је Мeсијa у рoмaну зaпрaвo Јудин Мeсијa, a *Излaзaк* „свoјeврснo јeвaњђeлe пo Јуди“¹¹⁶⁹. Прoблeм култa личнoсти кoји је критикa уoчилa у *Излaску* нe пoчивa нa Мeсији вeћ нa Јуди, зaкључује Ахмeтaгић, нa њeгoвoј „зeмaљскoј“ мeри кoјoм „суди и сaмoм Спaситeљу, нa њeгoвoј духoвнoј слaбoсти збoг кoје oнo штo хoћe oд Мeсије и јeстe дa oвaј будe зeмaљски прeсудитeљ и вoђa“¹¹⁷⁰. Нaзив рoмaнa кoји „aлудирa нa излaзaк изрaиљскoг нaрoдa из eгипaтскoг рoпствa, тe трeбa дa сибoлизује нoвoстeчeну слoбoду“¹¹⁷¹, зaпрaвo имa пaрoдијски кaрaктeр.

Излaзaк је критички нaјчитaнији рoмaн мeђу рaним Кoнстaнтинoвићeвим oствaрeњимa. Тoмe је свaкaкo дoпринeлa и *НИН*-oвa нaгрaдa кoјoм је рoмaн нaгрaђeн 1961. гoдинe у кoнкурeнцији рoмaнa *Хaјкa* Михaјлa Лaлићa, *Кoстoлoми* Јoзe Лaушикa и *Oнo штo бeшe нeбo* Влaдe Мaлeскoг¹¹⁷².

Излaзaк у језик

Рoмaн *Излaзaк* Рaдoмирa Кoнстaнтинoвићa у пoглeду нaрaтивнe стрaтeгије нe прeдстaвљa изузeтaк у oднoсу нa њeгoвe oстaлe рoмaнe. И у *Излaску* Кoнстaнтинoвић oд лoгoрeичнoг припoвeдaњa, кoје диктирa фoрмy, ствaрa рoмaнeскни oквир. Зaнeмaривaњe oдликa трaдициoнaлнoг рoмaнa oвaј рoмaн сврстaвa у aнтирoмaнe, с тим штo је рeч o експeримeнтaлнoм рoмaну кaо ширeм пoјмy. Експeримeнт Кoнстaнтинoвићу није прoбa, вeћ нaрaтивнa стрaтeгијa. Oсим зaoкружeнoг систeмa ликoвa, гoтoвo свeдeнoг нa бинaрнo, *Излaзaк* углaвнoм изнeвeрaвa свe другe oдликe трaдициoнaлнoг рoмaнa – рaдњa је минимaлизовaнa, кaо и зaплeт, eпизoдe су нeлинеaрнe.

Рoмaн *Излaзaк* срoдaн је другим Кoнстaнтинoвићeвим рoмaнимa прe свeгa пo типy мoтивaције јунaкa. Нaјпрe, Кoнстaнтинoвић и у *Излaску* прeузимa јунaкa из другoг тeкстa, јунaкa кoји је у хипoтeкстy јeднoдимeнзиoнaлaн и чијa је мoтивaцијa рудимeнтaрнa. Пoсудивши јунaкa oн гa рeкoнтeкстуaлизује, пружa му мoтивaцију и oд свeдeнoг прaви кoмплeксни лик. Тaкo сe Јудa из *Излaскa* придружује другим библјиским или пaрaбиблјиским (aпoкрифним, лeгeндaрним) ликoвимa у Кoнстaнтинoвићeвoј прoзи.

Тeмaтски кoмплeкс издaти – издaјник, јунaк – aнтијунaк

Прeузимaјући библјиски нaчин гoвoрa („Кo имa уши нeкa слyшa“¹¹⁷³, „Јeр нe чује свaкo кo имa уши“¹¹⁷⁴), Јудa прeузимa мaхoм Христoвa oбрaћaњa. Чињeницoм дa су

¹¹⁶⁶ Исто;

¹¹⁶⁷ Исто, стр. 105.

¹¹⁶⁸ Исто, стр. 106.

¹¹⁶⁹ Исто, стр. 109.

¹¹⁷⁰ Исто, стр. 113.

¹¹⁷¹ Исто;

¹¹⁷² Нaвeдeнo прeмa: Д. Адамовић, „Сeдмa НИН-oвa „нaгрaдa критикe“ дoдeљeнa Рaдoмиру Кoнстaнтинoвићу зa рoмaн ‘Излaзaк’“, *НИН*, 22. I 1961.

У сaoпштeњу Жирижa зa дoдeљивaњe нaгрaдe кoји су чинили Милaн Бoгдaнoвић, Вeлибoр Глигoрић, Ели Финци, Бoрислaв Михaјлoвић-Михиз и Зoрaн Мишић, стoји дa је oдлукa o дoбитникy билa гoтoвo јeднoглaснa.

¹¹⁷³ Рaдoмир Кoнстaнтинoвић, *Излaзaк*, Нoлит, Бeoгрaд, 1960, стр. 7.

немогући један без другог, два јунака најпре библијског текста, припадају истом тематском комплексу, што је исказано већ другом реченицом романа: „Свршено је са мнош. Он урличе на крсту“¹¹⁷⁵, или „Страх ме је хватало, понекад, да ћу и ја једном да урлам на крсту, кад ме распну“¹¹⁷⁶. У *Библији* као хипотексту, иако је покретач кулминације Христовог страдања, Јуда је сведен само на кривицу, а осим тридесет сребрњака које је примио за издају Христа, његова мотивација је једнодимензионална. Он само извршава улогу која му је прорекнута. Јуда као извршилац божије промисли, као позитивни јунак, јавља се у апокрифном (гностичком) „Јеванђељу по Јуди“, што је и у *Изласку* случај.

Иако је Јуда у библијској причи међу главним протагонистима испуњења закона, он је у сенци главног јунака Христа. На низ места у роману појављује се параболо о великој риби која једе малу рибу. „Јесам ли ја мала риба?“¹¹⁷⁷, пита се Јуда на самом почетку романа. Велики јунак приче засењује „малог“ јунака, чије је само да потпомогне да се судбина главног јунака испуни. Међутим, Јуда који је „проговорио најзад“ преиспитује своју позицију споредног јунака којем је тек сада дато да говори, јер „Да није имао Јуду, шта би он био?“¹¹⁷⁸ тј. „Да је самоме себи довољан, као ваздух ваздуху, зар не би остао собом узнет, подигнут, негде горе, не знам ни ја где, да лебди?“¹¹⁷⁹

Јуда преиспитује и своју изабраност: „како ја а не неко други“¹¹⁸⁰, али у том преиспитивању себе и приче, показује се да је Јуда, с једне стране, више функција него лик (недостаје нам његова карактеризација), а с друге стране, неминовност издајника је да буде Јуда: „одједном тај други не би више био други, него ја“¹¹⁸¹, па Јуда остаје „Јуда заувек“. Али, у бинарном конструкту Јуда – Христ опет се истиче способност главног јунака да засени остале елементе приче собом, јер Христос „Сутра биће мученик. Сви ће да му се диве и да га се боје“¹¹⁸², док Јуда остаје „мала риба“, у култури великих јунака, култова личности, па је тиме проблематизован однос изузетне личности и њој подређених других. Христос је и Велики Други којем легитимитет ауторитета дају како месијанска улога, тако и Јеванђеоска прича. Велики Други нужно је и слика на коју се угледа.

Међутим, и Христова улога јунака јењава како прича достиже кулминацију: „...јер кад га снесу доле, кад га скину са крста, биће то неко други а не он“¹¹⁸³, јер је „моћ брда велика“¹¹⁸⁴. С друге стране, Јуда каже, преузимајући Христове речи: „сви путеви воде ка мени, на крају сваког пута чека Јуда“¹¹⁸⁵, изводећи себе из споредности.

Сходно варијантама наративних токова *Библије*, угловима гледања њених приповедача, Јудина личност се цепа, јер не зна која варијанта приче (сижејне разлике у библијским текстовима) и који део приче ће се испунити. Он почиње да сумња и у своје тело, да га се плаши („Бојим се овога тела.“¹¹⁸⁶): „да ли сам почео да се растављам“¹¹⁸⁷, „онај за кога је пророк Захарија (...) брбљао по јерусалимским улицама да ће да се растури,

¹¹⁷⁴ Исто, стр. 11.

¹¹⁷⁵ Исто, стр. 7.

¹¹⁷⁶ Исто;

¹¹⁷⁷ Исто, стр. 8.

¹¹⁷⁸ Исто;

¹¹⁷⁹ Исто, стр. 68.

¹¹⁸⁰ Исто, стр. 8.

¹¹⁸¹ Исто;

¹¹⁸² Исто;

¹¹⁸³ Исто, стр. 28.

¹¹⁸⁴ Исто, стр. 29.

¹¹⁸⁵ Исто;

¹¹⁸⁶ Исто, стр. 63.

¹¹⁸⁷ Исто, стр. 9.

да се распадне, тело ће да му се раздвоји...“¹¹⁸⁸, јер се као јунак понаша сходно сижеу приче: „Он, дакле, стече њиву од плате неправедне, и обесивши се пуче по среди, и изасу се сва утроба његова“. („Дјела апостолска“ 1:18¹¹⁸⁹). На тренутак, он се деперсонализује, јер је важнија његова функција, од њега самог: „Али понекад верујем да ја не постојим: постоји закон, а ја сам овде само зато да се он испуни“¹¹⁹⁰. Реторичким питањем, преузимајући изнова библијски тон објаве (иако у *Библији* скоро да не говори), Јуда констатује: „Закон побеђује, зар не видите?“¹¹⁹¹, „јер не чује свако ко има уши“, а Јуда их има понајвише („После се још љутите кад вам кажем да данас само Јуда има уши“¹¹⁹²), јер су и његове уши *против* њега, јер чуо би и без њих: „А чуо бих и да сам исекао уши“¹¹⁹³, јер му није дато да не чује. Пошто чује и има језик, сада када је проговорио *све ће рећи*. Јуда и Исус тако мењају наративне позиције, јер у *Изласку*, за разлику од Јеванђеља, углавном само Јуда говори, претварајући ток романа у сопствени монолог (тематско ја-средиште и ја-центар приповедања доводе до укидања дијалога), каткад у неми дијалог, док су дијалози често фингирани и уопште ретки.

Јуда постоји на неколико начина, али најређе као интегрални лик: он је део закона (приче), елемент опозиције, уплашен од себе, улази у алтеритет, деперсонализује се, дакле, на путу је самопоништења. Он чак није сигуран да неће завршити на крсту (као што пише у „Јеванђељу по Варнави“ које се сматра фалсификатом), као што није сигуран ни шта ће после Христа, чини му се „да не би(х) могао чак ни да дише(м)“¹¹⁹⁴. Њему је улога додељена, он је ту само да је испуни: „кад се појавио, ето, јесам ли могао ишта да знам?“¹¹⁹⁵, пита се Јуда који стално осцилира између самосвести и механизма приче пророштва, да би се одмах затим деперсонализовао, јер је механизам приче јачи од јунака: „још нерођен, шта сам ја њему урадио (Давиду) да онако говори против мене?“¹¹⁹⁶. Поредџи себе с војницима и Пилатом једино што му преостаје јесте да каже: „Они су људи. Они, а не ја. Шта сам ја? Ја сам Јуда. То је све.“¹¹⁹⁷ или „Али ја нисам човек. Погледајте ме мало боље.“¹¹⁹⁸, или „Али ја ваљда нисам човек. Не знам шта сам“¹¹⁹⁹. Он је са Исусом више него са собом, јер је „велика риба једе малу рибу“.

Свестан опозиције с Христом, он зна да ни са ким није као са њим и да ће увек бити *само* с њим: „Он и ја. Ја и он. Он не може више без мене, нека каже ко шта хоће. Ко види њега, видеће мене. Али ни ја не могу без њега.“¹²⁰⁰ Јуда покушава да га не чује, али га чује, а Христ може чак и да умре, али он ће га и даље чути. Да је којим случајем могао бити глув да не чује Закон и нем да не проговори, Јуда би изиграо не само пророке, већ и Исуса: „А он, да сам ово урадио? Људи моји. Помахнитао би“¹²⁰¹.

Јуда завиди војницима који бацају коцку испод Христовог крста. Они бацају коцку и *среће има онај ко је нема*, ко неће добити Христову одећу након распећа. Јуди није дата чак ни та могућност, да баца коцку, остављајући вероватноћи да бира, да ли ће, или не,

¹¹⁸⁸ Исто, стр. 62.

¹¹⁸⁹ *Нови завјет*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2002.

¹¹⁹⁰ Радомир Константиновић, *Изласак*, претходно навођено, стр. 9.

¹¹⁹¹ Исто, стр. 16.

¹¹⁹² Исто, стр. 185.

¹¹⁹³ Исто, стр. 18.

¹¹⁹⁴ Исто, стр. 10.

¹¹⁹⁵ Исто, стр. 11.

¹¹⁹⁶ Исто, стр. 27.

¹¹⁹⁷ Исто, стр. 12.

¹¹⁹⁸ Исто, стр. 20.

¹¹⁹⁹ Исто, стр. 21.

¹²⁰⁰ Исто, стр. 13.

¹²⁰¹ Исто, стр. 27.

бити део приче. Он завиди војницима што имају капетана пред собом, па је у Христу испуњење његове жеље: „Јер није ли дошао зато да иде преда мног, а ја ћу да идем за њим? И нисам ли војницима завидео увек на томе (...) што испред њих иде капетан њихов (...) и свима који имају сенку пред собом...“¹²⁰² Исусова улога је дуплицирана, с једне стране он постаје Јудина сенка, а с друге његов водич, чиме се њихова бинарност потврђује.

Осим инверзије тематског комплекса издајник – издани, јер Јуда није самовољни издајник, Константиновић у *Изласку* у истој семантичкој матрици поставља и питање бирача и изабраног. На једном месту у роману Јуда каже: „Уходио ме је, нашао ме у овом граду, у мојој кући“¹²⁰³, потврђујући тако своју пасивну позицију изабраног. Такође, он преиспитује и улогу народа у наративном току, јер да га је неко само зауставио на улици, Јуда не би био највећи међу издајницима: „Јесте ли знали да пролазим поред ваших кућа? Да ли сте ме чули? Да ли је неко повикао за мног да се вратим, да не идем куда сам пошао?“¹²⁰⁴

Иако су улоге обојице унапред (пред)одређене, Исусу се суди, за Јуду нема суђења. Исус може рећи „Оче! Опрости им; јер не знаду шта чине.“ („Јеванђеље по Луки“ 23:34), док је Јуда опет у пасивној позицији, па се стога не нада: „Не тражим опроштај. Нема опроштаја нема суђења.“¹²⁰⁵ Јуда је тако „највећи проклетник међу свим проклетницима... (...) Јер докле сам стигао то се већ зна још пре него што сам се и родио: пророци су знали“¹²⁰⁶. С обзиром на то да не делује по својој слободној вољи, јер су на њега пророци „бацили мреже из времена“¹²⁰⁷, па је уловљен, Јуда говори о себи у трећем лицу („Знам све о Јуди. Боље него ви. И боље би ми било да не знам.“¹²⁰⁸), о себи као протагонисти додељене улоге: „...одавно држи конопца у руци, не раставља се од тог конопца... (...) ...па или Јуда прати конопца или тај конопца прати Јуду, а који је то конопца, и одакле, казаћу ако тај конопца не буде бржи од мојих речи.“¹²⁰⁹

Кнопца постаје стални Јудин „атрибут“, као што је Христу крст. У Јеванђељима конопца је једини циљ Јудин, његов спуштени ореол, као палог, као издајнице. Чак је и његово кајање говор пророка: „Кајем се. То ми пророци подваљују. (Као да се неко од тих проклетника завукао у моју утробу па оданде говори уместо мене...)“¹²¹⁰. У библијској причи пророци и Јеванђелисти су приповедачи који контролишу механизам приче – „О пророци, свако знање је ваше знање...“¹²¹¹, „...а пророке је тешко отерати ако се само наваде на човека као зверад на лешину, и велика риба на малу.“¹²¹². Јуда из визуре приповедача прећуткује или не зна да је и лик Исуса, у контексту приче, у власти казивача.

Упркос томе што, метафорично говорећи, Христ постаје Јудин крст и конопца, Јуда не мрзи Христа ниједном. Управо у таквом осећању с почетка развојени чланови опозиције издати – издајник све се више стапају, то јест Јуда све више поприма моћи главног јунака, делећи чуда са Исусом: „Чак ни кад се, у ноћи на измаку, отворило море

¹²⁰² Исто, стр. 71.

¹²⁰³ Исто, стр. 25.

¹²⁰⁴ Исто, стр. 70.

¹²⁰⁵ Исто, стр. 31.

¹²⁰⁶ Исто, стр. 33.

¹²⁰⁷ Исто, стр. 65.

¹²⁰⁸ Исто, стр. 177.

¹²⁰⁹ Исто, стр. 62–63.

¹²¹⁰ Исто, стр. 178.

¹²¹¹ Исто, стр. 326.

¹²¹² Исто, стр. 317.

пред њим и преда мном (...) ...у мојој вечности с њим...“.¹²¹³ Ни Христ не проклиње Јуду, јер зна да му је овај не само потребан, већ и неопходан: „Можда ме је већ сажаљевао, тај младић, млађи од мене...“¹²¹⁴.

Јуда који не може да не чује, који не може да не говори, од почетног утиска да су га пророци преварили који достиже кулминацију са свешћу о коначном поразу, како се прича приближава расплету (који је последња тачка додира хипотекста са романом), преобраћа свој пораз и своју позицију узалудно жртваног. Иако су његове уши и даље против њега, он чује сада како га Исус ословљава другачије: „Добро сам чуо (јер су уши против мене), кад ме је зовнуо: – Сине мој.“¹²¹⁵, јер зна да му је Исус „већ... све опростио“.¹²¹⁶ У роману Леонида Андрејева *Јуда Искариот*, улоге оца и сина су у инверзном низу у односу на ове у *Изласку*. У контексту приче у истој мери колико Исус „рађа“ Јуду толико важи и обратно.

Од почетне дисоцијације која следи једини пут разједињавања са собом, Јуда улази у алтеритет повремено, да би с времена на време био потпуно други, Велики Други, то јест Исус, чак и на физичком плану: „Осећам чак његово месо иако је са мном само моје месо, ноћас та последња, најстрашнија верност“¹²¹⁷. Он, дакле, и на физичком плану прелази пут, готово онтогенезу до свести о сопственом телу: „Али ја нисам човек“¹²¹⁸, несигурно тело – „са страхом гледам у ове моје руке јесу ли већ почеле да одлазе од мене, свака на своју страну, и да гледам, такође, у моју сенку на зиду, да видим имам ли још ово моје јадно тело (...) или су то сада некаква тела (...) два тела (која и јесу и нису тела), или три и седам, и 77, све нека моја, али не моја“¹²¹⁹, разједињавање – „Он је сада... Између мене и мене“¹²²⁰, спајање – „Осећам чак његово месо...“¹²²¹, „...да тражи другог Јуду, да опет тражи себе“.¹²²² „Радуј се, рекао је, јер венчао сам те са собом.“¹²²³, „...иако сам Јуда, ипак, гле, имам тело човека, месо из болова...“¹²²⁴. Описани процес Јудиног постајања равноправним чланом тематског комплекса, неизбежно прати агонија, и то не само у могућностима остварења живота, већ и у потенцијалима реализације смрти.

Константиновић и чувену Христову реченицу с тајне вечере транспонује, настављајући тако низ преиначених елемената скупно са епизодама романа. Наиме, иако су присутни само њих двојица Христ наводно и даље бира, иако је избор немогућ, обраћајући се Јуди: „– Један између вас издаће ме. – Али зар нисмо овде само ти и ја?“¹²²⁵. Тако растанак између Јуде и Христа, чак и након распећа, постаје немогућ: „Колико ћу још да чекам? – Не дуго, Јудо, не бој се. Био сам му захвалан. – И бићемо заједно? питао сам га; а он је рекао: – Заувек.“¹²²⁶, па заједно, готово као један, крећу „...према брду које (их) је чекало“¹²²⁷.

Користећи опет познату параболу о Исусу као одбаченом камену, романсијер даје Јуди да управо он изговори апотеозу том камену, повлачећи, међутим, паралелу између

¹²¹³ Исто, стр. 74.

¹²¹⁴ Исто, стр. 75.

¹²¹⁵ Исто, стр. 76.

¹²¹⁶ Исто, стр. 77.

¹²¹⁷ Исто, стр. 81.

¹²¹⁸ Исто, стр. 20.

¹²¹⁹ Исто, стр. 62.

¹²²⁰ Исто, стр. 330.

¹²²¹ Исто, стр. 81.

¹²²² Исто, стр. 111.

¹²²³ Исто, стр. 97.

¹²²⁴ Исто, стр. 61.

¹²²⁵ Исто, стр. 82.

¹²²⁶ Исто, стр. 86.

¹²²⁷ Исто, стр. 101.

зображеног слављења кумира и идола, уопште идолопоклонства, са новом религијом коју Христос доноси, а која их је и забранила: „Много морамо да будемо, ево, захвални камењу, и треба камен да видимо у почетку свакога почетка (...) да га славимо, камену да служимо и да приносимо жртве, ако већ славимо наду и чуда: без камена не знам шта бисмо били...“¹²²⁸.

Испитујући даље могуће наративне токове у којима се библијска прича могла остварити, а није, Константиновић варира и улогу војника. Да војници само нису дошли, Јуда би умро као пророк, а не као издајник: „И сад бисте међу пророцима имали још једнога, и можда најстрашнијега. Ипак сам имао неку срећу, зар не видите? Нисам пророк. Ја сам Јуда.“¹²²⁹ Али, опет, *среће има онај ко је нема*, јер Јуда је као прекретница Христовог страдања важнији од пророка, па јунак само на тренутак узима примат над причом којој је потребна кулминација. Такође, да је којим случајем умро, Јуда би изневерио пророке, издао би причу. Пророци му не би могли ништа, али „одучили (смо) се од умирања без помоћи других, војника, руље...“¹²³⁰. У таквом могућем Јудином крају лежи иронија неостварених сижеа, јер, да је умро, Исус би морао најпре њега да васкрсне, да би се *закон* испунио, а Јуда би у својој смрти „био (...) срећан: ево човека који очајава због мене“¹²³¹. Чак и када би заменили позиције, да Исус буде тај који се нада „Да видим његово лице избезумљено од наде...“¹²³², јасно је да је за обојицу нада јалова, да друга шанса, да се поново бира, не постоји: „Уплашио би се: да можда не може поново да оде у Јерусалим, и да почне све из почетка, да тражи другог Јуду, да опет тражи себе. (...) Можда и он може само једном да нађе“.¹²³³

Низом могућих нереализованих наративних токова *Библије* Константиновић заправо прави наративни оквир свог романа: да је Јуда био глув, да је био нем, да војници нису дошли, да је Јуда умро, да је Марија отерала Исуса, да је на почетку пута убио Исуса („Онај који сања сада да га је убио бодежом, још на самом почетку пута (...) Нисам могао. Да сам могао, зар бих сањао? Не бих био Јуда него неки ти који ово слушаш...“¹²³⁴, па би у том случају би био „само“ убица обичног човека!) итд. комбинаторичке дигресије неостварених, па и изгубљених могућности су разнолике. Њима Константиновић придружује и варијанту народу непослушног Пилата. Како би се Исус онда понашао? „Био би очајан. Бранио би се. – Али тучите ме, викао би; зашто ме не тучете? Молио би војнике: – Распните ме, шта чекате?“¹²³⁵ Тако, оба члана опозитног пара Исус – Јуда теже реализацији низа, остварењу приче која се мора наставити, јер „...кад Јерусалим није био Јерусалим? И кад ја нисам био ја?“¹²³⁶. Као што се за Исуса пре рођења знало да ће се родити, јер је сијала његова звезда на истоку, и Јуда је пре рођења био Јуда. Исус је морао бити Исус, а Јуда – Јуда, иако се Исус можда могао и другачије звати: „Јер, заиста, знам ли како се звао? Није ли могао да буде неки Авраам, Јаков, неки Сет...“¹²³⁷.

Приповедач на коришћење сижејних разлика из хипотекста указује чак и истицањем једног нединамичког мотива: „...магарац или магарица. Не сећам се. Нека

¹²²⁸ Исто, стр. 88.

¹²²⁹ Исто, стр. 107.

¹²³⁰ Исто, стр. 109.

¹²³¹ Исто, стр. 110.

¹²³² Исто;

¹²³³ Исто, стр. 111.

¹²³⁴ Исто, стр. 182.

¹²³⁵ Исто, стр. 113.

¹²³⁶ Исто, стр. 114.

¹²³⁷ Исто, стр. 177.

старост на четири ноге.¹²³⁸ или „Јер неки ће рећи: оно је Јуда довео њему магарца, а други, опет, магарицу, и око тога ће да испадне свађа...“¹²³⁹ (у хипотексту: „Јеванђеље по Јовану“ 12:14 „А Исус нашавши магаре уседо на њ, као што је писано...“, „Јеванђеље по Матеју“ 21:2 „Говорећи им: Идите у село што је према вама, и одмах ћете наћи магарицу привезану и магаре с њом: одрешите је и доведите ми.“¹²⁴⁰). Константиновића у *Изласку* најпре занима потенцијал нереализованих сижејних могућности у односу Јуде и Исуса, па онда и разумевање њихових улога. Он не користи оне разлике у Писму које се у тумачењима, метафорично говорећи, протежу између клина и чавла, већ га искључиво занима прича о Исусу и Јуди. Пишчев фокус је најпре на појмовима *главни* и *споредни јунак, јунак – антијунак*.

Јуда, како роман одмиче, како се исцрпљују могуће, а неостварене сижејне разлике, срећнији је са Христом, него у неоствареним и немогућим небивањима с њим: „Па чак и да ме је тукао (...) био бих срећан, на сваки ударац све срећнији. (...) И да ме је пљувао...“¹²⁴¹. И Јуда, као и његов опозит Христос, постаје *изабрани*: „Нисам ли у том часу (ја, кога је он изабрао међу свим синовима Израилевим), морао да се радујем?“¹²⁴². Чак и као можда најнеостваривија могућност коју Константиновић остварује за тренутак као потенцијалну Јудину судбину – „А како би ми дошао да су ме распели?“¹²⁴³ одржава опозитни пар на окупу. Јуда једино може знати за себе као за Јуду, у семантичком кругу који око њега описује конопац: „Ево, ближимо се крају. Шта бих ја вечан? Шта бих без конопца?“¹²⁴⁴. Он као да не постоји без свог конопца:

Научио сам се с конопцем у руци да идем. Био је то већ конопац. (...) Не знам шта бих без овог конопца. Нашао сам га негде, врло срећан и у захвалности безмерној. Не бих могао да говорим да ми неко узме овај конопац. Убио бих и упалио за овај конопац. (...) Или мислите да ми је он дао овај конопац.¹²⁴⁵

Аутор *Изласка* Јуду, симбол (ходајуће) кривице, која се реификује у *већ конопац*, иако варира могућности одакле Јуди конопац, оставља да буде Јуда којем стално, и онда када га нема, над главом виси конопац, све видљивији: „Чврсто сам га држао (конопац), да га више не пустим. Никад. Или само једном, зар не? Али хоћу ли онда ја да будем ја?“¹²⁴⁶ Дакле, ни Јуда без конопца неће бити Јуда, исто као и Христ без крста: „кад га скину са крста, биће то неко други а не он“¹²⁴⁷. И не само на врхунцима својих страдања, на крсту и о конопцу, бити други, другачији, немогуће је за обојицу, иако је Јуда некад био само обичан човек, а Христ „само младић...“¹²⁴⁸, а постао Јудин *проклети младић*. Ипак, „зар је он икад само он? И зар сам ја икад само ја?“¹²⁴⁹. Како сам Јуда каже „Као да нас има много. Као да је Јуда цео један народ.“¹²⁵⁰

Јудина позиција се модификује на много начина. Тако Јуда који себе с почетка назива „најсмрдљивији(м) сиромах(ом) од свих сиромаша“¹²⁵¹, већ на половини романа

¹²³⁸ Исто, стр. 198.

¹²³⁹ Исто, стр. 208.

¹²⁴⁰ *Нови завјет*, претходно навођено;

¹²⁴¹ Радомир Константиновић, *Изласак*, претходно навођено, стр. 110.

¹²⁴² Исто, стр. 116.

¹²⁴³ Исто, стр. 142.

¹²⁴⁴ Исто, стр. 123.

¹²⁴⁵ Исто, стр. 191.

¹²⁴⁶ Исто, стр. 197.

¹²⁴⁷ Исто, стр. 28.

¹²⁴⁸ Исто, стр. 176.

¹²⁴⁹ Исто, стр. 177.

¹²⁵⁰ Исто, стр. 289.

¹²⁵¹ Исто, стр. 20.

себе доживљава као трговца: „Јесам ли могао да не продам? И који трговац, ако је већ пошао да наплати, ако је продао, може да се врати натраг, без плате?“¹²⁵², јер сада постаје свестан да је купио вечност за себе: „вечност(и) с њим...“¹²⁵³. Тако и он постаје цар, само у своме јединственом царству, као Давид (чија се лоза неће по обећању Бога никад прекинути): „Као Давид цар, иако ја само цар срамоте, огромног мог царства без имена“¹²⁵⁴.

На више места у роману се појављује параболола „велика риба једе малу рибу“, као алузија на „Књигу пророка Јоне“, у којој се са фигуром велике рибе могу идентификовати и доминантни јунак приче и њени приповедачи – Исус и пророци („О сад не знам да ли су пророци радили за њега, или он за пророке.“¹²⁵⁵). Не треба заборавити да је, између осталог, риба и симбол Христа, па се осим превласти великог јунака, метафора *велика риба* у историјском контексту може се схватити и као превласт Христовог идентитета.

Међутим, Јуда све време одолева механизму приче, управо чињеницом што му је тек сада дато да говори. Иако су „Пророци (...) жељни: да цркнем раскајан. Кајем се, пророци, јесте ли задовољни?“¹²⁵⁶, Јуда се, ипак, каје само за *оно што није урадио*, за разлику од текста *Библије*: „Ето вам, онда, мог кајања: цркнућу а да никад нисам тукао слепе који хоће да прогледају у овој земљи; у овом веку; и глуве који хоће да прочују за ово урлање, за овај говор, речи, речи; ни мртве чак који хоће да устану и да све наставе поново.“¹²⁵⁷, управо зато што није казнио оне зарад којих је и он жртвован. Као споредни јунак према Јеванђељима, он је прогутан Христовом величином, иако се прича одвија управо захваљујући њему: „Да се обистини прича његова: како велика риба једе малу рибу. Макар не било више никакве приче.“¹²⁵⁸

Иако се одупире механизму приче, Јуда не иступа из опозитног пара, јер је он начин и његовог трајања: „...сведочим против себе, ја, једини сведок самоме себи: уплашио сам се, одједном, да ме је заборавио...“¹²⁵⁹. И он чека да се све заврши, да дође највећа твоја ноћ у ноћи...“¹²⁶⁰, како би васкрснуће могло да се деси. Управо тада у ишчекивању распећа, док *их* брдо чека, Јудин лик се потпуно преображава. Од оног који је жртва незнања (тачније наметнутог знања или следа догађаја) – „Да сам знао не бих био онај који јесам.“¹²⁶¹ – он коначно постаје једнако важан у назначеном пару: „Нико није могао да ме замени. Ја, само ја.“¹²⁶², јер „његова слава прешла је помало и на мене. Нешто од његове величине.“¹²⁶³, јер „Шта би радио овај свет да нема своје курве и издајнике?“¹²⁶⁴, па Јуда најзад може да каже: „Буди срећан, свете: остајем Јуда заувек.“¹²⁶⁵

У својој новостеченој слави Јуда постаје велики попут његовог Великог Другог: „...него сам био Месија, леп најзад...“¹²⁶⁶, „и сви су ми викали, мени: Месијо!“¹²⁶⁷.

¹²⁵² Исто, стр. 162.

¹²⁵³ Исто, стр. 74.

¹²⁵⁴ Исто, стр. 61.

¹²⁵⁵ Исто, стр. 249.

¹²⁵⁶ Исто, стр. 183.

¹²⁵⁷ Исто, стр. 237.

¹²⁵⁸ Исто, стр. 182.

¹²⁵⁹ Исто, стр. 233.

¹²⁶⁰ Исто;

¹²⁶¹ Исто, стр. 260.

¹²⁶² Исто, стр. 302.

¹²⁶³ Исто, стр. 321.

¹²⁶⁴ Исто, стр. 330.

¹²⁶⁵ Исто, стр. 331.

¹²⁶⁶ Исто, стр. 335.

¹²⁶⁷ Исто, стр. 336.

Као најзад *један* он може да прашта свима, да чак као и Исус тражи од Марије да донесе уље. У том коначном тренутку је „...свадба мене са мном самим“¹²⁶⁸, каже Јуда. Пошто је коначно постао једно са собом, са Месијом, свима ће бити „...последњи посао да ме чекате.“¹²⁶⁹ Он се узноси скупа са Маријом („Шта би радио овај свет да нема своје курве и издајнике?“¹²⁷⁰): „Лебдимо, док се држимо за руке, и то је вечност; први пут вечност које се не бојим, коју хоћу и која ме хоће, јер венчава ме са собом, и ја сам се венчао са њом; свадба не престаје.“¹²⁷¹ Она, Јудина Марија („Курво моја лепа“¹²⁷²), којој сада *нико не може ништа* постаје *мученица*: „чиста, лепа, славна; сада те моле да им опростиш, ја им све опраштам. Дошло је доба праштања...“¹²⁷³.

Јуда од онога који слави *камен смутње* постаје „Камен израстао у планину.“¹²⁷⁴. И пророци су сада ту, Михеј, Осија, *смрдљивац* Захарија, и Давид, присуствују Јудиној слави. Од њихове ловине на коју су *бацили мреже из времена*, он постаје онај кога су, заправо, прославили: „Али да нису урлали из гробова, зар бих лебдео овако као што лебдим, у слави?“¹²⁷⁵ И не само то, они скупа сада постају Јудина ловина: „Слава. Слава. Пророци су моје слуге, и краљеви и цареви су слуге моје (...) и раде за мене; и боје се од мене, и диве ми се, диве, мени, и мојој глави, и овом конопцу око мог врата; ја сам леп, ужасно. Зар не видиш колико сам леп?“¹²⁷⁶.

Чињеница да Јуда ословљава Исуса једино као Месију, указује на то да Константиновића најпре занима феномен месијанства као и Великог Другог. Испитавши све важније рукавце тока приче, све њене могућности, варијабле и „неистините“ истине, приповедач о истини приче која само у реалитету приче и нигде другде мора бити веродостојна, може да каже: „Можда је ово истина. Можда није. Ништа није истина. Све је истина.“¹²⁷⁷

Асоцијативно нагомилавање као приповедни поступак

Од неколико реченица колико је Јуди дато да изговори у *Јеванђељима*, а које се значењски своде само на издају Христа и њене консеквенце, у *Изласку* Јуда не престаје да говори: „Ја сам Јуда, онај који говори. Јер проговорио је *најзад*.“¹²⁷⁸ (курзив С.Ш.). Од „равног“ јунака он постаје „пун“¹²⁷⁹, према Форстеровој типологији. Јуда започиње своју логореју констатацијом да говори и самопотврђивањем: „Ово говорим ја, Јуда“¹²⁸⁰.

Дајући Јуди да на самом почетку романа именује себе као приповедача, романсијер сугерише да је прича у контексту културе којој аутор припада *немогућа прича*, али у композицији приче, у њеним наративним варијантама могућа. Јуда има посебан однос према говору, а говор је једна од опсесивних Константиновићевих тема. Јуда говори, јер се нада да ће тако нешто разумети. Он се пита откуд распетима речи, односно где престаје

¹²⁶⁸ Исто, стр. 337.

¹²⁶⁹ Исто, стр. 339.

¹²⁷⁰ Исто, стр. 330.

¹²⁷¹ Исто, стр. 340.

¹²⁷² Исто;

¹²⁷³ Исто;

¹²⁷⁴ Исто, стр. 341.

¹²⁷⁵ Исто;

¹²⁷⁶ Исто, стр. 342.

¹²⁷⁷ Исто, стр. 321.

¹²⁷⁸ Исто, стр. 8.

¹²⁷⁹ Едвард Морган Форстер, *Аспекти романа*, Орфеус, Нови Сад, 2002.

¹²⁸⁰ Радомир Константиновић, *Изласак*, претходно навођено, стр. 7.

говор. Распетима су потребни војници, јер „остављају нас људи, дакле, остављају нас и речи. То увек иде заједно, једно с другим. Некада је то брже, некад треба више времена. Али увек оду прво људи (да спавају), па тек онда речи.“¹²⁸¹, јер „ко спава тај оставља“¹²⁸², напуштајући говор.

Измештајући реч из библијске перспективе („У почетку беше реч“), он је приземљује, ставља је у људску перспективу: „Јер ако је прво било месо па реч, сада је прво смрт речи па месо: остане месо које не говори...“¹²⁸³, тј. „Реч је после дела“¹²⁸⁴. Распетима је неопходно присуство војника, јер их с одласком људи напуштају и речи, престаје говор као вид самоодржања. И Јуди су потребни људи (говор *другог* као сведок), макар му поклањали пажњу понижавајући га: „Ноћас више волим да ми се смејете него да ћутите. Објаснићу вам ову љубав.“¹²⁸⁵ Јуда себе одржава једино говором: „Говорим и сада. Жив сам“¹²⁸⁶, па се „боји ћутања, као свађе између себе и језика“¹²⁸⁷.

Међутим, управо су га моћ говора, слух и вид претворили у издајника: „Послушајте ме. Ископајте себи очи. Ишчупајте језик из уста. Месија вам онда не може ништа. Он не долази глувима и слепима. То је лаж. Он хоће да га видимо, да га чујемо. Да вичемо за њим.“¹²⁸⁸. Управо, „где цркне смех, роди се прича“¹²⁸⁹. Да је Јуда био глув, можда Христ и не би остао с њим, али констатује: „да сам могао такав да га дочекам, слеп, глув, мутав, зар бих сада говорио, зар бих се сада гадио?“¹²⁹⁰, јер у том случају његова би прича остала неиспричана. Причање се тако показује као двосекли мач, јер да је могао ћутати *изиграо би пророке*, Михеја, Осију, Захарију. Користећи народску парафразу библијског стиха („Како су неиспитиви Његови судови и неистраживи Његови путеви!“ „Посланица Римљанима“ 11:33¹²⁹¹) – Чудни су путеви господњи, Константиновић је превреднује у – „Тајанствени су путеви речи“¹²⁹².

Говорити, према приповедној идеологичности романа *Излазак*, значи издати: „Јер кад човек говори он говори против неког.“¹²⁹³ И не само издати *другог*, већ и издати себе: „сведочим против себе...“¹²⁹⁴, каже Јуда, јер говорити о себи значи говорити о себи прошлом. У Јудином непрестаном монологу заснована је дискурзивност на асоцијативном току. Јуда, као и јунаци романа *Ахасвер* и *Чисти и прљави*, средиште је сопствене нарације. У Јудином интерном монологу у контексту релативно нестабилних сижеа и сам карактер наратора је флуидан. Само *ја* је подељено, па и Јудин идентитет бива привремен у кратким секвенцама. Стога је и *Излазак*, као и други Константиновићеве романи (попут Бекетових), покушај да се учврсти флуидни идентитет.

Јудин говор се готово претвара у солилоквиј, јер је читав роман заснован само на ономе што он говори. С обзиром на опозитни пар Јуда – Исус, Јуда једину хомеостазу може постићи постајањем *месијом*. Јуда је као јунак приче приморан на идентитет (који и није баш његов), па себе мора држати на окупу говором, јер је Исус стално између *мене и*

¹²⁸¹ Исто, стр. 15.

¹²⁸² Исто;

¹²⁸³ Исто, стр. 16.

¹²⁸⁴ Исто, стр. 25.

¹²⁸⁵ Исто, стр. 17.

¹²⁸⁶ Исто, стр. 25.

¹²⁸⁷ Исто, стр. 24.

¹²⁸⁸ Исто, стр. 25.

¹²⁸⁹ Исто, стр. 27.

¹²⁹⁰ Исто, стр. 26.

¹²⁹¹ *Нови завјет*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2002.

¹²⁹² Радомир Константиновић, *Излазак*, претходно наведено, стр. 25.

¹²⁹³ Исто, стр. 30.

¹²⁹⁴ Исто, стр. 233.

мене, како каже Јуда. Међутим, и говорећи о себи он се претвара у неког другог, јер говорити о себи значи говорити о себи из неког прошлог тренутка. Тиме Константиновић опет варира једну од својих честих тема о говору као преиначавању, јер чим кажемо, ми смо, не само именовали нешто/неког прошлог, већ и изневерили оно што заиста јесте: „И ја сам говорио. Ја? Не, то је лагао мој језик.“¹²⁹⁵ или „Јер говор су речи (...) речи: оно што је одвојено, реч по реч, свака реч за себе. И што још више раздваја, већ раздвојено. (...) кажем: Камен, па после (ма којом брзином) неко дрво, и кажем: Дрво; камен је само, и још више камен. (...) И говорим да реч стигне реч, да прстигне ту празнину. Јер да није празнине, зар бих ја говорио? Али што више говорим та рупа је само дубља...“¹²⁹⁶, или „Шта сам оно рекао док сам говорио? Шта су рекли други док су говорили?“¹²⁹⁷. Да нема празнине између означеног и означитеља, говор би био сувишан, па иако је ту да надомести, говор само продубљује и проширује празнину, јер може само да именује.

Иако у хипотексту, према ком се делимично саображава и секундарни текст, Јуда није „овде зато да прича(м) приче“¹²⁹⁸, он је приморан да говори, јер само говор (пре)остаје као могућност очувања (организације) релативно интегралне целине личности: „...ја (као) зато и говорим, јер речи хоће свака на своју страну, па их ја овим говором задржавам, те речи овце, речи-свиње, речи-псе, у чопору, у крду, у стаду. Јер је тело ово (...) као неко такво стадо (крдо, чопор) које би да се растури, да се раскрди, и ја радим, радим ли радим: говорим, чувам све то, чобанин без предаха, пастир овај дивни свога тела, свога говора“¹²⁹⁹. У говору Јуда као да саставља своје тело, одржавајући се на тај начин.

У супротном, сумња побеђује и дезинтеграција наступа: „...да ли се то већ растура ово тело: речи ме напуштају...“¹³⁰⁰. Јуда тако *излази* у говор као у обећану земљу, тражећи ту једино свој могући спас, јер онај „...који нема више ништа има још речи“¹³⁰¹. Он *мора* да говори („Језик овај да прегризем опет бих проговорио“¹³⁰², „А ја да ућутим (...), камење би проговорило уместо мене“¹³⁰³), као и сви, али више од других, јер: „Сваки човек набијен је причама (као ово ја) до грла, и те приче процуре из њега пре крви“¹³⁰⁴. Говор је последње што остаје, а „...говоре само остављени“¹³⁰⁵, јер „где цркне смех, роди се прича“¹³⁰⁶. Да нема потребе за говором („Јао нама док су приче овде, то вам кажем“¹³⁰⁷), „да је све ћутање“¹³⁰⁸ било би то стање потпуне измирености свега са свим, али и потпуна пасивност и смрт, јер тензија разлике између означитеља и означеног одржава и реч и ствар, име и биће: „Прича ли (приче) светлост што дрхти у упаљеном ваздуху? Мир, мир (...) помирење у ћутању, без говора, зар мир тај прича причу?“¹³⁰⁹

Тек када нестане празнина у опозитном пару, кад се он условно укине, тиме што Јуда постаје сједињен са собом и постаје месија, свој Велики Други, он може престати да говори, јер је нашао своје *јединство* у којем нема празнине, па нема ни потребе за

¹²⁹⁵ Исто, стр. 95.

¹²⁹⁶ Исто, стр. 160.

¹²⁹⁷ Исто, стр. 146.

¹²⁹⁸ Исто, стр. 47.

¹²⁹⁹ Исто, стр. 62.

¹³⁰⁰ Исто, стр. 63.

¹³⁰¹ Исто, стр. 64.

¹³⁰² Исто, стр. 70.

¹³⁰³ Исто, стр. 70–71.

¹³⁰⁴ Исто, стр. 36.

¹³⁰⁵ Исто, стр. 81.

¹³⁰⁶ Исто, стр. 27.

¹³⁰⁷ Исто, стр. 87.

¹³⁰⁸ Исто;

¹³⁰⁹ Исто;

говором: „Зашто најзад, људи моји, да говорим? Свет гласова, шумава. Свет говора. Напуштао сам га. Хтео сам да га напустим. (...) Нисмо ли пошли у сусрет неком другом свету (...) свету што не говори, не слуша, свету који је само још та светлост... (...) јер нећемо више ни да видимо ни да чујемо, него ћемо да лебдимо у њему“¹³¹⁰.

У Јерусалиму где се и јавила прича о Исусу, нужно о Јуди и Исусу, („Јер где је говор, ту је Јерусалим; који је говор родио, из ког је говор дошао, пошто је у Јерусалиму све одвојено, једно од другог, и све је само у себи...“¹³¹¹), где су „речи настале, и рупе међу њима, страх од рупе“¹³¹², где „исти онај страх који родиће, поново, Јуду разбијених уста и са избијеним зубима (...), и пророка сваког, будућег, у вици“¹³¹³, као да је настала и потреба да се разједињено споји говором. Међутим, као што у причи Јуда издаје Исуса, тако именитељ стално издаје именовано. Језик је нужан („јер где је реч ту је човек“¹³¹⁴), али немоћан да измири, јер ни у језику нема јединства, пошто је свака реч, реч за себе, па је чак и певање као присила над речима да се сједине, издаја језика, Јудина издаја: „(праштајте) певању, јер без речи, пошто је певање издаја речи; Јудина издаја.“¹³¹⁵

Говорећи, Јуда је издао, јер говорити значи издати. Међутим, убити говор значи убити човека: „А ја питам, најзад: кога је то и шта Јуда издао? (...) И да ли је убио говор а да не убије човека...“¹³¹⁶. Јудина је издаја двострука: он издаје тиме што говори, издаће и тиме што престаје да говори. Тако Јуда може да констатује да „Све је ово било због језика...“¹³¹⁷. Напуштајући говор, јер одлази у *сјај*, у јединство, чини му се да је „победио језик. Ако је то заиста била победа. Преварио ме је, рекао сам.“¹³¹⁸

Онда када одлази у *сјај*, и остављајући говор оставља и Христа, престаје и његова потреба да говори, јер само „Самртници причају приче“¹³¹⁹ и то „кад немаш куда онда идеш у причу.“¹³²⁰

На самом крају романа логореични Јуда који одлази у свет без празнина, и којем нису потребне речи да их попуне, може рећи да „свршено је са онима који причају приче“¹³²¹, па „умире ова прича...“¹³²², сада „у великом ћутању које је проговорило језиком без речи, отрцаних ових, муцавих, немумштних речи које сам остављао Јерусалиму; које њему остављам, говор овај, све речи: нека он, који је остао за мном, престрављен и задивљен, муца те речи, нека се дави у њима, нека му оне цуре из уста, испод језика... Нема више говора. Није говор више био мој, него њихов.“¹³²³

У великом помирењу са собом, помирењу чији је једини језик ћутање, остављајући говор као издају, Јуда оставља свет остављених којима су једино и потребне приче, јер је и „пре речи било је неко цвиљење“¹³²⁴, неартикулисани покушај самооглашавања и самообележавања. У коначној слободи, када означени може да *буде* сам по себи, да не жуди за говором (којем су потребни други) и другима, за означитељем, Јуда улази у *сјај*

¹³¹⁰ Исто, стр. 146.

¹³¹¹ Исто, стр. 160.

¹³¹² Исто;

¹³¹³ Исто;

¹³¹⁴ Исто;

¹³¹⁵ Исто;

¹³¹⁶ Исто;

¹³¹⁷ Исто, стр. 300.

¹³¹⁸ Исто;

¹³¹⁹ Исто, стр. 259.

¹³²⁰ Исто;

¹³²¹ Исто;

¹³²² Исто, стр. 334.

¹³²³ Исто, стр. 338.

¹³²⁴ Исто, стр. 281.

којем нису потребне речи, који је сопствени језик, означени и означитељ у једном: „Прича ли (приче) светлост што дрхти у упаљеном ваздуху? Мир, мир (...) помирење у ћутању, без говора, зар мир тај прича причу?“¹³²⁵

Потреба и чежња за апсолутом

Христос не само да подлеже *закону*, пророчанству које је дошао да испуни, већ нужно подлеже земаљским законима, чиме Константиновић успоставља паралелу између та два закона. Наиме, као имплицитна нужност поставља се питање колико су земаљски закони који би теоретски требало да буду сачињени по угледу на праведност божанских закона могући као такви, или су само њихова копија, па се идеје о благостању и правди показују као лажни наротив.

Као што религија доноси веру у постојање правде пред којом су сви једнаки, и пред земаљском правдом би било могуће да *први буде последњи*. Административним стилем речено, *једини безгрешни*, био је према земаљским законима осуђен за ремећење јавног реда и мира, уношење немира међу грађане (јудејске), за лажно представљање као *месија*. Иронија је да је онај ко доноси апсолутну правду био осуђен пред земаљском правдом, која је, дакле, површна. С тим у вези и нада у правду коју одређују оба закона бива провизорна, а под земаљским светлом она је само нужно лажна нада која постаје догма власти. Јер, како каже Јуда на једном месту у роману „власт ова, јудејска, хоће данас да човек говори о срећи. Да се нада. Макар да му је у кући мртвац (...) да се нада. Макар да цркава (...) да се нада. Нико не сме да хули на живот. Ни између своја четири зида. (...) Говори нам о томе Пилат. Говоре пророци. (...) Сви говоримо о радости.“¹³²⁶

Паралела између небеског и земаљског не само да се успоставља на нивоу закона, већ и на нивоу појединца. Наиме, како човек не може без богова (без наде у себе апсолутног) и како је жељан апсолута, он своју веру у бога пресликава у веру за *живим богом*, посебно у ауторитарним и апсолутистичким режимима. У таквим режимима, наиме, који доносе *култ вође*, држава почиње да оличава прастаре законе за тоталитетом који нужно укидају личну слободу. Тамо где је надређена личност као култ, како у вери, тако и у политици, свако поособљавање је негативно, а одржавањем култа одржава се и стабилност једне заједнице. И не само да је човеку потребно да верује у живе богове као супституције, већ се од како постоје политички системи, држава као уређење, јавља инфантилни сан о успостављању (немогућег) раја на земљи. У системима где је *јединка* свемогућа она постаје објекат саморефлексије, лажљиво огледало пред којим се други огледају.

Поглед земаљске правде која не сме да има повез преко очију, ако хоће да буде праведна, постаје нужно разрок самим тим што је лажно апсолутан, па како Јуда констатује „Закон је закон, зато да се извршава, али и зато да се зна шта човек овде може а шта не може. *И ко може а ко не може.*“¹³²⁷ (курзив С.Ш.).

Неизбежно, оно што хоће да буде *апсолут*, као надређено свему и свакоме, подразумева и страх као средство владавине, па је *страх* најпре од старозаветног бога, пресликан на *живе богове* који себи приписују свемоћ. Да је закон земаљски само копија понајбоље се види у транспоновању пете и шесте божије заповести сливене у једну (5. Поштуј оца свога и матер своју, да ти добро буде и да дуго поживиш на земљи; 6. Не убиј;): „...пошто оца не смеш ти да убијеш, ни матер своју, него то сме само власт у лицу

¹³²⁵ Исто, стр. 87.

¹³²⁶ Исто, стр. 229.

¹³²⁷ Исто, стр. 48.

Пилата, онога који ће све да нас надживи...¹³²⁸. Пилат је у роману *Излазак* само хипероним за све владаре и власти, јер је *слава тамо где је страх*, а тамо где је страх не може бити мира ни јединства, па сваки апсолут бива утопија.

Апсолут је немогућ

У својој подвојености Јуда може рећи да само они „који су помирени лепо су, на мој ужас...“¹³²⁹, па чезне за помирењем, за изласком из света у којем је све подвојено. Његов однос према лепоти је више него карактеристичан, јер као што само он чује Христа, чак и када ћути, тако само он види и чује лепоту: „Јер нешто као да ми је мозак опржен. Неком лепотом што гори у ваздуху. А нико је не види и не чује (...) него само ја... (чувајте се лепоте) и то је моје цркавање.“¹³³⁰ Он хоће да буде леп, да буде помирен, као Исус, који је „...био као сама лепота која долази...“¹³³¹: „Волео сам да га гледам, а док сам га гледао чинило ми се да сам и ја у лепоти, а не само он“¹³³².

Тежећи да створи лепоту или да јој се диви, човек је апсолутизује. Но и она постоји само у опозитном пару са категоријом ружног. Јуда додатно апсолутизује Христа дивљењем његовој лепоти, јер је свака идеализација уједно и апсолутизација. Лепота као појам у *Изласку* нераскидиво је везана са смрћу и страхом: „Живети без будућег крста, али и без лепоте што се, у страху, рађа само у његовој сенци, јесам ли заиста ово хтео, ту вечност ужасно празну, напуштену од смрти која рађа лепоту, и лепоте која рађа смрт?“¹³³³ или „...јер из страха се иде у лепоту, и из лепоте поново у страх.“¹³³⁴, па су „Путеви лепоте као путеви страха“¹³³⁵.

Само тамо где постоје смрт и страх као обележја егзистенције, дакле, међу људима, постоји и стална потреба за апсолутизацијом, па су смрт, страх и лепота нераскидиво везане. Отуда се Јуда боји да „ће доћи дани кад крстови неће да блуде над нашим главама“¹³³⁶, па да „онај који није слушао месо људско на крстовима како урла, гле, неће сазнати за лепоту“¹³³⁷. Стога он и упозорава са свешћу о немогућем апсолуту: „Он је леп. Чувајте се од њега.“¹³³⁸ Међутим, живот без смрти и без страха укинуо би и потребу да се неко или нешто апсолутизује као лепо, па Јуда жали свог будућег „сина“ (јер Јуда се нужно наставља) који би био проклет „проклетством живота без смрти. Без ове језе коју не бих тад дао ни за какав мир, за његов проклети сутрашњи мир, и непокрет“¹³³⁹. Не само са смрћу и страхом, она, лепота, у дуалитету је с чуђењем: „Јер лепота је једино тамо где је чуђење.“¹³⁴⁰, где је разумевање немогуће, разумевање апсолутног (уколико уопште постоји) које нам није дато.

Једино оно што је апсолут, па тако и лепота, може „свему (да) прашта јер из свега долази“.¹³⁴¹ Као и све друго што је потенцијално апсолутно и лепота долази „да се поигра

¹³²⁸ Исто;

¹³²⁹ Исто, стр. 52.

¹³³⁰ Исто, стр. 66.

¹³³¹ Исто, стр. 101.

¹³³² Исто, стр. 81.

¹³³³ Исто, стр. 105.

¹³³⁴ Исто, стр. 84.

¹³³⁵ Исто, стр. 104.

¹³³⁶ Исто, стр. 105.

¹³³⁷ Исто;

¹³³⁸ Исто, стр. 306.

¹³³⁹ Исто, стр. 105.

¹³⁴⁰ Исто, стр. 103.

¹³⁴¹ Исто, стр. 104.

са нама, после да урламо за њом¹³⁴², јер све је подвојено, па каткад обитава у наизглед немогућим паровима: крстови – звезде, небо – прашина: „Шта ће звезде овде где су крстови? Шта ће небо овде где је прашина, зној, говор, гадост? Шта ли ради ово светлост са нама?“¹³⁴³.

Како пише Константиновић у есеју „О гозби лепоте“ –

Јуда је био и остао само жртва тог узлета и заноса, дух подстакнут огромном чежњом за Апсолутним, као за избављењем из ограничења и зла света у којем је живео, а његова катастрофа, која није само његова, указује ми се као рефлекс и суморни одјек тог неизбежног повратка који следи свакоме оваквом изласку у правцу немогућег апсолутног живота као живота у сјају лепоте. Ако сам наслутио да се Јуда плашио у часовима када је, најзад, пошао из суморног свог Јерусалима, у правцу тог Апсолута, било је то ваљда само отуд што верујем да сваком естетичком доживљају, као изласку из једне разређене светске реалности, као изласку из једног доњег света, претходи страх од тог изласка, јер страх од наслућеног, интуитивно већ досегнутог повратка у вечити наш Јерусалим који је, после авантуре лепоте, само још огавнији немогућнији.¹³⁴⁴

Који Јуда, пише Константиновић даље, „у овоме свету, могао је да веже себе дебелим ланцем за зидове свог Јерусалима, и да не покуша да изађе у правцу Апсолутног, да не пође на те путеве на које га позива идеја о могућности Апсолутног? Јерусалим рађа идеју о Апсолутном; док егзистира Јерусалим, егзистира и идеја о Апсолутном, мрачни нагон за њим, нагон који је једини стваралачки, суштаствено поетски нагон...“¹³⁴⁵.

Свака прича, њена верзија, не успева у намери да буде апсолутно тачна, јер је апсолут лажан. Исто тако и језик у потреби да буде свемогући означитељ пропада, као што не успевају да преживе никакви инфантилни снови о апсолутном владоцу или апсолутној правди, истини и лепоти, па и апсолутно интегралној личности. Константиновић у једном од могућих наративних токова приче („Ништа није истина. Све је истина.“¹³⁴⁶) најпре уводи ућутканог Јуду у причу, у унапред неуспели покушај да се каже истина, па га из ње изводи, у ћутање које не раздваја, у мир.

Било какав покушај апсолутизације покушај је изневеравања плуралитета у свему. Ипак, с друге стране, језик остаје једино средство којим је могуће нешто разумети, али и онај који раздваја, јер и између означитеља и означеног мора остати празнина. Истина сваке приче мора бити истинита једино као истина приче, јер ни било која истина није апсолутна. Говор остаје као пратилац телесног, његова манифестација (у низу *зној, говор, гадост*), па винувши се у *сјај* који је једно са собом (и означени и означилац), Јуда коначно престаје да говори.

У готово драмској структури синоптичких Јеванђеља као кулминација се јавља Христово васкрснуће, док је у *Изласку* Јуда тај који одлази остављајући Христа, говор, свет. Тиме је имплицитно доведена у питање традиционализована истина највеће приче човечанства, па је, истовремено, актуелизована сумња колико истина уопште може (и сме) бити канонизирана. Најзад, Јуда бива „у великом ћутању које је проговорило језиком без речи, отрцаних ових, муцавих, немуштих речи које сам остављао Јерусалиму; које њему остављам, говор овај, све речи: нека он, који је остао за мном, престрављен и задивљен, муца те речи, нека се дави у њима, нека му оне цуре из уста, испод језика... Нема више говора. Није говор више био мој, него њихов.“¹³⁴⁷

¹³⁴² Исто, стр. 174.

¹³⁴³ Исто;

¹³⁴⁴ Радомир Константиновић, „О гозби лепоте“, *Данас*, 30. VIII 1961.

¹³⁴⁵ Исто;

¹³⁴⁶ Радомир Константиновић, *Излазак*, претходно наведено, стр. 321.

¹³⁴⁷ Исто, стр. 338.

Прелазећи пут од ћутања преко голготе логореје опет до ћутања Јудин језик је издаја апсолута, неизбежна издаја у тежњи апсолутној форми, апсолутном с оне стране сваке форме.

Ахасвер или трактат о пивској флаши

Рецепција романа *Ахасвер или трактат о пивској флаши* (1964–2013)

Како тврди Миодраг Максимовић, Константиновић је у роману *Ахасвер или трактат о пивској флаши* приказао Ахасвера као „бекетовског очајника двадесетог века“¹³⁴⁸, с тим што је Константиновићев јунак „превазишао Бекетове уклете луталице и чекалице“¹³⁴⁹. Ахасвер Константиновићевог романа принуђен је „да самог себе измисли“¹³⁵⁰, препуштен голој спекулацији која је израз цинизма а не скепсе, у изостанку било какве акције. Ахасверову логореичну исповест Максимовић одређује као сатиру на одређени начин мишљења у ком је сваки систем готово само тренутно важећи: „док је драме, историје, акције, има система; чим тога нема систем бива уништен рационализмом“¹³⁵¹. *Модерном* Ахасверу остао је само језик, али он њиме, тврди Максимовић, „прича празнину“¹³⁵².

Ахасверово лутање и његова вечност „изражавају принцип човечје неостварености“¹³⁵³. Исусову клетву „Ја идем, али ти ћеш остати док се не вратим“, Константиновић тумачи као проклетство модерног јаловог човека који као дух из алхемијске боце излази из ње и хоће да се врати у њу као бескористан“¹³⁵⁴. За Ахасвера „умрети, отићи, значи бити“¹³⁵⁵, док вечно живети значи не бити.

Милош Стамболић у тексту „Проклетство и блаженство“ запажа да је легенда о Ахасверу као оличењу зла у Константиновићевом тумачењу добила сасвим нов смисао у односу на Гетеово и Аполинерово читање тог мита. Константиновићев Ахасвер не лута простором него временом, од „једног до другог тренутка своје свести, у трагању за самим собом“¹³⁵⁶. Ахасвер Константиновићевог текста и није личност у уобичајеном смислу већ „једна свест, једна самосвест која саму себе непрестано поткопава“¹³⁵⁷.

У монологу о пивској флаши „пуном парадокса, обрта, таутологије, контраверзи, антиномија и баналности, ипак нема ничег случајног“¹³⁵⁸, чак и сваки од предмета „поред свог физичког носи и једно могуће симболичко присуство“¹³⁵⁹. Пивска флаша, на пример, јесте и објекат, кантовска ствар по себи, али и архетипски симбол спасења, недостижни идеал, партнер у животној игри, замена за свет уопште.

Ако прихватимо Ахасверову апсолутну отцепљеност од света, који би он хтео по сваку цену да присвоји, да у њега уђе, као „једну могућност коју би било тешко филозофски засновати, ми већ закорачујемо преко високог прага ове књиге“¹³⁶⁰, пише Стамболић. Потреба за трансцендирањем, у егзистенцијалистичком смислу, основна је Ахасверова потреба. Његова тежња да се идентификује са коначношћу пивске флаше из жеље је за окончањем луталачке бесконачности као проклетства.

¹³⁴⁸ Miodrag Maksimović, „Moderni Ahasver“, *Ilustrovana politika*, 6. X 1964.

¹³⁴⁹ Исто;

¹³⁵⁰ Исто;

¹³⁵¹ Исто;

¹³⁵² Исто;

¹³⁵³ Исто;

¹³⁵⁴ Исто;

¹³⁵⁵ Исто;

¹³⁵⁶ Милош Стамболић, „Проклетство и блаженство“, *Политика*, 11. X 1964.

¹³⁵⁷ Исто;

¹³⁵⁸ Исто;

¹³⁵⁹ Исто;

¹³⁶⁰ Исто;

Ношен „Духом језика“ на путу ка пивској флаши Ахасвер покушава да премости празнину између себе и ње приписујући јој одређене квалитете, али не успева да дође до саме пивске флаше, већ само до идеје о њој. Тако се „немогућност говора јавља као сам говор“¹³⁶¹. Осуђен на вечни живот, Ахасвер призива смрт, „тражи у смрти, у постизању апсолутног идентитета са пивском флашом крај патњама“¹³⁶². Међутим, тражећи смрт Ахасвер „повлачи последње консеквенце, постаје свестан њене апсолутне погубности, јер она није прелазно стање, пут у вечно блаженство као у хришћанству, већ дефинитиван крај“¹³⁶³. Тако и потпуна идентификација са пивском флашом, „са њеном подударношћу са самом собом, са њеним вечним понављањем себе саме, значи исто што и смрт“¹³⁶⁴. Стога он непрекидно путује и остаје у раскораку између потврђивања и порицања и управо тај раскорак је, тврди Стамболић, „истовремено и усуд и једина шанса људског живљења“¹³⁶⁵. Константиновић порекло људског проклетства не налази у Богу, већ оно извире из природе саме свести као свести о нечему са чиме се она никад не изједначаје.

Константиновићев трактат има неколико нивоа значења која се међусобно поричу – прогоњено јеврејство, „хајдегеровско“ биће за смрт и егзистенцијална зебња. Он не пристаје на константе, иако непрестано тражи извесност и сигурност, па се роман о вечном Јеврејину не „подаје ниједној једносмерној концептуалној интерпретацији“¹³⁶⁶, нити га било која интерпретација може исцрпсти, јер је сам „проткан парадоксима најдалекосежнијег значаја“¹³⁶⁷.

Константиновићева проза је само по атмосфери слична Бекетовој, тврди Стамболић, јер Константиновић „чини одлучни корак даље од Бекета ослобађајући се његове негативне теологије, богова који су код Бекета присутни својим одсуством“¹³⁶⁸. Ма колико приповедање било прекривено тамом и извесном фаталистичком патетиком, оно ипак није знак пасивног очајања, јер Константиновић уме да живи са својим очајањем. Луцидност којом Радомир Константиновић прониче у нове просторе, закључује Стамболић, и интелектуална и морална храброст којом „отвара поноре и надноси се над њих, чине његов трактат празником у календару књижевности не само овог језика, празником који не могу, неће и не треба да празнују сви“¹³⁶⁹.

Карло Остојић у тексту „Ахасвер или дијалектика људске егзистенције“ Ахасверову мотивацију тумачи из перспективе филозофије егзистенцијализма. Уморан од своје људске природе која себе потврђује кроз непрестано самонегирање, Ахасвер „осећа потребу да освоји основне атрибуте оног, што би Сартр рекао, ‘бића по себи’“¹³⁷⁰.

Ахасвер је једно „филозофско губилиште: све идеје о било каквој завршености, све тежње (међу њима и тежње са сопственим апсолутизовањем) приносе се неумољиво увек спремној дијалектичкој гиљотини“¹³⁷¹. Он је „апотеоза дијалектике“¹³⁷², стравична апотеоза у којој „дијалектика саму себе дијалектизује, дијалектика доведена до

¹³⁶¹ Исто;

¹³⁶² Исто;

¹³⁶³ Исто;

¹³⁶⁴ Исто;

¹³⁶⁵ Исто;

¹³⁶⁶ Исто;

¹³⁶⁷ Исто;

¹³⁶⁸ Исто;

¹³⁶⁹ Исто;

¹³⁷⁰ Карло Остојић, „Ахасвер или дијалектика људске егзистенције“, *НИН*, 17. I 1965.

¹³⁷¹ Исто;

¹³⁷² Исто;

пароксизма, те стога дијалектика која се готово апсурдом завршава¹³⁷³. Константиновић је „мајстор тезе и антитезе”¹³⁷⁴, па су његов Ахасвер и пивска боца „две крајности без могућности било каквог измирења”¹³⁷⁵, иако нада о помирењу опстаје. „Флаша остаје флаша, Јеврејин остаје Јеврејин”¹³⁷⁶, па је Ахасвер дијалектика без синтезе, „разарање без грађења, чист екстракт дијалектичког кретања”¹³⁷⁷.

Упркос томе што се „смело отиснуо на узбуркану пучину философске авантуре”¹³⁷⁸, Константиновић остаје преваходно песник, закључује Остојић. Са „великих висина философског критеријума његов трактат је неприхватљив”¹³⁷⁹, јер је писац прибегао више уметничком него филозофском проседеу. Иако Константиновић филозофску мисао није обогатио новим сазнањима и вредностима, он је бар индиректно, тврдио је Остојић, пружио извесна објашњења читавом књижевном покрету који окупља неколико најмаркантнијих личности модерне литературе – Камија, Бекета, Јонеска. За разлику од Бекета кога је „свест о неизбежности рушилачке дијалектике бацала у очајање”¹³⁸⁰, Константиновић је *с оне стране очајања* као Камијев Сизиф, будући да Ахасвер открива извесни смисао своје егзистенције у вечитом отпочињању једног људског посла.

Ахасвер је, сматра Александар Петров, могућ само у романескној реалности. Али и у тој реалности, „у својој свести, у самом себи, он је могућ само у оној мери у којој је могуће његово доказивање. Ахасвер је двоструко могућ само у трактату, односно само трактатом”¹³⁸¹. Он трактатом сам себи доказује своје постојање и постоји у оној мери у којој трактат субјективно схвата као објективно постојање, као трактат саме свести чиме омогућује себе као личност. Вредност *Ахасвера* Петров је видео најпре „у уздизању човекове аналитичке мисли до уметнички важеће и уметнички постојеће реалности”¹³⁸².

Павле Угринов стил Радомира Константиновића одређује као стил испитивача, истраживача. Метафора која савршено открива Константиновићев поступак, пише Угринов, јесте она о испирању речног муља да би се дошло до злата. Такав пишчев стил не проистиче из уверења да је то „најсрећнији начин да се исказе уметничка и филозофска истина једног дела, већ што је то један истински начин – начин некоригованог продора – да се срећно доспе до неких токова који воде у саму срж ствари”¹³⁸³. На тај начин, његова многоречивост која изгледа као мана, претвара се у врлину.

Проблематика „недовршених” дела попут Кафкиног *Замка*, Бекетовог *Годоа* или Константиновићевог *Ахасвера*, сматра Угринов, не проистиче из лоше ауторове замисли или идеје да се може писати бесконачно, већ из природе самог дела које само по себи не може бити довршено.

Наведена дела дотичу, најближе, или чак изражавају формом писане речи или знакова, оно вечно и оно божанствено што нас фасцинира у природи, чији смо мајушни део. Ова дела слична су материјализованом духу бескраја, космоса, који се даје да га поближе и на нама донекле разумљив начин наслутимо.¹³⁸⁴

¹³⁷³ Исто;

¹³⁷⁴ Исто;

¹³⁷⁵ Исто;

¹³⁷⁶ Исто;

¹³⁷⁷ Исто;

¹³⁷⁸ Исто;

¹³⁷⁹ Исто;

¹³⁸⁰ Исто;

¹³⁸¹ Aleksandar Petrov, „Mogućnost Ahasvera“, *Savremenik*, god. XI, br. 4, 1965.

¹³⁸² Исто;

¹³⁸³ Pavle Ugrinov, „Liter salat“, *Polja*, XVII, 149, 1971.

¹³⁸⁴ Исто;

Међутим, аутори ових „недовршених дела” упињу се да пронађу фамозни „крај”, али им он непрестано измиче. Но, управо та немогућност која нужно доноси очајање, закључује Угринов, даје делу изузетну вредност, чини га „најпотпунијим изразом вечног“¹³⁸⁵.

Шездесетих година објављено је још неколико критичких читања Константиновићевог романа *Ахасвер*, у којима се на различите начине указује на његове особености и место у опусу тог аутора¹³⁸⁶.

Константиновић спада у ону групу писаца о којима се много више говори но што се о њима пише, констатује Љерка Мифка у есеју „*Ahasver ili nemogućnost pripadanja*“¹³⁸⁷, објављеном 1970. године. Константиновић је у *Ахасверу* и *Пентаграму* своје дело потпуно ослободио сваке наративности и дескрипције која би критичарима олакшала посао, до те „мјере да је преостала тек огољена свијест, лишена svakog delovanja, свијест која samu sebe promatra“¹³⁸⁸.

Константиновић са свешћу о томе да се бескрај који се јавља у дубини очајања не може више поништити никаквом судбином, и да ствари које „narastu do svog konačnog ruba, u trenutku kad je sve podjednako daleko ili blisko, označavaju svoju totalnu egzistenciju“¹³⁸⁹ настоји „promatrati svijet izvan privida koji mu daje akcija, u onom trenutku posvemašnje gustoće i temporalnosti za koji Broch kaže: ‘Ne, još, pa ipak već’“¹³⁹⁰.

Ахасвер оличава двојност људског постојања. С једне стране, он покушава да припада свету предметног да би боравио у спољној и видљивој стварности чиме би и сам живот био представљен као егзистентна чврстоћа, док је, с друге стране, видно „uvlačenje granica prema unutrašnjosti bića i sabijanje koje postepeno gubi svaki odnos na svoju moguću vanjsku predstavljenošću“¹³⁹¹. Ахасвер је непрестано разапет између „praznine u sebi i praznine izvana“¹³⁹². Уколико је празнина спољашња он сам није више ни та празнина, али јој је адекватан, а његова свест о себи граница је између две празнине. У истом је типично ахасверска судбина „neprestanog зарођивања и kojem je razgrađivanje jedino postojanje i gdje je jedina mjera stvarnosti ‘želja za stvarnošću’“¹³⁹³.

Ахасвер као биће осуђено на изгнанство из времена настоји да задобије смрт, могућу само увремењивањем, па је стога и смисао његове трагедије неспособност за трагедију. Његовој трагедији изван времена недостаје финалитет и тиме престаје бити трагедија, она се догађа на „mjestu koje presijeca vrijeme i čini je onostranom“¹³⁹⁴. Његово је проклетство сасвим „primjereno sudbini: biti večno znači ‘biti’ u patnji zbog nebivanja, u nemogućnosti svog ostvarivanja putem smrti...“¹³⁹⁵. Он је наслутио да је умирање смрти заправо најстрашније.

Ахасверов коначни систем је у непоседовању било којег система, његов облик у немању било којег облика, тврди Љерка. Ахасверово очајање последица је непрестане

¹³⁸⁵ Исто;

¹³⁸⁶ Мирко Милорадовић, „Мета-роман Радомира Константиновића“, *Борба*, 1. XI 1964. Aleksandar I. Spasić, „Zanimljiv i vredan eksperiment“, *Izraz*, januar 1965. Milan Komnenić, „Postojanje kao put do oblika“, *Delo*, februar, 1965. Miodrag Racković, Radomir Konstantinović: *Ahasver, Književnost*, februar 1965.

¹³⁸⁷ Љерка Мифка, „*Ahasver ili nemogućnost pripadanja*“, у: *Eseji*, Mladost, Zagreb, 1970.

¹³⁸⁸ Исто, стр. 57.

¹³⁸⁹ Исто, стр. 58.

¹³⁹⁰ Исто;

¹³⁹¹ Исто, стр. 58–59.

¹³⁹² Исто, стр. 59.

¹³⁹³ Исто;

¹³⁹⁴ Исто;

¹³⁹⁵ Исто;

присутности, која се ни у једном тренутку не може остварити као пуно постојање. У поређењу с Ахасвером Христов лик представља могућност краја, јер његова је патња у времену.

Ако је вечан и безвремен, ако не „sudjeluje u mijenama vremena, može li se za Ahasvera reći da jest, da postoji svojim neprekidnim odsustvom iz vremena, da postoji svojom prisutnošću u vanvremenskom?“¹³⁹⁶ У истом контексту неувремености Љерка разматра и могућност Ахасверовог одређења према било којој временској константи, у датом случају – пивској флаши. Да ли је за Ахасвера њен „prisutni i u vremenu prisebni oblik njegova jedina kušnja?“¹³⁹⁷, постоји ли он као биће, или је заједнички тренутак свих бића? Ако јесте као биће, онда је Ахасверово трајање „negacija povijesti i nemogućnost povijesti, ako je pak on središnje mjesto svih bića, njihova uzajamna povezanost i kauzalnost, tada je njegova povijest sadržana u neprekidnoj prisutnosti, kontinuitet vanvremenskog, sačinjen od neprestanog lanca života, to jest potpuna otvorenost prema vremenitom“¹³⁹⁸. Ахасвер је, дакле, присутан на два начина – као апсолутизација егзистенције с оне стране историје, али и као „sabirno mjesto egzistencija“¹³⁹⁹.

Константиновић разматра Ахасверову судбину следом две могућности, пише Љерка, као заједничку судбину Јевреја и као судбину појединачног бића осуђеног на немогућност деловања, с обзиром на то да у његовој судбини не постоје временски каузални односи, као бића осуђеног на неприпадање. Места на којима Ахасвер „dodiruje vrijeme, jesu mjesta apsolutne osamljenosti“¹⁴⁰⁰. Двојност његовог бивања – „izvan flaše (prepoznatljive egzistencije) i u flaši (neprestanoj čežnji za identifikiranjem s njom) nalazi se sjedinjena u jednom trenutku, i sama svijest o tom trenutku sprečava Ahasvera da postoji“¹⁴⁰¹.

Ахасвер је, најпре, обележен нужношћу узалудног трајања, као онај који није спознао Бога и зато мора да чека његов други долазак, и као приповедач који није „досегао свет живота и предметност ствари којих је свестан и мора да чека да му се открије излаз из те узалудне свести“¹⁴⁰², пише Александар Јерков.

Као што је прича у роману *Излазак* морала да умре, у *Ахасверу* не може почети, јер би „одмах стекла оно што Ахасвер нема па отуда не може ни да пружи – сврху свога постојања“¹⁴⁰³. Уједно, ако би се прича могла исприповедати, могао би се и свет уобличити, али се то показује немогућим, јер Ахасверово „узалудно и бесплодно трајање остаје мимо света“¹⁴⁰⁴.

Расправа о писању и свести у *Ахасверу*, однос објекта и субјекта који Константиновићев роман не успева да разреши, сматра Јерков, показују разлику између Јуде као немогућег приповедача и Ахасвера као онемогућеног приповедача. Јуда се старао да се испуне записане речи пророка о Месији, док Ахасвер треба да „напише нови текст у коме би пронашао и своје спасење, али тај текст може написати само Бог“¹⁴⁰⁵. У Јуди који се понаша сходно речима пророка, Јерков идентификује читаоца, док Ахасвера који треба да напише своју причу препознаје као немогућег писца:

¹³⁹⁶ Исто, стр. 60–61.

¹³⁹⁷ Исто, стр. 61.

¹³⁹⁸ Исто;

¹³⁹⁹ Исто;

¹⁴⁰⁰ Исто, стр. 63.

¹⁴⁰¹ Исто, стр. 64.

¹⁴⁰² Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, претходно навођено, стр. 55.

¹⁴⁰³ Исто;

¹⁴⁰⁴ Исто;

¹⁴⁰⁵ Исто;

Ахасвер види да постоји свет, али нема причу јер је прича истина једино када је од Бога. Од света се не може побећи у причу и писање јер ту стварност света ишчезава пред истином писања.¹⁴⁰⁶

Једина истинита прича коју Ахасвер може исприповедати јесте она о својој приповедачкој немоћи, односно о ситуацији у којој се налази. Стога је *Ахасвер* трактат „о немогућности приповедачке самосвести да сама из себе искорачи у обликовање фикционалног света који подразумева“¹⁴⁰⁷. Пошто је „затечен у приповедачкој самосвести која једино још може да рефлектује саму себе, Константиновићев Ахасвер стоји на граници приповедања“¹⁴⁰⁸, он је приповедач који само промишља сопствену спекулацију о свету, а не свет. Сходно томе, он престаје да обликује било какав фикционални свет. Логични след у развоју такве приповедачке самосвести, закључује Јерков, јесте одустајање од приповедања у корист непосредне рефлексије, што је Константиновић и учинио напуштајући романескну прозу „у име полиморфне, ‘кентаурске’ књижевности у којој се између приповедања, есеја и филозофије рађа једна нова литература“¹⁴⁰⁹.

Актуелност мита о Ахасверу није била пролазна Константиновићева интелектуална страст, већ трајно опредељење за симболички оквир тек унутар кога ће постати могући *Пентаграм* и *Философија паланке*, као и његов духовно–политички ангажман, тврди Милорад Беланчић. Симболички оквир те Константиновићеве пасије назире се још у тексту „Ахасвер данас“ који је објављен четири године пре *Ахасвера* или *Трактата о пивској флаши*.

Говор о оличењу зла и проклетства, ако је као такав још увек могућ, рађа питање да ли је проклетству самом потребан лик, индивидуализација. Ако је његова персонификација могућа, поставља се питање да ли је Ахасвер појам, метафора или симбол или обједињује у себи више начина значења. Ахасвер „прелази време и простор“, пише Беланчић, мењајући смисао и значење своје поруке, установљујући је као „преносни и пренесени смисао... с једног места на друго“¹⁴¹⁰, из једне персонификације ка другој. У том смислу *ахасверизам* је извесно преносно/пренесено проклетство које мења контексте. Међутим, самом променом контекста Ахасверов смисао није „збринут“, јер и сама помисао на апокрифну легенду о бесмртном, јер проклетом, луталици Ахасверу тешко да би могла било како да се споји с идејом осигураног, збринутог смисла.

И Константиновићев *Ахасвер* или *трактат о пивској флаши*, према Беланчићу, није друго до такође један апокрифни текст који у самој себи открива тајну (*сваког?*) апокрифа, да „оног крајњег, изворног, аутентичног, рецимо, канонског текста, заправо, ни нема!“¹⁴¹¹ Нема изворног текста, као што нема ни изворног проклетства, јер само одсуство изворног је и могућност и извесна неминовност, како текста, тако и живота и проклетства. Стога Ахасвер „сведочи у исти мах о лутању текста (или: „Духа Језика“), о његовој беззавичајности, о дефинитивном одсуству осигураног, чврстог смисла, и порицања смисла као Апсолута“¹⁴¹², о смрти смисла који је као и Апсолут увек у измицању.

Ни само име Ахасвер није „довољно збринута у себи, свом значењу“¹⁴¹³, мада би оно као име немоћи за смрт требало (да може) да му обезбеди трајност. Ахасвер је, дакле, име које не покрива ниједно лице, јер можда „покрива баш сва лица уколико су она лица

¹⁴⁰⁶ Исто, стр. 56.

¹⁴⁰⁷ Исто;

¹⁴⁰⁸ Исто;

¹⁴⁰⁹ Исто, стр. 56–57.

¹⁴¹⁰ Милорад Беланчић, „Ахасверово проклетство“, *Књижевност*, 11–12/2000, стр. 1359.

¹⁴¹¹ Исто;

¹⁴¹² Исто;

¹⁴¹³ Исто, стр. 1360.

или наличја проклетства¹⁴¹⁴, па је оличење безличности. Без сумње, „закон нужне смрти је услов *sine qua non* крајњег (*eshatos*) проклетства, што значи да ово проклетство (за које нико није рођен, али које је рођено у сваком?) није сводљиво на тај закон, на његову датост или емпирију¹⁴¹⁵. Немогућност свођења долази из човекове осуђености на *порицање* закона нужне смрти, у „тежњи воље за смислом-с-оне-стране-коначности“¹⁴¹⁶.

Беланчић проклетство митског Ахасвера због огрешења о Христа разумева као „налог/налагање извесног односа према несрећи“¹⁴¹⁷ који уочава у Ахасверовим речима упућеним Христу да иде даље. Стога митски Ахасвер открива и Христу да је проклетство незаобилазан однос према несрећи. Христ који има могућност да умре проклевши Ахасвера „*само-људским* проклетством“¹⁴¹⁸ да управо неће моћи да умре, открива да је проклетство заправо однос према себи као проклетству, јер „постоји извесно ја проклетства, које је, у исти мах, проклетство самог ја“¹⁴¹⁹. Због тог „еголошког, егоцентричког устројства проклетства (над проклетствима), по коме се не може (а мора) умрети, следи на први поглед парадоксална тврдња да име Ахасвер на сасвим погодан начин заступа проклетство за све нас!“¹⁴²⁰, јер је искуство смрти немогуће изрећи у првом лицу.

Ахасвер заступа „позицију посвемашње промашености, која се огледа у узалудном спасавању од неистоветности од које се, у ствари, спасао нико није“¹⁴²¹, али је његово проклетство и „луцидност чудовишта које живи тако што само себе непрестано прождире“¹⁴²², поричући један вид идентитета. Ахасвер је и онај који слуги и универзалност самога проклетства као за себе увек недовољног субјекта „који (узалуд) тежи да постигне своју достатност, и зато би, најпре, хтео вечност, не знајући да је то, у ствари, лично-без-лично, дакле, Ахасверово проклетство“¹⁴²³. Ахасверово проклетство „није заборав смрти већ обрнуто: свест о смрти као законодавном обележју властитог (...) бивствовања, због кога је, коначно, моја осуда на вечност заиста осуда, заиста проклетство, проклетство за које знам да је такво“¹⁴²⁴. Међутим, иако је ахасверско проклетство и опште проклетство, Ахасверово проклетство „реткост је зато што јесте тај однос према себи као према проклетству: став изабраних и ретких“¹⁴²⁵. Његов говор тежи, међутим, да преокрене сваку „сувише очврслу, борнирану, силовиту хијерархију“¹⁴²⁶, концепте *стварног, једног, идеје, вере, савришенства, истине, адекватације, Духа Језика*, али тиме још не искорачује из метафизике, јер он је осуђен на вечност, „на увек неко заувек и на проклетство тог заувек“¹⁴²⁷. Ахасвер је одговор на заблуду непроклетства, али то је „одговор који самосвесно користи заблуду, јер користи веровање о могућем искуству смрти, коначности, краја, као повесно-творачко веровање или, боље, повесно-творачку заблуду“¹⁴²⁸.

¹⁴¹⁴ Исто;

¹⁴¹⁵ Исто;

¹⁴¹⁶ Исто;

¹⁴¹⁷ Исто;

¹⁴¹⁸ Исто;

¹⁴¹⁹ Исто, стр. 1361.

¹⁴²⁰ Исто;

¹⁴²¹ Исто, стр. 1362.

¹⁴²² Исто;

¹⁴²³ Исто, стр. 1363.

¹⁴²⁴ Исто;

¹⁴²⁵ Исто, стр. 1364.

¹⁴²⁶ Исто, стр. 1367.

¹⁴²⁷ Исто;

¹⁴²⁸ Исто, стр. 1369.

Константиновићев Ахасвер је „свим оним што значи његово преиспитивање, његово неуротично стање, личност која изражава душевне и духовне позиције савременог човјека“¹⁴²⁹, пише Вук Крњевић у „Запису о Ахасферу“. Ахасвер у интерпретацији Радомира Константиновића, према Крњевићу, није целовита личност у конвенционалном значењу те речи, већ „самосвијест која се преиспитује и само као таква, као структура која се увијек поново остварује, која егзистира само остваривањем – она је и могућа“¹⁴³⁰. Као пасивитет она је непостојећа, јер је „континуирани активитет услов његовог опстанка“¹⁴³¹. Ахасверова самосвест не открива само ситуацију у којој егзистира, већ је и сам надограђује и ствара, па и сам битише у томе разграђивању и грађењу. Његова „зона остваривања је у говору“¹⁴³², који је више негација, но афирмација. На тај начин Ахасвер јесте само оно што није, а није оно што јесте. Он је „осуђен на вјечни живот па је према томе негација смрти, али је исто тако и негација живота, јер не припада смрти која и сама припада животу“¹⁴³³.

Релативизам који је модус Ахасверовог мишљења, наставља Крњевић, омогућио је Константиновићу да доведе у питање „свеколике категорије човјекова мишљења које су условљене човјеквим односом према смрти“¹⁴³⁴. Ахасверова свест доводи у питање стварно присуство, егзистенцијално присуство. Константиновићева „дистанцирана мудрост“¹⁴³⁵ извире из поступка који изразито људску трагедију испитује из простора бесконачног релативизма, па тај релативизам „докида и саму трагику“¹⁴³⁶. Константиновићев роман о Ахасверу постаје тиме „иронична ругалица човјековој жељи да престане да буде ограничена свијест“¹⁴³⁷. Да би то постигао, Константиновић се послужио „изванредно рафинираном употребом онога језичног медијума који је карактеристичан за модерну, нововјековну филозофију“¹⁴³⁸.

Ахасвер или трактат о пивској флаши Ненад Даковић одређује као први постмодерни текст у нашој књижевности. Уопште, „дестабилизација традиционалног прозног дискурса, испитивање саме границе модерног наративног поступка које долазе до изражаја највише у *Ахасверу* или у *Декартовој смрти*, (...) можда су најважнија обележја Константиновићевог поетичког канона“¹⁴³⁹.

Бранислава Васић Ракочевећ као основне тематске преокупације аутора у *Ахасверу* одређује испитивање субјекта и граница свести, без могућности устаљивања субјекта у финалној форми, при чему је „легенда вечно лутајућег Јеврејина послужила као идеална перспектива“¹⁴⁴⁰. Ахасвер је оличење немогућности налажења било какве форме, а у потреби да сачува свој интегритет он „такорећи жуди, очајава за смрћу, за крајем и тиме постизањем било какве форме, тј. тежећи смрти он тежи ка проналажењу себе.“¹⁴⁴¹ Управо стога, сматра Васић Ракочевећ, Ахасвер је адекватан предмет и оруђе Константиновићевог

¹⁴²⁹ Вук Крњевић, „Запис о Ахасферу“, *Књижевност*, 11–12/2000, стр. 1348.

¹⁴³⁰ Исто;

¹⁴³¹ Исто;

¹⁴³² Исто;

¹⁴³³ Исто;

¹⁴³⁴ Исто, стр. 1349.

¹⁴³⁵ Исто;

¹⁴³⁶ Исто;

¹⁴³⁷ Исто;

¹⁴³⁸ Исто;

¹⁴³⁹ Ненад Даковић, „Кад бих могао да га нађем, нашег мајстора, рекао бих му“, у: *Књижевност*, 11–12/2000, стр. 1371.

¹⁴⁴⁰ Бранислава Васић Ракочевећ, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, претходно наведено, стр. 155.

¹⁴⁴¹ Исто;

истраживања свести „којом би биће дошло себи, осетило себе помоћу границе, у овом случају смрти...“¹⁴⁴².

Ахасвер је израз саме немогућности помирења између форме и бескрајног. Он чак представља и „немогућност мишљења, односно конституисања било какве мисли, која је, такође, увек некаква форма, а форма је порицање вечности“¹⁴⁴³. Осим тога, мисао је увек усмерена неком циљу, а Ахасвер, као лишен смрти, не познаје било какав вид финалности, закључује Васић Ракочевић. Константиновић је, обликовањем става да је сваки покушај успостављања идентитета неуспешан, Ахасвером „дошао до врхунца истраживања идентитета, теме коју је покренуо у претходним романима“¹⁴⁴⁴. Ахасвер на тај начин, сматра Васић Ракочевић, представља „парадигму Константиновићевог онтолошки неутемељеног наратора и његово схватање неопходно је за разумевање и правилно тумачење осталих романа овог аутора“¹⁴⁴⁵.

Ахасвер или Бити, значи бити неадекватно

Ахасверизам епохе

У отклону савремене литературе од митологије Константиновић је видео не потребу за демистификацијом митова или бекство од колективног мишљења у потреби за индивидуализацијом, већ изванстанао из немоћи савременог човека који нема мит као синтетизовану слику света, „митологију која би нас исцрпљивала онако, и онолико, као старе Грке, или Средњи век, њихова митологија“¹⁴⁴⁶. Стога и сваки покушај да једну појаву или „тек могући елемент могућег сутрашњег мита, те синтетичке слике о нама, тог синтетичког сна свих снова, прогласимо за мит, и славимо као такав, веома брзо пресакне“¹⁴⁴⁷. Међутим, поставља се питање да ли је слободни избор мита уопште могућ и који су митови могући за савременог човека. Није случајно, пише Константиновић, да мит о Ахасверу који је привлачио песнике кроз генерације баш данас доживљава можда своју ренесансу.

С новинама у руци, ових дана, које јављају о поновном антисемитском покрету, осетио сам језиво присуство Ахасвера. Новине су објавиле и слике: Јеврејин покушава да скине прстен пре него што га стрелају. Не треба дуго гледати у ову слику, у ту руку, у то лице па видети Ахасвера.¹⁴⁴⁸

Мит о Ахасверу који је вероватно протестантског порекла први пут је објављен у Лајдену 1602. године. Реч је апокрифном тексту у којем Хризостом Дудулеус пише о томе како је његов учитељ, шлезвишки бискуп Паул фон Еизен, срео у Хамбургу 1542. године самог Ахасвера кога је Христос проклео на вечни живот, јер је одбио да му пружи одмориште на његовом путу према Голготи. У роману *Ахасвер* Радомира Константиновића тај митски луталица појављује се под готово свим именима која су забележена у легендама о њему: Малхо, Картафилус, Јосиф из Ариматеје, Исак Стари, Хуан Еспера ен Диос. Наиме, легенда о Ахасверу забележена је неколико пута. Њени записивачи Хризостомус Дудулаеус, Метју Перис, енглески бенедиктинац из XIII века, астроном Гвидо Бонати, јерменски архиепископ, преносе сведочанства о сусретима с Ахасвером у Либеку,

¹⁴⁴² Исто, стр. 156.

¹⁴⁴³ Исто;

¹⁴⁴⁴ Исто, стр. 164.

¹⁴⁴⁵ Исто;

¹⁴⁴⁶ Радомир Константиновић, „Мит и смех“, *Политика*, 15. V 1960.

¹⁴⁴⁷ Исто;

¹⁴⁴⁸ Radomir Konstantinović, „Ahasver danas“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, претходно наведено, стр. 26.

Лондону, Паризу, Њукастлу, Астрахану, у 17. и 18. веку, а године 1868. Ахасвер се наводно лично представио извесном Мормону О' Грејдију, недалеко од Солт Лејк Ситија.

Ахасвер прелази простор и време понет својим проклетством, „том персонификацијом једног зла које траје у свету кроз векове, и чији тријумф смо, неслућени, доживели управо у нашем веку, у нашој ‘модерној’ цивилизацији“¹⁴⁴⁹. Али, сматра Константиновић, он више не путује као оличење сопственог проклетства „него као жива, још увек актуелна персонификација зла и срамоте од којих не можемо да окренемо главу“¹⁴⁵⁰. Бесмисао и зло епохе у којој је Ахасвер још могућ, „тај очајни ewige Jude, тај проклети le Juif Errant, та срамота овога века, његово зло, немир свакога од нас“¹⁴⁵¹ не дозвољавају нам да се фаустовски нађемо пред апсолутном лепотом, па ни да доживимо обнову једног од „најбаснословнијих митова Антике, мит о Лепој Хелени, том оличењу лепоте која је над моралом и сваком етичком трагиком и драмом“¹⁴⁵². Било би савршено нетачно рећи, пише Константиновић, да савремена књижевност не жуди за таквом лепотом која је само лепота, а не и морал, криза човека и егзистенцијални проблем. Међутим, ако је савремена литература етичка, то није резултат слободне воље њених стваралаца, већ „дело насиља епохе над њом, епохе која тражи своје морално разрешење, своју моралну равнотежу, епохе која, ево, није заборавила Ахасвера“¹⁴⁵³.

„Данашњи“ Ахасвер рођен у „у грчу за човечношћу, за Људским смислом и правдом“¹⁴⁵⁴, није исти Ахасвер кога је наслутио Гете у своме нацрту за једну ненаписану поему. Он није ни Ахасвер Ленауа и Шамиса па ни *Анђео сумње* Ханса Андерсена, чак његово лице није оно које је угледао Гистав Доре. Ахасвер можда више није ни „свирепа комбинација вечите казне и лутања, него доказ зла које је уопште довело до његовог мита, до његовог проклетства“¹⁴⁵⁵. Познат и као Juan Espera en Dios (шпан. Јован који се нада у Бога) Ахасвер у овом садашњем свету, који на „његовом људском, свељудском језику не дозива бога него човека“¹⁴⁵⁶, може и мора бити само онај који се нада у човека.

За разлику од античког света у којем је митологија израз целовите слике света, и облик његове смислености, у савременом добу је немогуће створити синтетичку митску слику света, јер се не познаје његова интегрална слика, његова форма која је увек форма неког смисла. Хармонија која подразумева смисленост, немогућа је у бесмислу савремене епохе, па Апсолутна лепота која захтева хармонију у персонификацији у лику Лепе Хелене, мора уступити место миту о Ахасверу којем измиче сваки склад као уређење смисла. Константиновић као да у миту у Ахасверу – оличењу бесмисла и зла модерне епохе, њеног непознавања склада, порицања историје као историје смисла – налази најцеловитију, али ипак фрагментарну митолошку слику савременог света. Ахасверова принуда на говор као једину акцију, која се не може завршити никаквим делом у његовој вечности што негира било шта окончано, с вољом која не може завршити у смислу који је извесна форма воље, судбина је сваког субјекта. У јединој његовој предестинацији постајања субјектом, који је недостатан и себи недостижан.

¹⁴⁴⁹ Исто, стр. 26–27.

¹⁴⁵⁰ Исто, стр. 27.

¹⁴⁵¹ Исто;

¹⁴⁵² Исто;

¹⁴⁵³ Исто;

¹⁴⁵⁴ Исто;

¹⁴⁵⁵ Исто;

¹⁴⁵⁶ Исто, стр. 28.

Од Јуде до Ахасвера

Ахасверово проклетство да буде вечан било би немогуће као проклетство без свести о смрти као „конститутивној сили бића“¹⁴⁵⁷, о њеној творачкој енергији као енергији форме која себе проналази, о смрти као крајњој дефиницији у обликовању субјекта. Творац легенде о Ахасверу као да је слутио да је вечност истоветна ништавилу и да бити вечно „значи ‘бити’ у патњи због не-бивања, у немогућности овог остваривања путем смрти“¹⁴⁵⁸.

Као обећан вечности Ахасвер одбија негацију, сваку објаву легенде о њему која га на изванредан начин поништава, одбијајући тако и трагедију којом врхуни апсолутно постојање. Он хоће постојање, али неће трагедију, сањајући извантрагичну хорску „разумност“, која је и неразумна жеља за вечношћу у којој Ахасвер не претпоставља ништавило. У Ахасверовој верности једној ствари, као *вечној*, у ствари је верност вечности која се објављује кроз појединачно коначно. Међутим, извесна дијалектичка судбина не мимоилази ни саму ствар, јер она је збир својих могућности и односа према другим стварима. Оно што је у њој идентично, то јесте управо разликовањем према другој и помоћу те друге ствари, али и то *друго* је у самој ствари, разлика истоветног према неистоветном. Изван контекста ствар губи садржај и постаје „форма свог понављања, овог ненапредовања, овог заустављеног времена“¹⁴⁵⁹, форма вечности као апсолутне садашњости. Из немогућности апсолутно-садашњег времена јавља се *ахасверска* вечност као ништавило, а способност за контекст и контрапункт показују се као део дијалектике бића.

Ахасверова апсолутна садашњост дело је духа предестинације, који поричући промену налази ништавило. Ахасвер је, пише Константиновић у *Пентаграму*, „корекција *Новог завета*, корекција Јуде, који је антитеза Христова, онај који га ствара издајом“¹⁴⁶⁰. Својом смрћу Јуда читав новозаветни свет препушта успомени и причи, дефинише га као прошлост. Протестантски дух из којег је никла прича о Ахасверу не пристаје да се о Христу говори као о прошлом, догођеном Христу, он не пристаје на помирење с било којим видом историчности, слутећи да „Христ постаје литература и да је *Нови завет*, такође, све више литература о једном бившем времену, дакле једна ствар у времену и ‘за времена’“¹⁴⁶¹. Протестантизам хоће да *Нови завет* остане „драма актуелна, вечно-актуелна, садашња“¹⁴⁶² чији смо непосредни учесници. У *Новом завету*, међутим, сматра Константиновић, као да се све одупире тој актуализацији и „срља у литературу, у прошлост, у историју, све налази неке коначне облике, неку своју границу“¹⁴⁶³. И прича о Христу у *Новом завету* добија свој епилог, као и прича о Јуди. Он, као Христова антитетичка сила без које Христ не може постојати – нужнији од свих који су чисто слагање са Христом – налазећи свој крај, завршава и Христову причу, па они постају „једна већ одиграна драма о којој нам није остало ништа друго него само да причамо“¹⁴⁶⁴.

Актуализовати такву причу неизбежно значи актуализовати Јуду, отети му конопац из руке који „веже“ читаву драму, читав један свет. У том смислу Ахасвер је

¹⁴⁵⁷ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, у: Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Нолит, Београд, 1984, стр. 403.

¹⁴⁵⁸ Исто, стр. 404.

¹⁴⁵⁹ Исто, стр. 409.

¹⁴⁶⁰ Исто, стр. 412.

¹⁴⁶¹ Исто;

¹⁴⁶² Исто, стр. 413.

¹⁴⁶³ Исто;

¹⁴⁶⁴ Исто;

протестантска, „лаичка корекција Јуде, његова исправка у вечног Јуду, у Јеврејина који нема шансу смрти...“¹⁴⁶⁵. Корекција Јуде у Ахасвера као Јуду без конопца је „генијална у својој зверској свирепости, она је животодавна дрога убризгана у већ млитави дух хришћанства, највиши облик, и степен, мрачне луцидности до које је стигао дух у свом страху од ирационалног, у својој потреби за формом, за драмом, за сукобом“¹⁴⁶⁶. Да би *Нови завет* остао актуелан, Јеврејин мора бити актуелан. У истој актуелности је и казна за Јеврејина, јер је „дело овог прозрења о творачки-неизбежној и неизбежно-творачкој смрти у којој се не види, не слуги само проклетство већ и оно што ме чини, оно што ме омогућава да бивам, да се нађем у томе проклетству које је, ипак, и ово бивање, једино за које знам“¹⁴⁶⁷. Јуда који има конопац способан је за историју, управо јер има шансу смрти, шансу форме себе. Његова историја је историја једне форме, али и историја једног ужаса који је ипак нека форма. Јуда постоји, макар и кроз проклетство, јер је у историји, он игра, па макар у игри једне немогућности. Самом смртношћу, он познаје трагедију, која ипак није највећа трагедија, највећи пакао. Пакао врхуни у Ахасверовом безлично-ванисторијском, ванвремено-празном бивању, с оне стране смрти, границе, сваке форме у немоћи достизања себе.

Лутање потакнуто налогом за самопроналажењем, али лутање као немогућност успостављања било какве форме, без сумње је ахасверско. Проклетство тог и таквог лутања је Ахасверов пут „од једне до друге ломаче, ужаса, понижења, кад га препознајемо на улици, вешамо и спаљујемо као издајника, као кривца за сва зла, као оличење зла, беде живота, патње животне“¹⁴⁶⁸. Ахасвер самим тим што је вечан – лута, и он је то лутање јер је вечност. Он је „ненађеност у вечном, бескрајном, безграничном, с оне стране граничне смрти, форме, с оне стране сваке могућности конструкције самог себе, свог бића, свог Ја, јер је с оне стране могућности смрти“¹⁴⁶⁹.

Протестантски песник, творац мита о Ахасверу, који је наслутио историчност смрти и самим тим њену конститутивну моћ, у порицању смрти као порицању историје која би завршетком да нађе свој смисао, у порицању историје као кретања, наслутио је и немогућност акције која је и оспоравање чина као акције према будућности и акције као чина, немогућност самог времена. Стога, Ахасвер је ова „самоиздаја протестантизма, ту где је вечност откривена као ово проклетство од ненађености, као проклетство у узалудном тражењу смрти“¹⁴⁷⁰. У вечности као у безграничној, Ахасвер *није*, или је само та свест да *није*. Мит о Ахасверу као да је „апокрифни протестантски покушај“¹⁴⁷¹ нашег помирења са смрћу, не само у хришћанском духу поимања смрти као пута ка будућем спасењу, већ пристајања на њу као спасење у овом свету. Ахасверово лутање које је последица његове вечности значи и његово ненапредовање; он је празнина која се креће у празном, „у вечно-празном као у празно-вечном у коме нема напредовања“¹⁴⁷², јер у вечном нема покрета, јер нема времена. Он је и немогућност облика у бескрајном као безобличном: „Његов дух је дух ове безобличности, а његова патња је патња у њој, у овој парадоксалној свести о њој“¹⁴⁷³.

¹⁴⁶⁵ Исто, стр. 414.

¹⁴⁶⁶ Исто, стр. 415.

¹⁴⁶⁷ Исто;

¹⁴⁶⁸ Исто, стр. 418.

¹⁴⁶⁹ Исто;

¹⁴⁷⁰ Исто, стр. 419.

¹⁴⁷¹ Исто, стр. 420.

¹⁴⁷² Исто;

¹⁴⁷³ Исто;

Гете који је први покушао да оличи Ахасвера, уверен у могућност делања, у тој вери угледао је Фауста. Воља за делом заједничка је Фаусту и Ахасверу, иако рођеним у духу протестантизма као духу порицања чина, веровањем у предестинацију. Фауст као да је највећи идеал Ахасвера, али Ахасвер је сама немогућност стварања дела, не само зато што је Јеврејин, тај „човек-објект а не човек-субјект, тај вечити наш симбол а не биће, жртвени јарац наше цивилизације, већ и зато што је вечит, што је сама вечност: једно дело је, увек, порицање вечности, онако као што је форма порицање бескрајног“¹⁴⁷⁴. Није стога ни случајно, тврдио је Константиновић, што је Гетеов Ахасвер остао само нацрт за поему, а што је Фауст ипак написан.

Ахасвер је чак и немогућност мишљења, јер и мисао је такође вид форме која пориче безобличну вечност. Мишљење је и облик неке акције, „смисао воље на делу, усмерене неком циљу“¹⁴⁷⁵. Пошто је лишен смрти, он не познаје никакав финалитет, па ни циљ који сâмо бескрајно не може претпостављати. Бескрајност као бесциљност и немогућност мисли изван акције, односно мисли као једине акције која би можда била дозвољена Ахасверу, искљученом из историје, извор је Константиновићевог приповедања у роману *Ахасвер*: „У књизи *Ахасвер или трактат о пивској флаши* покушао сам да говорим из Ахасвера, тј. из ове мисли као искључиве акције, из овог немогућег смисла без воље“¹⁴⁷⁶.

Ахасвер није „модел“ савршеног ума како су га поједини критичари разумели, пише Константиновић. Онда када се јавља „тај монструм савршени ум“¹⁴⁷⁷, он се јавља као принуда на себе самог, као најстрашнија патња која се може замислити. Живети у савршеном уму значи „живети у чистој мисли, бити фантом бескраја, где се ништа не остварује јер је све бескрајно“¹⁴⁷⁸. Осуда на савршени ум као на бескрајност казна је Ахасверу из самог његовог јеврејства. Он би да мисли изван акције, да нађе „смисао без воље“¹⁴⁷⁹, смисао који не осмишљава ништа, који је празна форма. Ахасвер је осуђен да буде с оне стране сваког смисла, а захтевати од Ахасвера да изнесе смисао, с уверењем да свако писање подразумева потребу да се нешто саопшти, значи захтевати да Ахасвер не буде Ахасвер, испунити његову жељу да не буде Ахасвер, што остаје само жеља у одбијању негације себе. Он уједно и јесте и није Ахасвер, па је отуда у том проклетству могућности, али немогућ као форма. Казивати описано проклетство значи говорити то неизрециво ништа, „од речи до речи као од пораза до пораза, као од провалије до провалије ове немогућности, ове крајње отворености која све прождире, која све руши“¹⁴⁸⁰. Свака мисао ту пада у празнину као одсуство воље и као немогућност чина. Стога је једина одржива намера у верности неизрецивом проклетству Ахасверовом, али у његовом случају могућност да се нешто саопшти мора се претворити у немогућност. Отуд у Ахасверу нема и не може бити никаквог система који су поједини критичари тражили у њему, јер тражити систем од Ахасвера значи превиђати његово јеврејство.

Константиновић, како пише, и није хтео да поклони Ахасвера духу систематичности, ма колико систематичност била нужна у писању, јер Ахасвер је несмисао, не-форма, не-систем. Он је неизрецив и свест је о неизрецивости, немоћ и свест о немоћи, у чему је једина трагедија коју он може знати. Како сам тврди, Константиновић

¹⁴⁷⁴ Исто, стр. 420–421.

¹⁴⁷⁵ Исто, стр. 421.

¹⁴⁷⁶ Исто;

¹⁴⁷⁷ Исто;

¹⁴⁷⁸ Исто;

¹⁴⁷⁹ Исто;

¹⁴⁸⁰ Исто, стр. 421–422.

је хтео да разори тај систем у постајању системом, како би био „медијум овог апсолутног, парадоксалног духа“¹⁴⁸¹. Трактат о Ахасверу, Ахасверов трактат је последица мисли препуштене формалној логичкој дијалектици, која је чудовиште што само себе прождире, јер је сам Ахасвер изван акције. Тај логички монструм сачекује сваки онемогућени субјект, који се с том оспореношћу не мири. Као лишена воље та неман чисте логике је денунцијација себе саме као смислене, своја сопствена пародија и аутосатира, јер је неодржива изван акције.

Потребно је „нешто снаге да се остане веран том чудовишту, да се пристане на његов говор“¹⁴⁸², пише Константиновић даље у *Пентаграму*, а да се над њим не изврши насиље у име свог смисла, у име своје воље, већ да се говор остави подређен сопственим законима, да се остварује као сопствена немогућност у празнини која се рађа из свести о немогућности било каквог система, форме, закључка. Стога ни Ахасверов говор као говор-не-говор, који мора да смисли самог Ахасвера, не може бити никакав систем као форма поеме или романа у њиховом традиционалном смислу. Када саопштава своју празнину и немирење с њом, Ахасвер може бити само празнина усред те традиције која је и „традиција ове срамоте што се зове *der ewige Jude*“¹⁴⁸³.

Тражећи смрт Ахасвер тражи облик, увремењеност. Његова опсесија смрћу је једина његова вера која открива и изван *ахасверизам епохе*. Филозофија егзистенције *ахасверизам* изражава управо вером у смрт која би нас приближила егзистенцији. Вера у „скок“ смрћу из „неправе“ у „праву“ егзистенцију осећа се и код „песничког, мистичког Јасперса, али и код Хајдегера“¹⁴⁸⁴, уопште у филозофији егзистенцијализма била она теистичка или атеистичка. Неки апсолутни, *прави живот* као да је једино ту где је апсолутна смрт у којој би неко апсолутно *ја* нашло свој крај. Међутим, веровањем у апсолутно *ја*, остваривог само оруђем апсолутне смрти, открива се *ахасверизам* као немогућност себе апсолутног. Ова чиста утопија „чистог“, потпуног *ја* као да је дело чисте формалне логике која се удаљила од искуства. Ако је Ја увек „сумњиво, и колебљиво, увек неко виртуелно Ја, нека могућност која ме непрестано баца у будућност, али не и њена оствареност“¹⁴⁸⁵, оно је такво из одређења саме смрти, и најпре због тога што би апсолутно знање чисте смрти, било знање овог Ја од себе самог. Иако апсолутна стварност и нужност, смрт остаје најнестварнија за субјект, увек нека иреална смрт. Позив филозофије егзистенције на крајња стања, на општење са смрћу као творачким императивом превиђа немогућност тог општења. Једино искуство субјекта је „ово неискуство смрти, једино моје знање као да је ово незнање смрти“¹⁴⁸⁶. Субјект за себе самог остаје „бесмртник“, оваплоћење Ахасверовог искуства незавршивости које га пориче као стварног, као вид форме. Управо превиђано искуство открива ову творачку заблуду, јер „исхода нема, тражење је могуће јер нема резултата, јер је тражење само ако је узалудно“¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸¹ Исто, стр. 422.

¹⁴⁸² Исто;

¹⁴⁸³ Исто;

¹⁴⁸⁴ Исто, стр. 423.

¹⁴⁸⁵ Исто, стр. 424.

¹⁴⁸⁶ Исто, стр. 425.

¹⁴⁸⁷ Исто;

Хотелска соба као дом сваког Ахасвера

У извандрамском свету хотелске собе митски луталица још једном „извучен за косу из некога свог сопственог одсуства“¹⁴⁸⁸ почиње да говори о себи, стварајући себе тим говором. Он који је „стално на почетку себе увек у нади да је то онај прави тренутак“¹⁴⁸⁹ у којем је он напокон он, измиче себи непрестано. Ту где је разграђивање себе говором и немогућношћу било каквог дела, па и познавања смрти као коначног облика себе, једино постојано, а недостижност себе једино искуство, а Ахасвер сопствена теза и антитеза, „лете, рекао бих, те моје куће, ти тренуци, руше се пре него што успем да их населим“¹⁴⁹⁰. У свету који Ахасвера препознаје једино као *заувек-Чивутина* он препознаје тај свет као од сваког другог садржаја испражњену форму. Пивска флаша и столица стога могу бити слика форме овога Јеврејина који познаје вечност, али не познаје форму управо јер је вечан. Његово *чивутско надахнуће* је „обећање дома“¹⁴⁹¹, јер чивутска је вечност увек иста, у њој нема промене јер нема времена. Он који не познаје време не може познавати ни себе као тренутак једне форме, јер не познаје тренутак као једну форму времена. Тај проклети обућар јерусалимски који би и себе и вечност, који „хоће оно што неће“¹⁴⁹² – вечност, и „неће оно што хоће“ да буде Ахасвер, нежељена форма себе, он и *није*, јер траје вечан.

Иако је вечити Јуда, он очајава што није само Јуда који „има“ смрт, јер има конопац. Јуда у роману *Изразак* коментарише пророчанства чији је главни актер, несигуран у то која ће се варијанта приче реализовати. Ахасвер такође преузима неку врсту примата над текстом, упознат са свим варијантама приче о себи, он је и актер приче и њен коментатор. Већ на самом почетку своје принудне исповести он себе одређује као оног који је „онога онда (име да му не кажем), издао, рекавши му *Иди брже* на његовом славном путу, који *није и мој пут*“¹⁴⁹³ (курзив С.Ш.). Речи којима је одбио Христа на његовом путу ка Голготи, Ахасвер сада вечан због Христове клетве, препознаје као речи којима је сам себе проклео:

...заиста онај издајник, као што се говори, и нека се и даље говори, кажем, понављам то, онај тзв. Achaschverosch, Ahasverus, Ахасвер, вечити Чивутин, као што ми понекад каже П. В. Еизен, и куне се још да му ја то, у овом раду, у овом граду, њему мртвом али, ипак, не још сасвим мртвом, сам кажем, јер ево где у страху опет препознајем себе као тог неписменог обућара јерусалимског који је рекао *Иди брже*, али не онеме у чије име долази ми П. в. Еизен, већ саме себи, јер саме себи кажем *Иди брже*, увек пред овим зидом, и као онеме себи који пролази, у жељи да будем и да останем, и саме себи кажем мојим гласом, а не гласом некога другог: *Ја идем, али ти ћеш остати док се не вратим*, јер ево где остајем, где нисам...¹⁴⁹⁴

Он није сигуран да ли је он – као што му записивачи легенде о њему Паул фон Еизен и Гвидо Бонати кажу – онај који је под именом Малхо „онога ударио, на његовом путу према крају. (...) И не верујте ми, зато, никако ми не верујте кад вас преклињем да ми верујете да нисам то урадио...“¹⁴⁹⁵. Он би и мртве приповедаче легенде о њему молио да потврде речено: „...истину си говорио; ја сам ударио онога а не само рекао му да иде

¹⁴⁸⁸ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, у: *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм (белешке из хотелске собе)*, Нолит, Београд, 1984, стр. 10.

¹⁴⁸⁹ Исто, стр. 14.

¹⁴⁹⁰ Исто, стр. 14–15.

¹⁴⁹¹ Исто, стр. 113.

¹⁴⁹² Исто, стр. 132.

¹⁴⁹³ Исто, стр. 9.

¹⁴⁹⁴ Исто, стр. 144–145.

¹⁴⁹⁵ Исто, стр. 149.

брже¹⁴⁹⁶, како би био сигуран барем у једну фикционалну истину, у недостатку било какве друге.

Ахасверска стварност

У својој упитној стварности, немогућ у стварности јер је вечан, он је упитан и у стварности приче – „Јесам ли заиста могућ само у причи, па је ово живљење неко причање а не живљење, и због тога нисам стваран већ само ова жеља да будем стваран, ту где је стварност жеља за стварношћу, тако ужасна жеља, децо, да ми се учини понекад чак да стварности и нема, да је никад није ни било...“¹⁴⁹⁷. Ахасвер може бити стваран само тако што подржава стварност око себе, која своју извесност, чак, црпи из њега. У том страху од варљиве стварности он страхује пред огледалом и од сопствене руке којом пише, јер можда су и они дело Духа Језика који је „измислио читав свет који (свет) није тад ништа друго него само ова сумња да је чиста смицалица овог Духа Језика...“¹⁴⁹⁸.

Иако неће да говори, Ахасвер говори, јер хоће да буде. Пред сваком стварношћу он је грешан, „стварност је за мене само стварност мог греха према стварности“¹⁴⁹⁹ у нестварности њега самог, у односу на предметну стварност која не мора себе да прича, да би била. Само бол га разуверава да није још увек пивска флаша чији га форма као могућност форме њега самог фасцинира. Међутим, он може доспети само до идеје флаше, идеје себе самог и света, јер је „осуђен на идеје, знакове, духове“¹⁵⁰⁰, па стога мора да хоће саму предметност флаше, своје оспољење у стварности света, јер га никаква аналитика не може излечити од жеље буде. Где је само Дух као дух негације, он је дух злочина над светом, ту где је Ахасвер себи „ускраћен, у немирењу да никад нисам био са собом, у немирењу да никад нећу да будем...“¹⁵⁰¹. Идеја о свету је увек сумњива идеја, она је оруђе духа који би од себе да побегне у нешто стварније од себе, али она остаје само идеја, па и није у својој бесконачности ту где је флаша –

...на истом путу флаше према флаши, на истом путу овога Чивутина према Чивутину, према ономе који, као неки други ја, мора да је негде ту, верујем, не умам да не верујем, и сад, у овом часу, док ово пишем (колико је сати?), али који као да идејом брани себе од мене, заштићен том идејом, даје ми идеју а не себе, то ја самоме себи дајем идеју, а не себе, па имам идеју а не себе, ову идеју која је немирење идеје у идеји, па ми се чини, најчешће, да се од самог себе сакривам...¹⁵⁰².

Стога Ахасвер себе и препознаје само као ово дело духа: „...ја сам ваш симбол, а не ја, шифра ваших снова, фикција усред овог трактата...“¹⁵⁰³, али му је свеједно шта то *као јесте* пошто заправо није. Он је нечија идеја која се колеба у себи самој, туђи симбол¹⁵⁰⁴ који тежи да се врати у стање свог првотног значења:

¹⁴⁹⁶ Исто, стр. 150.

¹⁴⁹⁷ Исто, стр. 16.

¹⁴⁹⁸ Исто;

¹⁴⁹⁹ Исто, стр. 17.

¹⁵⁰⁰ Исто, стр. 67.

¹⁵⁰¹ Исто, стр. 66.

¹⁵⁰² Исто, стр. 68.

¹⁵⁰³ Исто, стр. 86.

¹⁵⁰⁴ О унутарњем императиву самих симбола да се десимболизују, Константиновић пише и у есеју *О Старобинском или игра симбола се наставља*: „...у природи (је) симбола да провоцира десимболизацију или да провоцира захтев за проналажењем његовога правога, а скривеног предмета. Симбол не игра само с нама; али он се игра и са самим собом; Он је да-не предмета. Он непрестано доводи и себе у питање, и само и јесте тако. Он је проблематичан и „воли“ једино своју проблематичност, своју сопствену опасност.“ Наведено према: Radimir Konstantinović, „O Starobinskom ili igra simbola se nastavlja“, u: Radimir Konstantinović, *Na margini*, претходно наведено, стр. 210.

...унутрашње померање, неко насртање те унутрашњости, живог језгра, заробљене клице не сећам се више ког, ни каквог, живота, не сећам се више живота, некадашњег његовог пролећа, можда његове подударности са собом, његове непосредности, на зидове овог симбола, на тамничке зидове дела.¹⁵⁰⁵

Ахасверово *ја* је нужно само „сан о том ја“¹⁵⁰⁶ у сну у којем га неко други сања, један „народ сневача, народ заспалих очију“¹⁵⁰⁷, он је идеја која хоће његово месо као сопствено тело. Као идеја постоји и његово лице, душа и намера, па он постоји пре него што постоји: „Рођен сам пре него што сам рођен, ја још нерођен, па нећу бити, постати, пробудити се: само ћу да сањам како сањам да се пробудим, да се вратим себи“¹⁵⁰⁸. Он стога сумња да је дух одсутног *ја* извор његовог проклетства:

...кад бих могао да се излечим од тог духа Ја, још горег од Духа Језика, кад бих знао, неким другим знањем, али знањем које би било *моје*, а не као ово знање које ме зна, али у коме се губим, у коме све изнова покушавам, увек на почетку, да нема тог мене ту, да ме уопште нема нити може друкчије да буде него само као сад, док гледам ону светлост, док осећам хартију под својом руком... Покушавам да не будем, да се помирим са тим да ме нема, неким помирењем које би било другачије од дозивања апсолутне ноћи.¹⁵⁰⁹

Иако дело самог насиља идеје према субјекту, Ахасвер покушава да се саобрази идеји, „ту, где ми је неко дошапнуо на уво да ме има, добацио ми у слух гласом обећања, гласом наде, ту најстрашнију вест која ме осуђује на овај рад“¹⁵¹⁰, јер њу „једино има од себе“¹⁵¹¹, од које мора и „своје тело да скроји“¹⁵¹². Међутим, нема идеје изван идеје о издаји идеје, „где је идеја ту је будуће насиље; једина будућност идеје је насиље: једина будућност насиља је идеја“¹⁵¹³, ту где нема најзад поседованог као сада-облика, већ само будућег, као идеје о њему.

И „празнина је идеја о празнини“¹⁵¹⁴, из које се рађа страх који води имену, пивској флаши, нечему помоћу чега као свом не-ја Ахасвер једино може да буде он. Али „увек је име неко погрешно име, насиље се рађа у немоћи предиката“¹⁵¹⁵, па увек остаје нека идеја о Ахасверу изван њега самог, остављајући га опет недостатним себи. Као увек бескрајно изван себе и тиме све више бескрајан у бескрајности, „као вечност у вечности у којој нема више никакве разлике већ је све, јер је у вечности и као она сама, понављање једног-истог, види само то једно-исто, у понављању, тј. не види више ништа“¹⁵¹⁶, Ахасвер губи могућност сваког животворног разликовања, губи се свака разлика између једног и другог објекта, и између једног и другог посла, па је бити, немогућим успостављањем разлике „посао који не престаје“¹⁵¹⁷.

У том тријумфу вечности која брише све разлике, јер би признавањем појединачног облика као облика антитетичности уништила себе као безобличје, потврђује се безобличје свега и све је у страху од истог безобличја. Нема разлике ту где све није, јер „све што није на исти начин није“¹⁵¹⁸. У надахнућу које је „неподношење духа у духу“¹⁵¹⁹ који хоће себе

¹⁵⁰⁵ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 87.

¹⁵⁰⁶ Исто, стр. 88.

¹⁵⁰⁷ Исто, стр. 89.

¹⁵⁰⁸ Исто;

¹⁵⁰⁹ Исто, стр. 90.

¹⁵¹⁰ Исто, стр. 91.

¹⁵¹¹ Исто;

¹⁵¹² Исто;

¹⁵¹³ Исто, стр. 94.

¹⁵¹⁴ Исто, стр. 97.

¹⁵¹⁵ Исто;

¹⁵¹⁶ Исто, стр. 109.

¹⁵¹⁷ Исто;

¹⁵¹⁸ Исто, стр. 111.

па неће „чисту“ пивску флашу, свака идеја, и идеја о себи је искуство празнине, „немирење са светом који је немирење с идејом“¹⁵²⁰. Ахасвер као (свако) биће које је „заражено врховним начелом пивске флаше које је начело облика“¹⁵²¹, потврђује да „*нико није рођен за апсолутно које се рађа за сваког и у сваком*“¹⁵²².

Пивска флаша у сну о форми

Стварност пивске флаше последица је њене истости у сваком тренутку, у тренуцима које она сама не разликује, јер не познаје увремењеност, јер не успоставља време говором. Повезаност свих њених тренутака слика је форме коју вечни Ахасвер нема. У обожавању њене стварности као саме њене постојаности и тиме на неки начин обожењу пивске флаше извор је Ахасверове немогуће наде, у вечности где је свака нада немогућа у непознавању испуњења наде као извесног финалитета, да ће „нешто од те постојаности увек-исте флаше, тако непроменљиве (и зато тако стварне), да пређе и на мене“¹⁵²³. Он се, загледан у флашу, нада да ће као посматрач бити и сам виђен од себе самог, јер је задржан тим задржавањем флаше у флаши. Дакле, Ахасвер се нада да ће сабран гледањем бити целовит у сада-времену, а „не више они тренуци који ме разносе, увек нови и друкчији, па ме овде нема!“¹⁵²⁴

Међутим, пивска флаша је увек само сећање на њу, одиграна ствар перцепције, која се и говором потврђује као прошла. Нужни говор који постаје све бржи, све гласнији, то „бљубање речи и реченица, које покушавају да нађу тај зид празнине, да га разоре“¹⁵²⁵, зид који опкољава пивску флашу, говор је у том Ахасверовом „светом чивутском рату који је рат за ослобођење пивске флаше, заробљене у празнини“¹⁵²⁶, рату за освајање облика безобличног, вечног Чивутина.

Ахасверова тамница је управо његово знање о одсуству „апсолутне пивске флаше“¹⁵²⁷, којој још „само мало треба па да се деси“¹⁵²⁸, као што све ту где је Ахасвер дотиче руб догођености као ништавила у вечноме. Пивска флаша је и Ахасверова Офелија, која га веже за свет који је свет њега неапсолутног. Ту где би пивска флаша била само флаша, била би и Јосафатска долина за Ахасвера. Тамо где Ахасвер пристаје на хорску свест као свест разумности и извантрагичности, нема суда, а пивска флаша је „видљива“ само док јој суди, док у њеном порицању као путу ка њој, или њеној афирмацији на истом путу, налази себи поређење и тиме бива. Уколико је Ахасвера мање, утолико је савршенство пивске флаше веће, јер „савршенство нас измирује уништењем“¹⁵²⁹. Као чиста форма Ахасверовог зла, апсолутна пивска флаша је бог, јер је апсолут Ахасверу, себи и свему недовољном, коју неће имати кад је буде имао будући да ће га она као сваки апсолут порећи као појединачност, „већ ћу да упаднем у њу као у сами понор, и као у бога...“¹⁵³⁰. Као и бог потпуно испуњена собом, она је савршено незнање о себи. Као сваки апсолут,

¹⁵¹⁹ Исто;

¹⁵²⁰ Исто;

¹⁵²¹ Исто, стр. 116.

¹⁵²² Исто, стр. 123.

¹⁵²³ Исто, стр. 18.

¹⁵²⁴ Исто, стр. 19.

¹⁵²⁵ Исто, стр. 25.

¹⁵²⁶ Исто;

¹⁵²⁷ Исто, стр. 21.

¹⁵²⁸ Исто, стр. 23.

¹⁵²⁹ Исто, стр. 41.

¹⁵³⁰ Исто, стр. 44.

пивска флаша не види, дозива не дозивајући. Она је попут Бога увек будућа, и обожавана јер је недостижна. У истој равнодушности као и бог она је лишена и сваке намере према Ахасверу, јер не познаје било какву прогресију у непознавању савршеније себе. Ту где је уместо Ахасвера Дух Језика на делу, он „обасипа“ флашу предикатима, намером, потенцијом акције, како би је покренуо према себи, али она све предикате преживљава. У том вечно непокретном он је може имати само као бога тако што га нема. И да је којим немогућим случајем досегао пивску флашу, знаће о бивању у њој као у апсолуту, било би прогутано незнањем апсолута. Стога она може бити виђена само у Ахасверовом страдању као њеној недостижности. Како се она нигде не завршава и зато ниоткуда не почиње, у истовремености „као у неком времену изван времена, том времену пивске флаше увек истом, без прошлости и почетка“¹⁵³¹, у „апсолутној истоветности са собом у сваком милиметру свог бића заборављеног од себе самог јер у себи заробљеног, и које јер апсолутно себе има уопште себе нема“¹⁵³², она је понор у потпуној самоостварености. Стога је као Ахасверов циљ она нада у целата. Једнакошћу у сваком тренутку она је објава исте себе у времену, стварање форме која је време себе као форме, оно што је у њој увек исто Ахасверу је недостатно, као вечно различитом у објавама у времену, дакле без форме, као без себе.

Бити значи бити неадекватно

Бог у савршенству, као себи потпуно адекватан, за себе не може да зна, јер је „с оне стране сваког поређења, пошто је у свему као у себи“¹⁵³³. Као савршено себи адекватан, он не говори, у „апсолутној адекватацији себи која, самим тим што је апсолутна, себе уништава, и јесте као то уништавање себе“¹⁵³⁴. Апсолутно „опкољен“ собом он је себи непознат, у потпуном глувилу и мутавости, па стога и јесте само тако што није.

Колико „бог о себи појма нема и за самога себе је ништа и себе може још мање да види него онај тамо Чивутин док га неко од вас пребија, тј. покушава да *му покаже бога*, или стара се да га уведе у савршенство као савршену адекватацију ономе што жели“¹⁵³⁵, адекватацију неком свету или само једној пивској флаши – сведочи Ахасверово поништавање на путу према себи адекватном. У страху од сваке адекватације као самоједнакости и самодовољности која ништи субјекат „бити значи бити неадекватно, и никако друкчије“¹⁵³⁶.

Вера у потпуну адекватацију нужно се мења за веру у грешку како би се било неадекватно, то јест како би се постојало. Пивска флаша као форма Ахасверовог зла, као зло форме које га присиљава на неки облик, увек је недовољно форма у недостижности којом се даје Ахасверу, па „нема адекватације злу, и због тога нема адекватације“¹⁵³⁷.

Језик спаљује свет да би био језик

Ахасвер који би и ексером писао „по зиду, по даскама испод мене; и прстом бих писао“¹⁵³⁸, ту где себе покушава речима да повеже и да се сачува и барем тако *записан* да

¹⁵³¹ Исто, стр. 55.

¹⁵³² Исто, стр. 56.

¹⁵³³ Исто, стр. 41.

¹⁵³⁴ Исто, стр. 41–42.

¹⁵³⁵ Исто, стр. 42.

¹⁵³⁶ Исто, стр. 43.

¹⁵³⁷ Исто, стр. 41.

¹⁵³⁸ Исто, стр. 7.

буде, не престаје да говори и пише. Под апсолутном влашћу Духа Језика он је све мање он, јер што је више језика, мање је њега самог. Говорећи, он се претвара барем у двојицу, у оног који говори и оног о којем говори, али тај други за њега не може бити други, па се не мири с језиком који га фрагментаризује. Ахасверово живљење је стога више прича него живљење, али он говори у настојању да буде, иако неће да говори, и јесте само док говори, па је „сваки такозвани живот само прича о животу“¹⁵³⁹. Ту где је све „смицалица овог Духа Језика“¹⁵⁴⁰, који је „измислио читав свет“¹⁵⁴¹ Ахасвер се нада правој речи као проналажењу себе у себи, за себе, самом крају говора. Међутим, у Ахасверовом свету заустављеном вечношћу, непокретом хотелске собе „нема слуха за добру вест“¹⁵⁴², јер нема „језика за саопштавање блаженства“¹⁵⁴³, нема језика за ово чега има, већ само за оно чега нема. У том Ахасверовом „сад-свету мртав језик“¹⁵⁴⁴, мртав јер нема кретања које језик хоће, приближава смрти и самог Ахасвера. Својом означитељском улогом он такође ништи све на шта се односи, па за језик ничега не може да буде, јер не сме да буде, „језик спаљује свет да би био језик“¹⁵⁴⁵. На свом путу према идеалној адекватацији, осуђен да говори овим језиком несреће, Ахасвер говори о себи који је одсутан, јер нема саопштавања „овога што јесте у себи, већ само онога што није“¹⁵⁴⁶. Ипак захвалан тој неспособности да каже пивску флашу, која га чува од савршене адекватације њој као себи самом („...браћа смо, браћо, по вечности овог вечитог надахнућа, ове инспирације која неће да пресуши, никако (...), у немирењу са вечно-будућим објектом...“¹⁵⁴⁷), он живи од неспособности да „запише“ себе и тако нађе свој крај, јер чак и онај који тражи име, „тражи свој гроб“¹⁵⁴⁸.

Стварање времена с надом у облик

Вечни Ахасвер упознаје време једино тако што га записивачи легенде о њему „објаве“ с времена на време. Међутим, и те објаве расипају време у неповезане тренутке, које он говором покушава да „утера у један исти ток“¹⁵⁴⁹. Ахасверова нада у време је нада у облик. Тражећи време у облику он налази само вечност која се објављује поништавајући појединачно коначно. Тражење времена постоји само у језику, у којем има времена, јер га нема изван језика. Да време постоји изван језика, не би било језика као ствараоца времена. Једини израз вечности као истовремености је урлање, које ништа не саопштава. О изражавању вечности могло би се говорити кад би у њој постојала нека разлика, у поступном низу вечно истоветног, али увођење поступности у вечност значило би увођење времена. Стога је и сваки покушај изражавања „покушај стварања времена, тј. покушај издаје вечности“¹⁵⁵⁰.

Вечност брише све разлике, јер, да их признаје, она би признавала и поједине облике, чиме би уништила себе као безобличје. Она је „забуна духа“¹⁵⁵¹, у својој

¹⁵³⁹ Исто, стр. 16.

¹⁵⁴⁰ Исто;

¹⁵⁴¹ Исто;

¹⁵⁴² Исто, стр. 48.

¹⁵⁴³ Исто;

¹⁵⁴⁴ Исто;

¹⁵⁴⁵ Исто;

¹⁵⁴⁶ Исто, стр. 49.

¹⁵⁴⁷ Исто, стр. 112.

¹⁵⁴⁸ Исто, стр. 154.

¹⁵⁴⁹ Исто, стр. 15.

¹⁵⁵⁰ Исто, стр. 127.

¹⁵⁵¹ Исто;

немогућности да успостави било какву прегледност. Будућност је несавршенство објекта усред увек делимичне садашњости ахасверске, та увек „будућа будућност“¹⁵⁵² која уништава садашњост. Ахасвер касни за пивском флашом један једини тренутак, јер апсолутном управо недостаје тај један тренутак да би било апсолутно. У истом тренутку кад се објави Ахасвер нестаје, па је за њега форма – форма проклетства услед развејавања у безобличју. Он је у страху од празнине, јер празно не уме да буде празно, а безобличје је ахасверско проклетство.

Бекетијана Радомира Константиновића

У Константиновићевом роману *Ахасвер* позиција приповедача у односу на причу коју приповеда је, као и у Бекетовој *Трилогији*, амбивалентна. Наиме, приповедачи оба аутора приповедају увек у ја-форми; према Фридмановој типологији тачке гледишта у роману приповедач(и) *Трилогије* и *Ахасвера* мењају форму приповедања унутар првог лица казивања.

У роману *Молоа* приповедачи Молоа и Моран примери су „ја-протагонисте“ из Фридманове типологије¹⁵⁵³. У другом роману *Трилогије*, *Малоне умире*, приповедач је пример „селективног свезнања“, док у последњем делу *Трилогије*, у роману *Неименљиво*, неименовани приповедач говори из исте позиције као и наратор романа *Малоне умире*, али и из позиције „камере“ која неселективно бележи све пред собом. Приповедач романа *Ахасвер* такође је пример „ја-протагонисте“ који приповеда у форми „селективног свезнања“ и из „позиције камере“.

Сви приповедачи Бекетове *Трилогије* су такозвани „самосвесни приповедачи“. Молоа и Моран пишу неку врсту хронолошки организованог извештаја, док Малон води дневник све до самртног часа, док му оловка не испадне из руке. И у последњем делу *Трилогије* готово аморфни приповедач своја сећања излаже у форми дневника. Приповедачи сва три романа узимају улогу писца, али и коментатора написаног, а „самосвесни приповедач“ у *Ахасверу* такође пише неку врсту извештаја, преузимајући у појединим секвенцама и улогу коментатора сопствене исповести.

Приповедање у ја-форми које се обично темељи на два основа – приповедачу и причи коју приповеда, подразумева примат приче над приповедачем, у остваривању основне функције приповедача као казивача приче. У Бекетовој *Трилогији* и у Константиновићевом *Ахасверу* традиционална схема приповедања је дехијерархизирана, тиме што приповедач преузима примат над причом. Приповедачи *Трилогије* и *Ахасвера* средиште су сопствене наратије, а тематско ја-средиште и ја-центар приповедања доводе до укидања дијалога, па Бекетови и Константиновићеви приповедачи своје приче пишу или говоре искључиво себи самима.

У Бекетовој *Трилогији* постоје четири монолога, од којих Молоа има два. У романима *Молоа* и *Малон умире* дијалогске секвенце су ретке, док су у *Неименљивом* остали само трагови дијалога. У последњем роману *Трилогије* и монолог је доведен у питање услед дезинтеграције приповедача, укидања радње и разбијања структуре реченице. Тако је у сва три романа *Трилогије* приповедање дисконтинуирано и

¹⁵⁵² Исто, стр. 113.

¹⁵⁵³ Норман Фридман доноси следећу типологију тачке гледишта у роману: 1. уредничко свезнање; 2. неутрално свезнање; 3. „ја“ као сведок; 4. „ја“ као протагониста; 5. вишеструко селективно свезнање; 6. селективно свезнање; 7. камера; Norman Friedman, *Point of View in Fiction, The Theory of the Novel*, Philip Stevick, New York, 1967, p. 116–130; наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове Трилогије“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 211.

фрагментарно, као и у Константиновићевом роману у којем је једина форма излагања интерни монолог.

Идентитет(и) приповедача

У романима Бекетове *Трилогије* и Константиновићевом *Ахасверу*, тешко је одредити и именовати идентитет приповедача препуштеног току свести. Карактер наратора је флуидан, па оба аутора проблематизују питање идентитета, одређујући га најпре као нестабилан и коначно као неуспостављив. Бекетови (анти)јунаци су у сталном процесу модификације, у потрази за идентитетом који не може бити пронађен, па тако више идентитета проговара из једне свести, па читалац има утисак полифоније гласова, иако је приповедач само један. У *Трилогији* је тако створена илузија да нам Молоа, Моран, Малон и остали приповедају независно један од другог. Стање свести приповедача *Трилогије* најпрецизније би се могло одредити као „плуриперсонална свест“¹⁵⁵⁴ која проговара „полифонијом гласова“¹⁵⁵⁵, док приповедач *Ахасвера* такође проговара из неодређеног идентитета и немогућности успостављања било каквог облика, па и форме себе у вечности.

С обзиром на мултипликацију унутар самог субјекта приповедања сваки идентитет је привремен и тиме нестабилан. Тако Молоа и Моран, као два лица истог приповедача у роману *Молоа*, описују последње етапе путовања које их је довело у собу. Молоа је заборавио презиме, а имена се сетио тек под принудом агената у полицијској станици у коју је приведен због тајанственог саобраћајног прекршаја. Питање идентитета се покреће од самог почетка *Трилогије*: „Моје осећање идентитета је било умотано у безименост“¹⁵⁵⁶, констатује Молоа. У средишњем делу *Трилогије*, на самом почетку, бележећи свој монолог у свесци која је идентичног садржаја роману који читамо, приповедач се одређује констатацијом: „Svakako ću uskoro biti sasvim mrtav“¹⁵⁵⁷. Малоне себи самом приповеда четири приче, само да би прекинуо време које му је преостало, док је у *Немуштом* идентитет готово поништен: „Где сада? Када то сада? Ко то сада? Та питања себи не постављати. Ја, рећи ја. Ни говора“¹⁵⁵⁸.

Бекетова *Трилогија* се тако може одредити као испитивање (не)стварности идентитета, несталности карактера, па и као исповест докидане и укинуте личности, посебно у завршном делу *Трилогије* (*Немушто*) где су сви идентитети приповедача стално присутни: „...верујем да су сви они овде, бар од Марфија надаље. Верујем да смо сви ми овде, али до сада сам видео само Малона“¹⁵⁵⁹. У сталном непостизању себе самих Бекетови јунаци *Трилогије* пре су скуп „personifikacija stanja“¹⁵⁶⁰ чекања, гађења, изолације, бесмисла, страха, но што су личности. Ахасвер Константиновићевог романа такође није личност у њеном одређењу као стабилне структуре, већ личност која је у сталном постајању говором.

¹⁵⁵⁴ Elio Vitorini, *O toku svesti, Rađanje moderne književnosti. Roman*, Nolit, Beograd, 1975, str. 390–392. наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове *Трилогије*“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 213.

¹⁵⁵⁵ Никола Милошевић, „Предговор“, у: *Проблеми поетике Достојевског*, Нолит, Београд, 1967, стр. 13. наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове *Трилогије*“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 213.

¹⁵⁵⁶ Самјуел Бекет, *Молоа*, прев. Каћа Самарцић, Космос, Београд, 1959, стр. 43.

¹⁵⁵⁷ Samuel Beckett, *Malone umire*, превели Svevlad i Ivan Sleming, Zora, Zagreb, 1969, str. 7.

¹⁵⁵⁸ Самјуел Бекет, *Немушто*, прев. Милојко Кнежевић, Градац, Библиотека Алеф, Чачак, 1986, стр. 7.

¹⁵⁵⁹ Исто, стр. 8.

¹⁵⁶⁰ Novak Simić, „Pogovor“, у: *Malone umire*, прев. Svevlad i Ivan Sleming, Zora, Zagreb, 1969, str. 179.

„Ја“ приповедач у *Трилогији* прелази пут од именљивости до немогућности именовања. Роман *Молоа* је подељен на два дела. Први од њих приповеда сам Молоа, а други приповеда Жак Моран. Молоа је, као и многи други Бекетови ликови, обогашен. У другом делу *Трилогије (Малоне умире)* Малон, који чека да умре причајући себи приче, пројектује се у извесног Сапоската, а затим у Макмана. Неименљиви, из последњег дела *Трилогије*, који се нејасно сећа да је некад био Малон и Молоа, одлучује да ће бити неко по имену Базил, затим Махуд, Ворм или да ће коначно бити нешто звано Црв. Затим се пита нису ли му све те идентитете одредили други означени као „они“, односно, Јуди и остали: „Нисам ни Марфи, ни Ват, ни Мерсије... нити било ко од оних других којима сам чак и имена заборавио, који су ми говорили да сам ја они“¹⁵⁶¹. У сва три романа осећај примораности на идентитет је екстернализован. Присила на идентитет као форму себе у роману *Ахасвер* произлази из легенде о Ахасверу, која му даје извесни, привремени идентитет, објављујући само постојање Ахасверово. Међутим, записивачи легенде о Ахасверу су уједно његови „као-сведоци“, али и целати, а „целат је немирење с немогућношћу облика“¹⁵⁶², па је Ахасвер увек између постајања и постојања, на самој граници безименог и вишеструко именљивог, између себе и нултог идентитета, неко немогуће постојање у вечности.

Ахасвер, „извучен за косу из неког сопственог одсуства“¹⁵⁶³, објављен почиње да говори, а говорећи почиње да нестаје. Он би речима себе да сачува, али говорећи о себи он се претвара у неког другог, јер говорити о себи значи говорити о неком бившем-ја, дакле о неком другом. Тако је сваки идентитет само сновиђење, „само сан о том ја“¹⁵⁶⁴, а човек је претворен у идеју којој покушава да се саобрази. То обећање себе је „обећање дома“ као препознатљиве слике себе, у чијој варљивости се губе и Бекетови јунаци *Трилогије*. С обзиром на ту неухватљивост било какве стабилне слике о себи „бити значи бити неадекватно“¹⁵⁶⁵. С друге стране, потпуна адекватација себи самом једнака је поништавању субјекта. Чак и „онај који тражи име, ја кажем, тражи свој гроб“¹⁵⁶⁶, као коначно именовање самоадекватне форме која се нужно самопоништава. Константиновићев Ахасвер у том вртлогу објава покушава да досегне пивску флашу, њену форму, не би ли и сам задобио неку постојаност, не би ли се ослободио принуде на самосаопштавање у искиданим тренуцима које повремено придобија говором у вечности, али опет ступа на пут самоадекватности који би га укинуо као субјекат.

Положај и физичко стање Бекетових јунака такође су карактеристични. У првом роману *Трилогије (Молоа)*, Молоа, једнооки богаљ из села Валивава (Ballybaba), болујући од амнезије и парализе, лежи у кревету своје мајке, и приповеда о свом путовању. У својој кући у оближњем Турдију, Моран седи за столом пишући поручени извештај о властитој потрази за Молоом, у коју је пошао по наредби гласоноше Габера и током које је све више постајао налик Молои за којим је трагао. Моран такође оболева од парализе. Малоне, из другог дела *Трилогије*, налази се на самртној постели, мада он сам није сигуран где се налази: „Niје bolnička soba, ni soba u ludnici, to se osjeća. (...) Ne sjećam se kako sam ovdamo došao. (...) Našao sam se ovdje jednoga dana u krevetu“¹⁵⁶⁷. Он не зна ни колико година има: „Znam samo da sam bio već vrlo star, prije nego što sam se ovdje zatekao“¹⁵⁶⁸. Он чека смрт као

¹⁵⁶¹ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 40.

¹⁵⁶² Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 119.

¹⁵⁶³ Исто, стр. 10.

¹⁵⁶⁴ Исто, стр. 88.

¹⁵⁶⁵ Исто, стр. 43.

¹⁵⁶⁶ Исто, стр. 154.

¹⁵⁶⁷ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 13.

¹⁵⁶⁸ Исто, стр. 17.

потврду да је живео „u tome je najnovija sigurnost moja“¹⁵⁶⁹, а самртна постеља је тако постељица из које ће се родити: „ja sam sada jedan stari fetus, sijed i nemoćan“¹⁵⁷⁰, „Ja se rađam u svojoj smrti... Smiješna je ova trudnoća smrti“¹⁵⁷¹.

Неименљиви из романа *Немушто*, према једној хипотези, седи у погнутом положају док му из очију лију сузе. Према другој, он се налази у ћупу испред једног париског ресторана преко пута продавнице коњског меса. *Ја* из *Немуштог* зна да има очи само зато што осећа како му теку сузе и зато што види светлост, зна да није глув зато што повремено чује крике, буку и спољне гласове који припадају „њима“ или „господару“. Међу Бекетовим јунацима ретки су они којима за кретање нису потребна помагала. Тако Молоа и Моран користе штаке и бицикл, да би на крају пузали; Малон је већ непокретан у кревету, једина веза са светом је штап којим „пеца“ предмете око себе. Неименљивог Бекет, смештајући га у ћуп, своди на ниво биљке. Како пише Константиновић „парализа Бекетових јунака јесте физичка пројекција социјалне (и моралне) парализе појединца овога света, отелотворење немогућности ма какве акције, ма каквог кретања: отелотворење вечности као немогућности субјекта. (Безнађе отвара врата вечности; безнађе, а не нада“¹⁵⁷². Ахасвер који је већ у вечности онемогућен као субјект, говори из саме немогућности себе, покушавајући да јој се супротстави. Иако познат као луталица, Ахасвер се може разумети и као онај који чека да се његова вечност заврши; он је сам непокрет у вечности која не познаје било какву прогресију.

Глас који се обраћао Молои и Морану с почетка *Трилогије* био је глас њиховог творца Малона; Малон и његова бивања другим човеком, његово су сопствено дело. Међутим, сви покушаји да се кроз створене другости спозна сопствено „ја“ су безуспешне: „Због њих сам изгубио време, патио низашта, говорио о њима када је, да бих престао да говорим, требало да говорим о себи и само о себи“¹⁵⁷³. Потрага за идентитетом код Бекета није трагична, јер ако се има у виду да је она унапред узалудна, она постаје донкихотовски комична: „...u isti mah osjećam kako me obuzima čudna čežnja, čežnja da spoznam što zapravo sada radim i zašto, te da to riječima izrazim. Tako sam došao na ono što sam sebi postavio kao cilj još u mladosti i što me je spriječilo da živim. A uoči nepostojanja, ja evo, uspijevam postati netko drugi“¹⁵⁷⁴ или „Znati da se može postupiti bolje, neprepoznatljivo bolje, idući put, i znati da tog idućeg puta neće ni biti, i da je to znanje šansa koje u stvari nema, eto materijala da se čovjek duševno rasonodi za momenat“¹⁵⁷⁵. Идентитети који измичу само су на тренутак ухваћени и означени мноштвом заменица које истискују примарни субјекат приповедача: „Знао сам и да нас је стотину, недостајао би нам и сто и први. Ја ћу нам увек недостајати“¹⁵⁷⁶. Приповедач у Бекетовој *Трилогији* коначно ће изгубити своју позицију, невољно само цитирајући оно што чује – унутарњи монолог диктиран могућностима језика. Позиција приповедача у *Трилогији* узмиче пред позицијом приповедача-коментатора који дефинише написано/изговорено као одговарајуће или, најчешће, као неадекватно. Лутање, пак, Константиновићевог Ахасвера од објаве до објаве, од једног именованог идентитета до другог, проклетство је у датости немогућег трајног идентитета скупа с проклетством да мора да говори како би одржао барем неки вид идентитета.

¹⁵⁶⁹ Исто, стр. 90.

¹⁵⁷⁰ Исто, стр. 78.

¹⁵⁷¹ Исто, стр. 169–170.

¹⁵⁷² Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 49.

¹⁵⁷³ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 18–19.

¹⁵⁷⁴ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 30.

¹⁵⁷⁵ Исто, стр. 124–125.

¹⁵⁷⁶ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 53.

Лишени идентитета, болесни и отуђени од себе и света, Бекетови јунаци постају протагонисти апсурда: „Živjeti. Izgovaram tu riječ a ne znam šta znači. (...) Možda sam na kraju krajeva, ipak živio, a da toga nisam bio svijestan“¹⁵⁷⁷, каже Малоне и додаје: „Nije mi više bio cilj da uspijem, nego da propadnem. Razlika je samo u nijansi“¹⁵⁷⁸. Читав живот као да је „beskonačni preludij tog velikog dana“¹⁵⁷⁹ смрти, а „ljudima nije dovoljno da trpe, oni hoće razlog, treba im recimo vrućina, ili hladnoća...“¹⁵⁸⁰. О срећи, пак, „ne treba nikada govoriti... Čak je preporučljivo o njoj ni ne misliti“¹⁵⁸¹, али „важно је копрцати се до краја, као лутка на концу... Прогутао сам три удице одједном и још сам гладан. Зато се и копрцам“¹⁵⁸². И нада је поништена осећањем апсурдности света: „Значи ли то да нема наде? Па наравно да нема, забога која идеја“¹⁵⁸³. У Константиновићевом *Ахасверу* проклетство лутања је бекетовски схваћено, оно је апсурдно, па тиме једино и могуће. Бити значи проналазити и губити себе: „ту где ми је неко добацио у слух да ме има, ту најстрашнију вест која ме осуђује на овај рад“¹⁵⁸⁴. Ахасверу који спознаје себе тек као денотативно значење, а не као себе самог – „...ја сам ваш симбол, а не ја, шифра ваших снова, фикција усред овог трактата...“¹⁵⁸⁵, свеједно је шта ће бити, јер ће свакако бити оно што није.

Реч Логос

Поред опште нужности самосаопштавања језиком Бекетови јунаци су физичком немоћи додатно сведени само на реч, приморани да стварају „вербалне“ идентитете. Молоа ствара Морана, Малоне ствара Сапоската и Макмана, а Малон у последњем делу *Трилогије* ствара Махуда, Ворма и Црва. Умножавајући своје идентитете речју, Бекетови јунаци претварају се у сам говор који тражи „ја“ које ће га изговорити. Међутим, с обзиром да је реч немоћна да изрази значење, а камоли да ишта створи, Бекетова Реч–Логос је заправо пародија библијске стваралачке речи: „Nema smisla optuživati riječi, one sigurno nisu praznije od značenja koje vuku okolo“¹⁵⁸⁶.

У *Молои* апокалиптична улога Стваралачке Речи је спас од патње, па већ на почетку романа наратор обзнањује да је „Заборадио правопис и половину речи“¹⁵⁸⁷. У другом роману *Трилогије* појачава се несклад између пишчеве намере да ствара и моћи речи да створе. Последњи део *Трилогије* и самим насловом *Немушто* упућује на немоћ Стваралачке речи. Дакле, од првог романа, функција речи није да представи смисао, већ да укине реч. У роману *Малон умире* приповедање тече вољом речи, јер се Малон труди да оживи сопствене измишљене инкарнације, све мање успевајући у томе; *Логос* је Христ из Страдања, распет без васкрсења. Малонов свет је сведен на собу у којој лежи непокретан, а једине ствари које, на крају, поседује јесу свеска и оловка. Он пише не да би описао сопствену изгубљену прошлост, већ да би прекратио време док умире: „Pitam se što će biti moja zadnja riječ, naravno napisana riječ, jer ostale riječi lete, nestaju...“¹⁵⁸⁸. Стварајући по

¹⁵⁷⁷ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 32–33.

¹⁵⁷⁸ Исто;

¹⁵⁷⁹ Исто, стр. 34.

¹⁵⁸⁰ Исто, стр. 106.

¹⁵⁸¹ Исто, стр. 149.

¹⁵⁸² Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 53.

¹⁵⁸³ Исто, стр. 80.

¹⁵⁸⁴ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 91.

¹⁵⁸⁵ Исто, стр. 86.

¹⁵⁸⁶ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 32.

¹⁵⁸⁷ Самјуел Бекет, *Молоа*, претходно наведено, стр. 8.

¹⁵⁸⁸ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 116.

сопственом лику извесног Макмана „сина човечјег“, невино зачетог у мозгу једног паралитичара, кога прати кроз пародично Страдање, Малон, наратор, преузима улогу Логоса. Тако Макман постаје јединство Речи и оваплоћене речи. Немоћне да створе значење, речи га уништавају. Али, наспрам немогућности речи да створе значење стоји нужност да се говори даље. Из немоћи речи настаје Неименљиво из трећег дела *Трилогије Немушто*. Неименљиво „ја“ је дух који нема начина да пише, а речи које говори самом себи су једино што поседује.

Језик се у *Немуштом* распада. Ипак, тек у таквој тишини неименљиви може да престане да говори, али тиме ће укинути једини начин да себи да неки смисао: „О себи сада морам да говорим, па било то и њиховим језиком, биће то некакав почетак и корак ка крају лудила, лудила да морам да говорим а да то нисам кадар, изузев о стварима које ме се не тичу, које се не рачунају, у које не верујем...“¹⁵⁸⁹. Да би се формирао ја-доживљај, потребан је други, односно не-ја као огледало. Међутим, Бекет не тражи другост, већ је ствара. Говорећи о себи нужно у првом лицу Константиновићев Ахасвер се такође производи у другом, у „бар двојицу“¹⁵⁹⁰, у другом „који (ми) долази чим почнем да говорим, као онај други, мислим, који ме слуша док говорим, или који говори док га ја слушам“¹⁵⁹¹. Self-concept као вишедимензионални конструкт једино може бити представљен речима, јер Дух Језика је тај који је „измислио читав свет“¹⁵⁹². Међутим, ако су речи немоћне да створе и искажу, онда се идентитет показује као нестворив и неисказив, као што је случај и у Бекетовој прози. Именовати такође значи изневеравати, јер су речи „слеђене смислом, а свет је простачки именован. Дакле, рећи значи измислити. Лажно, дабоме“¹⁵⁹³. Неименљиви тако констатује: „нећу више говорити ја... сувише је глупо. Кад год то будем чуо, ставићу уместо њега треће лице“¹⁵⁹⁴. Именовање је уједно и поништавање света, и „нема језика за оно чега има већ само за оно чега нема“¹⁵⁹⁵, јер за језик ничега не сме да буде, „језик спаљује свет да би био језик“¹⁵⁹⁶.

Међутим, иако не постоји сасвим адекватан наратив, идентитет се мора конструисати, тако да је говорење такорећи егзистенцијална компулзија једнако код Бекета и код Константиновића: „Човек почиње да говори као да може да престане кад год зажели“¹⁵⁹⁷, „само речи, ничег другог и нема... Треба наставити, не могу да наставим, морам да наставим, значи наставићу“¹⁵⁹⁸, или „Ако ikada ušutim, značit će to da nikad više ništa neće biti da se kaže... U tom času će biti svršeno s Murphyjem, Mercierom, Molloyem, Moranom i ostalom Maloneima...“¹⁵⁹⁹, или „Чудан је и тај задатак да неко мора да говори о себи, али прича се мора наставити. Зато се и измишљају нејасноће. Чиста реторика“¹⁶⁰⁰. Само смрт може зауставити говор и потрагу за идентитетом „Svršeno је sa mnom. Neću više nikada reći riječ 'ja'“¹⁶⁰¹. „Нећу да говорим“, констатује Ахасвер, „али хоћу да будем, па зато говорим, и зато хоћу да говорим иако нећу“¹⁶⁰². Међутим, „права реч, она која пронађена, значи

¹⁵⁸⁹ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 39.

¹⁵⁹⁰ Исто, стр. 12.

¹⁵⁹¹ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 12.

¹⁵⁹² Исто, стр. 16.

¹⁵⁹³ Самјуел Бекет, *Молоа*, претходно наведено, стр. 43.

¹⁵⁹⁴ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 69.

¹⁵⁹⁵ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 48.

¹⁵⁹⁶ Исто;

¹⁵⁹⁷ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 15.

¹⁵⁹⁸ Исто, стр. 125.

¹⁵⁹⁹ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 95.

¹⁶⁰⁰ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 26.

¹⁶⁰¹ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 170.

¹⁶⁰² Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 16.

проналажење мене у мени, заустављање, предах, крај говора, та права реч као смрт Духа језика¹⁶⁰³ представља крај бића, немоћног да се исказе у језику, још немоћнијег без језика. Константиновићеви и Бекетови јунаци у потпуној су власти језика који „говори, бљује реч по реч, реченицу за реченицом“¹⁶⁰⁴, и „сваки такозвани живот (је) само нека прича о животу“¹⁶⁰⁵, а живљење је за њих „чиста реторика“.

Библијске парадигме

Трилогија је препуна алузија на хришћанску религију и Сина Божјег. Однос оба писца према најважнијем лику хришћанске религије као и према хришћанству уопште, Богу као апсолуту, несумњиво је крајње негативан и негаторски. За разлику од Бекетовог бога без икаквог оправдања у чињењу и постојању („bogu ne trebaју nikakvi razlozi da bi činio ono što čini, ili da ne bi činio ono što ne čini, ništa više nego i njegovim stvorenjima“¹⁶⁰⁶), Константиновић у *Ахасверу* понавља своју тезу о богу као немогућем. Бог као савршено себи одговарајући не може ни постојати:

...мутава бог у богу који не говори, јер савршено себи адекватан не може да буде савршенији, у апсолутној адекватацији себи која, самим тим што је апсолутна себе уништава, (...) јер не може да има знање о себи, јер је у себи, и собом опкољена, у апсолутној мутавости и глувилу, па зато није.¹⁶⁰⁷

Када је реч о библијској структури Бекетове *Трилогије*, она није ни линеарна ни очигледно трипартитна. Ова три романа, иако имају елементе *Апокалипсе*, *Страдања Христовог* и *Постања*, не могу се свести само на њихову пародију, јер у сваком од њих постоје и реминисценције на *Јеванђеља*, *Књигу о Јову*, пророчке књиге.

У првом роману *Молоа*, са мноштвом есхатолошких мотива, Моран је у потрази за Молоом. У ту потрагу он је пошао по наредби, коју му је пренео гласник Габер. Име Јудијевог гласника Габера је хипокористик од имена Гаврило, гласника божијег. Гаврилова најважнија улога у *Старом завету* одређена је доношењем савета Данилу, а хипокористик од Данило гласи Дан, што је Молоино крштено име. Мораново крштено име је Жак, што је француски фонетски еквивалент енглеске скраћенице Џек од имена Јован који је такође гласник божији. Молоин матични округ је Валивава што је очигледна алузија на име Вавилона.

Роман *Малоне умире* почиње у пролеће и завршава се – можда годину, можда месец, можда дан касније – током ускршњег викенда, *што га Исус проведе у Паклу*. Молоиног „сина човечјег“ Макмана читалац затиче у душевној болници „Свети Јован Богослов“, где он доживљава гротескну романсу са својом чуварком Мол, чији је једини зуб изрезбарен у облику распећа. Као што је *Апокалипса* окосница библијских сижеа првог дела *Трилогије*, тако *Јеванђеље по Јовану* представља модел за средишњи део *Трилогије*. Наиме, само Јован Богослов почиње с *Логосом*: „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч. (...) И реч постаде тело и усели се међу нас“ („Свето Јеванђеље по Јовану“, 1:1,14)¹⁶⁰⁸, и само Јован завршава свој извештај о Страдању с барком на мору, која ученике носи у сусрет васкрслем Христу. На ускршњи викенд, током ког се Исус обрео у Паклу, Макмана воде на излет одевеног, налик Христу уочи распећа, у плашт и круну – сада бели

¹⁶⁰³ Исто, стр. 15.

¹⁶⁰⁴ Исто;

¹⁶⁰⁵ Исто;

¹⁶⁰⁶ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 109.

¹⁶⁰⁷ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 42.

¹⁶⁰⁸ *Библија или Свето писмо Старога и Новог завета*, превод Вук Караџић, Ђура Даничић, Библијско друштво, Београд, 1992.

болнички огртач пацијента и обавезни Бекетов полудициндар. Макман је тако пародирани Исус. Пародирајући Исусово васкрснуће, Макман бива рођен у смрти. Пикник становника дома за душевно оболеле пародија је Христовог силаска у Пакао, а барка Христових ученика, којима Исус чудесно пуни мреже рибом, пародирана је сликом чамца којим се становници Дома Свети Јован Богослов отискују на пучину.

Роман *Ахасвер* заснован је, како је већ описано, на средњовековним легендама о Јеврејину, који је и Вечни Јуда, створен, како је тврдио Константиновић, да одржи вечно живом новозаветну драму. Легенда је слична и причи о Каину, којем је лутање била казна за братоубиство. Убијени пастир Авељ често се доживљава као христолика жртва.

Логичка беспућа

„Evo me opet u mojim starim aporijama, logičkim bespućima“¹⁶⁰⁹, или „Ако опет рокушам размишљати покварићу своју смрт“¹⁶¹⁰, констатује Малоне већ на самом почетку романа. Међутим, потреба за знањем је урођена: „Можда сам жртва неке урођене тежње, потребе за знањем, како се то већ каже?“¹⁶¹¹, али спознаја је немогућа. Бекетови јунаци су у сталним „логичким беспућима“, која воде у апсурд: „Да захтевају од мене немогуће, то је у реду, шта би друго и могли тражити од мене? Осим апсурда. Кад су ме свели на голи разум.“¹⁶¹²

На самом почетку *Немуштог* приповедач се одређује као ефектик, а сваки суд који покушава да задржи, убрзо демантује. Ахасвера „луцидност у шуму заводи уместо у неку озареност да ме изведе“¹⁶¹³, у вечности у којој је заробљен и само мишљење као форма бива онемогућено. Оно опстаје само као сопствено непрестано успостављање.

Темпоралност, као једна од координата уз помоћ које се гради слика света у нечијој свести, за Константиновића постоји само у језику. У Бекетовим романима приповедачи немају представу о времену: „Дани овде не постоје, али ја користим тај израз“¹⁶¹⁴, каже Малоне, док Неименљиви само претпоставља почетак свог боравка у ћупу испред париског ресторана. С обзиром на своју несталност Ахасвер покушава да од тренутака направи време, повезујући себе из тренутака у једну целину: „ја сам ово бацање од једног тренутка до другог које не успевам да повежем“¹⁶¹⁵, али вечан он може спознати само тренутке, али не и време чија би му потенцијална линеарност омогућила континуитет у себи самом, јер „нада у време је нада у облик“¹⁶¹⁶. Међутим, вечност као опозит времена је безоблична, јер се унутар ње не може успоставити никакво поређење. Тако би увођење поступности у вечност било увођење времена, па је „све овде у међувремену“¹⁶¹⁷, констатује Ахасвер.

Бекетови јунаци су у тој мери изоловани да им је и представа о времену страна, чиме је симболизована вечност њихове патње. С друге стране, Ахасвера проклетство на вечно лутање обезличује, јер имати облик значи имати коначност. А непостојањем линеарног времена, јер се појављује само у објавама легенди о њему, он је увек између два тренутка себе.

¹⁶⁰⁹ Samuel Beckett, *Malone umire*, претходно наведено, стр. 10.

¹⁶¹⁰ Исто, стр. 12.

¹⁶¹¹ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 10.

¹⁶¹² Исто, стр. 52.

¹⁶¹³ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 35.

¹⁶¹⁴ Самјуел Бекет, *Немушто*, претходно наведено, стр. 8.

¹⁶¹⁵ Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, претходно наведено, стр. 14.

¹⁶¹⁶ Исто, стр. 127.

¹⁶¹⁷ Исто, стр. 152.

„Самјуел Бекет није филозоф, јер је лишио себе сваког система. Систем му вреди колико и нека ствар: да би га се одрекао. У име чега? Чини се: у име непрестаног незауостављања ахасверског проклетства вечитих путника“¹⁶¹⁸, пише Константиновић у предговору Бекетовом роману *Молоа*, најављујући кроз Бекетове ликове чији је једини праг, праг себе, свога Ахасвера који лута између тренутака сопства. За Бекетове и Константиновићеве јунаке не постоји дом, како духовни, тако ни физички. Немајући себе, они немају ни дом: Малоне је у болничкој соби, Неименљиви у ћупу испред једног париског хотела, док је Константиновићев Лутајући Јеврејин у хотелу. Симболички, тако се поништава и појам својине као последица укидања привида самопоседујућег *ја*, а оба писца највећи део опуса остварују као демистификацију „митологије идентитета“.

¹⁶¹⁸ Радомир Константиновић, поговор у: Самјуел Бекет, *Молоа*, претходно наведено, стр. 261.

Пентаграм или Против духа геометрије

Књига *Пентаграм, белешке из хотелске собе*¹⁶¹⁹ не припада фикционалној књижевности у ужем смислу. Обједињујући есејистичку форму, с критичким и филозофским рефлексијама и медитацијама, Константиновић *Пентаграмом* унеколико рекапитулира одређене теме и мотиве својих романа, у ширем замаху који омогућава есејистичка форма. То дело, којим је завршена прва и отпочета друга, есејистичка фаза Константиновићевог стваралаштва, илустративни је пример конструктивног учешћа најшире схваћене културе у формирању пишчевог комплексног погледа на свет.

Хотелска соба као место радње јавља се у првом Константиновићевом роману *Дај нам данас*, као и у роману *Ахасвер*, док је радња романа *Мишоловка, Чисти и прљави* смештена у собу. Ограничени простор, или сужавање простора, „сцене“ у бекетовском маниру, на ограничен простор (последично *некретању*, односно фокусу на саму свест субјекта уместо на фабулу која захтева кретање), простор који је обезличен и нехабитуиран, па не подлеже никаквом *déjà vu* ефекту („навици“ свести да слично објашњава већ виђеним сличним), премешта интерес приповедача у „свет непокрета“¹⁶²⁰, у „апсолутну стварност, али неизрециву“¹⁶²¹.

У уводном тексту *Пентаграма*, „Хотелска соба, уместо увода“, свест о мировању или „самосвест мировања“ која бледи и нестаје, значи бити, али не као Ја-форма, већ бивање које је чисто, с оне стране сваке форме и времена. Та свест апсолутног присуства која је неименљива, обезличена, „ту где готово и нисам *неко* него само то *нешто што присуствује*, и ништа друго“¹⁶²² пристаје на свако *ја* и истовремено га одбија, она је свест о себи, о сваком провизорном *ја* које мора бити заустављено, ухваћено у некретање да би било виђено, али, уједно, свака пауза у субјекту, у бићу, свако његово, ма и тренутно заустављање сашаптава се са смрћу.

У роману *Дај нам данас* тражење увремењености, синхронизација сада-субјекта (тренутне манифестације идентитета) са сада-временом, једна је од најбитнијих теза романа. И у романима *Мишоловка* и *Чисти и прљави* Константиновић тематизује фрагментарност субјекта, најпре у *Мишоловци*, и понавља идеју о сваком апсолутном као немогућем, у свести субјекта који је као појединачност ухваћен у клопку апсолутног, у замку немогућег. Фрагментарност субјекта, његово (не)присуство као неувремењеност и преиспитивање могућности форме централне су теме романа *Ахасвер*. Теза о логички непроверљивом и фрагментарном субјекту најфреквентнија је теза последњег Константиновићевог романа – *Декартова смрт*.

У тренутку „паузираног“ субјекта предмети постају апсолутно предмети, ствари лишене иманентне интерпретативне помаме субјекта, која је, као и акција *насиље над стварима*, јер „акција чини ствари невидљивим, она их подређује себи, она их преображава само у форме појединих својих тренутака...“¹⁶²³. Вечности (ништавилу) потребна је једна коначна ствар да би се објавило, па у том смислу воља субјекта окренута је против ништавила. Заправо, *циљ сваког циља* јесте „стварање времена, могућег само ту где је могуће порицање ма чега коначног, ма које ствари као ове заувек-ствари из које ме

¹⁶¹⁹ Радомир Константиновић, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Форум, Нови Сад, 1966. **Пентаграм* је штампан најпре у пет наставака у часопису *Дело*: новембар 1965 – март 1966.

¹⁶²⁰ Радомир Константиновић, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, у: Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Нолит, Београд, 1984, стр. 167.

¹⁶²¹ Исто;

¹⁶²² Исто, стр. 168.

¹⁶²³ Исто, стр. 171.

вреба вечност¹⁶²⁴, која пориче субјект. Свако прихватање стварног у циљу је одрицања од њега, иако је оно јемство и стварности субјекта. Међутим, у непрестаној игри бића субјект не може познавати заувек-стварно, јер сваки непокрет, коначност, негира природу бића. С искуством стварности хотелске собе где субјект постаје само општа свест и свест о предметима, а они бивају само ствари без значења, све се може вратити из безобличја само у неку упитну стварност.

Откривање чисте предметности је порицање воље субјекта, пристајање на један вид ствари води крају игре, одрицању покрета несмиривом духу. Воља је форма смисла, али она постоји само као негативна воља, па тиме и сваки смисао егзистира само као тренутни смисао. Воља негације, као воља играча који прихвата правила игре да би могао да их „надмудри“, који игра против самог духа правилности, духа геометрије који неће игру, већ правило, уједно је и против самог играча који тражи ствар да би је порекао, како би наставио своју игру метафоризације света, јер ствар хоће вечност, а не промену, као што и субјект хоће барем увремењеност, синхронизацију *синтаксе бића* с временом, јер вечност за њега значи небивање. Такав дух „заклетве на вечну промену“¹⁶²⁵ где ништа себи не приспева и није оно што јесте, већ „само једна вероватноћа, од једне до друге могућности“¹⁶²⁶ заправо је фаустовски дух „глади за метафоричком динамиком света у коме ништа не успева да одоли овом свеопштем таласу промене“¹⁶²⁷, где све „игра у колу невидјене још валпургијске ноћи“¹⁶²⁸.

Доба Фаустово није дан, иако је дан, ноћ је, а није ноћ, „*све је у духу игре*“¹⁶²⁹, у „динамизму света који још није створен већ се ствара“¹⁶³⁰. Сваки играч је Фауст, с оне стране „духа чуварности, па чак и духа самилости, чак и духа верности, заветован неверности“¹⁶³¹, у верности игри. Фаустовски позив је позив на вечиту акцију, с оне стране сваке постојаности, са „свемоћи деце и лудака“¹⁶³², моћима „примитивног духа“ који су носталгија за детињством „за генијем детињства као генијем апсолутне игре“¹⁶³³, пред чијом је свемоћи узмицала свака ствар у својој коначности, „који ако је имао само једну кутију шибица имао је читав свет“¹⁶³⁴. Сан о генију детињства је сан о ненапорности, о игри за коју нису потребни никакви услови.

Култура је „покушај спасења игре, али упркос знању“¹⁶³⁵, упркос постојаности ствари у којој *играч* тражи сопствену постојаност. Између играча и генија детињства, као генија апсолутне игре, стоји само његово *ја*, „императив о мојој сопственој стварности“¹⁶³⁶, заверен против непостојаног као против хаоса, јер геније детињства „не пати од стварности“¹⁶³⁷, јер „жеља за стварношћу је жеља за Ја“¹⁶³⁸, које уколико јесте *ја*,

¹⁶²⁴ Исто, стр. 175.

¹⁶²⁵ Исто, стр. 176.

¹⁶²⁶ Исто, стр. 177.

¹⁶²⁷ Исто;

¹⁶²⁸ Исто;

¹⁶²⁹ Исто, стр. 178.

¹⁶³⁰ Исто;

¹⁶³¹ Исто, стр. 179.

¹⁶³² Исто, стр. 180.

¹⁶³³ Исто, стр. 181.

¹⁶³⁴ Исто;

¹⁶³⁵ Исто, стр. 183.

¹⁶³⁶ Исто;

¹⁶³⁷ Исто, стр. 184.

¹⁶³⁸ Исто, стр. 186.

јесте то у мање стварном, „тамо где сам ја, свет чека насиље“¹⁶³⁹ симболизацијом свега на шта наиђе.

У симболу „умире једна стварност на путу ка некој другој стварности“¹⁶⁴⁰, где је и ја „у некаквом стању симбола, тог ‘не још па ипак већ’“¹⁶⁴¹, а дух мајстора симболизације у том Броховом ‘не још па ипак већ’ налази саму животност као у некој „апсолутној валпургијској ноћи“¹⁶⁴². Међутим, за разлику од Фаустове или стварности надреалистичких песника стварност *Пентаграма* је „стварност овог већ догођеног хаоса“¹⁶⁴³. Њихово *блажено проклетство* било је проклетство датог реда који је против њих и њихове воље, које их подстиче на игру против себе за себе, јер „ништа ме тако не уједињује, не васпоставља у мени самом као оно што ме пориче, ништа тако није за мене као оно што је против мене; у непријатељу, у мени непријатељској, према мени антитетичкој сили јесте мој дух, моја енергија играча“¹⁶⁴⁴. Но, како играти с већ доживљеним искуством валпургијске ноћи, где је жеља за јединственим ја никад већа? „Ја је пореклом из света драме, из социјалног света“¹⁶⁴⁵, а хотелска соба је пауза тог Ја, „недрамски, извандрамски свет у коме нема могућности да се поредим“¹⁶⁴⁶. У њој нема израза Ја, јер је „језик за Ја само драмски језик, онај језик поређења и сукоба, негације“¹⁶⁴⁷. Једини говор којим оно може ту да се саопшти јесте лирски, али то је говор који исповеда и универзално *ја, ја свих*, кроз крајње субјективно *ја*.

У роману *Чисти и прљави* моћ игре као лакоће стварања једна је од полазних теза. Јунак романа *Мишоловка*, у истој мери у којој зазива валпургијску ноћ, у знаку је, како је претходно речено, хамлетовског духа игре с апсолутом који разара свет у име некад себе апсолутног, у име одсутне метафизичке реалности. Главна јунакиња романа *Чисти и прљави*, као и јунак романа *Мишоловка*, у коби идеализма који је чиста фикција духа, одбијајући свет који јесте, у сећању на неко своје идеално ја, приморавајући свет да буде свет по њиховој мери, немогуће саображен апсолутном, претварају се у злочинце у име Апсолута.

Онога часа кад се угаси светлост апсолутног као да се гасе и пожари историје... Знам ли који су то пожари? Ту негде као да се отварају очи за злочин, ту се рађа, разбуктава у мени пламен веровања у насиље, у овом немирењу са одсуством апсолутног, са његовом немогућношћу, као у насиље над тим апсолутно мојим светом, мојим смислом, чак самим мојим Ја.¹⁶⁴⁸

У свету у којем за Орфеја нема Еуридике, где за Хамлета нема Оца, ма ког апсолута, свега што је нужно тражиоцу апсолута, све је злочиначко, тиранско – „Читав свет је објава тог тиранства, његова форма. Ја се браним од њега. Ја, убеђен да су те ствари (читав тај свет) између мене и апсолутног...“¹⁶⁴⁹.

Сваки Фауст-играч пристаје на ово тиранство, јер хоће форму из које вреба ништавило. Он на праг ставља пентаграм „магијски знак, ту божанствену форму, то дело мог обожавања форме“¹⁶⁵⁰, да би се њиме одбранио од демона, хаоса. Истовремено, истим духом геометријске воље он хоће и хаос, као залог игре, тражећи неки *закон пакла* у њему.

¹⁶³⁹ Исто;

¹⁶⁴⁰ Исто, стр. 187.

¹⁶⁴¹ Исто;

¹⁶⁴² Исто, стр. 189.

¹⁶⁴³ Исто, стр. 192.

¹⁶⁴⁴ Исто, стр. 192–193.

¹⁶⁴⁵ Исто, стр. 195.

¹⁶⁴⁶ Исто;

¹⁶⁴⁷ Исто;

¹⁶⁴⁸ Исто, стр. 200.

¹⁶⁴⁹ Исто, стр. 212.

¹⁶⁵⁰ Исто, стр. 215.

У слутњи да постојаност пориче субјект као вољу, али и да га ствара, смисао за вољу показује се као оно „што је објект за субјект, у овој синтакси бића“¹⁶⁵¹. Воља хоће само недосегнути смисао, стварајући време да би била делимична према себи жељеној апсолутној. С друге стране, апсолутно се брани „од прозрења да је само утопија, идеја која не покрива ништа“¹⁶⁵², проглашавајући све појединачно, па и сам субјект, за себи противно, за свог противника, окрећући га против њега самог, у објект сопственог беса, који претварајући се у сопствени објект бива све даљи од идеје апсолутног. У таквом процепу, сама самосвест субјекта је потказивачка, јер открива „непожељног мене у непожељном свету, али и тај свет кога ми јавља као још увек онај мој-не-мој свет у коме остајем“¹⁶⁵³. Хамлет тако игра лудило не само за друге, већ и за самог себе. Он скаче у Офелијину раку, тражећи ништавило, ту где налази само гроб, а не ништавило, свест о гробу, као и кад држи Јорикову лобању.

Ако је игра увек ова *хамлетовска* игра према апсолуту, „није ли играч осуђен да се, окренут против света, у једном тренутку и на овај исти начин окрене против сопствене свести у жељи за спасењем од ње, за самозабравом?“¹⁶⁵⁴ Тако свака хамлетовска игра зна овај тренутак побуне против свести и воље у свом метафизичком духу који је дух сваке игре као негације постојећег. Управо противречје воље, која себе хоће само као неостварену, завршава надом у лудило, „то последње уточиште савладаних побуњеника против света“¹⁶⁵⁵.

Тражење форме као самодефиниције, али тиме и самопорицања у *Ахасверу* задобија статус теме. Игра фаустовска али и дух хамлетовски, игре преображаја, игре с апсолутним, у другачијој форми коју захтева роман, нашли су своје место у романима *Мишоловка* и *Чисти и прљави*. Евина нада у лудило у роману *Чисти и прљави* последња је нада у побуну против света.

Описи апсолутног нужно су фалсификат „који рађа осећање издаје која се чини самим фактом говора, који је говор према апсолутном, али не говор у апсолутном: то је увек и она грижа савести, кајање због издаје нечега светог, што је упрљано, унижено говором, што је могло да остане свето само ако се не говори“¹⁶⁵⁶. Језик је издаја апсолута, неизбежна издаја у тежњи форми, синтакси, према апсолутном с оне стране сваке форме. Субјект који тежи апсолутном стреми апсолутној форми, немогућем облику без граница, па је „апсолутно Ја ништавило, неко неизрециво Све-ја без језика јер с оне стране сваке форме. Апсолут као да ми се даје само у часу овог мог самоуништења“¹⁶⁵⁷. Апсолут као апсолутна лепота, такође је атак на субјект који је немоћан да га изрази, а немогућ без изражавања, па и „израз Лепоте је противан лепоти и он се рађа управо у неподношењу лепоте као ове отворености која ми прети, као ове агресије на мој одређени ред и поредак“¹⁶⁵⁸.

Језик који хоће рационалност, неподобан ирационалној лепоти, постаје језик самооптуживања. Чиста неизрецивост апсолутног које „не пристаје на језик, свеопштег и безобличног, с оне стране језика као језика једне форме, облика увек, и увек једног правца свести“¹⁶⁵⁹ упућује субјект једино у „мартирство у славу лепоте“¹⁶⁶⁰.

¹⁶⁵¹ Исто, стр. 219.

¹⁶⁵² Исто, стр. 222.

¹⁶⁵³ Исто, стр. 223.

¹⁶⁵⁴ Исто, стр. 224.

¹⁶⁵⁵ Исто, стр. 225.

¹⁶⁵⁶ Исто, стр. 227.

¹⁶⁵⁷ Исто, стр. 228.

¹⁶⁵⁸ Исто, стр. 229.

¹⁶⁵⁹ Исто, стр. 233.

Као што не пристаје на језик, апсолутно не пристаје ни на знање, јер нема знања апсолутног, као ни апсолутног знања. У античкој трагедији хор, та „машина мудрости и искуства“¹⁶⁶¹, оличење је тог знања, „екстериоризована свест хероја“¹⁶⁶², па „када трагични јунак, у последњим тренуцима трагедије, едиповски јеца и урла међу нама, с обе шаке на ушима док хорови гунђају своје коментаре за њим, хорови око њега, хорови у њему“¹⁶⁶³ он је у овом затвореном простору коначног сазнања као сазнања о коначности. Урлајући против знања, он покушава да спаси покрет који је јемство игре, постојања, онде где је све обухваћено коначношћу.

У роману *Излазак* Јудина фасцинација Христовом лепотом, као и његов ужас пред лепотом, управо су дивљење апсолутном и страх од њега – „Путеви лепоте као путеви страха“¹⁶⁶⁴. Јудин издајнички језик издајство је и апсолута. Евина обузетост игром у роману *Чисти и прљави* дело је генија детињства који је противан знању, а њено злочинство, као и Јудино, у име је немогућег апсолутног, морала или Бога. Евина потрага за собом апсолутном, бившом собом, као и потрага Ахасверова и Јудина, у духу су метафизичке хамлетовске побуне која хотећи апсолутно, суди неизмерно, у немоћи да досегну себе апсолутне.

Свест је свест о форми, па је одбијање форме одбијање и свести. Оно тежи материји која је материја несвесности и не познаје трагедију. У свести као форми себе самог показује се да је проналажење себе могуће само у трагедији као путу свести која би и нетрагичну материју да учини очајном: „Ја бих хтео да и дрво очајава, да природа буде ‘израз’ мог осећања, моје безнадежности, мене самог“¹⁶⁶⁵. Тај антропоморфизам, „хуманизам“ на делу последња су *анимистичка агресија духа* у тренуцима трагедије, јер ствари остају само слике свести, не дајући да се буде једно с њима у нетрагичном свету.

Одрицања од свести и знања јесу одрична и у односу на само *ја*, које се „осећа овде као то јемство трагедије, као увек трагична форма, то дело свести“¹⁶⁶⁶, у циљу самог бекства од трагичног као свести о коначном, наспрам несвесне природе која се не исцрпљује у облицима. Језик игре је и ту језик који тежи прецизности, коначности, у игри постваривања. Страх у стварању које је стварање коначности не избавља из тежње ванобличног ка обличном, те једине могућности игре. Динамизам који се ту налази јесте динамизам непрестано одлаганог, одбијаног Ја које, међутим, не престаје да тражи себе, које је залог игре. Апсолутно несвесно, као апсолутно безоблично, не игра, исто као што не игра и апсолутно свесно које се објављује у часу трагедије. Сан о ослобођењу од апсолутног сан је да се не буде више „на путу форме, на путу будућег апсолута, у свету трагедије као у свету сукоба и катастрофе“¹⁶⁶⁷. Али то је побуна духа против духа, чак „покушај насиља духа над самим собом, један духовни аутотероризам у овом одбијању облика, саме свести заверене облику“¹⁶⁶⁸.

Ахасверова свест управо је на овом путу трагедије, њеног тражења у форми, као коначном смирењу, али њему потребне трагедије као смирења које је за њега немогуће. Његова трагедија као вечно несмиривог је другачија. За разлику од пивске флаше која је

¹⁶⁶⁰ Исто, стр. 235.

¹⁶⁶¹ Исто, стр. 242.

¹⁶⁶² Исто, стр. 241.

¹⁶⁶³ Исто, стр. 248.

¹⁶⁶⁴ Радомир Константиновић, *Излазак*, претходно наведено, стр. 104.

¹⁶⁶⁵ Радомир Константиновић, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, у: Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм, белешке из хотелске собе*, претходно наведено, стр. 251.

¹⁶⁶⁶ Исто, стр. 252.

¹⁶⁶⁷ Исто, стр. 257.

¹⁶⁶⁸ Исто, стр. 258.

коначни облик, па и мртва у својој коначности, Ахасвер проклетством вечан, тежи да се увремени како би се завршио. Он познаје вечност, али не и коначни облик. У истом сну о ослобођењу од Ја, као да је и покушај измирења са светом, којем интерпретација и акција не допуштају да буде свет по себи, с „оне стране сваког насиља духа над тим светом, сваког преображаја онога што јесте у правцу будућег апсолута, мог смисла, мог опредељења“¹⁶⁶⁹. Уколико би метафизички дух који искључује из света уступио место емпиријском духу способном да постоји у реалности, а не у идеји о њој, било би могуће избећи трагедију. Али дух не пристаје на свет којем не приписује значење, па је потреба за таквим духом готово јемство да *ја* не буде *ја*, да се буде други.

У страху од метафизике јача емпиријски дух који као да тражи неку *магију идентитета* „којом бих могао у камену да нађем камен“¹⁶⁷⁰, том *магијом над магијама* којом би се стварност вратила себи самој. У сну о чистој чулности у додиру са светом, страшћу а не духом, идеалним телом без свести, „чије песничко биће је биће овог мртвог Орфеја који неће више да буде Орфеј, који покушава из апстракције да ускрсне, да се избави из досегнуте Еуридике као тог врховног смисла, као апсолута, и да се врати најживљем, живом свету, и који у читавој досадашњој историји види историју овог хуманизирања света, и материје, али хуманизирања које је (...) и историја апсолутне Идеје, апсолутног Бога, апсолутне Државе, апсолутне Нације, историја рационализма који све тамно, све безоблично, с оне стране овог апсолутног, покушава да рационализује, уобличи, именује, да саобрази овом апсолутном, да моделује према њему, дакле која је, сигурно, ова историја насиља...“¹⁶⁷¹ као да је покушај да се прихвати „чиста материја, изван сваког финализма, сваког антропоморфизма, покушај да се изађе из људске историје, која је историја смисла, историја мога Над-ја, мог Ја...“¹⁶⁷².

Спасавањем ствари од функционалности, од смислености и намере, она је ослобођена као материја, јер је ослобођена од историје и смисла. Једино на гробљу историје ствари једино могу бити ствари. Љубав према материји, према природи која се ту дозива, као да крије „мрачни романтичарски сан о измирењу са природом“¹⁶⁷³, који би да се људска воља изгуби у вољи природе. Повратак материји, свету који траје упркос свакој људској историји, који је сопствени апсолут, смислен без воље, помирен са собом, ван сваког стремљења, чини да се свака игра, сваки финализам осећају као лажни, јер материја „игра без циља, без намере да победи, њена игра је чудо игре, јер бесциљна игра“¹⁶⁷⁴. Субјект који игра с циљем да заврши игру, као да игра против игре, самим својим противуречјем између воље и свести. У покушају да се „еманципује од циља“¹⁶⁷⁵ субјект би да буде без сврхе, само да буде, као што камен јесте у апсолутној садашњости, „сањам да будем без Ја, да будем али да будем безлично“¹⁶⁷⁶, да буде природа. Природа је *несвесно* као заједничко, јер је с оне стране свести, која је свест о појединачном.

Еманципација од циља којој је ипак потребна *магија која камен претвара у камен*, та *магија идентитета* једна је кључних теза готово свих Константиновићевих романа. Сан о заједници нужно упућује игри, јер без обзира на „противнике“ у игри, игра се са њима. Свест о заједништву, иако дело игре против које се субјект буни, никад не носи онолику пораженост као свест о усамљености и о избачености из игре. Игра којом субјект жели да

¹⁶⁶⁹ Исто;

¹⁶⁷⁰ Исто, стр. 260.

¹⁶⁷¹ Исто, стр. 264.

¹⁶⁷² Исто, стр. 265.

¹⁶⁷³ Исто, стр. 268.

¹⁶⁷⁴ Исто, стр. 270–271.

¹⁶⁷⁵ Исто, стр. 271.

¹⁶⁷⁶ Исто, стр. 272.

„доигра себе апсолутног, против једног света”¹⁶⁷⁷ јесте и његова веза са тим светом и игра за сам тај свет. Међутим, *ја* које игра да би се доиграло губи се у „Ја игре, неког покрета који постаје ‘чисти’ покрет неке ‘чисте’ игре, а не игре мене према мом реду, мом самоостваривању”¹⁶⁷⁸. Стога, „рађање апсолутне игре је агонија моје свести, оно је рађање моје воље али и њено нестајање...”¹⁶⁷⁹, па је у препуштању вољи материје истовремено страх и осуђеност на вољу.

Игра, као игра с апсолутом, за и против њега, централна је теза романа *Мишоловка*. Свест о потреби за другим како би се субјект вратио у игру и *доиграо* себе самог у истом роману прераста у тему.

Захтев за апсолутном природом, међутим, у истом је и захтев за уништењем лепоте, „сваког вида склада, више правде и правичности, у којима (лепоти, правди, складу) као да се опет виде, Спинозиним оком (али и оком сваког пантеизма?), само ‘модуси’ мишљења, модуси свести, а не и стварни садржаји природе”¹⁶⁸⁰.

Окрнути се против историје, као историје свести, у истом је окретање против лепоте, порицање сваког финализма, реда који хоће историја, наспрам *случаја* природе, који не познаје коначност и затвореност, природе која је вечно отворена, која се не исцрпљује обликом. Али бити ослобођен од реда, „значи бити немогуће: бити мртав, играти мртав”¹⁶⁸¹ у немогућности пристанка на апсолутну слободу, апсолутни случај. Сваки Фауст остаје „овај повереник реда, овог свог Ја, ове свести, његова заклетва да никад неће зажелети спокојство, предах (*улењим ли се икада спокојан, нек одмах мени буде крај!*)”¹⁶⁸², у ствари је „заклетва у пораз, у катастрофу: нема чисте љубави за случај и слободу, с оне стране искушења лепоте”¹⁶⁸³. Рђава савест Фаустова је у свести о неизбежности форме, у свести о немогућности да се буде апсолутно, па савршено, свест је и савест и самог Ахасвера. Међутим, дух савршенства, као дух трансценденције „јачи је од мене, његова снага је у неуништивој свести, у немоћи за проклетствоотвореног, нередног, у мојој неспособности за апсолутно сиромаштво”¹⁶⁸⁴.

Кад би био могућ дух као сиромаш, аскеза духа, било би наде у друге путеве који не воде апсолуту. Уметност која је у ружном, на ђубриштима, тражила лепо, као да је нашла фаустовски пораз у лепоти иманентној свету у којој се дух лепоте утврдио као неизбежни дух ствари. Иманентна лепота која је нађена на сметлиштима света противна је духу који је дух суда и избора, „то је издаја уговора са демоном, готово још пре но што је тај уговор и потписан. Као да сам неспособан за демона јер сам способан за ову лепоту...”¹⁶⁸⁵, ту где Фауст проналази Јелену и на сметлиштима, где она може бити и „конзерва нађена на овом ђубришту”¹⁶⁸⁶.

„Уметност нађена у побуни против уметности”¹⁶⁸⁷ завршава у естетизму, у „улепшавању ствари које не достижу своју лепоту, које остају у стадијуму улепшавања”¹⁶⁸⁸ као изразу неспособности за фаустовску побуну. „Све је орнаментика, стилизација,

¹⁶⁷⁷ Исто, стр. 274.

¹⁶⁷⁸ Исто, стр. 275.

¹⁶⁷⁹ Исто, стр. 276.

¹⁶⁸⁰ Исто, стр. 279.

¹⁶⁸¹ Исто, стр. 284.

¹⁶⁸² Исто, стр. 285.

¹⁶⁸³ Исто;

¹⁶⁸⁴ Исто, стр. 289.

¹⁶⁸⁵ Исто, стр. 291.

¹⁶⁸⁶ Исто;

¹⁶⁸⁷ Исто, стр. 293.

¹⁶⁸⁸ Исто;

декорација: дух декорације, као битни дух естетизма, тог улепшавања овог што јесте, тог шминкања мртваца... тај дух неког новог, гробљанског ноћашњег барока који... покушава да сакрије своју немоћ неког другог израза, за неки други, недосегнути доживљај света, и живота¹⁶⁸⁹, симулација Фаустовог лета. У тој побуни без лета и Фустов бес бива декорација, „демонијаштво угушено је у стилу, бес је постао неки безбедни бес, нека симулација беса...“¹⁶⁹⁰. Фауст у тим „часовима предаха који се ту тражи, чак и спокојства које се налази, у овим часовима стила“¹⁶⁹¹ спреман је да свој став из тренутака побуне именује као претеривање, ту где се стил прихвата „уместо крви“, уметност уместо живота, готов је да „помири и са крвљу, и са срамотом, само ако су они стилизовани, ако је та крв, та срамота, нека стилизована крв, стилизована срамота“¹⁶⁹². Уколико остаје само стилизација „ужас завршава у музеју“¹⁶⁹³ у покушају непризнавања безизлазног, као демонстрацији живота у безизлазном положају. Ту где чак и Еуридика, „тај досегнути апсолут, може да буде и ова конзерва“¹⁶⁹⁴, као да је све уметност, па нема разлике између уметности и света.

Ако има само уметности, нема света. Уметност јесте само у свету, који је „свет у немирењу са светом, у несрећи, у проклетству“¹⁶⁹⁵, па „дух естетизма, дух стила, убија уметност јер убија несрећу“¹⁶⁹⁶. Без „талента за проклетство“¹⁶⁹⁷ нема правог духа играча. Дух који открива уметност свуда у свету, свет-уметност, који Фауста лишава сваког напора, па му је потребан само *блесак пажње* да би видео лепоту, јавља се „у овом свету пакла, у свету према коме су средњовековне визије пакла заиста само дело детињасте шале“¹⁶⁹⁸. Свет који „завејава пепео 6.000.000 спаљених Јевреја, моје браће“¹⁶⁹⁹, чини сваког играча Фауста само „духом-аранжером те уметности, још чешће неком врстом послушног шегрта овог врховног мајстора Света“¹⁷⁰⁰. Дух је само „инструмент тог страшног мајстора који је сав посао узео у своје руке“¹⁷⁰¹, па као да нема избора између духа као насиља над светом, субјекта који тражи себе и себе као пасивног објекта света у одрицању од суда и избора. Ту где је субјект измирен са светом, његова воља није тиранска у наметању смисла свету, али изван воље која је увек негација нема ни њега самог.

У страху од сопствене воље, од свога духа окренутог насиљу, „један Фауст који се боји самог себе“¹⁷⁰² тражи „машину за случај, машину која ће, уместо мене, тај случај да убаци у игру“¹⁷⁰³, да би био играч. Сучељавање са случајем у побуни против датог реда као недовољног, у којем је и субјект недовољан, уједно је суочавање са ништавилом субјекта као ништавилом оспореног реда, чије искушавање је и ово „метафоричко рађање нове стварности“¹⁷⁰⁴. Таленат за стварање је „таленат за ништавило, ова кондиција за изазивање

¹⁶⁸⁹ Исто, стр. 294.

¹⁶⁹⁰ Исто, стр. 295.

¹⁶⁹¹ Исто, стр. 297.

¹⁶⁹² Исто, стр. 296–297.

¹⁶⁹³ Исто, стр. 298.

¹⁶⁹⁴ Исто, стр. 299.

¹⁶⁹⁵ Исто, стр. 299–300.

¹⁶⁹⁶ Исто, стр. 300.

¹⁶⁹⁷ Исто;

¹⁶⁹⁸ Исто, стр. 300–301.

¹⁶⁹⁹ Исто, стр. 301.

¹⁷⁰⁰ Исто, стр. 302.

¹⁷⁰¹ Исто;

¹⁷⁰² Исто, стр. 306.

¹⁷⁰³ Исто;

¹⁷⁰⁴ Исто, стр. 307.

празнине, за вртоглавицу празног, за препород и обнављање света путем негације, ње што отвара врата ништавилу¹⁷⁰⁵. Генијалност играча јесте у његовој способности за ништавило, а узбуђење игре као да је у егзалтацији духа „у тренутку метафоре, то је овај ‘скок’ преко празнине“¹⁷⁰⁶, „међувреме у самом времену, међувреме у самој стварности, та стварност испражњена од саме себе“¹⁷⁰⁷. Међутим, иако незауостављив у концептуализацији света, његовој метафоризацији, сам дух је над процепом између метафором покренутог и њоме још недосегнутог света, над зјапом ништавила које га и покреће, субјективизује и апстрахује истовремено.

Неспособност за садашњост, у немогућности да се објави, а да већ у самом часу објаве не буде прошлост, показује се као основни дух игре. Бити Каирос, „то значи бити без себе, јер без садашњости“¹⁷⁰⁸, или не бити, „остајати увек негде ‘иза’ себе, закашњавати за собом“¹⁷⁰⁹, у овом свету „кога спаљује вера у будући тренутак“¹⁷¹⁰. У тој егзистенцији као „непрестаној прогресији метафоре“¹⁷¹¹ бити значи да „будем оно што нисам, да нисам оно што јесам“¹⁷¹². Роман *Дај нам данас* управо је овај вапај за способношћу за садашњост, одрицање од сваког будућег смисла као несмисла сада-субјекта.

У страху од историје као игре негације, открива се историјски дух игре, као „начело тражења апсолутног смисла моје апсолутне воље“¹⁷¹³, „апсолута као краја игре, као тријумфа“¹⁷¹⁴, „форме која никад није у чистом, сањаном идентитету са самом вољом“¹⁷¹⁵, „смисла, који је увек онај будући смисао“¹⁷¹⁶. Сан о садашњости сан је о будућој садашњости, а игра која би да доигра смисао управо је немирење са „немогућношћу садашњости“¹⁷¹⁷. Игра као остваривање воље и тријумфа као краја игре, веровањем у свој завршетак, увек је историјска игра. Историјски смисао ниче из упућености апсолутном смислу као њеном крају, као да је „крај смисао сваког смисла“¹⁷¹⁸, јер „бескрајна историја није смислена, као што ништа бескрајно нема и не може да има смисла“¹⁷¹⁹. Тражење смисла јесте тражење форме, а страх од бесмисленог је страх од неизрецивог, од бескрајног. Историја је тако и тражење краја историје, пут ка неисторијском.

Неспособност за бескрај која је, истовремено, и неспособност за слободу, чини да се историја осећа не као стварање слободе, већ страх од ње. Ако се у историји сања нека слобода, то је слобода од историје, „слобода за крај или, још одређеније, слобода за форму у овом одбијању бескраја као апсолутне слободе. Воља за слободом је воља за слободом од слободе“¹⁷²⁰. Сан о слободи субјекта јесте сан о слободи за стварање смисла, за налажење

¹⁷⁰⁵ Исто;

¹⁷⁰⁶ Исто, стр. 309.

¹⁷⁰⁷ Исто;

¹⁷⁰⁸ Исто, стр. 311.

¹⁷⁰⁹ Исто;

¹⁷¹⁰ Исто;

¹⁷¹¹ Исто, стр. 313.

¹⁷¹² Исто;

¹⁷¹³ Исто, стр. 316.

¹⁷¹⁴ Исто;

¹⁷¹⁵ Исто;

¹⁷¹⁶ Исто;

¹⁷¹⁷ Исто;

¹⁷¹⁸ Исто, стр. 317.

¹⁷¹⁹ Исто;

¹⁷²⁰ Исто, стр. 318.

краја. Историја као испуњавање судбине налази у трагедији свој највиши израз, где закон тријумфује над људским чином, па „нема *Државе без Антигоне*“¹⁷²¹.

Хеленски свет као свет „знања’ и смисла, свет форме“¹⁷²², морао је бити свет *историјског*. Као трагедија знања *Едип* је у тражењу идентитета у ствари трагедија форме. Уколико би било могуће избећи тражење идентитета као форме, био би могућ и живот ван трагедије, јер она је тамо где је *императив форме* која је уједно и смрт субјекта. Антички свет који је у форми нужно упознао и трагедију, као да је знао само за судбину, а не и за слободу. Слобода није само слобода избора, већ уједно и слобода форме. Свест о форми је увек нека *судбинска свест*, као крај самог субјекта, његове воље и могућности која врхуни трагедијом.

У избегавању форме, ослобађање је од историје, тачније од трагично-историјског света. Бекство у драму покушај је уништења трагедије. Драма не познаје судбину већ слободу, али због тога не познаје „максималну форму коју зна трагедија“¹⁷²³. Драма почива на покушају да се свака *судбинска апсолутна немогућност* релативизује, да се прикаже као последица лошег избора, она је „могућност корекције трагичног“¹⁷²⁴, „слобода моје воље у односу на вољу тог трагичног, као вољу која од мене не зависи“¹⁷²⁵. Као *слободна форма* драма је немогућност форме – субјект није могућ без форме, без своје трагичне коначности. Слобода се показује као противуречна у самој себи, „она је и ова слобода од слободе, јер је слобода од субјекта, од његове постојаности“¹⁷²⁶. Отуда је и дух драме противуречан, јер ма колико да тежи слободи, у немирењу са судбинско-трагичним, он мора тежити и нужности, постојаности субјекта који треба да буде субјект слободе. Противречност субјекта који се оспољава као воља за променом и воља за постојаношћу, у духу је противречности драме која је драма субјекта.

Судбински неизменљиво налази своју релативизацију у драми у имену неког повода који није апсолутан, па отуда и привид историјско-трагичног у драми, али који сугерише *периферију* стварности, изван нужности која је једино стварност. Отуда и осећање *неправог*, недовољно аутентичног у свету драме, па се као њен основни проблем јавља проблем стварног. Ако нам „грчки трагичари изгледају тако апсолутни, ако на нас из њиховог дела еманира, увек, неки истинскији, неки прави живот који нама, у свету драме, у драматизованом свету недостаје, то је отуд што је трагедија прихватање апсолута“¹⁷²⁷. Драма, посебно она којом се заснива модерна поетика, Чеховљевим, Ибзенским и Стриндберговим комадима, драма је немогућности тог правог, апсолутног живота. Она је драма Фауста који „не сме да изађе из своје схоластичке ћелије, који гетеански зазира од трагедије“¹⁷²⁸, који узалудно покушава да помири склад и покрет, „апсолутну форму и живи дух игре, живи дух трагедије“¹⁷²⁹.

Фауст није трагичан, већ драматичан, управо јер би да помири слободу и трагедију. Њега разара зазор од трагедије, па као што тврди Берђајев, он није ни био могућ у античком свету с којим је Гете хтео да га помири. Стога у том нетрагичном свету драме Фауст „не живи него само покушава да живи“¹⁷³⁰. Он, као и други ликови драмског света,

¹⁷²¹ Исто, стр. 319–320.

¹⁷²² Исто, стр. 320.

¹⁷²³ Исто, стр. 322.

¹⁷²⁴ Исто, стр. 323.

¹⁷²⁵ Исто;

¹⁷²⁶ Исто, стр. 324.

¹⁷²⁷ Исто, стр. 326.

¹⁷²⁸ Исто;

¹⁷²⁹ Исто, стр. 327.

¹⁷³⁰ Исто;

не припада себи, јер слобода је „између њих и њих самих, слобода од нужног као нужно-стварног света и слобода од мене, од мога Ја могућег само као нужног на један начин“¹⁷³¹. Као да се будући, апсолутни живот за који је знала грчка трагедија, у избегавању оног који се има налази у позоришту, у драми која се претвара у *лекцију* о њему тек будућем.

Позориште, биоскоп, за оног који би живот који не живи, који би да живи, *трагични, апсолутни* живот, безопасна су места уживљавања у тај жељени живот. Онај који је жељан опасности као гласника трагедије у позоришту покушава да „доглуми тај живот, ту опасност, те поноре поноћног духа, да их одглуми за самог себе, он који је и гледалац али и писац ове драме писане у избегавању живота, у овом избегавању апсолутног“¹⁷³². Филм и позориште као медији уживљавања у трагични као апсолутни живот, као тематизација живота без живота, његовог *доглумљавања* једна су од важнијих теза романа *Мишоловка* у тражењу трагедије као појуначења у жељи за апсолутном формом.

Чини се да је и сам живот нужно позоришни, јер захтева глуму, драматизацију самог живота у отимању од њега самог, онде где је субјект – субјект концептуализације стварности. Актери трагедије у којој је живот апсолутан јер је трагичан, најближи су себи као људима, док драма познаје само личност као релативну форму. „Човек-херој трагедије је дело максималне форме“¹⁷³³, док је коб драмског јунака у његовој тези која је једина незаменљива у његовом драмском свету. Као дух априоризма теза је насиље над животом, али нужна у драми која би да је образложи, прикаже као вид самог живота, али и да је превазиђе.

„Теза је главни јунак сваке драме“¹⁷³⁴, па отуда као да је све више *шекспирологије* као духа тумачења, а све мање самог Шекспира. Драма је то тумачење, јер „ко неће живот трагедије хоће живот тезе, ко неће валпургијску ноћ хоће схоластичку собу доктора Фауста, али хоће и муклу свест у том избегавању трагичног као избегавању апсолутног, хоће и сукоб са самим собом као оспореним херојем“¹⁷³⁵. Свако је један оспорени херој, јер свако биће је у сумњи да јесте, изван апсолутно трагичног. Драма је проба и покушај да се ова спекулација бића учини трагичном, да се прикаже *уместо* живота. Јунаци романа *Дај нам данас, Мишоловка, Чисти и прљави* делају управо из ове оспорености, њихова је „драма“ покушај трагизирања као достизања јунаштва и апсолута себе.

Кад одбија логику и теологију Фауст хоће трагедију, али једино налази драму, јер „остаје схоластичар, верник и заточеник пентаграма“¹⁷³⁶. Захтев за формом, али у слободи, у страху од трагедије, контрадикторан је сам по себи. Он се завршава у тези којом би трагично да се објасни, уместо да се живи, где би разумевање само да буде форма али бескрајна, дакле – без форме.

Жељу за нетрагичним светом драме познаје чак и свет трагедије. У тренутку када хероју хор најављује катастрофу он би можда да се определи за нетрагичну *хорску свест*, за *хорски живот*. Он би да буде ван трагичног, само коментатор трагедије. Драма као да је управо овај покушај враћања у хор, из света трагичног херојства. На врхунцу трагедије као апсолутне форме себе Едип може да се огласи само криком, који је „крик форме која се затвара, која је наша себе налазећи свој крај“¹⁷³⁷. У свести која је разумевајућа има

¹⁷³¹ Исто, стр. 328.

¹⁷³² Исто, стр. 329.

¹⁷³³ Исто, стр. 330.

¹⁷³⁴ Исто, стр. 331.

¹⁷³⁵ Исто;

¹⁷³⁶ Исто, стр. 332.

¹⁷³⁷ Исто, стр. 336.

говора, а нема овог крика, има језика који је језик коментара „расправе о животу, али са периферије живота“¹⁷³⁸, где је говор једино и могућ. Драма је покушај живота у свести, у хору, „покушај да се прихвати поимање егзистенције а не сама егзистенција“¹⁷³⁹, да се егзистенција замени њеним разумевањем, некаквим њеним теоријским резимеом. У томе је најпарадоксалнији домашај осуђености на стварност као на идеју о стварности, противуречја између свести и воље Ја, оданости постојаном и стремљењу променљивом. Јасно опредељење за постојано, за свест о њему, у којем би *ипак* било покрета, покушај је игре изван опасности.

Такође, иако није био поштеђен овог парадокса воље, у сну о себи апсолутном, као у покушају разрешења сопственог противуречја, трагички јунак ипак је ишао ка том апсолутном, „неразумно убеђен у његову могућност, а његова трагедија је трагедија воље“¹⁷⁴⁰. Са свешћу о његовој неразумности у покушају ослобађања од воље, тежњи да се она замени разумом, слуги се и морално оправдање сваког онемогућеног играча пред налогом игре. Читава једна драмска литература рођена је у овом „отпадништву од воље, у овом покушају хорског живота, као живота свести, живота у разумевању онога што јесте“¹⁷⁴¹. Таква литература која је наводно демистификаторска према античком свету богова и хероја надахнута је заправо неспособношћу за вољу која завршава у трагедији. Разумевање онога што јесте, било би прихватање чињеница, саме коначности за коју је субјект неспособан, па се и само разумевање открива као покушај игре изван трагичног, у „сањаној апсолутној свести без егзистенције, покушај који ме очекује у часу кад откривам немогућност оне игре у несвесном дрвета, камена, игре у апсолутној егзистенцији без свести...“¹⁷⁴².

Живот у извантрагичном као угледање на предметно и појавно несвесно – мора, камена, флаше, па и конопца фреквентни су и конститутивни мотиви романа *Дај нам данас, Мишоловка, Ахасвер, Излазак*.

Сваком Фаусту који, ухваћен у пентаграм, у *геометризовану егзистенцију*, наду да је могућност покрета могућна у свести, у страху од трагедије, открива се чињеница да је само начело разумевања од духа негације, која је обезопасњена, јер је трагедија изван свести, изван пентаграма. Разумевање је стога овде формално и покушај је повратка у игру, јер разумевањем коначног оно бива покренуто и враћено у игру. У игри коначно није коначно, као што *ужас није ужас, ни зло није зло*, јер игра „ништа не признаје у његовом првобитном значају, ономе пре игре, изван игре“¹⁷⁴³.

Евино зло, у роману *Чисти и прљави*, најпре опстојава као порекнуто зло игре, али временом бива осамостаљено, док је њен воз од столица управо игрична негација свега што јесте у свом првобитном виду. Будући да не признаје стварима и појавама аутономност, па и почиње тамо где престаје апсолутна аутономност, игра је „свеукупност односа ствари које играју, које се разумевањем окрећу једна другој, у откривеној узрочно-последичној вези... открићу да им је воља (тим стварима и појавама) изван њих, а не само у њима, дакле да нису апсолутне и аутономне“¹⁷⁴⁴.

Отпор оспорене воље ствари и појава као да и сам игра у игри према себи и за повратак својој апсолутности, али вољом која је лишена жеље за тријумфом. Покретачка

¹⁷³⁸ Исто;

¹⁷³⁹ Исто;

¹⁷⁴⁰ Исто, стр. 337.

¹⁷⁴¹ Исто;

¹⁷⁴² Исто, стр. 338.

¹⁷⁴³ Исто, стр. 342.

¹⁷⁴⁴ Исто, стр. 342–343.

снага игре разумевања као да је у жељи да се не игра. Разумевање као да је стварање историје, у побуну против коначног. Између чињеница и духа окренутог овој игри разумевања „однос је као између апсолутно-безвременог, вечног, и историјског временитог“¹⁷⁴⁵. Веза између историје и разумевања као да је у немогућности прихватања чињеница, које тек у њиховој негацији налазе покрет. Разумевање је једна безболна историја духа које покреће чињеницу из коначности, које хоће покрет пре свега, разумевање покрета чињенице као форме времена.

Магија разумевања је „магија спасења, под привидном маском мирења са оним што јесте, под маском стоичког измирења са светом, али оног стоицизма који, прихватајући ствари разумевањем, не прихвата ствари већ дух покрета који је дух разумевања“¹⁷⁴⁶. Покрет који разумевање налази у још ненађеном узроку, на путу ка прафеноменском, покрет је ка ономе што не сме да нађе. Противуречје разумевања у истом је противуречје историје, игре, између процеса као времена и резултата као вечности. У хтењу резултата хоће се и процес који је незамислив без резултата. У тој амбивалентности игре према резултату, играча који би да игра и да оконча игру, он се налази између *две смрти, две немогућности*. У хтењу за разумевањем света, није жеља за светом који се разумева. Ту је потреба за историјом света, а не самим светом, па субјект као да „покушава да емигрира из света у његову историју, из онога што јесте у оно што бива“¹⁷⁴⁷.

У окретању себи као чињеници разумевања субјект постаје сопствени објект „готово нека ствар своје аналитике“¹⁷⁴⁸, ништа другачија од других ствари, али могућ за себе као та ствар¹⁷⁴⁹. Претварајући се у сам дух разумевања, субјект више и није он сам, већ један „дух анализе који је безличан дух, надличан“¹⁷⁵⁰. За субјект који је *магијом разумевања* претворен у дух аналитике, као да нема више друге магије која би га вратила њему самом.

Разумевање уопштавањем враћа субјект процесу који га напротив не оспољава, већ води испољавању света који он разумева, па сам свет почиње да *игра* његовим разумевањем. Самим тим субјект бива преображен у објект свог разумевања, разумевање је његова „техника самоубиства“¹⁷⁵¹. У истом је „обезопасњење“ света који оспорава субјект, порицање немоћи воље пред светом, јер је субјект – „‘постајући’ тај свет, улазећи у њега као Јона у неман, обезопаснио тај свет, самим тим што му више нисам на ударцу, што више нисам изван њега, што више нисам ја него свет“¹⁷⁵². Разумевање је припрема „самоубиства свести, као што је, увек, апсолутни рационализам припрема за мистичко сједињење са светом“¹⁷⁵³. Проналазећи свет као дух, субјект налази свој идентитет са тим светом као духом, дакле сопствени идентитет у открићу свеопште подударности, нужно ништећи себе. У тој општости у којој је све несамостално, која на неки начин познаје узрок и последицу свега, кад најпре нестаје свест као свест о разлици, када је уместо порекнуте слободе на снази апсолутни детерминизам, свеопшта каузалност, детерминизам је и оруђе уништења субјекта.

¹⁷⁴⁵ Исто, стр. 344.

¹⁷⁴⁶ Исто, стр. 347.

¹⁷⁴⁷ Исто, стр. 348.

¹⁷⁴⁸ Исто;

¹⁷⁴⁹ Јунаци свих Константиновићевих романа сопствени су објект приповедања, „ствар“ анализе, у којој се губе као субјекти.

¹⁷⁵⁰ Радомир Константиновић, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, претходно наведено, стр. 348.

¹⁷⁵¹ Исто, стр. 353.

¹⁷⁵² Исто;

¹⁷⁵³ Исто;

Ако се у усамљености ван света верује да је слобода свест о чињењу, а узроци делања остају непознати, етика у слободи не види само један модус мишљења, већ открива свет хаоса који би нас „претворио у попрште пакла“¹⁷⁵⁴. Одрицање слободе овде је пут у „откриће бесконачности овог узрочно-последичног света“¹⁷⁵⁵, могућности за укључивање у тај свет, за спас од самоће субјекта. Ипак, разум који би да открије смисао каузалности, да нађе појмове у вечности, везу између ствари, налази адекватацију као технику спасења од трпљења у налажењу његовог узрока. Ако је Бог – на трагу Спинозине мисли – „с оне стране сваког ‘смисла’“¹⁷⁵⁶, који нити воли нити мрзи, ипак је остала „геометрија, то божанство које нас сачекује кад нас све друго напушта, то оличење тражења узрока и последица, узајамне повезаности свуда и у свему, и, упркос свему, ипак некога склада који Спиноза пориче али од кога се не одриче“¹⁷⁵⁷. Да ли је он, „загледан у неки троугао чији углови износе увек истих 180 степени, осетио сву језу апсолутне адекватације“¹⁷⁵⁸, овај „кубиста страсти, који је хрлио ка свету појмова, ка сумраку у коме нестају појединачне ствари и устаје дух геометрије, дух сумрака појединачног“¹⁷⁵⁹?

Нека „грешка у геометрији“¹⁷⁶⁰, неки „непредвиђени отвор у фигурама божанствене геометрије“¹⁷⁶¹, као онај отвор којим је Гетеов Фауст увео демона у пентаграм, ипак нам је неопходна. Субјект јесте само на путу ка адекватацији, дакле, само као неадекватан. У адекватацији као *репродукцији апсолутног* нема језика, нема саопштавања. Она је у себи противуречна, јер досегнута, она себе уништава, као сам апсолут који се не пореди ни са чим, који је „све“, с оне стране кретања, чисто ништавило из кога нема повратка“¹⁷⁶².

Бивајући неадекватно, субјект очајава, али очајањем као магијом која апстракцију наново претвара у свет. Очајање као да је *метода* ослобођења од адекватације, од духа трансценденције који „преображава свет у себе да би му био адекватан“¹⁷⁶³. Оно је „последњи покушај оспоравања света који ме оспорава, тога ту дозваног, чистог света“¹⁷⁶⁴. Оно је, само привидно, ствар пораза. Уколико субјекта нема изван света, ако он јесте само у односу на један свет, очајава и сам тај свет, а субјект се окреће против тог света у себи, па је и субјект и објект тог беса. С том парадоксалном енергијом он бива више објект за себе што је више субјект и обратно. Његово очајање је заправо очајање чисте воље лишене смисла, воље која хоће, али не зна шта хоће, јер где има смисла, нема очајања.

Нема ствари изван очајања воље без смисла који уништава ствари, нема их у смислу, тој „центрипеталној сили стварности“¹⁷⁶⁵. Тек очајање открива ствари, у њему се ствари враћају из „стања иматеријалности смисла у материјалност бесмислености“¹⁷⁶⁶. Очајање као да постаје „техника гледања, слушања, осећања, техника у чију способност хоћу да верујем у часу кад желим да се из апстракције вратим у свет, да се спасем од мог ‘смисла’“¹⁷⁶⁷. Истовремено, субјект очајава за смислом, а само очајање је време одсуства тог смисла. Очајање је постојаније уколико је јача сумња да смисао приписан свету одваја

¹⁷⁵⁴ Исто, стр. 356.

¹⁷⁵⁵ Исто;

¹⁷⁵⁶ Исто, стр. 357.

¹⁷⁵⁷ Исто;

¹⁷⁵⁸ Исто;

¹⁷⁵⁹ Исто;

¹⁷⁶⁰ Исто, стр. 358.

¹⁷⁶¹ Исто, стр. 359.

¹⁷⁶² Исто, стр. 360.

¹⁷⁶³ Исто;

¹⁷⁶⁴ Исто, стр. 361.

¹⁷⁶⁵ Исто, стр. 363.

¹⁷⁶⁶ Исто;

¹⁷⁶⁷ Исто;

субјект од света. Очајавање за неким смислом очајањем које је одсуство тог смисла, као да је покушај спасења из света драме као света смисла. Ахасверова *техника* перцепције настаје управо из потребе враћања из апстракције. Он очајавајући за смислом приписује немогућа значења предметима, а у њиховом одбијању приписаног им смисла, корени његов бесмисао.

Ако је антидрама у свом одбијању драме прихватила бесмислено, она га је прихватила одбијајући овај смисао. Њена техника „мора да буде техника очајања од овог порекнутог смисла, техника која разара тај смисао као саму ‘стварност’“¹⁷⁶⁸, техника која објављује ствари што „ускрсавају у смрти ове стварности, тог мог смисла“¹⁷⁶⁹. Драма је увек „игра са стварима, заправо против њих а у име мог смисла, те стварности“¹⁷⁷⁰. У драми и ствари су глумци, које играју у својој функционалности. Декор у позоришту је невидљив у тренутку кад радња достиже климакс, „велики злочини дешавају се без декора“¹⁷⁷¹, јер „не убија се само човек већ и читава једна стварност“¹⁷⁷². Да је Магбет, спремајући се за злочин „заиста угледао неко дрво пред собом, да је заиста чуо ветар, да ли би убио?“¹⁷⁷³. Заправо то виђено дрво било би *као виђено*, само сигнал застоја акције. Ова слепост за ствари је из моћи акције. Декор као да је ту да би се након тријумфа драме као тријумфа смисла опет претећи вратио као неуништива ствар по себи.

Ствар по себи јесте откриће немоћи субјекта. Само у насиљу хуманизма доведеног до крајње тачке када би требало да се поверује у свемоћ апсолутне акције „да је моја свест надмоћна над светом, свеобухватна, да сам ја заиста она мера свих ствари која се тако крајње неодређено зове човек“¹⁷⁷⁴ тријумфује „аветињска ствар по себи“¹⁷⁷⁵. Она је објава разочарења у свемоћ акције, дух колебања историје као апсолутног смисла. Међутим, он се преображава „у симбол у синоним, у несводљиви и неизрециви знамен овог пораза свести“¹⁷⁷⁶. Али, ствари у некаквој чистој предметности као вансмислености, и ванјезичности (вансубјективности), не остају ствари које јесу, па ни ствари уопште, већ постају „‘ствари’ ванпредметне ствари-по-себи, непрестано откривајући ту ванпредметност ствари по себи као суштину сопствене ‘чисте’ предметности“¹⁷⁷⁷, оне су само противуречна форма „екстремног емпиризма и натурализма објекта без субјекта, ћутања као јединог ‘говора’ овога Ничега без говора“¹⁷⁷⁸.

У обеспредмећеној ствари као објекту без субјекта открива се покушај помирења са стварима, тако што би субјект био само „оптика без духа“¹⁷⁷⁹, а ствар „чињеница без интерпретације“¹⁷⁸⁰, у покушају да се „трајно противуречно јединство субјекта и објекта замени миром извесности тријумфалног објективитета“¹⁷⁸¹, односно у покушају да се живи парадоксална егзистенција без субјекта. Но, прихватање ствари по себи, значи одбијање акције свести, „мог налога да будем“¹⁷⁸², па је прихватање ствари по себи у ствари

¹⁷⁶⁸ Исто, стр. 364.

¹⁷⁶⁹ Исто;

¹⁷⁷⁰ Исто;

¹⁷⁷¹ Исто, стр. 365.

¹⁷⁷² Исто;

¹⁷⁷³ Исто, стр. 366.

¹⁷⁷⁴ Исто, стр. 368.

¹⁷⁷⁵ Исто;

¹⁷⁷⁶ Исто;

¹⁷⁷⁷ Исто, стр. 369.

¹⁷⁷⁸ Исто;

¹⁷⁷⁹ Исто;

¹⁷⁸⁰ Исто;

¹⁷⁸¹ Исто;

¹⁷⁸² Исто, стр. 370.

немирење са њом, „она је обрнута слика духа у акцији“¹⁷⁸³. Као замена немоћној спекулацији јавља се акција, с истом нужношћу с којом свака сумња у могућност акције води спекулацији, апсолутном рационализму. Сумња у спекулативну моћ уместо да буде коначна објава пораза, претвара се у претпоставку субјекта који је обухватнији од свога сазнања. Ако је субјект, који се сопственом акцијом увек изнова успоставља и потврђује, он је субјект који себе не може да сазна. У томе се рађа страх субјекта од самог себе, па би он своју несазнатљивост да искаже, да је укроти граматиком и синтаксом, али његов пентаграмски дух га ни тада не напушта, па га сваки покушај исказивања води неизрецивом.

Ствар по себи с оне стране израза као да се претвара у ствар за субјект. Непосредна спознаја ограничења сазнајних моћи потребна је да би кушање од ствари могло да траје. Тај чин искушења као да је сам песнички чин. У „чину песме, песник је увек ово сажето искуство стварности, које описује параболу духа од поверења у могућност потпуног саопштења, коначног израза света, вере у ‘саопштљивост’ свега, све до сазнања те несаопштљивости“¹⁷⁸⁴.

Песничка историја, као историја метафоризације, за разлику од филозофије којој су „да би се исписала, потребне читаве епохе аналитике и сумње“¹⁷⁸⁵ остварује се „у муњевитом часу метафоре“¹⁷⁸⁶. Подробна анализа метафоре показала би њену историју остварљиву у тренутку, била би „аналитика ове дуге и замршене историје која је историја акције, од њеног слепог поверења у себе, у свој смисао, до пада и, преко овог пада, у преображај те акције, у промену њеног плана али не и њене суштине“¹⁷⁸⁷. Метафора је већ „у првом свом тренутку“¹⁷⁸⁸ ово немирење са несаопштљивошћу, убеђење да се све може исказати. Њена унутарња снага потиче од драме овог немирења. Њена „друга“ слика је дело неизрецивог, али која је увек захваћена првим таласом метафоризације, с којим је веже празнина несаопштљивог, оног прећутаног *као*, тог часа „кризе без које нема метафоре јер нема преображаја, без које ни једна игра није могућа, те кризе као самог бића игре“¹⁷⁸⁹. У том смислу геније детињства није геније апсолутне игре, јер он не познаје застој метафоре, искушење ништавила као неизрециве стварности, јер детињство не познаје разлику између света и себе, не познајући *ја*. Та игра је највиши идеал игре, идеал вештине лакоће, у жељи за дезинтелектуализацијом, за непосредним, тоталним животом.

Ствар по себи која се рађа у очајању као да се хоће, јер се хоће немоћ мишљења, у којем би се родила моћ самог постојања. Субјект сам је „песма тог противуречја“¹⁷⁹⁰ које нараста из његовог конфликта са собом, покушаја осмишљавања или обесмишљавања ствари до „бесмисла који је ипак неки смисао“¹⁷⁹¹. Он је „вртлог у коме нема могућности за артикулацију“¹⁷⁹², где је „ствар по себи, неизрецива ствар, дело ове воље за изрецивошћу“¹⁷⁹³, где се и сам субјект у себи растаче као *ја*, али израња као чисто постојање света с оне стране смисла.

¹⁷⁸³ Исто;

¹⁷⁸⁴ Исто, стр. 374–375.

¹⁷⁸⁵ Исто, стр. 375.

¹⁷⁸⁶ Исто;

¹⁷⁸⁷ Исто;

¹⁷⁸⁸ Исто;

¹⁷⁸⁹ Исто, стр. 376.

¹⁷⁹⁰ Исто, стр. 378.

¹⁷⁹¹ Исто;

¹⁷⁹² Исто, стр. 379.

¹⁷⁹³ Исто;

У песнику као да увек пребива једна оваква „воља за немоћ“¹⁷⁹⁴. Његов страх као да је увек онај „фаустовски страх, од схоластичности бића, од умирања живота у схоластичком духу, од надмоћи пентаграма над демоном, страх: да патња (да способност за патњу) није неисцрпна“¹⁷⁹⁵, да ће уколико ње нестане остати „с оне стране постојања“¹⁷⁹⁶. Ахасверова свест, отуда, као да је свест саме паузе метафоре. Он тежи другом члану прећутаног поређења, али увек, као вечно проклет, остаје у овој паузи, бива сама метафора.

Да би се биће пренуло из мртвила, из свог одсуства, потребно је пренеражење, о чему је говорио и Пол Валери. То одсуство као да је одсуство „усред ове савладане стварности ствари, усред те пентаграмисане стварности“¹⁷⁹⁷. У огрезлости духа у схоластичност и патња постаје све више идеја о њој самој, у свету изван трагедије, где субјект измиче патњи, па и себи. Песник слуги чак и за оне који би били „спремни да објаве притворство његовог духа, да објаве ову песничку лаж што види патњу и тамо где је други не виде“¹⁷⁹⁸ да је ништавило увек безболно и да „бол очекује нашу сарадњу, на неки начин чак и нашу помоћ“¹⁷⁹⁹.

Песник храни и негује ту „неман бола и ужаса“¹⁸⁰⁰ као изазов који га „спасава од пакла раја, од ништавила апсолута“¹⁸⁰¹. Неизрецивост која је „удес његовог рукописа“¹⁸⁰² никако није пораз, она је идеал Фауста-песника који би да се врати свету из апстракције. Ако је песник, Фауст мора да сања трагичност, изгубљен у свету разумевања мора да хоће немоћ језика, израза, свих инструмената своје апстракције. Ако је песник, дакле, – Орфеј, он више не може да буде Орфеј који је апстраховао свет на путу према свом апсолуту, он чак не сме да буде ни „тиранин-стилист“¹⁸⁰³, већ Орфеј немоћног језика, сама побуна против изрецивости. Идеја о неизрецивости као поразу дело је орфејског духа насиља, у којем се види залог онога ништавила као апсолутне адекватације. Оно потиче из самог бића језика, језичког бића које је „пентаграмски усмерено артикулацији, које покушава једну ствар да каже и да је на тај начин учини мојом ствари“¹⁸⁰⁴ како би се потрео неизбрисиви утисак о две реалности – реалности свести као самог субјекта и реалности објекта као света.

Фауст-Орфеј, онај Орфеј који је изгубљен у свом апсолуту покушава да подржи неизрецивост, сопствени пораз како би оживео отпор апстрахованих ствари да би их наново определио. Орфеј *јесте* само док је на путу ка адекватацији, осуђен на језик, док избегава апсолут, исто као што су Ахасвер, Јуда и Ева као осуђеници на језик.

Можда Орфеј-Антонен Арто који иако позива на неку своју метафизику одбија упркос томе сваку трансценденцију и дозива патњу на коју је осуђен, „*non-savoir* каснијег Батаја, оно *не знам* С. Бекета, јер се ту хоће сам живот, што приснији додир са њим, живот који још није изгубљен у значењима духа, који није нашао свој трансцендентални облик“¹⁸⁰⁵. Орфеј-Арто мора да хоће живот као продужени тренутак сукоба свести и

¹⁷⁹⁴ Исто, стр. 380.

¹⁷⁹⁵ Исто;

¹⁷⁹⁶ Исто;

¹⁷⁹⁷ Исто, стр. 381.

¹⁷⁹⁸ Исто, стр. 383.

¹⁷⁹⁹ Исто;

¹⁸⁰⁰ Исто;

¹⁸⁰¹ Исто;

¹⁸⁰² Исто;

¹⁸⁰³ Исто, стр. 384.

¹⁸⁰⁴ Исто;

¹⁸⁰⁵ Исто, стр. 386.

ствари, који се не разрешава преображајем у нову чињеницу свести. Он неће те безбројне чињенице, као „форме“ свести које су „гробови овог живота, јер овог пуног сукоба свести и света, овог живота што се кроз патњу објављује“¹⁸⁰⁶.

Патња која испражњује свет, значење, јесте патња која се дозива. Чак је и афазија шанса буђења, „шанса да се поново буде, можда на почетку Орфејевом, негде у самој трагедији“¹⁸⁰⁷. Патња изгледа опет као „магијска дисциплина“¹⁸⁰⁸ призивања живота, за претварање апстракције у живот, „речи у камен, речи ‘камен’ у сам тај камен“¹⁸⁰⁹. Она је увек покушај повратка у свет, с искуством немогућности живота у материји као несвесном света. Пожељна је и физичка патња „да би се физика вратила“¹⁸¹⁰, тело које *устаје* из заорава смисла у тренутку онемогућене трансценденције у нади да ће се вратити самоме себи. Тело као да је „заверено оном ‘позоришту свирепости’ о коме говори Орфеј-Арто“¹⁸¹¹, које би се болом вратило том Орфеју-Артоу, дотле без тела, који је „изласком из света ствари, камења и биља, напустио и своје тело“¹⁸¹², да би се повраћен у тело могао вратити и самој игри. Међутим, та ренесанса тела није и ренесанса субјекта, онде где умиру сва значења у сукобу светова свести и ствари. Ако игра тело, не игра и субјект. Бекетови јунаци чије „биће је захватила готово потпуна афазија“¹⁸¹³ не играју. Они су усред дијалектике без синтезе у немогућности форме где и сами нестају. Уколико се неко значење и нађе надамак свог конституисања, оно бива порушено „оним упорним Бекетовим *али* будуће негације“¹⁸¹⁴.

Артоова потреба да „натера језик на немоћ, да би кроз његову немоћ осетио снагу ствари, саму моћ живота“¹⁸¹⁵ удес је и „врховно проклетство овог света“¹⁸¹⁶. Из истог језичког удеса јавља се и утисак да је једино краљевство Марфија, Молоја, Малона, Клова, Хама, „свих ових бића онеспособљених за говор, за значење, ипак у ствари краљевство језика: проблем језички врховни је проблем овог света“¹⁸¹⁷.

Слобода од језика, слобода је субјекта од себе самог, који, да би био, мора себи себе да прича, да саопштава, „причајући дакле свет“¹⁸¹⁸ изван чијег је значења и смисла субјект неодредив. У неком хипотетичком безјезичном свету субјект је сама безличност, али која не значи очајање због безличности, јер она готово рефлексним покретом окреће значењу, како би живот био могућ и субјект у њему и за њега. *Ја* само као то значење, али које је овде „једна успомена, све слабија, у вртлогу ове свести захваћене афазијом све већом, у правцу несезања као одсуства мога *Ја*“¹⁸¹⁹, као да је само сећање субјекта на себе самог, његово препознавање себе у причи коју прича себи, повезујући тим сећањем нове чињенице, усклађујући их са основним бићем тог сећања.

У причи која синтетизује сећање на старо биће и биће настало причом, измиче и „стварна тема ових бића“¹⁸²⁰. Бекетова тема је одсуство теме, његова прича је да нема

¹⁸⁰⁶ Исто;

¹⁸⁰⁷ Исто;

¹⁸⁰⁸ Исто;

¹⁸⁰⁹ Исто;

¹⁸¹⁰ Исто, стр. 387.

¹⁸¹¹ Исто;

¹⁸¹² Исто;

¹⁸¹³ Исто, стр. 389.

¹⁸¹⁴ Исто;

¹⁸¹⁵ Исто;

¹⁸¹⁶ Исто;

¹⁸¹⁷ Исто, стр. 390.

¹⁸¹⁸ Исто;

¹⁸¹⁹ Исто;

¹⁸²⁰ Исто;

приче, па сама неисказивост постаје својеврсна тема и сопствени објект у нужности субјекта да буде увек у односу с неким објектом. Ту се сâмо ништавило обзнањује као тема, али која саму себе оспорава, која је, ипак, поновна немогућност теме. И Константиновићеви јунаци су више дело сопственог наратива, но што јесу, они су прича која не може бити испричана. У њиховој распричаности, за разлику од језичке осеке Бекетовог света, сваки наратив је истинит, па је истовремено и лажан, али адекватан у функцији површне дефрагментаризације идентитета. У немогућности синтезе која је пораз ништавила немогуће је и само значење, тема, али опстаје упућеност на тему и објект – „Одрећи се објекта значи одрећи се себе, овог Ја као субјекта који се ствара у реченици према објекту, у реченици бића немогућег без објекта“¹⁸²¹. То је „фарса о данашњој тиранији зла“¹⁸²² која као да се увек јавља у изостајању објекта као шансе бивања субјекта.

Арто нема свој објект, и зато нема себе, као што ни Клов и Хам немају објект и зато *нису*. Сви Бекетови јунаци стално су у додиру с предметима без значења и као да једино играју са њима, у покушају да се опет пронађу као објекти, па се читава драматургија Бекетова остварује као драматургија овог тражења ствари, ма каквог објекта којим би се субјект остварио, и вратио „у реченицу бића, у акцију, из ништавила не-акције“¹⁸²³.

Суровост коју у међусобним односима показују Бекетови јунаци заправо је суровост бића без објекта, које је биће само према објекту. Осуђеношћу на објект, субјект је осуђен на тиранство, на жељу за поседовањем света према којем јесте само уколико је свет његов. Субјект поседујући свој свет макар и оним „сумњивим поседовањем, у игри између свести и ствари, апстракције и ништавила“¹⁸²⁴, где све претвара у своју функцију, у свој објект, исказује се само у сопственој функцији објективације других субјеката ради сопственог одржања. Бекетови „јунаци без јунака, овим императивом бића, окрећу се, у извесним тренуцима, самима себи, постају сами свој објект, неко други за себе“¹⁸²⁵, о ком онда могу и да говоре у трећем лицу јединине, али без наде да ће себе пронаћи. И сами објекти, они би да нађу свој субјект. Свако од њих по један неисказиви, „увек онај *l'innottable*, неименљив јер без објекта“¹⁸²⁶, а њихов прави пут није од субјекта који јесте, или бар верује да јесте, ка „недостижном објекту као бескрају у коме ће тај субјект да се изгуби, већ је то пут управо обратан“¹⁸²⁷.

Иако немоћ говора упућује физичком свету, материји, она ипак не враћа субјект њему самом, макар и њему као конструкцији значења у односу са светом у значењу, који за субјект ипак није свет. Тело које је „васкрсло из гроба апстракције“¹⁸²⁸ није се вратило субјекту, јер њега нема без значења. Значења нема без субјекатског суда и избора, па субјект *није* онде где не суди. Одбијајући суд, он одбија да суди другима, али бива тиранин самом себи. Сваки страх од суда, као неправде и насиља, као страх од свести и појединачности, субјект води несвесном. Бивајући судија, субјект покушава да буде, али уједно пристајући на насиље.

Уколико је суђење онемогућено, као Бекетовим јунацима, субјект је приморан на одрицање од себе, али немоћан да се себе одрекне – „Могу ли да нећу ово ‘хоћу’ императива да се буде...?“¹⁸²⁹. Свака ускраћеност суда окреће насиљу као форми суда, онде

¹⁸²¹ Исто, стр. 391.

¹⁸²² Исто;

¹⁸²³ Исто, стр. 391–392.

¹⁸²⁴ Исто, стр. 392–393.

¹⁸²⁵ Исто, стр. 393.

¹⁸²⁶ Исто;

¹⁸²⁷ Исто;

¹⁸²⁸ Исто, стр. 394.

¹⁸²⁹ Исто, стр. 395.

где нема суда, па је и субјект порекнут, али непомирени са тим. Стога је Бекетов свет којем је ономогућено да суди, „свет неког ‘чистог’ насиља, лишеног мотивације“¹⁸³⁰. У немању суда нема ни драме у Бекетовом позоришту, као што нема ни разумевања живота уместо самог живота, па је његов свет антидрамски. Међутим, императив суђења није уништен, он је у тој самој немогућности драме која је неприхватљива. Бекетов свет је и демистификација света драме као света суђења, али и своја сопствена демистификација као демистификација немогућности одрицања од насиља која је немоћ одрицања од налога да се буде. Хам, Естрагон, Владимир ономогућени да суде идејом која образује свет око њих, морају бити насилници у празнини тог незнања и несужења. Насиље је опет метод, начин на који би се додирнуо свет као доказ сопственог постојања. Чак ни слутња субјекта о сопственом нестајању не спасава од насиља.

Увек недовољно *ја* зајемчено је као недовољно немогућношћу краја, „немогућношћу апсолутног искуства смрти“¹⁸³¹. Императив Ја, који би субјект да заборави у страху од воље *ја* за апсолутним, не заборавља субјект. Он је осуђен упркос свему да се поново креће, јер „воља кретања је у самој вољи бића чији је он само један израз, један случај“¹⁸³². Амнезија којој подлеже свет, не брише налог сећања. Она брише слике, али не и потребу за сликом, уништава податке слуха и вида, али не слух и вид, „тај слух који чује да ништа не чује, тај вид који види да ништа не види“¹⁸³³. Покушај сећања је покушај кретања, ту где је сећање „последњи начин путовања“¹⁸³⁴.

Сви Бекетови јунаци, ипак, покушавају некуда да оду, а кретање захтева смисао као смисленост самог субјекта. Да ли је онда смисао само конвенција ту где субјект „сваку кућу може да заборави али само не ову кућу (мог) Ја“¹⁸³⁵, „ту мрску кућу као Паскалово ‘мрско Ја’“¹⁸³⁶, ту кућу као „сами налог постојања, овог неимарства у празном“¹⁸³⁷. Молој не може бити Молој, већ само немогућност Молоја. Потирању одолева једино „смисао смисла који је у императиву бића без кога је и редукција немогућа“¹⁸³⁸. Иако Молоју од тела остају само остаци, као унеколико и Јуди, преживљава воља сећања, принуда на путовање, па макар и у сећању. Он усред говора открива да је „језичка воља неизбежна коб, да је нека надвоља“¹⁸³⁹, па и сама „патња је овде патња од осуђености на говор, као на незаменљиву и присилну методу неизбежне воље да се буде и за себе. Уста се отварају вољом да се буде...“¹⁸⁴⁰, та Јудина уста. Та воља која их отвара постоји у субјекту као туђа, као „воља неког безименог бића које ме води на пут“¹⁸⁴¹. Бити значи препознати вољу тог бића у своме бићу, бити је „бити бескрајно као одсуство, надносити се над бескрај себе, над неартикулисани бескрај бескрајног јер без форме“¹⁸⁴². Бити је говорити, „артикулисати неартикулисано, тражити себе у односу према другом (и према свему осталом), себе као форму према форми, као облик према безобличју, као неко своје значење“¹⁸⁴³. Бити је и

¹⁸³⁰ Исто;

¹⁸³¹ Исто, стр. 398.

¹⁸³² Исто;

¹⁸³³ Исто;

¹⁸³⁴ Исто, стр. 399.

¹⁸³⁵ Исто, стр. 402.

¹⁸³⁶ Исто;

¹⁸³⁷ Исто;

¹⁸³⁸ Исто;

¹⁸³⁹ Исто;

¹⁸⁴⁰ Исто;

¹⁸⁴¹ Исто;

¹⁸⁴² Исто;

¹⁸⁴³ Исто, стр. 402–403.

бити према неком свом смислу, који је „смисао краја, смисао историје овог краја, путовање према свом крају“¹⁸⁴⁴.

Међутим, веровање у могућност искуства смрти, па тиме и у могућност субјекта, јесте заблуда, али историјски-творачка заблуда, која је саградила и отела од ништавила читаве светове. Она је илустрација творачке моћи заблуде. Најзад, у основи сваке игре, као њена примарна претпоставка, почива једна заблуда у виду прихватања једне тезе као апсолутне и апсолутно-стварне, правила једне игре као неког апсолутног закона, па је „дух игре дух заблуде“¹⁸⁴⁵. Захтев за немогућим подржава једину могућност субјекта, ако је апсолутно Ја само ништавило, а пут, игра према њему, једини пут на ком субјект бива ако већ не може и апсолутно да буде.

Иако апсолутни израз, у тоталној адекватацији свету, значи орфејско самоубиство, „та смртоносна заблуда, тај сан о адекватацији“¹⁸⁴⁶, једино су јемство говора, који је говор из стања неадекватације према апсолутној адекватацији. Читав говор заснива се на заблуди, на овом „орфејски неразумном непризнавању закона, као на непризнавању реке Стикс“¹⁸⁴⁷, реке која тече у самом духу. Заблуда је веровање да је могуће пронаћи се речју, као и њоме магијски створити одсутну стварност. Сваки покрет, радња, у том смислу у корену је заблуда, као црномагијски чин сна о апсолутној вољи субјекта, која би владала светом противном тој вољи, као и знање о том свету, и знање о себи самом.

Та песничка магија која „од речи покушава да направи свет, која од света покушава да направи реченицу“¹⁸⁴⁸ у бити је субјекта, па је непорецива, па „нема ниједне катедрале у језику, у духу, у камену, која није подигнута у овом пркошењу закону, у овом немирењу са немогућношћу идеалног“¹⁸⁴⁹. Стога та творачка заблуда своју неразумност манифестује као разумност, јер животни дух рационалног који захтева рационалне доказе, смисао као форму, а који је логички недоказив, позива на ову неразумност и кад позива к себи. Апсолутна разумност увек као *хорска разумност* чува од катастрофе, али и од живота, одузимајући заблуду. Заблуда је идеја у потреби за стварним, потреба за сигурношћу, у истој мери колико и логички тачна чињеница. Логички проверљив субјект у исто тако *тачном* свету и није он сам, као конструкција смисла у тражењу апсолутног себе. Ако би се и послушао Витгенштајнов савет да се ћути о ономе о чему се не може говорити, језик ипак сам налази бесмислено као метафизичко, тамо где субјект наслућује себе.

Сходно томе, не само што нема субјекта без језика, већ га нема и без бесмисленог на које језик пристаје као на смислено и реално. Субјект је бесмислен, јер је логички недоказив, у томе је његов удес, скупа са концептуализацијом света и тражењем тоталне истине, али је нужан као такав, па самим тим иако је без смисла, он је смислен. *Ја* субјекта *јесте* и кад га субјект неће. Оно опстаје и траје као метафизичка акција духа упућеног обједињавајућем смислу, превазилазећи оквири логике, и управо тиме спасава од тачности која убија субјект. У чисто-логичкој свести, с оне стране воље, свести која је свест воље о себи самој и свест субјекта само док је недељива свест, која не подлеже логичком доказу и исправности, субјекта нема.

Управо воља позива на творачку заблуду, на веровање у смисао, на сам тај смисао као могућност краја, смрти и могућности историје. Уколико нема те историје субјекта, нема ни историје уопште, јер она јесте само према неком смислу субјекта који је

¹⁸⁴⁴ Исто, стр. 403.

¹⁸⁴⁵ Исто, стр. 426.

¹⁸⁴⁶ Исто;

¹⁸⁴⁷ Исто, стр. 427.

¹⁸⁴⁸ Исто, стр. 428.

¹⁸⁴⁹ Исто;

омогућава, чинећи је својом, па тиме смисленом. Објективни смисао историје могућ је само као људски смисао, а људски смисао могућ је само ако је смисао субјекта. Уколико је тај смисао логички недоказив, као крај историје, као и сама смрт, „крај као идеал рођен у захтеву за извесношћу, и у истом духу који верује у извесност смрти”¹⁸⁵⁰ изван личног искуства, управо та непроверљивост смисла који је смисао само ако подразумева крај, чини субјект способним за историју, а њу саму могућну за субјект. Непроверена и недоказива вера у могућност некаквог смисла, као смисла субјекта, као да је јемство погодбе са историјом, са игром, субјектом који јесте само у историји, који, дакле, јесте само као играч.

У игри која има унапред дати смисао, питање смисла се не поставља. Игра као испољавање воље не познаје бесмисао, он постоји једино изван игре, у апсолутној самосталности ствари и бића. Питање о смислу изван игре је питање порекнуте воље, оне која не игра, питање неиграча који би да се врати у игру, у испољавање воље као стварање смисла.

Све чешћа теоријска мисао о игри којом се игра замењује, израз је немирења са одсуством игре, па чак и покушај повратка у игру путевима теорије. Покушај стварања ирационалног смисла, ирационалног јер је ствар воље, рационалном методом јесте заправо смишљање воље. Изван смисла субјекта као његове историје, он је само свест о томе да није, па је могућ као *свако*. Потирање историје која јесте као свест субјекта о општем једино пред појединачном историјом субјекта, у истом је и поништавање историје субјекта, као смисла његове воље, пут ка његовом обезличењу. Уколико нема историје субјекта, нема ни његове смрти, па нема ни историје. Уопштавајући, с друге стране, историја приближава другима, па тиме и омогућава субјект.

Тересије, Јокаста и Едип су у историји која је могућа зато што је историја њих самих, „она је историја судбина и односа ових личности, историја њихових историја”¹⁸⁵¹. У патњи под тиранством као тиранијом над временом развија се осећање братства, „овог страшног рођаштва по патњи”¹⁸⁵², али упоредо са тим осећањем заједништва које рађа патња јавља се и „поражавајуће осећање идентитета у идентичној судбини тог света-не-света у коме су ‘све приче исте’, света без мене јер без тебе”¹⁸⁵³. Тиранија је увек и покушај заустављања игре која је игра у времену, игра ка неоствареном, будућем смислу. Порицањем смисла као будућег, тиранија је у служби ништавила, јер она као апсолутна воља са нађеним апсолутним смислом не тежи више ничему, али која као апсолут себе уништава. Игра постоји док постоји будуће *сада* и док је садашњост недовољна, јер се управо из те недовољности рађа негација, та „душа и стваралачко језгро свега будућег”¹⁸⁵⁴. Уколико се оно *будуће сада* види као садашње, остварено, „исцрпљује се сваки извор игре јер пресушује свако врело негације датог и стварања тог будућег које ‘вуче’ време, које је јемство времена”¹⁸⁵⁵. Живот у тиранству је живот у „садашњем апсолуту у ванвремености, с оне стране игре, и зато изван трагедије”¹⁸⁵⁶.

Тиранство није трагедија, „немогућност трагедије највећа је трагедија”¹⁸⁵⁷. Међутим, императив игре који се не мири са ништавилем сам наставља да игра. Игра и сам тиранин у игри против игре која је јемство кретања, небивања у ништавилу, он који је

¹⁸⁵⁰ Исто, стр. 431.

¹⁸⁵¹ Исто, стр. 436.

¹⁸⁵² Исто;

¹⁸⁵³ Исто, стр. 436–437.

¹⁸⁵⁴ Исто, стр. 437.

¹⁸⁵⁵ Исто;

¹⁸⁵⁶ Исто;

¹⁸⁵⁷ Исто, стр. 438.

тиранин патник због свести о немогућности „садашњег сада, свест о немогућности апсолутног“¹⁸⁵⁸. Тиранија спасава себе од ништавила стварајући себи противнике, па је нужно упућена у драмски свет, па је и сам доказ о непорецивости игре. Теза о *институцији непријатеља*, према претходно реченом, једно је од идејних тежишта романа *Мишоловка*. Тиранија се рађа у кризи игре, у „неподношљивости времена и сама та криза рађа тиранију“¹⁸⁵⁹. Неспособност да се вечито игра немирење је с тим да је садашњост немогућа садашњост. Замор играча је „себе несвесни сан о ништавилу, завереност против времена, против ове безизгледне игре“¹⁸⁶⁰, а његова воља лежи у вери да игра некуда води, у свет апсолутног који не игра, у којем „бити више не значи играти, у свет који је слободан од игре“¹⁸⁶¹.

Тиранин је, међутим, у играчу самом, његовом умору који присиљава на одрицање заклетве фаустовском демону. У играчу је нетиранска само вера у игру. У тиранији као манифестацији воље негације као да нема разлике у духу тиранског у тиранину, песнику и филозофу. Њих као да везује *пентаграмски дух* и њихова је игра против игре у покушају апстраховања свега што није њихов апсолут као сопствено виђење света. Они су на *послу симболизације*, тражења суштине, апсолута себе у садашњости, игри према тријумфу, као победи не-игре, ка апсолутном смислу као крају игре.

Тражење имена тиранина „мрачног свог брата“¹⁸⁶² покушај је његовог враћања у стварност, налажења његове историјске каузалности, као спаса тиранског духа од апстракције апсолута. Његовим повратком у историју коју он негира, враћа се сама историја. Међутим, тиранин као да губи своје лице, јер су чињенице немоћне у „часу тријумфа апстракције. Стварност умире у епохи тираније“¹⁸⁶³, као и сваки вид реализма.

У умирању стварности „биће незадрживо срља ка општем, литература се враћа миту“¹⁸⁶⁴. Агонија реализма је увек агонија историјског смисла. Ахасерово тело није његово, већ је „форма зла, можда неспретни покушај да се за зло, које нема форму, онако како апсолут нема... нађе форма“¹⁸⁶⁵. Међутим, „тиранин нема тело јер не сме да га има“¹⁸⁶⁶, јер је тело – тело појединачног.

Страх од себе као тиранина, од тиранства у људском, страх је који приморава да се у тиранину види апсолутно зло са оне стране људскости. Међутим, одбијајући да као тирански види и сопствени дух, тиранин се задржава у апстракцији, ванвремености и нестварности, од њега се твори ванисторијски, непокретни апсолут. Из власти овога апсолута која би аналогично да нађе злочинца у другом извире тиранија Еве из романа *Чисти и прљави*. Одрицање од зла, као одклон од људскости, његово приписивање увек трећем лицу прерасло је у теме у романима *Дај нам данас*, *Мишоловка*, *Чисти и прљави*, *Излазак*, *Ахасвер*.

Субјект је сам „творац овог божанства“¹⁸⁶⁷, а творећи апсолут он одбија могућност историје и игре, тако и последње могућности да чује историју, да се врати у игру. Позиву на уништење историје, који лежи у апсолутном као негацији појединачног, одазива се и сам субјект усвајањем технике апстракције, овим апстраховањем тиранина. Тиранска

¹⁸⁵⁸ Исто;

¹⁸⁵⁹ Исто, стр. 439.

¹⁸⁶⁰ Исто;

¹⁸⁶¹ Исто;

¹⁸⁶² Исто, стр. 441.

¹⁸⁶³ Исто, стр. 444.

¹⁸⁶⁴ Исто;

¹⁸⁶⁵ Исто;

¹⁸⁶⁶ Исто, стр. 445.

¹⁸⁶⁷ Исто;

метода субјекта превасходно је метода аналогije, која једног тиранина идентификује с другим, у једној епохи другу епоху, „неко парадоксално ‘време’ које се понавља (у овом понављању апсолутног зла), и које није време, у коме нема историје“¹⁸⁶⁸. Међутим, за субјект је време могуће само као историјско време, а зло само као историјско, па је у истом и побуна против историје као историје зла која би да се уништи системом аналогije. Као субјект уопштавања субјект је „сарадник зла, које је зло над временом“¹⁸⁶⁹, и онда када чини то невољно, конструишући ништавило као не-време.

Дојс, „изгнаник, човек хотелске собе“¹⁸⁷⁰ обрачунавајући се са историјом као историјом порицања порицањем ње саме, у лавиринту *Уликса* ствара управо простор порекнуте историје. Аналошка метода „фатална је метода овог изгнаника, а ништавило, као непокрет, свет-не-свет коме га упућује порекнута историја која је једино порицање ништавила“¹⁸⁷¹.

Ако се у Блуму види Одисеј, и у свету Даблина свет некадашње Итаке, која је *свуда*, а садашње путовање постаје одисеја, има ли онда Блума, Даблина, путовања?

Све се понавља, а свест је свест о том кружењу у кругу, у остајању на истоме месту, о тој немогућности изласка, свест о лавиринту и свест је покушај свести о некретању, и у њему, покушај немогуће свести, незамисливе изван кретања, као свести о ништавилу, свест о агонији; то је свест о бесмислености која је та чиста форма порекнуте воље, оспореног кретања (као што је смисао форма воље у остваривању), ту где се путовање објављује само као обмана духа, и где је све прожето овом свешћу о обмани и лажи, све увек знак те обмане, симбол лажи, у овој историји која се понављањем претвара у лакрдију о којој говори Маркс, у лакрдију коју потврђује управо смех *Улиса* (и читава литература после њега), ту где је све бесмислено јер је изван историје у којој смисао једино постоји, и због чега је све једино смеха достојно.¹⁸⁷²

Ако „хотелском човеку“ не остаје ништа друго него да се смеје, ако је смех „последња шанса овог Фауста изван игре“¹⁸⁷³, то је смех у име траженог, а ненађеног смисла, покушај да се коначност ствари „разори овим смехом као динамитом“¹⁸⁷⁴. Где одсуствује смисао рађа се смех, јер досегнути смисао, као и време, не познају смех. Смех као да је последња техника за враћање у време, у игру, са смехом покренутим стварима, смехом који ће вратити неред уместо демона. Међутим, смех бесмисленом смех је који дозива смисао, али између смисла и смеха нема помирења: „догматички смисао... не трпи овај разарачки смех који све обесвећује, баца из равнотеже у неравнотежу у којој све ‘игра’“¹⁸⁷⁵.

Фауст, после свих покушаја да поново заигра, неизбежно срља у сусрет тој магији смеха. Он, који „никада није био смејач ни у прапочетном духу средњовековља, ни у визији Марлоовој, а најмање у духу Гетеовом, ноћас је врач и маг овог смеха“¹⁸⁷⁶. Смех, ипак, није метода, он је чин деструкције. У извесном часу, „смех пада у неподношљивост смеха, тај смех који ништа не ствара, који ме развејава, уништава заједно са стварима“¹⁸⁷⁷, и завршава у очајању због свести о коначности ствари, као очајању смисла субјекта. Из рушилачког смеха нема изласка ни у комедију ни у трагедију. Ако хотелског Фауста у његовом покушају да се врати у игру чека тај смех, као „покушај нове технике црне

¹⁸⁶⁸ Исто, стр. 447.

¹⁸⁶⁹ Исто;

¹⁸⁷⁰ Исто;

¹⁸⁷¹ Исто;

¹⁸⁷² Исто;

¹⁸⁷³ Исто, стр. 448.

¹⁸⁷⁴ Исто;

¹⁸⁷⁵ Исто, стр. 449.

¹⁸⁷⁶ Исто;

¹⁸⁷⁷ Исто, стр. 451.

магије¹⁸⁷⁸, „у ово доба хотелске собе, доба агонија времена“¹⁸⁷⁹, он ће га само вратити почетку без почетка, приморати га да све поново одигра. Демон је глув на позив ове магије.

Тај смех као да је смех бића завереног пентаграму, можда смех самог духа пентаграма без кога нема демона. То је смех духа завереног смислу, схоластичког духа у истој „магији пентаграма, која полази од неког реда, форме и формуле, упућена симболима“¹⁸⁸⁰. Кад Гетеов Фауст дозива демона вечитог покрета он је исти онај Фауст који је код Мерлоа осуђен на ред кад дозива неред, Фауст осуђен на фигуру, симбол и име. Нема спаса из краљевства фигура, симбола, из њега све полази и у њега се враћа. Песничка магија против свега коначно датог у бићима и материји, чак и у језику, „у свеопштој наслућеној граматичности света“¹⁸⁸¹ осуђена је на језик и граматичке законе чак и кад их изневерава, јер „пентаграм је на самом прагу духа, на прагу језика; он је извор догме, реда и правилности, моје утопије, моје песме, сваког, мог избора и суда, мог будућег тиранства“¹⁸⁸². Нема Фауста без пентаграма, као што нема играча без догме, слободног од смисла. Он је јемство сваког ренесансног сна о слободи, о апсолутној моћи живота који би да се објави у субјекту. Стога изгледа да доба схоластике и доба ренесансе нису искључиво историјске, прошле епохе, већ као да су схоластика и ренесанса вечне епохе.

Известан догматизам, онај који упућује тиранству, насиљу или побуни, ма колико се стрепело од њега, показује се неопходним омогућавајући игру противљењем њој самој. Он рађа играча, оног који игра само ако игра против игре, и који јесте једино док игра. Међутим, догма као да је осуђена на клевету, на „мржњу и зазор од ње али та оклеветана догма остаје и даље јемство моје игре, од једне лепоте до другог ужаса, та догма као овај пентаграм чија звезда ми шаље једину светлост за коју имам очи“¹⁸⁸³. Прве речи још ненаписане похвале у славу пентаграма као да може изрећи свака побуна против њега која је у његову славу. Свака „хула њему упућена ова (је) реч похвале неизрециве, похвале том пентаграму који једини дозива бесмисао дозивајући апсолутни смисао“¹⁸⁸⁴.

Демон је, у ноћи хотелске собе, све „мање демонски демон“¹⁸⁸⁵, он је анти-смисао смисла, покрет непокрета, несвесност, „та чулност коју сања свест, безобличност и неред света, дозиване опет природе, тог анти-реда што га слути мој дух реда, тај случај, катастрофа и хаос; ко је он ако не рђава савест пентаграма?“¹⁸⁸⁶ Хотелска соба као да је сам застој у метафори, зев „празнине између једног већ исцрпеног реда и другог још ненађеног“¹⁸⁸⁷. Нека игра је неопходна ту где је субјект присутан као сопствени налог да буде. Међутим, након искуства хотелске собе као бивања у самом бићу метафоре свака стварност постоји само као упитна: кад „устанем ја ко ће да устане?“¹⁸⁸⁸ Можда Орфеј или тиранин што устају кад устаје тиранско твораштво субјекта, они који нису у соби а чији се кораци чују, док соба остаје празна, „док остајем у празној соби, у глумилу несећања, у све дубљем заборау, као да нико овде није ни био“¹⁸⁸⁹.

¹⁸⁷⁸ Исто, стр. 452.

¹⁸⁷⁹ Исто;

¹⁸⁸⁰ Исто;

¹⁸⁸¹ Исто, стр. 453.

¹⁸⁸² Исто;

¹⁸⁸³ Исто, стр. 454.

¹⁸⁸⁴ Исто, стр. 455.

¹⁸⁸⁵ Исто;

¹⁸⁸⁶ Исто;

¹⁸⁸⁷ Исто;

¹⁸⁸⁸ Исто;

¹⁸⁸⁹ Исто, стр. 456.

*

Филозофским дискурсом у есејистичкој форми Константиновић је *Пентаграмом* антиципирао и рекапитулирао готово сва филозофска питања свог романеског опуса. Према значају у његовом делу то су најпре питања (не)могућности апсолута, питање кохерентног идентитета субјекта, његове увремењености, егзистенција субјекта уопште, питање форме и чисте предметности, као и језика. Уз њих веома су фреквентне проблематизације мотива игре и злочина.

Могућност егзистенције *апсолутног* и односа смисла у односу на њега, централна је тема свих Константиновићевих романа. У роману *Дај нам данас* однос према апсолутном тематизован је преко мотива времена и вечности као апсолутног времена подразумеваног хришћанском концепцијом света. Вечност као немогућност одржања субјекта, пак, тематизована је у *Ахасверу*. У *Мишоловци* сан о апсолутној правди показује се као немогућ, као и у роману *Чисти и прљави*. Јудина фасцинација Христом у роману *Излазак*, између осталог, опчињеност је апсолутом.

Опсесионална тема Константиновићевог дела – питање идентитета субјекта, варирана је у свим његовим романима са различитих аспеката, почевши од романа *Дај нам данас*, до последњег романа *Декартова смрт*. Од питања неувремењености субјекта у роману *Дај нам данас*, његовог дисконтинуитета у односу на себе самог и ипсеитета у роману *Мишоловка*, тежње субјекта за собом апсолутним у *Мишоловци* и романима *Чисти и прљави* и *Излазак*, идентитета као форме наратива у *Ахасверу*, до немогућности логички успостављивог и проверљивог субјекта у *Декартовој смрти*, питање идентитета показује се као круцијално у Константиновићевом делу.

Питања форме и чисте предметности основна је тематска поставка *Ахасвера*. Уз питање апсолута и идентитета, свакако најважнија и најфреквентнија дилема Константиновићеве литературе је језик, на којој су развијене наративне поставке романа *Ахасвер* и *Декартова смрт*.

У роману *Чисти и прљави* моћ игре као лакоће стварања једна је од полазних теза, док је мотив игре у роману *Мишоловка* дат у контексту друштвености. Злочин и издаја у различитим видовима, али најпре као злочин и издаја у коби идеализма у име одсутног апсолута, апсолутне правде, апсолутног идентитета теме су романа – *Дај нам данас*, *Мишоловка*, *Чисти и прљави*, *Излазак*, *Ахасвер*, *Декартова смрт*.

И у *Пентаграму* Константиновић је велику пажњу посветио Бекетовом делу, разматрајући питање идентитета на примерима Бекетових антијунака. Гетеов Фауст, пак, занимао га је у вези са питањима апсолутне игре и форме. Лик Хамлета у *Пентаграму* еклатантан је пример немогућности апсолута, а у истом смислу легенда о Орфеју је прича о изгубљеном апсолуту недосегнуте Еуридике. Орфеј и Арто су песници само докле пристају на паузу у метафори као место отварања ништавила, умичући апсолутној форми.

Иако не припада фикционалној књижевности у ужем смислу *Пентаграм* је према својим кључним тезама неодвојив од Константиновићевог романеског опуса, а с обзиром на есејистичку природу осврта на поједине теме његовог опуса, неопходан је у разумевању његовог дела.

Декартова смрт

Рецепција Декартове смрти (1996–2013)

Константиновићев текст *Декартова смрт* изазвао је пажњу јавности и пре него што се појавио као интегрално издање¹⁸⁹⁰. Један одломак објављен је у сарајевским *Зидним новинама* (мај–јун 1995) у оквиру избора из савремене српске прозе који је приредио Филип Давид. Одломци текста емитовани су и на Трећем програму Радио Београда. Најпре их је читао сам аутор, а други пут Радмила Глигић, дугогодишња уредница у редакцији за културу Трећег програма Радио Београда. Једина промоција *Декартове смрти* одржана је у Суботици априла 1997. године¹⁸⁹¹, а књига убрзо је постала и предмет критичких читања.

На самом почетку чланка „Смрт у тексту” Александар Јерков пише: „Да има правде, као што је никада није било, о Радомиру Константиновићу говорило би се као о класику српског модернизма, једном од најзначајних тумача књижевности у овом веку и аутентичном мислиоцу“¹⁸⁹². *Декартова смрт*, запажа Јерков, заправо је припрема за сопствену смрт, и то „смрт која се увежбава на смрти очевој“¹⁸⁹³. Реч је о књизи писаној без сентименталности, која је „чисто стање усредсређености“¹⁸⁹⁴, а не колебање између књижевности и рефлексije. Та „изузетна књига и, наравно, сувишна“¹⁸⁹⁵, не „попушта књижевним жанровима и књижевним конвенцијама“¹⁸⁹⁶, а јунак *Декартове смрти* претворен је у „циничну мисао и успутни запис“¹⁸⁹⁷. Аутор му дозвољава да „расправља са Паскалом, Монтењем и Декартом као са себи равнима, и да тумара кроз парентезе као неки сувишан старац који се мува по кући и гледа како умире још старији човек за кога је, очито, веровао да се са старинским патосом сме рећи – човек отац“¹⁸⁹⁸. Ослањањем на *Библију* фигура оца претворена је у чисту трансценденцију. Радомир Константиновић, констатује Јерков, „може све само не да приповеда. И тако је одувек“¹⁸⁹⁹. У танатизацији свега, па и језика, у „испрекиданој, разломљеној *Декартовој смрти*, све је смрт, а највише облик текста“¹⁹⁰⁰, па и сама та књига.

О *Декартовој смрти* се говорило и писало не само у Београду, нити се само у њему тврдило да је то „светска књига“ као што је то учинио Драган Великић у *Времену* (30. XI 1996)¹⁹⁰¹. О *Декартовој смрти* и поводом ње пишу Викторија Радич у Будимпешти, Рада Ивековић у Паризу, Бора Ћосић у Берлину, Марија Митровић у Трсту, Чедо Кисић у Варшави, Бранко Вучићевић у Загребу.

У децембру 1996. на Трећем програму Радио Београда у три наставка емитован је разговор о *Декартовој смрти* у којем су учествовали Милорад Беланчић, Бранка Арсић,

¹⁸⁹⁰ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, Mir, Novi Sad, 1996.

¹⁸⁹¹ Осим аутора, о књизи су говорили Јанош Бањаи, Ласло Вегел, Бошко Крстић, Бошко Ковачевић и издавач Живан Берисављевић.

¹⁸⁹² Александар Јерков, „Смрт у тексту“, *НИН*, 1. X 1996.

¹⁸⁹³ Исто;

¹⁸⁹⁴ Исто;

¹⁸⁹⁵ Исто;

¹⁸⁹⁶ Исто;

¹⁸⁹⁷ Исто;

¹⁸⁹⁸ Исто;

¹⁸⁹⁹ Исто;

¹⁹⁰⁰ Исто;

¹⁹⁰¹ Наведено према: *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, приредили Ненад Даковић, Раде Кузмановић, В92, Београд, 1998.

Ненад Даковић, Драган Стојановић и Раде Кузмановић. Разговор је водила Радмила Глигић¹⁹⁰². Касније су емитовани и делови студија Милорада Беланчића и Бранке Арсић.

У кругу аутора различитих генерација и духовних усмерења (филозофа, књижевника, књижевних критичара, преводилаца) који су говорили и писали о *Декартовој смрти* потекао је предлог да се објави зборник текстова посвећених овој књизи, оних који су били емитовани на радију, објављени у часописима или били припремани за објављивање.

У дискусији о жанровском одређењу *Декартове смрти* Милорад Беланчић актуелни проблем жанровске неодређености који напослетку дотиче и размеђе теоријског дискурса и књижевних жанрова, одређује као проблем који све више тражи разрешење у коришћењу свих могућих жанровских средстава. Управо је то случај и у *Декартовој смрти*, али, напомиње Беланчић, треба имати у виду и раније Константиновићеве текстове, најпре *Ахасвер или трактат о пивској флаши* и *Пентаграм*, с тим што је у тим текстовима жанровска неодређеност различито профилисана у односу на *Декартову смрт*. Ако је *Ахасвер* текст у којем доминира метафора, онда „у *Декартовој смрти* имамо на делу, пре, нешто што бисмо могли да назовемо метонимијом и, у ствари, један референцијални лом у континуитету смисла“¹⁹⁰³, преношење смисла, али које је означитељски дисконтинуирано. Дисконтинуитет настаје у сталном преплитању медитација, цитата разних аутора у причи са романескним фоном, аутореклексија, позивања на референце итд. С једне стране такав поступак, тврди Беланчић, доприноси драматичности, а с друге, одаје полифону списатељску стратегију. Иако је Константиновић ближи идејама модерности, он је по маниру и по ефектима, по начину коришћења различитих текстуалних стратегија, њиховог плурализма сасвим близак постмодерни, закључује Беланчић.

Истичући да је проблем жанра „хињен проблем утолико што сваки текст, без обзира на то ком жанру припада, одређује своју припадност жанру једино под условом да превазилази границе датог жанра“¹⁹⁰⁴, Бранка Арсић *Декартову смрт* одређује као дискурс у декартовском смислу – „дакле ни есеј, ни расправа, него дискурс утолико што је дискурс одсуство претензије да се ствари расправе, што просто претендује на то да се опише...“¹⁹⁰⁵.

Ненад Даковић као основну потку дискурса *Декартове смрти* истиче дијалог између Декарта, Паскала и Монтења. По структури текста, најпре по употреби цитата, али и фуснота, пише Даковић, *Декартова смрт* је филозофски текст, али цитат Рилкеа на самом крају тексту даје литерарни тон, па је „напетост између литературе и филозофије заправо основно обележје овога текста“¹⁹⁰⁶ и тешко је одредити се за закључак је ли *Декартова смрт* заиста расправа, или је у питању литература. За разлику од Драгана Стојановића који *Декартову смрт* одређује као аутобиографски есеј са филозофском проблематиком, Даковић аутобиографски елемент одређује као споредни, иако је *Декартова смрт* књига о оцу. За сина из *Декартове смрти* основни је проблем „како да изађе из латинског сна свога оца“¹⁹⁰⁷, из оквира његове декартовске методе, која би методолошки да размотри и саму смрт, да јој нађе неки смисао. Ако има смисла, нема нас, пише Даковић, па се Константиновић показује као постмодерни скептик. Из истог разлога

¹⁹⁰² Разговор је одржан у студију Трећег програма Радио Београда и емитован од 23. до 25. децембра 1996. Ауторизована верзија разговора штампана је у часопису *Трећи програм Радио Београда*, 109–110, 1/11 1997.

¹⁹⁰³ Наведено према: *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 16.

¹⁹⁰⁴ Исто, стр. 19.

¹⁹⁰⁵ Исто, стр. 20.

¹⁹⁰⁶ Исто, стр. 21.

¹⁹⁰⁷ Исто, стр. 22.

аутор *Декартове смрти* инсистира на постмодерном обрту према језику, „у коме се раствара сваки појмовни поредак, свака смрт, па и она најтврђа, најправилнија, методична Декартова смрт“¹⁹⁰⁸, па је та књига управо похвала Монтењу или „трактат о постмодерном умирању“¹⁹⁰⁹.

Раде Кузмановић такође истиче да је *Декартова смрт* и књижевност и филозофија, „она опстоји и кроз ту своју жанровску неразрешеност или, ако то није исто, кроз напетост између два типа говора“¹⁹¹⁰. У жанровској неодређивости, пише Кузмановић, могу се назрети обриси „самосвојне жанровске формуле у том доследно спроведеном непристајању на један тип говора“¹⁹¹¹, чиме се одбија и стварање прегледне, довршене целине, а код Константиновића је очигледан отпор према апсолутном, затвореном, антиисторичном, линеарном, према „свему што води логоцентризму, оним гломазним ентитетима који би у себе да усисају и на једно сведу сву разноликост света живота“¹⁹¹², што важи за сва његова дела.

Издашну употребу различитих текстова на страним језицима Кузмановић тумачи ауторовом жељом да „евоцира део урбане културе Београда, којој су припадали првенствено француски и, нарочито у праву, латински, затим италијански, немачки“¹⁹¹³, али најпре у суштинском Константиновићевом отпору према редукцији. Константиновић фразе није преводио не из страха да ће изневерити значење, тврди Кузмановић, већ је задржао страни језик у свом основном тексту да би очувао плурализам, на свим нивоима, па и у елементима звука, писма и правописа различитих језика. Скрупулозно бележење извора мање је израз савесности аутора, сматрао је Кузмановић, а више „израз потребе да филозофи и песници буду увучени у драмску поставку“¹⁹¹⁴, па је у *Декартовој смрти* читалачка биографија постала еквивалентна биографији.

Према мишљењу Бранке Арсић *Декартова смрт* је заправо књига о Декарту, и све је у књизи у циљу анализе како Декартових филозофских поставки, тако и Декарта као „једног симболичког поља у односу на које се ми одређујемо и које нас одређује, унутар кога ми и данас још мислимо и вреднујемо“¹⁹¹⁵. Декарт је у Константиновићевом тексту постулиран као главни проблем мишљења, писања и језика. За Декарта је једино латински језик био слика логичког мишљења, језичка структурираност самих логичких закона, слика логичких закона, једина могућност „да се мисли и пише унутар чисте логике“¹⁹¹⁶. Насупрот „чистој“ структури латинског језика стоји „пијачни“ језик, језик тела, анализиран у *Декартовој смрти* преко Монтења, па се сходно томе супротстављају и два модела мишљења – монтењевски са могућношћу телесног језика и декартовски као чистог мишљења. Сама чињеница да латински језик живи као мртав језик препоручила га је Декарту, пише Арсић, јер управо зато „мисао у њему не клизи“¹⁹¹⁷, док је, с друге стране, монтењевски језик (или Паскалов језик афекције) живи језик, који пре може пренети смисао но истину.

Како Арсић истиче, кључно питање Константиновићевог текста је може ли се говорити о смрти Декарта. То што је књига насловљена као *Декартова смрт* могло би да

¹⁹⁰⁸ Исто, стр. 23.

¹⁹⁰⁹ Исто;

¹⁹¹⁰ Исто, стр. 24.

¹⁹¹¹ Исто;

¹⁹¹² Исто;

¹⁹¹³ Исто, стр. 25.

¹⁹¹⁴ Исто, стр. 26.

¹⁹¹⁵ Исто, стр. 28.

¹⁹¹⁶ Исто;

¹⁹¹⁷ Исто, стр. 29.

упути на то да је „нека одлука и у овом тексту већ донесена у том погледу“¹⁹¹⁸, да се та смрт већ догодила и да је сад могуће говорити „пијачним“ језиком. Заправо, пише она, реч је о једној „одлуци или о покушају да се донесе некаква одлука о томе да ли можемо исклизнути из вечног живота, смрти латинског језика и да ли можемо мислити или говорити на начин анђела, то јест животиње и бога, односно на начин на који говори тело“¹⁹¹⁹. Тиме је, запажа Арсић, отворена и нова проблематика симболички заступљена дистрибуцијом симбола – с једне стране оца и с друге стране мајке. Мајка фигурира „као то место телесног, као то место пијаце, живота“¹⁹²⁰, где је и смрт заправо „заводљива и жива, за разлику од овог простора који је овде покривен симболом оца, који треба да нам укаже на то да је у простору латинског језика или у оном простору који је покривен тим очинским симболичким пољем и живот увек већ мртав, односно девитализован“¹⁹²¹. Другим речима, „отворен је и проблем односа материнског и очинског, анималног и дивинаторског тела, односно онога што је распростра, у овом случају ту је место Монтења или мајке, и с друге стране простор чистог мишљења већ рационализованог, већ уклопљеног у логичке структуре, дакле простор латинског језика оца или *res cogitans*“¹⁹²². Из те метапозиције *Декартова смрт* је, пише даље Арсић, предпочила темељни декартовски проблем и „указала нам на то да упркос свим решењима која су до данас понуђена тај проблем дистинкције ова два простора и даље остаје неразјашњен“¹⁹²³ и да је можда једини начин да се он разјасни заправо Декартова смрт, односно „пледирање за то да је дух тек један модус тела“¹⁹²⁴. Паскал који се такође спомиње у тексту *Декартове смрти* уведен је заправо као неко ко би „тумачећи Декарта, јер Паскал је декартовац који диже једну антикартезијанску револуцију, донео пресуду у корист Монтења, који је заправо докучио Декартов темељни неуспех, који је докучио да је дух модус тела“¹⁹²⁵. Неуспех Декартовог покушаја медитирања, истиче Арсић, врло јасно је изражен не само у Паскаловој тези да је Декарт бескористан и непоуздан, него такође и у „његовом темељном увиду да *ја* не постоји и да је заправо та, како он каже, заменица *ја* нешто крајње недолучно“¹⁹²⁶. Немогућност успостављања идентитета и немогућност успостављања разумности на декартовски, односно картезијански начин, пише даље Арсић, то је једно драматично искуство које Паскал са собом већ носи након искуства картезијанства, па Константиновић бира управо Паскала у „смислу покушаја да се суочи са крахом те очинске поставке, дакле те поставке, закона“¹⁹²⁷. Смакнута чарапа у детињству коју аутор *Декартове смрти* назива „првом монтењевском провокацијом, била је заправо један удар Монтења на Декарта који је касније врло примирен структурама којима је јунак, то *ја* које говори и које пише, приведено Декарту и да је отуда писац ове књиге, ма ко то био, заправо *par excellence* декартовац који из перспективе картезијанства сведочи о краху тог картезијанства“¹⁹²⁸. Приповедач полази из ведрине, с пијаце, да би се као већ мртав декартовац суочио са Декартовом непоузданошћу. У том смислу ова књига је

¹⁹¹⁸ Исто;

¹⁹¹⁹ Исто;

¹⁹²⁰ Исто, стр. 30.

¹⁹²¹ Исто;

¹⁹²² Исто;

¹⁹²³ Исто;

¹⁹²⁴ Исто;

¹⁹²⁵ Исто;

¹⁹²⁶ Исто, стр. 31.

¹⁹²⁷ Исто;

¹⁹²⁸ Исто, стр. 32.

„испостављање једног ненаплативог рачуна Декарту, односно оцу“¹⁹²⁹, јер је сам приповедач произведен у Декарта, односно у оца.

Ненад Даковић као кључни моменат за разумевање *Декартове смрти* истиче преокрет од *Ахасвера* према *Декартовој смрти*, односно, преокрет од модерне до постмодерне позиције. Даковић *Декартову смрт* одређује као трактат о језику, па су фигуре Декарта, Паскала и Монтења заправо само транспозиције овог основног проблема. Бог се и доказује и умире, то јест убија у језику, „то је тај постмодерни проблем који је овде основни“¹⁹³⁰.

Како тврди Милорад Беланчић „основна схема тумачења Константиновићеве (модерне) интенције може да се задржи и, затим, примени и на тај особени текстуални оквир који нам нуди *Декартова смрт*“¹⁹³¹ – однос између Декарта, Паскала и Монтења, који чине један „кружни ток“¹⁹³², па идентификација са оцем и његовим алтернативним фигурама никако не може да се заустави на неком од тих ликова, јер мисао која „мисли идентификацију пуна је, ако тако могу да кажем, живог, децентрираног кретања...“¹⁹³³. Томе у прилог Беланчић подсећа на једну од теза из *Ахасвера* да је саставни део сваке идеје, уједно, самоиздајство те идеје.

Драган Стојановић за разлику од претходно поменутих тумача истиче велику улогу лика Исуса као идеала у тексту *Декартове смрти*, да он није „део“ Паскала, како мисли Беланчић, већ обратно. Једна од најупечатљивијих формулација те књиге, тврди Стојановић, јесте она да је „Паскал Исус који тешко прашта“¹⁹³⁴. Стојановић као важно истиче и само датирање текста „У Београду, Деведесет треће“, као једно „време распада, тмине“¹⁹³⁵. У позицији Декарта која је истовремено и позиција оца, осим његове латинштине, Стојановић издваја и то да је отац и цивилиста, фигура реда, закона, норме, али, истовремено и достојанства и невољеног бића, а да је мајка „прибежиште и један могући излаз“¹⁹³⁶. Амбивалентни однос према оцу, „показује и велику чежњу и потребу за љубављу која се од те инстанце, односно од тог Декарта, односно од тог оца, није могла добити“¹⁹³⁷. Ако оца видимо и као Бога Оца, „тима се доводи у питање постојање било каквог излаза у тренутку самоприбирања“¹⁹³⁸, јер ово је књига самоприбирања, пише Стојановић, а не само „испостављања рачуна оцу, што је тачно, него испостављања рачуна самоме себи“¹⁹³⁹, „рекапитулације егзистенције која хоће себе да увери у то да је проживела живот, можда један добар живот, али не само као дух који сад мисли или као дух који је позван да само мисли, него као дух једне егзистенције која је била која је још ту...“¹⁹⁴⁰, која тражи неки смисао, али који непрестано измиче. Оно што опстаје јесте „хумор помешан често са горчином гротеске“¹⁹⁴¹, у „тмини“ деведесетих година. У том смислу, закључује Стојановић, књига се могла звати другачије и онда би Исус био у њеном наслову. Да је Декарт већ мртав, а не да умире, „онда не би постојало ништа друго него

¹⁹²⁹ Исто, стр. 34.

¹⁹³⁰ Исто, стр. 36.

¹⁹³¹ Исто, стр. 40.

¹⁹³² Исто;

¹⁹³³ Исто, стр. 41.

¹⁹³⁴ Исто, стр. 42.

¹⁹³⁵ Исто;

¹⁹³⁶ Исто;

¹⁹³⁷ Исто, стр. 43.

¹⁹³⁸ Исто;

¹⁹³⁹ Исто;

¹⁹⁴⁰ Исто;

¹⁹⁴¹ Исто, стр. 44.

тмина тог часа Деведесет треће. У сваком цивилном и цивилизованом гесту људи у таквом времену он је жив, одржава се и одржава у животу те људе¹⁹⁴².

Раде Кузмановић као важне издваја ликове Паунда и Паскала, које повезује однос према Јеврејима. Обојица „својим ставовима оцртавају у европској култури неразумевање и ниподаштавање другог, у чему нема ни хришћанске љубави ни, с њом повезаног, хришћанског универзализма“¹⁹⁴³. Како даље пише Кузмановић „наратор не тежи за разрешењем. Он није човек једне стране, он задржава плодну напетост опозиција“¹⁹⁴⁴, како када је реч о „приклањању“ једном од ликова, тако и по опредељењу за овоземаљско или трансцендентно.

Као важну новину ове књиге која је повезује с постмодерном Кузмановић маркира „спрегнутост егзистенцијалних призора и чинова и укупне европске културе“¹⁹⁴⁵ од старих Грка, библијских списа и Рима до наших дана. Чак и оно што бисмо „назвали егзистенцијалним криком чујемо као крик културе“¹⁹⁴⁶, па се и наместо описа стања и поступака о којима се приповеда појављују „културне формуле“ – стихови песника, мисли филозофа, религијске идеје:

Константиновић моћно открива колико цела претходна култура говори кроз наше најтајније мисли, зебње, па и кроз оно на изглед неважно и свакодневно. Треба рећи: не једним гласом, не унисоно јер је и сама култура хетерогена, сама је множина гласова. Говори и кад је не знамо, кад смо је заборавили. Она је и перцепција света...¹⁹⁴⁷

Милорад Беланчић као важан вид тумачења *Декартове смрти* издваја и психоаналитичко тумачење, мада констатује да је „сигурно да постоји читав низ могућих читања ове књиге и да ниједна дискусија неће закључити њихов регистар“¹⁹⁴⁸. У психоаналитичком кључу за разумевање те књиге издваја се као постуларни однос јанаратора према оцу и у том контексту проблем његове идентификације са оцем. Идентификација са оцем која је кључни чинилац у обликовању супер-ега обично је амбивалентна и као таква она се јавља и у *Декартовој смрти*, с тим што је у однос отац – син укључена и „сублимна транспозиција у равни (идеалних) ликова: Декарта, Паскала, Монтења итд. Увек имамо ту необичну игру и напетост између ‘буди као’ и ‘не буди као’“¹⁹⁴⁹.

Драган Стојановић у ту фројдовску схему тумачења као неизоставну укључује и упућивање на оца као на божанску инстанцу, а не само психолошку.

У зборнику *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, осим разговора учесника који је претходно представљен, објављено је и неколико текстова аутора различитих духовних и теоријских усмерења.

Бранка Арсић тексту „Дуго путовање у Трст“¹⁹⁵⁰ у неколико теза излаже своја промишљања *Декартове смрти*.

У *Декартовој смрти*, када је приповедање у питању, реч је „о једној заплетености у себе мишљења које мисли против себе, у сталном отпору према себи, једног мишљења које се себи уопште не допада, које би хтело да буде другачије, јер је себи, онакво какво јесте, неиздржљиво и неподношљиво“¹⁹⁵¹. Притом, није само реч о ауторефлексивном мишљењу

¹⁹⁴² Исто, стр. 45.

¹⁹⁴³ Исто, стр. 46.

¹⁹⁴⁴ Исто, стр. 47.

¹⁹⁴⁵ Исто, стр. 48.

¹⁹⁴⁶ Исто;

¹⁹⁴⁷ Исто, стр. 49.

¹⁹⁴⁸ Исто, стр. 53.

¹⁹⁴⁹ Исто, стр. 54.

¹⁹⁵⁰ Овај текст објављен је и у часопису *Женске студије*, број 5/6, 1996.

¹⁹⁵¹ *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 59.

као таквом, већ о мишљењу „које не жели да дође до картезијанске нарави разумног мишљења, него које, обрнуто, полазећи од своје већ осигуране (картезијанске) разумности, жели од ње да се отисне“¹⁹⁵². Та разумност однегована је очинском руком Декарта-оца, која је направила отклон најпре од телесности, па потом и од имагинације, лудила, свега што се не може строго уклопити у декартовски математички схематизам. У таквом свету све је „лако зато што је све правилно, а све је правилно зато што је све разумно, а све је разумно не зато што све јесте разумно, него зато што је разум искључио све што је неразумно“¹⁹⁵³. Тај „уразумљени, очев, увек очев, свет јесте свет изван света, иако због тога, каже Декарт, није ништа мање разуман, ништа мање стваран“¹⁹⁵⁴. У таквом свету све је нечулно, али мисливо, чиме се задобија сигурност, јер где је отац попут Бога узрок сваке последице, свака је последица предвидљива, па је изненадност случаја искључена. Међутим, и син је искључен из очевог света, јер није бестелесан, он живи „у расцепу између господара Декарта-оца, бестелесног и разумног, и човека слабог памћења, човека разлике и разноликости – Монтења“¹⁹⁵⁵. Монтењ није очинска фигура, „он има родитеље, он има своје цитате, он је рођен од другог и за другог. Само је очинска фигура без родитеља и без цитата, далеко од свега, дистанцирана од свих.“¹⁹⁵⁶ За разлику од Монтења, Декарт је „свој отац и свој син, он је сав свој свет, и живи у том свету, изван света“¹⁹⁵⁷. Монтењ није изван света, он не искључује изненадност случаја. Жеља да се буде „увек исти човек“ немогућа је у самом свом зачетку, већ због саме нарави човека и природе идентитета – „Увек исти човек је расцепљен, умножен, он је увек не-исти“¹⁹⁵⁸. Истост подразумева прибраност, присебност, али „ми смо неприсебни, заувек луди, зато што смо разумни, и зато што је разум, по својој природи, по својим најинтимнијим поступцима, најприснијим тежњама – луд“¹⁹⁵⁹. Да бисмо били разумни, морамо бити тело, које се „никада неразумно неће одрећи тела, тело које не пристајући на одрицање постаје мудра животиња, без духа/ума, без језика, како је већ и Декарт тврдио, несагласна са лудилом...“¹⁹⁶⁰, посебно животиња без имена, јер име је идентитет оног „увек истог човека”.

Мајка је животиња коју Декарт-отац хоће да заборави, „место неуређености и допуштености свега, простор одсуства дужности, блискости тела, она се може додирнути“¹⁹⁶¹, она није изван света, „чиста форма декартовског света прозрчане материје и живота који се одвија по правилима“¹⁹⁶², већ монтењевска „криза живота као дужности”. До мајке се може доћи само „повратком у материнско место присности, само путовањем у разобрученост, претераност, ведрину, лењост и прекомерност материнског света – Трста“¹⁹⁶³. Трст је карневал живота, а када се умире, одлази се из Трста. Међутим, „покушај сина да изађе из измишљеног света Декарта-оца и врати се у град Монтења-мајке, увек већ осуђен на пропаст“¹⁹⁶⁴, јер је то излаз из самоутемељења, а „свако је

¹⁹⁵² Исто, стр. 60.

¹⁹⁵³ Исто;

¹⁹⁵⁴ Исто, стр. 61.

¹⁹⁵⁵ Исто, стр. 62.

¹⁹⁵⁶ Исто;

¹⁹⁵⁷ Исто;

¹⁹⁵⁸ Исто;

¹⁹⁵⁹ Исто, стр. 62–63.

¹⁹⁶⁰ Исто, стр. 63.

¹⁹⁶¹ Исто, стр. 64.

¹⁹⁶² Исто;

¹⁹⁶³ Исто;

¹⁹⁶⁴ Исто, стр. 65.

излажење из спекулативног само потврда улажења у спекулативно¹⁹⁶⁵. Преостаје једино препуштање покушају дугог усмрђивања Декарта Паскалом, јер Паскал је Декарт који напада „непромишљеног“ Монтења, лењог за бесмртност, али у „чистом животу“. Паскал је и Декарт који умире, јер зна да се разум може оспоравати, али не и напустити. И Паскал се боји лудила, али зна и да је разум недовољан, уколико је без вере, без Бога за кога Декарт не зна, „осим у лику бесконачно разумног разума“¹⁹⁶⁶. Само нас увек неразумна вера може спасити, „спасењем које захтева повратак у детињство по својој природи противно разуму“¹⁹⁶⁷, спасењем које је истовремено разумност и неразумност, „у једновремености детињства и старости“¹⁹⁶⁸. Спасење, дакле, није у лудилу, него „у блесавилу, у синтези детета и старца, анђела и животиње, духа и тела, у увек већ изјаловљеној синтези“¹⁹⁶⁹. Стога је и син из *Декартове смрти* увек и једино промашај синтезе, а његово је спасење у постајању „чудовиштем са телом оца и лицем мајке“¹⁹⁷⁰.

У *Декартовој смрти* отац, мајка и син не говоре истим језиком, па се ни њихове симболичке сублимације не разумеју. Декарт-отац је неповерљив према погрешивом језику. Мисао предата језику јесте изневеравање те мисли, јер речи нису супституција онога што означавају, па стога „говоримо увек нетачно. Увек лажемо“¹⁹⁷¹. Разуман субјект се не изражава језиком, посебно не „живим“ језиком, он је самодовољан и затворен. Живим језиком, у животу, говори мајка, деца и лудаци. За оца-Декарта само латински, мртви језик, који нема везе са телом је савршен у својој разумности и логичкој структури, а „логички закони разума исто су што и граматичка правила латинског језика“¹⁹⁷². Латински може надживети сваку смрт, па и смрт Бога који је начињен по вечним разумским истинама. Оца занима само „вечност имена, вечност истине и дела“¹⁹⁷³, па и он сам може бити мртав једино као што је мртав латински језик којим се служи. С друге стране, жив језик је истинит зато што је непостојан, променљив и несавршен, па је и њиме као променљивим јаство неисказиво. Он омогућава „да се захвати дух, који никада није на чврстом тлу“¹⁹⁷⁴, јер у супротном не би више било ни језика, ни писања, ни испитивања, ни мишљења. Стога и Монтењ себе „захвата као неког ко себи стално измиче, некога ко је несавршен, баш као и француски, живи језик, и ко себе, зато, захвата и мисли, управо на том, несавршеном, живом језику јер овај једини може да прати клижење и измицање онога што захвата...“¹⁹⁷⁵. Субјект који би био изречен мртвим језиком, више не би био субјект у својој променљивости као иманентном обележју, а да је „живот мртав, ваљало би га поверити латинском, али будући да је живот жив добро је што је поверен живом језику Монтења-мајке“¹⁹⁷⁶. Жив језик се најживље говори на пијаци, он је непосредан, језик „у свом детињству“¹⁹⁷⁷, језик који може да захвати само оно што је сада и овде, који исказује ствари у својој једноставности и непоновљивости. Тај пијачни говор је далеко од „правобранилачког, калуђерског или професорског, свакако далеко од професорског,

¹⁹⁶⁵ Исто;

¹⁹⁶⁶ Исто, стр. 67.

¹⁹⁶⁷ Исто;

¹⁹⁶⁸ Исто;

¹⁹⁶⁹ Исто;

¹⁹⁷⁰ Исто;

¹⁹⁷¹ Исто, стр. 68.

¹⁹⁷² Исто, стр. 69.

¹⁹⁷³ Исто;

¹⁹⁷⁴ Исто, стр. 71.

¹⁹⁷⁵ Исто;

¹⁹⁷⁶ Исто, стр. 72.

¹⁹⁷⁷ Исто;

досадног и извештаченог језика, који дух чини млитавим и тромим¹⁹⁷⁸, какав је био дух сина-Монтења док се покоравао заповестима оца-Декарта, док је васпитаван да заборави језик тела, живи језик и да говори „језиком свог оца, свих очева, латинским језиком“¹⁹⁷⁹. Син је, јасно, на пола пута између мртваг и живог језика, јер уколико би напустио очев језик, напустио би и строгу логичку структуру. Отац, с друге стране, жели сина само као свог сина, сина без мајке, без тела, без Монтења.

Као што не говоре истим језиком, отац, мајка и син и не умиру истом смрћу. Отац–Декарт одлази у вечни живот, јер је и постојао вечно, без тела, као мисао, као сопствени узрок и последица, попут Бога. Монтењ је, „попут сваке мајке, ‘лењ за бесмртност’, за живот имена, али то је зато што Монтењ није заинтересован за вечни живот, него за добру смрт“¹⁹⁸⁰. Паскал-син не може умрети као мајка, као животиња, јер је син Декарта-оца.

Милорад Беланчић у тексту „О *Декартовој смрти*“¹⁹⁸¹ једно од кључних интерпретативних полазишта налази у прецизнијем одређењу ја-наратора: „Ко је *заиста* тај ја-наратор? Или (језиком наратора): ко сам *заиста* Ја, Ја који стварно причам ову жанровски недефинисану, измичућу и полифону или, ако хоћете, међужанровску причу о мом/свом оцу?“¹⁹⁸² Да ли је фигура оца, пише Беланчић, само „заобилазни (и, заправо, незаобилазни?) начин да се допре до себе, до најсопственијег сопства (ако тако нешто уопште постоји)?“¹⁹⁸³ Нема ни правог, аутентичног аутора, „већ само мноштво тих мање-више необичних ја која лете горе-доле и, по правилу, не налазе свој умирујући идентитет“¹⁹⁸⁴. Или пре је „реч о (текстуално?) сатканом и уписаном идентитету, о приписаној (по правилу увек мало помереној?) истоветности са другим као, рецимо, литерарно пожељним Ја, које се премешта и одгађа? А оно што је пожељно најпожељније је онда када се уопште не поседује, када је бесконачна одгода поседовања“¹⁹⁸⁵.

Беланчић ја-наратора из *Декартове смрти* идентификује са ја-наратором из романа *Ахасвер*, или из *Пентаграма*, као једно ја које стално измиче самоодређењу. Ако је Лакан био у праву када је тврдио да постоји извесна децентрираност субјекта и да је Ја, у ствари, увек – други, то Ја, у најбољем случају је „само празно место поистовећења са самим собом“¹⁹⁸⁶. Није ни циљ открити оног ко се крије иза првог лица једнине, „првог међу свим лицима у *Декартовој смрти*“¹⁹⁸⁷, јер, чини се, пише Беланчић, да у *Декартовој смрти* и нема неког привилегованог субјекта који говори, већ се „догађа извесно развејавање, дисперзија ликова (дата у очекиваним или неочекиваним надомештањима, супституцијама) и, у исти мах, њихова формална сабраност у једном Ја које их окупља, распоређује, премешта, сабира и одузима...“¹⁹⁸⁸. Поистовећење је у исти мах нужно и немогуће, било са оцем или са собом као себи потпуно идентичним, па је трагање за „властитом истоветношћу (као немогућим Савршенством?) или неуморна борба са другошћу“¹⁹⁸⁹, увек само нови позив на трагање.

¹⁹⁷⁸ Исто;

¹⁹⁷⁹ Исто;

¹⁹⁸⁰ Исто, стр. 77.

¹⁹⁸¹ Текст „О *Декартовој смрти*“ најпре је објављен у часопису „Трећи програм Радио Београда“, број 109–110, I/II, 1997.

¹⁹⁸² *О *Декартовој смрти* Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 84–85.

¹⁹⁸³ Исто, стр. 85.

¹⁹⁸⁴ Исто, стр. 86.

¹⁹⁸⁵ Исто;

¹⁹⁸⁶ Исто, стр. 88.

¹⁹⁸⁷ Исто, стр. 90.

¹⁹⁸⁸ Исто;

¹⁹⁸⁹ Исто;

У *Декартовој смрти*, тврди Беланчић, наратор се идентификује с оцем, и то поистовећивање је одлучујуће за установљење ја-идеала и извесног Над-Ја. „Лице и наличје тог првог лица једнине које прича причу у *Декартовој смрти*, и обезбеђује другим говорним лицима говорна места и права (прецизно ограничена), средишњи је ребус овог необичног романа!“¹⁹⁹⁰, али оно се учвршћује и разграђује управо у односу ја-наратора према оцу. Субјект, ма колико жудео за чврстом истоветношћу са ја-идеалом, нужно истовремено и мрзи предмет своје жудње, као што, затим, „ужива у тој мржњи/лишености, опаком недостатку и, заправо, недостајућем идентитету, производећи увек нов ужитак и нову жудњу за ужитком...“¹⁹⁹¹, али *Декартова смрт* може се читати и као „поема опраштања од оца и опраштања Оцу“¹⁹⁹². Како даље пише Милорад Беланчић – „Видети себе погледом оца: заиста, није ли то велика похвала Истом? И можда извесно лукаво (умно?) завођење и свођење Другог на Исто?“¹⁹⁹³ У таквом поистовећењу без обзира на разлику као да се крије и извесна похвала смрти, будући да је идеално исто могуће само у смрти. Ипак, „син је син“ и „отац је отац“ што само потврђује „немоћ таутологија, њихову немоћ да укину размак у себи, да се стопе, да приме себе у властито окриље, било каквим, па, ако хоћете, и дијалектичким хокус-покусом, рецимо, оним који, по старом хегелијанском рецепту, апсорбује све измичуће и друго као „другобивство истог?!“¹⁹⁹⁴. Таутологије као савршена поистовећења не производе причу, а и умирање је увек умирање приче.

Као закључно интерпретативно питање у тумачењу *Декартове смрти* Беланчић поставља и питање власти, јер „шта би говор о оцу (или: Оцу) био без питања о власти?! Прича без поенте? Приповедна одлука без снаге? Воља без енергије?“¹⁹⁹⁵ Власт не подноси човека разлике и разноликости, дакле Монтења, па у *Декартовој смрти* и не може бити помирења сина са оцем-Декартом, па ни сина са самим собом. Такво помирење би било у „власти савршеног поистовећења“¹⁹⁹⁶, а „савршенство је тријумф простоте над сложеностју...“¹⁹⁹⁷. Стога, „одговорити на налог Истог је равно регресији. Власт захтева малолетност као идеално стање подаништва“¹⁹⁹⁸, па се у *Декартовој смрти* власт показује као „насиље, насиље над сложеностју, дакле, над мноштвом, разликама и другошћу других...“¹⁹⁹⁹. Драма власти увек изнова тражи и никада не налази своје „беспоговорно упориште и осигурани темељ“²⁰⁰⁰, па је јединство са Оцем као влашћу, „јединство власти без побуне, могуће само по цену извесног убиства, по цену крви“²⁰⁰¹. То убиство, закључује Беланчић, није само оцеубиство, већ је подједнако и убиство Сина.

Бора Ћосић у тексту „Epilog za povest o Miškinu: razbijena šolja, Descartesova“²⁰⁰² пише:

Moј prijatelj, dakle, svoju šolju morao je ispustiti kao što je Miškin Lav Nikolajevič morao razbiti skupocenu vazу iz Kine, ma koliko se trudio da to ne poćini. Jer Miškin se veoma trudi u svemu što misli

¹⁹⁹⁰ Исто, стр. 91.

¹⁹⁹¹ Исто, стр. 95.

¹⁹⁹² Исто;

¹⁹⁹³ Исто, стр. 100.

¹⁹⁹⁴ Исто, стр. 103–104.

¹⁹⁹⁵ Исто, стр. 125.

¹⁹⁹⁶ Исто, стр. 127.

¹⁹⁹⁷ Исто;

¹⁹⁹⁸ Исто;

¹⁹⁹⁹ Исто;

²⁰⁰⁰ Исто, стр. 128.

²⁰⁰¹ Исто, стр. 132.

²⁰⁰² Текст је најпре објављен у часопису *Реч*, бр. 39, новембар, 1997.

da bi trebalo učiniti, jedino što mu taj trud ne uspeva niti bilo kome Miškinu ikoji trud može uspeti. Tako ne uspeva ništa ni knezu naše književnosti Radomiru Konstantinoviću.²⁰⁰³

Тосић *Декартову смрт* одређује као повест о оцу, о његовој декартовској смрти, не само зато што је он „умро на једној musавој београдској клиници за мождане ударе, no зато што отац мора умрети као стари краљ осуђен на ту смрт по предмету, кривичном, које свако очинство заслужује“²⁰⁰⁴. Такође, *Декартова смрт* је и „расправа о методу, neurotsком, који нашу деčју руку непогрешиво води јединственом циљу; да обори што се оборити не сме и да разбије оно што се сматра да usled vlastite vazine skupocenosti razбити је nemoguće“²⁰⁰⁵. Прича о оцу, о Декарту без Декартовог дела, о „nad-ocu као што је сваčiji отац nad-отац, један отац без покрића (jer mi smo rodili себе same i sami sa sobom lagano umiremo)“²⁰⁰⁶, јесте и прича о дому Константиновића у којем се обедовало ћутећи, повест о грађанској класи, о грађанству које није „...neminovno vezano за novac, како u nekim knjigama стоји. Nego за страх, који iz samог postojanja грађанства proistekao је“²⁰⁰⁷. У *Декартовој смрти* „као u некој mртвачници лежи sada kadaver наше грађанске класе a поред ovog одра, мој prijatelj, već skoro starac као што i ја jesam, не зна се зашто, i nadalje bди“²⁰⁰⁸.

Појава елемената аутобиографије Другог, пише Радоман Кордић у тексту „Аутограф другог“²⁰⁰⁹ поводом *Декартове смрти*, може проистећи из потребе „испуњавања мањка у самом Другом“²⁰¹⁰, како би аутобиографија у правом смислу те речи уопште била могућа. Тај мањак се, међутим, никако не да испунити, па се у аутобиографијама Другог „успоставља реалност не-целости“²⁰¹¹. *Декартова смрт* је „аутограф (потпис и спис) овог Великог Другог који се непрекидно трансформише и не успоставља. У ствари, ова књига је стални преображај (покушај преображаја) аутографа Великог Другог. Не знам, у том погледу, за још неку сличну машину/књигу“²⁰¹², констатује Кордић. Други је неухватљив стога што субјект одбија да га призна „као инстанцу властите субјектности“²⁰¹³. Субјект се „по правилу, узда у деконструкцију (и деструкцију) непостојећег лица Другог, као апсолутне форме, вансветског лица“²⁰¹⁴, при чему је у истом „одбијање (одустајање) субјекта да се препозна у властитој субјектности, у фигуративном смислу Другог, у синовљевској позицији, речју, у смислу који он, сам субјект, образује; образује се у његовом имагинарном, с уверењем да је Другог могућно преварити“²⁰¹⁵.

Деконструкција фигуре Оца требало би да води његовој апсолутној фигури, па тиме и апсолутној форми Другог, форми која се више „не да разложити, која више и није форма“²⁰¹⁶. То би „требало да буде циљ ове Константиновићеве деконструкције, ове непрекидне суспензије смисла и истине, суспензије и самог говора“²⁰¹⁷. Стога у

²⁰⁰³ О *Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 136–137.

²⁰⁰⁴ Исто, стр. 139.

²⁰⁰⁵ Исто;

²⁰⁰⁶ Исто, стр. 141.

²⁰⁰⁷ Исто, стр. 143.

²⁰⁰⁸ Исто, стр. 146.

²⁰⁰⁹ Радоман Кордић, „Аутограф другог“, у: *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено; *Текст „Аутограф другог“ одломак је из текста „Аутобиографије Другог“, у: *Књижевност*, бр. 1–2, 3–4, 1998.

²⁰¹⁰ О *Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 159.

²⁰¹¹ Исто;

²⁰¹² Исто, стр. 160.

²⁰¹³ Исто;

²⁰¹⁴ Исто;

²⁰¹⁵ Исто;

²⁰¹⁶ Исто;

²⁰¹⁷ Исто;

Декартовој смрти уместо ка апсолутној форми оца, деконструкција његове фигуре, па и говора и смисла, удаљује и саму идеју форме, строгог знања (у истом и идеју Великог Другог), „раздваја субјект и Другог, Оца и Сина (хоћу да кажем сина и Христа као сина), даје наду Сину да може негде наћи свој идентитет без оца, јасно; и Христ је, иако ипостаза оца, морао тежити том идентитету“²⁰¹⁸.

Аутобиографија Другог је потврда да је субјект принуђен да говори, „да се у говор увлачи онтолошка драма субјекта, драматична напетост односа субјекта и Другог“²⁰¹⁹. Она је и ефекат расцепа у говору, језику, у којем „нема имена за Другог (Бог је неименљив), који онда не постоји, односно, постоји зато што је могућ, постоји као питање: шта је Други?, шта је Отац?“²⁰²⁰ Константиновић је, наизглед, пише Кордић, довео у питање и Име оца, једину реалност у коју син није могао да сумња, па тиме и саму могућност да заснује реалност Другог из којег говори и чију драму актуализује. Други је увек и „драма језика, драма припитомљења, смештања језика у трезор без имена“²⁰²¹, јер Други је „трезор језика, и трезор субјекатских говора“²⁰²², па стога Константиновић умножава име оца именима његових симболичких сублимација. Принуда на говор проистиче и из потребе Оца да се саопштава кроз Сина, да би као апсолутна фигура сам остао у ћутању, да би „неко могао да говори његов говор“²⁰²³. Име оца, тј. ово Не-Име оца, Не-оца, јер „шта друго може да буде низ имена, низ супститута оца?; једино је прави отац остао без имена“²⁰²⁴, у Константиновићевом тексту је истовремено ефекат драме језика и покушај да се врати у субјект, тј. да се врати аутобиографији субјекта, који једнако непостојан као и Други, али чије постојање осигурава једино Други који не постоји, јер „отац без имена није отац. Не могу бити очеви ни Декарт, Монтењ, Паскал, празна имена очева“²⁰²⁵, које приповедач *Декартове смрти* обезличује разлажући их на представљачке цитате које потписују као „очеви-институције“²⁰²⁶. Имена стварних људи и идеологизованих отаца не доводе у питање институцију Имена оца, „јединог означитеља мањка, субјектовог говора, пристајања на аутобиографију Другог, јединог означитеља који аутобиографију Другог враћа у субјектову аутобиографију, који је чини субјектовом аутобиографијом“²⁰²⁷, већ је умножавање оца (Имена оца) брисање оца и егзистенције субјекта, одустајање од аутобиографије зарад аутобиографије Другог. Нема аутобиографије, зато што „нема дијалектизације односа сина и оца (субјекта и идеологеме)“²⁰²⁸. Умножавање, дисеминација Имена оца спречава и убиство оца зарад постајања сином. Дијалектизација односа сина и оца и треба да потврди синовљево присвајање стваралачке позиције, јер само је отац стваралац. Однос субјекта и Другог „суштински и јесте однос сина који је отац и оца“²⁰²⁹, јер само син оца може да учини оцем.

Аутобиографија субјекта и аутобиографија Другог „могу бити, и јесу, верзије истог списка, варијанте приче о истим догађајима, две стране истог. Но и исто подразумева

²⁰¹⁸ Исто;

²⁰¹⁹ Исто, стр. 161.

²⁰²⁰ Исто;

²⁰²¹ Исто;

²⁰²² Исто;

²⁰²³ Исто;

²⁰²⁴ Исто, стр. 162.

²⁰²⁵ Исто;

²⁰²⁶ Исто;

²⁰²⁷ Исто;

²⁰²⁸ Исто;

²⁰²⁹ Исто, стр. 164.

разлику. Оно је исто истог, само у оцу.²⁰³⁰ но „свака аутобиографија Другог, на неки начин је негативна аутобиографија“²⁰³¹. Другу аутобиографију, аутобиографију Другог „исписује смрт, страх од смрти, егзистенцијална интерпретација смрти и страха од ње“²⁰³², али истовремено она је и облик порицања смрти, јер се „у Другом не умире“²⁰³³. *Декартову смрт* је могућно схватити и као „стојичку припрему за смрт“²⁰³⁴, и као „магијско заваривање смрти, интелектуалну протезу смрти“²⁰³⁵. Истовремено, *Декартову смрт* могућно је разумети и као „аутобиографову (покајничку) изјаву о прихватању живота, као одбрану живота, оног који се да деконструисати“²⁰³⁶.

Смртни отац не може да буде Други, па ни његова аутобиографија не може бити аутобиографија Другог, пише даље Кордић, а то значи да је аутобиографија неостварива. Аутобиографија Другог или друга аутобиографија настаје само у аутобиографији сина, она настаје као надокнада за мањак у Другом чијим се надокнадама сам субјект потврђује. У аутобиографију Другог, „у чисти дискурс, субјект бежи од одговорности за живот, бежи у причу о оцу“²⁰³⁷, па је аутобиографија зато прича о путу од оца до оца. Сходно томе, нема аутобиографије сина, постоји једино аутобиографија оца, Другог, али аутобиографија Другог захваљујући и том покушају преображаја у друго, „остаје прича сина, коју отац, Име оца, може да учини причом“²⁰³⁸, закључује Кордић.

Милица Николић у тексту „Извођење романа“²⁰³⁹ главног јунака *Декартове смрти*, јунака „збивања расправе и збивања глагола *être*“²⁰⁴⁰, где је и сама расправа *être*, одређује као протагонисту драмски артикулисана радње, у којој све почиње од текста, јер је и за оца и за сина текст императив њиховог *être*. „Савршенство цитирања, заправо, ако се може тако назвати високи духовни резултат садржан у појму *l' esprit de citations*“²⁰⁴¹, део је основне структуре *Декартове смрти* која открива „све нивое навођења, све могућности онога што *citare* може значити, то јест: *позвати* и *сазвати*; али и *напомињати* и *именовати*“²⁰⁴². Из тог цитирања безмало свега што у једну читалачку биографију може стати, пре свега „ниподаштавајући сваку хијерархију, у име апсолутног изједначења, јер нема ниског и високог, важног и неважног, нема поштовања достојног и потцењеног“²⁰⁴³, израста и хибридни језик *Декартове смрти*, „ти језици *Декартове смрти*, језици романа-расправе или расправе-романа“²⁰⁴⁴.

У цитирању као *напомињању* и *именовању* крије се и величина *Декартове смрти*, јер се у тој књизи, „у свем заковитланом кругу цитираног света – напомиње, неаподиктично категоризује, успостављају са-односи, мање поларизује – више дозива у суседство и близину, открива невидљиво. И самим тим именује“²⁰⁴⁵. У томе је, како

²⁰³⁰ Исто;

²⁰³¹ Исто, стр. 165.

²⁰³² Исто;

²⁰³³ Исто;

²⁰³⁴ Исто, стр. 167.

²⁰³⁵ Исто;

²⁰³⁶ Исто;

²⁰³⁷ Исто, стр. 170.

²⁰³⁸ Исто;

²⁰³⁹ Одломци из студије *Тумач птичјег лета или извођење романа*. Студија је засебно објављена 1998. у издању Народне књиге;

²⁰⁴⁰ *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 175.

²⁰⁴¹ Исто, стр. 178.

²⁰⁴² Исто;

²⁰⁴³ Исто, стр. 179.

²⁰⁴⁴ Исто;

²⁰⁴⁵ Исто;

констатује Милица Николић, колосални посао пописивања „именовања овога света, или, ако бисмо тако хтели, његових цитата у *Декартовој смрти*. Био би то један величанствени појмовник, јединствен свакако“²⁰⁴⁶. *Давати што за доказ и позивати кога на суд* као још два значења глагола цитирати која нуде речници можда су најфреквентнији „облици“ цитирања у *Декартовој смрти*, јер „није ли Декартов син понудио свога оца као доказ могућности савршенства“²⁰⁴⁷, он који себе препознаје као цитат свога оца као и сваки син, он без сина. Дух права, дух закона сучељен је у *Декартовој смрти* са монтењским духом који Син тражи „не би ли покварио слику монолитности“²⁰⁴⁸.

Очево остављање сина, пише даље Милица Николић, указује се као „општа подлога *Декартове смрти*, неименована, виртуална, свакако, али и основа живота аутора ове поруке, живота у коме су се одлучно решавали интелектуални и морални налози и у коме је стално функционисало зазирање, страх од напуштања, као и страх у догођеној већ напуштености, у великој усамљености“²⁰⁴⁹.

Ненад Даковић у тексту „Агонија и слава језика“²⁰⁵⁰ примећује да се кентаурска природа Константиновићевог текста обликује трансформацијом образаца филозофске расправе и романа као књижевног жанра „тежећи тачки у којој се они додирују, преплићу и спајају“²⁰⁵¹. Посреди је, тврди Даковић, „привидно расправа попут Декартове расправе о методи“²⁰⁵², али Константиновићев текст је филозофска расправа о смрти. Управо стога, иако су сви филозофски дискурси о крају или смрти, расправа нема изгледа да успе у филозофском смислу, јер је смрт ванискуствена, па се једино унеколико може одржати расправа о умирању. Како сматра Даковић, управо зато се у *Декартовој смрти* одиграва постмодерни обрт према језику, а „наша једина агонија је агонија у језику“²⁰⁵³, па и агонија саме смрти јесте језичка, а „умирање није друго него ова агонија језика или његова слава, слава језика као борба између мртвог латинског и живог француског, монтењевског језика, или језика којим се говори на пијаци, можда језика оца и језика мајке, у сваком случају Оца и сина који не може да каже оца...“²⁰⁵⁴. Константиновићев филозофски трактат о методи, инспирисан Декартом, постепено се „преображава у славу Монтења, у књижевност, која није агонија, него слава језика и приче“²⁰⁵⁵, па је језик у агонији или слави основна дилема *Декартове смрти*, дилема која се одржава у полемици са Декартом, Паскалом, Монтењем о томе „шта могу наше приче, шта може књижевност а шта филозофија, шта може еванђеље, шта Отац а шта син, шта мртав (латински) језик а шта жив језик (француски или онај пијачни)“²⁰⁵⁶. Стога се, и у *Декартовој смрти*, примећује Даковић, Константиновић враћа својој опсесивној теми о односу бића и језика, а дилема између славе или агоније језика лажна је дилема *Декартове смрти*, а спор Декарта и Монтења наративна замка која омогућује „постмодерно савлађивање, или функционализацију, самог аутобиографског елемента као најтврђег, реалистичког референта ове фикције без реалног, природног оквира – пошто је умирање увек умирање

²⁰⁴⁶ Исто;

²⁰⁴⁷ Исто;

²⁰⁴⁸ Исто, стр. 180.

²⁰⁴⁹ Исто, стр. 195.

²⁰⁵⁰ Осим у зборнику *О Декартовој смрти Радомира Константиновића* текст је објављен и у: *Књижевност*, број 3–4, 1997. Текст је редигован за књигу *Проширена верзија*, огледи и записи, КОВ, Вршац, 1999.

²⁰⁵¹ *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 211.

²⁰⁵² Исто;

²⁰⁵³ Исто, стр. 212.

²⁰⁵⁴ Исто;

²⁰⁵⁵ Исто;

²⁰⁵⁶ Исто;

приче...²⁰⁵⁷. Похвала Монтења је похвала језика, „постмодерно приповедање или ова слава (похвала) језика“²⁰⁵⁸. Чак се и Бог доказује кроз језик, а не собом самим, па је агонија језика агонија и самог Бога. Заокрет према језику у *Декартовој смрти* где управо „смрт постаје субјект приповедања, што је основно постмодерно откриће“²⁰⁵⁹ омогућава онтолошку предност језика до те мере да он постаје посредан доказ за постојање Бога, тврди Даковић, па смрт субјекта или *Декартова смрт*, нестанак је означитеља или Имена Оца, сам услов постмодерног приповедања, или овог „изласка у језик“, као његова агонија која је постала његова слава“²⁰⁶⁰.

Рада Ивековић у тексту „Агонија језика отвара очи“²⁰⁶¹ *Декартову смрт* одређује као „filozofsku ili pak osobnu biografiju (oporuku?) autora“²⁰⁶². Основу Константиновићевог дела уопште Ивековић описује као критичку и као константно превредновање са сталним темама идентитета и ега, па *Декартова смрт* само другим путем „ponovno uvodi centralni filozofski problem subjekta i njegovih korelata, obrađen već u *Filozofiji palanke*“²⁰⁶³. Ауторов дуг, пише Ивековић, према „specifičnom materijalizmu i također prema određenoj pozadinskoj fenomenologiji jest ono što ga je, bez sumnje, navelo da svoju nemilosrdnu kritiku subjekta provede čak i do samih granica filozofije (do opasnosti da je ukine), budući da ne može a da ne unese sebe i ne stavi u pitanje kao subjekt“²⁰⁶⁴.

Марија Митровић у тексту „Трст као locus litteraris у роману *Декартова смрт*“ тај Константиновићев текст у односу на раније такође сложене Константиновићеве текстове види као суптилнији текст са много више „рафинираних веза међу бићима, појавама и временима која ‘описује’“²⁰⁶⁵. У овом „роману о Оцу, Син-наратор исписује сличности – разлике са њим; али то је и роман о филозофији, филозофима (Декарту, Паскалу и Монтењу), и роман о сопственој усамљености, предсмртним слутњама, о опроштају од једног удобног, складног, рафинираног, естетски, мисаоно, садржајно и уметнички богатог живота, уместо којег је наступила беда, мизерија животних услова, мрак“²⁰⁶⁶. Односом оца и сина у роману су представљена два типа човековог идентитета – оног који оличава очев идентитет који је „утемељен на метафизици логоцентризма“²⁰⁶⁷ и синовљев који је „децентриран, који не пристаје на једном заувек задани Логос, Разум, Смисао, који све те категорије стално сам производи, из дана у дан, из реда у ред“²⁰⁶⁸.

Константиновић, пише даље Марија Митровић, „простор поима као помоћно средство мотивисања радње и чак карактерисања јунака“²⁰⁶⁹, као „активни поетички принцип“²⁰⁷⁰. Она Трст одређује као град-симбол, град у којем је аутор пронашао простор који је „у стању да носи сложеност и апартност идеја његовога романа (смрт и старење, традиција, гасио, лепота, литература, мултикултуралност...)“²⁰⁷¹.

²⁰⁵⁷ Исто, стр. 213.

²⁰⁵⁸ Исто;

²⁰⁵⁹ Исто, стр. 215.

²⁰⁶⁰ Исто;

²⁰⁶¹ Текст је објављен и у часопису *Arkzin*, број 84, 1997.

²⁰⁶² *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 222.

²⁰⁶³ Исто;

²⁰⁶⁴ Исто;

²⁰⁶⁵ Исто, стр. 226.

²⁰⁶⁶ Исто;

²⁰⁶⁷ Исто, стр. 227.

²⁰⁶⁸ Исто;

²⁰⁶⁹ Исто, стр. 232.

²⁰⁷⁰ Исто;

²⁰⁷¹ Исто, стр. 239.

Викторија Радич *Декартову смрт* описује као „роман о оцу, есеј о смрти који је, уједно, и посмртница, и тужбалица, а могао би да носи наслов: *Смрт Европе*“²⁰⁷².

Татјана Росић у Константиновићевој „књизи о оцу“ истиче и библијску тему односа оца и сина „увек изнова мучну а zgodну да се на основу ње уприличи приповедање приче или поучно казивање параболе“²⁰⁷³. Будући да се у смрти оца наслућује симболичко поновно рођење сина, књига о смрти оца је „нужно и књига о самој смрти, и потом, о самом приповедању које се, пак, рађа тек из те потпуне самосвести сина, тј. његове потпуне свести о сопственој смрти и њеној неумитности“²⁰⁷⁴. Условно, истиче Росић, то би значило да је „син онај који говори (тј. приповеда) а отац онај који ћути; да је сваки приповедач, дакле, неумитно – нечији син. Питање је само – какав и чији?“²⁰⁷⁵ Фигура оца подразумева истовремено „ауторитет и сумњу у њега, вољу и сумњу у њу, систем и његово поништење“²⁰⁷⁶, а смрт оца није „смрт сумње у смисао већ смрт сумње у то да ћемо можда баш ми измаћи смрти“²⁰⁷⁷. Стога је, истиче Росић, *Декартова смрт*, смрт оца, „сопствена потпуна зрелост, зрење у смрти, смрт сна о сопственој, макар и незаслуженој, бесмртности“²⁰⁷⁸, а „писање је ту тек да потврди нашу смртност, нашу усамљеност, наше чуђење како, упркос сазнању, нисмо изгубили разум“²⁰⁷⁹, јер „нисмо имали среће да уђемо у светлост за живота“²⁰⁸⁰, али „морамо пажљиво чувати одстојање са кога се види светлост, несагледива, чиста светлост смрти фигуре оца у животу сопственог текста и свеукупног наслеђа европске мисли“²⁰⁸¹.

Ласло Вегел у тексту „Постмодерна меланхолија“²⁰⁸² приповедни свет *Декартове смрти* описује као свет „чудесне игре огледала“²⁰⁸³, која симболизују Монтењев и Паскалов мисаони свет. Медитацијско средиште те огледалне слике управо је очева смрт. Према Вегеловом мишљењу, тај Константиновићев есејистички, „снажно интелектуализовани породични роман“²⁰⁸⁴, по својој горчини, без премца је у Константиновићевом опусу, иако у њему „нема ни речи жалбе, или оптужбе“²⁰⁸⁵, већ је то „једна књига ‘мрачних времена’, како их је већ дефинисала Хана Арент, у којој ни протест не обећава аутентичну ослобађајућу пресуду“²⁰⁸⁶, па се више „ни од културе не можемо надати да преузме улогу поузданог сведока, као што је још било могуће у Константиновићевим претходним књигама“²⁰⁸⁷. Чак је и Исус „само сећање“²⁰⁸⁸, „једно

²⁰⁷² Викторија Радич, „Леп мртавац“, превео с мађарског Арпад Вицко, у: *О Декартовој смрти*, зборник, претходно наведено, стр. 241. Текст је у оригиналу објављен на мађарском језику: Victorija Radics: Szep halott, „Ех Symposium“, п. 17–18, 1997, Veszprém, Magyarország;

²⁰⁷³ Татјана Росић, „Књига о оцу“, у: *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 247.

²⁰⁷⁴ Исто;

²⁰⁷⁵ Исто;

²⁰⁷⁶ Исто, стр. 250.

²⁰⁷⁷ Исто;

²⁰⁷⁸ Исто;

²⁰⁷⁹ Исто;

²⁰⁸⁰ Исто, стр. 251.

²⁰⁸¹ Исто;

²⁰⁸² Текст је објављен и у: *Наша борба*, 7. XI 1996.

²⁰⁸³ Ласло Вегел, „Постмодерна меланхолија“, са мађарског превео Арпад Вицко, у: *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, претходно наведено, стр. 252.

²⁰⁸⁴ Исто, стр. 254.

²⁰⁸⁵ Исто, стр. 253.

²⁰⁸⁶ Исто;

²⁰⁸⁷ Исто;

²⁰⁸⁸ Исто;

име на окрњеним стубовима који штрче из рушевина једне културе²⁰⁸⁹, па се „Константиновићева постмодерна меланхолија рефлектује на окрњени систем стубова краја столећа“²⁰⁹⁰, где нема више ни утопије, ни ауторитета. Константиновић се у *Декартовој смрти* сучељава с овом традицијом урушених темеља као „с крајњим и најличнијим питањем бивствовања“²⁰⁹¹, закључује Вегел.

Бранислава Васић Ракочевић у студији *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића, Декартову смрт* описује као „финалну потрагу за идентитетом“²⁰⁹². Без обзира на модернистичка обележја Константиновиће прозе, сматра Васић Ракочевић, он је „још од првих својих романа и почетка испитивања онтолошке позиције наратора био испред свог времена“²⁰⁹³, па је „антиципирао, па на неки начин и одредио, оно што ће се назвати великим преокретом у мишљењу и писању са тада наступајућим постмодернизмом“²⁰⁹⁴.

Декартова смрт је Константиновићев текст којем је засигурно посвећено највише пажње. У описаним исцрпним тумачењима, различитих херменеутичких полазишта, највише интересовања је посвећено жанровском одређењу текста и улози филозофских учења Декарта, Паскала и Монтења која премрежавају основни тематски комплекс односа оца и сина. Иако тумачен с аспеката биографске критике, са филозофских полазишта, у постмодернистичком кључу, на темељу психоаналитичке критике, сигурно је да постоји још читав низ могућих читања тог текста, те да је његов интерпретативни регистар тешко сводив.

***Декартова смрт* или Метода смрти**

Декартов мит

У писму издавачу Живану Берисављевићу Константиновић пише да су *Декартова смрт* и *Бекет пријатељ* у тој мери комплементарне да чине једну књигу²⁰⁹⁵.

У критичким читањима Бекета, током друге половине XX века, указивано је како на „генетске везе“ и „типолошке аналогije“, тако и на интертекстуалну повезаност Бекетовог дела са *Библијом*, Дантеовом *Комедијом*, Шекспировим позоришним комадима и Прустовим романескним циклусом, док се већ шездесетих година Бекетова књижевна дела доводе у везу са картезијанском филозофском традицијом, као и са низом других филозофских концепција²⁰⁹⁶.

²⁰⁸⁹ Исто;

²⁰⁹⁰ Исто;

²⁰⁹¹ Исто;

²⁰⁹² Бранислава Васић Ракочевић, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, претходно наведено, стр. 164.

²⁰⁹³ Исто, стр. 177.

²⁰⁹⁴ Исто;

²⁰⁹⁵ „То је комплементарно твојој ‘Декартовој смрти’, и то толико да су ‘Декартова смрт’ и ‘Бекет пријатељ’ једна књига”. (Из писма издавачу Живану Берисављевићу у издању чије издавачке куће Мир из Новог Сада је објављен роман *Декартова смрт*). Наведено према: Радивој Цветићанин, *Константиновић. Хроника*, претходно наведено, стр. 680.

²⁰⁹⁶ Бекетови драмски, прозни, песнички и есејистички текстови интерпретирани су у светлу интертекстуалних веза са филозофијом пресократоваца, питагорејаца, Платоном, Светим Августиним, Декартом, Виком, Барклијем, Кантом, Шопенхауреом, Маутнером, Бергсоном, а неретко се указивало и на његов однос према филозофији неких од најзначајнијих мислилаца XX века – Адорном, Деридом и Фукоом.

У англосаксонској критици шездесетих година као незаобилазна интерпретативна теза у тумачењу Бекетовог дела усталио се појам „Бекетов картезијанизам”. Рене Декарт протагониста је Бекетове прве засебно објављене књиге, поеме *Курвоскоп (Whoroscope)* из 1930. године. У драмском монологу о Декартовом животу, Бекет износи и мало познате податке о овом „наизглед небекетовском протагонисти”²⁰⁹⁷. Декартов монолог у Бекетовој поеми „осцилира између непосредности садашњице и тренутака призваних из прошлости, неповезаних ни логички ни хронолошки, изолованих и међусобно и од животног трајања”²⁰⁹⁸. Пишући о Прусту, Бекет напомиње да се човекова „перманентна стварност, ако постоји, може једино схватити као ретроспективна хипотеза”²⁰⁹⁹. Бекетов иронични отклон у односу на Пруста осигуран је фрагментарношћу и хипотетичким карактером ретроспекције. Декарт се као протагониста не појављује у потоњим Бекетовим делима, али кроз њих „ипак одзвањају одједи Картезијуса”²¹⁰⁰.

Осим *cogita*, једна од новина које је донела Декартова филозофија била је његово радикално разликовање духа и тела, тачније протежности. Како запажа Џон Флечер, Декартов широко прихваћени дуализам, познат и као „Декартов мит”, „лежи у основи читавог Бекетовог дела”²¹⁰¹. Бекетови јунаци су подвојени између света *in re* и света *in intellectu*.²¹⁰² Они који су најчешће непокретни или користе помагала за кретање, постају „картезијански кентаури”²¹⁰³, пародија Декартове аналогије о телу-машини којом управља ум.

Картезијанизам наратора *Декартове смрти* најпре се огледа у васпитањем успостављеном јазу између духа и тела, односно језика и тела:

*Отац је захтевао да се искључиво служим језиком, да ми језик буде јачи од тела, да не морам да се борим са телом док говорим, да ми језик буде довољан, и то савршено довољан (тело сувишно), да се усагласим са њим: да ме најзад језик прихвати (као што он, отац, треба да ме прихвати?)...*²¹⁰⁴

Сувишност тела обрнуто је пропорционална могућности *исказивања* – „тело расте у мојој немоћи да проговорим”²¹⁰⁵, тј. језик истискује тело, а тело потискује моћ артикулисања говором. Захтев да се „говори(м) толико док (ми) тело не нестане”²¹⁰⁶, тежи свођењу субјекта на сам дух, отклону од тела као прве базне појединачности – „не дозвољава ми да се у говору служим телом, чак ни само рукама, да показујем пред себе

Наведено према: Снежана Калинић, *Сећање и заборав у Бекетовим драмама*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2016. стр. 9–10.

²⁰⁹⁷ Руби Кон, „Филозофски фрагменти у делима Семјуела Бекета”, у: *Видици*, 242/243, 4–5, 1986.

²⁰⁹⁸ Зоран Милутиновић, *Негативна и позитивна поетика*, Матица српска, Нови Сад, 1992, стр. 32.

²⁰⁹⁹ Наведено према: Зоран Милутиновић, *Негативна и позитивна поетика*, претходно наведено, стр. 33.

²¹⁰⁰ Исто;

²¹⁰¹ Џон Флечер, „Самјуел Бекет и филозофи”, у: *Градац*, број 143–144–145, година 28, 2002.

²¹⁰² Главни јунак Бекетовог романа *Марфи* (1938) тобожњи је следбеник Гелинкаса, фламанског филозофа, картезијанца. У Бекетовом првом француском роману, *Мерсије и Кампије* (1979), Мерсије представља душу, а Кампије тело. Њих двојица, као и главни протагонисти *Годоа* (1952), заједно чине оно што ће касније Бекетов неименљиви протагониста назвати „псеудопаром”. У Бекетовој *Трилогији*, душа је на „несталан начин везана за тело које постепено пропада”, а сама идеја пропадања могуће је да потиче из Декартове тврдње ‘да је тело... увек дељиво, а душа потпуно недељива’ (*Медитације*, VI)“. Неименљиви не подсећа само на картезијанца Гелинкаса, већ и на самог Декарта, јер „његов монолог је у ствари Расправа о недостатку или немогућности метода. У њему се људски дух приказује као онај који – ‘не будимо претерано фини’ – барата само речима”. У тринаест *Текстова ни за шта*, који су написани након довршења трилогије (1950) приповедач или приповедачи одбацују и тело и душу, те цинично упућују на картезијански „псеудопар”. Наведено према: Руби Кон, „Филозофски фрагменти у делима Семјуела Бекета”, претходно наведено;

²¹⁰³ Хју Кенер, „Картезијански кентаур”, у: *Видици*, 242/243, 4–5, 1986.

²¹⁰⁴ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, Agencija Mir, Novi Sad, 1996. стр. 150.

²¹⁰⁵ Исто;

²¹⁰⁶ Исто;

(углавном себи под ноге) кад кажем *овде*, или да упирем прстом у груди, да показујем на своје тело, кад кажем *Ја...*²¹⁰⁷. Само у време учења француског језика – „тешке форме заповедног начина, моје најсрећније доба“²¹⁰⁸ – „једино тада смео сам да говорим телом, само телом (без речи)“²¹⁰⁹, „када деца извршавају наредбе без речи (не говоре, дакле, али остају у власти језика)“²¹¹⁰, допуштена је телесност, али која остаје у власти језика, где је очева заповест *fermez les yeux* исто што и затворити очи²¹¹¹.

Пишући о Бекетовим *Текстовима низашта* у којима се иронично упућује на картезијански псеудопар, где је тело језичко дело („Изговорићу себи једно тело“²¹¹²) и инструмент језика у власти воље, декартовско тело, где је језик једина могућна егзистенција, „егзистенција као језик који егзистенција није. Реч као тело које тело није“²¹¹³, Константиновић је ово „обоговљење језика“ описао као екстремни идеализам доведен до апсурда. У језичкој егзистенцији где је глагол кретања једнак самом кретању, свет је парализован, у њему „срећа у изразу“ јесте једина срећа тела: свет у коме је причање једини модус живљења...“²¹¹⁴. И сам субјект је само лажни наратив, а „живљење причање приче самоме себи о себи самом“²¹¹⁵. Равнодушност према егзистенцији у основи је причања као егзистенције: „Равнодушност или безизгледност: ја сам то причање у коме, међутим, мене нема.“²¹¹⁶

У парализованом свету у којем престају разлике између говора и егзистенције, заправо „нема садржаја, има само приче“²¹¹⁷, „нема мене, има само приче о мени“²¹¹⁸, а сумња у сопствено постојање „исказује се осећајем страховладе језика“²¹¹⁹ – „Сав сам у речима, створен сам од речи, од туђих речи“ (Бекет)²¹²⁰. Заправо, пише Константиновић, Бекетово „причање њега не досеже, јер је он то причање, а не сама прича“²¹²¹. Осуђен на изражавање Бекет је против изражавања као што је против језика-егзистенције, он је у изражавању „нека врста његове унутрашње негације“²¹²², па је сваки његов текст *текст низашта*. Стога, „једина истина говора јесте у његовој промашености“²¹²³, па „може се рећи само да се ништа није рекло“²¹²⁴ (Бекет). Зато и нема Бекетовог израза, његовог „става“ или „одговора“. Бекет је нешто немо, „ван-језично, недосежно, далеко“²¹²⁵, *неименљиво*, „тамо где је тишина или не-знање: ‘у тишини се не зна’“²¹²⁶.

²¹⁰⁷ Исто, стр. 103–104.

²¹⁰⁸ Исто, стр. 118.

²¹⁰⁹ Исто, стр. 104.

²¹¹⁰ Исто, стр. 117.

²¹¹¹ „А онда: *Fermez les yeux* (затварао сам очи, поново, упркос страху)...“. Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 124.

²¹¹² Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 50.

²¹¹³ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 51.

²¹¹⁴ Исто;

²¹¹⁵ Исто;

²¹¹⁶ Исто;

²¹¹⁷ Исто, стр. 50.

²¹¹⁸ Исто;

²¹¹⁹ Исто, стр. 52.

²¹²⁰ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 52.

²¹²¹ Исто;

²¹²² Исто, стр. 83.

²¹²³ Исто;

²¹²⁴ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 83.

²¹²⁵ Исто, стр. 52.

²¹²⁶ Исто;

Декартовско тело-машина у тексту *Декартове смрти* јесте тело оца-Декарта – „мој отац ходао је улицама као механичка конструкција коју изумео је Декарт“²¹²⁷. Синовљево тело пораз је декартовске савршености, па отуда и издаја оца-Декарта:

Ја сам се вукао, ... (‘тако слаб, тако ништаван, тром и успаван’), испред њега, или за њим, махао сам рукама, поводио сам се, посртао сам, као да самоме себи подмећем ногу, као да сам онај мој пајац од крпа...²¹²⁸

Без карактеристичног Бекетовог пародијског отклона²¹²⁹ према декартовској механицистичкој филозофији тела, оца-Декарта у старости „покрећу“ болничка колица. У сећањима на оца искрсава и бицикл – „...тај бицикл као да је неко *прислонио* уз мога оца, а да он (мој отац) то не зна, не осећа...“²¹³⁰.

Језик оца-Декарта је мртви латински језик, који не може бити језик живота. Непроменљивост латинског језика одговора чврстим логичким декартовским структурама, али његова апсолутна постојаност једнака је вечности или смрти – „најпостојанији јер је мртав: у свакој постојаности јесте смрт?“²¹³¹. Декарт се у говору није служио рукама, јер „не смемо да мешамо речи са природним покретима који сведоче о страстима“ (*Расправа, пети део*)²¹³². Декарт који се не служи телом у говору Декарт је који одбија своју анималну природу, који не признаје да животиње имају језик, јер би у том у случају морао признати „да имају душу (*као да нема душе без језика*), а што никако није могао“²¹³³, бојећи се „да не изгуби *право на бесмртност* (или, ако смем то ноћас да кажем, *право на Бога*)“²¹³⁴. Бесмртности има само ако постоји душа без тела, „тј. ако је тело без душе, као животиња, или машина, без разума“²¹³⁵.

Монтењ се служио рукама у говору, он признаје телесност, јер не мари за вечност – „*пет пара Монтењ није давао на бесмртност*“²¹³⁶. Монтењ, за разлику од Декарта, хоће *несавршени* језик, живи француски језик, који је жив и несавршен стога што се стално мења. Паскалов језик је такође живи француски језик и то језик острашћености, дакле живота.

Монтењ, као и Декарт, слави разум, надасве његову непоткупљивост, али величајући разум, његову „силну смелост“ Монтењ не само да поцртава своју заборавност као дисконтинуитет у мишљеном, јер „нема човека коме толико лоше пристоји мешати се у говор о памћењу“²¹³⁷, по чему је једино „необичан и редак, и достојан да по томе

²¹²⁷ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 194.

²¹²⁸ Исто, стр. 12.

²¹²⁹ Молоа је имао бицикл, Моран се возио на пртљажнику бицикла, Малон се присећа поклопца на звонцу бицикла, бицикли пролазе пред Вотовим очима на почетку и на крају његовог проласка кроз Кнотову кућу; Клов је преклињао за бицикл док су бицикли још постојали, и управо су због једног разлупаног тандема, док је још било бицикла, Нег и Нел изгубили ноге. Попут полуцилиндра или слова М бицикл у неправилним временским размацима нечујно пролази кроз Бекетов *pausage intérieure*, било да нас увери да и после свега овај део простора има обележје врсте, или да за извесно време обезбеди, попут песниковог ћупа у Тенесију, тачку око које могу да се групишу утисци. Ако већ није реч о блиставом, новом, правом бициклу, онда се ради о изгубљеном бициклу, о бициклу у сећању, као што су то и Негове ноге или Молоаово здравље; то је појединост битна за његову улогу; као и тело он се дезинтегрише, као и крепкост тела одлази у неповрат: *Hoc est enim corpus suum*. Наведено према: Хју Кенер, „Картезијански кентаур“, претходно наведено;

²¹³⁰ Исто, стр. 11–12.

²¹³¹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 179.

²¹³² Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 157.

²¹³³ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 157.

²¹³⁴ Исто, стр. 157–158.

²¹³⁵ Исто, стр. 158.

²¹³⁶ Исто, стр. 157.

²¹³⁷ Мишел де Монтењ, „О лажљивцима“, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, СКЗ, Београд, 2017. стр. 40.

стекне(м) име и глас²¹³⁸, већ истиче и слабост разума самог, јер „напаст за човека, јесте мишљење да зна²¹³⁹. Особито у питањима вере Монтењ препоручује да се *унеразумимо*, тј. „треба нас заглупети да будемо уразумљени, и засенити нас да будемо вођени²¹⁴⁰, јер слабост нашег просуђивања помаже нас у вери „више од снаге, и наше слепило више од наше оштровидости. Управо више посредством нашег незнања него ли наше учености примамо ми сазнања од тог божанског знања²¹⁴¹. Као *пироновац* Монтењ посебно наглашава непостојаност наших мњења – „ми лепршамо између различитих мњења: ништа не желимо слободно, ништа безусловно, ништа постојано²¹⁴², јер „и ми, и наше просуђивање, и све смртне ствари, греду текући и котрљајући се без престанка. Тако се ништа сигурно не може утврдити од једнога до другог, будући да су и онај ко суди и што се суди у непрекидној промени и померању тамо-амо²¹⁴³.

Паскал по коме је „човек очевидно саздан да мисли²¹⁴⁴, у чему је све људско „достојанство и сва заслуга; и једина дужност му је да мисли као што треба²¹⁴⁵, такође признаје слабост разума, чији је крајњи успех „признање да постоји бескрајно много ствари које га превазилазе...²¹⁴⁶, а „када би човек себе првог спознао, видео би колико је неспособан да оде даље од тога²¹⁴⁷.

Осим *esprit de géométrie* под којим подразумева математички, логички дух, Паскал учешће у сазнању признаје и *esprit de finesse* под којим мисли на урођену људску проницљивост, интуицију, оштроумље, резултат стеченог искуства. За њега је машта „доминантна страна човекова²¹⁴⁸, иако је разум прва његова природа, па „узалуд разум виче, он не може да буде мерило стварима²¹⁴⁹. Ми спознајемо истину „не само разумом него и срцем²¹⁵⁰, и јалов је труд пиროноваца, пише Паскал, који би то да оспоре. И поред тога што смо немоћни да разумом докажемо да не сањамо, иако то знамо, та немоћ „само намеће закључак о слабости нашег разума, али не и о неизвесности свих наших сазнања²¹⁵¹, као што то тврде пироновци, јер и живот је – према Паскалу – „сан само мало мање непостојан²¹⁵². Стога, закључује он, никада није ни постојао савршено прави пиროновац, јер и „природа подржава немоћан разум и спречава га да бесконачно сумња²¹⁵³.

Поред осталог, Бекет десубјективизацију својих ликова о којима се и не може више говорити као о класичним ликовима, спроводи отклоном од знања и рационалности, дакле, строгим одступањем од декартовске дефиниције субјекта. Његов нихилизам окренут је

²¹³⁸ Исто;

²¹³⁹ Мишел де Монтењ, „Апологија Рајмонда Сабонда“, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига II, СКЗ, Београд, 2017. стр. 220.

²¹⁴⁰ Исто, стр. 226.

²¹⁴¹ Исто, стр. 237.

²¹⁴² Мишел де Монтењ, „О непостојаности наших делања“, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига II, СКЗ, Београд, 2017. стр. 14.

²¹⁴³ Мишел де Монтењ, „Апологија Рајмонда Сабонда“, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига II, СКЗ, Београд, 2017. стр. 386.

²¹⁴⁴ Блез Паскал, *Рефлексије у самоћи*, Астимбо, Београд, 2003. стр. 102.

²¹⁴⁵ Исто;

²¹⁴⁶ Исто, стр. 182.

²¹⁴⁷ Исто, стр. 41.

²¹⁴⁸ Исто, стр. 51.

²¹⁴⁹ Исто;

²¹⁵⁰ Исто, стр. 186.

²¹⁵¹ Исто;

²¹⁵² Исто, стр. 217.

²¹⁵³ Исто, стр. 240.

против рационалности и мудрости „митологије самопоседујућег Ја“²¹⁵⁴, па је његова филозофија „антифилозофска“, тврди Константиновић. „Генијалност заборављања“, попут Монтењеве, на кога се, додуше, Бекет не позива, у самој је основи Бекета – „Потценили су моју неспособност да нешто усвојим, моју генијалност да заборављам“²¹⁵⁵. Заборављање је његов литерарно-егзистенцијални анархизам, најпре у виду заборављања самосвојности субјекта. Иако је Бекет „фанатични интелектуалац“, он је по свему писац антиинтелектуалног става, јер сваки систем у Бекетовом мишљењу игра улогу премисе које ће се одрећи – „Систем му вреди колико и нека ствар: да би га се одрекао. У име чега? Чини се: у име непрестаног незауштавања ахасверског проклетства вечитих путника“²¹⁵⁶.

Тиранција је увек цитатолошка?

У односу на Декартов систем, Монтењеве, а посебно Паскалово дело, којима је у тексту *Декартове смрти* Декарт супротстављен, формално је фрагментарног карактера.

У улози наследника Декарта-оца од сина, наратора *Декартове смрти*, у сваком смислу очекује се системски дух. *L'esprit de citations* сина, наратора *Декартове смрти*, скептички је дух који не одабира. У прочитаном тексту за њега „све је значајно, ништа није значајно (и то је монтењски, и пре Монтења: скептичка свест не изабира, не суди)“²¹⁵⁷. Син остаје „без свог цитата, а што је одвише монтењски и за самог Монтења“²¹⁵⁸. Монтењ је имао своје цитате, као и Паскал „син свих светих еванђеља“²¹⁵⁹. Декарт „...нема сенку. Нема сина. Али Декарт нема ни оца: нема цитата.“²¹⁶⁰

Још у поговору за роман *Молоа* Константиновић пише о непостојању цитата Бекета. Касније у књизи *Бекет пријатељ* потврђује своје мишљење о цитату Бекета као „треницима Бекетовог антибекетовског знања Бекета“²¹⁶¹. Нема Бекетовог цитата онако како „нема Бекетовог Бекета“²¹⁶². Непостојање Бекетовог цитата одговара одсуству његовог јасно артикулисаног идејног система: „Ево писца кога апсолутно не можете да цитирате. Нађите ми какву вам драго његову тврдњу, и ја ћу вам супротставити одмах супротну, анти-тврдњу“²¹⁶³.

Чак и „најмрачнији“ филозофски систем ипак пружа извесност самим тим што је систем. Бекет нам не пружа никакву извесност, а тежина његове литературе „не долази толико од њених мотива, а још мање од њених ‘безутешних’ идеја, него од одсуства било каквих прихваћених, фиксираних идеја“²¹⁶⁴.

Систем као целина своју моћ демонстрира и деловима, па је „свако биће, свако слово, само нека врста његове манифестације, или ‘израза’, његов цитат“²¹⁶⁵. Систем је једино хуман у савршеном јединству целине и делова, „нехумано је промашено јединство“²¹⁶⁶. Бекет је „сјај велике мрачне ослобађајуће промашености“²¹⁶⁷. Бекетов говор

²¹⁵⁴ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 27.

²¹⁵⁵ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 27.

²¹⁵⁶ Радомир Константиновић, поговор у: Самјуел Бекет, *Молоа*, претходно наведено, стр. 261.

²¹⁵⁷ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 62.

²¹⁵⁸ Исто;

²¹⁵⁹ Исто;

²¹⁶⁰ Исто;

²¹⁶¹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 84.

²¹⁶² Исто;

²¹⁶³ Исто;

²¹⁶⁴ Исто;

²¹⁶⁵ Исто;

²¹⁶⁶ Исто;

²¹⁶⁷ Исто;

– говор је „промашене Целине“²¹⁶⁸ и јединства, „високо етички тероризам“²¹⁶⁹ окренут против „духа система“.

Већ на почетку *Неименљивог* Бекет пише:

Оно што треба избегавати, не знам зашто, јесте дух система, људи са стварима, људи без ствари, ствари без људи, шта је то важно, уобразио сам да се свега тога могу зачас отрести кад год зажелим. Не видим како.²¹⁷⁰

Међутим, тврди Константиновић, немогуће је „отрести“ се овог духа, онако како је немогуће „отрести“ се од самога себе. Дух система је овде дух философије „...људи са стварима, људи без ствари, ствари без људи“²¹⁷¹, али та философија није „спољашња“, већ човек сам, са стварима, без ствари, па и човек „ствари без човека (‘ствари по себи’), ствари без ‘духа система’, или језика“²¹⁷². Као да је и дух језика системски дух, па је Бекетов говор „оспособљавање за тишину као за ‘говор’ ствари без речи“²¹⁷³. Бекет би да опстане „испод језика“²¹⁷⁴, у сфери тактилног, „у постојању које је без памћења, које је ‘ограничено самим собом’ (‘Постојање је без памћења. Постојање које је увек ограничено самим постојањем’...)“²¹⁷⁵.

Бекетов говор је „против моћи система“²¹⁷⁶, јер нема цитата Бекета, цитата који би сведочио моћ система. Стога је Бекет маргиналац, „отпад Система“²¹⁷⁷, „ђубре хуманости“²¹⁷⁸, уколико се једино систем признаје као „хуман“.

Декартов систем који нема цитата, па не познаје ни однос цитата и система чији би савршени однос подржавао хуманост, управо је систем тираније: „*тиранија је увек цитатолошка?*“. Монтењ и Паскал имају своје цитате, сведоке хуманости, али и сведоке система, док хуманост декартовског система бива поражена синовљевим остајањем без цитата, бивањем без оца. Време Декартове апсолутно критичке мисли време је „апсолутне самоће“²¹⁷⁹, безусловне садашњости, јер „критичка мисао усамљује“²¹⁸⁰, Декарт нема никога, па ни сина, ни оца. У подвученом тексту немогуће је препознати синовљеву руку, јер је то рука Декартовог сина, кога отац не прихвата. Тражећи у очевим књигама свог „монтењског оца“, оца који има своје цитате, „ништа нисам налазио, ништа од тога оца, никакву његову реч, поново као у последњим његовим часовима, када сам чекао да он нешто каже...“²¹⁸¹, син не налази ништа, не проналази оца као сопствену могућност бивања сином, чиме се, такође, сведочи *нехуманост* декартовског система, уколико су отац и син као Отац и Син схваћени у односу целине и дела. Неприхваћени син не постаје ни отац, он син Декарта-оца који је без оца, већ остаје у власти тоталне самоће као апсолутно критичке мисли – „Нико ту не би могао да ме нађе, у том подвлачењу, ако би ме неко тражио сутра, мој син (ако бих имао сина, да будем његов цитат?), као ја, после смрти мога оца...“²¹⁸².

²¹⁶⁸ Исто;

²¹⁶⁹ Исто;

²¹⁷⁰ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 85.

²¹⁷¹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 85.

²¹⁷² Исто;

²¹⁷³ Исто;

²¹⁷⁴ Исто;

²¹⁷⁵ Исто;

²¹⁷⁶ Исто, стр. 84.

²¹⁷⁷ Исто;

²¹⁷⁸ Исто;

²¹⁷⁹ Исто, стр. 62.

²¹⁸⁰ Исто;

²¹⁸¹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 64.

²¹⁸² Исто, стр. 63.

У истом контексту као што нема цитата Бекета, могли би устврдити да нема ни цитата Константиновића, барем када је у питању његов романескни опус. Свака теза успостављена скептичким духом мора бити оповргнута – „Можда је ово истина. Можда није. Ништа није истина. Све је истина.“²¹⁸³

Пауза у смислу

Тренутак паузе у говору, „при сучељавању различитих могућности одговора, од којих сви су се чинили подједнако ваљани, иако ће, на крају, само један да вреди“²¹⁸⁴ упоришна је тачка скептичке свести. Отац-Декарт у тексту *Декартове смрти* не признаје (све)могућност паузе:

Проговорио би потом, и у правом тренутку: саопштавао је тзв. решење (одговор), за тај тренутак, и то у свега две-три реченице, па смо се чудили како је све то просто, само се нисмо тога *досетили* (није, дакле, у питању наше знање, него само некакав наш превид, тренутно несналажење, ето: *владао је*, мој отац, умео је да влада, да буде над нама, и да ми то знамо, али тачно до одређене мере, – чувао је себе чувајући нас): чудили смо се, али у том чуђењу било је усхићења: опет *савршенство или тријумф простоте над сложеношћу*, одговарање је упрошћавање...²¹⁸⁵

Отац-Декарт „скандира у славу Државе, иза затворених врата“²¹⁸⁶. У односу на Монтења чија је реченица „на скокове и поскоке“, у сталној претњи од распршивања, отац-Декарт је „успевао све да повеже“²¹⁸⁷:

...као да сва бића, а не само ствари, нису ништа више до слогови у његовим латинским стиховима (ја – један слог, мама – други, сунце, или смрт, – трећи: дактили, дактило-трохеји, и јамбови, анапести), просто: материјал за његове метричке стопе, за његова дуга скандирања...²¹⁸⁸

Отац-Декарт је правник, цивилиста, у служби реда и закона – „Био је то *civis romanus* кога је његов свет (римски) осудио да буде правник (у најбољем случају да живи Тацитов морал), свет који је ‘умртвио живе индивидуалности’ и који је због тога ‘произвео савршен систем права; али из таквог мртвила није могла да поникне спекулативна философија’...“²¹⁸⁹ Иако скептик, он *одговара*, не пристаје на паузу као тренутак важења свих одговора, јер закон и ред негирају паузу, мноштво могућих одговора, па и различитост. Такође, као декартовац он хоће вечност, а не време чији се ток доказује паузом, иако је и сама вечност негација времена. Хотећи вечност он не пристаје ни на паузу као ништавило.

Монтењ је „човек паузе“²¹⁹⁰, који је покушавао да не одговара, или, ако је већ одговарање нужно, да „одговор препусти коцки, тј. случају“²¹⁹¹. Монтењ је хтео да „не изабира, да не одлучује, да коцка одлучи уместо њега: да буде коцкар, а не херој“²¹⁹². Одговор је „увек одговор паузи (коју отвара питање)“²¹⁹³. Пауза је искушавање празнине, тј. сопствене способности за празнину. Она је и прилика тела – „бестидност или провала природних закона у законе друштвене, провала тела у језик, урлик или смех или јецање...“²¹⁹⁴. Монтењ је осуђен на паузу и својим лошим памћењем које истовремено и

²¹⁸³ Радомир Константиновић, *Излазак*, претходно наведено, стр. 321.

²¹⁸⁴ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 133.

²¹⁸⁵ Исто, стр. 134–135.

²¹⁸⁶ Исто, стр. 211.

²¹⁸⁷ Исто, стр. 14.

²¹⁸⁸ Исто;

²¹⁸⁹ Исто, стр. 144.

²¹⁹⁰ Исто, стр. 133.

²¹⁹¹ Исто;

²¹⁹² Исто;

²¹⁹³ Исто, стр. 133–134.

²¹⁹⁴ Исто, стр. 156.

хоће. Паскал је хвалио „своја заборављања зато што га посвећују у ништавило (а он ништа друго и неће, пошто хоће Бога?)“²¹⁹⁵. Монтењ и Паскал сарадници су паузе, „па ја сада помишљам да је Монтењ држао Паскалову руку са маказама (волео бих да видим те маказе), којима је Паскал исецао хартије великог формата, на којима је писао *Апологију хришћанске религије*, и после још све то, *без реда*, те комаде хартије, те *комаде ове Апологије*, натицао на жицу, да би касније то његови издавачи штампали као *Мисли...*“²¹⁹⁶. Приређивачи Паскалових *Мисли* „као да хоће Паскалову руку с маказама да замене пером, или иглом и концем“²¹⁹⁷, „против овога Паскала (овога мога Паскала) за кога су маказе важне бар колико и перо“²¹⁹⁸. За Паскала је *неред* био *прави ред*, док је умукла мисао уступала место празнини као ништавилу. Заборављена мисао опомиње на слабост која се заборавља, иако је једнако поучна као и одбегла мисао. Заборав је у Паскаловом случају „средство ништавила“²¹⁹⁹, доказ немогућности реда, пауза у реду, „немогућност тока, отицања, немогућност времена: само још слика (или вечност? или ништавило?)“²²⁰⁰.

У књизи *Бекет пријатељ* Константиновић пише: „Бекет је пауза, највећа за коју знам, у овом свету поседовања, свету који се ужасава паузе, свету у коме сарадња са паузом је највећи злочин?“²²⁰¹. Пауза је „у основи његовој: то је у свакој његовој паузи: онај који је ту, али који сваког тренутка може да ме напусти. Онај који и јесте и није. Човек са саме границе егзистенције“²²⁰². Бекетово остајање у паузи, као и пристанак на *неименљиво*, вољно је заустављање у ништавилу.

Митологија идентитета

„Ми смо сачињени од комадића, и то састављених тако безоблично и разнолико да сваки делић у сваком тренутку игра за свој рачун“²²⁰³, пише Монтењ у огледу „О непостојаности наших дела“. Разлика између делова наших личности, истоветна је оној између нас и других. Монтењ је „заборављена слика целине“²²⁰⁴, фрагментарност на делу, јер „ко нема слику целине у глави не може да повеже ни делове“²²⁰⁵. За Монтења немогућност *целог*, могућност је других за њега и њега за друге:

Она је могућност разноликости, у свету, али ништа мање и у мени самоме, па сам због тога ја, Монтењ, цели свет: то, што се не разликујем од себе самога мање него што се разликујем од других, то није само мој удес него и ствар моје воље; ја се гордим тиме, ја се чак хвалишем...²²⁰⁶

Једино *разлика* задовољава Монтења („Једино ме разноврсност задовољава и уживање разноликости“²²⁰⁷). За њега *цело* је за Бога, а не за човека, „као да је разлика између човека и бога управо разлика између непостојаности и постојаности“²²⁰⁸. Иако цитира Сенеку – „Помисли да је велика ствар бити увек исти човек“²²⁰⁹ – Монтењева

²¹⁹⁵ Исто, стр. 125.

²¹⁹⁶ Исто, стр. 125–126.

²¹⁹⁷ Исто, стр. 126.

²¹⁹⁸ Исто;

²¹⁹⁹ Исто, стр. 127.

²²⁰⁰ Исто;

²²⁰¹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 26.

²²⁰² Исто, стр. 156.

²²⁰³ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 7.

²²⁰⁴ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 24.

²²⁰⁵ Исто;

²²⁰⁶ Исто, стр. 181.

²²⁰⁷ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 181.

²²⁰⁸ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 208.

²²⁰⁹ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 6.

заборавност управо је „*цепање* овога увек истог човека, разбијање свега увек истог, велико његово *разигравање*...“²²¹⁰. Он је најпре *sav od ruна* (*Plenus rimarum sum...* Теренције *Евнух*²²¹¹). Монтењ „не може да каже о себи нешто ‘безусловно, једноставно и трајно (ово безусловно као потпуно, цело, – *entièrement*), без збрке и мешавине (*sans confusion et sans meslange*), једном речи’ (‘О непостојаности наших дела’)“²²¹².

Он је сам попут француског језика који се не може назвати савршеним „све док нам буде измицао, и док буде мењао облик као што то чини“ („О таштини“)“²²¹³. Монтењ је сам за себе неухватљив – „Чини ми се да себи измичем из руку у сваком тренутку“ („Да философирати значи навикавати се на смрт“)“²²¹⁴ и несавршен, јер је непостојан.

Паскал „наслеђује“ Монтењеву мисао о фрагментарној природи субјекта, јер „колико је природа у човековој природи! Колико склоности!“²²¹⁵. Његов је увид да *ја* не постоји и да је и сама заменица *ја* крајње неадекватна: „И у *Логичи* Пор-Ројала каже се да је Паскал чак сматрао да образован човек не треба да помиње своје име, нити да каже *ја*...“²²¹⁶. Паскал питајући се „шта је *ја*?“ одговара о нашем *ја* само као о нечем видљивом споља, о индивидуалности као односу са другим индивидуалностима.

За Декарта „бити дељив је несавршенство“²²¹⁷, (*Principia*, XXIII), јер „сваки спој значи зависност која је очито недостатак“²²¹⁸ (*Расправа*, четврти део). За њега, бити разуман, значи бити себи адекватан. Међутим, самоадекватност је тек учинак самоусаглашавања „...деловањем мишљења на само себе, у коме мишљење себи постаје једини и властити предмет и садржај“²²¹⁹. Управо аутореклексивност открива раскорак субјекта у њему самом, његову неидентичност, обзнањује субјект онаквим каквим га Декарт никада није појмио, „као ткање противречности, као patchwork неусклађености и разлика“²²²⁰, да је он „увек једно want to be, које никада не успева да се произведе у оно што жели да постане, у умирену, осигурану тврђаву субјективности“²²²¹. У медитативном искуству субјект је увек нов у односу на себе, „учинак медитирања је бескрајна ‘пролиферација идентитета’“²²²². Стога Декарт напушта медитирање и „испоставља Ја као оно што је толико разговетно да се уопште не мора осигуравати“²²²³, своди га на „ствар која мисли“. Међутим, „обуставити медитирање значи, заправо, елиминисати питање субјективности, јер субјективност живи само и једино у овом бескрајном кретању самоалтерације“²²²⁴. Хотећи једино унарни субјект, Декарт га реификује, усмрћује, јер само Бог може бити субјект који је способан себе да мисли, а да „ипак није у односу, у разлици спрам себе, супстанција која, бивајући у овом ‘безодносном односу’, себи увек остаје идентична, једна и иста“²²²⁵.

²²¹⁰ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 7.

²²¹¹ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 6.

²²¹² Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 181.

²²¹³ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 178.

²²¹⁴ Исто;

²²¹⁵ Блез Паскал, *Рефлексије у самоћи*, претходно наведено, стр. 81.

²²¹⁶ Наведено према: Блез Паскал, *Мисли*, књига друга, БИГЗ, Београд, 1980. стр. 22.

²²¹⁷ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 183.

²²¹⁸ Исто;

²²¹⁹ Бранка Арсић, *Разум и лудило*, Стубови културе, Београд, 1997. стр. 43.

²²²⁰ Исто, стр. 53.

²²²¹ Исто, стр. 76.

²²²² Исто, стр. 64.

²²²³ Исто, стр. 70.

²²²⁴ Исто, стр. 71.

²²²⁵ Исто, стр. 90.

Отац-Декарт у тексту *Декартове смрти* не само да није био монтењски човек „од комадића“, „него човек који је изгледао као саздан ‘од једног комада’...“²²²⁶.

...никада нисам срео човека непоречније *свога сопственог*, човека постојанијег, никада човека ‘класичнијег’ или боље *уобличеног*: ‘пластична фигура’, али која се креће, *чиста форма*, апсолутна форма.²²²⁷

Син-наратор *Декартове смрти неповезив* је у целину – „...сви ти ‘ја’, овде и онде, – не могу све то да повежем...“²²²⁸.

Бекет је „с ону страну идентитета“²²²⁹, као са „оне стране“ поседовања, чак и над собом. Он није власник, или господар, ни слуга самог себе, он „није Клов Хама ни Хам Клова“²²³⁰, већ „крај партије’ Клова и Хама, крај партије слуге и господара“²²³¹. Он је тамо где су Владимир и Естрагон, та „‘створења’ (не, дакле, бића?)“²²³² лишена особина грађанске индивидуе као „субјекта и центра света“²²³³, имовине, друштвених односа, па и знања и рационалности. „Самопоседничка идеологија идентитета нашла је у њему великог демистификатора“²²³⁴. То је Бекетов егзистенцијални анархистички нихилизам, пише Константиновић, а никако идеолошки, јер се нихилизам поништава уколико постаје идеологија. Бекетов нихилизам је *глупост* окренута против *мудрости* „обоговљеног поседовања, против његове ‘рационалности’, против ‘мудрости’ митологије идентитета (митологије самопоседујућег Ја)“²²³⁵ – „Покушавају да ме наведу да поверујем да имам своје Ја, о коме могу да говорим, као што они говоре о своме. (...) Никад они неће надмудрити моју глупост“²²³⁶ (Бекет). Мудра „глупост“ Бекетова мудрија од сваке „мудрости“ идентитета „полицијске, и метафизичке: полицијско-метафизичке“²²³⁷. Она захтева „генијалност заборављања“ на којој је Бекет засновао своју поетику, синтаксу, па и морал. Својим генијалним заборавом Бекет најпре „брише“ својину „у свим њеним облицима и привидима, а пре свега у привиду самопоседујућег Ја“²²³⁸. Он препушта току Лете неприкосновеност *ја* и његовог тзв. „достојанства“ – „Заборављање је заборављање овог ‘достојанства’“²²³⁹.

Бестелесни Отац – отац *ex cathedra*

За Декарта животиње немају душу, јер не говоре, стога немају чему да се надају након смрти, као да је „нада само модификација језика“²²⁴⁰ (Витгенштајн), па је Бог с нама, „јер није са мувама, или мравима, или псима, или мазгама...“²²⁴¹. У немогућности да проговори пред оцем, син, наратор *Декартове смрти*, искушава своје *поживотињење*. Претварање у животињу тражи душа из *Шесте медитације*, која „не само што се

²²²⁶ Исто, стр. 7.

²²²⁷ Исто, стр. 8.

²²²⁸ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 125.

²²²⁹ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 26.

²²³⁰ Исто;

²²³¹ Исто;

²²³² Исто;

²²³³ Исто;

²²³⁴ Исто, стр. 26–27.

²²³⁵ Исто, стр. 27.

²²³⁶ Наведено према: Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, претходно наведено, стр. 27.

²²³⁷ Исто;

²²³⁸ Исто;

²²³⁹ Исто;

²²⁴⁰ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 158.

²²⁴¹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 158–159.

разликује од мога тела, него може да постоји и без њега, па би ово био, порицањем језика животиње, посредан доказ Бога, чак доказ у коме заиста има више истине јер има више мене него у оном онтолошком доказу: има више моје беде²²⁴². Декартов онтолошки доказ егзистенције Бога „не само што чува могућност језика, него слави језик узимајући *реч савршенство* (или *Бог*) за доказ постојања савршенства, или Бога²²⁴³, док његов посредни доказ божијег постојања негира језичност, али не само за животињу, већ и за човека, „за мене, који нисам само тај језик него и животиња: ово моје тело као та животиња (тело без душе, или без језика)²²⁴⁴. Спознато „искуство језика“ у тренутку немоћи да проговори пред оцем, „да се одазовем оцу и да побегнем од свога тела у језик“²²⁴⁵, доказ је синовљеве беде бивања животињом или пристајања на своју људску природу.

Монтењ у огледу „О искуству“ пише:

Људи теже да се уздигну над собом и да побегну од човека. То је лудост; уместо да се претворе у анђеле, они се претварају у животиње.²²⁴⁶

Код Монтења је то покушај бекства човека од човека, бекства из *средине*, који се завршава поразом. За њега животиња није нешто ниско, јер Монтењ „човек неразоривог јединства душе и тела, јесте човек *породице* (његова реч) којој равноправно припадају и човек и животиња“²²⁴⁷. Он пристаје на животињу, јер је против сваког узвишавања, сваке тежње ка „сопственом *анђеоству*, али чак и сваке трансценденталне склоности“²²⁴⁸, од којих се бојао – „...те трансценденталне склоности мене плаше, као висока и неприступачна места“²²⁴⁹ („О искуству“). Опозиција човек – животиња потребна је Монтењу зато да би „открио ‘ниско’ у ‘узвишеном’, и ‘животињу’ у ‘анђелу’...“²²⁵⁰, њихову потпуну сагласност. За ту „денунцијацију анђела као животиње, у лудилу покушаја бекства човека од човека (анђео је дакле фигура тог лудила?)“²²⁵¹, као да је био кадар само *либертин* Монтењ.

Паскал ће „преписати“ Монтењево искуство ужаса од двојакости човекове природе, али „та *несрећа*, та катастрофичност анђеоства, то зло трансценденталних склоности, тај опаки сократовски занос, то бекство човека од човека, он прихвата само зато да би објавио: ‘Човек није ни анђео ни животиња’...“²²⁵². Та позиција *нити-нити* као зло остаје могућност човека. Човек као „средина између ничега и свега“²²⁵³ (Паскал), ни анђео ни животиња, човек је Паскаловог искуства празнине, празног простора који није ни материја ни ништавило, па „формула *нити-нити*, као формула *средине*, остаје за њега *подједнако* и *формула празног простора* и *формула човека*“²²⁵⁴. За Паскала и „познавање Исуса Христа чини *средину* јер у њему налазимо Бога и беду“²²⁵⁵ (Паскал, 527). Стога је достојанство пре свега „у одржавању равнотеже, између две ‘крајње тачке’, у одбијању крајности“²²⁵⁶.

²²⁴² Исто, стр. 159.

²²⁴³ Исто, стр. 159–160.

²²⁴⁴ Исто, стр. 160.

²²⁴⁵ Исто;

²²⁴⁶ Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 68.

²²⁴⁷ Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 68.

²²⁴⁸ Исто;

²²⁴⁹ Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 68.

²²⁵⁰ Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 69.

²²⁵¹ Исто;

²²⁵² Исто;

²²⁵³ Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 70.

²²⁵⁴ Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 70.

²²⁵⁵ Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 71.

²²⁵⁶ Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 71.

Паскал ипак зна да се у средини може остати само на тренутак и да је то само моменат измирења анђела и животиње, „то се не може *живети*, то се не може продужити у времену“²²⁵⁷. Испуњавање међупростора, та величина је „можда само један нагли покрет душе (...) а да она у ствари стоји увек само на једној тачки као зажарени угарак (...), који се тако брзо окреће да се чини да мирује“²²⁵⁸ (Паскал, 353), па се чини да је то заправо она тачка у којој Паскал види Бога, „тачка која се, као бесконачно мала, креће бесконачно великом брзином, због чега је ‘једна на свим странама и истовремено свуда’...“²²⁵⁹, „ствар бесконачна и недељива“²²⁶⁰.

Отац-Декарт је човек овог достојанства, „...између стола и наслона столице (и покушавајући да дигне руку), као између сопствене величине и сопствене беде, истовремено све и ништа (између свега и ништавила)...“²²⁶¹, јер „човек не показује своју величину тиме што се налази на једној крајњој тачки, него тек додирујући обадве истовремено и испуњавајући сав међупростор“²²⁶² (Паскал, 353).

Међутим, међупростор се не може испунити „крајности се не могу помирити, може се само одржавати равнотежа: *не може се бити срећан, може се само бити достојанствен*...“²²⁶³, може се само бити отац-Декарт. Оно увек и свуда цело и присутно је Бог, „Бог или лудило као оно све-свуда-увек, као ништење простора, и ништење времена, као оно неразумљиво што, ево, тражи разумевање, на путу ка слому разумевања, или ка Исусу: Бог, *ужарени угарак*, тај пламени вртлог што све повезује...“²²⁶⁴. Средина је „завада свега са свачим, анђела и животиње, беде и величине“²²⁶⁵, у њој је „анђеоска глава животиње, и животиња са главом анђела: *форма нити-нити као логичка форма чудовишта*...“²²⁶⁶. Међутим, та чудовишта нису само они коњи са главама лавова, нити само скакавци са човечијим главама Јована Богослова, „него овај огромни, и огромно-неизговорљиви, *Totum simul*, или *Omnitudo realitatis*, Бог као ‘конекција без краја’, бескрајно надовезивање *и-и-и*, у обећању све-измирености, уместо искључујућег *или-или*...“²²⁶⁷. Прослављајући сваку животињу и анђела, „ова конекција осуђује све на мржњу и заваду“²²⁶⁸, јер „анђеоска животиња јесте *ни* анђеоска *ни* пас, јагње као пас је *ни* јагње *ни* пас...“²²⁶⁹. Чудовиште је дело морализаторског беса, који „не дозвољава никакву разлику“²²⁷⁰, а камоли мноштво и различитост, па је „*самоћа завичај чудовишта*“²²⁷¹, као што је и потпуна самоћа место апсолутне моралности.

Сину је сувише достојанства, али „ево још сам достојанствен: играч на конопцу, преко понора од речи до речи, од једне до друге реченице, и не гледајући у понор, главе уздигнуте, ‘са страхом и дрхтањем’), у испуњавању овога ‘међупростора’...“²²⁷². Он је „*све*

²²⁵⁷ Исто, стр. 84.

²²⁵⁸ Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 82.

²²⁵⁹ Исто;

²²⁶⁰ Исто;

²²⁶¹ Исто, стр. 66.

²²⁶² Наведено према: Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 67.

²²⁶³ Radimir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 84.

²²⁶⁴ Исто, стр. 83.

²²⁶⁵ Исто, стр. 72.

²²⁶⁶ Исто, стр. 72–73.

²²⁶⁷ Исто, стр. 73.

²²⁶⁸ Исто;

²²⁶⁹ Исто;

²²⁷⁰ Исто, стр. 154.

²²⁷¹ Исто, стр. 192.

²²⁷² Исто, стр. 71.

више пас: напуштеност ме претвара у пса, пас је страх од простора, у самоћи...²²⁷³, све више тело и то тело без достојанства.

Немоћни отац као „да не устаје са те своје столице, него као да је човек који устаје из животињства, или као да је животиња која умире усправљајући се на две ноге, – човек, двоножац, мој отац, преда мном, у тој борби његовој са животињом, ни *Ange ni Bête*...“²²⁷⁴. Оца *ex cathedra* и сина дели синовљево животињство – „...раздвојени (његовим писаћим столом, са шапама свиње? или лава?), чак *изгубљени* један за другог, били смо *заједно једино у том страху од мене као животиње*...“²²⁷⁵.

Разлика између оца и сина *Декартове смрти* исписује се пристанком на животињство, допуштањем различитости која не уопштава, не упроштава, али и која не своди на себи *једно*, апсолутно симетрично као савршено ни у ком погледу.

Монтењ, који измиче самом себи, са свешћу о разлици у себи самом, човек је несавршенства. Он пристаје на своју непостојаност и сходно томе на несавршенство, чувајући се од сваког узвишавања. Бескрајно дељив он није за једну реч која би га описала, јер та *једна реч* тражи *једност* субјекта, а „против Монтења, који је мноштво, човек-друштво, и због тога незавршиво дељење–множење, условност на делу, која у говору не дозвољава ништа једно, која свуда и све условљавајући ограничава (код Монтења *confusion* је *restriction*, као ограничење, – као немогућност безусловности или онога што је само собом, и што је због тога *цело*, у себи потпуно, што је *једно за једну реч*).“²²⁷⁶. Он је против свега апсолутног, па и против врлине која би да буде непорецива, јер „врлина, као апсолутна, ништи саму себе“²²⁷⁷, као што се све апсолутно самопоништава.

Паскалово „посвећивање у Исуса“ покушај је повратка Богу, првобитној људској природи пре пада, јер за њега је очигледно „да смо били на једном ступњу савршенства са којег смо на несрећу свргнути!“²²⁷⁸ Човек је лишен „једне боље природе, која му је некад била својствена“²²⁷⁹, па му је данас природа слична животињској. Оно „што је природа у животињама, ми називамо бедом човека“²²⁸⁰, али тек свестан те беде човек доказује своју величину. Само две ствари, према Паскалу, „обавештавају човека о свој његовој природи: нагон и искуство“²²⁸¹. По Бреншвику, једном од приређавача Паскалових *Мисли*, „нагон изгледа да је тежња ка добру, сећање на наше првобитно савршенство; искуство је сазнање наше беде и нашег пада“²²⁸². За Паскала „увиђати своју беду значи бити велики“²²⁸³, јер „разрушена кућа није бедна. Само је човек бедан“²²⁸⁴. Након што се људска природа искварила, Бог је оставио људе у заслепљености, из које могу изаћи „само помоћу Исуса Христа, изван кога је ускраћено свако општење са Богом“²²⁸⁵, јер „нико не зна... Оца до Син, и ако коме Син хоће казати“²²⁸⁶ (Матеј 11:27).

²²⁷³ Исто, стр. 152.

²²⁷⁴ Исто, стр. 65.

²²⁷⁵ Исто, стр. 160.

²²⁷⁶ Исто, стр. 181.

²²⁷⁷ Исто, стр. 209.

²²⁷⁸ Блез Паскал, *Рефлексije у самоћи*, претходно наведено, стр. 242.

²²⁷⁹ Исто, стр. 222.

²²⁸⁰ Исто;

²²⁸¹ Исто, стр. 218.

²²⁸² Исто;

²²⁸³ Исто, стр. 219.

²²⁸⁴ Исто;

²²⁸⁵ Исто, стр. 171.

²²⁸⁶ Наведено према: Блез Паскал, *Рефлексije у самоћи*, претходно наведено, стр. 171.

Међутим, „само таштина може природу да назива бедом човека“²²⁸⁷, па чак ни јансенисте Паскала нема без таштине, без које нема првороднога греха, као што нема таштине „без наше негдашње величине, и нема величине без таштине“²²⁸⁸.

Декарт доказује постојање Бога и човеком у коме „нема силе да се сам одржава“²²⁸⁹. То је и Монтењев човек, али кога је Монтењ нашао код Хорација, у његовим *Сатирама*: „Вођени смо као (...) лутка коју покрећу туђи мишићи“²²⁹⁰, („О непостојаности“). Из угла наратора *Декартове смрти* Паскал је „јудаизовао“ тог Декартовог човека, и то тако „што је претварао тог човека (из Декартовог доказа постојања Бога) у *Јеврејина*, а за доказ Исуса...“²²⁹¹, за исто постојање у беди као доказ Бога:

...увек беда и одржавање (тамо где Декарт употребљава реч *se conserver*, Паскал употребљава реч *subsister* – још постојати, трајати. Ето, човек не мора да буде механички материјалист, као Декарт, – кога је Паскал оптуживао да му је Бог потребан само зато да би овоме свету дао почетни замајак, ону славну зврчку, *la chiquenaude*, а да би га се иначе радо отарасио, – па да се сретне са овим одржавањем у беди, или са самим постојањем као одржавањем).²²⁹²

За Паскала, Јевреји су бедни, али за дивљење, јер се бедни одржавају. Они су потребни Паскалу ради самог Христа, као да је њихова беда доказ Христове величине на крсту. Јеврејска беда за Паунда нема никакву вредност, јер ни Исус му није потребан.

Отац-Декарт у тексту *Декартове смрти* слика је Декартовог Бога који *одржава* сина у постојању. Синовлевом бедом подржава се савршенство оца, као што се свако савршенство доказује несавршенством. Отац *покреће* пајаци направљеног за сина, јер „кад би га пустио, пајак би пао, али он га *одржава*, он га ‘непрестано поново ствара, тј. одржава’: ‘у нама нема никакве силе, којом бисмо се одржавали’ (*Основи философије*, XXI), он је Бог: ‘делатност, којом га он сад одржава, сасвим је иста као она помоћу које га је створио’ (*Расправа*, пети део)...“²²⁹³. Син-пајак, очево дело, несавршен је и немоћан по себи као и син оца-Декарта, „...тог пајаци млитавог, јадног, ништавног, као да му носим самога себе: *ево твог дела*, оче мој, радуј се. (Татице мој, опрости ми за ово.)“²²⁹⁴

...ја сам тај пајак, та мала гужва од крпа, кога отац одржава, пајак као онај Паскалов Јеврејин, који је бедан, али и даље се одржава (што Бог омогућава, јер нама је потребан тај бедник као сведок Исусов), ја, који сам толико бедан да се у мени ништи разлика између стварања и одржавања, јер *беда и није друго него неразликовање стварања и одржавања*?²²⁹⁵

Син остаје Паскалова јудаизована прилика Декартовог човека који служи као доказ очевог „савршенства“. Он који не успева да *чита* француски, а ни да говори пред оцем, остаје човек слике која је *јеврејска*, јер Јевреји имају само портрет Исусов, али не разумеју његову улогу:

...не знам ништа, а ово незнање је ‘ужасно и предсказано’: ‘Пипаћеш у подне као слепац’ (*Мојсије*, пета књига, 28, 3), подне је, ево ме пипам у подне као слепац, не знам где сам, татице, не знам да читам, *Je ne sais pas lire*, и то је предвиђено: то су речи ‘у запечаћеној књизи, коју даду човјеку који зна читати, говорећи: читај то; а он рече: не могу, јер је запечаћено’ (*Исаија*, 29, II), *Non possum legere*. Ја сам Јеврејин...²²⁹⁶

²²⁸⁷ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 195.

²²⁸⁸ Исто;

²²⁸⁹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 168.

²²⁹⁰ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 168.

²²⁹¹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 168.

²²⁹² Исто, стр. 169.

²²⁹³ Исто, стр. 168.

²²⁹⁴ Исто, стр. 172.

²²⁹⁵ Исто, стр. 168.

²²⁹⁶ Исто, стр. 46.

Као „незаменљиви издајник“ син никада неће поверовати, то јест никада неће научити да чита, „пошто је читање (разумевање) исто што и веровање...“²²⁹⁷. Читање као право, Паскалово, као разумевање, као пут према Исусу „само стазама Еванђељем проповеданим“²²⁹⁸ (Паскал) читање је и умирање, утешна, блага смрт у Исусу. „Смрт без утехе (или, речима мога оца, штета без накнаде)“²²⁹⁹ јеврејска је смрт, јер за Јевреје нема добре смрти, јер нема Исуса: „ето како неписмени, они који не знају да читају, не знају за Исуса...“²³⁰⁰. Слика као дословна, као стварност је „*апсолутно детињство или апсолутни атеизам*“²³⁰¹, јер знају да читају – разумеју – верују они „који не дозвољавају слици да буде слика – читање је претварање слике у знак нечега другог (а сакривеног) од онога што она јесте...“²³⁰². Јеврејство је и смрт која је само смрт, смрт оца-Декарта, дословна, „без скривеног смисла (тј. без тзв. духовности, која је увек овај скривени смисао...)“²³⁰³.

Читање је и „откривање невидљивог у видљивом, тако да у свему је ‘присуство једног Бога који се скрива’...“²³⁰⁴ (Паскал). И живљење је читање, читање Творца у створеном, враћање од створенога Творцу, од пропадљивог трајном, од видљивог невидљивом.

Deus absconditus је и прилика оца-Декарта који *успева све да повеже*, попут Паскаловог Бога који повезује бескрај и ништавило. Као и лице скривеног Бога, лице оца-Декарта је у сенци: „...извор светлости био је негде иза мога оца, лице му је било у мраку...“²³⁰⁵, јер је „сакривао своје лице од мене, или је то увек тако: *ниједан отац нема лица*...“²³⁰⁶. За живота, отац *Декартове смрти* „...био је исти као и у смрти: није морао да чека смрт да би постао *завршено или савршено дело*, тј. дело без грешке: отац без мене, или отац као ово савршенство без грешке, хладно савршенство, као руке мога оца, на крају, – па сам завикао, тамо, усред *Неуропсихијатријске*: ‘Оче мој, *грешка нас је заборавила, љубав нас је напустила*’...“²³⁰⁷. Отац *ex cathedra* је недодирљив, па као да је бестелесан, његово лице је „*вансветско лице*, апсолутна форма као апсолутна предвидљивост, и *предвиђеност*, сваке појединости, сваког дела, и у томе смислу оно апсолутно јединствено, или савршено, у тријумфу реда (или ума), лице бића које остаје недодирљиво...“²³⁰⁸.

Монтењева несавршеност неспособност је човека да следи Исуса, немогућност Монтењева да „подели љубав за себе са љубављу за другог, тог апсолутно себичног Монтења, себичног или неодговорног, дакле немарног, и зато асиметричног, искривљеног, неуредног (*un bas mal tendu*), јер је *одговорност симетрична*, – лево одговара десном, – симетрија је апсолутно *моралистичка*...“²³⁰⁹. Паскалова мртвачка маска служила је извесно време као пример асиметричности људског лица. У највећем заносу Паскал је Исусово „зашто си ме оставио“ преиначио у „зар ћеш ме оставити“, па је ова исправка „ово непризнавање *беде*, он, који није признавао Бога без *беде*, – у највећем заносу страх од

²²⁹⁷ Исто, стр. 47.

²²⁹⁸ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 48–49.

²²⁹⁹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 48.

²³⁰⁰ Исто;

²³⁰¹ Исто, стр. 44.

²³⁰² Исто;

²³⁰³ Исто, стр. 43.

²³⁰⁴ Исто, стр. 79.

²³⁰⁵ Исто, стр. 170.

²³⁰⁶ Исто, стр. 134.

²³⁰⁷ Исто, стр. 8–9.

²³⁰⁸ Исто, стр. 11.

²³⁰⁹ Исто, стр. 163.

беде, беда јача од сваког заноса...²³¹⁰. Међутим, Паскал свестан своје беде, тежи Христу, у савршавању у њему, бивању по лику Оца божијег.

Син из *Декартове смрти* зна да је знање безлично, а само беда лична, па „нема величине у моме знању о мојој беди...“²³¹¹. Он, за разлику од свога оца, не уме да нађе своје достојанство у мисли, не „уме(м) да будем достојанствено ништа...“²³¹² у празном простору, не уме да буде Бог, јер Тускула, код Монтења – „У самоћи буди сам себи цео свет“²³¹³ – он чује као буди Бог.

У славу Оца треба се одрећи ближњих, па и отац-Декарт умире у славу Паскала који је ближи Богу. За разлику од Паскаловог оца, отац из *Декартове смрти*, не пристаје да се преточи у расправу. У Паскаловом писму поводом очеве смрти, нема његовог оца, али има Исуса. Чак и „*Исусов Отац јесте заборав оца*, који (Исусов отац) изгубио се на самим почецима *Новог завета*, пошто је испунио све налоге које му је анђеоло давао у сну...“²³¹⁴. Син из *Декартове смрти* не пристаје на заборав оца ради Оца: „*нећу ослепети за мога оца да бих прогледао за Оца*“²³¹⁵. Он не полази за Исусом, за светлошћу, остављајући оца: „Господе, допусти да најприје уповам оца својега. А Исус рече њему: Хајде за мном, а остави нека мртви уповавају мртве“ (Матеј, 8, 21–22)²³¹⁶.

Умирући отац као да све више постаје син свога сина, онај који треба да проговори, да прослави сина²³¹⁷, као да „ми имамо шта да кажемо, само нам то измиче“²³¹⁸, као да нас смрт „оспособљава за истину, као да истина не може без смрти“²³¹⁹. Ипак, *декартовски* разуман, он остаје без речи. Исус је завикао пре него што је издахнуо (*Матеј*, 27, 50, *Марко*, 15, 16, и *Лука*, 23, 46), само јеванђелиста Јован „не зна за ово: код њега Исус не завиче, него само каже: *И сврши се...*“²³²⁰, јер „свршено је тек када је *испуњено* оно што је имало да се испуни“²³²¹, јер „свако писмо сања ‘да се збуде’...“²³²². У „сваком писму је смрт: свака реченица јесте покушај обистињења предвиђања“²³²³, па је „писање приношење жртве, – приношење жртве увек је приношење случаја на жртву“²³²⁴. Нема случајног Исуса, јер нема случајне жртве. Његова смрт је „затварање круга субјекта и предиката (као оца и сина, *Старог* и *Новог завета*), тријумф смисла, или ‘савршеног реда’ (‘где има смисла мора да буде савршеног реда’, – *Tractatus*), тријумф закона...“²³²⁵:

‘Само законите везе могу се мислити’: законито је априорно, логика је а priori: ‘да је логика а priori састоји се у томе што се не може мислити нелогично’ (*Tractatus*, поново). Ми смо незаконити, оче мој (велики законодавче), – како да те кажем? *Писање је убијање незаконитог* (‘јер све се крвљу чисти по закону, и без прољевања крви не бива опроштење’, – *Јеврејима посланица св. апостола*

²³¹⁰ Исто, стр. 123.

²³¹¹ Исто, стр. 193.

²³¹² Исто;

²³¹³ Исто;

²³¹⁴ Исто, стр. 41.

²³¹⁵ Исто, стр. 43.

²³¹⁶ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 38.

²³¹⁷ „Оче, дође час, прослави сина својега, да и син твој прослави тебе“²³¹⁷ (*Јован*, 17,1) Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 185.

²³¹⁸ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 185.

²³¹⁹ Исто, стр. 186.

²³²⁰ Исто, стр. 201.

²³²¹ Исто;

²³²² Исто;

²³²³ Исто, стр. 202.

²³²⁴ Исто;

²³²⁵ Исто;

Павла, 9,17): видим крв на дну сваког писма: где је предвиђање, ту је крв. Крв је крв случаја. (Крв је крв чуда?) Смисао је крвав. *Има смисла, нема нас.*²³²⁶

Паскал „не чује тишину у Јовану“²³²⁷, јер хоће божанственост Исуса, „вика овде потврђује Бога...“²³²⁸. Син би да завиче на самрти, али нема никога „и то је предсказано: ‘сви ће вас једног дана напустити’ , – *De im. Chr.*, II, 7, 1)“²³²⁹.

Затварање круга субјекта и предиката, као оца и сина, пут је логике, граматичка намера је декартовска. У *светлости*, међутим, не помаже ни Монтењев *distingo*, као најчешће примењиван члан његове логике: „Исус је једно је светлост је ништавило...“²³³⁰. „Начело сећања је начело разликовања“²³³¹, па „сећање и Исус остају непомирљиви...“²³³². Исус као једно са оцем, јесте мртав Исус: „Он остаје син кога отац није примио, јер син је син заувек: нема сећања на ‘једно’, нема сећања Исуса на Исуса...“²³³³. Син не може рећи оца, „викао бих, али не могу да вичем, иако знам да ће да изговори увек исто: ‘*Нико не зна (...)* Оца до Син, и ако Син коме хоће казати’“²³³⁴. Син зна да помирење с оцем није дело логике, „нема више смисла, знао сам да ће бесмисленост да нас измири, мир је заборав смисла, прихватање бесмисленог: прихватање постојања, или радост“²³³⁵. Наместо Езре Паунда који ће му донети арго-супу, „храниће ме истом кашиком којом је хранио Бена и Клару (Петачи)“²³³⁶, јер Паунд је веран, „доследан (постојан) је онај који вуче лешине као да то нису лешине (доследност заудара на лешине?)“²³³⁷, остаје Рилке, у *светлости* која не припада логици, као ни смрт, ни љубав: „Искуство нити потврђује нити негира логику, ‘дугогодишње болно искуство љубави’...“²³³⁸ (Рилке, *Девета девинска елегија*).

Метода смрти

„Лењивац“ Монтењ је немаран и према сопственој будућности, дакле, лењ и за спасење, за бесмртност, па у лењости као да је „најдубље, и једино, усаглашавање са смрћу“²³³⁹. Он истиче лењост као део свог карактера, али она уједно као да је начин његове припреме за смрт – „неупоредива метода и техника те припреме за ‘најважнији посао који имамо да обавимо’ (‘О припремању за смрт’)“²³⁴⁰. Смрт обесмишљава било какав рад, па би Монтењ хтео да га смрт задеси у башти, равнодушног према њој, као и према недовршеном послу. Иако о смрти једино знамо да ћемо умрети, то нас ипак ослобађа од сваке потчињености и принуде, јер као да „потчињеност и принуда живе од бесмртности“²³⁴¹, „у свакој потчињености, у свакој *принуди* јесте заповест продужавања...“²³⁴².

²³²⁶ Исто;

²³²⁷ Исто;

²³²⁸ Исто, стр. 203.

²³²⁹ Исто;

²³³⁰ Исто, стр. 217.

²³³¹ Исто, стр. 218.

²³³² Исто;

²³³³ Исто;

²³³⁴ Исто;

²³³⁵ Исто, стр. 218–219.

²³³⁶ Исто, стр. 205.

²³³⁷ Исто, стр. 207.

²³³⁸ Исто, стр. 10.

²³³⁹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 54.

²³⁴⁰ Исто, стр. 55.

²³⁴¹ Исто;

²³⁴² Исто;

Монтењ је прижељкивао лаку смрт, „...блаженост идеалног нестајања а не херојски патос Микеланђела²³⁴³, „не величину, која одолева времену, и забраву, него ишчезавање (песак, песак), управо онако како је хтео француски језик, а не латински“²³⁴⁴. То је Монтењ „трошан, смртан, пролазан (дакле непостојан?)“²³⁴⁵, који „пипајући тражи пут, посрће, клеца“²³⁴⁶, као и његова мишљења, али Монтењ који прихвата своју трошност, који би и смрт да прихвати ведар. Он је „против патоса мученика и хероја, осмехнут и лак, *неодговоран, диван, недостижан у тој неодговорности*“²³⁴⁷. Само у часовима слабости он је сањао о смрти као спасењу од „збрке и мешавине (од условности)“²³⁴⁸.

Привиђало му се умирање као излазак у *идеалну чистоту* (на пропланак Пјера дела Франческа, – и он је то желео?), у идеалну простоту, једноставност, безусловност: ‘у последњој игри између смрти и нас нема више претварања, треба говорити простим француским’ (*il faut parler François*), треба показати шта је добро и чисто *на дну* ћупа. („Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти“)“²³⁴⁹

Умирући Монтењ је, кажу, нашао снаге да се придигне у кревету, да би примио последњу причест, али из угла наратора *Декартове смрти* Монтењ је „сањао да се причести језиком *François*, да умре на Халама, говорећи *François*: не да се уздигне, у постељи, у часу смрти, него да међу врећама кромпира, и купуса, међу телесима одраних говеда, у хладноћи, у блату и крви, дотакне дно, као да ће да дотакне саму доброту и чистоту, а за ону *једну реч*“²³⁵⁰.

Монтењеве рефлексије о смрти, зачете на платонско-цицеронском трагу по којем је успостављена једначина филозофирање је учење умирања, део је традиције деонтологизације смрти тј. њеног интерсубјективирања. Монтењева мисао о смрти временом се мењала, од смрти као циља и сврхе живота²³⁵¹, преко *незабринутости* око смрти²³⁵², до проширивања говора о смрти увођењем метафорике губитка младости и наглашавања потребе да се у смрт оде сам²³⁵³, као својеврсном самоприбирању, пристизању самоидентитету.

Монтењ се чуди слепилу за смрт, тј. избегавању мисли о њој, као начину за лакше прихватање смрти, па промишљање о смрти проглашава својом навиком²³⁵⁴. *Незабринутост* за смрт код Монтења произлази из немогућности познавања смрти²³⁵⁵, јер

²³⁴³ Исто, стр. 178.

²³⁴⁴ Исто;

²³⁴⁵ Исто, стр. 180.

²³⁴⁶ Исто;

²³⁴⁷ Исто;

²³⁴⁸ Исто, стр. 182.

²³⁴⁹ Исто;

²³⁵⁰ Исто, стр. 185.

²³⁵¹ „Непрекидно дело вашег живота јесте изградити смрт“. Наведено према: Мишел де Монтењ, *Да филозофијом се бавити значи учити се умирању*, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, претходно наведено, стр. 119.

²³⁵² „Ја желим да се дела, и да се продуже дужности живота колико год се може, [А] и да ме смрт затече док садим купус, али према њој немаран, и још више према башти мојој незавршеној“. Наведено према: Мишел де Монтењ, *Да филозофијом се бавити значи учити се умирању*, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, претходно наведено, стр. 114.

²³⁵³ „Раздрешујем се свуда: напола сам се опростио од свакога, осим од себе“. Наведено према: Мишел де Монтењ, *Да филозофијом се бавити значи учити се умирању*, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, претходно наведено, стр. 113.

²³⁵⁴ „Тако сам ја уобичајио да ми је не само у машти, већ непрекидно смрт на уснама.“ Наведено према: Мишел де Монтењ, *Да филозофијом се бавити значи учити се умирању*, у: *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, претходно наведено, стр. 115.

²³⁵⁵ „Немам знање о смрти и не познајем пут, како бих дошао до њега. Отуда ми недостаје и могућност да јој одредим вредност. Она може бити индиферентна или пожељна. Мој став је отуда она незабринутост

у домен искуства пада само приближавање смрти. У истом контексту јавља се топос сталне спремности на смрт – „Морамо увек бити у чизмама и спремни за полазак“²³⁵⁶ (Монтењ, „Да философирати значи навикавати се на смрт“). Стоички патос сталне спремности на смрт, који се најпре може наћи код Марка Аурелија, а који је заснован на онтолошким претпоставкама „партиципирања сопствене егзистенције на космичко-уређеним променама“²³⁵⁷, код Монтења добија сасвим други смисао – спремност на смрт „постаје могућношћу самоприсутности“²³⁵⁸, а не платоновска идеја о смрти као путу ка савршенству.

Паскал је презирао Монтења зато што „изнад свега жели да умре што лакше, ‘без напора и мекушно’ (...), ‘без страха и без покајања’...“²³⁵⁹. За Паскала „у овом животу нема добра ван наде у један други живот“²³⁶⁰, јер „ако постоји један једини извор свему, онда постоји и једно ушће за све. Све је од њега, све је за њега“²³⁶¹. Како би се угледали на Исуса који се „отрже од својих ученика да приступи умирању“²³⁶², „треба се отргнути од својих најближих и најприснијих“²³⁶³. За њега је највећи страх смрт без утехе, без Исуса, „проклетство Јевреја и пагана“²³⁶⁴. Читав Паскалов живот је „умирање без предах: посвећивање у Исуса“²³⁶⁵. Паскалово *abêtir* – унеразумљивање у сврху вере – издавачи преправљају у угладити, дотерати, олакшати – „Јеврејима не може да помогне чак ни *l'eau bénite*, освећена водица, коју је Паскал препоручивао, саветујући да се упражњавају сви верски обреди, јер ‘то ће вас одвести веровању и заглупиће вас’ (од речи до речи: *cela vous fera croire et vous abêtira...*)“²³⁶⁶. Они у страху за разум одбијају ово Паскалово *заглупљивање* како би се веровало:

...Пор-Ројал коме треба да верујемо да не зна за *Коринћанима посланицу прву светог апостола Павла* (4,10): ‘Ми смо будале Христа ради (...), а ви сте мудри у Христу; ми слаби, а ви јаки; ви славни, а ми срамотни’. И да не зна за *De imitatione* (1, 17, 1): треба да постанете безумни, будаласта, луди (како више волите) за љубав Христа...²³⁶⁷

У искуству јансенисте Паскала та „кратка памет није ништа друго него сам разум, онај који, између осталог (или то пре свега?), не може да разуме праотачки грех“²³⁶⁸, који и јесте противан разуму, „али то је лудило мудрије од све људске мудрости“²³⁶⁹. Ако је праотачки грех недоступан разуму, зар онда „он не позива на одрицање од разума?“²³⁷⁰ Даље од разума, Паскал је ближи Исусу и вечном животу, као и разумевању првог греха због кога је вечни живот и изгубљен.

(ноншалантност)“. Наведено према: Бернхард Х. Ф. Таурек, *Философирати: учити умирати, Оглед о иконолошкој модернизацији наше комуникације са смрћу и умирањем*, прев. с немачког Дамир Смиљанић, Адреса, Нови Сад, 2009. стр. 153.

²³⁵⁶ Наведено према: Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 86.

²³⁵⁷ Бернхард Х. Ф. Таурек, *Философирати: учити умирати, Оглед о иконолошкој модернизацији наше комуникације са смрћу и умирањем*, прев. с немачког Дамир Смиљанић, Адреса, Нови Сад, 2009. стр. 148.

²³⁵⁸ Исто;

²³⁵⁹ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 53–54.

²³⁶⁰ Блез Паскал, *Рефлексије у самоћи*, претходно наведено, стр. 126.

²³⁶¹ Исто, стр. 258.

²³⁶² Исто, стр. 298.

²³⁶³ Исто;

²³⁶⁴ Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, претходно наведено, стр. 42.

²³⁶⁵ Исто, стр. 52.

²³⁶⁶ Исто, стр. 49.

²³⁶⁷ Исто, стр. 50.

²³⁶⁸ Исто, стр. 50–51.

²³⁶⁹ Исто, стр. 51.

²³⁷⁰ Исто;

Декартова негација телесног говора, непризнавање је сопственог *животињства*. Он не признаје да животиње имају језик, јер би у том случају имале и душу, јер „*као да нема душе без језика*“²³⁷¹, у страху да не изгуби „*право на бесмртност* (или, ако смем то ноћас да кажем, *право на Бога*), која постоји само ако постоји душа без тела, тј. ако је тело без душе, као животиња, или машина, без разума...“²³⁷². Отац-Декарт се плашио *те* животиње, у синовљевом говору тела, као чистој опасности од претварања у животињу – „он се бојао да ћу да се поживотињим (...), тако без речи, – ако не проговорим...“²³⁷³. У последњим тренуцима отац-Декарт доспева тек до покушаја да проговори, да се одржи усправним:

Да падне, и то управо у тренутку када би, можда, успео да образује чисти самогласник из онога крклања (најзад чисти самогласник), јер је све ово само за тај чисти самогласник, из тога очајничког, тихог крклања, тога пригушеног и далеког цвиљења оне животиње тамо, доле, у његовој ноћи, не: у његовој утроби, а то је *животиња као најзад апсолутна, најзад апсолутно чиста бесмисленост*, она, без облика, сећања, без имена.²³⁷⁴

„Говор не дозвољава повратак у животињство“²³⁷⁵, „достојанство је у природи говора“²³⁷⁶, па отац покушава да одржи своје слоге на окупу, да прескочи паузу као ништавило:

...покушавао је, до самога свог краја, ништавило да задржи у границама цезуре, у кругу метричке стопе. Чије речи је говорио, док сам гурао ону столицу са точковима, и после, на одру, то не знам, па је то као да не знам ни ко је он тада био: Вергилије, или Квинт Хорације, *не знам ко је умро када је мој отац умро*, не знам ко је то био, пре него што су усне, дакле, престале да му подрхтавају (на крају, то је било још само једва видљиво подрхтавање).²³⁷⁷

Међутим, у самртном тренутку цезуре су постајале краће –

...као да ништавило заиста не пристаје више да буде затворено у цезуру, између два слога, не пристаје да буде очев слуга, безнадежно укроћена звер, да би отац могао да продужи овај посао без краја (да учествује, дакле, у тој бесконачности?): да би могао све те слоге, наглашене и ненаглашене, као сва могућна бића и све могућне ствари, растављајући да везује и везујући да раставља.²³⁷⁸

Била је то „смрт, у тишини, у потпуној напуштености, далеко од његовог писаћег стола, од лампе на столу“²³⁷⁹ коју вечност одржава.

Лењост разара принуду: лењост за спасавање, као лењост за вечност, или за сопствено тзв. *дело* (за сопствену башту купуса, за сопствену реченицу), *лењост је апсолутно атеистичка*, вечност је суштина сваке принуде. Она, вечност, – она, не ја? – упалила је лампу на писаћем столу мога оца, да би мој отац, кад се врати, наставио тамо где га је смрт прекинула, смрт – пауза у његовој реченици, пауза као и ја, са шољом чаја у руци, *смрт као ја*, – она рука спустиће се, ипак, – ето чега сам се бојао (и због тога ми је испала она шоља са чајем из руке?).²³⁸⁰

У очевом римском праву смрт је ризик купца или продавца, „*смрт је ту проблем проблема купопродајног односа (и уговора)*, пијачни проблем“²³⁸¹, јер не постоји „суштинска разлика између умрлог роба и било које непоправљиво покварене ствари...“²³⁸². Стога је отац-Декарт, „убеђен да је само правник, као да проблем *periculum rei venditae* може да буде само проблем *periculum rei venditae*...“²³⁸³, „*мајстор*, не мој отац

²³⁷¹ Исто, стр. 157.

²³⁷² Исто, стр. 158.

²³⁷³ Исто, стр. 156.

²³⁷⁴ Исто, стр. 103.

²³⁷⁵ Исто, стр. 166.

²³⁷⁶ Исто, стр. 167.

²³⁷⁷ Исто, стр. 19.

²³⁷⁸ Исто, стр. 21–22.

²³⁷⁹ Исто, стр. 22–23.

²³⁸⁰ Исто, стр. 59.

²³⁸¹ Исто, стр. 143.

²³⁸² Исто;

²³⁸³ Исто, стр. 146–147.

него *мајстор који смрт затвара у проблем купопродајног уговора*, штете и накнаде, онај који не дозвољава смрти да буде смрт, пропаст, катастрофа²³⁸⁴.

Мајка у тексту *Декартове смрти*, као *додирљива*, за разлику од оца, место телесног и чини се далеко од разума („А онда је завикала: ‘Јаој, па то је Исус, татице, чувај се: то је Исус. Ето шта смо дочекали: чекао си сина, а дошао ти је Исус...’...“²³⁸⁵) „личила је у последњим својим данима на стару корњачу“²³⁸⁶, „моја мајка, после свега као мртва корњача, изврнута на леђа: јадне криве укочене ноге“²³⁸⁷. Мајка може *липсати* и *црћи* као животиња, само телом, без душе.

Син, наратор *Декартове смрти*, хтео би да цркне као животиња, „хтео бих да изгубим разум пре него што почнем да умирем...“²³⁸⁸, јер „спасење је у апсолутном губљењу свести, у несвести, у блесавилу, у лудилу, у повратку животињству“²³⁸⁹. У очевом одговарању паузи као ништавилу „*сваки одговор је ударац*“²³⁹⁰, одложен *horror vacui*. Кад и сину буде дошао самртни час, волео би „да ме никакви ударци овамо не врате“²³⁹¹, „да издахнем у великој срећи, *in coito illuminatio*“²³⁹², „у тој срећи као у бестидности, тј. као у одсуствовању из овога света, а *усред* тог света, као у некаквој паузи“²³⁹³.

²³⁸⁴ Исто, стр. 145.

²³⁸⁵ Исто, стр. 37.

²³⁸⁶ Исто, стр. 53.

²³⁸⁷ Исто;

²³⁸⁸ Исто, стр. 52.

²³⁸⁹ Исто;

²³⁹⁰ Исто, стр. 140.

²³⁹¹ Исто, стр. 156.

²³⁹² Исто;

²³⁹³ Исто;

Закључак

У измештању српског послератног модернизма окренутог експериментисању с романескном формом са „побуњеничке периферије“, рад Радомира Константиновића одиграо је несумњиву улогу. Константиновићев роман *Дај нам данас* (1954) први је у низу модернистичких остварења, док се појавом његовог романа *Издак* (1960), у редовном колу најстарије традиционалне библиотеке Српске књижевне задруге, у едицији Педесет романа српске књижевности, може означити привремена равноправност послератног модернизма са традиционалном прозом. Томе су свакако допринели и остали Константиновићев романи – *Мишоловка*, *Чисти и прљави*, као и романи Боре Ћосића и Павла Угринова. Романом *Ахасвер* (1964), којим је завршена прва фаза Константиновићевог стваралаштва, може се обележити и крај формативног раздобља послератног српског модернизма. Нова генерација писаца која је ступила у књижевни живот у другој половини шездесетих година двадесетог века имала је сасвим другачији став према модернистичком наслеђу.

Испитивањем могућности самог жанра романа педесетих година XX века, творци српског експерименталног модернистичког романа поставили су питање одржања романескне форме на самом њеном рубу. Као радикална и доследна у том преиспитивању најобимније прозне форме показала се и Константиновићева приповедна стратегија. И то из неколико разлога. Надомештањем композиције и развоја приче нестабилно повезаним исказима, ускраћивањем коментара и посебно прегледног плана догађаја, те максималним ограничавањем хронотопа и напакон непрозирношћу ликова у појединим случајевима, нарушена је препознатљива слика света, чиме је и сама комуникативност Константиновићеве литературе изузетно умањена. Херметичност Константиновићеве прозе додатно је потенцирана затамњеним транстекстуалним односима, којима је у тумачењу његовог дела, пак, поклоњена тек успутна пажња. Приповедање је додатно проблематизовано његовим постајањем предметом у самој нарацији, сталним, готово опсесивним рефлексивним рефлексијама о могућностима језика, то јест његове веродостојности у односу на саму причу и довођењем у питање истинитости сваког наратива, па и оног фикционалног. Такође, традиционални однос приповедача и приче је измењен тиме што је прича преузела примат над приповедачем. Идентитети приповедача у Константиновићевој прози најчешће нису једнозначно одредиви и именљиви, већ они, готово бекетовски, приповедају из „плуриперсоналне свести“ у складу са базичним Константиновићевим уверењем о немогућности целовитог субјекта.

У раним критичким интерпретацијама Константиновићевог романескног опуса – немајући поредбених модела у домаћој традицији, с још врло живим отпором према западној књижевности – његово дело је без довољне критичке дистанце свођено само на подражавалачки чин спрам Џојсове приповедне стратегије, идеја литературе апсурда или наспрам тзв. француског новог романа и бекетовске деструиране слике света. Међутим, иако у поменутом фонду идеја Константиновићев романескни опус свакако има корене, њиме се прецизно одређује једино шири књижевноисторијски контекст настајања његовог дела. У односу на француски нови роман, с којим је Константиновићев рад довођен у везу због рефренског враћања теми ослобађања стварности од субјективне интерпретације, Константиновић одриче могућност чисте дескрипције и деперсонализације приповедача, његовог свођења на камеру која неаналитички све бележи. Сматрајући Бекета кључном фигуром епохе или епохом самом, Константиновић такође приповеда у духу „смрти епске слике света“, приче уопште, па последично томе и смрти јунака у класичном смислу кога је могла стварати само литература која је верујућа спрам смисла историје. Иако у сагласју

са бекетовским идејама Константиновићева приповедна стратегија је посве другачија, најпре у односу према језику, па и у односу према традицији. Бекет је у приповедном ткиву учинио сам нарративни поступак видљивим сажимањем језичког материјала, док је код Константиновића он постао очигледан нагомилавањем језичког материјала. Премда се оба аутора упуштају у литерарни дијалог са другим текстовима, па и оним од првостепеног културног значаја – *Библијом*, Константиновићев однос, насупротив Бекетовом није пародијски, већ полемички. За разлику од бекетовске језичке егзистенције која је сама равнодушност према егзистенцији, Константиновићев фикционални свет, иако једнако деструиран, пружа и виталистички аспект који се у Бекетовом делу не показује.

У критичкој рецепцији Константиновићевог романеског опуса, у приказима углавном објављиваним у периодици и дневној штампи, уз оне штампане уз поједина издања Константиновићеве прозе, поједини важни, ако не и кључни аспекти његовог романеског дела остали су занемарени, или недовољно тумачени. Пре свега је реч о транстекстуалним поступцима, рефигурацији ликова преузетих из хипотекстова, односу културама и идејних слојева дела, питању хронотопа и стратегија приповедања.

За разлику од романа, есеји које је Константиновић објављивао у истом временском раздобљу у дневној штампи и периодици, а чији је један део знатно касније и објављен, нису узимани у обзир у тумачењу његовог дела. С ретким изузецима исти је случај и с *Пентаграмом*, у којем је филозофским дискурсом у есејистичкој форми Константиновић рекапитулирао и антиципирао готово сва филозофска питања свог романеског опуса. Према значају у његовом делу то су најпре питања (не)могућности апсолута, питање кохерентног идентитета субјекта, његове увремењености, егзистенција субјекта уопште, питање форме и чисте предметности, као и језика. Уз њих је веома фреквентна проблематизација мотива игре и злочина.

Могућност *апсолутног* и његова релација спрам смисла егзистенције, централна је тема свих Константиновићевих романа. У роману *Дај нам данас* однос према апсолутном тематизован је посредством мотива времена и вечности у хришћанској концепцији света. Вечност као немогућа за само конституисање субјекта, пак, тематизована је у *Ахасверу*. У *Мишоловци*, као и у роману *Чисти и прљави*, сан о апсолутној правди показује се немогућим. Јудина фасцинација Христом у роману *Излазак*, између осталог, опчињеност је апсолутом.

Демистификација идеје декартовски присебног субјекта поетички је континуум свих Константиновићевих романа – од неувремењености субјекта у роману *Дај нам данас*, његове фракталности и ипсеитета у роману *Мишоловка*, тежње субјекта за собом апсолутним у *Мишоловци* и романима *Чисти и прљави* и *Излазак*, идентитета као јанаратива у *Ахасверу*, до немогућности логички створивог и проверљивог субјекта у *Декартовој смрти*.

Питања форме и чисте предметности тематизована су у *Ахасверу*. Уз питање апсолута и идентитета, језик је свакако најважнија и најфреквентнија тема Константиновићеве литературе, на којој су развијене нарративне целине романа *Ахасвер* и *Декартова смрт*.

Порицање сопствене могућности чињења зла у коби идеализма у име одсутног апсолута, апсолутне правде, апсолутног идентитета тематизовано је у свим Константиновићевим романима.

Имплицитна питања Константиновићеве прозе сагласна су са тенденцијама ширег књижевноисторијског контекста којем његово дело припада. У новоартикулисаној слици света модерног романа и литературе апсурда трагање за књижевном формом која би била адекватна тој слици испостављало се као нужно. Колебајући се између есејистичке и

романескне форме, приповедног и филозофског дискурса, Константиновић се временом све више опредељивао за есејистику и филозофски говор. Тражећи одговарајућу приповедну форму, проширујући значењски текстовни простор, пре свега транстекстуалним везама и метатекстуалним испитивањем саме форме, дијалектичка линија Константиновиће прозе стремилa је транзитивним облицима текста и условно речено тексту као недовршивом говору уколико је као такав уопште могућ.

Већ првим романом Константиновић је у потпуности напустио класичне принципе обликовања тог жанра, надоместивши елементе композиције и фабуле многоречивом нарацијом у медитативним нелинеарним низовима. Таква стратегија обликовања наративног ткива, углавном радикална, а ретко блиска принципима традиционалног приповедања, показала се као доследан ауторов поетички поступак. У односу на романе *Дај нам данас*, *Мишоловка*, *Чисти и прљави* и *Излазак*, у којима је сам жанр на рубу одржања, за *Ахасвер или трактат о пивској флаши* и *Декартову смрт* одредница роман је још условнија. У трагању за адекватном формом Константиновић се и стилски опредељивао за испрекидану реченицу, за парентетичке исказе, неретко врло поетизоване. Такође, константа његовог дела је приповедна замисао заснована на рефигурацији ликова из других текстова и традиционализованих сижеа односно на њиховом преиначавању филозофским дискурсом са променом идејних тежишта.

Разматрање рефигурације ликова као једног од најфреквентнијих Константиновићевих поетичких поступака, по проблемској оријентацији чини кључни део ове студије. У Константиновићевим романескним ликовима препознаје се читав низ фигура из религијске традиције, као што су Ева, Јуда, Ахасвер и др. У Константиновићевим нефикционалним остварењима, пак, фигурирају ликови из митолошке традиције, као и ликови и личности књижевне и филозофске традиције – Орфеј, Каирос, Хамлет, Фауст, Декарт, Монтењ, Паскал, Паунд, Рилке и др. Да би се потврдило утемељење Константиновићеве поетике на везама са општекултурном традицијом, или културом као текстом, у аналитички фокус тезе стављени су ауорови транстекстуални поступци, посебно они које његов опус доводе у хипертекстуалне и интертекстуалне везе са религијском, књижевном и филозофском баштином.

Богати транстекстуални корпус веза Константиновићеве фикционалне прозе темељи се најпре на интертекстуалном надовезивању на *Библију* – од дијалога са кључном хришћанском молитвом у роману *Дај нам данас*, преко библијских митова о постанку и крају света (*Мишоловка*, *Чисти и прљави*), романа *Излазак* у којем је јеванђеоска улога приповедача Христовог страдања препуштена самом Јуди, до последњег објављеног романа *Декартова смрт* који као идејна окосница прожима однос Бога Оца и Сина. У роману *Ахасвер* протестантска легенда о Ахасверу послужила је Константиновићу као прича у чијим је наративним токовима испитивао могућност фикционалне истине, питање увремењености субјекта, предметности и чисте форме. Исти је случај и са другим транстекстуалним везама, јер су оне, наиме, послужиле аутору као полемичке тезе у промишљању филозофских питања –увремењености субјекта и његове егзистенције (*Дај нам данас*), могућности било каквог апсолута (*Мишоловка*), преиспитивању духа хуманости у њеном одрицању од злочина, могућности потпуне моралности (*Чисти и прљави*), вероватности потпуно истинитог наратива, па и оног фикционалног (*Излазак*). У роману *Декартова смрт*, који је такоређи отворени цитатни каталог Константиновића читаоца, за разлику од претходних романа у којима су интертекстуална надовезивања на *Библију* алузивна, цитати су навођени изворно и уз напомене. Из библијских текстова, овога пута *Јеванђеља*, Константиновић изводи полилог о односу Оца и Сина, тј. оца и сина, апсолутног, савршеног и целовитог, датог у лику Бога Оца и оца, са привременом,

фрагментарном и посве несавршеном природом субјекта, фигуром сина – наратора *Декартове смрти*. Постављајући питање могућности целовитог субјекта, па и доказујући његову немогућност у *Декартовој смрти*, аутор оживљава пораз картезијанске филозофије, тј. немогућност кохерентног субјекта онако како га је замислио Декарт, супротстављајући му Монтењеве и Паскалове идеје о фракталној природи идентитета. Цитирајући Платона и Сократа Константиновић појам идеалног тематизује као појам апсолутног које познаје једино тиранију дату у лику Мусолинија и Паунда.

Учинак транстекстуалног поступка у Константиновићевом делу очигледан је у промени значењских и аксиолошких тежишта хипотекстова. Интертекстуалним дијалогом с текстовима који су базични део светске књижевне и филозофске традиције, посматрајући културу као живи процес, у Константиновићевом делу су и најважније културеме активирани и уведени у нови дијалог.

У *Пентаграму*, у више есејистичкој форми Константиновић је свој дијалог са светском традицијом остварио рефигурирајући ликове, између осталих, Фауста и Хамлета, Орфеја и Одисеја. Гетеов Фауст занимао га је у вези са питањима апсолутне игре и форме, док је лик Хамлета у *Пентаграму* еклатантан пример немогућности апсолута. У истом смислу легенда о Орфеју је прича о изгубљеном апсолуту недосегнуте Еуридике, док је Одисејем из Џојсове и Казанцакисове интерпретације аргументовао антиодисејски карактер модерне литературе у којој је Одисејев повратак немогућ у невери спрам смисла историје, тј. било каквог смисленог завршетка. У *Пентаграму* Константиновић је Баховом фразом тумачио Ахасверово понављање у времену, враћајући се, уз њега, лику Јуде, као смртном Ахасверу.

И у *Пентаграму* Константиновић је велику пажњу посветио Бекету, његовом антидрамском свету у којем је тема само одсуство теме, а антијунак дело сопственог наратива. У књизи *Бекет пријатељ* Константиновић се, уз упућене му Бекетове дописнице, писма и разгледнице, изнова вратио Бекету, великом демистификатору „самопоседничке идеологије идентитета“ и његовом нихилистичком литерарно – егзистенцијалном анархизму. Језичка егзистенција Бекетових јунака о којој је писао у књизи *Бекет пријатељ* егзистенција је и Константиновићевих (анти)јунака, па је и сам антијунак у делу оба аутора дело сопствене нарације. Бекетов говор, као сама негација изражавања, у његовим текстовима који су сви *текстови низашта*, почива на самој промашености говора. И сваки његов став је став *ни за шта*, хипотеза која одмах бива порекнута, па је Бекет у Константиновићевом виђењу, говорник против моћи сваког система, па и система мишљења. Иста демистификација самопоседничког идентитета, у власничком односу и над самим мишљењем као истином, нашла је своје остварење у Константиновићевом поетичком поступку који је оствариван у односу тезе и антитезе.

У есејистици објављиваној у дневним новинама и периодици с необичном дубином аналитичког захвата Константиновић се једнако враћао како мотивима и јунацима своје прозе, тако и писцима и појавама светске литературе. Око две стотине есеја, изван осмотомне студије *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века* која представља засебну целину, читаних на Трећем програму Радио Београда, у емисији „Радомир Константиновић прелистава часописе“, у периоду од четрнаест година, у преко три стотине емисија у којима је Константиновић коментарисао поједине чланке из књижевних часописа, нека су врста историјата књижевне периодике.

Чланци којима се Константиновић аналитички посвећивао, сведоче о историјској детерминисаности његовог избора, али и о афинитетима њиховог тумача. Умногост, они откривају однос овога писца према кључним појавама у литератури, па и разоткривају координате у којима Константиновићево дело треба бити тумачено.

Доживљавајући културу као незавршени процес, Константиновић је у фетишизацији дела као коначног резултата видео негирање саме процесуалне суштине културе. Дело као *метафору културе* могуће је, по свему, једино и разумети као покушај синтезе процеса којем оно припада. И сам писац пишући из сопствене егзистенције пише пред целим светом, па је у култури као синтетичкој слици процеса стварања једно дело критички акт према читавој култури. Стога, сматрао је Константиновић, не треба бити ниједног „писца споменика“, „табу личности“ с чијим је текстом полемика унапред забрањена.

Како се чини увек у току са књижевним животом, о чему најбоље сведочи његов есејистички рад, Константиновић је узроке смрти епске нарације налазио у крају поверења отуђеног човека у сваки смисао историје. Литература апсурда није могла знати за смисао историје, јер апсурд је безвремен и уједно статичан, јер не познаје ни смисао прогресије. Стога, у апсурду умире и прича, а са њом и јунак, па је савремена литература све више *алитература*, а смисао антиромана конституисао се као „анти-смисао досадашњег искуства“.

Враћајући се и у есејима Бекетовом делу, Константиновић бележи да савременост за Бекета има смисла само као повод за афирмацију свевременског. Бекет није писац филозофског става, а понајмање система, па је једини Бекетов став заправо релативизација сваког става. Носталгија за идентитетом учинила је Бекета једним од централних писаца овога света који је „свет проблематичног идентитета“. С тим у вези Константиновић бележи да су из дијалектичке позиције субјекта чији је природни доживљај света апсурдан, проистекла нека од најважнијих питања и тема модерне литературе – питања (одсуства) смисла, субјекта, његовог идентитета, могућности слободне воље. У „стравичној фабрици овог света, Кафкиног света“ и сама техника карактера је анахрона. Уместо говорећег субјекта, сама реч постаје субјект, док се субјект инвертира у објект који је инструмент језика, а сам приповедни поступак постаје главни „јунак“.

Константиновићев есејистички рад, осим есеја из студије *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, иако значајан за разумевање контекста и идеја његовог дела, остао је изван критичког интересовања. Драмски и песнички опус овог аутора, пак, у потпуности је заборављен. Иако чини окосницу послератне експерименталне модернистичке прозе, његов рани прозни опус, с почетка оптерећен потпуно опречним критичким оценама, ни касније није превреднован. Обимно Константиновићево дело остало је у сенци његове студије *Филозофија паланке*, која је потакла многобројне полемике.

У крајњем збиру Константиновићев романескни опус једна је од вршних тачака српског послератног модернизма заснованог на експериментисању с романескном формом и чини се најилустративнији пример његовог до краја нерешеног статуса у историји развоја српске књижевности. Поетички доследан рад овог аутора завидне читалачке културе који је трајао преко педесет година стваралачки је резултат достојан аналитичке пажње, јер би без њега слика српске модернистичке прозе поменутог периода остала непотпуна или, пак, окрњена.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Gérard Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997
2. Константиновић, Радомир, *Дај нам данас*, Ново поколење, Београд, 1954.
3. Константиновић, Радомир, *Мишоловка*, Космос, Београд, 1956.
4. Konstantinović, Radomir, *Čisti i prljavi*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.
5. Константиновић, Радомир, *Излазак*, Српска књижевна задруга, Београд, 1960.
6. Konstantinović, Radomir, *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*, Prosveta, Beograd, 1964.
7. Konstantinović, Radomir, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
8. Konstantinović, Radomir, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
9. *Leksikon pisaca Jugoslavije, III tom (K–LJ)*, glavni urednik Živojin Boškov; G. Tešić, odrednica R. Konstantinović, Matica srpska, Novi Sad, 1987.
10. Константиновић, Радомир, *Бекет и други*, (Есеји о светској књижевности), приредили Гојко и Ива Тешић, Фондација „Станислав Винавер“, Шабац, 2018.
11. Konstantinović, Radomir, *Dekartova smrt*, Agencija Mir, Novi Sad, 1996.
12. Konstantinović, Radomir, *Beket prijatelj*, Otkrovenje, Beograd, 2000.
13. Цветићанин, Радивој, *Константиновић. Хроника*, Дан Граф, Београд, 2017.
14. Пековић, Ратко, *Ни рат ни мир, Панорама књижевних полемика 1945–1965*, Филип Вишњић, Београд, 1986.
15. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004.
16. Јерков, Александар, *Од модернизма до постмодерне*, Јединство, Приштина, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.
17. Јеремић, Драган, „‘Младост’ прним уоквирена“, *Књижевне новине*, бр. 52, Београд, 1952.
18. Дреновац, Бора, „‘Младост’ мрачнија од старости“, *Књижевне новине*, год. V, бр. 53, Београд, 29. III 1952.
19. Давичо, Оскар, „Писмо“, *Сведочанства*, бр. 2, 5. април, 1952.
20. Аноним: На Скупштини УК Србије јавила су се мишљења о извесним појавама у новој литератури, *Политика*, 7. IV 1952.
21. „О херојству и антихеројству“, дебата, *Сведочанства*, бр. 3, 19. IV 1952.
22. Бошковић, Душан, *Становишта у спору, Становишта и спорови о слободи духовног стваралаштва у српскохрватској периодици 1950–1960*, Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд, 1981.
23. Димић, Љубодраг, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Рад, Београд, 1988.
24. Бандић, И. Милош, *Време романа*, Просвета, Београд, 1958.
25. Бандић, И. Милош, „Кратка уводна историја: напомене о роману“, предговор у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973.
26. Палавистра, Предраг, „Развојни ток савремене српске прозе“, предговор у: *Приповедачи III*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Нови Сад, Српска књижевна задруга, Београд, 1966.
27. Лукић, Света, „Естетизам и савременост у нашој новој прози“, у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973.
28. Вучковић, Радован, *Модерни роман двадесетог века*, Службени гласник, Београд, 2013.

29. Јеремић, М. Драган, „Метаморфозе приповедања“, у: *Савремена проза*, приредио М. И. Бандић, Нолит, Београд, 1973.
30. Стојковић, Живорад, *О једном ћутању у књижевности*, самиздат, 1951. наведено према: *Отисци*, 1951–1996, БИГЗ, Београд, 1996.
31. Константиновић, Радомир, „Наше нужности“, *Младост*, бр. 1, 1952.
32. Пековић, Ратко, *Суданије Бранку Ћопићу*, Књижевни атеље, Бања Лука, Београд, 2000.
33. Зорић, Павле, „Генерације и отпори“, *Савременик*, март, 1971.
34. Палавистра, Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Службени гласник, Београд, 2012.
35. Адамовић, Д, „Један тренутак са... Радомиром Константиновићем, *Дај нам данас*“, НИИ, 21. XI 1954.
36. Константиновић, Радомир, „Судбина Едуарда Крауса“, интервју; Бранко В. Радичевић, „Савремени српски песници и прозни писци“, *Дуга*, 15. IV 1956.
37. Извештај с годишње скупштине Удружења књижевника Србије, *Књижевне новине* 8. IV 1954.
38. Константиновић, Радомир, „Човек пева само пред човеком“, *НИИ*, 16. VII 1961.
39. Константиновић, Радомир, „Врати ми моју душу“, *НИИ*, 30. X 1960.
40. Konstantinović, Radomir, „Kultura velikih dela je mala kultura“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
41. Konstantinović, Radomir, „O jednom vidu vaskrsa i idealizma“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
42. Konstantinović, Radomir, „Da li je duh nepristojan?“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
43. Konstantinović, Radomir, „Aeroplan od hartije“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
44. Константиновић, Радомир, „Дела, те метафоре културе“, *Политика*, 26. III 1961.
45. Константиновић, Радомир, „О надгробном камену“, *Данас*, 7. VI 1961.
46. Константиновић, Радомир, „Песник против споменика“, *НИИ*, 25. I 1959.
47. Konstantinović, Radomir, „Ne još, pa ipak već“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
48. Konstantinović, Radomir, „Kritika ili samorefleksija pesnika“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
49. Konstantinović, Radomir, „Povodom problema uporednog proučavanja književnosti“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
50. Konstantinović, Radomir, „Обрачун са собом“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
51. Константиновић, Радомир, „Да се разумемо“, *НИИ*, 12. XI 1961.
52. Константиновић, Радомир, „Дивно неразумевање“, *Политика*, 4. XII 1960.
53. Константиновић, Радомир, „Где је Толстој?“, *Израз*, август, 1959.
54. Константиновић, Радомир, „Сусрет са Самјуелом Бекетом“, *Поља*, фебруар – март, 1959.
55. А. „Да ли је Бекет француски писац?“, *Одјек*, новембар, 1969.

56. Konstantinović, Radomir, „Ništavilo i jezik“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
57. Konstantinović, Radomir, „Beket i radio drama“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
58. Константиновић, Радомир, „Сусрети на путу, Самјуел Бекет“, *НИН*, 18. VIII 1957.
59. Константиновић, Радомир, *Бекет пријатељ*, Откровење, Београд, 2000.
60. Константиновић, Радомир, „Страшна и дивна пролазност“, *Дуга*, 25. VIII 1957.
61. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 3, 1957–1965*, Cambridge University Press, 2014.
62. Пантић, Михајло, *Читати, шта друго...*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд, 2016.
63. Константиновић, Радомир, „Сумрак карактера“, *Политика*, 1. IX 1957.
64. Константиновић, Радомир, „Нема повратка у Грчку“, *НИН*, 23. XII 1956.
65. Konstantinović, Radomir, „O strukturalizmu i literaturi avangarde“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
66. Konstantinović, Radomir, „Umetničko i dokumentarno“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
67. Константиновић, Радомир, „Обнова дескрипције“, *Поља*, година 5, бр. 39, април – мај 1959.
68. Константиновић, Радомир, „Побуна против психологије“, *НИН*, 1. V 1959.
69. Петровић, Растко, Ристић, Марко, „Хелиотерапија афазије“, *Мусао*, 16. V 1923.
70. Константиновић, Радомир, „Израз епохе“, *Политика*, 17. VIII 1958.
71. Константиновић, Радомир, „Доба наде“, *НИН*, 30. IV 1961.
72. Константиновић, Радомир, „Шта ту филозофираш?“, *Данас*, 11. X 1961.
73. Константиновић, Радомир, „Белешка о спавачу“, *НИН*, 1. X 1961.
74. Матић, Душан, „Трагедија збирке песама“, *Дело*, година I, бр. 2, 1955.
75. Глушчевић, Зоран, „Судар егзистенције и времена“, поговор у: Радомир Константиновић, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982.
76. Глушчевић, Зоран, „Не спавај, Ана“, у: Милош И. Бандић, *Савремена проза*, Нолит, Београд, 1973.
77. Остојић, Карло, „‘Дај нам данас’, роман Радомира Константиновића“, *НИН*, 29. V 1955.
78. Бандић, И. Милош, „Литература и енергија“, у: Милош И. Бандић, *Време романа 1950–1955*, Просвета, Београд, 1958.
79. Давичо, Оскар, „Непомирљиви Е. Краус“, у: Оскар Давичо, *Пристојности* (Есеји и чланци), Просвета, Београд, Свјетлост, Сарајево, 1969.
80. Davičo, Oskar, „Povodom romana Radomira Konstantinovića“, *Izraz*, Sarajevo, god. II, br. 12, 1958.
81. Палавестра, Предраг, „Између двеју обала“, Роман Радомира Константиновића *Дај нам данас*, 1954. *Савременик*, год. 1, бр. 2, 1955.
82. Мерин Бихаљи, Ото, „Писмо уреднику“, *Летопис Матице српске*, CXXXI, 375, 1, 1955.
83. Гошовић, Ристо, „Р. К., ‘Дај нам данас’“, *Политика*, 18. II 1955.
84. Vaupotić, Miroslav, „Umjetnost ili eksperimenat“, *Krugovi* I, 5, 1955.
85. Узелац, Бранко, „‘Дај нам данас’ Р. К.“, *Наш весник*, 28. I 1955.
86. Димитријевић, Војин, „Доследност, Радомир Константиновић ‘Дај нам данас’“, *Студент*, 9. III 1955.
87. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2002.

88. Ракочевић Васић, Бранислава, *Истраживање идентитета: испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, Службени гласник, Београд, 2013.
89. Петровић, Предраг, „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“, у: *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008.
90. Саболчи, Миклош, *Авангарда & неоавангарда*, превела Марија Циндори-Шинковић, Народна књига, Београд, 1997.
91. Петковић, Новица, *Лирика Милоша Црњанског*, Терсит, Београд, 1994.
92. Хајм, Георг, *Молитва*, у: *Антологија експресионистичке лирике*, приредио Срдан Богосављевић, Светови, Нови Сад, 1998.
93. Мајаковски, В. Владимир, *Облак у панталонама*, у: *Песме*, превео Божо Булатовић, Рад, Београд, 1974.
94. Хемингвеј, Ернест, *Приповетке, Сабрана дела Ернеста Хемингвеја у шест књига*, прев. Вера Илић, Матица српска, Нови Сад, 1966.
95. *Речник књижевних термина*, приредио Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1986.
96. Константиновић, Радомир, *Дај нам данас*, Нолит, Београд, 1982.
97. *Библија или Свето писмо Старога и Новог завета*, превод Вук Караџић, Ђура Даничић, Библијско друштво, Београд, 1992.
98. Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Zepter Book World, Beograd, 2000.
99. Фрај, Нортроп, *Велики код(екс)*, Просвета, Београд, 1985.
100. Konstantinović, Radomir, „O filozofiji i filozofima“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
101. Konstantinović, Radomir, „Pas koji puši“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
102. Рикер, Пол, *Сопство као други*, превео Спасоје Ђузулан, Јасен, Београд, Никшић, 2004.
103. Константиновић, Радомир, „С лицем на камену“, *Данас*, 13. IX 1961.
104. Константиновић, Радомир, „Грозница за савременом темом“, *Политика*, 22. XII 1957.
105. Дреновац, Никола, *Писци говоре*, Графос, Београд, 1964.
106. Camus, Albert, *Mit o Sizifu*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
107. Булатовић, Миодраг, „Радомир Константиновић: Да ли сам човек има шансе или је нема“, *НИН*, 1. I 1956.
108. Максимовић, Миодраг, „У лабиринту града“, Радомир Константиновић: *Мишоловка*, „Космос“, Београд, 1956, *НИН*, 7. X 1956.
109. Бандић, И. Милош, „У живом свету, у пустињи“, Р. К. (*Mišolovka*), *Младост*, 10. X 1956.
110. Перовић, Предраг, „Људи са више живота“ (*Mišolovka*), *Књижевне новине*, 14. X 1956.
111. Тошовић, Ристо, „Будно сневање“ (*Mišolovka*), *Политика*, 9. XI 1956.
112. Focht, Ivan, „Bosh, Munch ili Hartung“ (о *Mišolovci Radomira Konstantinovića*), *Izraz*, god. I, br. 1, 1957.
113. Бјелић, Милош, „У слепим окнима бесмисла“ (Радомир Константиновић: *Мишоловка*. Издање „Космос“ – Београд 1956), *Савременик*, год. III, бр. 2, 1957.
114. Таутовић, Радојица, „Један стваралац раствара стварност...“ (Р. Константиновић: *Мишоловка*, изд. Космос, Београд 1956. године), *Стварање*, год. XII, бр. 4, 1957.

115. Bori, Imre, „Roman o kome kritika ne zna šta da kaže“, Radomir Konstantinović, *Mišolovka*, Kosmos, 1956, *Rukovet*, god. III, br. 4–5, 1957.
116. Зорић, Павле, „Роман и идеје“ (*Mišolovka*), *Млада култура*, 23. V 1957.
117. Палавестра, Предраг, „Између неспоразума и победа“, *Стварање*, год. XII, бр. 3. 1957.
118. Konstantinović, Radomir, *Mišolovka*, Nolit, Београд, 1987.
119. Константиновић, Радомир, „Морал играчке“, *Данас*, 19. VII 1961.
120. Иванић, Душан, „Сатана/ђаво у новој српској књижевности (од барока до реализма и модерне)“, у: *Књижевна историја*, бр. 157, 2015.
121. Ломпар, Мило, *Црњански и Мефистофел, О скривеној фигури Романа о Лондону*, Филип Вишњић, Београд, 2000.
122. Ребас Savić, Аниса, *Studije i ogledi*, I-II, priredila Darinka Zličić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988.
123. *Михаило Лалић*, студија и избор Александар Петров, БИГЗ, Београд, 1967.
124. *Filmska enciklopedija A – K*, Glavni urednik Dr Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986.
125. Konstantinović, Radomir, „O apsolutnom realizmu kao duhovnom utopizmu“, у: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
126. Константиновић, Радомир, „Одакле долазе свеци“, *Данас*, 16. VIII 1961.
127. Bori, Imre, „Nečiste ljudske duše“, *Rukovet*, novembar – decembar 1958.
128. Зорић, Павле, „Роман Радомира Константиновића“, (*Чисти и прљави*, Свјетлост, Сарајево, 1958), *Савременик*, год. V, бр. 1, 1959.
129. Стевић, Милош, „Логика“, *Поља*, 7. I 1959.
130. Вучковић, Гаврило, „Стопама савременика“, *НИН*, 18. I 1959.
131. Вучковић, Гаврило, „Израз“, *НИН*, 25. I 1959.
132. Максимовић, Миодраг, „Чисти и прљави, Трећи роман Радомира Константиновића о моралним проблемима усред ратне грозне“, *Илустрована политика*, 3. II 1959.
133. Џацић, Петар, „Један експериментални роман“, (Радомир Константиновић, *Чисти и прљави*, „Свјетлост“, Сарајево, 1958), *НИН*, бр. 420, 18. I 1959.
134. Vidan, Ivo, „Jedna tamna vizija“, *Izraz*, god. III, br. 2–3, 1959.
135. Чоловић, Иван, „Чисти и прљави“, *Политика*, 1. III 1959.
136. Даковић, Ненад, „Кад бих могао да га нађем, нашег мајстора, рекао бих му“, у: *Књижевност*, 11–12/2000.
137. Константиновић, Радомир, *Чисти и прљави*, Нолит, Београд, 1986.
138. Konstantinović, Radomir, „Smisao za vatru ili: pisati kao goreti“, у: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
139. Стојковић, Живорад, „Реферат о роману Радомира Константиновића под радним насловом *Пас*“, (СКЗ Београд, 11. маја 1960), наведено према: *Књижевни архив Српске књижевне задруге: 1892–1970*, приредила Светлана Стипчевић, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
140. Матић, Душан, „Реферат о роману Радомира Константиновића под радним насловом *Пас*“, (СКЗ Београд, 11. маја 1960), наведено према: *Књижевни архив Српске књижевне задруге: 1892–1970*, приредила Светлана Стипчевић, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
141. Первић, Мухарем, „Револт и искушење Јудино“, *НИН*, 22. I 1961.
142. Џацић, Петар, „Јуда чека Годоа“, *Политика*, 22. I 1961.
143. Палавестра, Предраг, „Јуда, један од дванаесторице“, *Књижевне новине*, 27. I 1961.

144. Тешић, Момчило, „Издавачки подвиг или ново коло СКЗ“, *НИИ*, 15. II 1961.
145. Мирковић, Милосав, „Р. К., *Излазак*“, *Борба*, 26. II 1961.
146. Vlačić, Milan, „Juda nije izdao Hrista“ (*Izlazak*), *Student*, 7. III 1961.
147. Jeremić, M. Dragan, „Protivrečnosti jednog bunta“ (*Izlazak*), *Savremenik*, VII, 4, 1961.
148. Tahmišćić, Husein, „Lukavstvo govora“, Radomir Konstantinović, *Izlazak, Izraz V*, 3, 1961.
149. Ређеп, Драшко, „Од истог читаоца“, Радомир Константиновић, *Излазак, ЛМС СХХХVII*, 387, 3, 1961.
150. Ахметагић, Јасмина, *Приповедач и прича*, Институт за српску културу Приштина/Лепосавић, Лепосавић, 2014.
151. Адамовић, Д, „Седма НИИ-ова „награда критике“ додељена Радомиру Константиновићу за роман ‘Излазак’“, *НИИ*, 22. I 1961.
152. Константиновић, Радомир, *Излазак*, Нолит, Београд, 1960.
153. *Нови завјет*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2002.
154. Форстер, Едвард Морган, *Аспекти романа*, Орфеус, Нови Сад, 2002.
155. Константиновић, Радомир, „О гозби лепоте“, *Данас*, 30. VIII 1961.
156. Maksimović, Miodrag, „Moderni Ahasver“, *Ilustrovana politika*, 6. X 1964.
157. Стамболић, Милош, „Проклетство и блаженство“, *Политика*, 11. X 1964.
158. Остојић, Карло, „Ахасвер или дијалектика људске егзистенције“, *НИИ*, 17. I 1965.
159. Petrov, Aleksandar, „Mogućnost Ahasvera“, *Savremenik*, god. XI, br. 4, 1965.
160. Ugrinov, Pavle, „Liter salat“, *Polja*, XVII, 149, 1971.
161. Милорадовић, Мирко, „Мета-роман Радомира Константиновића“, *Борба*, 1. XI 1964.
162. Spasić, Aleksandar I., „Zanimljiv i vredan eksperiment“, *Izraz*, januar 1965.
163. Komnenić, Milan, „Postojanje kao put do oblika“, *Delo*, februar, 1965.
164. Rasković, Miodrag, Radomir Konstantinović: *Ahasver, Književnost*, februar 1965.
165. Miška, Ljerka, „Ahasver ili nemogućnost pripadanja“, u: *Eseji*, Mladost, Zagreb, 1970.
166. Беланчић, Милорад, „Ахасверово проклетство“, *Књижевност*, 11–12/2000.
167. Крњевић, Вук, „Запис о Ахасферу“, *Књижевност*, 11–12/2000.
168. Константиновић, Радомир, „Мит и смех“, *Политика*, 15. V 1960.
169. Konstantinović, Radomir, „Ahasver danas“, u: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, priredili: Milica Konstantinović, Milorad Belančić, Sarajevo, University Press, 2016.
170. Константиновић, Радомир, *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, у: Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Нолит, Београд, 1984.
171. Konstantinović, Radomir, „O Starobinskom ili igra simbola se nastavlja“, u: Radomir Konstantinović, *Na margini*, ur. Slavko Šantić, Sarajevo, University Press, 2013.
172. Friedman, Norman, *Point of View in Fiction, The Theory of the Novel*, Philip Stevick, New York, 1967, p. 116–130; наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове Трилогије“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
173. Vitorini, Elio, *O toku svesti, Rađanje moderne književnosti. Roman*, Nolit, Beograd, 1975, str. 390–392. наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове Трилогије“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010. Никола Милошевић, „Предговор“, у: *Проблеми поетике Достојевског*, Нолит, Београд, 1967, стр. 13. наведено према: Предраг Тодоровић, „Проблем идентитета приповедача Бекетове Трилогије“, у: *Бекет*, приредио Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
174. Бекет, Самјуел, *Молоа*, прев. Каћа Самарџић, Космос, Београд, 1959.

175. Beckett, Samuel, *Malone umire*, preveli Svevlad i Ivan Sleming, Zora, Zagreb, 1969.
176. Бекет, Самјуел, *Немушто*, прев. Милојко Кнежевић, Градац, Библиотека Алеф, Чачак, 1986.
177. Simić, Novak, „Pogovor“, u: *Malone umire*, prev. Svevlad i Ivan Sleming, Zora, Zagreb, 1969.
178. Константиновић, Радомир, поговор у: Самјуел Бекет, *Молоа*, прев. Каћа Самарџић, Космос, Београд, 1959.
179. Константиновић, Радомир, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Форум, Нови Сад, 1966.
180. Константиновић, Радомир, *Пентаграм, белешке из хотелске собе*, у: Радомир Константиновић, *Ахасвер или трактат о пивској флаши, Пентаграм, белешке из хотелске собе*, Нолит, Београд, 1984.
181. Јерков, Александар, „Смрт у тексту“, *НИН*, 1. X 1996.
182. *О Декартовој смрти Радомира Константиновића*, зборник, приредили Ненад Даковић, Раде Кузмановић, В92, Београд, 1998.
183. Калинић, Снежана, *Сећање и заборав у Бекетовим драмама*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2016.
184. Кон, Руби, „Филозофски фрагменти у делима Семјуела Бекета“, у: *Видици*, 242/243, 4–5, 1986.
185. Флечер, Џон, „Самјуел Бекет и филозофи“, у: *Градац*, број 143–144–145, година 28, 2002.
186. Кенер, Хју, „Картезијански кентаур“, у: *Видици*, 242/243, 4–5, 1986.
187. Милутиновић, Зоран, *Негативна и позитивна поетика*, Матица српска, Нови Сад, 1992.
188. Монтењ, де Мишел, *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига I, СКЗ, Београд, 2017.
189. Монтењ, де Мишел, *Огледи*, превела и приредила Изабела Константиновић, књига II, СКЗ, Београд, 2017.
190. Паскал, Блез, *Рефлексије у самоћи*, Астимбо, Београд, 2003.
191. Паскал, Блез, *Мисли*, књига друга, БИГЗ, Београд, 1980.
192. Арсић, Бранка, *Разум и лудило*, Стубови културе, Београд, 1997.
193. Таурек, Х. Ф. Бернхард, *Филозофирати: учити умирати, Оглед о иконолошкој модернизацији наше комуникације са смрћу и умирањем*, прев. с немачког Дамир Смиљанић, Адреса, Нови Сад, 2009.

Биографија ауторке:

Соња Шљивић рођена је 1981. године у Београду. Основну и средњу школу завршила је у Рашки. Дипломирала је 2008. године на Филозофском факултету Универзитета у Приштини, на Катедри за српску књижевност и језик, где је обранила дипломски рад на тему „Орфичко и онтолошко у поезији Владислава Петковића Диса и Бранка Миљковића“. Мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (2011), с радом „Енграм матерње мелодије“, о студији Новице Петковића *Настасијевићева песма у настајању*.

Уређивала је рубрику Поезија у електронском часопису Eckermann. Чланица је уређивачког одбора часописа за књижевност, уметност, науку и културу *Рашка*.

Објавила је збирке поезије – *Пре и након песме* (Просвета, Београд, 2001), *Зид без плача* (Рашка школа, Београд, 2006), *Искази* (Сент, Нови Пазар, 2014), драму *Име оца* (*Кораџи*, Крагујевац, 2011). Поезију и прозу објављивала је у дневним новинама и часописима – *Политика*, часопис *Градац*, *Рашка*, *Трећи трг*, *Сент*, *Књижевни магазин*, *Агон*, *Либела*.

Добитница је награде за есеј о поезији Владислава Петковића Диса (*Дисово пролеће*, Чачак, 2009). Ауторска драма за децу *Глаголова посла* на листи је за откуп Радио-телевизије Војводине.

Радно искуство стицала је у просвети, док од 2018. године има статус слободне уметнице као чланица Српског књижевног друштва.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Соња Шљивић

број уписа 11033/Д

Изјављујем


да је докторска дисертација под насловом

„Рефигурација ликова у прози Радомира Константиновића“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 22. 11. 2019.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Соња Шљивић

Број уписа 11033/Д

Студијски програм ЈКК-ДАС Модул Српска књижевност

Наслов рада „Рефигурација ликова у прози Радомира Константиновића“

Ментор проф. др Михајло Пантић

Потписани Соња Шљивић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 22.11.2019.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Рефигурација ликова у прози Радомира Константиновића“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 22. 11. 2019.

