

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Biljana D. Andonovski

**POETIKA NADREALISTIČKOG (ANTI)ROMANA  
U SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI I EVROPSKOM  
KONTEKSTU**

Doktorska disertacija

Knjiga 1

Beograd, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Biljana D. Andonovski

**POETICS OF SURREALIST (ANTI)NOVEL IN  
SERBIAN LITERATURE AND EUROPEAN CONTEXT**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

Университет в Белгарде  
Филологический факультет

Биляна Д. Андоновски

**ПОЭТИКА СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО  
(АНТИ)РОМАНА В СЕРБСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ И В ЕВРОПЕЙСКОМ  
КОНТЕКСТЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2017

MENTOR:

dr Aleksandar Jerkov, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

ČLANOVI KOMISIJE:

dr Vesna Matović, naučni savetnik, Institut za književnost i umetnost u Beogradu

dr Predrag Petrović, vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

dr Stanislava Barać, naučni saradnik, Institut za književnost i umetnost u Beogradu

DATUM ODBRANE:



## IZJAVA ZAHVALNOSTI

Biblioteci i Arhivu SANU, posebno kolegici Danki Kuželj, zahvaljujem na omogućenom istraživanju rukopisa i čudesne biblioteke Marka Ristića. Takođe, zahvalnost upućujem gđi Jeleni Jovanović.

Svojim internim mentorkama, dr Vesni Matović i dr Stanislavi Barać, kao i kolegama i kolegamicama s projekta za proučavanje periodike u Institutu za književnost i umetnost, srdačno zahvaljujem na podršci i razumevanju bez kojih bi ovo istraživanje teško bilo sprovesti. Posebnu ljudsku i profesionalnu zahvalnost dugujem mentoru, prof. Aleksandru Jerkovu, za podršku da se u istraživanju istraje do kraja i ne odustane od (ne)mogućeg.

Muriel Chretien toplo zahvaljujem na otkrivanju francuskog jezika, a Nemanji i Vladanu Đorđeviću na prijateljskoj pomoći.

Bezmernu zahvalnost upućujem svojoj porodici i Goranu Korunoviću.

Tezu posvećujem devojčici nadrealističkog imena Hana, čija su mašta, humor i odrastanje pratili nastanak ovog rada.

# POETIKA NADREALISTIČKOG (ANTI)ROMANA U SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI I EVROPSKOM KONTEKSTU

## Rezime:

Ovo istraživanje posvećeno je specifičnom doprinosu nadrealizma poetici antiromana, u kontekstu evropske teorije proze i na primeru dva antiromaneskna ostvarenja srpskog nadrealizma (*Koren vida* Aleksandra Vuča, *Bez mere* Marka Ristića).

Da bi se pristupilo određivanju fenomena antiromana, kao relacionog žanra definisanog strukturom negacije, bilo je neophodno dati opštiji pregled teorije i istorije romana. Pri tome su od središnjeg značaja dve dominante u viđenju romana – shvatanje romana kao nenormativnog *antižanra*, i poistovećenje romana sa modernim građansko-realističkim romanom (*novel*). Vezivanje romana za proces konsolidacije modernog građanskog društva, koje je ujedno i vreme konsolidacije građanske institucije umetnosti, usloviće reaktiviranje žanra antiromana u epohi istorijskih avangardi. Antiroman se tu potvrđuje kao optimalna forma za avangardnu kritiku institucije estetske autonomije i fikcije. U tom kontekstu, nadrealistička kritika realističkog i afirmacija gotskog romana vidi se kao povratak ključnoj poetičkoj bifurkaciji žanra u osamnaestom veku i reaktiviranje dublje dinamike tradicija *romance* i *novel*.

O značaju nadrealizma za poetiku antiromana svedoči i činjenica da je u srpskom nadrealizmu 1928. godine kreiran neologizam „anti-roman“ (M. Ristić) i samosvesno artikulisana poetika antiromana kao eminentno avangardnog žanra. Nadrealistička proza time se pridružuje ključnim momentima kada se u istoriji književnosti termin antiroman pojavljuje na poetički relevantan način (antiroman Šarla Sorela u XVII veku; Sartrovo uvođenje pojma povodom francuskog novog romana).

Središnji deo rada posvećen je hermenutički pomnom opisu dva antiromana srpskog nadrealizma, *Korena vida* A. Vuča i *Bez mere* M. Ristića (oba 1928). Dva nadrealistička antiromana analiziramo iz ugla eksplicitne poetike i imanentno-poetičkih svojstava (narativnih, strukturnih, stilsko-retoričkih, intertekstualnih, paratekstualnih), njihovog statusa unutar autorskih opusa i u procesima recepcije. Iako naizgled bitno različitih struktura, *Koren vida* i *Bez mere* objedinjuje antiromaneskna problematizacija fikcije, s dvostrukim nadrealističkim težištem kritike *forme* i kritike *subjekta* (što znači

etike i društva) koji ona implicira. Poetika Vučovog antiromana uobličava se kao ispitivanje korena identiteta i naracije, u dosluhu s poetikom autofikcije i iskustvom psihoanalize. Inovacije u *Korenu vida* (narativna apostrofa i parabola, pripovedanje u drugom licu, traumatsko-simptomski narativ) prisno su vezane za tematsku ravan kritike građanske porodice, ratne traume i društvene alijenacije. Poetika Ristićevog dela *Bez mere* predstavlja avangardnu sintezu poetike antiromana, metafikcije i enciklopedijskog romana, ali i niza inovativnih koncepata po kojima bi antiroman trebalo zamisliti kao *dijalektičku fikciju*, periodičku formu ili demonstraciju izjednačenja sadržine i oblika. Iz perspektive susreta poetike avangarde i žanra antiromana najznačajnije je Ristićevo koncipiranje *Bez mere* kao *dijalektičke fikcije*. Uzimajući pojmove Hegelove filozofije kao osnovu za strukturaciju narativa, Ristić *Bez mere* gradi kao svojevrsnu fenomenologiju pojma romana, narativnu strukturu rastuće poetičke samosvesti, koja kulminira avangardnim samoukidanjem (anti)romana. Hegelijanska ideja o kraju umetnosti realizuje se kao avangardni čin samoprevazilaženja književnosti, smrti (anti)romana koji iskoračuje u postfiktionalni, esejistički diskurs autora.

U specifičnim okolnostima jugoslovenske književnosti posle Drugog svetskog rata, A. Vučo i M. Ristić reaktiviraju nadrealističko poetičko iskustvo, uspostavljajući kontinuitet između istorijske avangarde i posleratnog jugoslovenskog modernizma. Poetici nadrealističkog antiromana to obezbeđuje produženo književnoistorijsko dejstvo i približava je poetičkim transformacijama u posleratnoj srpskoj i evropskoj prozi.

**Ključne reči:** nadrealizam, avangarda, roman, antiroman, *Bez mere*, Marko Ristić, *Koren vida*, Aleksandar Vučo

**Naučna oblast:** teorija književnosti, istorija književnosti

**Uža naučna oblast:** srpska književnost, srpska književnost 20. veka, teorija romana

**UDK:**

## POETICS OF SURREALIST (ANTI)NOVEL IN SERBIAN LITERATURE AND EUROPEAN CONTEXT

### Summary:

This research is dedicated to a specific contribution of surrealism to the poetics of antinovel, based on the example of two antinovelistic works of Serbian surrealism (Aleksandar Vučo's *The Root of Sight*, Marko Ristić's *Without Measure*) and situated in the context of European theory of prose.

In order to define the phenomenon of antinovel, as a relational genre defined by its structure of negation, it was necessary to give a more general overview of the theory and history of the novel. Thereto, two theoretical and poetical features are dominant – understanding of the novel as non-normative *antigenre* and its identification with modern bourgeois realist novel. Linking of the novel with the process of consolidation of modern bourgeois society, which is also the period marked by the bourgeois institution of art, will determine the forms of reactivation of the genre of antinovel in the epoch of historical avant-gardes. Antinovel is there confirmed as an optimal form for the avant-garde criticism of the institution of aesthetic autonomy and fiction. In that context, surrealist critique of realist novel and affirmation of gothic romance is seen as a return to the key poetic bifurcation of the genre in the 18th century and reactivation of deeper dynamics of the traditions of *romance* and *novel*.

The significance of surrealism for the poetics of antinovel is confirmed by the fact that the neologism „anti-novel“ (M. Risić), as well as self-conscious poetics of antinovel as eminently avant-garde genre, were articulated in Serbian Surrealism in 1928. In that way, surrealist prose is joining the key moments in the history of literature when term antinovel came into being in a poetically relevant way (Charles Sorel's antinovel in XVII century; Sartre's introduction of the term regarding French new novel).

The central part of the thesis consist of hermeneutically comprehensive description of two key antinovels of Serbian surrealism, *The Root of Sight* by Aleksandar Vučo and *Without Measure* by Marko Ristić (both published in 1928). These two surrealist antinovels are being analyzed from the standpoint of explicit poetics and

immanent-poetic properties (narrative, structural, stylistic and rethorical, intertextual and paratextual), their status within the author's opus and as a part of reception processes. Although they have seemingly different structures, *The Root of Sight* and *Without Measure* are linked by the antinovelistic problematization of fiction, with the twofold surrealist focus on criticism of *form* and criticism of *subject* (meaning ethics and society) which it implies. The poetics of Vučo's antinovel is shaped as an examination of the roots of identity and narration, in accordance with the poetics of autofiction and experience of psychoanalysis. The innovations in *The Root of Sight* (narrative apostrophe and parable, second person narration, traumatic-symptomatic narrative) are closely aligned with the thematic plane of criticism of bourgeois family, war trauma and social alienation. The poetics of Ristić's work *Without Measure* represents avant-garde *synthesis* of poetics of antinovel, metafiction and encyclopedic novel, as well as series of inovative concepts such as *dialectical fiction*, antinovel as periodical form or demonstration of equating of content and shape. From the standpoint of the encounter between poetics of avant-garde and genre of antinovel, the most significant is Ristić's conception of *Without Measure* as *dialectical fiction*. Taking the terms of Hegel's philosophy as the basis for the structuration of the narrative, Ristić builds *Without Measure* as a sort of phenomenology of the notion of the novel, narrative structure of increasing poetical self-awareness, culminating in the avant-garde self-abolishment of (anti)novel. Hegelian idea of the end of arts is realized as an avant-garde act of self-surpassing of literature, a death of the (anti)novel which steps out into postfictional, essayistic discourse of an author.

In the specific circumstances of Yugoslav literature after the Second World War, Vučo and Ristić reactivate surrealist poetical experience, thus establishing the continuity between historical avant-garde and postwar Yugoslav modernism. That provides extended literary-historical effect to the poetics of surrealist antinovel, bringing it close to the poetical transformations in the postwar Serbian and European prose.

**Key words:** surrealism, avant-garde, novel, antinovel, *Without Measure*, Marko Ristić, *The Root of Sight*, Aleksandar Vučo

**Scientific field:** literary theory, literary history

**Specific scientific field:** Serbian literature, Serbian literature of the 20th century, theory of the novel

**UDK:**

## ПОЭТИКА СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО (АНТИ)РОМАНА В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

### Абстракт:

Целью этого исследования является выявление специфического вклада сюрреализма в поэтику антиромана, в контексте европейской теории прозы, на примере двух антироманов сербского сюрреализма («Корень зрения» Александра Вучо, «Без меры» Марко Ристича).

Прежде чем приступить к описанию феномена антиромана как жанра в определении которого стоит отрицательная структура, необходимо представить общий обзор теории и истории романа. При этом центральное место занимают две доминанты в толковании романа: понимание романа как ненормативного *антижанра* и отождествление романа с современным гражданско-реалистичным романом (*novel*). Связывание романа с процессом консолидации современного гражданского общества, параллельно с которым проходит и процесс консолидации искусства как общественного института, обусловит возрождение жанра антиромана в эпоху авангарда. Антироман тут утверждается как оптимальная форма авангардной критики института эстетической автономии и фикции. В этом контексте критика сюрреалистов, которой они подвергали реалистичный роман, и афирмация готического романа рассматривается как возвращение к ключевому разветвлению жанра, которое произошло в 18 веке и возобновление более глубоких традиций *romance* и *novel*.

О значении сюрреализма для поэтики антиромана свидетельствует факт, что в сербском сюрреализме в 1928 году создан неологизм «анти-роман» (М. Ристич) и самобытно выражена поэтика антиромана как преимущественно авангардного жанра. Для сюрреалистической прозы это как раз тот ключевой момент, когда антироман входит в историю литературы как жанр с собственной поэтикой (антироман Шаля Сореля (1633), определение понятия «антироман», которое Ж.П. Сартр применил к французскому новому роману (1948)).

Центральную часть этой работы занимает детальный герменевтический анализ двух ключевых антироманов сербского сюрреализма: «Корень зрения» А.

Вуча и «Без меры» М. Ристича (оба из 1928 года). Два сюрреалистических антиромана анализируем с точки зрения эксплицитной и иманентной поэтики (особенности повествования, структурные особенности, стилистическо-реторические, межтекстовые, паратекстуальные особенности), их статуса в рамках совокупного творчества и с точки зрения рецепции. Хотя на первый взгляд совершенно разных структур, «Корень зрения» и «Без меры» объединяет проблематизация понятия факции, характерна для антиромана, с двойным сюрреалистическим центром тяжести – критика формы и критика субъекта (т.е. этики и общества), которая отсюда происходит. Поэтика антиромана А. Вуча формируется в поиске корней самосознания и повествования, опираясь на поэтику автофакции и на опыт психоанализа. Новшества в романе «Корень зрения» (повествовательная апострофа и парабола, повествование от второго лица, травматическо-симптоматическое повествование) тесно связаны с тематикой критики семьи в гражданском обществе, военные травмы и отчуждения от общества. Поэтика произведения М. Ристича «Без меры» представляет собой авангардный синтез поэтики антиромана, метафакции и энциклопедического романа, но включает в себя и ряд новых концепций, на основании которых антироман можно было бы представить как диалектическую факцию, периодическую форму или демонстрацию отождествления содержания и формы. Если рассматривать жанр антиромана в контексте поэтики авангарда, самым значимым будет концепция романа М. Ристича как диалектической факции. Используя термины философии Гегеля при создании структуры повествования, Ристич роман «Без меры» строит как своеобразную феноменологию понятия «роман», повествовательную структуру нарастающего поэтического самосознания, которое достигает кульминации в авангардном самоотрицании (анти)романа. Идея Гегеля о конце искусства реализуется как авангардный акт преодоления литературы, смерти (анти) романа, который прерастает в эссеистический дискурс автора.

В специфических обстоятельствах, в которых оказались югославские литературы после Второй мировой войны, А. Вуча и М. Ристич возобновляют сюрреалистический поэтический опыт, налаживая мост между историческим авангардом и послевоенным югославским модернизмом. Сюрреалистическому антироману это обеспечивает продление актуальности в истории литературы и



ведет его к поэтическим трансформациям в послевоенной сербской и европейской прозе.

**Ключевые слова:** сюрреализм, авангард, роман, антироман, *Без меры*, Марко Ристич, *Корень зрения*, Александр Вучо

**Научная область:** теория литературы, история литературы

**Уская научная область:** сербская литература, сербская литература 20-ого века, теория романа

**UDK:**

# SADRŽAJ

## UVODNA REČ [1]

### **1. DUŠA OBLIKA: ROMAN KAO ANTIŽANR I ANTIROMAN KAO ŽANR** [5]

#### **1. 1. ROMAN KAO ANTIŽANR** [7]

1. 1. 1. MARTA ROBER: PORODIČNI ROMAN O ROMANU [7]

1. 1. 2. MIHAIL BAHTIN: ROMAN KAO JUNAK KNJIŽEVNE ISTORIJE [12]

#### **1. 2. ROMAN I (GRAĐANSKA) MODERNOST** [17]

1. 2. 1. FORMALNI REALIZAM (I. VAT) [17]

1. 2. 2. ROMANTIČKA TEORIJA ROMANA [20]

1. 2. 3. G. V. F. HEGEL [24]

1. 2. 4. Đ. LUKAČ [27]

1. 2. 5. L. GOLDMAN [31]

#### **1. 3. ISTORIJSKA POETIKA I REVIDIRANJE ZNAČAJA *ROMANCE*** [33]

1. 3. 1. ANTIČKI ROMAN [34]

1. 3. 2. SREDNJOVEKOVNI *ROMAN DE CHEVALERIE* [37]

1. 3. 3. BAROKNA KOPČA [42]

1. 3. 4. *DON KIHOT*: SKOK OD *ROMANCE* DO *NOVEL* [44]

1. 3. 1. PIKARSKA STRUJA I ANTIROMAN [47]

#### **1. 4. ANTIROMAN KAO ŽANR** [49]

1. 4. 1. ŽERAR ŽENET: ANTIROMAN KAO ŽANR [49]

1. 4. 2. ŠARL SOREL I PRVI ANTIROMAN [53]

1. 4. 3. SARTROV POJAM ANTIROMANA [62]

1. 4. 4. OD (ANTI)ROMANA DO ANTIROMANA [68]

### **2. NADREALIZAM I ROMAN** [76]

#### **2. 1. NADREALISTIČKA KRITIKA ROMANA** [76]

#### **2. 2. NADREALISTIČKA AFIRMACIJA GOTSKOG ŽANRA** [82]

2. 2. 1. KRATAK PREGLED ISTORIJE GOTSKOG ROMANA [85]

2. 2. 2. NADREALIZAM O GOTSKOM ROMANU [97]

#### **2. 3. NADREALIZAM, ROMANSA I REVOLUCIONARNOST ROMANTIKE** [112]

### **3. ALEKSANDAR VUČO: KOREN VIDA** [122]

#### **3. 1. ISTORIJA I BUDUĆNOST JEDNE RECEPCIJE: KOREN VIDA U KRITICI** [122]

3. 1. 1. RECEPCIJA *KORENA VIDA* KOD SAVREMENIKA [122]

3. 1. 2. ŽANROVSKA ODREĐENJA I TOKOVI RECEPCIJE [128]

#### **3. 2. BELINA, KURZIV I PULSACIJA U KORENU VIDA** [139]

3. 2. 1. PARATEKST I DISPOZITIV *KORENA VIDA* [139]

3. 2. 1. 1. Brižljiva oprema koja nešto znači [141]

3. 2. 1. 2. Poetika romaneskne dispozicije [143]

3. 2. 1. 3. Dvostruki dispozitiv *Korena vida* [146]

3. 2. 2. UMETNUTI TEKST U *KORENU VIDA* [151]

3. 2. 2. 1. Tipologija kurzivnih umetaka [153]

3. 2. 2. 2. Navodnici i parenteze: drugost i naknadnost [157]

#### **3. 3. ROMAN-RAZGOVOR: RETORIČKO-USMENI MODEL I PARADIGMA LIRSKOG ANTIROMANA** [162]

3. 3. 1. UVOD [162]

3. 3. 1. 1. Konceptija romana-razgovora [162]

3. 3. 1. 2. Apostrofa i pripovedanje [165]

3. 3. 1. 3. *Talk fiction* [170]

3. 3. 1. 4. Pripovedna situacija drugog lica [173]

3. 3. 1. 5. Estetski režim i glas *Korena vida* [176]

3. 3. 2. GRAMATIKA (PRIPOVEDNIH) LICA U *KORENU VIDA* [182]

3. 3. 2. 1. Autobiografija (u) drugom licu [182]

3. 3. 2. 2. Apostrofa i nadrealizam [186]

3. 3. 2. 3. Druga lica *Korena vida* [188]

3. 3. 3. KRITIKA OTUĐENJA I AUTOPOETIKA ROMANA-RAZGOVORA [204]

3. 3. 3. 1. Kritika otuđenja [204]

3. 3. 3. 2. Govorom protiv otuđenja [208]

3. 3. 3. 3. Ekskurs I: Aragon i apostrofa [217]

3. 3. 3. 4. Ekskurs II: Žid i moralizam *Korena vida* [225]

3. 3. 4. PARABOLA I JEDNAKOST PRIPOVEDNIH INTELIGENCIJA [233]

3. 3. 4. 1. Moderna parabola [233]

3. 3. 4. 2. Parabola u *Korenu vida* [236]

3. 3. 4. 3. Parabola i jednakost (pripovednih) inteligencija [245]

### **3. 4. ROMAN-SVEDOČANSTVO: ANTIROMAN, AUTOFIKCIJA, PSIHOANALIZA [249]**

#### **3. 4. 1. OD NADREALISTIČKOG ANTIROMANA DO AUTOFIKCIJE [249]**

- 3. 4. 1. 1. Roman i autobiografija [249]
- 3. 4. 1. 2. Autobiografski pakt [250]
- 3. 4. 1. 3. Autofikcija: Prust, Vučo, Dubrovski [254]
- 3. 4. 1. 4. (Neo)avangardnost autofikcije [260]
- 3. 4. 1. 5. Zaključak [270]

#### **3. 4. 2. KRIZA SUBJEKTA I KRIZA PRIPOVEDANJA U *KORENU VIDA* [274]**

- 3. 4. 2. 1. Subjekt u krizi kao kriza pripovedanja [274]
- 3. 4. 2. 2. Nekad i sad: afektivno i kompulzivno pamćenje [277]
- 3. 4. 2. 3. Psihoanaliza, rat i simptom [285]

#### **3. 4. 3. (V)IDENTITET: *KOREN VIDA* I TAJNA ROĐENJA [290]**

- 3. 4. 3. 1. Nadrealistički antiokularocentrizam [290]
- 3. 4. 3. 2. „Taj čovek“ bez oka [293]
- 3. 4. 3. 3. Opsesivno oko i ogledalna scena *Korena vida* [298]
- 3. 4. 3. 4. Dva erotizma u *Korenu vida* [305]
- 3. 4. 3. 5. Porodična romansa *Korena vida* [311]
- 3. 4. 3. 6. Zaključak [323]

## **4. MARKO RISTIĆ: *BEZ MERE* [330]**

### **4. 1. ČITALAC I ANTIROMAN: *BEZ MERE* U KRITICI [330]**

#### **4. 1. 1. EKONOMIJA (BEZ) MERE: PRVOBITNA RECEPCIJA *BEZ MERE* [337]**

#### **4. 1. 2. MARK(S)OVE SABLASTI: *BEZ MERE* U POSLERATNOJ KRITICI [356]**

- 4. 1. 2. 1. Paradigma recepcije: kulturološka forkluzija [360]
- 4. 1. 2. 2. *Bez mere* i srpski roman [384]
- 4. 1. 2. 3. Proučavanja nadrealizma [395]
- 4. 1. 2. 4. Zaključak [402]

### **4. 2. RISTIĆEVI STAVOVI O ROMANU I POZNE POETIČKE KONCEPCIJE [405]**

#### **4. 2. 1. RISTIĆ I ŽID [406]**

- 4. 2. 1. 1. M. Ristić i recepcija A. Žida u srpskoj književnosti [406]
- 4. 2. 1. 2. Od avangardne sotije do antiromaneskne metafikcije [415]
- 4. 2. 1. 3. Nadrealistička sotija između Žida i postmoderne [427]
- 4. 2. 1. 4. Zaključak [430]

- 4. 2. 2. RISTIĆ I DŽOJS [432]
  - 4. 2. 2. 1. Ristić i recepcija Džojisa od *Uliksa* do *Fineganovog bdenja* [432]
  - 4. 2. 2. 2. Završni ekskurs [442]
- 4. 2. 3. RISTIĆ I PRUST [444]
  - 2. 3. 1. Prust 1924. [444]
  - 2. 3. 2. *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* i *Aufhebung* [447]
  - 2. 3. 3. Ka „naknadnom dnevniku“ [455]
- 4. 2. 4. POZNE POETIČKE KONCEPCIJE MARKA RISTIĆA [458]
  - 4. 2. 4. 1. Umesto estetike: analitička teorija asocijacija [458]
  - 4. 2. 4. 2. Nova dijarističko-esejistička forma: naknadni dnevnik [467]
    - 4. 2. 4. 2. 1. Poetika naknadnog dnevnika [468]
    - 4. 2. 4. 2. 2. Naknadni pariski dnevnik: intertekst, rizom i totalitet [476]
  - 4. 2. 4. 3. *Opera omnia* kao dnevnički totalitet i *work in progress* [483]
  - 4. 2. 4. 4. Zaključak [489]
- 4. 3. ANTIROMAN I PARATEKST [492]**
  - 4. 3. 1. PERITEKST *BEZ MERE* [500]
  - 4. 3. 2. OD KABALE DO MIMAZE: ILUSTRACIJE I IZDANJA *BEZ MERE* [532]
    - 4. 3. 2. 1. Prvo izdanje *Bez mere* (1928) [533]
    - 4. 3. 2. 2. Drugo izdanje *Bez mere* (1962) [546]
    - 4. 3. 2. 3. Treće izdanje *Bez mere* (1986) [560]
    - 4. 3. 2. 4. Međudnevica i međudelo: antiroman od kabale do mimeze [563]
  - 4. 3. 3. HERME(NEU)TIKA: 'NEPOGREŠNI' TEKST I BESKRAJNA ISTUMAČIVOST [567]
    - 4. 3. 3. 1. Tradicija hermetičke semioze i rabinska hermeneutika [567]
    - 4. 3. 3. 2. „Epilog“: objektivni slučaj i nepogrešivi tekst antiromana [572]
- 4. 4. POETIKA ANTIROMANA *BEZ MERE* [586]**
  - 4. 4. 1. „'ANTI-ROMAN', A NE ROMAN“ [588]
    - 4. 4. 1. 1. Antiroman i metafikcija [588]
      - 4. 4. 1. 1. 1. Pojam antiromana [588]
      - 4. 4. 1. 1. 2. Metaliteratura i metafikcija [593]
      - 4. 4. 1. 1. 3. *Bez mere* kao antiromaneskna metafikcija [598]
    - 4. 4. 1. 2. Antiroman i romansa [605]
      - 4. 4. 1. 2. 1. Tradicija romanse [605]
      - 4. 4. 1. 2. 2. Barokno-manirističke tradicije [613]

- 4. 1. 2. 3. Nadrealistički antiroman kao *vidakovićevski roman bez romana* [620]
- 4. 4. 1. 3. „Mystery man“: roman kao junak i istorija romana [631]
  - 4. 4. 1. 3. 1. Roman: legendarni junak svih doba [631]
  - 4. 4. 1. 3. 2. Junak kao alegorija i istorija žanra [646]
  - 4. 4. 1. 3. 3. Nemogući hronotopi i geometrijska mesta antiromana [657]
    - 4. 4. 1. 3. 3. 1. Antiroman kao zamak [658]
    - 4. 4. 1. 3. 3. 2. Tri „Geometrijska mesta“ antiromana [661]
    - 4. 4. 1. 3. 3. 3. Zamak nesvesnog [672]
- 4. 4. 1. 5. Autor-skriptor: antiroman, metafikcija, intratekst [676]
  - 4. 4. 1. 5. 1. „Drugog dana“: tekstualni eho i figura dvojništva [676]
  - 4. 4. 1. 5. 2. Autor i Roman u antiestetskoj aktivnosti [684]
  - 4. 4. 1. 5. 3. Protiv čitaoca: „Le monstre est déjà fait“ [701]
  - 4. 4. 1. 5. 4. „Anti-ja“: od dvojnika Romana do dvojnika autora [706]
- 4. 4. 1. 6. „Doživotna sloboda“: dramska završnica antiromana [711]
  - 4. 4. 1. 6. 1. Prva, dramsko-sintetička završnica antiromana [711]
  - 4. 4. 1. 6. 2. „Predigra“ i „Prolog“: ljubav, simultanimizam i moderna mitologija [717]
  - 4. 4. 1. 6. 3. „Međuigra“: podeljeni subjekt i polifonijska monodrama [730]
  - 4. 4. 1. 6. 4. Mizanscen: kolektivni spektakl i horski princip [736]
  - 4. 4. 1. 6. 5. Drama i alegorija: nadrealistički moralitet [743]
  - 4. 4. 1. 6. 6. „Doživotna sloboda“: antiroman i menipeja [758]
- 4. 4. 2. ANTIROMAN KAO „ENCIKLOPEDIJSKO-POETSKI OGLED“ [767]
  - 4. 4. 2. 1. Enciklopedijski roman: kritički pristupi [769]
  - 4. 4. 2. 2. Sekundarno pisanje i intertekstualnost [795]
  - 4. 4. 2. 3. Enciklopedijske figure: epigraf, fusnota, katalog [806]
  - 4. 4. 2. 4. Antiroman kao enciklopedija žanrova [823]
  - 4. 4. 2. 5. Enciklopedijski aspekt kompozicije *Bez mere* [848]
  - 4. 4. 2. 6. Magija montaže i (inter)tekstualno nesvesno [857]
    - 4. 4. 2. 6. 1. Magija montaže i demonizam teksta [857]
    - 4. 4. 2. 6. 2. „Fantastična biblioteka“: Ristić i Flober [872]
    - 4. 4. 2. 6. 3. „Monstruoza enciklopedija“: Ristić i Džojls [878]
    - 4. 4. 2. 6. 4. „Od istog pisca“: Ristić i Kiš [899]
- 4. 4. 3. ANTIROMAN KAO „DIJALEKTIČKA FIKCIJA U TRI DELA“ [930]
  - 4. 4. 3. 1. Kontekst: Hegel i nadrealizam [930]

- 4. 4. 3. 2. Nadrealistički hegelijanizam i avangardna antiliteratura [936]
- 4. 4. 3. 3. Struktura dijalektičke fikcije: samoukidanje antiromana [962]
- 4. 4. 3. 3. 1. Strukturne implikacije i mogućnosti dijalektičke fikcije [966]
- 4. 4. 3. 3. 2. Smrt romana [977]
- 4. 4. 4. ANTIROMAN KAO „JEDNOGODIŠNJI KOMPLET NOVINA, A NE DNEVNIK“ [1000]
- 4. 4. 4. 1. „Metafizika novinskih vesti“ (1927) [1003]
- 4. 4. 4. 2. Antiroman kao periodička forma [1014]
- 4. 4. 4. 3. Antiroman, usmenost i ep [1026]
- 4. 4. 4. 4. Dnevnik kao enciklopedija, antiroman kao časopis [1035]

## **ZAKLJUČAK** [1039]

## **LITERATURA** [1050]

I. Primarna literatura [1050]

II. Sekundarna literatura [1052]

III. Arhivski izvori [1089]

## **PRILOZI** [1091]

I. Tekstualno nesvesno: (p)opis arhivske građe [1091]

II. Prilozi [1097]

## UVODNA REČ

Da li se i na koji način antiroman može odrediti kao *relacioni* žanr koji je definisan strukturom *negacije romana*? Da bi se to (u)tvrdilo, neophodno je najpre odrediti naizgled samorazumljiv, ali nedovoljno teorijski definisan pojam tomana. Određenje antiromana kao žanra, ukoliko je on žanr, otežano je činjenicom da se sam roman konstituiše i teorijski opisuje kao svojevrsni *antižanr*. U dijahronijskoj perspektivi, roman je moguće posmatrati ili kao žanr vezan za nastanak i konsolidaciju modernog građanskog društva, ili kao žanr dugog trajanja, čije poreklo vodi do antike ili srednjovekovnog romana. Između ta dva viđenja žanra postoji osetna tenzija, a interpretacija će pokazati da je upravo ona određujuća za žanr antiromana.

Teorije koje prate trag Hegelovog određenja romana kao „moderne građanske epopeje“, kao što je to slučaj kod Lukača, Goldmana ili I. Vata, žanr romana vezuju za moderno građansko doba. Važna implikacija tih teorija je da između formalnih obeležja romana (posebno realističkog prosedea) i sociokulturnih faktora i procesa postoji određeni izomorfizam i dublja strukturna homologija. Istorijsko-poetička istraživanja žanra, recimo kod Bahtina i Meletinskog, rehabilituju značaj starijih tradicija i nude širu sliku dinamike *romance* i *novel*, kroz koju je pripreman nastanak modernog građanskog romana. Između ta dva viđenja žanra otvara se teorijski prostor koji se može iskoristiti za specifično *avangardni* momenat u razumevanju (anti)romana.

Nakon studije o francuskom nadrealizmu, Peter Birger je u *Teoriji avangarde* (1974) pokazao kako je za razumevanje građanske umetnosti, kao i njenog osporavanja u istorijskim avangardama, neophodno uvažiti *posrednički* prostor oličen u *instituciji umetnosti*. Reč je o specifičnom načinu na koji građansko društvo institucionalizuje umetnost kao autonomno polje odeljeno od životne prakse i zahteva za društvenom upotrebljivošću. Ta institucija, koja obuhvata „umetnički proizvodni i distributivni aparat, kao i vladajuće predstave o umetnosti koje u jednoj epohi suštinski određuju recepciju dela“ (Birger 1998: 33), formirana je i konsoliduje se paralelno sa modernim građanskim društvom. S esteticizmom umetnost spoznaje smisao te „institucionalnosti“, tj. „društvenu nedelotvornost kao suštinu umetnosti u građanskom društvu, i time izaziva samokritiku umetnosti“, a „zasluga pokreta istorijske avangarde je što su tu



samokritiku praktično izveli“ (40). Avangarda nije kritika nekog partikularnog umetničkog stila, već institucije umetnosti kao takve, a neorgansko umetničko delo i situacija opšte raspoloživosti stilova i sredstava, prateći su oblici tog osporavanja.

U takvom teorijskom kontekstu, nije teško naslutiti kako se forma antiromana, kao negacija građanskog realističkog romana, mogla funkcionalizovati za specifično avangardne poetičke učinke. Ukoliko je avangarda definisana kao stadijum samokritike građanske institucije umetnosti, a roman glavni žanr koji je građanska era kodifikovala, *avangardni antiroman* nastupa kao osporavanje građanske književnosti kroz oblik romana koji je ona istorijski sankcionisala. Na taj način antiroman nije tek jedna partikularna poetička mogućnost, nego pojava u samom središtu avangardnog procesa kao kritike građanske umetnosti i nasleđa građanske istorijske epohe.

Nadrealistička kritika romana apostrofira upravo taj prikriveni „savez“ između kodifikovanog oblika realističkog romana i građanske ideologije. Kroz paralelnu kritiku realističkog romana (*novel*) i afirmaciju gotskog romana (*romance*), nadrealistička poetika prepoznaje ključnu bifurkaciju žanra krajem 18. i početkom 19. veka, kada nastaju tri entiteta koja su na meti avangardne kritike: građansko društvo, autonomija umetničke sfere, moderni roman-novel. Taj eksplicitno-poetički okvir za razumevanje poetike nadrealističkog antiromana potrebno je osvetliti i u njegovoj argumenativnoj strukturi, i na primeru konkretnih realizacija žanra.

U središtu analize nalaze se dva važna antiromana srpskog nadrealizma, *Bez mere* Marka Ristića i *Koren vida* Aleksandra Vuča, oba objavljena 1928. Nakon modernističko-avangardne bure s početka dvadesetih godina, krajem decenije dolazi do zrelijih ostvarenja, koja istovremeno predstavljaju sintezu jednog poetičkog toka i najavu preloma do kojeg će doći s prelazom u tridesete godine 20. veka. U francuskom nadrealizmu 1928. takođe je obeležena pojavom važnih antiromaneskih ostvarenja, Bretonovom *Nađom* i Batajevom *Pričom o oku*, a pokret je još uvek i u poetičkom ozračju Aragonovog *Seljaka iz Pariza* (1926). Vučovo i Ristićevo delo sasvim su osoben i nezaobilazan doprinos poetici nadrealističke proze. U pitanju su dva dela koja se veoma razlikuju i koja bi se, na prvi pogled, teško mogla prepoznati kao izraz istovetne dubinske strukture ili žanra. *Koren vida* je kratki antiroman bliži nadrealističkom modelu eksperimentalne autobiografske proze, dok je delo *Bez mere* antiromaneskna enciklopedija i metafikcija, svojevrsna *suma* avangardnih eksperimentalnih postupaka,

koja izmiče poznatim modelima nadrealističke i avangardne proze. Ono što objedinjuje ta dva naizgled vrlo različita dela jeste upravo antiromaneskno poetičko stanovište. Upravo zato, Ristićevo i Vučovo delo pružaju optimalnu platformu za utvrđivanje formalnih invarijanti i granica antiromana.

Posebno treba istaći neočekivano velik i značajan poetički i umetnički doprinos beogradskih nadrealističkih antiromana, čiji značaj zapravo prevazilazi okvire srpske književnosti. Ristićevo *Bez mere* je *antiroman* u strogo avangardnom i uže žanrovskom smislu, koji novi prozni oblik eksplicitno imenuje („anti-roman“) i donosi njegovu autoteoretizaciju. Ristićevo delo takođe, što je sasvim retko, pamti same korene žanra antiromana i ostvaruje epohalno nadovezivanje nadrealističko-avangardne poetike na njih. Pre Ristićeve upotrebe pojma antiromana, termin se javlja kod Šarla Sorela, tvorca prvog evropskog antiromana u 17. veku, a nakon toga kod Ž. P. Sartra 1948, u vezi sa praksom francuskog novog romana. Pojavljivanje obrazloženog pojma *antiromana* u kontekstu nadrealističke poetike i epohalnih zahteva istorijske avangarde krucijalan je momenat u povesti žanra.

Ristić antiroman povezuje sa dijahronijskom dinamikom *romance* i *novel*, oživljavajući konstitutivni trenutak i povesnu dinamiku srpskog romana. Vraćajući se komično-parodijskom *Romanu bez romana* J. Sterije Popovića, Ristić destrukciju romana reaktualizuje u *vidakovićevskom* i romantičkom duhu. Ristićevo vraćanje Sterijinom romanu bez romana u tradiciji donkijhotijada i šendizma važan je korak na putu ka istorijsko-poetički izvanredno produktivnoj referenci na francuskog začetnika žanra, Š. Sorela, tvorca termina antiroman. Ali na tom mestu dolazi i do važne poetičke inverzije, određujuće za moderni, avangardni antiroman. Za razliku od starih antiromana, koji su kroz kritiku tradicije *romance* pripremali formiranje modernog romana (*novel*), avangardni antiroman afirmiše tradicije *romance* i žanrovsku kritiku preusmerava na realistički roman do kog su antiromaneskni tokovi doveli. Ukoliko je antiroman izvorno bio *anti-romance*, avangardni antiroman je *anti-novel*, i tu poetičku inverziju Ristić neposredno locira i obrazlaže. Drugim rečima, s Ristićevim antiromanom nalazimo se u srcu istorijsko-poetičke i teorijske diskusije o antiromanu u evropskoj književnosti, od trenutka nastanka termina i žanra u užem smislu, do avangardno-nadrealističkog trenutka njegove epohalne obnove.

Takva istorijsko-poetička situacija obavezuje na posebno pažljive i detaljne analize samih dela, iz kojih se može izvesti preciznija teoretizacija antiromana i popuniti osetna praznina u promišljanju poetike ovog žanra. Interpretacija obuhvata detaljno (ob)razlaganje poetičkih osobenosti odabranih dela, od stilsko-retoričkog, preko strukturno-narativnog do makropoetičkog nivoa, na kom se obelodanjuje celovita slika sveta, subjekta i društva. Analiza eksplicitnopoetičkih iskaza i oblika autodeskripcije, pokazuje ih ne samo kao inherentne sastojke dela već i kao autentično i distinktivno avangardni moment *(auto)refleksivnosti*. Potiskivanjem te (auto)refleksije zapravo je i propuštena mogućnost da se prepozna konstitutivni antiromaneskni momenat ovih dela u eksplicitnom i efektivnom *negiranju fikcije*. Ne samo problemi vrednovanja, istorija ideologije i političkih okolnosti, već i taj hermeneutički nedostatak u razumevanju ovih dela, presudno je uticao njihov položaj u istoriji srpske, ali i evropske književnosti.

Puni efekti i smisao poetike srpskih nadrealističkih antiromana vidi se kroz poetičke transformacije unutar autorskih opusa. Specifične kulturno-istorijske okolnosti vezane za jugoslovenski projekat i Vučovu i Ristićevu delatnost posle Drugog svetskog rata, obezbedile su poetici nadrealističkog antiromana produženo književnoistorijsko dejstvo i približili je poetičkim transformacijama u posleratnoj srpskoj i evropskoj prozi. To se posebno dobro vidi s obzirom na žanrove koje su nadrealistički *antiromani* uveli u modernu srpsku prozu, a koji će tek u posleratnom periodu dobiti nazive *autofikcije*, *metafikcije*, ili *enciklopedijskog romana*.

## 1. DUŠA OBLIKA: ROMAN KAO ANTIŽANR I ANTIROMAN KAO ŽANR

Antiroman već i oblikom reči, na ravni označiteljske strukture jednog negativnog pojma, sugerije suštinski relaciju, pa i paradoksalnu prirodu žanra. Antiroman se konstituiše kroz *negaciju* žanra romana, dok istovremeno (p)ostaje to što negira, naime i dalje jeste neka vrsta romana. Razumeti antiroman značilo bi razumeti poetički smisao te unutrašnje dijalektike forme koja vodi od *antiromana* do *antiromana*. Na istorijsko-poetičkom nivou, da bismo razumeli negaciju, neophodno je krenuti od predstave o žanru koji se negira.

Iako je središnji i dominantni oblik u sistemu žanrova moderne književnosti, roman nije ni približno lako definisati, kako je to slučaj sa epom, pesmom, putopisom, dramom, dnevnikom, pa čak i pričom. Nemogućnost definisanja i apartna priroda romana u odnosu na klasične žanrove, opšte je mesto teorije romana. Istorijski pregledi pokazuju da problemi u proučavanju romana proističu iz pitanja njegovog porekla, termina kojima je označavan, kao i same teorije proze. U antici, kada se pojavljuju prva dela koja uslovno možemo smatrati romanima, termin za takvu književnu vrstu nije postojao. U evropskim književnostima za roman su u upotrebi dva različita naziva – *romance* i *novel* – koja upućuju na različite tradicije u istoriji žanra i (pret)postavke o njegovom poreklu. Kao popularno-zabavna vrsta, roman je najveći deo svog istorijskog postojanja smatran za „poluknjiževnost“, ostajući van poetičkih sistematizacija, bez kanona egzemplarnih dela i književnoistorijske stabilizacije. Vankanonski život žanra doveo je, pored ostalog, i do nesrazmere između obilne romaneskne prakse i oskudne teorije i kritike žanra, za koju su sve do 20. veka bili zaduženi prevashodno sami romanopisci. Takva pozicija romana usloвила je i bitno drugačije oblike interakcije sa drugim, stabilnijim žanrovima, odnos koji je više u znaku mešanja nego razgraničavanja. U koordinaciji svih tih faktora – nepouzdanost i višestruko poreklo, terminološka nestabilnost, nisko mesto u književnoj hijerarhiji, odustvo kanona, žanrovskih granica i kritičko-teorijske verifikacije – dolazi do praktične nemogućnosti da se roman definiše na zadovoljavajući način.

O tome upečatljivo svedoče i savremene rečničko-enciklopedijske definicije romana. Kada treba uspostaviti najmanji zajednički skup osobina svojstven raznolikosti

romana, one se obično svode na tri obeležja: fikcija, proza, obim. U svom klasičnom obliku te definicije roman određuju kao „extended works of *fiction* written in prose“ (Abrams 1999: 190); „extended pieces of prose fiction“ (Cuddon 1999: 560); „a long fictional narrative written in prose“ (Bonn 2010: 111–112); dakle „velika prozna fikcionalna književna vrsta“ (Flaker 2001: 711). Ceo ovaj kompleks definicija po svoj prilici se proširio iz uvodnog dela Forsterovih *Vidova romana*, gde autor citira francuskog kritičara Abela Ševalea koji je roman odredio kao „une fiction en prose d’une certaine étendue“ (v. Forster 1955: 5–6). Rečničke definicije romana varirale su kroz vreme. P. Šartije prati njihovu evoluciju, iz koje se može videti kako je roman najpre određivan tematski (knjige i priče koje sadrže istoriju ljubavi, viteštva, rata), da bi se od 18. veka isticala njegova fikcionalna priroda, a u 19. veku kao neizostavne stavke upliću se proza i dužina (v. Chartier 1996: 1–2).

Ali i ta elementarna i vrlo apstraktna svojstva, kao minimalna uporišta generičke kohezije, mogla bi se dovesti u pitanje, pokazujući, kako je tvrdio Bahtin, da nema čvrstog obeležja romana koje bi se moglo navesti „bez takve ograde koja to obeležje, kao žanrovsko, potpuno [ne] anulira“ (Bahtin 1989: 441). Roman je dominantno prozna vrsta, ali mnogi primeri, bilo da je reč o delima koja mešaju stih i prozu (kao u antičkim delima, baroknom romanu, pa i nadrealističkom antiromanu), ili o čitavoj fazi srednjovekovnog viteškog romana u stihu, pokazuju da proza nije ultimativno svojstvo žanra. Pitanje obima, dužine romana, za koju je E. M. Forster čak proračunao da ne bi trebalo da bude manja od 50.000 reči (Forster 1955: 6), služi da roman diferencira u odnosu na novelu i druge kraće pripovedne vrste. Ali u različitim etapama istorije žanra, kao u slučaju klasicističkog romana (v. Popov 2001: 173) ili kratkog eksperimentalnog romana istorijskih avangardi (v. Петровић 2008), ključni poetički pomaci izvode se upravo postupcima redukcije, sažimanja i kondenzacije. Fikcionalni status romana mogao bi se smatrati neupitnim, ali i to metasvojstvo podleže raznovrsnim prigovorima: više od svih drugih žanrova roman je upućen na problematiku odnosa fikcije i stvarnosti i interakciju sa vanknjiževnim vrstama (pismo, autobiografija, dnevnik, memoar, istorija i sl.), što potvrđuju i podžanrovi izvedeni iz te interakcije (epistolarni roman, roman-dnevnik, autobiografski roman ili autofikcija, istorijski roman, i sl.).

U takvom kontekstu, gde je antiroman (ne)moguće odrediti u meri u kojoj je (ne)moguće odrediti sam žanr romana, neophodno je vratiti se osnovnim kritičko-

teorijskim i istorijsko-poetičkim viđenjima romana. U okviru njih, akcentovaćemo tokove koji vode rasvetljavanju specifične uloge antiromana u povesti romaneskog žanra. I nadrelistička kritika romana će u tom širem kontekstu teorije i istorije žanra dobiti posebno, donekle neočekivano osvetljenje i značaj.

## **1. 1. ROMAN KAO ANTIŽANR**

### **1. 1. 1. Marta Rober: porodični roman o romanu**

Mnoge teorije skreću pažnju na atipičnu prirodu romana kao vrste, a kroz sliku generičke nestabilnosti postepeno se osrctava predstava o romanu kao svojevrsnom antižanru, kojem se mora i teorijski pristupiti na bitno drugačiji način. Jedan od važnih teorijskih problema u proučavanju romana proističe iz pitanja porekla žanra. Jedan od mogućih odgovora na to pitanje nudi teorija Marte Rober.

Pored „skučenosti i neodređenosti“ rečničko-enciklopedijskih određenja romana, te definicije, po mišljenju Marte Rober, posebno „padaju na ispitu“ povodom pitanja odnosa romana i *stvarnosti*, koji „čini se, gramatičari smatraju razrešenim, ali koji iskrsava među piscima romana i kritičarima u svakoj generaciji pod vidom manje ili više izraženih sukoba“ (Počep 1998a: 902). U studiji *Roman o poreklu i poreklo romana* (*Roman des origines et origines du roman*, Robert 1972) Marta Rober će upravo preko ramatranja rekurentnog pitanja stvarnosti i pretenzija modernog romana na istinitost, pristupiti razradi psihoanalitičke teze o *poreklu romana* u „prvobitnom“ i psihološki univerzalnom *romanu o poreklu*, zasnovanom na Frojdovoj teoriji *porodičnog romana*.<sup>1</sup>

„Porodični roman“ je „mali mit“ i sistem fantazijskih konstrukcija kojima dete pribegava kako bi prevazišlo „tipičnu krizu ljudskog odrastanja koju izaziva Edipov kompleks“ (Počep 1998: 810), odnosno prvo razočaranje i otuđenje od dotad neprikosnovenih roditeljskih figura. Ta „lažna a prekrasna priča“ i „značajni arhaizam“, koji se po pravilu sasvim zaboravlja s odrastanjem, ostaje latentno delotvoran i predstavlja „nepresušna riznicu“ koja romanu „prenosi snagu svojih želja i svoju neugušivu slobodu“ (822). Taj „roman o poreklu ne otkriva samo psihičke korene književnog roda [...] on je sam književni rod sa svojim neiscrpnim mogućnostima i

---

<sup>1</sup> Reč je o tekstu „Porodični roman neurotičara“ (1909; v. Frojd 2011a: 23–26).

svojom urođenom infantilnošću, neistinit, površan, veličanstven, sitničav, rušilački i ogovarački književni rod čiji je sin zbilja svaki čovek“ (822). Priroda i struktura *porodičnog romana*, način na koji je u njemu određena dijalektika izmišljanja i usvajanja stvarnosti, M. Rober služe kao model za razumevanje romanesknog žanra, koji suštinski ne počiva na književnim pravilima, već na nečemu vezanom za odnos između stvarnosti i potrebe za njenim fantazijskim preuređenjem. Roman „priznaje samo volju porodičnog scenarija čije nesvesne želje produžava“, on ima „*obaveznu sadržinu i neodređeni oblik*“, a „porodični mit iz detinjstva određuje [...] roman u onome što ga čini upravo neodredivim“ (823). Dva osnovna tipa kompenzatornih fantazija tog *porodičnog romana* M. Rober projektuje kao dva bazična romaneskna modela, ali i „rodoslovna stabla“: romantičko, preedipalno „Nahoče“ (*L'Enfant trouve*) i realističko, edipalno „Kopile“ (*Bastard*), čiji će glavni primeri biti dela *Don Kihot* i *Robinson Kruso*, ali i Balzak i Flober.

Pitanje geneze implicira i pitanje književne istorije i genealogije. U vreme svoje ekspanzije i konsolidacije u 18. i posebno 19. veku roman je identitet izgrađivao na poricanju svih onih svojstava (nemoralan, zavodljiv, fantastičan, trivijalan) koja su bila osnov za njegovu viševjekovnu marginalizaciju i potiskivanje u subknjiževne prostore. Zato moderan roman više nije „beskoristan i lažan književni rod od koga su zazirali pisci iz starine, već je činilac napretka, oruđe ogromne potencijalne delotvornosti koje, u rukama kakvog romanopisca svesnog svoga zadatka, zaista radi za opšte dobro [...] ukratko, on vrši misiju“ (Počep 1998a: 907). U tom misionarnom samoporicanju žanra u ime njegove društvene reprezentativnosti i delotvornosti, Marta Rober vidi *nečistu savest žanra* koji bi „možda manje insistirao na svojoj srodnosti sa istinom kada bi i sam osećao da je ona bolje obrazložena“ (908). Insistiranje na stvarnosti, istini, jasnosti, verodostojnosti, društveno-etičkim funkcijama i prodornosti, pre ukazuje na prikrivanje „nemoći“ i „neodgovornosti“: „tu se oseća slabost književnog roda, nečista savest koja ga prati od njegovih početaka i koja ne samo što se ne smiruje nego se i pogoršava upravo sa napretkom savremenosti“ (908).

U obrtu tipičnom za psihoanalitičku hermeneutiku, stvarnu prirodu odnosa između romana i stvarnosti ne treba tražiti u toj manifestnoj želji romanopisaca i kritike, već na mestu dislocirane, implicitne i utopijske *želje* da se stvarnost menja

putem proizvodnje fikcije.<sup>2</sup> U toj *utopijskoj želji za promenom* počiva originalnost romanesknog žanra<sup>3</sup> i njegovo jedino pravilo, koje „nema smisla unutar poznatih stalnih književnih pravila“, već se obrazuje u graničnom prostoru između književnosti i psihologije, gde „roman ne kazuje šta jeste, već šta želi da bude, čemu teži kroz prividno proizvoljan rast oblika i ideja“ (913). U tom graničnom psiho-književnom prostoru autorka nalazi „prvobitni zametak“ romana i izvor njegovog „dubokog jedinstva koje potvrđuje čak i u svom položaju neobuzdanog književnog roda“ (913).

Na osnovu *ideje o promeni* kao zametku svekolikog romansiranja, uspostavlja se specifičan (homološki) odnos između *romana*, *romanopisca* i slike o *istoriji žanra*. Jer, romanopisac je „dobar pokazatelj onoga što književni rod pokazuje samo pod kontradiktornim vidovima ili u veoma neodređenim crtama“, a ista osnovna želja za promenom objašnjava i aspekte istorije žanra – „njegovu veru u napredak“ i neiscrpu „potrebu za ideološkim ili formalnim novatorstvom“ (911). Cilj autorke je da uspostavi „porodičnu priču“ samog romana, njegov „prvobitni roman“, dakle teoriju i istoriju žanra kao svojevrsni *roman o romanu*. U dva oblika i stadijuma „porodičnog romana“, određena situacijom preedipalnog romantičkog „Nahočeta“ i edipalnog, realističkog „Kopileta“ nije teško prepoznati dva osnovna tipa, ali i razvojnu sukcesiju struja *romance* i *novel*. Zanimljive su implikacije tog „prenosa“ na žanr romana ne samo tematskih već i *strukturnih* odlika *porodičnog romana*, nenapisanog romana koji nesvesno prebiva u svakom pojedincu. Situacija romantičnog „Nahočeta“, romantička (*romance*) tradicija zasnovana na „principu zadovoljstva“ i „prividu“, genetički je i hronološki primarnija, u psihorazvojnoj istoriji pojedinca, kao i u evoluciji žanra. Prvobitni implus za izmišljanjem opstaje i na narednom razvojnom stupnju romana (*novel*), koji upravo proklamovanim pretenzijama na stvarnost i istinitost potvrđuje ultimativno dejstvo volje da se fantazijski preuređuje svet. Ali iako su na taj način dva oblika neraskidivo upućena jedan na drugi, tipološke razlike među njima proističu iz različitih „stupnjeva razvoja“ i momenata „porodičnog romana“. Za razliku od romantičkog „Nahočeta“, zanesenjaka koji ostaje „zarobljen u preedipovskom svetu čiji

---

<sup>2</sup> U toj tački teorija M. Rober dodiruje se sa tezom Nortropa Fraja o romansi kao jezgru i izvoru pripovedne umetnosti uopšte, o kojoj će detaljnije biti reči u nastavku. Utoliko bi i frejdovski „porodični roman“ možda preciznije bilo nazvati „porodičnom romansom“.

<sup>3</sup> „Izvesno je da se roman razlikuje od svih drugih književnih vrsta, a možda i od svih drugih umetnosti po svojoj sposobnosti ne da prikaže stvarnost, kako se o njemu misli prema uvreženom shvatanju, već da pokrene život kako bi u njemu neprestano stvarao nove prilike i preraspoređivao elemente“ (1998a: 912).



jedini zakon još uvek jeste svemoć misli“, „sledbenik 'edipovskog' Kopileta“ „nema istu psihičku starost“ i „izvesnu zrelost pokazuje već time što priznaje svet koji postoji izvan njegove sopstvene osebe“, oslanjajući se na „tanane razlike podsticaja realizma koji pritiču u pomoć u trenutku najvećeg razvoja 'porodičnog romana'“ (Pošep 1998: 829).

Navedena opozicija vrlo je karakteristične za istoriju romana i sporove u pogledu njegovog porekla i prirode. Kao tipološka razlika, ona pomaže da se objasni diverzitet i nesvodivost romana na jedan od dva oblika uspostavljanja odnosa prema stvarnosti; uvek će postojati romansijeri koji porodični roman „pamte“ na stadijumu „Nahočeta“, taj romantički zanesenjak krije se ispod svakog realističkog osvajača, i ima „isto toliko remek-dela Nahočeta koliko i u tekovini Kopileta“ (830).<sup>4</sup> „Ta protivrečnost se nikada ne rešava: zapadnjački roman od nje živi“ (831). S druge strane, ta je razlika ipak i normativno-evolutivna, pošto univerzalnost porodičnog romana ipak propisuje smenu principa zadovoljstva principom realnosti, ili „Nahočeta“ (*romance*) „Kopiletom“ (*novel*). Čak i ako bi najsavršeniji roman bio onaj koji bi čisto književnim sredstvima „ostvario taj izuzetan napor da bude i za i protiv sveta“ (831), i ta bi rezolucija bila uslovljena pretpostavkom o tome šta se u tom društveno-istorijskom *svetu* doživljava i priznaje kao realnost i realističnost. Ako roman „u potpunosti određuje porodična mitologija čiji nastavak on predstavlja“ i ako on „nikada slobodno ne odlučuje o svom dobu“ (832), u građanskoj porodici i društvenoj mitologiji to univerzalno i uvek obnavljano dvostruko lice čoveka/žanra ipak je tretirano kao razlika u „uzrastu“ i „zrelosti“, dakle i „vrednosti“ žanra.

Istorijski posmatrano, slika romanesknog žanra je slika realističkog stadijuma „Kopileta“, romana koji sazreva skupa sa građanskim društvom koje razume i podstiče njegovu potrebu za uvažavanjem i osvajanjem stvarnosti. Roman, koji nestvarno predstavlja kao stvarno, jeste žanr fikcije *par excellence*, koju će upravo građansko-kapitalističko društvo u sponu institucionalizovati kao autonomnu oblast estetskog stvaranja. Utoliko je karakterističnija personifikovana slika romanesknog žanra koju M.

---

<sup>4</sup> „Zato dva romaneskna stava ne ulaze u strogo odeljene odeljke“ i „mogu jako dobro da se smenjuju u delu jednog istog tvorca“, da se dopunjuju da se sukobljavaju [...] Kako dva doba romana nisu oprečna, već, pre, usko zavisna jedno od drugog, Balzak može da bude 'realista' u *Ljudskoj komediji*, a da potom, pišući *Luja Lambera* ili *Serafitus Serafita*, uprkos svemu tome, da pređe na drugu stranu. [...] Flobert može da objasni svoje teorije o umetnosti sa krajnjom preciznošću u *Gospođi Bovari* i *Sentimentalnom vaspitanju*, ali nije stoga ništa manje samozaljubljeni i usamljeni sveti Antun o čijim je iskusejima maštao celog života“ (1998: 830). Primećujemo da činjenica sapostojanja dva romaneskna stava kod autora ne znači da u društvu njegovog vremena, ili kasnije recepcije, oba bivaju jednako vrednovana i prihvaćena.

Rober daje u uvodnom poglavlju studije. Navešćemo je ekstenzivnije jer uzorno sažima dominantan narativ o modernom romanu kao protejskom, anarhičnom i nedefinisanom žanru, pobunjeniku, skorojeviću i avanturisti među književnim vrstama:

„Kada je prešao iz reda nižeg i ozloglašenog žanra u silu verovatno bez presedana, sada gotovo samo on vlada u književnom životu, životu koji je pustio da ga uobličí njegova estetika i koji, sve više, ekonomski zavisi od njegovog uspeha. Sa onom slobodom osvajača čiji je jedini zakon beskrajno širenje, roman, koji je jednom zauvek uništio stare književne kaste – kaste klasičnih žanrova – prisvaja sve izražajne oblike, iskorišćava sve postupke, a čak ne mora ni da opravda njihovu upotrebu. A istovremeno sa ovim rasipanjem vekovima akumuliranog književnog kapitala, on prisvaja sve šire oblasti ljudskog iskustva i hvališe se da ih dobro poznaje i da njihovu vernu kopiju predstavlja, čas hvatajući je neposredno, čas tumačeći je na način moraliste, istoričara, teologa, odnosno filozofa i naučnika. Sličan po mnogim crtama imperijalističkom društvu u kome je rođen (njegov avanturistički duh stalno pomalo liči na Robinsonov, koji nije slučajno pretvorio svoje pusto ostrvo u koloniju), neodoljivo stremi ka univerzalnom, ka apsolutnom, ka celini stvari i misli; time nesumnjivo uniformiše i niveliše književnost, ali, s druge strane, pruža joj neiscrpne mogućnosti pošto ne postoji ništa o čemu on ne bi mogao da govori. Revolucionaran i buržoaski žanr – demokratski po vrsti i pokretan totalitarnim duhom koji ga navodi na slamanje okova i rušenje granica – roman je slobodan, slobodan sve do proizvoljnosti i do poslednjeg stupnja anarhije“ (Počep 1998a: 896–897; Robert 1972: 13–14).

U kritičkom diskursu o romanu kao anarhičnom žanru koji imperijalno osvaja književno polje, prepoznavamo mnoge figure koje se uobičajeno vezuju za Bahtinovu teoriju žanra. To se odnosi i na žanrovski imperijalizam, hibridnost i inkluzivnost romana:

Sa književnošću roman čini doslovno šta hoće: ništa ga ne sprečava da za sopstvene ciljeve koristi opis, naraciju, dramu, esej, komentar, monolog, raspravu; niti da po sopstvenom nahođenju bude, na smenu ili istovremeno, basna, pripovetka, poučna basna, idila, hronika, priča, epopeja; nikakav propis niti zabrana ne ograničavaju ga u izboru teme, dekora, vremena, prostora; jedina zabrana kojoj se podvrgava, ona koja određuje njegovu „prozaičnu“ prirodu, a ništa ga ne obavezuje da je apsolutno poštuje, može ako mu se to učini zgodnim sadržati pesme ili prosto biti 'poetski'. Što se stvarnog sveta tiče, sa kojim održava tešnje veze no ijedan drugi umetnički oblik, na volju mu je da ga slika verno, da ga izobličí, da zadrži ili da lažno predstavi

njegove proporcije i boje, da ga osudi; [...] Tako, za razliku od tradicionalnog književnog žanra, čija je pravilnost takva da ne samo što je podređen propisima i zabranama već ga upravo oni i čine, roman nema pravila i kočnice, otvoren je za sve moguće, u neku ruku neodređen sa sviju strana. To je, očito, osnovni razlog njegovog stalnog širenja a i razlog njegove popularnosti u savremenim društvima, na koja liči barem po svom domišljatom duhu, po živom humoru, po svojoj životnoj snazi“ (Počep 1998a: 897–898; 1972: 15–16)

Navedeni odlomci karakteristični su kako po tome šta kazuju o romanu, tako i po načinu na koji to čine, gradeći svojevrstan teorijski *narrativ o romanu* kao o romantičkom „Nahočetu“ (*romance*) koje postaje realističko „Kopile“ (*novel*), koje, po imperijalnoj logici „napoleonovskog“ sižea, trujumfuje u istoriji, kolonizuje i potčinjava književno polje. Pokušaj da se roman sagleda u celini svog dugog trajanja i poznog uspona, koji ga vodi od minornog do dominantnog književnog žanra, obično podleže, kod M. Rober sasvim (samo)svesno, proizvodnji „dijahronijske fikcije“ koja „romansira“ sam opis istorije žanra. Imaginativni ulog teoretičarke je pri tome podrška teorijskoj tezi koja se izvodi. Reč je o čestom i možda neizbežnom fenomenu srdonom onome što je Fredrik Džejmson u ogledu o Lukaču nazvao „organizacionom fikcijom“, ili „književnim zapletom“, koji se može prepoznati u mnogim „naučnim“ opisima istorijskih procesa i fenomena (Džejmson 1974: 190, 199). Moderne teorije romana, s obzirom na shematizacije istorije žanra, i same postaju svojevrсни *roman o romanu*. Ako su po Bahtinu žanrovi glavni *protagonisti* književne istorije, a epohe procvata romana obeležene *romansiranjem* drugih žanrova, imperijalizam romanesknog žanra zahvata donekle i kritičke diskurse koji su mu posvećeni.

### **1. 1. 2. Mihail Bahtin: roman kao junak književne istorije**

U tezi o vitalističkoj, nedisciplinovanoj i anarhičnoj prirodi romana nalazi se osnov ideje o romanu kao ne-žanru ili anti-žanru, čiju najupečatljiviju i najrelevantniju razradu predstavlja teorija Mihaila Bahtina. U Bahtinovoј teoriji vankanoničnost kao istorijski „hendikep“ romana postaje najsnažniji potencijal žanra, čiji specifičan istorijski ritam i poetičke metamorfoze celokupnu teoriju žanrova stavljaju pred imperativ „korenite rekonstrukcije“ (Bahtin 1989: 440).

Konsenzus oko nemogućnosti da se izvede zadovoljavajuća definicija romana, po Bahtinu je pre znak kapitulacije teorije pred romanom, odnosno posledica neuviđanja i nepriznavanja sasvim specifične, apartne i *ekskluzivne* prirode romana kao žanra. Po Bahtinu, nije dovoljno utvrditi nestabilnost žanrovskih obeležja romana, već u tome treba prepoznati konstitutivnu komponentu žanra i izvor njegove besprimerne vitalnosti. Jer roman nije tek „žanr među žanrovima“, on je „biće drugog soja“ i teorija romana „ima, u suštini, potpuno drugačiji predmet proučavanja nego teorije drugih žanrova“ (436). Ovaj i srodni primeri radikalizovanja romaneskne razlike (do)vode do zaključka da Bahtin zapravo „deli književne žanrove u dve grupe: roman i svi ostali“ (Mancing 2000: 153).<sup>5</sup>

Osnovna razlika romana u odnosu na stare, dovršene i klasične žanrove (ep, tragedija, komedija, lirske vrste), jeste činjenica da je on „jedini žanr koji nastaje i još nije završen“ (Bahtin 1989: 436), s kojim takoreći prisustvujemo živom procesu formiranja i trijumfalne ekspanzije jednog žanra. Za razliku od ostalih žanrova, roman ne poznajemo kao gotov i očvrslu oblik nasleđen iz arhajskog doba usmenosti, on je jedini žanr mlađi od pismenosti i štampe i jedini je „organski osposobljen za nove oblike bezglasnog opažanja, to jest čitanje“ (436). Za razliku od starih formi, koje se novim uslovima postojanja samo više ili manje, bolje ili gore *prilagođavaju* (436), roman je *proizvod* tih novih okolnosti i utoliko je za njih prisniji i produktivniji vezan. Roman je žanr modernih, prelaznih, otvorenih, mobilnih i višejezičnih društava. Posmatramo li tri ključne epohe u kojima se po Bahtinu „postavljaju osnove žanra romana“ (472), u njima prepoznajemo tri začetka (tri različite) modernosti: helenističko doba, renesansa i, posebno „snažno i jasno“, vreme od druge polovine 18. veka. Svoju žanrovsku vitalnost, dakle, roman crpe iz činjenice da je „jedini žanr koji je rodila i othranila moderna epoha svetske istorije i zato joj je duboko srodan“ (436). Jer, „Nastajanje može shvatiti samo onaj koji i sam nastaje. Roman je postao glavni junak drame književnog razvoja novoga vremena baš zato što on najbolje izražava tendenciju nastajanja novog sveta, što je jedini žanr koji je rodio taj novi svet i koji mu je u svemu srodan“ (439).

---

<sup>5</sup> Ukoliko drugačije nije naznačeno, svi prevodi na srpski su naši. Zahvaljujem Muriel Chretien na razgovorima i konsultacijama povodom francuskog jezika, a Urošu Tomiću na pomoći u prevodu nekoliko odlomaka s engleskog,

Takva ekskluzivna priroda romana sadrži važne implikacije i posledice. Jedna je *vanžanrovska* istorijska sudbina romana: izostanak autoritarnog kanona, vezanost za trivijalne žanrove i popularnu kulturu, isključenost iz zvaničnih poetika i teorije žanrova. Druga je *omnižanrovska* komponenta, ispoljena kao protejska fleksibilnost forme i potencijal za integraciju drugih žanrova, ili kao invazivna, viralna potencija romansiranja drugih žanrova. Kao mladi žanr koji se bori za primat u književnosti, roman u svoje tkivo pretapa druge žanrove; kao subvertivan, vangenerički oblik on ne učestvuje u harmoniji žanrova i remeti književne hijerarhije, stvarajući problematične mešovite vrste. Najzad, tu je i *antižanrovska*, borbena komponenta romana koja snagu crpe iz smeha i parodije i ispoljava se kao antiautoritarna, polemička, osporavalačka i kritička forma. Uvlačeći sve druge žanrove u polje žanrovskog kriticizma, roman je i ultimativni primer *autokritičkog žanra*: on „nijednoj svojoj vrsti ne da da se stabilizuje. Kroz čitavu istoriju romana provlači se dosledno parodiranje ili travestiranje vladajućih i pomofnih vrsta toga žanra koje teže šablonizaciji“ i „ta samokritičnost romana je njegova izvanredna odlika, kao žanra u nastajanju“ (438).

U korelaciji ovako naznačenih svojstava, a posebno na osnovu privilegovane veze romana i modernog društva, u Bahtinovoј teoriji postepeno se profiliše i specifična *metažanrovska* komponenta romana, koji se vidi ne samo kao antižanr, „poseban“ i „neuporediv sa drugim žanrovima“ (441), već i kao arhižanr celokupne književnosti. Snagu generičke „orbite romana“ po Bahtinu obezbeđuje upravo to što se ona „podudara sa osnovnim pravcem razvoja čitave književnosti“ (439), koji umnogome zavisi od redefinisanja granica između umetničkog i vanumetničkog, na koje ekskluzivno pravo polaže upravo roman (467). Ono što pokreće i nosi modernu književnost kao celinu, tačno je ono čemu roman *daje književni oblik*. Na tome počiva poseban, transžanrovski značaj romana za razumevanje kretanja književnosti uopšte. Jer, roman se dotiče upravo osnova i granica literarnosti određenog doba,<sup>6</sup> on je svojevrsna *prognostička* i *generička avangarda* koja se „nalazi na čelu procesa razvoja čitave književnosti novijeg vremena“ (443) i „može poslužiti kao dokument predviđanja još dalekih i krupnih sudbina razvoja književnosti“.

„Organizaciona fikcija“ Bahtinove teorije romana može se čitati kao svojevrsan *avangardistički narativ*. Prepoznamo ga prvashodno u slici o revolucionarnoj prirodi

---

<sup>6</sup> Kao kod romansijera 18. veka kad roman „istupa direktno i samosvesno kao kritički i samokritički žanr koji mora *obnoviti same osnove vladajuće literarnosti i poetičnosti*“ (Bahtin 1989: 442, kurziv B. A.).

romana, izraženoj u kritičkim, vitalističkim, polemičkim, dehijerarhizujućim svojstvima žanra, ali i u eksplicitnim iskazima o *anticipativnim*, *totalizujućim* i *metaliterarnim* funkcijama romana, čije su ambicije usmerene na celinu, osnove ili granice književnog polja. Avangardni etos i figuracije Bahtinove teorije romana mogu se razumeti kao prateći epohalni trag iskustva istorijskih avangardi, i posebno poetičkog susreta ruske umetničke avangarde i avangardne književne teorije ruskog formalizma.<sup>7</sup>

Zanimljivo je da se ta antiautoritarna strana Bahtinovog viđenja romana istovremeno (u)saglašava sa onim što se može smatrati vrednosno selektivnim i pseudonormativnim aspektom njegove teorije, koja podrazumeva i favorizuje određeni tip „pravog“ romana, utemeljenog u onome što su diferencijalna svojstva i potencijali žanra. Reč je o onome što Bahtin određuje kao „drugu stilsku liniju“ romana, dakle liniju realističko-parodijskog romana, koja je „jednom zasvagda otkrila mogućnosti koje su sadržane u romanesknom žanru: u njoj je roman postao ono što jeste“ (181).

Tako u Bahtinovoј teoriji dolazi do svojevrsne *avangardizacije realizma*, pošto se revolucionarni žanrovski kvaliteti romana vezuju za jedno renesansno i/ili realističko, trezveno, individualističko, kritičko, empirijsko i demistifikujuće osećanje sveta. Tako je revolucionarnost i novina romana u odnosu na ep upravo „sudar sa stihijom nezavršene sadašnjosti“, koja za roman nije samo predmet predstavljanja već i „polazište razumevanja, ocene i oblikovanja“ (455), dakle suština žanra, gravitaciono jezgro oko kojeg se okupljaju njegova ključna generička obeležja:

„U njegovu osnovu ušli su lično iskustvo i slobodna stvaralačka imaginacija. Nova trezvena umetničko-prozna slika u romanu i novo, zasnovano na iskustvu, kritičko-naučno shvatanje nastajali su uporedo i istovremeno. Na taj način roman je od samog početka pravljen od drugačije građe nego ostali gotovi žanrovi, on je drugačije prirode, s njim i u njemu u izvesnoj

---

<sup>7</sup> Na sličan način A. Jerkov posmatra posredan ali odlučujući utisak avangardnog trenutka za artikulaciju Bahtinove teorije, posebno onoga što je u njoj teorijski najpovokativnije: „Svakako i pod izvesnim uticajem avangardnih književnih tvorevina koje je i sam, a naročito kritikujući ruske formaliste, proučavao, Bahtin je razvio književnoteorijski senzibilitet sa kojim bi se mogli uporediti samo radovi mladog Lukača i, naravno, Valtera Benjamina“ (Jerkov 1998: 10). Na nedovoljno uočenu interakciju književne i teorijske avangarde skreće i članak o karnevalizaciji u *Pojmovniku ruske avangarde*: „Trebalo priznati da je umjetničko iskustvo karnevalizirane književnosti prve polovine XX. st. tvorilo duboko skrivenu implicitnu osnovu teorije, koja nije obnažila svoj pravi književnopovijesni temelj. Oblikovanje teorije, tj. process osmišljavanja pojave bio je gotovo istodoban s aktiviranjem same pojave, no ta činjenica paralelizma čini se, ipak, nije bila dovoljno uočena. Po svoj prilici, sami njihovi nosioci nisu u potpunosti osjećali uzajamnu povezanost, suodnos književnoteorijskog i književno-umjetničkog oblika mišljenja epohe“ (Szilárd 1984: 54).

meri se rodila budućnost čitave književnosti. Zato, rodivši se, on nije mogao postati samo žanr među žanrovima i nije mogao da gradi svoje korelacije s njima u poretku mirnog i harmoničnog paralelnog postojanja [...] On je žanr koji večno traga, večno istražuje samog sebe i preispituje sve svoje nastale oblike. Samo takav i može biti žanr koji se razvija u zoni neposrednog kontakta sa stvarnošću koja nastaje. Zato romansiranje drugih žanrova nije njihovo potčinjavanje tuđim žanrovskim kanonima; naprotiv, to je njihovo oslobađanje od svega uslovnog, zamrlog, neprirodnog i beživotnog, što koči njihov sopstveni razvoj, od svega što ih pored romana pretvara u nekakve stilizacije preživelih formi“ (Bahtin 1989: 472–473).

Bahtinova teorijska imaginacija, slično M. Rober, roman zaista modelira kao *protagonistu* književne istorije, žanrovsko „nahoće“ koje kreće u osvajački pohod i trijumfuje u meri u kojoj je srodan onim najavangardnijim i najvitalnijim u samoj društvenoj i ljudskoj stvarnosti. Roman, koji je po imanentnoj totalizujućoj snazi gotovo približen statusu književnog *roda*, posreduje između običnih ili starih žanrova i *literature* kao institucije i nadžanra. Tim svojim metasvojstvima, roman je na određeni način i *postžanrovski* žanr, žanr žanra ili *nežanrovski žanr* koji se – slično Kalerovom određenju *nežanrovske literature* koja se mora čitati na metaliterarnom nivou (Culler 2000: 54) – konstituiše tek tamo je sam „žanr“ postavljen kao problematičan. Posmatrajući roman, jedini žanr koji još nastaje, prisustvujemo samoj logici formiranja i života žanra, koji se „ponovo rađa i obnavlja u svakoj novoj etapi razvitka literature i u svakom pojedinačnom delu datoga žanra“ (Bahtin 2000: 101).

I Bahtinova i teorija Marte Rober nude karakterističan kritički narativ o romanu kao imperijalnom antižanru, s totalizujućim i antikanonskim etosom koji je primeran izraz sociokulturne modernosti koju žanr romana na određeni način „preslikava“. I Bahtin i M. Rober ističu ekskluzivnost romana, posebno u modernoj građanskoj eri, gde je roman reprezentativniji za status književnosti i fikcije *per se*, nego što deli sudbinu drugih žanrova. U tom svojstvu romana koje ga približava književnosti kao „nadžanru“ fikcije u moderom građanskom društvu, počinje da se nazire problem odnosa romana i institucije umetnosti/književnosti, koja će biti određujuća za avangardne antiromane. U obe teorije ostaje nerazrešena ambivalencija odnosa između nenormativne prirode žanra i normativizujućih aspekata modernog građanskog društva u kojem se dominacija romana-novel potvrđuje. To će predstavljati jednu od glavnih tačaka diferenciranja unutar jednog važnog toka moderne teorije romana.

## 1. 2. ROMAN I (GRAĐANSKA) MODERNOST

### 1. 2. 1. Formalni realizam (I. Vat)

Ako je antinormativni duh i imaginativ avangarde imao udela u artikulaciji nove vizije žanra u Bahtinovoј teoriji, njegovu protivtežu, ili neobičnu simbiotičku dopunu, činio je realističko-kritički senzibilitet i identifikovanje romana sa modernim evropskim romanom (*novel*). I Bahtinova empirijsko-realistička avangardnost romana, i predstava o romanu kao „napoleonovskom“ građansko-revolucionarnom žanru koju smo sreli kod M. Rober, pripadaju dominantnom kritičkom trendu u kom se roman vidi kao *žanr modernosti*, vezan za dublju transformaciju zapadnoevropskog društva do koje je došlo nakon velikih građanskih revolucija u Engleskoј (1688) i Francuskoј (1789). Uspon romana koincidira da usponom građanstva, a glavni „presek“ tog *susreta u usponu* bila je, kao što ćemo videti, kategorija realističke mimeze. Činjenica da je roman u prelomnom trenutku svoje istorije, kad ulazi u fazu nezapamćenog širenja i integracije u postklasicističke poetičke sisteme, označen i ozvaničen kao prevashodno realistička forma (*novel*), bitno će odrediti predstave o romanesknom žanru sve do danas. Tako je i došlo do situacije da se, kako tvrdi Meletinski, „većina istraživača-teoretičara, koja se bavila sinhronijskim ili dijahronijskim presekom romana u celini, prilikom opisivanja žanra praktično orijentisala na roman iz XVIII–XIX veka“ (Мелетински 2009: 194). Pišući o metafikciji početkom osamdesetih godina, Linda Hačion će na to duboko fundirano poistovećenje romana i realizma ukazati kao na „tiranizaciju“ definicije žanra (v. Hutcheon 1980: 37–40).

Za tu dominantnu struju tumačenja koja roman izjednačava sa *novel* i književnom formom društveno-kulturne avangarde građanstva, reprezentativna je studija Ijana Vata *Uspon romana (The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding, 1957)*. Osnovu Vatove argumentacije čini (pod)razumevanje da je roman *nova književna forma*, diferentna u odnosu prethodne prozne tradicije, ali i druge žanrove, posebno na osnovu prisnije vezanosti za društvene i intelektualne promene u osamnaestovekovnom (engleskom) društvu. Vat nastoji da glavna obeležja nove forme obrazloži kao refleksi ključnih promena karakterističnih za građansko i kapitalističko društvo u nastajanju: ekonomski individualizam, puritanska koncepcija dostojanstva rada, urbanizacija,



širenje štampe i promene u strukturi čitalačke publike (dokolica, žene, veza romana i novinarstva), klasna pokretljivost, promene vezane za rodne uloge, tip porodice i status braka. Od posebnog značaja za formiranje nove slike sveta u romanu bila je specifična epistemološka podloga koja mu je pripremljena usponom filozofskog realizma (Dekart, Lok, Hobs), kao „avangarde rađajućeg individualizma“ (Watt 1976: 68).

Ime za novinu koju je uveo osamnaestovekovni roman, i ujedno minimalna objedinjujuća karakteristika žanra, jeste ono što Vat definiše kao *formalni realizam*:

„formalni, jer se termin realizam ovde ne odnosi ni na kakvu posebnu književnu doktrinu ili namenu, već samo na niz narativnih procedura koje se tako često nalaze grupisane u romanu, a tako retko u drugim književnim žanrovima, da se mogu smatrati tipičnim za samu formu. Formalni realizam je, zapravo, narativno otelotvorenje premise koju su Defo i Ričardson prihvatili veoma doslovno, ali koja je implicitna u romanesknoj formi uopšte: reč je o premisi, ili primarnoj konvenciji, da je roman puni i autentični izveštaj o ljudskom iskustvu, te je stoga obavezan da svog čitaoca zadovolji takvim detaljima priče kao što su individualnost aktera o kojima govori, pojedinosti vremena i mesta njihovih radnji, detalji koji su predstavljeni kroz šire referencijalnu upotrebu jezika nego što je to običaj u drugim književnim formama“ (Watt 1976: 35).

Vat nastoji da naglasi inovirajuću i avangardnu prirodu formalnog realizma, koji je, kao i društvene i intelektualne snage koje su stajale iza njega, podrazumevao snažnu kritičku notu, raskid sa književnim tradicijama i važećim kulturnim konvencijama.<sup>8</sup> Realističkih elemenata u prozi svakako je bilo i ranije, ali u osamnaestovekovnom romanu realizam postaje organizaciono načelo celokupne književno-pripovedne strukture i njenih uporišnih tačaka: karakterizacije, tretmana vremena i prostora i jezičko-stilske realizacije. Svaki od ovih elemenata biva podređen opštem zakonu konkretnog i detaljnog predstavljanja, stvarajući platformu za identifikaciju i aktivnu participaciju čitaoca na temelju izgrađene referencijalne iluzije. Osnove tako shvaćenog formalnog realizma Vat demonstrira na primeru Defovih, Ričardsonovih i Fildingovih romana, unutar kojih ipak razlikuje i favorizuje diskretniji *realizam predstavljanja* (*realism of presentation*) Defoa i Ričardsona spram *realizma ocene* (*realism of*

---

<sup>8</sup> Čak i „besformnost“ romanesknog žanra Vat objašnjava kao efekat realizma: „Ono što se obično oseća kao bezobličnost romana, u poređenju sa, recimo, tragedijom ili odom, verovatno proizilazi iz sledećeg: siromaštvo formalnih konvencija romana bila bi cena koju mora da plati za svoj realizam“ (Watt 1976: 14).

assessment) Fildingovog „druželjubitvog“ sveznajućeg pripovedača sklonog komentaru i vrednovanju.

U vreme kada se pojavila Vatova studija predstavljala je metodološku reakciju na ortodoksiju nove kritike i njenog ograničavanja analiza na *close reading* autonomnog teksta izolovanog od društvenog konteksta (Schwarz 1983: 60). Ipak, ključna teza Vatove studije bila je „više modifikacija nego poricanje formalizma“ i uz sve svoje polemičke učinke svedočila je o mogućnosti koordinacije strukturno-formalnih i istorijsko-kontekstualnih proučavanja (59, 62). Svojim formalnim aspektom, a i mnogim implicitnim preferencijama (predstavljanje spram vrednovanja, dramatisacija spram komentara itd.), ona se približava tradiciji angloameričke teorije proze, koja je, izrastavši iz „šinjela“ predgovora Henrija Džejmsa, u osnovi bila orijentisana na analizu pripovednih mehanizama, tačke gledišta i romana kao umetničke konstrukcije, i u tom smislu predodređena za potonji susret sa strukturalizmom, naratologijom i *reader response* teorijama.<sup>9</sup>

S druge strane, Vatova studija, kako su naglašavali njegovi brojni kritičari, nije bila „etički neutralna“, niti književnoistorijski sasvim izbalansirana. Ona je uvodila naglašeni istorijski diskontinuitet, koji je oštro odvajao predmodernu fazu romana od one kojom je roman stavljen na trasu epohalnih kulturnih i društvenih kretanja. Takvo radikalizovanje opozicije između *romance* i *novel* i izjednačavanje *novel* sa *engleskim* romanom 18. veka, vodilo je reduktivnoj slici istorije žanra i potiskivanju drugih i ranijih „realizama“, posebno francuske romaneskne tradicije koja je do sličnih analitičko-realističkih zaključaka došla još u 17. veku. Najzad, i predloženi kanon engleskog osamnaestovekovnog romana bio je asimetričan i samoutajan. Pored intervencije koja se odnosila na revalorizaciju Ričardsona spram Fildinga, iz perspektive savremene književnosti najveća praznina u Vatovoj studiji odnosi se na „izostavljeno

---

<sup>9</sup> Moderna angloamerička teorija romana u velikoj meri je rođena iz romansijerske i (auto)kritičke prakse Henrija Džejmsa, čiji se opus može smatrati krajnjim, modernističkim ishodom *formalnog realizma*, i na čijim su predgovorima književni kritičari i teoretičari „sazidali teorijsku kuću proze“ (Dojčinović 2012: 8). Džejmsove stavove, posebno o pitanjima perspektive i tačke gledišta, nedugo nakon njegove smrti sistematizovao je, a po mišljenju V. Buta i znatno simplifikovao, Persi Labok, „more Jamesian than James“, kako je okvalifikovao u uredničkom predgovoru drugom izdanju njegove uticajne studije *Umeće romana (The Craft of Fiction, 1921)*. U srodno vreme objavljena je i knjiga *Vidovi romana (Aspects of the Novel, 1927)* E. M. Forstera, čija je struktura karakteristična za način na koji će se, sve više u pedagoškom maniru, doživljavati „poredak proze“: *story, people, plot, fantasy and prophecy, pattern and rhythm*. Osim već pominjanog proračuna o 50.000 reči kao kvantitativnom minimumu za roman kao proznu vrstu, Forsterova studija poznata je i po uvođenju razlike između *priče (story)* i *zapleta (plot)* – srodno razlikovanju fabule i sižea kod ruskih formalista – kao i diferenciranju *plošnih (flat)* i *reljefnih (round)* junaka romana.

poglavlje“ o Sternu.<sup>10</sup> Isključivanjem *Tristrama Šendija*, u kom „spoznavanje forme pomoću njezina narušavanja i jest sadržaj romana“ (Šklovski 1969: 106), ispuštena je mogućnost da se zasnivajući trenutak modernog evropskog romana osmisli u znatno (post)modernijim kategorijama „formalne autoreprezentacije“ (Watts 1996), autoreferencijalnosti i metatekstualnosti, u okviru kojih *formalni realizam* biva iskušavan *mimezom pisanja*.

Uspostavljanjem korelacije između strukturnih elemenata nove forme romana i njenih filozofsko-društvenih pretpostavki, Vatov pristup približava se i jednoj ideološki bitno drugačije obojenoj liniji tumačenja romana. Reč je o filozofsko-sociološkim teorijama romana, koje vode od Hegela, preko Đ. Lukača do L. Goldmana ili F. Džejmsona. One sa Vatovom koncepcijom dele dva ključna stanovišta – roman kao žanr građanske modernosti i u osnovi realističko-predstavljачka forma – ali će u njima doći do znatnog preoblikovanja Vatovog liberalno-humanističkog i građansko-demokratskog entuzijazma. Od Hegela do Lukača i Goldmana, roman se sve više ukazuje kao melanholična forma, povest o otuđenom i problematičnom individuumu u sve protivrečnijoj „prozi“ građanskog života bez transcendencije. Ali pre nego pređemo na taj tok tumačenja žanra, neophodno je osvrnuti se na romantičku teoriju u kojoj je roman prvi put određen kao ultimativni žanr modernosti i celokupne književnosti.

### 1. 2. 2. Romantička teorija romana

U modernim pregledima istorije i teorije žanra često se zaobilazi romantičarska teorija romana, iako bi se, kako je Lukač pisao, već i na osnovu etimologije mogla naslutiti specifičan afinitet između *romana* i *romantizma*. Romantička teorija je prva koja je roman posmatrala kao ultimativni žanr *modernosti* i stavila ga u središte jednog opšteg poetičkog programa. Još je značajnije to da se u romantizmu novi žanr prvi put

---

<sup>10</sup> O nastanku studije, razlozima za njeno skraćivanje i izostavljanje poglavlja o Sternu v. Watt 1968. Dotičući se ovlaš Sterna u završnom poglavlju svoje knjige, Vat ističe Sternovo poigravanje jednim od osnovnih problema formalnog realizma – tretmanom vremenske dimenzije u pripovedanju, pri čemu Stern „uzimajući vremenske potrebe formalnog realizma bukvalnije nego što je to ikada pokušano pre – ili posle – toga, postiže *reductio ad absurdum* romana iznutra“ (Watt 1976: 332). Ipak, u celini Vatove studije, Stern je tek „parodijski izuzetak koji potvrđuje normativno – realističko – pravilo“ (Watts 1996: 21). Kerol Vats pokušaće da uradi ono što je Ljan Vat propustio, pokazujući kako je Sternov eksperiment u romanu takođe bio vezan za društvena i idejna strujanja svog doba i novi tip (fukoovske) modernosti (v. Watts 1996).

sreo sa epohalnom filozofsko-teorijskom kulturom, tokovima ustanovljavanja estetske moderne, ali i shvatanjem književnosti kao *apsoluta*, približivši se mišljenju totaliteta, procesualnosti i autopoezisa.

Reč je o ranom, jenskom ili *teoretskom romantizmu*, vezanom za krug oko Fridriha Šlegela i časopisa *Ateneum (Athenaeum 1798–1800)*,<sup>11</sup> u okviru čijeg je kratkog ali intenzivnog delovanja bilo otkriveno i artikulirano ono što Laku-Labart i Nansi nazivaju *književnim apsolutom*, uvođenjem teoretskog projekta u književnost, institucionalizacijom književnog žanra, književnosti kao apsoluta (Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 2–3). I za Blanšoa, na kog se francuski teoretičari naslanjaju, romantizam je bio upravo ta *strast za mišljenjem, eksces mišljenja*, u kom se književnost sreće sa revolucionarnim etosom i imperativom samoobznanjivanja i samopropitivanja (Blanchot 1983: 167). Kao mišljenje totaliteta i rađanje pesničke i poetičke samosvesti, rani romantizam, po Blanšou, nije tek jedna među književnim školama – „on otvara epohu“ (168). Studija *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) Laku-Labarta i Nansija svakako je jedno od svedočanstava da ta epoha književno-teorijskog mišljenja još nije zatvorena.<sup>12</sup>

Glavno otkriće jenskih romantičara, koje će potpuno uskomešati teoriju žanrova, bilo je otkriće književnosti kao produktivnosti i poezisa, kao onoga što u sebi stvara istinu samog stvaranja, a time i istinu samostvaranja, autopoezisa i vlastite teoretizacije (Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 12). Tako shvaćen književni apsolut radikalizuje i infinitizira mišljenje totaliteta i Subjekta (15), tako da se „Književnost (ili Poezija), 'romantički žanr'“ uvek vidi „kao vrsta koja je s one strane same književnosti“, kao „proces apsolutizacije i obezmeravanja (infintization)“, dakle „Proces kao takav“, '*auto*' pokret u stalnom samoprevazilaženju (92). Prepoznatljivi romantičarski topos infinitizacije, hiperbolizacije, hibridizacije i procesualnosti literature oličen je u

---

<sup>11</sup> Pored braće Šlegel, grupi su pripadali Dorotea Mendelson, Karolina Mihaelis, Novalis, Šlajemaher, Tik i Šeling. Laku-Labart i Nansi smatraju je *prvom avangardnom grupom u istoriji*, posebno na osnovu kolektivnih oblika istraživanja, pošto su upravo ti nadindividualistički modaliteti života i rada vodili ključnom isksustvu romantičkog pisanja i zasnivanju teorijske prakse (v. Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 9).

<sup>12</sup> Up. „it means that literature, as its own infinite questioning and as the perpetual positing of its own question, dates from romanticism and as romanticism. And therefore that the romantic question, the question of romanticism, does not and cannot have an answer. Or, at least that its answer can only be interminably deferred, continually deceiving, endlessly recalling the question (if only by denying that it still needs to be posed). This is why romanticism, which is actually a moment (the moment of its question) will always have been more than a mere "epoch," or else will never cease, right up to the present, to incomplete the epoch it inaugurated“ (Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 83).

poznatom 116. fragmentu Fridriha Šlegela, kojeg zbog reprezentativnosti, a i značaja za dalja razmatranja, vredi navesti u celini:

„Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njeno određenje nije samo to da ponovo sjedini sve određene vrste poezije i da dovede u dodir poeziju sa filozofijom i retorikom. Ona takođe hoće i treba čas da meša čas da stapa poeziju i prozu, genijalnost i kritiku, umetničku poeziju i poeziju prirode, da učini poeziju živom i društvenom, a život i društvo poetičnim, da poetizuje duhovitost i da umetničke forme napuni i zasiti pravim obrazovnim materijalom svake vrste i da ih nadahne treptajima humora. Ona obuhvata sve što je na bilo koji način poetično, od najvećih sistema umetnosti, koji u sebi sadrže opet više takvih sistema, do uzdaha, poljupca, što je nošen dahom deteta koje ispevava pesmu koja nije umetnost. Ona se, tako, može izgubiti u onom što je predstavljeno da bi čovek mogao poverovati kako je za nju sve i svja da okarakterise poetske individue svake vrste; a ipak, ne postoji još nijedan oblik koji bi bio tako podešen da u potpunosti izrazi duh autora: tako da su poneki autori, koji su i hteli da napišu samo roman, prikazali otprilike sebe same. Samo ona, poput epa, može da postane ogledalo svekolikog okolnog sveta, slika epohe. A, ovamo, može ona ponajviše da lebdi i na krilima poetske refleksije u sredini između onoga što je predstavljeno i onoga što predstavlja, slobodna od svakog realnog ili idealnog interesa, da stalno iznova potencira tu refleksiju i umnogostručava je kao u nekom beskrajnom nizu ogledala. Sposobna je za najviše i najsvestranije obrazovanje; ne samo iznutra ka spolja, nego i spolja prema unutra; tako što u svemu što u njenim proizvodima treba da bude celina organizuje sve delove na sličan način, čime joj se otvara pogled na klasičnost koja se širi bez granica. Romantična poezija je među umetnostima ono što je duhovitost za filozofiju, i društvo, ophođenje, prijateljstvo i ljubav u životu. Druge pesničke vrste su završene i mogu se sada u potpunosti raščlanjivati. Romantična vrsta pesništva još je u nastajanju; štaviše, njeno pravo biće jeste u tome što večno može samo da nastaje, a da nikad ne bude dovršena. Nju ne može iscrpiti nijedna teorija, i samo bi neka divinatorska kritika smela da se odvaži da okarakterise njen ideal. Jedino je ona beskrajna, kao što je jedina slobodna, i kao svoj prvi zakon priznaje to da samovolja pesnika ne trpi nad sobom nikakav zakon. Romantična vrsta pesništva je jedina koja je više od vrste i u neku ruku je pesnička umetnost sama: jer, u izvesnom smislu sva poezija jeste ili treba da bude romantična“ (Šlegel 1999: 38–39).

Romantičku teoriju romana nemoguće je izolovati od šire koncepcije literature u sklopu koje je artikulisana. Roman je upravo žanr tog novog viđenja literature, po kojoj, kako primećuju Laku-Labart i Nansi, roman može biti samo nešto *više od romana* (1988:

98). Prvi i jedan od najznačajnijih doprinosa romantičke teorije žanra jeste što je roman videla kao reprezentativan žanr modernosti, romantički žanr i žanr romantičkog.<sup>13</sup>

Pored fragmenata, kao glavnog oblika izražavanja romantičke misli, glavni izvor za razumevanje romantičke teorije romana čini Šlegelov *Razgovor o poeziji* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), pisan u žanru platonovskog i prijateljskog simpoziona, „gde filozofski dijalog i njegovo izlaganje prelazi u potpunosti u poeziju“ (Šlegel 1992: 20), odnosno u roman, jer „romani su sokratski dijalozi našeg vremena“ (Šlegel 1999: 7), teorijske ispovesti, menipeje i zajedničke *simfilozofije*. Diskusija o romanu tu je uronjena u okvirni dijalog prijatelja, koji naizmenično čitaju svoje teorijsko-kritičke spise, označene kao „govori“, „pisma“, „ogledi“, i to o epohama u umetnosti poezije, mitologiji, romanu. Pored Geteovog Bildungsromana, u dijalogu se pominju još i romani s jakim autoironičnim pripovedačima (Stern, Didro), besizejne groteske Ž. Paula, Servantesov *Don Kihot*, romanse iz epohe viteštva, ljubavi i bajki, ukratko „sve što povezuje modernu narativnu prozu sa mešovinom, ironijom, arabeskom, autokritkom“ (98). Na kraju im se pridružuje i rusooovski žanr *ispovesti*, kao ono uvek „najbolje u najboljim romanima“ (Šlegel 1992: 64).<sup>14</sup> Za poetiku nadrealističkih antiromana kao neoromantičkih tvorevina orijentisanih na osporavanje fikcionalnosti, ta valorizacija autorske isposvesti u romantičkoj teoriji žanra od posebnog je značaja. Značaj ispovesti za romantičku teoriju romana Laku-Labart i Nansi vide u prevazilaženju mimetičke i epske prirode romana, koji mora da postane totalno *subjektivan* da bi bio romantičan (1988: 99). Preko te ispovedno-subjektivne, zapravo autorsko-pripovedačke instance, čiji je jedini zakon „samovolja pesnika“, u roman prodire suštinski romantički kvalitet *ironije* i *mise en abyme* njom pokrenute autorefleksije. Snaga romantičke poezije/romana ne sastoji se samo u tome da „poput epa, može da postane ogledalo svekolikog okolnog sveta, slika

---

<sup>13</sup> „Roman je romantička knjiga“ (Šlegel 1992: 62) i on „boji celu modernu poeziju“ (Šlegel 1999: 43). „Sva književnost danas se zasniva romanu, ne na drami“ (Zolger, prema Blanchot 1983: 171). „Samo roman može uspeti u apsolutizaciji sveta“ (Novalis). Uz Francusku revoluciju i Fihteovo učenje o nauci, Geteov *Vilhelm Majster* spada u „najveće tendencije epohe“ (Šlegel 1999: 54), a „jedna filozofija romana“ bila bi kruna filozofije poezije i literature (Šlegel 1999: 61–62). Blanšo pokazuje kako romantičari roman povezuju sa idejom o *totalnoj knjizi*, novoj Bibliji koja bi bila *pluralna knjiga*, *sistem knjiga*, *beskrajna knjiga*, *knjiga koja se večno razvija* a ne *izolovana* i *pojedinačna* knjiga (prema Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 70). A. Šlegel je čak branio prozu moderne literature, posebno romana: postoje žanrovi čija je prirodna i suštinska forma proza, tako da roman ne zauzima degradirano ili poslednje mesto u modernoj poeziji već prvo, kao „žanr koji može sam predstavljati celinu“ (prema Rutter 2010: 264).

<sup>14</sup> Up. „poneki među najizvrsnijim romanima je kompendijum, enciklopedija celog duhovnog života neke genijalne individue“, tj. „ne postoji još nijedan oblik koji bi bio tako podešen da u potpunosti izrazi duh autora: tako da su poneki autori, koji su i hteli da napišu samo roman, prikazali otprilike sebe same“ (Šlegel 1999: 15, 38).

epohe“ već i u njenoj sposobnosti da „lebdi [...] u sredini između onoga što je predstavljeno i onoga što predstavlja, slobodna od svakog realnog ili idealnog interesa, da stalno iznova potencira tu refleksiju i umnogostručava je kao u nekom beskrajnom nizu ogledala“ (Šlegel 1999: 38).

Šlegel je eksplicitan u tome da ih roman ne zanima kao specifičan književni žanr, već isključivo kao *žanr romantičnog*, koje „nije neki poseban rod već element poezije, koji može da vlada u većoj ili manjoj meri, ili da se povuče u zadnji plan, ali nikad da se potpuno izgubi“, dok je romantički imperativ „da svaka poezija bude romantična“ (1992: 61–62), kao što bi „jedna teorija romana morala i sama da bude roman“ (63–64). Kao svojevrstan nadžanr, roman je u romantičkoj teoriji nužno mešoviti, *enciklopedijski* oblik, koji je moguće zamisliti samo kao „kombinaciju priče, pesme i drugih formi“ (62). Žanr upućen na *književni apsolut*, žanr koji bi bio oličenje same generativnosti i generičnosti, može biti samo, fragmentarna i samosvesna, *arabeska* svih književnih formi. U tom nivelisanju žanrovskih granica i razlika, pa i granice između teorije i romana, naslućuju se i avangradni i postmoderni afinitet za hibridizaciju žanrova i brisanje žanrovskih posrednika između pojedinačnog dela i literature kao nadžanra, procesa i apsoluta.

Tako je roman je u romantizmu i za romantizam zaista nešto *više od romana*. Do tog „jakog“ shvatanja romana romantičari stižu preko izjednačavanja romana sa romantičkim žanrom, žanrom romantičkog, čiji je suštinski zakon romantička ironija, (samo)prikazivanje književnog apsoluta i/kao autopoezisa. Povezivanje romana sa *sokratskim dijalogom*, roman kao *mešoviti žanr*, jedini žanr koji *još nastaje* i žanr samog tog nastajanja, svakako baca posebno, romantičko svetlo na retoriku i koncepte Bahtinove teorije romana.

### **1. 2. 3. G. V. F. Hegel**

Zapažanja o romanu imaju u osnovi marginalno mesto u okviru Hegelovog monumentalnog filozofskog i estetičkog sistema. Upečatljivo mesto Hegelove teorije predstavlja polemički odnos prema teoretskom entuzijazmu jenskih romantičara,

posebno prema konceptu romantičke ironije.<sup>15</sup> Ipak, oba lika nemačke idealističke misli saglasna su povodom toga da je roman karakterističan žanr savremene, romantičke umetnosti, s tim što je u Hegelovom sistemu taj završni stupanj umetničkog izraza u osnovi dekadentan fenomen namenjen prevazilaženju, a roman periferna i granična forma.<sup>16</sup> Za razliku od Šlegela, prema kome potencijali modernog romana počivaju u žanrovskom eksperimentu, mešanju, oslobađanju i samoodređivanju, Hegel roman „čvrsto i restriktivno“ (Rutter 2010: 258) situira u okvir epike, s uzorom u antičkom epu. Ali ep je nemoguć u modernom svetu, a nalog za objektivnim totalitetom sveta nepredstavljiv je u romantičkoj umetnosti utemljenoj u lirskom načelu dominacije subjektiviteta i njegovog unutrašnjeg sveta.

Roman je u Hegelovoj estetici epska, ali granična i sporedna, *melezna poluvrsta*.<sup>17</sup> Prema formulaciji koja će postati vrlo poznata, roman je za Hegela „moderna građanska epopeja“ („moderne bürgerliche Epopöe“), povest o sukobu između *poezije srca* i *proze prilika*:

„Međutim, sasvim drukčije stoji stvar sa *romanom*, tom savremenom *građanskom epopejom*. U njemu se potpuno iznova pojavljuju, s jedne strane, obilje i mnogostranost interesa, stanja, karaktera, životnih prilika, jednom rečju široka pozadina jednog totalnog sveta, a tako isto i epsko prikazivanje događaja. Pa ipak, ono što romanu nedostaje to je ono poetsko stanje *prvobitnog* sveta iz koga proizilazi ep u pravom smislu. Roman u savremenom smislu pretpostavlja već neku prozno uređenu stvarnost, na čijem onda tlu on u svojoj oblasti ponovo osvaja poeziji, ukoliko je to pri ovoj pretpostavci moguće, njeno izgubljeno pravo, i to kako u pogledu živahnosti zbivanja tako i s obzirom na pojedinačne ličnosti i njihovu sudbinu. Zbog toga jedan od najobičnijih i za roman najzgodnijih sukoba jeste sukob između poezije srca i proze prilika koja stoji njoj nasuprot, kao i slučajnosti spoljašnjih okolnosti: jedan razdor koji se

---

<sup>15</sup> O Hegelovoj kritici Šlegelovog shvatanja ironije v. Stojanović 1984: 39–42. Za Hegela je šlegelovska ironija oblik samorazorne „*subjektivne taštine*“ koja prenaglašava negativni i poricateljski pol ironije (Stojanović 1984: 39). Međutim, jednako je zanimljivo da se, uprkos evidentnom sukobu, može razmišljati i o srodnosti Šlegelovog i Hegelovog viđenja, „*utoliko što je 'ironija prvoga' duboko srodna antitetičkoj negaciji drugoga, kao i u vezi sa odnosom teorije i istorije, sistema i dijalektičkog razvoja*“ (Stojanović 1984: 42). Način na koji će nadrealizam istovremeno reaktualizovati Hegelovu dijalektiku i Šlegelovu ironiju, implicitno počiva upravo na takvim mogućnostima analogije i približavanja.

<sup>16</sup> Poznat je dvosmislen i paradoksalan status umetnosti unutar Hegelovog teleološko-metafizičkog sistema. Ona je visoko vrednovana kao nosilac metafizičkog znanja, ali je istovremeno devalorizovana jer to znanje posreduje u najnižoj, čulnoj formi. Drugi paradoks sastoji se u tome da s dosezanjem svog najidealnijeg predmeta – ljudske samosvesti – sama forma umetnosti iščezava (v. Wick 1993: 350, 357).

<sup>17</sup> Poput idile, opisnih lirskih pesama, poučnih pesama ili lirsko-epskih romansi i balada. Takođe, uporediv na način na koji Hegel tretira roman i tragikomediju, kao epski, odnosno dramski oblik primeren savremenom građanskom dobu (v. Rutter 2010: 254–255).



rešava ili tragično ili komično, ili svoje rešenje nalazi u tome što, s jedne strane, oni karakteri koji su se najpre protivili postojećem poretku u svetu uspevaju da uvide i priznaju ono što je u njemu prâvo i supstancijalno, pa mireći se sa prilikama u njemu stupaju u njega kao njegovi aktivni članovi, a s druge strane opet skidaju sa onoga što proizvode i stvaraju prozaični oblik i time namesto zatečene proze stavljaju jednu stvarnost koja je prijateljska i srodna sa lepotom i umetnošću. – Što se tiče izlaganja, roman u pravom smislu zahteva takođe, kao ep, totalitet jednog shvatanja sveta i života čije se mnogostrano gradivo i sadržina pokazuju u granicama onog individualnog događaja koji predstavlja središte celine. A što se tiče pojedinačnosti shvatanja i izvođenja, pesnik u tome pogledu mora da uživa slobodu koja je utoliko veća ukoliko je manje u stanju da izbegne da u svoje opise uvuče i prozu stvarnog života, a da pri tom sam ne ostane u onome što je prozaično i svakodnevno“ (E3, Hegel 1986a: 498).

Roman svedoči o sudbini pustolovstva i idealizma u „prozaičnoj objektivnosti“ svakodnevnog građanskog života. Ograničenja koje donose „supstancijalni životni odnosi“ savremenog građanskog društva nemilosrdno se suprotstavljaju „idealnim i beskonačnim pravima srca“, provocirajući u mladićstvu „novih vitezova“ volju za izmenom poretka stvari i popravljanjem sveta, ali je ta pobuna osuđena na kompromis, razumski korektiv i prilagođavanje datim prilikama. Jer, „u savremenom društvu ove borbe ne predstavljaju ništa drugo doli godine učenja, vaspitanja individuuma pod uticajem postojeće stvarnosti“, a njihov završetak sastoji se u prilagođavanju subjekta „postojećim prilikama i njihovoj razumnosti“ ulaskom „u uzročnu povezanost sveta“, sve dok ne postane „filistar kao i drugi“ (E2, Hegel 1986: 292).

U tom hegelovskom zapletu, čiji bi uvodni deo o neprilagođenosti mogli potpisati i budući „vitezovi“ nadrealizma, prepoznaje se osnovna figura Bildungsromana, čiju je paradigmu za Hegela, kao i za romantičare, predstavljao Geteov *Vilhelm Majster*. Ako je roman reprezentativan žanr modernog doba, njegov paradigmatski zastupnik je upravo Bildungsroman, razvojna forma u kojoj pustolovstvo maturira u filistarstvo zrelog doba i prihvatanja (samo)ogrančenja, bez odustajanja od ideala. Utoliko je zanimljivije da će i samu Hegelovu *Fenomenologiju* kasnija filozofija i teorija čitati kao Bildungsroman. Žanr Ipolit vidi je kao „roman o izgradnji ljudske svijesti u potrazi za pomirenjem i krajnjim skladom“ u apsolutnom znanju (Hyppolite 1977: 30), dok je za Džudit Batler

*Fenomenologija* „optimistični narativ o avanturi i izgrađivanju, hodočašće duha“ (Buttler 1987: 17), donkihotski metafizički narativ o pustolovnoj filozofskoj potrazi za istinom.<sup>18</sup>

Hegelovo viđenje romana uvelo je jednu značajnu temu i ugao posmatranja koji će obeležiti kasnije teorije žanra. Roman je kod Hegela književna forma koja vodi poreklo iz epa, upućena je na totalitet i na poseban način vezana za epohalnu situaciju modernog građanskog društva, gde će neostvarivi epski totalitet i punoća upućivati na figure raskola, sukoba, negativiteta i poraza. Za razliku od teorijskog entuzijazma jenskih romantičara, ali i optimizma budućih liberalno-egalitarnih teorija koje roman vide kao emancipujuću formu građanskog društva u usponu, Hegelova teorijska skica o romanu otvarala je prostor i za drugačije ideološke i metodološke akcente. Na hegelijanskom tragu istorijske dijalektike formi, odnosa formi i transcendencije, totaliteta i konkretne društvene stvarnosti, socijalno-filozofski inspirisane teorije roman će sve više videti kao opozicionu i melanholičnu formu (unutar) represivnog i alijenirajućeg poretka građansko-kapitalističkog društva.

#### 1. 2. 4. Đ. Lukač

Kako je jednom prilikom rečeno, od Hegela do Lukača samo je jedan korak (Kibédi Varga). Lukačeva pred- ili proto-marksistička *Teorija romana* (1920, napisana 1914/15), još uvek bliska duhu *Duše i oblika* (1911),<sup>19</sup> ne skriva svoja hegelijanska metodološka polazišta, ali ih nadograđuje drugim uticajima i pesimističnijim osećanjem krize evropske kulture početkom 20. veka. Kao prva velika dvadesetovekovna teorija romana, Lukačeva studija bavi se pitanjem istorijske filozofije formi, transcendentalnih uslova njihovog postojanja i odnosa prema totalitetu, unutaršnjom formom romana i njenim odnosom prema epu, dajući i jedan dijalektički koncipiran sled i tipologiju romanesknh formi.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Butlerova ističe rad imaginacije u prezentaciji i recepciji Hegelovog filozofskog Bildungsromana, čiji je dijalektički proces stalnog odlaganja totalizacije srodan dinamici želje i njenog odgađanja, u čemu autorka vidi komički, burleskni kvalitet *Fenomenologije* (v. Butler 1987: 23). O Blohovom poređenju Geteovog *Fausta* i Hegelove *Fenomenologije* kao putovanja svesti, kao i o širem značaju *Fenomenologije* za teoriju romana v. Jerkov 2000: 71–74. Taj drugi aspekt u kom se Hegelova fenomenologija sreće s poetikom romana biće značajniji pri analizi Ristićevog *Bez mere* kao *dijalektičke fikcije*.

<sup>19</sup> U *Duši i oblicima* nalazi se i jedan esej o romanu, tj. Sternu, u nesumnjivom intertekstualnom dijalogu sa Šlegelovim *Razgovorom o poeziji* i „Pismom o romanu“.

<sup>20</sup> Reč je o tipovima: „apstraktni idealizam“ (*Don Kihot*), „romantizam razočaranja“ (*Sentimentalno vaspitanje*), te *Godine učenja Vilhelma Majstera* kao pokušaj njihove sinteze. Posebno poglavlje Lukač

Uvodni akcenti *Teorije romana* u znaku su mita o neobnovljivoj i neproniciljivoj „tajni helenizma“ i izgubljenom raju antičkog doba, čija je istorija umetnosti već bila čitava „metafizičko-genetička estetika“. Moderno doba predstavlja svet distance i disonance, „rascepljenog života“, u kom više nema spontanog totaliteta bivstvovanja i u kom žanrovi „kruže“ u „nerazmrsivoj zapletenosti“ kao „znaci pravog i neautentičnog traženja ciljeva koji više nisu dati na jasan i jednoznačan način“ (31). Roman je izraz tog „transcendentalnog beskućništva“, reprezentativna forma modernog doba, čije su strukturalne kategorije adekvatne „situaciji sveta“ (68).<sup>21</sup>

Hegelova „moderna građanska epopeja“ kod Lukača je „epopeja svijeta koji je bog napustio“, odnosno „jednog vremena u kojem ekstenzivni totalitet života nije dat neposredno, za koje je imanencija smisla postala problem, a koje je, uprkos tome, usmjereno na totalitet“ (Lukács 1990: 70, 44). To *traganje* za totalitetom, koje je, zapravo, ultimativni dokaz njegovog *odsustva*, u romanu je najbolje „objektivirano“ kroz psihologiju romanesknog junaka, problematične i izolovane individue suprotstavljene stvarnosti i usmerene ka samospoznaji i smislu. Ta bitno *biografska forma* romana predstavlja jedan od načina prevladavanja loše i diskontinuirane beskonačnosti građe na koju je roman kao epika upućen, a kojoj mora postaviti granice kako bi postao forma. Trag hegelovskog viđenja Bildungsromana kao ambivalencije zrelog prihvatanja neprihvatljivog poretka stvari, nalazimo u Lukačevom vezivanju romana za „muževno zreo uvid da smisao nikada ne može potpuno prožeti zbilju, ali da bi se ona bez njega raspala u ništavilu bezbitnosti“ (70).

Za razliku od Hegela, Lukač ceni rane romantičare kao prve teoretičare romana i rehabilituje značaj *ironije* kao konstitutivnog elementa romaneskne forme. Kao rezultanta *etike* i (*auto*)*refleksije* stvaralačkog subjekta, „najviša sloboda koja je moguća u svijetu bez boga“ i „apriorni uslov istinskog objektiviteta koji stvara totalitet“, ironija

---

posvećuje Tolstoju, koji nagoveštava mogućnost iskoraka ka „transproblematičnoj zbilji epopeje“, dok je na nivou forme to samo izrazitiji tip „romantizma razočaranja“, što je konačni tip u razvoju romana, pošto „literatura najnovijeg vremena ne pokazuje nikakve bitno stvaralačke, nove tipove oblikovnih mogućnosti“, već je reč o „eklektičkom epigonstvu ranijih načina oblikovanja koji produktivne moći ispoljava jedino u formalno nebitnom – u lirizmu i psihološkom“ (Lukács 1990: 127). To što *Teorija romana* „vrhuni u analizi Tolstoja“ i u završnim redovima evocira Dostojevskog, koji gotovo da „nije pisao romane“, po Lukačevom viđenju iz 1962, „pokazuje jasno da ovdje nije bila očekivana jedna nova literarna forma, nego izrazito 'novi svijet'“ (13).

<sup>21</sup> I za Lukača je roman žanr koji se „pojavljuje u protivstavu spram drugih rodova“, a „na umjetnikom planu, najčešće ugrožavana forma“, često označavana kao „pulumjetnost“ i izjednačavana sa „zabavnom lektinom“; ipak su „normativna nedovršenost i problematika romana jedna historijsko-filozofski nepatvorena forma“ (57–58).

je onaj nužan i *oblikotvoran* sastojak koji romanu obezbeđuje status „reprezentativne forme jedne epohe“ (75):

„Prvi teoretičari romana, estetičari ranog romantizma, nazvali su samospoznaju, a time i samoukidanje subjektiviteta, ironijom. Kao formalan konstituens romaneskne forme, ona znači unutarnje podvajanje normativnog pjesničkog subjekta na subjektivitet kao unutarnjost koja stoji nasuprot kompleksima moći i nastoji da prožme strani svijet sadržaja svojom čežnjom, i na subjektivitet koji prozire apstraktnost i, prema tome, ograničenost međusobno stranih subjektobjekt svjetova [...] i koji ovim proziranjem dopušta postojanje dvojnosti svijeta, ali, istovremeno [...] opaža i oblikuje jedinstven svijet. Ovo jedinstvo je, međutim, čisto formalno: tuđost i neprijateljstvo unutarnjih i vanjskih svjetova nisu ukinuti, nego samo spoznati kao nužni, i subjekt ove spoznaje je na isti način empirijski, dakle zarobljen svijetom i u unutarnjost ograničen kao oni koji su postali njegovim objektima. To oduzima ironiji svaku hladnu i apstraktnu nadmoć koja bi objektivnu formu suzila u subjektivnu, u satiru, a totalitet u aspekt, jer to primorava kontemplativni i stvaralački subjekt da svoju spoznaju svijeta primijeni na samom sebi, i da, na isti način, svoje proizvode uzme kao slobodne objekte slobodne ironije, ukratko: da se preobrazi u jedan čisto primalački subjekt, u ono što je za epsku literaturu normativno propisano“ (Lukács 1990: 59).

Roman, u kom je neograničenost epske materije data kao *heterogeno-kontingentna isprekidanost* (60), osuđen je na diskontinuitet, fragment, krhotine i stalnu ironičku samokorekturu kao regulativno načelo njegovog objedinjavanja: „kompozicija romana je paradoksalno stapanje heterogenih i diskontinuiranih elemenata u organičko jedinstvo, koje se svagda iznova razrušava“ i „zato posljednji ujedinijujući princip mora biti etika stvaralačkog subjektiviteta koja je sadržajno postala jasna“ (61). Simptomaska i krajnja konsekvencija *strukture totaliteta romana* jeste upravo ta „mogućnost diskretnog vlastitog života dijelova koji su ujedinjeni jedino kompozicijski“ (60).

Jedan od načina na koje moderni roman može postići totalitet, organsko jedinstvo heterogenog i pozitivitet jedne negativne forme, Lukač vidi u specifičnom tretmanu *vremena* u romanu. Tu projekciju ispunjenja Lukač obrazlaže na primeru Floberovog *Sentimentalnog vaspitanja*, koji smatra „za svu problematiku forme romana najtipičijim romanom 19. vijeka“ i jedinim romanom koji je „postigao istinski epski objektivitet i pomoću njega pozitivitet i potvrđujuću enegriju ostvarene forme“ (1990: 104).

Taj utopijski siže (samo)ostvarenja roman po Lukaču postiže tako što za uređenje svoje forme preuzima stvarno vrijeme, bergsonovsko *trajanje (durée)*, koje je zalag *punoće života* i mesto potvrđivanja romaneskne forme uprkos (pr)opisanom raskolu između duha i materije, života i smisla. „Tako vrijeme postaje nosilac visoke, epske poezije romana“ i sredstvo „čudesnog i melanholičnog paradoksa“ koji nužni *neuspeh*, ne ukidajući ga, preobražava u „momenat vrijednosti“ (105). Izvorno epski doživljaj vremena u romanu biva očuvan uvođenjem *nade* i *sećanja* kao „doživljaja vremena koji su istovremeno njegovo prevladavanje“ (103) i koji omogućavaju da nezaustavljivi i neprekinuti tok vremena postane „objedinjavajući princip homogenosti, koji brusi sve heterogene fragmente i dovodi ih u međusoban odnos“ (104). Preko tako shvaćenog (sa)stvaralačkog vremena-sećanja biće koordinirani svi konstitutivni činioци romana kao *autentične epske forme* jednog posve neepskog doba neautentičnosti: prevladavanje razdvojenosti između unutrašnjeg i spoljašnjeg, stapanje sa objektom i prisvajanje totaliteta, uz potvrđivanje života i ostvarenje pozitiviteta forme kao ispunjenja njenih strukturnih zakonitosti:<sup>22</sup>

„Objektivna struktura romanesknog svijeta pokazuje heterogen, jedino regulativnim idejama uređen totalitet, čiji je smisao samo zadatak, ali ne dat. Zato je jedinstvo ličnosti i svijeta, koje je u sjećanju zatamnjeno ali doživljeno, u svojoj subjektivno-konstitutivnoj, objektivno-refleksivnoj suštinskoj vrsti najdublje i najautentičnije sredstvo realizacije totaliteta koje on zahtijeva od romaneskne forme“ (107).

Hegelijanske inspiracije Lukačeve teorije, ali i opis heterogene strukture romana koja nije bez analogija sa Birgerovim opisom neorganske forme fragmentarno-mozaičkog avangardnog dela, mogu dobiti vrlo produktivno osvetljenje iz perspektive nadrealističkog antiromana, posebno *Bez mere* M. Ristića, čija je struktura *dijalektičke fikcije* građena i teoretizovana s neposrednim inspiracijama u Hegelovoj filozofiji. Mladolukačevski hegelijanizam u kontekstu poetike nadrealističkog antiromana mogao bi dobiti avangardnije osvetljenje.

---

<sup>22</sup> „Jedino se u romanu i pojedinim njemu bliskim epskim formama zbiva stvaralačko sjećanje koje pogađa i preobražava predmet. Ono što je nepatvoreno epsko u ovom sjećanju to je doživljajno prihvatanje životnog procesa. Subjekt ovde može ukinuti razdvojenost između unutarosti i vanjskog svijeta ako organsko jedinstvo čitavog svog života opaža kao izrastanje svoje životne savremenosti iz životne bujice prošlosti koja se zgušnjava u sjećanju. Prevladavanje razdvojenosti, dakle susret sa objektom i pountravanje, čini ovaj doživljaj elementom autentične epske forme“ (Lukács 1990: 106).

Metafizičke i hegelijenaske osnove svoje teorije romana Lukač će, poznato je, uskoro napustiti u korist marksističke filozofije i estetike realizma. Implicitne naznake tog prelaza F. Džejmson vidi već u protivrečenosti nekih od analiza *Teorije romana*, u kojima metafizička kategorija *sveta* i čovekovog položaja u njemu biva implicitno pomerena ka kategoriji *društva* i konkretnog istorijskog postojanja (Džejmson 1974: 191–192). Iako (samo)prevaziđena, Lukačeva *Teorija romana* nije prestala da inspiriše modern(ij)e marksističke pristupe, među njima i strukturno-genetički pristup romanu u teoriji Lisjena Goldmana.

### 1. 2. 5. L. Goldman

U studiji *Za sociologiju romana* (*Pour une sociologie du roman*, 1964) Lisjen Goldman za polazište uzima Lukačevu *Teoriju romana*,<sup>23</sup> koju nadograđuje sociološkim procedurama u funkciji razrade jedne strukturalističko-genetičke kritike romana. Kao i za Lukača, roman je Goldmana pre svega povest o traganju za autentičnim vrednostima u degradiranom svetu i forma u čijoj konstrukciji odlučujuću ulogu imaju stvaralačka etika i ironija, dok lukačevski „simptomatski odnos umetničke konstrukcije i realnosti društvenog života koje su joj podloga“ (Džejmson 1974: 311), za sociologiju romana postaje *rigorozna homologija*. Dve osnovne hipoteze Goldmanove sociologije romana žanra odnose se na „podudarnost između klasične strukture romana i strukture razmene u liberalnoj ekonomiji s jedne, i na postojanje izvesnih paralelizama između njihovog potonjeg razvoja, sa druge strane“ (Goldman 1967: 44).

Kod Goldmana, kao i kod I. Vata, onaj *svet* sa kojim je lukačevski problematičan junak u metafizičkom sukobu, zadobija posve konkretne društveno-istorijske obrise građanskog kapitalističkog društva. Ističući ekskluzivitet romana za tu vrstu socioloških analiza, Goldman roman vidi kao „transpoziciju na plan književnosti svakodnevnog života u individualističkom društvu nastalom iz proizvodnje organizovane za tržište“ (Goldman 1967: 51). Pri tome je *realizam* ime za stvaranje takvog „jednog sveta čija je struktura analogna osnovnoj strukturi društvene stvarnosti u kojoj je delo bilo napisano“ (216). Posmatrajući Vata i Goldmana kao predstavnike dva najuticajnija i metodološki vrlo srodna promišljanja *veze romana i kapitalizma*, Toni Benet skreće

---

<sup>23</sup> Drugo Goldmanovo polazište bila je studija *Romatična laž i romaneskna istina* Renea Žirara (1961).

pažnju kako dijametralno suprotni zaključci njihovih teorija proističu iz različitih „master-tekstova kapitalizma“ koji im služe kao podloga: Veberova *Protestantska etika i duh kapitalizma* kod I. Vata, odnosno Marksov *Kapital* i analiza fetišizma robe kod L. Goldmana (Bennett 1995: 93).

Evolucija romana, po Goldmanu, prati homolognu evoluciju struktura reifikacije i transformacije kapitalizma od liberalnog kapitalizma i ekonomije slobodne konkurencije, preko imperjalističkog kapitalizma i ekonomije monopola na prelazu između 19. i 20. veka, do razvijenog kapitalizma posle Drugog svetskog rata. U zapadnom buržoaskom društvu, koje po Goldmanu nije razvilo „velike književne manifestacije“ svoje racionalističke, „korenito neestetičke“ svesti, umetnik je problematično „a to znači kritički nastrojeno i društvu suprotstavljeno biće“ (62), a roman nužno kritička i opoziciona forma:

„Romaneska forma [...] po svojoj suštini jeste kritička i opoziciona. Ona predstavlja jedan vid otpora buržoaskom društvu koje se razvija; taj otpor je individualan i mogao se osloniti samo na afektivne i nekonceptualizovane psihičke procese u nekoj grupi upravo zato što se svesni otpori, koji su mogli dovesti do izgrađivanja književnih formi koje podrazumevaju mogućnost postojanja pozitivnog junaka (na prvom mestu opoziciona proleterska svet onakva kakvu je Marks očekivao i predviđao), nisu dovoljno razvili u društvima na Zapadu. Roman sa problematičnim junakom ukazuje se tako, nasuprot onome što se po tradiciji misli, kao književna forma koja je bez sumnje vezana za istoriju i razvoj buržoazije, ali koja nije izraz stvarne ili moguće svesti te klase“ (Goldman 1967: 60).

Tako je u filozofskim i sociološkim teorijama romana pređen put od romana kao avangardne forme građanskog društva u usponu, do romana kao kritičke i opozicione forme tog istog društva, u okviru kog izražava „traganje za vrednostima koje nijedna društvena grupa stvarno ne brani i koje ekonomski život teži da potisne na nivo onoga što prećutno postoji kod svih pripadnika društva“ (55). Tako sredstvo građanske kulturne revolucije postaje oruđe koje vodi jednoj bitno drugačijoj revoluciji. Roman se u ovim teorijama vidi kao tipična književna forma modernosti i optimalni predmet za istraživanje korespondencija između književnih oblika i društvenih procesa i struktura. Implicitno ili eksplicitno, sve te teorije pod *romanom*, uz neizbežni izuzetak Servantesa, podrazumevaju *moderni* roman, roman 18. i 19. veka, dakle *realistički* roman.

### 1. 3. ISTORIJSKA POETIKA I REVIDIRANJE ZNAČAJA ROMANCE

Navedene teorije svedoče o snazi opozicije romance/novel i trendu da se počeci žanra vezuju za početke modernog romana u 18. veku. To je obrazloživo time što je to faza romana u kojoj on stiče ne samo legitimitet već i postaje dominantan književni žanr, vezan za epohalno-društvenu formaciju modernosti, kojoj još pripadamo. S druge strane, takvim stanovištem se obeležja jedne istorijske faze romana univerzalizuju kao opšta poetička obeležja žanra, uz potiskivanje celokupne prethodne, vrlo složene istorije žanra, upravo one u kojoj je nataložena njegova *nečista savest*, tradicije *romance*.

Na tu opasnost i „grešku“ posebno skreće pažnju istorijska poetika J. Meletinskog, izložena u *Uvodu u istorijsku poetiku epa i romana (Введение в историческую поэтику эпоса и романа, 1986)*. Sagledavajući roman kao „ep ličnog života“, koji je nastao emancipacijom od epa i stavljanjem u fokus privatnog života i perspektive pojedinca, Meletinski prati heterogene puteve razvoja romana i dug proces pripremanja modernog romana-novel. Oni društveni uslovi koji su doveli do nastanka romana novog vremena, nisu obavezan uslov za pojavu nove forme, ali je „sazrevanje kapitalističke formacije učinilo da roman postane hegemon književnog procesa, a prikazivanje ličnog života – obavezan stupanj do epskog obuhvatanja raznovrsnih strana i manifestacija stvarnosti“ (Мелетински 2009: 433). Zato će Meletinski insistirati na *kontinuitetima* između stare i nove forme romana, isticati niz obeležja koja roman novog vremena povezuju sa tradicijom žanra, smatrajući da čak i ono što se pri transformaciji romance/novel čini kao totalno obrtanje vrednosti može biti dokaz „ne početka sasvim novog procesa nego nastavljanja starog“ (434).

Tako Meletinski istorijsko-poetičku diskusiju o romanu kao „epu ličnog života“ vraća na ranije stadijume i dva velika istorijska početka forme zamagljena i potisnuta izjednačavanjem romana sa modernim romanom-novel. Reč je o tradicijama antičkog i srednjovekovnog romana, koje, po Meletinskom, ne treba smatrati „embrionalnim“ već „punopravnim formama žanra“ (431). Zbog relativne skrajnutosti ovih ranih i starih tradicija romana, a i prejudicirajući značaj koji će one imati za poetiku nadrealističkih (anti)romana, zadržaćemo se ukratko na njima.



### 1. 3. 1. Antički roman

Roman je u inicijalnoj, antičkoj fazi začetaka žanra bio „terminološki anoniman“ (Žmegač), svrstavan u popularno-zabavnu literaturu i van poetičkih sistematizacija, što će sve bitno uticati na njegovu potonju istoriju. Kao svojevrsni *roman pre romana*<sup>24</sup>, antički roman pojavio se relativno pozno i naglo: žanr se konstituiše i osnažuje u 1. veku a vrhunac doživljava u 2. veku nove ere u vreme Carstva. Pozno pojavljivanje nove književne vrste uglavnom se vezuje za specifične društvene i kulturne uslove, koje savremeni proučavaoci neretko predstavljaju kao srodne trenutku zasnivanja romana-novel u 18. veku (privatnost, pojedinac, porodica i ljubav, značaj ženske publike). Reč je o prelaznoj istorijskoj epohi krize i dekadencije (Althajm), heterogenoj i heteroglosnoj epohi pojačane društvene mobilnosti i kulturne otvorenosti (Bahtin), čijim je „duhovnim i intelektualnim nomadima“ roman bio potreban kao „najbesformnija od svih takozvanih književnih formi, otvorena forma za otvoreno društvo“ (Häg 2006: 129).

Antički roman konstituiše se na suprotnom žanrovskom polu od epa i na opštijem talasu „oromanjivanja“ književnosti, u smislu sekularizacije i refokalizacije na sudbinu i privatnost pojedinca.<sup>25</sup> Roman je, kako tvrdi Meletinski, „ep ličnog života“. Drugi važan aspekt generičkog porekla i lika antičkog romana bila je njegova žanrovska sinkretičnost; roman se ukazuje kao sinteza i strukturni melanž gotovo svih značajnijih žanrova antičke književnosti: ljubavne poezije, besedništva, drame, historiografije.

Osnovni korpus antičkog romana čini tzv. *sofostički* ili *grčki ljubavni roman* (kod Bahtina „avanturistički roman iskušenja“).<sup>26</sup> Prepoznatljivu fizionomiju, motivske konstante i narativni shematizam ovog toka romana sistematizovao je Bahtin kroz analizu njegovog avanturističkog hronotopa.<sup>27</sup> Kod drugih istraživača akcentovani su

---

<sup>24</sup> Kako je naslovljena jedna studija o antičkom romanu.

<sup>25</sup> Zanimljivo je da je to proces koji se može prepoznati i u samom homerskom epu. „Figurativno govoreći, može se reći da je prelaz od *Ilijade* do *Odiseje* [...] već predstavljao prvi korak prema romanu“ (Meletinski 2009: 195). Taj korak je i po Ženetu, „skoro promena žanra, pošto Homer tu prelazi više od polovine razdaljine između epa i romana (romance)“ (Genette 1997: 179).

<sup>26</sup> Njihov kanon čini pet u celini očuvanih dela: Haritonove *Pripovesti o Hereju i Kaliroji*, *Efeške pripovesti* Ksenofonta iz Efesa, *Etiopske pripovesti* Heliodora iz Emese, *Pripovesti o Leukipi i Klitofontu* Ahileja Tatija i Longov *Dafnid i Hloje*.

<sup>27</sup> Upečatljiv sažetak streotipne fabule grčkog ljubavnog romana, koji stoji ispred jednog od vizantijskih romana pisanih po uzoru na antičke (*Zgode Drozile i Herakla* Nikete Eugenijana): „Tu nalaze se Drozile i Harikla / silovit progon, skitnje, bura, otmice, / razbojstva, straže, gusari, gladovanja; / sobiči strašni,

specifičan idealizam i ljubav kao dominantna vrednost u grčkom romanu, kod kog odredba „ljubavni“ nije samo aspekt tematske klasifikacije već ukazuje na „smisao tekstova, na njihov postulativni odnos prema čitaočevom svijetu“ (Novaković 1980: 21), ukratko na ideologiju grčkog romana, koji je ljubavnu priču sa srećnim krajem prvi put stavio u središte narativne pažnje, što je predstavljalo „najsnažniji impuls koji je dao zamah novom žanru“ (Reardon 1989: 7).<sup>28</sup> Bitno je drugačija erotika u rimskom *komično-realističkom romanu* (po Bahtinu „avanturistički roman s temom iz svakodnevnog života“), kao drugom važnom toku antičke romaneskne produkcije, čija su najpoznatija ostvarenja Petronijev fragmentarno sačuvani *Satirikon* i Apulejeve *Metamorfoze*. Ovi romani, u koje daleko više prodiru društvena stvarnost i svakodnevnica, sadrže jasne asocijativne i intertekstualne veze sa grčkim ljubavnim romanom i njegovim hronotopom, ali ga daju u parodijskoj obradi i s bitno drugačijom vrednosnom i ideološkom orijentacijom. Oko tako postavljenog središnjeg romanesknog korpusa antičkog „romana pre romana“, umnožavaju se različite rubne vrste, povodom čije klasifikacije i uvrštavanja u korpus antičkih romana među proučavaocima ne vlada konsenzus.<sup>29</sup>

Tenzija između dva toka antičkog romana, kao i smena idealističko-apstraktnog modela njegovim parodijsko-realističkim kontramodelom, podseća na proces smene idealističkih i realističkih dominantni koji će u istoriji romanesknog žanra više puta biti (re)insceniran. Naglašavajući „ogroman značaj“ antičke etape u razvoju romana „za ispravno razumevanje prirode ovog žanra“, Bahtin iz osnovnog korpusa antičkog romana izvodi dve osnovne *stilske linije* evropskog romana. One u osnovnim crtama odgovaraju opoziciji romance/novel, s tim što transformacije tih stilskih linija Bahtin, kao i Meletninski, posmatra u istorijsko-poetičkoj složenosti i protežnosti. Dva toka i stilske linije romana u samoj antici imaju bitno različit status u pogledu porekla, stepena epohalne ostvarenosti, prirode potonjeg uticaja pa i odnosa prema komponentama koje, po Bahtinu, čine pravu prirodu, zadatke i potencijale romana kao žanra.

---

skriveni od svetlosti, / u sjaju sunčanome tmine prepuni; / na vratu okov, iskovan iz željeza; / odvajanje i tuga, jad obostrani, / al' ložnica na kraju, poslije svega brak“ (nav. prema Novaković 1980: 36).

<sup>28</sup> Ipak, bila je to specifična, društveno verifikovana forma ljubavi, koja se rađa na prvi pogled, čija vernost odoleva svim iskušenjima i čiji je „poslednji dio čitaocima bio najmiliji“ – „pravna ljubav i zakonita svadba“, kako je to sažeo pripovedač u Haritonovom romanu (v. Novaković 1980: 20).

<sup>29</sup> Među te rubne vrste Holzberg ubraja: utopijske i fantastične putopise, fiktionalne biografije, istorijske romane u epistolarnoj formi, fiktionalne izveštaje iz Troje i ranohrišćansku književnost s romanesknim elementima (Holzberg 1995: 11–26).

Grčki ljubavni roman je, po Bahtinu, prava mera ostvarenosti antičkog romana, a vrsta enciklopedičnosti koja mu je svojstvena više je kompozicione i žanrovske nego jezičko-stilske prirode. Jer, grčki roman je u suštini rešio „samo problem sižea (i to delimično). Bio je stvoren novi i veliki *višežanrovski* žanr, koji je u sebe uključio i raznovrsne dijaloge, lirske igre, pisma, govore, opise zemalja i gradova, novele i sl.“ (Bahtin 1989: 415). Ali ta „enciklopedija žanrova“ i „višežanrovski roman“ bio je jednostilski, monološki i dosledan u svom *apstraktno-idealizirajućem* stilu. Taj romaneskni tok imaće dominantan uticaj na „razvoj visokih žanrovskih varijanti evropskog romana gotovo do XIX veka: na srednjovekovni roman, na galantni roman XV i XVI veka (*Amadis*; i naročito na pastoralni roman), na roman baroka i, na kraju, čak na roman prosvetitelja“ (136). Na taj način grčki ljubavni roman predstavlja začetak tradicije *romance*, stilsko-jezički monološkog romana čija je enciklopedičnost pre svega žanrovsko-kompoziciona.

Ali taj tok razvoja koji vodi od sofističkog ka baroknom romanu u osnovi nije onaj koji crpe iz izvora za koje Bahtin vezuje bitnost, stvarne potencijale i specifične zadatke romana. Druga stilska linija, koja po Bahtinu u antici nije dala dovršen oblik (ni u delu Petronija i Apuleja), mnogo je bliža onome što je specifikum romana, silama iz kojih izvore njegova autentičnost, i onome što će biti ustoličeno u epohi njegove ekspanzije i dominacije u 19. veku, kad „obeležja druge linije postaju osnovna konstitutivna obeležja žanra romana uopšte“ (181). Ta razlika je i razlika u tipu enciklopedičnosti, koja u romanima druge stilske linije nije žanrovska već *jezičko-stilska*. Funkcija brojnih uvedenih žanrova u drugoj stilskoj liniji jeste da u roman unesu ono što je, po Bahtinu, konstitutivno za žanr: dijaloški, parodijski i samokritični reč, koja roman pretvara u „mikrokosmos govorne raznolikosti“ u kom bivaju „predstavljani svi društveno-ideološki glasovi epohe“ (177).

Taj drugi tok romana dublje zadire u folklorne korene vrste i zonu neoficijelnih, trivijalnih i smehovno-parodijskih žanrova, koji po Bahtinu čine pravu *predistoriju romaneskne reči*, „pravu prvu i suštinsku etapu u razvoju romana kao žanra koji nastaje“ (455). Reč je o „žanrovskom arhipelagu“ malih *ozbiljno-smešnih* žanrova (mimi, bukolička poezija, basne, rana memoarska književnost, sokratovski dijalozi, rimska satira, simpozioni, menipska satira, dijalozi lukijanovskog tipa), čiji se *vanžanrovski* ili *međužanrovski* svet Bahtinu čini „kao ogroman roman – višežanrovski, kombinovanih

stilova, nemilosrdno kritički, razborito-podsmešljiv, koji odražava svu punoću govorne raznolikosti i višejezičnosti određene kulture, naroda i epohe“ (409–410). „Ali na samom antičkom tlu ovi elementi, rasuti po raznolikim žanrovima, nisu se slili u jednu snažnu maticu romana nego su sobom odredili samo pojedinačne manje složene modele ove stilske linije romana (Apulej i Petronije)“ (135–136). Druga stilska linija će uticati na pikarski roman, kao „prvu veliku formu romana druge linije“, kao i na Rablea, *Don Kihota*, ili komični roman u Francuskoj 17. veka (Sorel, Skaron), sve do 19. veka. Tada, po Bahtinu, prestaje oštro oponiranje dve stilske linije romana, te „sve iole značajnije vrste romana XIX i XX veka imaju mešoviti karakter“ (180), s tim što druga linija dominira i definiše „osnovna konstitutivna obeležja žanra romana uopšte“.

### 1. 3. 2. Srednjovekovni *roman de chevalerie*

Pojava srednjovekovnog viteškog romana predstavljala je sasvim „novu književnu stvarnost“ (Тибодe 1955: 102) i neku vrstu „francuske revolucije“ u književnom svetu (Cohen 1964: 62). Ova epoha donela je istoriji romana sam termin *roman* kao i specifičnu mitologiju ljubavi, romantičke fantazije i individualne etike, koja će uveliko nadživeti istorijski kontekst svog nastanka i izvršiti ogroman uticaj na predstave o setimentu, subjektu i žanru u evropskim književnostima. Do pojavljivanja srednjovekovnog romana došlo je tokom tzv. intelektualne renesanse u Francuskoj 12. veka, kada se, nakon prvih romana vezanih za antičko-istorijske teme, pojavila središnja forma srednjovekovnog *viteškog* ili *kurtoaznog* romana.

Jedan od najvažnijih doprinosa ove prve, konstitutivne faze u razvoju žanra bilo je kreiranje termina koji će u mnogim jezicima, pa i u srpskom, (p)ostati oznaka za žanr *romana*. Etimologija reči roman vodi do razlikovanja (narodnog i usmenog) *lingua romana* nasuprot (učenom i pisanom) *lingua latina*. Termin *romanz* je u 12. veku označavao narodni jezik, potom delo na narodnom jeziku nastalo prevođenjem ili preradom nekog latinskog teksta, najzad i priče direktno pisane na francuskom jeziku. Sličnu evoluciju prolazi i glagol *romancier*, od „prevoditi sa latinskog na francuski“ u 13. veku, do „pripovedati na francuskom“ na početku 14. veka (Coulet 1967: 13). Nestabilnost rađajućeg žanra bila je praćena terminološkim kolebanjima, ali se reč roman u drugoj polovini 12. veka pojavljuje u svojstvu generičkog termina, odnosno kao

oznaka za pripovedno delo koje se svojim osobinama razlikuje od ostalih stihovnih oblika koji su u to vreme takođe bili pisani na narodnom jeziku (*chanson de geste*, le, fablio) (Coulet 1967: 20).

Zanimljivo je da se prva takva, terminološka upotreba reči roman nalazi upravo u jednom romanu, i to jednom od najboljih ostvarenja Kretjena de Troa, jednog od prvih i najboljih romansijera. U prologu *Parsifala* Kretjen de Troa, uz tipičan postupak samoimenovanja, kaže kako:

Crestiens semme et fait semence  
D'un romans que il encomense (prema Coulet 1967:19)

Kretjen seje sa svih strana  
seme svog novog romana (Tpoa 2009: 3).

Iz perspektive prethodne i potonje istorije žanra, kao apartno formalno svojstvo srednjovekovnog viteškog romana ukazuje se njegov *stihovni oblik*. Bio je to oktosilabički stih s parnom rimom, „prijatan, živ i elastično rimovan osmerac“, koji se lako prilagođavao različitim sadržajima (Auerbah 1978: 130) i u pravom smislu bio „instrument žanra“ (Cohen 1964: 61). Značajno je, međutim, da će, uz romane u stihu koji se pišu sve do početka 14. veka, već u ovoj inauguralnoj fazi žanra biti ostvaren i prelazak na *prozu*, najpre pisanjem proznih varijanti romana u stihu, potom i neposrednim pisanjem romana u prozi. Prelaz sa stiha na prozu, kao jedan od krucijalnih pomaka u istoriji žanra, objašnjava se različitim faktorima, pored ostalog i širenjem čitalačke publike i prelaskom na intimno bezglasno čitanje, više vezano za knjigu i vizuelnu percepciju (Huot 2000: 72–73). Trag tih tranzitivnih procesa i formalnih kolebanja vidljiv je i u pojavi mešovitih, prozimetrijskih oblika, poput *chante-fable Okasen i Nikoleta* (prva trećina 13. veka), u kom smenjivanje stiha („chante“) i proze („fable“) „eksplicitno demonstrira prelaz koji se događa u romanu XIII veka“ (Đukić 2011: 80).<sup>30</sup>

Mnoga formalna svojstva srednjovekovnog romana vezana su za njegovu prelaznu poziciju između pisanog i usmenog modela književne komunikacije. Kao stihovano delo na narodnom jeziku, roman je nastajao kao *pisani* sastav ali je bio

---

<sup>30</sup> Zanimljivo je da se u ovom romanu, kao slika izvrnutog sveta, javlja motiv muškarca u postporodajnim mukama, dok žena ratuje na bojnopolju (v. Đukić 2011: 80–81), koji je i u osnovi Apolinerove „nadrealističke drame“ *Tiresijine dojke*, koja ima važno mesto u (pred)istoriji nadrealizma.

namenjen *usmenom* izvođenju pred manjom publikom, tako da ga „javni recital vezuje za usmenu poeziju a pisano sastavljanje za modernu literaturu“ (Green 1980: 223). U jeziku i stilu romana zadržaće se brojni tragovi tog usmenog izvođenja, u formulaičnim izrazima, obraćanjima publici, ali i u (auto)narativizovanim opisima usmene recepcije romana (v. Huot 2000: 73). Ta janusovska priroda stvaralačkog čina (pisano/usmeno), osveščivala je razliku između *pisca*, kao autora koji tekst piše, i *persone pripovedača* koju on u tekst upisuje. Kroz taj rascep, koji je otvorio plodan prostor za raznovrsne igre perspektivama i instancama autora, pripovedača i junaka, u rani roman prodiro snaga pripovedne samosvesti i ironije (v. Green 1980: 222–223). Pripovedač srednjovekovnih romana često komentariše svoje postupke, poznaje igre manipulisanja narativnim (sve)znanjem, začinje ekstradijagetičke razgovore sa čitaocem; ustaljeno mesto njegovog oglašavanja su granični tekstualni prostori prologa i epiloga, u kojima se samopredstavlja, legitimiše narativ, upućuje na patrone, izvore i predtekstove. Pojačana autorefleksivnost romana, koja je bila jedna od žanrovskih specifičnosti nove forme, danas u mnogim aspektima deluje (post)modernom.

Prelazeći na tematsko-formalne i idejne karakteristike srednjovekovnog viteškog romana, vredi se zadržati na jednoj od najranijih i najpoznatijih scena *romantičnog* čitanja u svetskoj literaturi. Reč je o sceni „strasnog čitanja“ Frančeske i Paola, opisanoj u petom poglavlju, odnosno drugom krugu Danteovog *Pakla*, kojom je kako kaže Tibode, roman dobio svojevrsnu „krštenicu“:

Čitali smo jednoga dana iz dokolice baš  
o Lanselotu kako ga je ljubav mučila:  
sami smo bili, ne sumnjajući u udes naš.  
Više puta vatra oka nam se ukrstila  
dok smo čitali i bledela nam lica toga dana,  
ali samo na jednome mestu tela su nam popustila.  
Kada pročitamo da na željeni osmeh usana  
poljubac spusti taj vitez zaljubljeni,  
ovaj što me neće napustiti nijednoga dana,  
na usne mi položi poljubac ostrašćeni.  
Kao Galeot pisac knjige provodadžija je bio:  
toga dana više nismo čitali zaneseni. (Данте 1998: 62–63)

Dokolica, zajedničko čitanje romana, spoj viteške (Lanselot, Galeot) i erotičke teme, vatra oka i blede lice kao toposi *ars amatoria*, identifikacija u čitanju i nestabilnost granice između realnosti i fikcije, sedukcija pisma, kao i implicirana moralna osuda (razvrat) – na minimalnom prostoru Dante je narativizovao neke od osnovnih svojstava nove romanescne literature i rizika njene konzumacije. Spoj ljubavi i pustolovine, strasti i fantastike, kao tipična uporišta romana, (p)ostaće, od ovih srednjovekovnih korena, jedan od glavnih argumenata u moralističkim osudama (n)ove književne vrste, koju su upravo zavodljivost i popularnost dugo držali van etabliranih žanrovskih i poetičkih sistema.

Ključni trenutak tematskog orijentisanja srednjovekovnog romana bilo je apsorbovanje tzv. *bretonske materije (matière de Bretagne)*, koja je obuhvatala narodna keltska predanja i legende o kralju Arturu, vitezovima Okruglog stola i potrazi za Gralom, kao i legende vezane za tragičnu ljubav Tristana i Izolde.<sup>31</sup> Bretonska materija u roman je unela bajkovitost, čudesno i fantastiku (magija, zamkovi, san, čarobnjaci, misterije, čudovišta, vile, džinovi), dajući podstrek sasvim novom tipu avanture, koja više nije bila epsko-komunitarna (kao u *chansons de geste*) već individualna pustolovina unutrašnjeg usavršavanja i traganja kroz izlaganje najčudesnijim i najneobičnijim događajima (s brojnim konvencijama: lažna smrt, preoblačenje, čarobni napici, tajne i daleke zemlje, patnja odvojenih ljubavnika, pojedinačne borbe i kolektivni turniri, ljubavne noći, scene ludila, vergilijevske scene bure, lamenti nad smrću ljubavnika, o svemu tome v. Coulet 1967: 25–26). Iz današnje perspektive viteški roman pripadao bi „generičkom kompleksu fantastične literature“ (Žmegač 1987: 24); njegov hronotop je „čudesni svet u avanturističkom vremenu“ (Bahtin 1989: 272).<sup>32</sup> Ali „ako je ova epoha romana najpoetičnija i najimaginativnija, ona je takođe jedna od onih u kojoj je ljudska duša izučavana s najviše dubine. Avanture su fantastične, osećanja su stvarna“ (Coulet 1967: 28).

---

<sup>31</sup> Za spajanje romana i arturovske legende zaslužan je Kretjen de Troa, koji je prvi narativizovao i legendu o Gralu (Coulet 1967: 30). Od likova i tema koje je Kretjen uveo svojim romanima, najveću popularnost steći će viteške avanture Lanselota i Persifala, posebno nakon Fon Ešenbahove nemačke verzije Persifala (13/14. vek), na kojoj će Vagner zasnovati svoju istoimenu operu. O aktuelnosti ovih tema u savremenoj književnosti, popularnoj kulturi i filmu v. Đukić 2011: 84.

<sup>32</sup> Srednjovekovni viteški roman nasleđuje avanturistički hronotop grčkog idealističkog romana, s tim što se kompoziciono-organizaciona ideja iskušenja u njemu odnosi na viteški kodeks i vernost dami (Bahtin).

Druga modelativna matrica ideologije viteškog romana bila je *kurtoazna ljubav* (*amour courtois*), sekularni ideal visoko kodifikovane ljubavi i ponašanja, koji je elitnoj, dvorsko-feudalnoj klasi služio kao neka vrsta diskurzivnog ogledala u procesu uobličavanja novog društvenog i kulturnog identiteta.<sup>33</sup> Stavljanje ljubavi i vitezovog služenja dami-gospodarici u središte književne pažnje objašnjava se i značajem žena u dvorskom društvu u vreme krstaških ratova, kao i uticajem provansalske lirike, gde je prvi put kodifikovan tzv. *fin'amour*. Viteški roman vezan je za tu *feminaziciju žanra* i kulturnog ideala jednog društvenog sloja. Žene, koje su i same pisale, bile su zaštitnice pesnika, poručiteljke viteških romana i njihove čitateljke, tako da se pitanje ženske publike i romana u srednjem veku postavlja na sličan način kao i u slučaju antičkog romana, i kasnije galantnog romana i salonske kulture 17. i 18. veka.

Po Lakanu, kroz kurtoaznu ljubav može se pratiti kako u 12. veku u evropskoj kulturi na površinu izbija „problematika želje kao takve“ (Lacan 1992: 235), a uticaj tih ideala i „posebne vrste idealizujućeg kulta ženskog objekta u našoj kulturi“ može se prepoznati sve do „organizacije osećajnih vezivanja savremenog čoveka“ (153, 148). Kurtoazna ljubav, kao svojevrsna „sholastika nesrećne ljubavi“ (146) i „disciplinovani asketizam zadovoljstva“ (153), uvodi u „duboku ambivalenciju“, ali i etički kvalitet „sublimacijske imaginacije“ (160). Jedan segment seminarskih razmatranja o kurtoaznoj ljubavi Lakan će poentirati Bretonovim delom *Luda ljubav* i konceptom „objektivnog slučaja“ (154).

I Auerbah ističe ogroman značaj viteškog ideala i njegovih transformacija u potonjoj evropskoj književnosti. Napuštanjem feudalno-staleške osnove, viteški ideal o plemenitom biću, izabraništvu i ličnom usavršavanju se kod kulturnih slojeva građanskog porekla preobražava u predstave o ličnosti: „Iz viteške kulture proističe predstava, drugo vremena nadasve uticajna u Evropi, da ono što je plemenito, veliko i značajno nema šta da traži u niskoj stvarnosti“ (Auerbah 1978: 137). Reč je o „uzdizanju ranga ljubavi kao poetskog predmeta u evropskoj književnosti“, odnosno stapanju ljubavi i staleško-junačkog elementa, tako da ljubav postaje dostojan a često i najznačajniji predmet visokog stila (139). S druge strane, po Auerbahu, „viteška kultura

---

<sup>33</sup> Detaljnija analiza pokazala bi da u viteškim romanima postoji više kompetitivnih tipova ljubavi (*fin'amors*, *amour conjugal*, *amour-passion*) (Green 1980: 106). I Auerbah naglašava da „platonistička shema nedostižne, uzalud osvajane gospodarice, koja izdaleka inspiriše junaka [...] nije u početku dominantna u viteškoj epici“ i, premda klasični, „nije jedini niti pretežni model koji se javlja u doba procvata dvorske epike“ (1978: 138).



nikako nije pogodovala razvoju književnosti koja bi obuhvatala stvarnost u svojoj njenoj širini i dubini; u XII i XIII veku bile su još žive i druge snage koje su takav razvitak mogle da pothranjuju“ (139). Te „druge snage“ bile su snage realizma tzv. *galskog duha* i *la galoiserie*, koje su, kao izvrnuto lice idealističke *courtoasie* viteške epike, cvetali u književnosti *fabliau* i imali značajnu ulogu u nastanku novele, kao i za čitavu drugu stilsku liniju romana, posebno Rablea. Sam viteški roman, progresivno gubeći vitalnost, piše se u većini evropskih književnosti sve do 16. veka, kada primat preuzima prozni španski viteški roman.

Srednjovekovni roman ima izuzetno važnu ulogu u poetici i istoriji žanra. Za tu inicijalnu fazu razvoja vezani su: nastanak termina roman, prelazak sa stiha na prozu, utemeljenje jake tradicije *romance*, tenzija između idealističkog i realističkog modela, kopča između antičkog i barokno-viteškog romana, a preko njega uticaj sve do modernog romana. Tu započinje onaj žanrovski zaplet koji će, preko španskog viteškog romana, dobiti rasplet u *Don Kihotu*.

### 1. 3. 3. Barokna kopča

Najsloženija operacija istorijsko-poetičkih izvođenja sastoji se u praćenju prelaza od srednjovekovnog viteškog romana do stvaranja klasičnog romana novog vremena. U tom procesu, model viteškog romana biva, s jedne strane, produžen i transformisan u baroknom romanu 17. veka, a s druge strane implicitno ili eksplicitno osporavan u pikarskom romanu i srodnim kritičko-realističkim strujama. Pre opisa tog istorijsko-poetičkog toka u okviru kog će se pojaviti i prvi koncepti antiromana, vredno zadržati se na posebnom značaju koji Bahtin pridaje baroknom romanu u sklopu celokupne istorije romanesknog žanra.

Odvajanjem od staleško-ideološke osnove koju je imao srednjovekovni roman, kao i promenom publike i modela čitanja do koje je došlo sa štamparstvom, počelo je veliko „društveno lutanje“ proznog viteškog romana i postupna trivijalizacija modela, sve dok ga u eposi baroka opet ne dohvate „realne društvene i kulturne snage koje postaju svesne sebe“ (Bahtin 1989: 159), odnosno dok ga „na svetlo književno kvalifikovane svesti“ ponovo ne budu izvukli romantičari (143). Po Bahtinu, barokni

roman imao je dvostruko značajnu istorijsku i poetsku ulogu: kao velika *razdelnica uticaja* i kao velika *enciklopedijska forma*.

„Gotovo sve vrste novog romana genetski su nastale iz različitih momenata baroknog romana. Kao naslednik čitavog prethodnog razvoja romana, koji je široko iskoristio čitavo to nasledstvo (sofistički roman, *Amadis*, pastoralni roman), on je umeo da u sebi objedini sve one momente koji u daljem razvoju već figuriraju izdvojeno kao samostalne vrste: problemski, avanturistički, istorijski, psihološki, socijalni momenti. Barokni roman je za budućnost postao enciklopedija materijala: romaneskih motiva, sižejnih stanja, situacija [tako da] gotovo sva genealoška istraživanja najpre vode k njemu a tek zatim ka njegovim srednjovekovnim i antičkim izvorima“ (Bahtin 1989: 152).

Barokni roman, i uopšte prva stilska linija romana, dalje se razvija u dva pravca. Jedna je ona koja „produžava avanturističko-viteški momenat baroknog romana“, pri čemu Bahtin misli na predromantičarski gotski roman (Volpol, Redklifova, Luis i dr.), koji će, kao što ćemo videti, biti od središnjeg značaja za nadrealizam. Drugi tok čini „patetično-psihološki (mahom epistolarni) roman XVII-XVIII veka (madam de Lafajet, Ruso, Ričardson i dr.)“ (161), što u terminologiji Meletinskog odgovara „analitičko-psihološkom romanu“. Ishodišta baroknog romana, su dakle, podjednako struje *romance* i *novel*. Objašnjenje tog žanrovskog pro-isticanja delimično nudi Bahtinovo razumevanje hronotopa baroknog romana organizovanog oko osnovne *ideje iskušenja*. Nastavljajući avanturistički hronotop antičkog i srednjovekovnog romana, barokni roman je „roman iskušenja“, s tim što iskušavanje viteštva i vernosti junaka sad daleko dublje organizuje i „organski objedinjuje grandiozan i raznovrstan materijal romana“ (152–153), omogućavajući da se „u romanu organski spoji intenzivna i raznovrsna avanturističnost sa dubokom problematikom i složenom psihologijom“ (155), dakle avanturistički kvaliteti *romance* i psihološki kvaliteti *novel*.

Pored genetsko-poetičkog značaja koji je imao kao sinteza i rasadnik žanrovskih uticaja, barokni roman je značajan i strukturno-tipološki kao „gotovo potpuna enciklopedija žanrova svoga doba“ (149) i to ona u kojoj je „dostignuta granica enciklopedičnosti koja je svojstvena prvoj stilskoj liniji“ (161): „Barokni roman objedinjuje u sebi raznolikost uvedenih žanrova. On, takođe, teži da bude enciklopedija

svih vidova književnog jezika epohe i, čak, enciklopedija svih mogućih znanja i informacija (filozofskih, istorijskih, političkih, geografskih itd.)“ (161).

Kao i kod grčkog ljubavnog romana, enciklopedičnost baroknog romana je pre svega žanrovska, pri čemu su „konstruktivno, svi uvedeni žanrovi imali izvesnu završenost i samostalnost“ (149), dok je iz jezičko-stilske perspektive barokni roman ipak *monološki*, obeležen *patosom*, *pozom*, *apstraktnošću* i odvojenošću od živog jezičkog materijala.<sup>34</sup> Taj strukturni, zborničko-kataloški element baroknog romana postaće važan iz perspektive enciklopedijskih formi romana u 20. veku. Za tu specifičnu enciklopedijsku strukturu u francuskoj književnosti na prelazu 16. i 17. veka, Igo Dion koristi termin *antologijski roman*. Roman-antologija bio je „zbornik govornih ili poetskih formi koje mu je labavost narativne strukture dopuštala da primi bez napora“ i koji je čitalac mogao da čita ne samo s interesom za pripovedni zaplet već i da konsultuje „poput priručnika ili antologije“ lepog stila, govora, rasprava, pisama, pesama i drugih integrisanih oblika (Dionne 2008: 156). Uzorni predstavnik takve barokne strukture bio je „roman nad romanima“ francuskog 17. veka, *Asterja* Onorea D'Irfea, jedan pravi „vodič učtivosti i društvenosti“, piše Dion (157), na više od 5000 stranica. Zanimljivo je da je će upravo za taj uzorni roman francuskog baroka i njegovo osporavanje biti vezan prvi antiroman evropske književnosti, tj. prvo delo koje se (samo)odredilo kao *antiroman* i taj žanrovski termin stavilo u svoj naslov. Reč je o *Nastranom pastiru* (1628) Šarla Sorela, koji je od svog drugog izdanja nosio naziv *Antiroman* (1633), kojem ćemo se zasebno vratiti. Ovde je važno primetiti da u francuskoj književnosti antiroman u užem smislu nastaje u neposrednoj polemičkoj vezi sa uzornom formom baroknog romana. Književnoistorijsku karakterističnost Sorelovog *Antiromana* dodatno pojačava činjenica da je bio neposredno vezan za promene u prozi koje je doneo Servantesov *Don Kihot*, nezaobilazna „stanica“ u istoriji evropskog romana.

### 1. 3. 4. *Don Kihot: skok od romance do novel*

Po Meletinskom, put do romana novog vremena (*novel*), vodi, pre svega, „preko Servantesa kao autora *Don Kihota* i, paralelno, preko španskog pikarskog romana“ (Мелетински 2009: 314). Ipak, naglašava Meletinski, to su dva bitno različita puta, jer

---

<sup>34</sup> Patetičnu reč baroknog romana određuju „apologetika i polemika“, prozni patos suprotstavljanja „tuđe reči“ i gledišta, „patos pravdanja (samopravdanja) i optuživanja“ (Bahtin 1989: 159).

se pikarski roman formira „u procesu samokretanja žanrova“, dok je u slučaju *Don Kihota* reč o jedinstvenom, autorskom delu, koje je „na dubinski način povezano sa krizom renesansne kulture“ (314) i u kojem se dešava određena „sinteza i transformacija žanra“, bilo da se radi o dvostrukom sumiranju književnih odnosno smehovno-folklornih izvora romana,<sup>35</sup> bilo da je reč o ukrštanju oprečnih komponenti *romance* i *novel* koje signalizuje novi, moderni tip romana.

U najrazličitijim teorijama i istorijama romana vlada relativni konsenzus po kom je *Don Kihot* „totemski otac“ (F. Džejmson) i prvi pravi moderni roman. Za Hegela on je ukidanje viteštva u komičnom, za Martu Rober tipičan predstavnik tipa *L'Enfant trouve*, za Lukača romaneskni tip „apstraktnog idealizma“, kod Šlegela ironična romantička *arabeska*. Nakon pojavljivanja, *Don Kihot* je izazvao čitav talas komičnih romana i imitacija,<sup>36</sup> a vreme konstituisanja modernog romana u 18. veku biće i „veliki recepcijski trenutak“ *Don Kihota* (Žmegač 1987: 29), koji tada prestaje da se čita kao komičko štivo.

Žanrovsko tumačenje *Don Kihota* koje daje Meletinski vezano je za posebne namere njegovih istorijsko-poetičkih izvođenja. Meletinski *Don Kihota* posmatra kao neku vrstu istorijsko-poetičkog tropa, odnosno dela u kom se imanentno i takoreći nehodično, kao uzgredni a ne intendirani efekat, događa nešto što će istorijski imati da sačeka još nekoliko vekova žanrovskih transformacija i priprema – „skok od *romance* do *novel*“ (Мелетински 2009: 317).

Meletinski smatra da je Servantesova namera bila da „sruši klimavu zajednicu viteških romana“, ali ne potpunim negiranjem već putem „reformisanja starog žanra na račun njegovog uvođenja u kolosek verovatnoće i širenja njegovih granica“ (318). Zato idealistički kompleks viteštva u romanu nije samo predmet parodijsko-satirične kritike i snižavanja, već je i fon sa kog se, povratno, mogu kritikovati „proza“ i niskost svakodneвно-realističkog. Reč je svakako o maestralnoj ambivalenciji Servantesovog remek-dela, ali se Meletinski sprema da joj da jedno sasvim specifično značenje. Zato Meletinski navodi primere koji svedoče da viđenje viteških romana u Servantesovom delu niukoliko nije apsolutno negativno. Pored klasičnih primera koji se u tom smislu

---

<sup>35</sup> „Može se reći da Don Kihot sumira književnu tradiciju romana, a Sančo Pansa – folklornu i polufolklornu stihiju poslovice, izreka, viceva itd.“ (Мелетински 2009: 324).

<sup>36</sup> Servantesovo delo će u 18. veku dobiti repliku u *Ženskom Don Kihotu Ilti Arabelinim avanturama* (1752) Šarlote Lenoks, dok će Flober *donkijoteriji* dati ženski i građanski lik *bovarizma*.

moгу navesti,<sup>37</sup> posebno je značajno da misija vitezova u zaštiti nevoljnika nije nimalo nestvarna i negativno kvalifikovana, naprotiv, ona se „u Don Kihotovim formulacijama [...] svojski ističe, i to mnogo više nego u viteškim romanima, i daje joj se humanistička nijansa“ (329). Tako da je Don Kihot „ne samo parodija na viteza nego i pravi vitez“, on nudi „manifestacije pravih viteških osobina, nezavisno od književne ljuštore kojom su obavijene“ (330, 329).

Sve to, međutim, Meletinskom služi da – s naknadnim znanjem i na osnovu svojih istorijsko-poetičkih projekcija o transformaciji romana i procesima koji su doveli do stvaranja modernog romana – pokaže kako se upravo intervencijom na tom viteškom polu, koji je isprva (pred)određen za predmet parodije, dešava onaj preokret u žanru koji ga otvara modernom, moralnopoučnom romanu. Taj se preokret, dakle, ne dešava tamo gde bi se očekivalo, i kuda se, na Servantesovom tragu, zaputila kritičko-realistička struja romana, već u zoni reafirmacije starijeg, u načelu osporavanog „humanističko-sublimisanog“ viteškog plana *Don Kihota*: „Dok parodija na vitešku književnost operiše fragmentima tradicionalnih sižejnih i slikovnih klišea, prikazivanje 'viteza' kao usamljenog junaka u svetu uređene životne proze samo po sebi jeste sasvim novi siže“, koji „za svoju realizaciju zahteva novu formu romana“ (330–331).

Tako je Don Kihot, na razmeđi renesanse i baroka, satire i utopije, pikarskog i viteškog romana, u volji za realističnim reformisanjem viteškog romana uspeo da unutar jednog dela, i kao sastavni deo njegove strukture, prikaže ključnu „tenziju“ dve stilske linije evropskog romana, saprisustvo *romance i novel*, pa i da sugeriše suskcesivno istorijsko kretanje i „skok“ od *romance ka novel*. Paradoks (i implicitni hegelijanski momenat) tog žanrovskog približavanja i preokreta počiva u tome što je je pozitivan i transcendirajući učinak proizveden upravo na mestu negacije. Iz perspektive istorijske poetike romana, postparodijska ozbiljnost te viteško-humanističke komponente, po kojoj se *Don Kihot* može videti kao „usamljeni junak u svetu uređene životne proze“, predstavlja onaj skriveni, polusvesni i pravi, transpikareskni novum *Don Kihota*. To je ono svojstvo po kom je *Don Kihot* imanentno „preskočio“ naredna tri veka razvoja romana, utemeljena na postupnom transformisanju pikarske, komičke, parodijske i *antiromaneskne* tradicije.

---

<sup>37</sup> Kao kada prilikom spaljivanja Don Kihotove biblioteke bivaju pošteđeni najbolji primeri viteškog romana, ili kada se izdvaja i pozitivno ocenjuje „neizveštačena forma viteškog romana“ koja „dozvoljava autoru da bude epičar, liričar, tragičar i komičar, te da se služi svim sredstvima kojima raspolažu [...] poezija i retorika“, itd.

### 1. 3. 5. Pikarska struja i antiroman

Za razliku od temeljne strukturno-idejne tenzije i ambivalencije *Don Kihota*, mnogi romani koji nastaju pod njegovim uticajem u 17. veku, posebno u Francuskoj, bili su svedeni na satiričko-komičku dimenziju i mnogo bliži pravoj pikarskoj tradiciji.

Pikarska tradicija i „komična raznovrsnost romana“ predstavljaju magistralni poetički tok koji vodi od negacije viteškog do stabilizacije modernog, „društveno-svakidašnjeg“ ili „moralnopoučnog“ romana-novel. Taj žanrovski preobražaj biće ipak ostvaren tek kroz transformaciju i postepeno napuštanje jakog i otvorenog pikarskog elementa, odnosno preuzimanjem afirmativnog i ozbiljnog tona i funkcija romana. To je onaj postpikareskni korak koji je *Don Kihot* već bio načinio, mada će to i u strukturi Servantesovog dela postati vidljivo tek iz perspektive modernog romana.

Pikarsku tradiciju Meletinski shvata vrlo široko i ne svodi je samo na pikarski roman. Po Meletinskom pikarski roman suprotstavlja se viteškom i *dijahronijski*, kao onaj koji dolazi posle njega, i *sinhronijski* „odnosno paradigmatički i tipološki kao njegova suprotnost, alternativa, dopunski objekat u istom sistemu, kao antiroman ili kontraroman sa antijunakom ili kontrajunakom“ (Мелетински 2009: 348). Znatno veći značaj Meletinski će dati onim oblicima i procesima u okrilju *francuske* prozne tradicije koji prethode i imaju znatnog udela u pripremanju tipa romana koji će biti kodifikovan kao *novel* prevashodno na anglosaksonskom području. Ono što nas posebno zanima jeste da Meletinski čitavu širu shvaćenu pikaresknu struju naziva i određuje kao struju *antiromana*, i što se glavna transformacija na putu ka *novel* sastojala upravo u gubljenju tog *antiromanesknog* svojstva, vezanog za „elemente parodije i retorike, elemente groteskno-bufonijskog stila i samu masku probisveta“ (Мелетински 2009: 379):

„Francuski 'komični' roman, kao i *Simplicissimus*, i *Don Kihot*, i španski pikarski roman, spada u kategoriju 'antiromana' i, kao po pravilu, sadrži parodično-satiričnu oštricu, usmerenu protiv tradicionalnih ('aristokratskih') formi romana, često služeći se groteskom i bufonadom, koje su povezane sa starim 'niskim' komičnim žanrovima. Ta specifičnost romana XVII veka postepeno se prevazilazi u romanu iz XVIII veka, na putevima prelaza od antiromana do klasične forme romana novog vremena“ (Мелетински 2009: 367).

Francuski komični roman, kao jedna od glavnih formi tog antiromanesknog toka, nastao je ukrštanjem francuske 'galske' tradicije renesansne satire i španskog pikarskog romana, a razvijao se „u svesnom protivborstvu sa pastoralnim i galantno-junačkim romanom“ kao adekvatnim korelatima viteškog romana u tadašnjoj francuskoj književnosti (355–359). Njihovo komičko „protivborstvo“ ispoljavalo se višestruko, kao teorijska kritika „neautentičnosti“, satirična parodija ili „antitezna konstrukcija“ u odnosu na pastoralni i galantni roman. Rodonačelnikom francuskog komičnog romana smatra se Šarl Sorel (*Fransion, Nastrani pastir*), čiji „Fransion čini prvi korak na dugom putu od pikara do jednog Žilijena Sorela“ (362). Pored njega, najznačajniji predstavnici komičnog romana bili su Skaronov „glumački“ *Komični roman* (1651/57), i Firtjerov *Građanski roman* (1666), čiji „antijunaci nisu deklasirani probisveti nego građani u cvatu“ i koji je već donosio i parodiju na Sorela (u anagramskom liku Šarosela).<sup>38</sup>

Za naša istraživanja tradicija francuskog komičnog romana je od izuzetnog značaja, jer se upravo u njoj pojavljuje delo koje je prvi put u istoriji romana uvelo pojam i termin *antiromana* i stavilo ga u sam naslov dela. Reč je o Solerovom komično-satiričnom romanu *Nastrani pastir*, kojem je autor prilikom drugog izdanja promenio naziv u *Antiroman*. Za razliku od Meletinskog koji proširuje značenje antiromana tako da pored Servantesa i pikarskog romana obuhvati i francuski komični roman XVII veka, Žerar Ženet će u *Palimpsestima* upravo na temelju *Don Kihota* i *Nastranog pastira*, kao i nešto kasnijeg Marivoovog *Farsamona*, izneti tezu o *antiromanu* kao vrlo usko definisanom žanru. Pre nego što pređemo na detaljnije razmatranje Sorelovog dela kao prvog samosvesno određenog antiromana evropske književnosti, zadržaćemo se na Ženetovom određenju antiromana kao žanra.

---

<sup>38</sup> O francuskom komičnom romanu v. i Popov 2001; Đukić 2011.

## 1. 4. ANTIROMAN KAO ŽANR

### 1. 4. 1. Žerar Ženet: antiroman kao žanr

Problemom antiromana Ž. Ženet se bavi u studiji *Palimpsesti (Palimpsestes: la littérature au second degré, 1982)* posvećenoj raznovrsnim oblicima palimpsestne književnosti, ili književnosti „drugog stepena“. Pod pojmom *transtekstualnosti* Ženet podrazumeva različite oblike tekstualne transendencije, tj. sve ono što tekst dovodi u očigledan ili skriven odnos sa drugim tekstovima (Genette 1997: 1). Revidirajući donekle ranija stanovišta iz *Uvoda u arhitekt*, Ženet transtekstualnost sad smatra pravim predmetom poetike, i određuje njenih pet tipova: 1) *intertekstualnost*, koju Ženet, u vreme hegemonije postmodernog pojma interteksta, definiše restriktivno kao korespondenciju između dva ili više tekstova, tj. eksplicitno ili implicitno prisustvo jednog teksta u drugom (citati, plagijati, aluzije); 2) *paratekstualnost*, kao odnos koji povezuje tekst sa celinom književnog dela, privilegovani domen književne pragmatike i programiranja čitačeve recepcije (elementi kao što su naslov, podnaslov, predgovori, pogovori, beleške, ilustracije itd.); 3) *metatekstualnost*, kao odnos koji najčešće ima oblik komentara drugog teksta i predstavlja kritički odnos par excellence; 5) *arhitektualnost*, kao najapstraktniji i najimplicitniji odnos, vezan prevashodno (mada ne isključivo) za žanrovski status dela; 4) *hipertekstualnost*, kojom se *Palimpsesti* prevashodno i bave, kao odnos koji povezuje jedan tekst (*hipertekst*) sa nekim ranijim tekstom (*hipotekstom*) na način drugačiji od komentara. Reč je o tekstovima „drugog stepena“, koji su izvedeni iz drugih tekstova, nizom operacija koje pre svega obuhvataju postupke *transformacije* ili *imitacije*, a posebno su očigledni u hipertekstualnim žanrovima, poput parodije, travestije ili pastiša (v. Genette 1997: 1–9).

Diskusiju o antiromanu Ženet otvara pitanjem *Don Kihota*, izražavajući rezervu i prema trendu da se Servantesovo delo odredi kao *prvi* moderni roman, i kao *prvi moderni*, dakle realistički roman (novel), čime se zanemaruje „suštinski aspekt“ dela, naime njegov hipertekstualni karakter i odnos koji uspostavlja prema viteškom romanu (148). I određenje *Don Kihota* kao „*parodije* viteških romana“ u Ženetovom kategorijalnom sistemu u osnovi je neodgovarajuće, ali prihvatljivo u meri u kojoj makar uvažava hipertekstualni karakter Servantesovog romana.



Prema Ženetu, *Don Kihot* je prototip jednog posebnog žanra, koji obuhvata još najmanje dva dela francuske proze kojima je Servantesov roman poslužio kao neposredan model, s tim što su njegov postupak primenili na drugim romanesknim žanrovima, po modelu „ista formula, drugačiji predmet“ (149). Jedno od njih je *Nastrani pastir* (*Berger extravagant*, 1627/8) Šarla Sorela, koji pripoveda o mladiću-građaninu koji se do te mere zaneo čitanjem pastoralnih romana da fikciju zamenjuje za stvarnost i odlučuje da postane pastir, promeni ime u Lizis, odabere dragu i živi po prototipu svojih omiljenih romana. Drugo delo je Marivoov „originalniji i suptilniji“ *Farsamon, ili nove romaneskne ludosti* (*Pharsamon, ou Les nouvelles folies romanesques*, završen 1712, objavljen 1737), čiji junak, za razliku od Servantesovog i Sorelovog, nije okružen razboritim pratiocima koji ismevaju njegove poduhvate, već slugom koji deli njegovo ludilo i dragom koja ga čak i prevazilazi u romanesknoj ludosti, predstavljajući u tom smislu „izgubljenu kariku između *Don Kihota* i *Madam Bovari*“ (149). Tu Ženet daje i svoju viziju antiromanesknog oblika:

„Žanr, ukoliko se takvim može smatrati, koji je uspostavljen s ova tri teksta [...] povremeno je nazivan antiromanom, terminom koji je Sorel upotrebio na naslovnoj strani jednog izdanja *Nastranog pastira*. S teorijske tačke gledišta, taj termin je i preuzak i preširok: preuzak jer bi ista procedura mogla da se primeni i na druge uzvišene žanrove, poput epopeje i tragedije; preširok jer termin 'antiroman' ne uspeva da odredi specifičnost postupka, koji je nešto bolje opisan podnaslovom *Farsamona: romaneskno ludilo (folie romanesque)*. Iluzija ili, preciznije, rastrojstvo, očigledno je operativni princip tipa hipertekstualnosti svojstvene antiromanu: slaboumni junak koji nije u stanju da razlikuje fikciju od stvarnosti uzima izmišljeni svet za stvaran (i prisutan), preuzima ulogu jednog od njegovih likova, i 'tumači' svet oko sebe iz te perspektive“ (Genette 1997: 150).

Ženet razjašnjava i pominjanu dilemu o određenju *Don Kihota*, pa i antiromana uopšte, kao parodije. Razlika između parodije i antiromana počiva na tipu analogije koja se uspostavlja prema hipotekstualnom predlošku, tj. na vrsti odnosa između (niskih) junaka i (visokog) književnog modela koji podražavaju. U slučaju prave parodije reč je o *stvarnoj analogiji*, koja je „nesvesna i čisto dijegetička, dakle sami junaci ne primećuju a kamoli da javno proklamuju odnos prema njihovom modelu, o kojem ništa ne znaju, i koje primećuju samo autor i čitaoci“. U slučaju antiromana reč je pre o *imaginarnom*

*identitetu*, tj. analogiji koja je „metadijegetička, potpuno smeštena u svest i govor junaka (koji je ne doživljava samo kao analogiju već kao identitet)“, dok je autor i čitaoci (kao ekstradijegetički posmatrači) prepoznaju kao iluzornu (150–151). Ukratko, *Don Kihot* bi bio prava parodija kada njegov junak ne bi imao nikakvu svest o tome da podražava već postojeće viteške romane; u antiromanu ta samosvest načitanog junaka je temelj cele umetničke konstrukcije.

Ženet potom bliže određuje „glavne operatore“ i karakteristične procedure antiromana. Pored već pominjane knjiške varke i iluzije junaka, koja funkcioniše kao „hipertekstualni transformator“, Ženet izdvaja još nekoliko faktora: 1) objektivne šale i lakrdije koje se oslanjaju na junakovo ludilo, kako bi umnožili ili uvećali njegove učinke (postupak dominantan kod Sorela, ili u drugom delu *Don Kihota*); 2) svesna i (skoro) lucidna imitacija; 3) pastiš ili karikatura u bezbrojnim govorima, ljubavnim pismima, i pesmama kojima junaci perpetuiraju jezik svojih knjiških idola; 4) ozbiljna kritika (kao u „suđenju knjigama“ na kraju *Nastranog pastira*, ili u autodafeu kojim okončava Don Kihotov prvi pohod i drugim raspravama o romanu), s tim što tu hipertekst prelazi u komentar, dakle metatekst.

Najzad, Ženet daje definiciju antiromana kao žanrovskog hiperteksta, odnosno *hiperteksta* čiji je hipotekst zapravo *hipožanr*:

„Antiroman je složena hipertekstualna praksa koja je donekle bliska parodiji, ali ne može biti definisana kao tekstualna transformacija, zbog tekstualne reference koja je uvek višestruka i generička (viteški roman, pastoralni roman uopšte, čak i ako se ta nejasna referenca često zgušnjava oko pojedinog teksta poput *Amadisa* ili *Astreje*). Njegov hipotekst je u suštini hipožanr“ (Genette 1997: 152).

Bitna odlika antiromana bila bi, dakle, u tome da njegove „parodijske“ procedure nisu ogranične na pojedinačni tekst već na opštiju poetiku određene klase tekstova, čak i kad među njima postoji neki uzoran i reprezentativan predstavnik žanra (kao što su to bili *Amadis* u *Don Kihotu* i *Astreja* u *Nastranom pastiru*). Ženet ipak primećuje kako bi se mogla zamisliti i „primena na pojedinačan tekst osnovne procedure antiromana“, tj. da antiroman nije „a priori osuđen na generičku referencu osim verovatno kritičkom težinom servantesovskog modela“ (152). Kao što je antiromanesknu proceduru moguće proširiti i na druge uzvišene (anti)žanrove (npr. antitragedija, antiep), nije nemoguće i

*ograničiti* je na konkretno pojedinačno delo. Drugim rečima, moguće je zamisliti nekog *anti-Amadisa* ili *anti-Astreju*, ali bi u tom slučaju, smatra Ženet, reč bila pre o *pseudo-Amadisu* i *pseudo-Astreji*, a antiroman bi u tom ograničenom slučaju adekvatnije bilo odrediti kao *pseudoroman*. Iako osnovu modela predstavlja servantesovski žanrovski *antiroman*, Ženet u Marivoovom *Prerušenom Telemahu* (*Télémaque Travesti*, 1714), pisanom po Fenelonovom *Telemahu*, vidi jedinstven primer *singulativnog antiromana*, antiromana sa singularnim hipotekstom.<sup>39</sup>

Ženet antiroman definiše u istom istorijskom i žanrovskom miljeu kao i Meletinski, ali to čini na teorijsko-poetički precizniji i restriktivniji način, određujući ga kao hipertekstualnu praksu zasnovanu na motivu i mehanizmu „knjiškog ludila“ junaka. Iako je znatno suzio značenje antiromana, Ženet ga je istovremeno učinio preciznijim, a koncept je svakako osnažen kako stvaralačkim autoritetom Servantesovog dela, tako i činjenicom da je upravo u tako shvaćenom i ograničenom kontekstu nastao i sam pojam *antiromana*, i to kao samosvesni deo romaneskne prakse.

Odeljak *Palimpsesta* posvećen antiromanu Ženet završava anegdotom o nameri da jedan sabatikal posveti pisanju novog antiromana (antinovel), koji bi bio *anti-novi roman* (*anti-New Novel*):

„bila bi to bi priča o junaku čiji je mozak smućen čitanjem Rob-Grijea, i koji pokušava da živi po tom modelu (ponavljanja, varijante, strukturalne petlje, analepse, prolepse, metalepse, itd.) u svetu koji se opire njegovoj zabludi. On bi se bez sumnje sreo s nekoliko avantura jednako prijatnih kao što su bile one imaginarnog viteza sa vetrenjačama stvarnosti – i jednako neprijatnih, jer postoji jedna stvar bolnija od zarobljenosti u lavirintu, a to je verovati da si u njemu onda kad si zapravo van, s tim rizikom da bi tražeći izlaz čovek na kraju mogao nabasati na ulaz“ (156).

Ženetov ironizam o sabatikalu posvećenom pisanju antiromana kao francuskog anti-novog-romana primer je jedne druge vrste transtekstualnog odnosa, naime intertekstualne i metakritičke aluzije na poznatu kritičku debatu o francuskom novom romanu, u okviru koje je, zahvaljujući Sartru, pojam antiromana bio uveden u modernu

---

<sup>39</sup> Junaci *Prerušenog Telemaha*, ili *pseudo-Telemaha*, u svom „interpretativnom delirijumu“ sve što im se događa tumače kao ekvivalent neke od Telemahovih avantura, u *svesnoj analogiji*, iako ona ne izrasta do *imaginarnog identiteta*. U takvoj varijanti antiromana, sa singularnim hipotekstom, radnja je mnogo više uslovljena i određena predloškom (Genette 1997: 154).

kritiku i teoriju. Tako smo na izazu iz lavirinta našli još jedan ulaz u njega. Ali pre nego što se vratimo Sartrovoj viziji modernog antiromana, vredi zadržati se detaljnije na (auto)poetici prvog dela u evropskoj književnosti koje je sebe eksplicitno odredilo kao antiroman. Tu se antiroman javlja u svom najužem vidu – kao autopoeitika singularnog dela.

#### 1. 4. 2. Šarl Sorel i prvi antiroman

##### *Enciklopedijski duh Šarla Sorela*

Književni rad Šarla Sorela (1602–1674) karakterističan je za poetički vrlo dinamično razdoblje na prelazu iz baroka u kasicizam, u okviru kojeg Sorel deluje u sklopu poetičkih tendencija tzv. građanskog realizma. Glavnim književnim doprinosom Š. Sorela smatra se utemeljenje francuskog *komičnog romana* (*Komične povesti o Fransionu* 1623/1633, *Polijandar* 1648), premda je Sorel značajan i za razvoj klasicističke novele (*Francuske novele*, 1623), i posebno kao teoretičar (anti)romana.<sup>40</sup> Svoj uže književni rad u domenu proze<sup>41</sup> Sorel je sasvim napustio u poznim godinama, kada se okreće pisanju naučnih, istorijskih i kritičko-eruditnih dela. U tim enciklopedijskim poduhvatima – *Francuska biblioteka* (*Bibliothèque française* 1664), *Univerzalna nauka* (*La science universelle* 1668), *O poznavanju dobrih knjiga* (*De la connoissance des bons livres* 1671) – Sorel je naslednik humanističke tradicije i izrazito didaktički i utilitarno orijentisan autor. Ta pozna dela značajna su jer je u njima Sorel iznosio autokritičke osvrte na vlastito stvaralaštvo i dalje razvijao svoja stanovišta o romanu, karakteristična za način i pojmove kroz koje se o romanu razmišljalo u to vreme (istorija i roman, fikcija i realnost, praktična, moralna, epistemološka vrednost romana). Ali ona su značajna i kao polihistorijski i enciklopedijski trag koji je bitan za razumevanje duha Sorelovih ran(ij)ih romana, posebno njegovog antiromana. Jer, kako ističe jedan od njegovih proučavalaca, nema jasne granice između romanesknog i enciklopedijskog – „sve je povezano u delu poligrafa Sorela“ (Gravini), čije su knjige

---

<sup>40</sup> O Sorelovom mestu u romanesknoj i teorijskoj tradiciji v. Popov 2001; Попов 1999; Đukić 2011.

<sup>41</sup> Na svojim književnim počecima Sorel je i sam pisao tradicionalne, pomodne i konvencionalne romane, tako da je okretanje komičnom romanu imalo i smisao autokritike. To nije jedina analogija koja bi se mogla uspostaviti između Sorela i Jovana Sterije Popovića, začetnika antromaneskne tradicije u srpskoj književnosti.

„suštinski hibridni oblici i 'izmiču klasifikaciji“ (Syrovy 2013: 27). Blizak libertenskim krugovima u mladosti, Sorel je u osnovi i sve više racionalista, moralista i prosvetitelj, koji se romanom bavio kako bi raskrinkao *romaneskno* i koji će u poznim učenjačkim godinama svoj romansijerski rad posmatrati kao mladalački eksperiment i ludost. Ipak, Sorelovo delo svedoči o jednom vrlo specifičnom senzibilitetu, u kom se ukus za realističko i etičko spaja sa uskusom za enciklopedijsko i knjiško, ili, kako bismo danas rekli, intertekstualno i hibridno.

### *Odnos prema Don Kihotu*

Kao što su to pokazala i Ženetova razmatranja, Sorelov *Nastrani pastir (Le Berger extravagant, 1627/8)*, koji je prilikom reizdanja naslovljen kao *Antiroman (Anti-Roman, 1633/4)*, delo je servantesovske inspiracije. Bio je to svojevrsni „pastoralni *Don Kihot*“ (Bahtin), koji u odnosu na svoj uzor, jedan od najznačajnijih romana u istoriji literature, zaostaje po jednodimenzionalnijoj, satirično-parodijski orijentisanoj umetničkoj realizaciji. U tom smislu, Sorelov antiroman bio je deo talasa „kihotizma“ koji je francusku književnost zahvatio ubrzo nakon prvih prevoda *Don Kihota* (1614, 1618), u čijoj su ranoj recepciji bili aktualizovani i prepoznavani pre svega komično-satirični i burleskni aspekti (v. Pichová 2007: 2).

Sorelovi stavovi po pitanju odnosa prema Servantesu bili su oprečni i varijabilni, ali se, smatra D. Sirovi, može primetiti Sorelovo progresivno nastojanje da svoj „dug“ prema Servantesu umanji, uz insisitiranje na razlikama između *Don Kihota* i njegovog „neuporedivog Pastira“ („incomparable Berger“) (Syrovy 2013: 22). U neobičnoj autorskoj samouverenosti, Sorel je *Nastranog pastira* smatrao ozbiljnijim i radikalnijim ostvarenjem od Servantesovog dela. Glavna Sorelova zamerka *Don Kihotu* je da u kritici viteških romana nije bio dovoljno radikal, odlučan i dalekosežan, te da bi i sam mogao biti predmet antiromaneskih napada: „jednom rečju, o povesti Don Kihota mislim da ne ide dovoljno daleko protiv romana, i da je sama puna bezbroj romaneskih priča, s malo obzira prema istinitosti, tako da bi se mogla svrstati među mnoge druge knjige koje su ovde napadnute“ (AR2: 1103; Syrovy 2013: 24).<sup>42</sup> Zanimljivo je viđenje po kom se Sorelova servantesovska inspiracija može pratiti ne samo u antiromaneskoj

---

<sup>42</sup> Navode iz Sorelovog *Antiromana* (1633) označavaćemo u tekstu sa „AR“ i numeričkom oznakom toma.

strukturi s motivom knjiškog ludila, već i u izboru onoga što ga od Servantesa razlikuje – pastoralne umesto viteške teme. Kao verni čitalac koji svoj život odlučuje da organizuje po konvencijama pastoralnih romana, Sorelov junak Lizis takoreći nastavlja tamo gde je Don Kihot stao kada je odlučio da se posle napuštanja viteškog posveti pastirskom životu.

Hipotekst, tj. hipožanr, Sorelovog antiromana je žanrovska matrica baroknog pastoralnog romana, čiji je predstavnik par excellence bila *Asterja* (*L'Astrée*, 1607–1627) Onorea D'Irfea, onovremeni „roman romana“ (*le Roman des romans*). Sorelov i D'Irfeov roman Leonard Hajnds posmatra kao uzajamno samerljive *transformacione narative*, koji asimiluju i preobražavaju dotadašnju romanesknu tradiciju, oslanjajući se na srodne motive, narativne i retoričke postupke, za sasvim različito usmerene umetničke projekte. Kroz odnos između *Asterje* i *Nastranog pastira* može se pratiti „prelaz između romanse i sedamnaestovekovnog romana (novel), koji antiroman (antiromance) anticipira i donekle omogućava“ (Hinds 2002: 2). To, pored ostalog, objašnjava prisustvo baroknih elemenata u samom Sorelovom (anti)romanu, bilo da su pitanju motivi (ogledalo, prerušavanja, emblemi i sl.), bilo da je reč o baroknoj alegorizaciji, nestabilnost ideniteta, intencije, jezika, ili autorskog sopstva (6–7). S druge strane, „zgušnjavanje“ hipoteksta Sorelovog antiromana oko jednog dela koje je i samo bilo svojevrsna *suma* duge i polivalentne književne tradicije, upućuje na specifičan model *proširivanja hipoteksta* u sorelovskom modelu antiromana. Jer, kako mnogi proučavaoci naglašavaju, na meti Sorelovog antiromanesknog napada nije se našla samo D'Irfeova *Astreja*, niti samo pastoralni roman, već i brojni drugi elementi romaneskne i poetske tradicije njegovog vremena, posebno oni koji su se smatrali apstraktnim, aristokratskim i arteficijelnim.

U tom smislu, na osnovu Sorelovog primera, može se razmišljati o antiromanu čiji hipotekst ne bi bio samo (*sub*)žanrovski (pastoralni roman, viteški roman i sl.), već i *poli-* ili *panžanrovski*, tj. zasnovan na ukupnom vladajućem kanonu i dominantnim književnim kodovima date epohe. „Romaneskno ludilo“ tu bi bilo samo vrhunac šireg i opštijeg knjiško-poetičkog ludila određene epohe. Zahvaljujući *enciklopedijskom* hipotekstu, kakav je bio barokni roman i D'Irfeova *Astreja*, i sorelovski antiroman zadobijao je enciklopedijske kvalitete, a težnja da se antiromaneskno zahvati i preispita vladajući režim književnih konvencija i posebno sam status *fikcionalnosti* biće posebno

važan za avangardne antiromane koji takođe problematizuju celo jedno viđenje književnosti, tj. instituciju (književne) umetnosti kao takvu.

### *Tekstualne igre i sadržaj antiromana*

*Nastrani pastir* uobličen je kao povest o dvomesečnoj „bolesti“ i konačnom „isceljenju“ mladića Lizisa, koji se, zanet čitanjem pastoralnih romana (polu)svesno upušta u svoju „art de bergerie“ u oblasti Bri, uobražavajući da je u pitanju oblast Fore iz D'Irfejeve *Astreje*. Kao što je nakon Fukoa dobro poznato, 17. vek bio je doba stvaranja ludila, prvih bolnica i prvih definicija umobolnih kao onih koji *ne znaju razliku* između reči i stvari, fikcije i stvarnosti. Sam pridev „extravagant“ bio je najčešća oznaka za najčešći oblik ludila u (anti)romanima 17. veka: ludilo književne identifikacije, ili referencijalne iluzije, koje je vodilo zaključku da je opasna svaka književna fikcija koja se ne predstavlja kao fikcija (Hodgson 1990: 33).<sup>43</sup>

Knjiško ludilo Sorelovog junaka, međutim, sve vreme koriguju kritički nastrojeni likovi koji prate njegove pustolovine s planom da ga isecele, tako da se postupno – uz prepoznatljive motive i konvencije: promena imena, metamorfoze, prerusavanja, alegorijski portreti, ljubavna pisma, umetnute priče, simuliranje smrti, ismevanja, diskusije, digresije i komentari – Lizisove zablude raskrinkavaju, kako bi se sve završilo velikim „suđenjem knjigama“, Lizisovom konverzijom i ozdravljenjem. Zanimljivo je da je *Nastrani pastir* istovremeno roman u/o romanu; Lizis nije samo svestan svog knjiškog predložka, već i svoje avanture svesno projektuje kao građu za budući roman o njemu.<sup>44</sup>

Poigravanje fikcionalnošću u *Nastanom pastiru* uključuje i pitanje geneze dela i autorstva. *Nastrani pastir* je prvobitno bio *fikcionalno najavljen* kao roman koji je planirao da napiše Fransion, junak Sorelovog prethodnog komičnog romana.<sup>45</sup> Prvo

---

<sup>43</sup> O temi i značenju ludila „u doba antiromana“ v. Hodgson 1990. Moguće je razlikovati tri tipa ludila i njegovog značenja u (anti)romanima: ludilo kao nemogućnost razlikovanja između izmišljenog i stvarnog; ludilo kao mudrost, koja omogućava da se artikulišu satirične, ideološke i nekonformističke intencije; ludilo kao čoveku prirodni, univerzalni fenomen (Hodgson 1990).

<sup>44</sup> „O srećnog li papira gde će biti odštampane moje lepe avanture! O srećnih li ruku koje će na njima raditi! o srećni oni koji će čitati tako retke stvari! ali najsrećniji pastir Lizis, koji će ih počiniti, i ti Klarimone koji ćeš ih opisati“ (nav. prema Wallis 2011: 64).

<sup>45</sup> U tom odeljku *Fransiona* (verzija iz 1626) naslovni junak govori o knjizi koju još nije napisao, ali ju je zamislio: „naslov će joj biti *Nastrani pastir*. Opisujem čoveka koji je poludeo od čitanja romana i poezije, i koji, verujući da mora da živi poput junaka o kojima se priča u knjigama, čini tako smešne stvari da više neće biti nikog ko neće ismevati romansijere i pesnike ako objavim tu knjigu“ (nav. prema Syrovoy 2013: 39).

izdanje *Nastranog pastira* (1627/8) bilo je objavljeno *anonimno*, uz sve metafikcionalne igre s romanom u/o romanu koje smo pomenili. Drugo izdanje *Nastranog pastira*, naslovljeno kao *Antiroman* (1633/4), objavljeno je pod pseudonimom, tj. pripisano *fiktivnom autoru* Žanu de La Landu, koji pak svoje pisanje predstavlja kao *kompilatorski rad*, integrisanje više rukopisa i izvora, odnosno priređivanje sećanja samih junaka romana koji bili zaduženi za sastavljanje povesti o Lizisovim pustolovinama.<sup>46</sup> „Zahvaljujući strukturama *mise en abyme* i metalepse, čini se da scena pisanja postaje [...] otvorena za junake, anonimne autore, kritičare, kolekcionare i kompilatore“ (Hinds 1992: 218). Višestruke strategije destabilizacije odnosa fikcija/stvarnost i umnožavanja porekla teksta mogu se tumačiti i kao deo Sorelovog preispitivanja *autorstva* kao socijalne konvencije i tekstualne, narativne i retoričke konstrukcije (v. Hinds 1992). Njihova *mise en abyme* proliferacija tipično je barokni akcenat antiromanesknog eksperimenta.

### *Definicija antiromana*

Najvažnije za naše analize jeste pitanje kako Sorel obrazlaže književnu praksu koju je označio *antiromanom*. Pošto se imanentna transformacija *komične povesti* u *antiroman* dešava između dva izdanja *Nastranog pastira*, neophodno je nešto postupnije opisati paratekstualne i genetičkokritičke aspekte ovog procesa, za šta će nam oslonac biti studija D. Sirovog (Sirovy 2013).

Prva verzija Sorelovog antiromana, pod naslovom *Le berger extravagant: où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poésie*, pojavila se anonimno 1627. (I, II) i 1928. (III) godine, a u poslednjem, trećem tomu dela, štampane su i zasebno pagnirane autorske *Napomene (Remarques)*, komentari na vlastito delo. Druga redakcija antiromana pojavila se 1633. (I) i 1634. (II) pod naslovom *L' Anti-Roman, où l'histoire du berger Lysis: accompagnée de ses remarques*, a delo je potpisano pseudonimom Žan de la Land. Pošto je većina tekstualnih izmena u romanu bila unesena, kako tvrdi Sirovi, u drugo izdanje prvog dela romana (1628), pri

---

<sup>46</sup> „Pre osam godina priča je dospela do mene od nekog čoveka kog veoma poštujem i koji me je zamolio da je priredim. [...] To je priča na kojoj je radilo nekoliko ljudi, ali s njegovim instrukcijama bilo je lako uglačati je. [...] Poručilac se složio da je dobra ideja dodati komentare“ – tako je fiktivni autor predstavljen kao priređivač koji homogenizuje tekstove koji potiču od različitih autora, delujući kao glavni pisac zaslužan za završno uređenje romana (v. Sirovy 2013: 96).



pojavljivanju integralne druge redakcije romana 1633/34. izmene se neće ticati teksta romana već pre svega autorskih beleški i komentara (Syrovy 2013: 42–43).

Najoriginalniji i za Sorelovo shvatanje antiromana krucijalni deo *Nastranog pastira* bile su tzv. *Napomene (Remarques)*. One su bile sastavni deo već prvog izdanja *Nastranog pastira*, ali su tada bile štampane u poslednjem, trećem tomu dela i time donekle dislocirane u odnosu na tekst na koji su se odnosile. Postupak samoanotiranja nekog savremenog autora bio je po sebi neočekivan i neobičan (v. Syrovy 2013: 66), a prevashodna funkcija tog paratekstualnog dodatka sastojala se u razjašnjavanju referenci, složenog intertekstualnog tkanja (anti)romana, mehanizama izgradnje književne iluzije, ali i iznošenja autorovih kritičko-teorijskih pogleda na literaturu. Napomene su u tom smislu bile snažan regulator recepcije dela i osnaživanja autorovih kritičkih intencija. Sorelova želja je bila da se Napomene, kao dodatak priči i esejistički govor vredan po sebi a ne „servilne anotacije“, čitaju „jednako pažljivo kao i tekst“ („c'est afin que vous les lisiez aussi bien comme le texte“, AR1: 101–102).

Napomene su bile deo složenog *sistema metateksta* Sorelovog antiromana, koji započinje kao (1) intradijegetička kritika koju sprovode sami junaci, stalno diskutujući o književnim konvencijama koje su takoreći intertekstualni „zaplet“ antiromana; da bi se nastavio kroz (2) eksplicitni komentar auktorijalnog pripovedača koji prati samu naraciju, a na koji su se dalje nadovezivale (3) izdvojene Napomene kao ekstenzivni autokomentar (fiktivnog) autora, koji je zapremao gotovo trećinu ukupnog teksta dela. Pošto „nema stroge tematske podele između eksplicitnog komentara unutar narativa i izdvojenih Napomena“ (Syrovy 2013: 33), u antiromanu se uspostavlja svojevrsni *metatekstualni kontinuum*, kojim se premošćuje tačno ona (ne)osetna granica između fikcije i stvarnosti, odnosno pripovedne stvarnosti i realnosti (implicitnog) čitaoca i autora. Već u prvom izdanju *Nastranog pastira*, dakle, „učene Napomene pojavljuju se kao centralne za Sorelovu koncepciju i razumevanje nove forme romana“ (38).

Glavna izmena u reizdanju dela 1633/4, kada će ono biti i naslovljeno *Antiroman*, ticala se upravo Napomena i njihovog *pomeranja* sa kraja celokupnog dela (treći tom) na kraj svakog pojedinačnog poglavlja na koje su se odnosile. Približavanjem teksta i komentara, čitanje Napomena učinjeno je neizbežnijim, a sam antiroman je približen metakritičkoj dimenziji i funkciji *traktata* (Syrovy 2013: 45–46). Za našu temu najznačajnije je da su Napomene bile bitan aspekt Sorelovog shvatanja i definicije

*antiromana*. Sirovi je rekonstruisao tri značenja koja Sorel pridaje antiromanu, i mi ćemo ovde ukratko predstaviti i nadograditi njegove zaključke.

1) Prva definicija antiromana je takoreći tautološko određenje antiromana kao knjige napisane *protiv romana*, suprotne i suprotstavljene romanu: antiroman „to znači da je ova knjiga sačinjena protiv romana i da im je suprotstavljena“ („cela veut dire que ce Liure est fait contre les Romans, & qu'il leur est opposé“, AR1: 102); „ova je knjiga dakle sasvim suprotna Romanima i pošto otkriva njihove ludosti, dobro joj pristaje naziv Anti-roman“ („ce Liure cy est donc tout au contraire des Romans, & puisqu'il descouure leurs sottises, il est tousiours bien nommé l'Anti-Roman“, AR1: 104; Syrovy 2013: 46).

U okviru ovog značenja može se izdvojiti i metafora o (anti)romanu kao *grobnici romana*. Još u Predgovoru prvom izdanju *Nastranog pastira* Sorel je tvrdio kako mu je namera bila da napiše knjigu koja ismeva druge i koja bi bila poput „grobnice romana i apsurdnosti poezije“ („composer vn liure qui se moquast des autres, & qui fust comme le tombeau des Romans, & des absurditez de la Poësie“, Sorel 1628: nepaginirano; Syrovy 2013: 43). (Metafora *grobnice romana* bila je u vezi i sa istoimenim traktatom (*Le Tombeau des Romans*, 1626), koji je bio objavljen neposredno pre pojavljivanja Sorelovog *Nastranog pastira*.)

Sorel je tu nastavljač humanističke polemičko-pamfletske i satiričke tradicije, što je važna naznaka u pogledu porekla antiromanesknog impulsa. Hajnds pokazuje kako Sorel preuzima figuru *grobnice* iz *Astreje*, ali je i bitno modifikuje, upravo pretvara u „metaforu celog književnog i kritičkog projekta“ (Hinds 2002: 138).<sup>47</sup> Sirovi skreće pažnju da i samu odrednicu *antiroman* Sorel izvodi ne iz neke pripovedne tradicije, već iz tradicije *polemičkih spisa*. Upućujući na etimologiju i značenje prefiksa „*Anti*“ / „*Kontra*“ u neologizmu koji je kreirao, Sorel podseća da postoji „mnogo sličnih naslova, kao *Anti-Hermafodit*, *Anti-Makijaveli*, *Anti-Garas*, *Anti-Tribonijan*, *Anti-Katon*, sve u imitaciji Julija Cezara koji je napisao knjigu protiv Ciceronovog suda o Katonu i nazvao je *Anti-Katon*, kao što se može videti kod Plutarha“ (AR1: 105; Syrovy 2013: 47).

---

<sup>47</sup> Ta grobnica, kao barokno-fragmentarni spomenik-ruina književnoj tradiciji, sačinjena je po Hajndsu kao *enciklopedijski asamblaž i kompendijum* raznovrsnih diskurzivnih elemenata, književnih konvencija, priča, kritičkih razmatranja i autorskih intencija (v. Hinds 2002: 77, 142).

2) Druga definicija antiromana zasnovana je na funkciji *Napomena*, koje su, kao suprotstavljene pripovedanoj povesti, upravo ono *antiromaneskno* svojstvo antiromana.

Ovaj vid definisanja počiva na unutrašnjem podvajanju antiromana na pripovest i komentar. Sorel eksplicitno kaže kako glavni naslov dela – *Antiroman* – predstavlja „apslutno ime koje označava celinu naše knjige i obuhvata povest i napomene, na koje može biti podeljena“ („nom absolue qui designe tout nostre Liure, & comprend l'Histoire & les Remarques, enquoy l'on peut diuiser“, AR1: 105). Dodavanje napomena i njihovo povezivanje sa romanesknom pričom predstavlja onaj novum kojem pristaje naziv antiromana: „našao sam za shodno da napomene pomešam sa pričom, i da ih postavim na kraj svake knjige. Sve to skupa čini novo delo koje je vrlo dobro nazvano *Antiroman*“ („i'ay trouué à propos d'entremesler les remarques parmy l'histoire, & de les ranger à la fin de chaque Liure. Tout cela ensemble fait comme vn nouuel ouurage qui est assez bien nommé, L'Anti-Roman“, AR1: 11; Syrovy 2013: 46). Za kombinaciju dva različita dikursa bilo je potrebno „jedno opšte ime da označi te dve stvari“ kao jedinstvo („parce que l'histoire estant meslée avec Remarques, il faut qu'il y ait vn nom general pour signifier ces deux choses“, AR1: 106).

Još je važnije da Sorelovi iskazi sugerišu da je dodavanje napomena onaj krucijalni sastojak bez kojeg ne bi ni bilo nove forme. Kako Sirovi ističe, napomene su ono *zbog čega* delo postaje antiroman, i to na osnovu njihove kritičko-satirične funkcije: knjiga je „nazvana antiroman zbog svojih *Napomena* koje pokazuju gluposti romana“ („appellé l'Anti-Roman à cause de ses Remarques qui font voire les sottises des Romans“, AR1: 107; Syrovy 2013: 47).

*Antiroman* se, dakle, pojavljuje kao „arteficijelni konstrukt, koji se sastoji od dve komponente koje nisu savršeno integrisane i sintetizovane“ (Syrovy 2013: 47). *Antiroman* je hibrid dva žanra, narativa i komentara, iz kojih nastaje „neka vrsta književnog čudovišta“ (G. Verdije, prema Syrovy 2013: 100).

3) U trećem značenju antiroman se definiše srodno komičnom romanu.

*Antiromaneskno* je ono što nije romaneskno u smislu lažnog, fantastičnog, izmišljenog, preteranog, neverovatnog, dakle svega onoga što u Sorelovom sistemu podleže osudi. Zato je njegovo delo ispravno „nazvano anti-roman onako kako su drugi nazvani romanima, jer dok su oni puni fikcije, on je u najvećoj meri istinit“ („doit bien

estre appellé vn Anti-Roman de mesme que les autres sont appelez des Romans, car au lieu qu'il sont pleins de fiction il est extremement veritable“, AR1: 102).

U ovom argumentu delotvorna je opozicija romance/novel, kao opozicija između idealističkog romana koje Lisis čita i imitira, i realističkog (anti)romana koji Sorel o njemu piše, rukovođen načelima verovatnosti i prirodnosti, koji sve više prožimaju francusku (pred)klasicističku kulturu i književnost. Takvo određenje antiromana više nije vezano za napomene i eksplicitne komentare, već se temelji na viđenju da je antiroman istinita povest, „histoire veritable“, u smislu aristotelovskog načela verovatnosti (Sirovy 2013: 49). Time se vraćamo širem, istorijsko-poetičkom viđenju antiromana kao „komične i satirične povesti, u kojoj su sve ludosti romana i poetskih izmišljotina osuđene na prijatan način“ („c'est vn Anti-Roman; & si vous voulez c'est vne Histoire Comique & Satyrique, où toutes les sottises des Romans & des Fables Poëtiques sont agreablement censurées“, Sorel 1667: 399; Sirovy 2013: 50). Pri čemu se označitelj „comique“, po Sirovom, odnosio na vezu (anti)romana sa žanrom *komedije*, niskim stilom, određenim tipom junaka, zapleta i neizbežnim sretnim završetkom. Tako da se, zaključuje Sirovi, pored izumevanja termina *antiroman*, većina njegovih karakteristika može naći već u Sorelovom konceptu *komične povesti* (51).

Ipak, jedna specifična nijansa spaja ideju o antiromanu kao čudovišnom hibridu naracije i napomena, i antiroman kao istinitu povest. Ta nijansa tiče se *intertekstualnosti* kao *mimetičko-dokumentarnog* postupka. Jer istinito je ne samo ono što je stvarnosno i životno već i ono što se *stvarno* nalazi u drugim *knjigama*. *Istinito kao intertekstualno* je ono zbog čega mu se, smatra Sorel, ne može prigovoriti da je osuđujući romane napisao tek još jedan roman. Jer u njegovom antiromanu nema nijedne avanture i izmišljotine koja se ne može naći u drugim knjigama. Antiroman počiva na „neobičnom čudu“ (*miracle estrange*) kojim se od „mnogih nakupljenih priča“ sklapa jedna nova, i na nov način „istinita povest“:

„Nema reči o tome da je kroz osudu romana nastao još jedan roman; jer ovde nema nijedne avanture ni ljubavnih maštarija koje se ne bi stvarno nalazile u drugim knjigama, tako da se ipak mora priznati kako je neobičnim čudom iz mnogih prikupljenih izmišljotina sačinjena jedna istinita povest“ („Il ne faut point dire qu'en blasmant les Romans, l'on a fait vn autre Roman ; car il n'y a point icy d'auantures ny d'imaginations d'amour qui ne soient veritablement

dans les autres livres, tellement qu'il faut tousiours auouër que par vn miracle estrange de plusieurs fables ramassées l'on a fait vne histoire veritable" (AR1: 103).

Povest je istinita jer je rigorozno intertekstualna, u celini sačinjena od tekstualnih referenci, dakle dokumentarna u gotovo doslovnom smislu, što će autorske Napomene nastojati i da pokažu. Antiroman je brikolažna citatna „grobница romana“, rezultat „neobičnog čuda“ radikalizovanog intertekstualnog pisanja. Kako primećuje H. Štencel, u pitanju su strogo tekstualni referenti: „od trenutka kad se uđe u tekstualnu mrežu romanā, svaka referenca na 'stvarnost' opravdava se jedino povratkom na druge tekstove“ (Stenzel 2002: 246). Najsavršenija *mimeza* je – *citata*, i ako se govori o *realizmu* ovih dela, to je da bi se podsetilo kako ona „sadrže, citiraju, produkuju i reprodukuju diskurse (romaneskne, poetske) kako bi ih bolje uklopili u antiromaneskno, u jedan antiromaneskni kod koji odražava igru književne moći“ (Wallis 2011: 69). U tome je svojevrsni „materijalizam antiromana“, koji, pored uvođenja stvarnosno-realističkih kriterijuma u književno stvaranje, podrazumeva i ovo svođenje na „apsolutnu materijalnost, čisti citat“ (134).

Taj intertekstualno-mimetički aspekt antiromana kao nakupljenih priča od kojih nastaje istinita povest o njima, mesto je gde se antiroman otvara *totalitetu* interteksta, a kritičko-destruktivni momenti antiromana reprogramiraju u pozitivitet i otvorenost nove forme, gde antiroman ipak „jeste roman [...] ili to postaje“ (Wallis 2011: 136). Uostalom, sam Sorel je *napomenuo* kako nema nijedne reči u antiromanu „koja se ne nadovezuje na beskraj drugih reči“ („qui ne se raporte à une infinité d'autres“, Sorel 1628: 789). Pored pluralnog, enciklopedijski postavljenog hipoteksta, antiroman se enciklopedizmu približava i po krucijalnoj funkciji koju u njemu ima intertekstualanost. Obe komponente biće određujuće za Ristićev enciklopedijski avangardni antiroman.

### 1. 4. 3. Sartrov pojam antiromana

Pojam antiromana je u savremenu kritičku svest i vokabular uveo Žan Pol Sartr. Učinio je to u predgovoru za roman *Portret Nepoznatog* (*Portrait d'un inconnu*, 1948) Natali Sarot, autorke koja će postati jedna od najpoznatijih predstavnica francuskog novog romana. Smisao Sartrovog određenja pojma bio je drugačiji od Sorelovog. U opštijoj, esejističkoj intoniranoj definiciji Sartr antiroman koristi kao oznaku za novi tip

proze, karakteristične za moderni, aktuelni trenutak sredinom 20. veka. Smatrajući jednim od najosobnijih aspekata aktuelne književne epohe pojavljivanje tih „žilavih i negativnih dela“ koja se opiru klasifikaciji, Sartr smatra da bi se ona mogla nazvati antiromanima. Njihova glavna odlika su negativitet i autorefleksivnost forme, igra konstruktivnih i destruktivnih faktora, žanrovska mimikrija koja će pod vidom imaginarne povesti ispisati „roman o romanu koji se ne stvara, koji se ne može stvoriti“:

„Antiromani zadržavaju spoljni izgled i konture romana; to su dela mašte koja nam predstavljaju fiktivne ličnosti i pričaju nam njihovu istoriju. Ali samo da bi nas većma obmanula: radi se o tome da se roman pobije samim sobom, da se pred našim očima uništi dok se čini da se gradi, da se napiše roman o romanu koji se ne stvara, koji se ne može stvoriti, da se stvori fikcija koja bi prema velikim izgrađenim delima Dostojevskog i Mereditha bila ono što je prema Rembrantovim i Rubensovim slikama bilo ono Miroovo platno sa naslovom Ubistvo slikarstva. Ta neobična dela koja je teško klasifikovati, ne svedoče o slabosti romanesknog roda, ona samo pokazuju da živimo u doba promišljanja i da je roman u razmišljanju o samom sebi. Takva je i knjiga Natali Sarot: antiroman koji se čita kao kakav detektivski roman. On je, uostalom, parodija romana o traganju“ (Sartr 1960: 5–6).

Nakon Sartrovog teksta pojam antiromana koristiće se književnokritičkim i teorijskim diskusijama povodom francuskog novog romana (Natali Sarot, Alen Rob-Grije, Mišel Bitor, Pober Penže, Žan Rikardu, Klod Simon, Margaret Diras, Semjuel Beket), koje su obeležile pedesete i šezdesete godine 20. veka. Bilo je to vreme kad srodni termini i neologizmi postaju vrlo popularni u kritici i teoriji.<sup>48</sup> Posebno se umnožavaju termini sa prefiksom „anti“ i „a“, poput Morijakove *aliterature*, Joneskovog *anti-komada*, Pišetovih *apoema*, ili Bartovog *belog pisma* (*écriture blanche*) (Novaković 2013: 99).

Iako se često smatra preširokom, poetičkom a ne žanrovskom (o čemu ćemo kasnije detaljnije govoriti), Sartrova definicija je kroz sintetički esejistički diskurs ipak mapirala mnoge konstrukcione faktore antiromana: dijalektika konstruktivnog i destruktivnog načela; zadržavanje fikcionalnosti, predstavljačke dimenzije i spoljnog

---

<sup>48</sup> Pored anirmana, pojavljuju se i mnogi drugi neologizmi, koji je trebalo da označe epohalnu promenu u razumevanju romaneskne tehnike i žanra, a koje je izdvojio V. Lajner: *anté-roman*, *proroman*, *pré-roman*, *roman de l'école du regard*, *roman d'avant-garde*, *roman d'autodévoration*, *essai romanesque*, *autodafés romanesques*, *roman abstrait*, *roman objectif*, *roman réflexif*, *roman descriptif*, *roman pur* (v. Leiner 1964).

izgleda i kontura romana; avangardna defiguracija; samopromišljanje forme; roman o romanu; žanrovske naznake *romance* i avanturističkog hronotopa (detektivski roman, roman o traganju); parodija; nemogućnost klasifikacije; specifična uloga čitaoca (antiroman *koji se čita kao* detektivski roman).

Uvođenje novog pojma za negativitet i „težinu“ moderne forme romana imalo je nesumnjivu funkciju legitimacije. Srodna je funkcija navođenja primera, grupe autora i dela koji bi odgovarali pojmu antiromana. Pored romana N. Sarot, Sartr navodi još i dela V. Nabokova, Ivline Voa i, u određenom smislu, Židove *Kovače lažnog novca*. Ali Sartr u tom navođenju i isključuje jednu kategoriju. Antiromane po Sartru treba razlikovati od esejističkih „napada na roman“, poput onih u *Moći romana (Puissances du roman)* Rožera Kajoe (Sartr 1960: 5).

Iako esej R. Kajoe nije bio roman, pa ni antiroman, apostrofiranje i isključenje tog tipa *kritičkog govora*, eksplicitnog i esejističkog „napada na roman“, ipak je istorijsko-poetički vrlo karakteristično. Isključenjem teksta R. Kajoe zapravo je signalizovano–isključenje *esejističko-kritičke* komponente iz same strukture antiromana u Sartrovog viziji. Nije teško primetiti da je suspenzijom te komponente antiroman lišen jednog od konstitutivnih faktora žanra u Sorelovom modelu antiromana. Sartrovski antiroman formu fikcije urušava kroz samu fikciju, zadržavajući „izgled“ i „konture“ romana, imaginarne povesti o fikcionalnim likovima. Ono što je teže uočiti, ali je istorijsko-poetički izuzetno važno, jeste da je upravo to nefikcionalno, autorsko Ja esejiste, polemičara, kometatora i „napadača“ romana bilo i neotuđivo svojstvo avangardnog, *nadrealističkog antiromana* koji je, daleko bliže duhu Š. Sorela, roman kritikovao upravo kao žanr *fikcije*. U Sartrovj definiciji, kao i Židovoj metafikciji (autorski *Dnevnik*, eksterioran *Kovačima lažnog novca*), pa i kod predstavnika novog romana, taj nefikcijski, esejističko-kritički aspekt refleksije o romanu po pravilu je lociran *van dela*. Iz te perspektive, sartrovski antiroman se – nakon nadrealističkog *napada na roman*, ali i *nadrealističkih antiromana* koji su uključivali tu korozivnu, autorsko-esejističku komponentu – ponovo vraćao u *zonu fikcije*. Poetički zaokret je, kako se može naslutiti, indikativan za postavangardne procese obnove pripovedanja.

U tom smislu, neobično je da je nadrealizam sasvim odsutan iz Sartrove argumentacije, iako je nadrealistička kritika romana jedan od najpoznatijih avangardnih priloga diskusiji o žanru. To odsustvo nadrealizma je indikativno, premda je ono samo

delimično, pošto je Bretnov avangardni pokret u Sartrovom tekstu ipak posredno prisutan. Najpre, sam R. Kajoa je bio deo predratne nadrealističke avangarde, kao što je to bio i Ž. Miro i njegova poetika „ubistva slikarstva“.<sup>49</sup> Zaobilaženje nadrealističke kritike romana manje iznenađuje kada se ima u vidu da je kraj četrdesetih godina takođe i vreme Sartrove oštre kritike nadrealizma u eseju *Šta je književnost?* (1947/8). Ta je kritika u osnovi bila generacijska i politička, ali je Sartr sprovodi kroz tumačenje osnovnih nadrealističkih procedura i poetičkih koncepcija. Na osnovu tog eseja i kritike nadrealizma, moguće je rekonstruisati širi horizont Sartrove argumentacije i vratiti nadrealizam u središte rasprave o antiromanu.

U eseju *Šta je književnost?* Sartr nadrealističku poetiku opisuje istim kritičkim figurama kroz koje će opisati i *antiroman*, koji se *pobija sam sobom*, koji se *uništava dok se čini da se gradi*. Na sličan način, nadrealizam je za Sartra „uništenje slikarstva putem slikarstva i literature putem literature“;<sup>50</sup> on „ide za čudnim ciljem da stvori ništavilo putem preobilja bića. On uvek *uništava stvarajući*“ i „otud ambivalentnost njegovih dela“, koja su uvek i „voljni doprinos kulturi“ i „projekt uništenja sebe samog“ (Sartr 1981: 117). Da li je za Sartra antiroman zapravo jedna (neo)nadrealistička praksa, koja „*uništava stvarajući*“, tako da je sama stvar (roman) „uništena unutrašnjim poricanjem, ali i samo odricanje i uništenje su, sa svoje strane, osporeni pozitivnim karakterom i konkretnim *prisustvom* kreacije“ (1981: 127)? Analogno pojmu *antiromana*, Sartr koristi i pojam *antiliterature* i to upravo kao oznaku za epohalni stadijum umetnosti oličen nadrealističkom avangardom:

„Na kraju, literaturi ne preostaje više ništa nego da osporava samu sebe. To ona čini pod imenom nadrealizma. Tokom sedamdeset godina pisalo se da bi se potrošio svet; posle 1918. piše se da bi se potrošila literatura. [...] Literatura kao apsolutna Negacija postaje Anti-literatura. Pri tome nikad nije bila literarnija: krug se zatvorio“ (Sartr 1981: 90).

U Sartrovim tekstovima 1947/8. figura *stvaranja kao rušenja*, *antiliterarno* i *antiromaneskno* evidentno su vezani za promišljanje poetike nadrealističkog pokreta i

---

<sup>49</sup> Reprodukција jednog Miroovog rada („Homme et femme“) štampana je u trećem broju *Nadrealizma danas i ovde* u Beogradu (1932). R. Kajoa bio je deo nadrealističkog kruga, ali se sredinom tridesetih razišao sa Bretonom; jedan je od osnivača Koleža sa sociologiju sa Ž. Batajem i M. Lerisom.

<sup>50</sup> Na sličan način Sartr i u tekstu „Čovek i stvari“ nadrealizam vezuje za „razaranje reči putem reči“ (Sartr 1981: 226). O Sartru i nadrealizmu v. i Beaujour 1963.



njegovog mesta u globalnom razvoju umetnosti. Da upućivanje na Miroovo *Ubistvo slikarstva* zaista treba razumeti kao aluziju na nadrealizam, svedoči i odlomak u kojem Sartr po svoj prilici isto Miroovo platno – koje priziva po sećanju („čini mi se“) i (pre)imenuje kao *Destrukciju* (a ne *Ubistvo*) *slikarstva* – evocira u kontekstu nadrealističkog poetičkog paradoksa:

„Šta nas se, uostalom, ticala nadrealistička destrukcija koja ostavlja sve na svome mestu, kada je destrukcija železom i plamenom pretila svemu, uključivši i nadrealizam? Miro je, čini mi se, naslikao *Destrukciju slikarstva*. Ali zapaljive bombe mogle su da unište istovremeno i slikarstvo i destrukciju“ (Sartr 1981: 138).

S obzirom na hronološku bliskost eseja *Šta je književnost?* i predgovora za antiroman N. Sarot, postaje očiglednija određena kolizija u Sartrovoj argumentaciji i politici vrednovanja. U slučaju nadrealizma, *antiliterarno* je predmet epohalne kritike (*Šta je književnost?*), dok srodna ili ista svojstva služe da se opiše i podrži novi, epohalno reprezentativan oblik proze (predgovor za *antiroman* N. Sarot). Miroovo „ubistvo slikarstva“ u jednom slučaju je predmet kritike, drugi put model za razumevanje antiromana. U svakom slučaju, Sartrov opis *antiromana*, diskurzivnom logikom njegovih vlastitih tekstova, vodi direktno do nadrealizma kao avangardne *antiliterature*. Potiskivanje označitelja nadrealizam u tekstu o novom (anti)romanu ukazuje na ambivalencije u Sartrovoj argumentaciji i percipiranju mesta koje nadrealizam ima u književnoistorijskoj dinamici i poetičkim posredovanjima. Posredno ili implicitno, nadrealizam, pa i nadrealistički antiroman, upisani su u kritički tekst koji je uveo pojam antiromana u modernu kritiku.

Ono što je Sartr izbegao da otvoreno kaže u svom tekstu o antiromanu, biće donekle kompenzovano u kritičkom diskursu autora novog romana, pa i same Natali Sarot. U eseju „Doba sumnje“ (1950), N. Sarot vraća se, pored ostalog, i *Manifestu nadrealizma* i poznatoj valerijevskoj rečenici „Markiza je izašla u pet sati“, jednom od krunskih agrumenata u Bretonovoj osudi romana. Ta rečenica, kao i anegdotsko realističko pripovedanje koje oličava, postaju „nemogući“ u postavangardnom romanu i književnom iskustvu.<sup>51</sup> U svojim kritičkim tekstovima, predstavnici novog romana često

---

<sup>51</sup> Evociraće je i Rolan Bart u „Nultom stepenu pisma“ (1953; Bart 1971: 50.), gde je roman (sartrovski) shvaćen kao „onaj stroj što istovremeno razara i obnavlja, svojstven svoj modernoj umetnosti“ (55).

obnavljaju duh i diskurs avangardne kritike kritike romana, pa i mnoge nadrealističke topose. Literatura ima pogrdno značenje (Rob-Grije), transformacija romana dešava se u sklopu opštije transformacije samog pojma književnosti (Bitor), pisanje se doživljava kao istraživačka aktivnost, roman kao traganje ili laboratorija za pravljenje priče (Bitor). Antitradicionalistički ton, grupno-generacijski nastup praćen programsko-teorijskim tekstovima, kritika realističkog romana psihološke analize, stvaranje vlastite tradicije, optimizam izumevanja novih formi i postupaka, sve su to činiooci koji su nastupu novog romana dali avangardni prizvuk. Ipak, iako je Breton sa novom generacijom stvaralaca obnovio nadrealistički pokret u posleratnom Parizu, do bitnijeg susreta između nadrealizma i novog romana nije došlo.

Utoliko je zanimljivije da sličnu rezervu prema francuskom novom nalazimo i kod Marka Ristića, u vreme kada početkom šezdesetih godina priređuje drugo izdanje svog nadrealističkog „antiromana u stihu i prozi“ *Bez mere* iz 1928. godine. Ristićevom kritikom francuskog novog romana bavićemo se detaljnije pri obrazlaganju njegove antiromaneskne poetike. Ovde je važno primetiti tu epohalno karakterističnu koincidenciju između dva pojma i istorijsko-poetička oblika antiromana: avangardnog, vezanog za nadrealističku avangardu, koji šezdesetih godina doživljava obnovu, i sartruskog, postavangardnog antiromana vezanog za praksu francuskog novog romana. Dve decenije pre Sartrove terminološke intervencije, na osnovu koje se pojam antiromana proširio u modernoj kritici, u srpskom nadrealizmu pojam antiromana bio je upotrebljen u žanrovsko-poetičkom smislu vezanom za iskustvo istorijske avangarde. Podatak je značajan, ne samo iz razloga hronološkog prvenstva već i iz perspektive poetičke razdelnice koja je tu signalizovana. Za razliku od novog (anti)romana, gde je kritičar taj koji u predgovoru delu uvodi novi termin, nadrealistički autor sam stvara teorijski neologizam i ta vrsta refleksivnosti i kritičkog diskursa *sastavni* je deo antiromaneskne forme u avangardi. Š. Sorel i nadrealizam delili su jedno drugačije shvatanje antiromana, kojem je imanentno upravo ono što Sartr isključuje – negativitet samosvesnog autorskog diskursa otvoreno usmerenog *protiv romana*. Sartrovo kolebanje utoliko nije samo odjek animoziteta prema nadrealizmu već i kao izraz ambivalencije samog književnog procesa, pa i žanra antiromana, koji može poprimiti različite, eksplicitne i implicitne, „jače“ i „slabe“ oblike, a koji je, u modernoj književnosti očigledno vezan za avangardno, nadrealističko *antiliterarno* iskustvo.

#### 1. 4. 4. Od (anti)romana do antiromana

Sartrovo vezivanje termina antiroman za karakteristično moderne oblike proze izazvalo je reakcije kod istoričara književnosti i proučavalaca starijih epoha francuske književnosti, gde se termin antiroman prvi put pojavio i koristio u užem smislu oznake za jedan istorijski podžanr romana. Pjer-Olivije Broder (Brodeur 2011) sumirao je dileme koje je uvela upotreba pojma antiroman za dva bitno različita fenomena i u dva inkompatibilna smisla – kao oznake za podžanr romana (generičko značenje) i kao sartrovske oznake za moderni roman uopšte (poetičko značenje). Iznećemo tri osnovne tačke Broderovog sumiranja kritičko-terminoloških dilema vezanih za antiroman.

1) Ženet je na osnovu Sorelovog primera dao *žanrovsku* definiciju antiromana, zasnovanu na preciznim formalnim i narativnim faktorima, ali je ta definicija preuska, primenljiva na izuzetno mali broj dela, što antiroman predstavlja „više kao kuriozitet istorije književnosti nego kao operativni kritički pojam“. 2) Sartrova *poetička* definicija antiromana kao karakteristično modernog žanra nije nudila stroge formalne kriterijume i otvarala je mogućnost da se pojam proširi i na romane koji se ne postavljaju eksplicitno kao antiromani. 3) Sartrova vizija antiromana kao suštinski modernog žanra izazvala je reakcije kod istoričara književnosti, te su I. Dion i F. Žengra preložili treće, *transistorijsko* određenje antiromana. Oni pokazuju kako je sartrovska definicija primenjiva i na stare romane, i to ne samo Sorelov antiroman ili tradiciju komičnih romana, već i na starije tradicije žanra uopšte: „odbijanje konvencionalne poetike“ je „konstanta žanra“, kvalitet koji je romanu „prirođen“ pre nego njegova „stečena karakteristika“, a u svetlu istorije žanra „stari romani“ su (uvek) već antiromani“ (Dionne, Gingras 2006: 6; Brodeur 2011: 30). Zaključci te treće, transistorijske vizije žanra, koja je predstavljala „sintezu između strogo žanrovske definicije žanra koju je predložio Ženet i Sartrove koja je u temeljno poetička i savremena“ (Brodeur 2011: 30), ipak antiroman nisu učinili operativnim kritičkim terminom. Jer ako su roman i antiroman u stalnoj fuziji i preplitanju, ako je roman uvek već antiroman, a antiroman ipak još uvek roman, postavlja se pitanje čemu onda služi upotreba oba termina (Brodeur 2011: 28–31).

Broderov predlog izlaska iz začaranog kruga anti-romanesknog, tj. nesvodive dinamike dva lika žanra između kojih se ne može povući jasna granica, sastoji se pak u

kombinovanju ženetovske i transistorijske definicije. Broder antiroman vraća izvornim istorijskim oblicima pojavljivanja, za koje su, terminima savremene teorije, određujuće dve karakteristike – *intertekstualnost* i *metaromaneska* svest. Antiroman je nužno *intertekstualni* žanr, koji svoj identitet zasniva na dinamici sa drugim tekstovima (kroz pastiš, parodiju, polifoniju, ludizam...). Još je važnija komponenta *metaromaneskog* koja je u antiromanu karakteristična po „nasilnosti i konstitutivnoj agresivnosti: nije reč o komentarisanju drugih dela, već pre o napadu na njih“ (30). Ovaj aspekt Broderove vizije čini se posebno značajnim, jer dopušta izdvajanje onog specifično sorelovskog, ali i nadrealističkog supstrata žanra, esejističko-kritičke komponente koju je Sartr potisnuo iz antiromana.

Bez te vrste diferenciranja i izoštravanja, plauzibilnost termina antiroman bila bi vidno oslabljena. To ne znači da antiroman nema konstruktivnu dimenziju, već da tu konstruktivnu dimenziju treba izvesti iz samog bića negacije svojstvene žanru. O tom paradoksu rušilačkog žanra u čijem se jezgri ipak nalazi volja za reinvenijom, Broder piše na sledeći način: „Antiroman nije nikad, premda se tako čini, usmeren protiv nekih romana (*des romans*) već upravo protiv romana kao takvog (*le roman*). Njegov proklamovani cilj je kraj romanesknog žanra. Od svojih početaka on želi da bude 'grobnica romana'“ (Brodeur 2011: 31). Ali to je samo deo žanrovske mimikrije, pošto je i „antiromaneska destrukcija uvek predlog rekonstrukcije romana na novim osnovama“ (31). Pošto je integralni činilac povesti i poetike romana i ne može se od njega razdvojiti, Broder predlaže da se *antiromaneskno* odredi kao specifičan oblik „ogledalne intertekstualnosti karakteristične po svojoj violentnosti“, koja se u vidu „antiromaneskih crta“ ili „antromaneske dimenzije“ određenih dela može koristiti pri formalnom opisu i razumevanju romana, posebno iz perspektive 'dugog trajanja' žanra (31).

Navedena razmatranja sadrže dve implikacije. Najpre, Broder antiroman još jednom udaljava od žanrovske definicije; *antiromaneskno* svojstvo preciznije je određeno (intertekstualnost, violentna metatekstualnost), ali je redukovano na „crtu“ ili „dimenziju“ unutar određenih dela, koja na ishodištu jesu romani, re-konstruktivni poduhvati koji plediraju za novi tip romana. Ipak, takva definicija ne sprečava da u slučaju zasnivanja ukupne romaneskne strukture na antiromanesknoj „dimenziji“ delo ne stekne status antiromana u punom, žanrovskom smislu, kako je to evidentno slučaj

sa Sorelovim (a, videćemo, i sa nadrealističkim) antiromanom. U stepenovanju karakteristika anti-romanesknog moguće je zamisliti krajnji pol na kojem dolazi do stabilizacije strukturnih svojstava žanra, žanra antiromana u strožem i užem smislu. Pitanju njegovih formalnih invarijanti vratićemo se kasnije.

Duga implikacija tiče se relativizovanja prekida koji uvodi nastanak modernog romana-novel u 18. veku. Dinamika *romana* i *antiromana* – pojmova koje Aron Kibedi Varga posmatra kao ekvivalente pojmovima *romance* i *novel* u anglosaksonskoj kritici (Kibédi Varga 1982: 9) – konstitutivno je i trajno svojstvo povesti žanra, i granica među njima se ne može povući „ni u istoriji, ni u datoj epohi, ni u samim tekstovima (Dionne, Gingras 2006: 11). Polemički akcenti takve tvrdnje odnose se posebno na reduktivnu, „dihotomičnu i sukcesivnu“ viziju razvoja romana kod I. Vata. Ali, kao i svojstvo antiromanesknog, i ova implikacija može se tumačiti na dvostruki način, u slabom i jakom smislu. Iako je dinamika romanesknog i antiromanesknog, ili *romance* i *novel*, integralno svojstvo žanra, to ne znači da prekid označen konstituisanjem modernog romana u 18. veku nije bio neuralgičan i od dalekosežnijeg značaja. Konstituisanje modernog romana-novel, koje je impliciralo odbacivanje starijih tradicija *romance*, koincidira s nastankom društveno-političke formacije građanskog društva. Sama dinamika *romance* / *novel* tada ulazi u posebnu vrstu odnosa sa nastajućim građanskim društvom, u okviru kog će roman steći status ozbiljnog, dominantnog, pa i privilegovanog proznog žanra. Možda se ne može reći da početak modernog romana predstavlja prvi „obrt“ između *romance* i *novel*, ali je on svakako drugačiji od svih prethodnih i to prevashodno usled strukturnog izomorfizma sa društveno-kulturnim promenama vezanim za nastanak i konsolidaciju građanske civilizacije.

Iz perspektive istorijskih avangardi važnost tog prekida još je uočljivija i poetički značajnija. Kako je tvrdio P. Birger, tek u stadijumu avangardne samokritike „postaje jasan totalitet procesa umetničkog razvoja“ (Birger 1998: 34). Po već pominjanom Birgerovom stanovištu, istorijske avangarde definisane su upravo kao stadijum samokritike građanske umetnosti, koja je već krajem 18. veka dovršila proces formiranja institucije estetske autonomije.<sup>52</sup> Avangardna kritika tako nije usmerena na

---

<sup>52</sup> „[...] tek u 18. veku, s razvojem građanskog društva i osvajanjem moći ekonomski ojačalog građanstva nastaje sistematična estetika kao filozofska disciplina u kojoj je stvoren novi pojam autonomne umetnosti. [...] Tek s konstituisanjem estetike kao asamostalne oblasti filozofskog saznanja nastaje pojam umetnosti, čija je posledica izdvajanje umetničkog stvaranja iz totaliteta života društvenih aktivnosti i njihovo apstraktno suprotstavljanje“ (Birger 1998: 66).

neki partikularni umetnički stil, već na samu građansku *instituciju umetnosti*, koju želi da poništi i umetnost vrati u polje života. Iako su istorijske avangarde zazirale od ekstenzivne prozne forme romana, čini se da bi upravo roman mogao biti optimalan žanr za samokritiku građanske umetnosti kroz središnji žanr koji je institucionalizovan u eri estetske autonomije.<sup>53</sup> Korelacija između realističke forme romana i svetonazora građansko-kapitalističkog društva, koja nije slučajno postala dominantno stanovište teorije žanra, u istorijskoj avangardi dobiće poseban, epohalan smisao. Nadrealistička kritika romana vrlo je instruktivna za datu hipotezu pošto na reprezentativan način objedinjuje kritiku realističkog romana i kritiku građanske ideologije.

Pokušaćemo da, na osnovu svega izloženog, predložimo jednu hipotezu vezanu za moguće određenje antiromana, posebno s obzirom na oblike koje žanr dobija u avangardi, tj. nadrealizmu. U definisanju antiromana moglo bi se krenuti od smisla i funkcije prefiksa *anti*. Naznačeni prefiks sugerše najpre da je antiroman *relacioni* žanr, koji se uspostavlja kroz odnos prema drugim tekstovima i žanru romana. Dve su posledice tako shvaćene relacije prirode žanra. Prva je šire shvaćena *intertekstualnost*: antiroman je žanr koji se nužno uspostavlja u odnosu na određeni korpus tekstova, tip romana ili roman kao takav; u ženetovskoj perspektivi, antiroman je forma čiji je hipotekst *pluralan* i *žanrovski*. Druga implikacija relacije prirode prefiksa *anti* postavlja antiroman kao oblik *aktivne negacije*, tj. *autorefleksivni* i *metatekstualni* žanr samosvesne, otvorene i agresivne kritike. Kratko rečeno, antiroman je *antiroman* po tome što zna da je *antiroman*, te ni recepijent nema dilema u pogledu žanra i intencija dela koje čita. Ovo su za sada samo neznatno modifikovane dve komponente koje je izdvojio Broder.

Ta relaciona priroda žanra bila bi mnogo bolje sugerisana zadržavanjem crtice između prefiksa i morfološkog jezgra pojma, po uzoru na način njegovog pisanja u francuskom jeziku, ili kod Marka Ristića (1928): „anti-roman“. Ukoliko, nezavisno od saglasnosti sa ortografskom normom srpskog jezika, termin ipak iz *poetičkih* razloga treba pisati kao „antiroman“, time bi bilo sugerisano jedno novo svojstvo ili aspekt antiromaneskne forme. Jer, pojam *roman* u *antiromanu* ne odnosi se samo na ono što se negira, već na samu strukturu, novi roman, koji kroz tu negaciju nastaje. Antiroman je žanr tog srastanja, proces kojim *anti-roman* postaje *antiroman*. Ambigvitet samog

---

<sup>53</sup> Roman je po P. Birgeru žanr koji oličava izolovanu, individualnu recepciju karakterističnu za građansku umetnost, tj. „ona književna vrsta u kojoj novi tip recepcije nalazi sebi odgovarajući oblik“ (75).

označitelja, reči *antiroman* otelotvoruje žanru inherentnu dvojnost destruktivnih i konstruktivnih faktora, koje je i dosadašnja kritika isticala. Na koji način negativitet postaje pozitivitet forme neizbežno je pitanje teoretizacije i tumačenja antiromana.

Dvojnost po kojoj se negativitet forme antiromana ne ostvaruje samo kroz (eksplicitan) odnos prema formi koju negira već i kroz samu strukturu dela koje nastaje, otvara novi korpus problema, ali i nove mogućnosti u definisanju žanra. Ukoliko antiroman sadrži i eksplicitnu i strukturnu negaciju romana, postavlja se pitanje da li bi i zašto bi ta eksplicitna komponenta, koja u najvećem broju dela i izostaje, morala biti određujuće obeležje žanra. Svako potiskivanje *eksplicitno-relacione* prirode antiromana, uvodi rizik slabljenja distinktivnosti žanra i njegovo utapanje u brojne *antiromaneskne* „crte“ i „dimenzije“ modernog romana. Bez eksplicitno-esejističke komponente „napada na roman“ (koju je Sartr isključio iz svoje vizije *postavangardnog* antiromana), *antiroman* se rastače u *antiromanesknost* i gubi stabilnije konture je koje kao redak, ali ipak posvedočen žanr književnoistorijski ima. Ipak, zahvaljujući specifičnom poetičkom profilu i zadacima avangardne umetnosti, moguće je zamisliti antiroman koji osetno potiskuje *intertekstualnu* potku žanra, a *eksplicitno-kritički* momenat modifikuje na način koji kompenzuje ispuštenu vidljivost intertekstualne slojevitosti forme.

U kontekstu *avangardnog* antiromana, prefiks *anti-* zadobija nova značenja, posebno na temelju po-etičkih nastojanja istorijskih avangardi kao propitivanja i prevazilaženja institucije umetnosti kakva je uspostavljena u modernom građanskom društvu. Ukoliko je avangarda (birgerovski) određena kao *samokritika institucije umetnosti*, tj. *književnosti*, onda bi moderni antiroman mogao, a avangardni i morao biti određen horizontom kritike *književnosti* kao takve kroz egzemplarnu formu romana. Avangardni imperativ u romanu bio bi antiroman kao kritika građanske institucije književnosti i književne fikcije. Ali, ukoliko je antiroman kritika građanske *književnosti* posredstvom forme *romana*, ne bi li to *sredstvo* kritike (roman) omogućavalo da *predmet* kritike postane ne prevashodno forma (roman) već ono što je suština njene institucionalizacije (građansko društvo)? Da li imanento-formalni aspekti kritike sprovedene *kroz formu romana* omogućavaju da ono *anti-* u antiromanu na manifestno-sadržajnom nivou dela bude usmereno tačno na one aspekte *građanske ideologije* koji su u korenu nastanka, učvršćivanja i dominacije realističkog romana (individualistički subjekt, racionalizam, princip realnosti, izolovana recepcija, javno mnjenje, otuđenje,

građanska porodica)? Ukratko, ono protiv čega je *antiroman* usmeren može se zamisliti i kao kritika sociokulturnih uslova koji institucionalizuju epohalni oblik književnosti i njenog egzemplarnog žanra. To bi značilo da u avangardnom antiromanu predmet eksplicitne kritike, koja mora biti zadržana, može biti građanski *realistički roman*, građanska *institucija književnosti*, ili sama struktura *građanskog mentaliteta* i društvene ideologije čiji su oni tipičan izraz.

Pri interpretaciji ćemo videti da poetika nadrealističkih antiromana upućuje na obe vrste proširenja, tako da se roman doživljava i kao žanr građanskog shvatanja *književnosti* (totalitet, institucija), i kao žanr određenog *društva* i njegove ideologije, koja nameće određene pretpostavke o čovekovoj prirodi, jeziku, značenju, vrednostima, životnim ciljevima i praksi. Ukoliko se žanr antiromana shvati u dubljoj epohalnoj uslovljenosti, a predmet njegove kritike kao polivarijantan (građanski roman, književnost, društvo), onda se kao najuže, invarijantno i jedino distinktivno svojstvo žanra, od sorelovskog do nadrealističkog antiromana, ispostavlja čin eksplicitne, jake i agresivne *negacije*, bilo da je u pitanju kritika društvene ideologije, bilo da je u pitanju egzemplarni žanr koji to društvo kodifikuje. U miljeu građansko-kapitalističkog društva, to je žanr romana, koji se u antiromanesknoj kritici shvata kao izraz određenog shvatanja književnosti i društvene strukture koja ga sankcioniše. I kada negira roman, i kada negira društvo koje ga stvara, antiroman zadržava jak i eksplicitno artikulisan momenat revolta i kritike. Tako posmatrano, antiroman je u svom jezgru žanr negiranja, pobune, žanr koji napada (određeno) *društvo/svet* kao (određeni) *roman/književnost*.

Konstitutivna snaga svojstva *negacije/pobune* možda se najbolje vidi onda kada romaneskno kao predmet kritike nestaje sa manifestne, tematsko-sadržajne ravni antiromana. Kritika time postaje manje intertekstualna i može se održati kao antiromaneskna u strožem smislu samo ukoliko sadrži nezatamnjuv, eksplicitan i agresivan moment samokritike građanskog društva, i to u dubljim, fundamentalnijim dimenzijama građanske hegemonije (Gramši), mentaliteta, etike i kreiranja percepcija vezanih za viđenje čoveka, stvarnosti, životnih ciljeva, estetskih vrednosti i sl. (Breton će, na primer, apostrofirati instituciju azila za umobolne i predstavu o ludilu i zdravom razumu, Vučo građansku porodicu, sopstvenički mentalitet, alijenaciju, Aragon javno mnjenje, predstave o jeziku, ljubavi, imaginaciji, Ristić statičko mišljenje, konformizam, i posebno predstave o književnosti.). U antiromanu tog tipa, takođe, postaje očigledniji



zahtev da se na samoj *strukturno-stilskoj* ravni dela otelotvori kritika tradicionalnog romana. Pošto *eksplicitni* aspekt kritike tu više nije vidljivo *intertekstualan* i u celini usmeren na osporavanje određene forme romana/književnosti (što je najređi slučaj, koji srećemo kod Š. Sorela i M. Ristića), taj specifičniji tip antiromana jasnije podseća da delo i samom svojom *neogranskom* strukturom mora predstavljati kritiku građansko-realističkog romana kao tradicionalnog umetničkog dela.

Drugim rečima, dvostruka orijentacija i mogućnost kritike u antiromanu, akcenat stavljen na strukturnu inovaciju, odnosno eksplicitni moment negacije, odgovara dvama težištima avangardne kritike po P. Birgeru: razvoj novog tipa neorganskog avangardnog dela i napad na instituciju umetnosti (Birger 1998: 143). Pravi avangardni antiroman je neorgansko avangardno delo kao radikalizovana kritika tradicionalnog realističkog romana, praćena eksplicitnim napadom na instituciju književnosti i romaneskne fikcije, ili tačno onih komponenti građanske društvene ideologije koje su „nadležne“ za njihovu institucionalizaciju i formalne rezultate. U korelaciji tih kriterijuma, antiroman će uvek moći da se razlikuje od modernističko-mimetičkih, kao i od tendenciozno-angažovanih oblika proze i da se, čak i u slučaju potiskivanja intertekstualne dimenzije, percipira kao kritika određenog tipa dela/romana/književnosti.

Definicija antiromana koja bi proizilazila iz avangardne poetike svakako sužava opseg žanra, ali je to jedini razlog zbog kojeg bi pojam antiromana, posebno u modernoj književnosti gde je takoreći svaki relevantan roman neki vid kritike tradicionalnog romana, uopšte mogao biti potreban i kritičko-teorijski operativan. Antiroman je posve partikularna, retka i epohalna vrsta romana koja je eksplicitno i violentno usmerena na kritiku romana kao (građanskog) žanra. To je rezistentan i opirući *žanr pubune* protiv epohalne situacije subjekta ukoliko je to subjekt društva koje institucionalizuje određeni tip književnosti/romana. Antiromana nema u društvu bez romana, ali ni u romanu koji se ne vidi u svojim dubljim sociokulturnim i po-etičkim uslovnostima. Na tom horizontu, antiroman i njegove specifične književnoistorijske funkcije ocrtavaju se tek kada se transcendiraju uži okvir poistovećivanja romana sa njegovom modernom, građanskom formom i kada se u razmatranje uključi ono *drugo* u odnosu na koje se moderni roman-novel konstituisao. Antiroman uvodi zahtev za posmatranjem romana u njegovom „dugom trajanju“ i kroz dinamiku tradicija *romance* i *novel*.

U antiromanu roman je i *sredstvo* i *predmet* kritike, a kritička komponenta nije prepuštena (ne)volji recepijenta ili tumača da je prepoznaju, već je eksplicitna i bez njenog uvažavanja delo se ne može adekvatno razumeti. Dinamika implicitnog (strukturna razgradnja) i eksplicitnog u samokritici koju antiroman oličava, omogućava da se na obzorju razumevanja pojavi ono što roman kao sinegdoha zastupa – društvena dominacija kroz književno-umetničke forme. Institucija umetnosti, podseća Birger, počiva na prikrivanju njene društvene uslovljenosti i nije utvrđena nikakvim zakonima, te se neformalni režimi njene institucionalizacije mogu rekonstruisati tek posredstvom „refleksija autora i kritičara“ (1998: 18). Zato je momenat *samokritičke* eksplicitnosti fundamentalan za antiroman u eri građanske autonomije. (Primećujemo da je u pitanju tačno ono *esejističko-kritičko* svojstvo „napada na roman“ koje je Sartr isključio iz svoje vizije modernog, *postavangardnog* antiromana.)

Kao takav, antiroman je podjednako definisan formalnim komponentama i smislom koji estetske forme imaju u društvenoj stvarnosti i procesima relevantnim za formiranje i učvršćivanje određenog estetskog režima. Avangardni oblik antiromana, kako istorija žanra pokazuje, nije jedini trenutak kad se antiroman konsoliduje u žanr. Sam čin nominacije, odnosno samoimenovanja žanra u tome bi moglo imati presudnu važnost. Antiroman se kao autorski neologizam za radikalizovani vid književno-kritičke prakse osporavanja vladajućeg režima književne fikcije ipak pojavljuje, koliko to izvori svedoče, na dva poetički relevantna mesta: 1633. u komično-satiričnom antiromanu Šarla Sorela i 1928. u nadrealističkom antiromanu M. Ristića. Nastojanje da se rasvetli šta ta koincidencija znači, biće jedno od težišta analiza koje slede.

## 2. NADREALIZAM I ROMAN

### 2. 1. NADREALISTIČKA KRITIKA ROMANA

Nakon pregleda ključnih tačaka razvoja i teorije evropskog romana i antiromana, možemo pristupiti i osobenom mestu koji nadrealistička poetika ima u oblasti refleksije o žanru. Prema uobičajenom stanovištu, glavni nadrealistički doprinos teoretizaciji romana sastoji se u eksplicitno i invazivno deklarisanom *antiromansijerskom* stavu.

Poreklo kritičkog raspoloženja nadrealista prema romanu može se pratiti od ranih dvadesetih godina, ali je njegova najpoznatija i najuticajnija artikulacija data u Bretonovom *Manifestu nadrealizma* (1924). Uključujući pitanje romana u središnji tok agumentacije konstitutivnog teksta pokreta, Breton mu je dao posebnu vidljivost i postavio ga u kostelaciju sa pojmovima i stavovima koji su određujući za ukupno razumevanje nadrealizma. Prisno povezujući „pitanje *vrednosti* i *definiciju* romana“ (Chénieux-Gendron 1983: 13), Breton kritiku žanra smešta u širi kontekst kritike građanskog *racionalizma* (kroz principe mašte, ludila, detinjstva, poezije). To je nadrealističkoj kritici žanra davalo kulturološku dubinu, ali i redukovalo njen strogo književni karakter.

Glavna meta Bretonovog napada je nešto što transcendirira imanentno književnu strukturu – *pozitivističko-realistički stav*, na kom počivaju kako etika romansijera, tako i etika publike. Žanr romana samo je tipičan književni izraz i konsekvenc tog *stava*, koji je, u životu kao i u umetnosti, neprijatelj „svakog intelektualnog i moralnog poleta“ (Breton 1979: 19–20). Slično Goldmanovom stanovištu o „korenito neestetičkoj“ svesti buržoaskog društva, Breton pod „realističkim stavom“ podrazumeva „neizlečivu maniju“ svođenja nepoznatog na poznato, pragmatički um, konformizam i pozitivistički stav, koji je

„sačinjen od osrednjosti, mržnje i plitke naduvenosti. On rađa danas te smešne knjige, uvredljive pozorišne komade. Neprestano se učvršćuje u novinama, i ugrožava nauku, umetnost, trudeći se da laska javnom mnjenju u njegovim najnižim sklonostima; jasnoća se svodi na glupost, pseći život. Delatnost najboljih duhova nosi pečat toga: zakon manjeg otpora se nameće

i njima kao i ostalima. Jedna smešna posledica takog stanja stvari je, u literaturi, na primer, izobilje romana“ (Breton 1979: 19–20).

Kao što se iz navedenog (i narednog) odlomka može naslutiti, Bretonova kritika cilja na strukturu građanskog mentaliteta, savez zdravog razuma i javnog mnjenja, društveni konformizam i redukciju samog pojma „stvarnosti“. Svi ti činoci mogli bi se objediniti gramšijevskim pojmom građanske hegemonije, ali se u njima nazire i diskurs „dijalektike prosvetiteljstva“ koje se okrenulo protiv samog sebe i koje ideologijom napretka, koristi i razuma devalvira i osujećuje stvarne intelektualne proboje:

„Mi još živimo pod vladavinom logike, eto, to sam, razume se, hteo da kažem. Ali logički se postupci, u naše doba, primenjuju samo na rešavanje problema drugostepenog značaja. Apsolutni racionalizam koji ostaje u modi dozvoljava nam da razmatramo samo činjenice koje su usko vezane za naše iskustvo. Logički ciljevi nam, naprotiv izmiču. Nepotrebno je dodati da su i samom iskustvu postavljene granice. Ono se vrti u kavezu iz kojeg ga je sve teže izvući. I ono se oslanja na trenutnu korisnost i štiti ga zdrav razum. Pod vidom civilizacije, pod izgovorom napretka, uspelo se da se iz duha izbací sve ono što se, opravdano ili neopravdano, može smatrati praznoverjem, varkom; da se zabrani svaki način istraživanja koji ne odgovara uobičajenom“ (Breton 1979: 22–23).

Za Bretona roman je izraz udružene vladavine načela utilitarnosti i racionalizma, reprezent doxe i „proze“ građanskog života, tipičan žanr Literature kao (građanske) institucije i njenih kulturnih simbola. To je dominantan žanr jednog književnog i sociokulturnog poretka, njegov uzorni izraz i zaštitni znak, a sama odluka da se pišu romani znači kompromis s tim kompromitovanim intelektualno-moralnim stanjem. Kako ističe Šenije-Žanrdon, nadrealisti realizmu pridaju *etičko* značenje, to je za njih koliko jedan način pisanja toliko i jedan način života (Chénieux-Gendron 1983: 36). Ono na šta nadrealistički napadi ciljaju jeste „društveni konformizam romana“ koji hrani čitaočevu lošu savest, slabi njegovu volju za revoltom i ukus za apsolutno (64, 71). Ostatak Bretonovog *Manifesta* usredsređen je na ocrtavanje alternative opisanom kulturno-poetičkom stanju, u čemu, na epohalnom planu, možda najznačajniju tačku

čini kopča između nadrealističke redeskripcije polja ljudske imaginacije i „Frojdovih otkrića“.<sup>54</sup>

S druge strane, Bretonova kritika romana podrazumevala je i raspravu o formalno-umetničkim svojstvima romana. Taj aspekt Bretonove argumentacije, smatra Šenije-Žandron, treba ispitivati kao vredan po sebi, a ne samo kao refleks šire kritike racionalizma i literarne delatnosti (1983: 31). Tipičnim odlikama romana, koji su i meta kritike, Breton smatra: *stil* „čiste i jednostavne informacije“ koji se „sreće gotovo samo u romanima“ (taj „prigodni, nepotrebno partikularni karakter svake od njihovih notacija“), banalne i redundantne *opise* („ništa se ne može upotrebiti sa ništavilom opisa; to je samo superpozicija slika iz kataloga, pisac pokušava da mi poturi svoje dopisne karte“),<sup>55</sup> konvencionalnu i proizvoljnu *psihologiju* junaka, te apstraktnu refleksivnost i pretencioznost sitnih autorskih opservacija (20–22). Prevedeno na ravan umetničke strukture, *realistički stav* u romanu zadobija obrise degradiranog *formalnog realizma* (I. Vat), koji je, kao i društvene (građanstvo) i ideološke (racionalizam) sile koje su stajale iza njega, u viđenju istorijskih avangardi s početka 20. veka izgubio svoju avangardnu, emancipujuću i inovativnu snagu.

Na meti nadrealističke kritike je ona „psihološka literatura sa romanesknom afabulacijom“, kako je Breton određuje u *Nađi* (Бретон 1999: 36) ili ono što M. Ristić sumira kao Bretonove i avangardne „istorijski opravdane“

„invective protiv nemorala literarne ambicije i laži, protiv romansijersko-marionetskog insceniranja svakodnevnog života, protiv jalovog (skoro uvek jeftinog) psihologiziranja, protiv opsenarskog i veštačkog oživljavanja bletrističkih lutaka, ili prerušavanja, 'olutkavanja' realnih ljudi, protiv te bespredmetne i tašte afabulacije doživljenog i opaženog“ (Ристић 1953: 14–15).

---

<sup>54</sup> Up. nastavak gore citiranog odlomka: „Samo pukom slučajnošću, prividno, izašao je na videlo jedan deo intelektualnog sveta, i, po mom mišljenju, u mnogome najvažniji deo [...]. Za to treba zahvaliti Frojdovim otkrićima. Na verodostojnosti svih otkrića ocrtava se najzad jedan tok mišljenja blagodareći kome će čovek-istraživač moći da ode dalje u svojim ispitivanjima, ovlašćen, kao što će biti, da više ne vodi računa samo o svedenoj stvarnosti. Mašta je možda na putu da povрати svoja prava. Ako dubine našeg duha skrivaju čudne snage, sposobne da uvećaju snage na površini, ili da s pobedonosno bore protiv njih, potpuno vredi dokopati ih se prvo, da bismo ih potčinili zatim, ukoliko je to umesno, kontroli našeg razuma“ (Breton 1979: 23).

<sup>55</sup> Dva prethodna navoda u zagradama data su u prevodu M. Ristića (prema Ристић 1953: 12). Kritika opisa dobiće zanimljivu dopunu u Bretonovom (anti)romanu *Nađa*, gde će realistička deskripcija biti zamenjena dokumentarnim fotografijama. Ta zamena podseća, po Šenije-Žandron, na Židov zahtev da se iz romana isključe svi elementi koji nisu specifični za roman, npr. i dijalozi koji su kao skinuti sa fonografa, suvišni upravo stoga što fonograf postoji, kao što je i fotografija učinila izlišnim određeni tip realističkog slikarstva (Chénieux-Gendron 1983: 16, 152).

Pored teorijske osude romana, Breton u segmentu *Manifesta* naslovljenom „Tajne nadrealističke magijske umetnosti“ daje i praktični savet „Za pisanje lažnih romana“. Posmatran kao predlog za karikiranje i parodiranje žanra, ta receptura je roman predstavljala kao žanr „kulurne industrije“, shematičan, bezličan i proizvoljan narativ čiji su junaci plošni i predvidljivi,<sup>56</sup> a prividno vešta intriga usmerena ka sretnom kraju, bez značajnijeg angažovanja pisca. Recept za pisanje „lažnih romana“, međutim, dopušta da bude čitan i kao (auto)ironijski predlog za pisanje u skladu s nadrealistički shvaćenim načelom arbitrarnosti (i) automatizma, „slučajnim postupkom“ i bez prethodnog plana, kao što će i biti pisani mnogi nadrealistički (anti)romani. U pasivnosti klasičnog romansijera nije teško prepoznati „negativ“ raspoloživosti nadrealističkog autora-medijuma, prepuštenog diktatu jezika, tj. nesvesnog. Među svim ostalim „Tajnama nadrealističke magijske umetnosti“ koje Breton navodi, predlog za pisanje „lažnih romana“ strukturno je najrodniji prvom i najpoznatijem „receptu“ za – *automatsko pisanje* (39). U pitanju bi u tom slučaju bila dva bitno različita pojma i upotrebe arbitrarnosti; nasuprot apstraktnoj proizvoljnosti klasičnog romansiranja koje reprodukuje doxu, načelo arbitrarnosti je u nadrealizmu jedan od glavnih pogona invencije u pismu, njegove nužnosti i upisa konkretnog (up. i Chénieux-Gendron 1983: 96).

Nadrealistička kritika romana početkom dvadesetih godina 20. veka nije bila jedino mesto kritike žanra. Ona se, najpre, uklapa u opštu antimimetičku orijentaciju istorijskih avangardi, koje ekstenzivnom proznom žanru pretpostavljaju princip *lirizma*, ekspresivnost i sintetičnost pesničke slike, uz delegitimaciju samog načela žanrovske klasifikacije. Avangardni pokreti su u tom programskom nastojanju bili prilično kompaktni: srodni postupci devalorizacije i „dematerijalizacije“ romana mogu se naći podjednako u dadaizmu, futurizmu, ekspresionizmu i nadrealizmu.<sup>57</sup> Avangardna poetika je antiprozaična i antimimetička, s prepoznatljivim formalnim rezultatima: „trijumf analogije, žanrovska hibridizacija, antideskriptivni stav, ironija, teoretizacija, pastiš“ (Collani 2013: 10). Slični zaključci proizilaze i iz proučavanja kratkog romana

---

<sup>56</sup> „Evo lica sa držanjima koja dosta odudaraju jedna od drugih; njihova imena u vašem tekstu su pitanje velikih slova i ona će se ponašati sa istom lakoćom prema aktivnim glagolima kao i bezlična zamenica il prema rečima kao: pleut, y a, faut, itd. Iz toga će proizići jedna manje više prividno vešta intriga koja će opravdavati tačku po tačku taj uzbudljivi ili umirujući rasplet sa kojim vi ništa nemate. Vaš lažni roman izvanredno će podržavati pravi roman; postaćete bogati i svi će se složiti priznajući da vi imate 'nešto u trbuhu' jer ionako to 'nešto' tu stoji“ (Breton 1979: 40–41).

<sup>57</sup> Stavove avangardnih pokreta prema romanu sistematizuju Krzywkowski (2013) i Collani (2013).

srpske avangarde, čija eksperimentalna poetika počiva na kategorijama koje podrivaju mimetički model proze: liričnost, intertekstualnost, enciklopedizam, intermedijalnost, prožimanje književne i filmske estetike i naglašena autopoetička svest (Петровић 2008).

Bretonove antiromaneskne formulacije, kako to pokazuje studija Mišela Remona *Kriza romana (La crise du roman, 1966)*, bile su deo šire kulturne refleksije i polemika o „krizi“, „inferiornosti“, „dekadenciji“ i „agoniji“ romana u tadašnjoj književnosti (v. Raimond 1966: 115–117). Polemike su intenzivirane nakon što je, posle jednog osetnijeg zatišja u produkciji (1910–1920), došlo do ponovne ekspanzije romana, a kulminirale su upravo u godinama 1924/1925, kada im se pridružuju i argumenti iz Bretonovog *Manifesta*, koji su se u datom kontekstu, po Remonu, izdvajali po svojoj oštrini i violentnosti. Posleratne debate o romanu bile su odjek rasprava koje su započele još krajem 19. veka povodom naturalističkog romana; u tom kontekstu, nadrealistička kritika se nadovezuje na simbolističku kritiku naturalističkog romana.

Pored Malarmeovog teksta „Krizi stiha“, koji se može posmatrati kao jedno od izvorišta antiprozaičnog, elitističkog i hermetičnog stava avangardi (Colani 2013: 2), jedan od najznačajnijih susreta u posleratnim polemikama o romanu bio je susret između avangardne i (post)symbolističke generacije tj. susret *nadrealizma* i *valerizma* (v. Raimond 1966: 124). To se posebno odnosi na Valerijevu kritiku romanesknih početaka i poznato obećanje, koje Breton prenosi u *Manifestu*, da nikada neće pristati da napiše rečenicu „Markiza je izašla u pet sati“ (Breton 1979: 20). Valerijevu rečenicu, koja je trebalo da ilustruje banalnost i anegdoticnost romanesknog stila, u to vreme su prenosili i drugi kritičari, ali ju je Bretonov *Manifest* učinio čuvenom, i ona će imati odjeke sve do „Doba sumnje“ Natali Sarot, Bartovog „Nultog stepena pisma“, Kišove *Mansarde*, ili Ženetovih palimpsestnih egzempluma.<sup>58</sup> Valerijevski motiv romanesknih početaka dobiće zanimljivu repliku i u Aragonovoj tehnici *incipita*, varijaciji tehnike automatizma koja za generativni princip cele prozne strukture uzima arbitrarnu inauguralnu rečenicu, koja se, slično bretonovskim rečenicama iz polusna koje „lupaju na okno“, nameće autoru.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ženet zapravo ukršta prustovski i valerijevski početak, „emblematičan za mogućnosti i nemogućnosti modernog romana“: „Longtemps je suis sorti à cinq heures“ (Genette 1997: 48).

<sup>59</sup> Incipit je paleografski termin koji označava prve reči kojima počinje rukopis, odnosno tekst/delo. U knjizi *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969) Aragon je tehniku incipita stavio u središte svoje celokupne romaneskne poetike (v. i Chénieux-Gendron 1983: 98–100). Srodan postupak istraživače i M.

Bretonov (nadrealistički) i Valerijev (simbolistički) stav bili su kompatibilni u pogledu protivstavljanja poezije prozi i banalnosti svakodnevnog jezika, kao i u otporu realističkom psihološkom romanu, zasnovanom na referencijalnoj iluziji i pasivnom, identifikatornom čitanju. Ipak, nadrealistička kritika romana bitno se razlikuje se od valerijevske kritike, kao što je i avangardni „elitizam“ bio nešto drugo od esteticističkog elitizma. Ukoliko su se nadrealistička i simbolistička kritika mogle (u)saglasiti u viđenju romana kao naivnog, lakog i lažnog žanra, njegove neuverljive psihologije, arbitrarnosti, konvencionalnosti i osrednjosti, njihova sredstva i ciljevi ipak su se bitno razlikovali.<sup>60</sup> U simbolizmu je teško zamisliti romantičku revolucionarnost nadrealizma ili naglašen interes za popularnu kulturu i literaturu, koja je bila jedno od strateških uporišta nadrealizma u obračunavanju sa realističkim romanom i „visokim“, tj. dominirajućim formama kulture.<sup>61</sup>

Tu dolazimo do jednog važnog poetičkog naglaska. Iako roman vidi kao *niži, inferiorni* književni žanr, nadrealizam se ne priključuje kritičkom trendu potcenjivanja romana kao poluometničkog, trivijalnog žanra, koje je roman dugo pratilo kroz istoriju i koje je bilo aktivno i početkom dvadesetog veka. Nadrealizam upravo izvrće taj klasičan argument protiv romana, proglašavajući *inferiornom* upravo onu poziciju – realistički stav i žanr – iz koje je roman (posebno u vidu „stare“ *romanse*) dugo bio proglašavan inferiornim, dakle basnoslovnim, neverovatnim, fantazijskim, ženskim, nemoralnim ili trivijalnim žanrom. Nadrealistički antiromansijerski stav počiva na obrtu koji preuređuje klasičnu književnoistorijsku argumentaciju *pro et contra* romana. To je posebno vidljivo u svetlu modela romana koji Bretonov *Manifest* afirmiše: reč je podžanru *gotskog romana*, jednom od glavnih oblika *romance* u koji se u drugoj polovini 18. veka slila duga antirealistička tradicija srednjovekovnog i baroknog romana.

---

Ristić (strukturacija romanesknog poglavlja polazeći od arbitrarne, iskustvene rečenice), a tema je osnažena i značajem koji su joj pridavali ruski formalisti; V. Šklovski je na sličan način pisao o odbijanju stereotipnih početaka kod Remizova (v. Krzywkowsky 2013: 3).

<sup>60</sup> Remon izdvaja neka ključna razilaženja: promeniti život poezijom / eliminirati život, inspiracija / intelekt, oslobađanje formi / više ograničenja (v. Raimond 1966: 124). O Valerijevom odnosu prema romanu v. Raimond 1966: 125–128; Chartier 1996: 162–166; Combe 1985.

<sup>61</sup> Pišući o stereotipima u nadrealističkim romanima iz dvadesetih godina, I. Rijalan pokazuje kako su nadrealisti u postupcima popularnih romana nalazili sredstva za izbegavanje psihološke motivacije, načela verovatnosti i referencijalne iluzije, ali i za osnaživanje ludizma i ironije, libidinalnog investiranja i oslobađanja pisma (v. Riialand 2009). O nadrealizmu i popularnoj kulturi v. studiju *Pulp surrealism* (Walz 2000).



## 2. 2. NADREALISTIČKA AFIRMACIJA GOTSKOG ŽANRA

Bretonova osuda romana, dakle, nije bila apsolutna i potpuna. Kako piše M. Remon, Breton nije imao ništa protiv žanra, već protiv onoga što je on postao (Raimond 1966: 132). Početak 20. veka nije bio samo doba krize i kritike romana već i njegove povećane produkcije i zasnivanja teorije romana. Kao što se u opštem avangardnom kontekstu može pokazati kako se iza eksplicitne osude romana paralelno odvija traganje za novim mogućnostima narativnih žanrova (v. Krzywkowski 2013), i iz nadrealističke teorije i prakse mogu se ekstrahovati brojni argumenti u prilog jednoj novoj viziji romana. I Ž. Šenije-Žandron ističe da nadrealistička narativna proza zahteva da se iznova razmotre i nadrealistički teorijski stavovi protiv romana, koji su se više odnosili na stanje duha (realističkog romansijera) nego na sam entitet romana (Chénieux-Gendron 1983: 18).

Postoji više načina i povoda da se pitanju odnosa nadrealizma prema romanu pristupi na složeniji i konstruktivniji način. Nadrealistička intevencija u polju poetike i stvaralačkih tehnika nije proisticala iz uže književnih i žanrovskih pitanja, pa ni pitanja romana, već iz novog shvatanja *jezika / pisma*, a time i statusa subjekta i teksta. Zato se mnoge nadrealističke tehnike, a pre svega fundamentalna tehnika *automatizma* u svom širem, metapoetičkom obliku, od *automatskog pisanja* i *pričanja sna do objektivnog slučaja*, mogla primeniti i u narativnim tekstovima. O promeni Bretonovih stavova prema romanu, pored njegovih „poetskih romana“ (posebno *Nađa*, 1928), svedoči i jedna fusnota u *Drugom manifestu nadrealizma* (1929), koja je otvarala mogućnost za trasiranje „puteva jednog budućeg romana, najzad oslobođenog realističkog koloseka, rasterećenog stega logike, otvorenog kapricima poetske inspiracije“ (Raimond 1966: 124). Breton u toj začajnoj fusnoti projektuje čitav spektar mogućih modela i prosedea ne-realističkog romana, koji ne bi bio orijentisan ni na stvarno, ni na imaginarno, već nešto što bi bilo „naličje stvarnosti“.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> „Izgleda, upravo, da se u današnjem času može očekivati od izvernih postupaka čistog razočaranja, čija bi primena na umetnost i na život imala za učinak da učvrsti pažnju ne više samo na stvarno, ili na zamišljeno, nego, kako da kažemo, i na *naličje stvarnosti*. Rado se zamišljaju romani koji se ne mogu završiti, kao što ima problema koji ostaju bez rešenja. I kad onaj roman čije ličnosti obilno određene nekim minimalnim osobenostima, deluju na neki sasvim predvidljiv način u cilju nepredviđenog rezultata, i obrnuto, onaj drugi roman, u kome će psihologija odustati da sklepa na račun ličnosti i događaja svoje velike nepotrebne dužnosti da bi *održala* zaista između dve oštrice jedan delić sekunde i u njima iznenada otkrila klince novih događaja, taj drugi (sic) u kome će verovatnost dekora prestati prvi put nam oduzima

Topos o nadrealističkom animozitetu prema romanu može se relativizovati i iz perspektive nadrealističkih praksi čitanja i rekreiranja vlastite kontratradicije. Mnogi od stvaralaca koje nadrealisti smatraju svojim prethodnicima bili su romansijeri, od Markiza de Sada do Remona Rusela.<sup>63</sup> Nadrealistička grupa, takođe, nije bila kompaktna u pogledu odnosa prema romanesknom žanru. Nezavisno od teorijskih stavova i Bretonove kritike, mnogi nadrealisti imali su izraženi afinitet prema romanu (L. Aragon, F. Supo, R. Desnos, R. Krevel), čemu se priključuju i predstavnici nove generacije sledbenika nadrealizma (Ž. Grak, M. Fure).

U kritici romana Breton je bio rezolutniji i isključiviji od drugih nadrealista, posebno od Aragona, tako da se još od početka dvadesetih godina može govoriti o „implicitnom sporu“, ili „konfliktu vođstva“, između njih (v. Chénieux-Gendron 1983: 24). Aragonov esej „Talas snova“, koji se kao neka vrsta alternativnog manifesta pokreta pojavio u oktobru 1924, nije sadržao ništa nalik antiromanesknoj dijatribi koja je u Bretonovom *Manifestu* imala zapaženo mesto. Aragonov stvaralački i kritički habitus svedočio je o mogućnosti fleksibilnijeg pristupa problematici romana, što će biti potvrđeno i u njegovoj *postnadrealističkoj* romanesknoj produkciji (up. Aragon 1969). Da je „implicitni spor“ između Bretonovih i Aragonovih stavova o romanu bio izraz dublje poetičke zakonomernosti sugerije i studija Ž. Šenije-Žandron, čija je hipoteza o dva modela nadrealističke proze izvedena na temelju njihovih dela i poetika.

Ipak, najznačajnija projekcija rehabilitacije romanesknog žanra, povezana sa ključnim poetičkim težištima pokreta, uobličena je već u Bretonovom *Manifestu*. Drugu

---

čudan simbolični život kakav predmeti, (obični) kao i najbolje određeni i upotrebljivi, nemaju drugo do damo san (sic), pa čak i onaj čija će konstrukcija biti sasvim jednostavna, ali gde će samo jedna scena otmice biti izražena rečima umora, oluja opisivana sa preciznim detaljima, ali na *vedar način* itd.? Svaki koji bude ocenio da je vreme da se prestane sa izazivačkim „realističnim“ ludostima, neće imati muke da umnoži u samom sebi te postavke“ (Breton 1979: 90).

<sup>63</sup> U odeljku o nadrealističkim „romanesknim čitanjima“, Šenije-Žandron sumira ključne momente i autore u tom pogledu. Među piscima 18. veka, pored „božanstvenog Markiza“, nadrealisti cene Lakloa i Restifa de la Bretona, a Aragonov roman *Telemahove avanture* plod je čitanja Fenelona. Uz interes za nemačke romantičare (A. fon Arnim, Novalis), ili „likantropa“ Petrusa Borela, nadrealisti su „obrnuli“ i hijerarhiju između Hofmana i E. A. Poa, u korist potonjeg, što će (p)ostati i stav 20. veka (Chénieux-Gendron 1983: 114). Zanimanje za L. Kerola, Svišta, Žarija i Vašea dopiralo je kroz poetiku humora, a na interes za popularne romane nadrealisti su mogli biti upućeni preko Apolinera i Lotreamona (119). Uz Bretonovo trajno poštovanje za Uismansa ili odbranu poetičnosti naturalističkih opisa (*Spojeni sudovi*), cenjena je i Balzakova rana frenetična faza. S obzirom na otklon od psihološke literature, uglavnom su indiferentni prema Prustu i Džojisu, u čemu će se srpski nadrealisti razlikovati od pariske grupe. Kulturni status imali su Židovi *Podrumi Vatikana*, lik Lafkadija i *acte gratuite*, premda će se nadrealisti brzo distancirati od Žida. Sve u svemu, zaključuje Šenije-Žandron: „ukus za retko, za pisca na lošem glasu“, „uživanje u paradoksu u pogledu ukusa“, tako da je „moguće voleti nekoliko knjiga Uismansa ili Balzaka, nekoliko stranica Žida ili Zole, nekoliko redova Flobera“, potom potreba da se uspostavlja liste poželjnih i nepoželjnih čitanja, uz „veliku strast za ideje i ljude“ i upadljivu „ravnodušnost“ prema romanesknim tehnikama“ (123).

stranu Bretonovog programa vezanog za roman činila je afirmacija jednog konkretnog podžanra – *gotskog romana*, kao i kategorije *čudesnog* koja je, slično „realističkom stavu“ u slučaju realističkog romana, stajala u njegovoj pozadini. Bretonova odluka da nasuprot realističkom stavu i romanu postavi upravo *gotski roman*, deluje neuobičajeno i iz današnje perspektive, premda je kulturološki status gotike, i uopšte žanrovske literature, znatno izmenjen u prethodnih pola veka. Nadrealistički stavovi prema gotskom žanru, kao što ćemo videti, umnogome su anticipirali ne samo njegovu postmodernu revalorizaciju već i osnovne smerove te revalorizacije: psihoanalički, marksistički i feministički.

U svoje vreme, nadrealistička afirmacija marginalnog i „trivijalnog“ žanra jedne strane, engleske literature, delovala je još neočekivanije. U Francuskoj početkom 20. veka gotski romani su i kao izdanja bili relativno nedostupni, tako da su u njihovom otkrivanju znatnog udela imali razni paraliterarni faktori, kao što su partikularna lična iskustva, potrage za starim i retkim izdanjima, ili čitanja i prepisi u Nacionalnoj biblioteci.<sup>64</sup> Iako nadrealistički interes za *roman noire* nastaje u vreme kada su se pojavljivale prve stručne studije o tom žanru, nadrealistički pristup bio je samosvojan i uglavnom oponiran stavovima akademske kritike. Kako ističe Metjuz, Bretona je upravo ravnodušnost prema postojećim kritičkim kriterijumima oslobodila da gotski roman vidi u bitno drugačijem svetlu (Matthews 1966: 17).

Afirmacija gotskog žanra predstavlja jedan od integralnih i razlikovnih svojstava nadrealizma. Mesto koje ona zauzima u Bretonovom *Manifestu*, opšti značaj koji ima u pokretu, kod drugih članova grupe pa i u srpskom nadrealizmu, kao i istrajnost gotskog kompleksa, od najranijih dana pokreta do njegove poslednje faze u drugoj polovini 20. veka – obavezuju da se tom aspektu nadrealističke poetike romana posveti posebna pažnja. Da bi se adekvatno situirali nadrealistički stavovi o gotskom romanu, neophodno je osvrnuti se ukratko na nastanak, razvoj i tumačenja gotskog romana, tj. ono što prethodi i sleduje nadrealističkom trenutku njegove recepcije.

---

<sup>64</sup> O tome v. Laube 1997: 136. O gotskim romanima u Francuskoj krajem 18. i u 19. veku v. Prac 1974: 116 i dalje.

## 2. 2. 1. KRATAK PREGLED ISTORIJE GOTSKOG ROMANA

Nastanak *gotskog romana* (ili *romana strave*, eng. *gothic novel*, *gothic romance*, fr. *le roman noir*, *le roman frenetique*, nem. *Schauerroman*)<sup>65</sup> vezuje se za Englesku druge polovine 18. veka i književne struje koje su pripremale put za romantizam. Umesto neoklasicističkih načela jasnosti, harmonije, reda i razuma, predromantičarski gotski roman zasniva se na estetici straha, fantazije, neizvesnosti, jakih afekata i uzvišenog, stavljajući u središte umetničkog oblikovanja prikaz ambivalentnih i graničnih stanja, uz fantastične i za žanr specifične ambijentalne motive (oluja, noć, zamak, ruševine i sl.).

Imaginarne prostore *crnog romana* Mišel Fuko će u tekstu „Oko moći“ opisati kao epohalni negativ prosvetiteljskog „sna o transparentnom društvu“ i tehnologija moći vezanih za opštu, panoptičku vidljivost:<sup>66</sup>

„Jedan strah bio je neprestano prisutan u drugoj polovini XVIII veka: mračni prostor, mračna površ koja predstavlja prepreku punoj vidljivosti stvari, ljudi, istina. Raspršiti fragmente noći koji se suprotstavljaju svetlosti, pobrinuti se da više nema mračnog prostora u društvu, uništiti te mračne komore u kojima se krčkaju politička proizvoljnost, monarhovi hirovi, verske praznoverice, zavere tirana i sveštenika, zablude neznanja, epidemije. Zamkovi, bolnice, masovne grobnice, kaznionice, samostani, još pre revolucije su izazivali zazor ili mržnju za koje se ne može reći da su bili neopravdani; novi politički i moralni poredak ne može da se uspostavi bez njihovog brisanja.

Romani strave i užasa u doba Revolucije razvijaju čitavu jednu fantastiku bedema, senke, skrovišta i ćelije, koji, kao važni saučenic, zaklanjaju razbojnice i aristokrate, redovnike i izdajnike; na pejzažima En Redklif nalaze se planine, šume, pećine, zamkovi u ruševinama, samostani čija tama i tišina uteruju strah u kosti. No ti imaginarni prostori su poput 'protivfigure' transparentnosti i vidljivosti koje pokušavamo da uspostavimo. Ta vladavina 'mnjenja', koja se u to doba tako često pominje, jeste modus funkcionisanja u kojem će moć moći da se sprovodi samim tim što će se stvari znati i što će neka vrsta neposrednog, kolektivnog i anonimnog pogleda videti ljude. [...] Panoptikon je u izvesnoj meri upotreba 'zamka' (kula

---

<sup>65</sup> U proučavanju gotika postoje detaljnija terminološka razlikovanja, koja za naš pregled nisu presudna, ali je korisno ukazati na nekoliko tačaka. Termin gotski roman odnosi se pre svega na klasični ili rani period gotika, koji je podskup šireg žanra, koji se kroz istoriju pojavljivao i pod drugim terminima, a danas može biti objedinjen terminom *horora* ili *gotika* (Ognjanović 2014: 33–36, 71). O terminološkim razlikovanjima v. i Laube 1997: 48–51.

<sup>66</sup> Ovu temu u proučavanje gotskog romana uveo je R. Majls u tekstu „The Eye of the Pover: Ideal Presence and Gothic Romance“ (Miles 1999).

okružena bedemima) kako bi se, paradoksalno, stvorio prostor za detaljnu čitljivost“ (Fuko 2014: 16–17).

Kao što i Fukov opis sugerije, gotski romani počivaju na vrlo karakterističnom nizu toposa, rekurentnih elemenata i motiva (hronotopi, motivi, junaci, zapleti itd.). Za gotške romane „svojstveni su tajanstveni događaji u samotnim dvorcima“ (Beker 2002: 233), dok je radnja, posebno kod ranih predstavnika žanra, i vremenski i prostorno dislocirana, na evropski kontinent (često Italija) i u srednji vek ili renesansu. Uglavnom epizodičko-avanturistički narativi, oslonjeni na tradiciju *romance*, gotski romani po pravilu sadrže fantastične motive i natprirodne pojave, koji mogu naknadno dobiti racionalno objašnjenje, ili ostati nesvodivi i nerazrešeni. Pored toga, gotski žanr sadrži određene tipove junaka, kao što je pasivna i progonjena junakinja u ranom gotiku, ili romantički tip pobunjenog i ambivalentnog, bajronovskog antijunaka u zreloj fazi žanra. Ono što se, međutim, smatra određujućim za gotik kao žanr jeste kreiranje specifične *atmosfere*, u funkciji izazivanja određene emotivne reakcije kod čitaoca. Taj specifičan emotivni sadržaj i naboj i jeste ono što je gotski roman učinilo „najpopularnijim žanrom svog vremena“ (Richter 1996: 96).

Kako ističe R. Hjum (Hume 1969), zanimanje za psihologiju i unutrašnje procese je u gotskom romanu drugačije od sentimentalističkog, i prevashodno je usmereno na izazivanje jakog *emocionalnog* odziva kod čitaoca (napetost, neizvesnost, šok, strepnja, nelagoda, slutnja, strah, iznenađenje, groza itd.). To je u skladu sa estetikom *uzvišenog* na koju se gotska estetika oslanja, posebno u značenju koje uzvišenom dao E. Berk u *Filozofskom istraživanju porekla naših ideja o uzvišenom i lepom* (1757).<sup>67</sup> U cilju pobuđivanja čitaočeve mašte i snažnijeg emotivnog odziva, u gotiku se aktiviraju prepoznatljivi tematsko-motivski sklopovi: nekontrolisane strasti, fantazije, prevelika radoznalost i osetljivost junaka, otmice, mučenja, ubistva, incest, nekrofilija, silovanja, prikazanja, snovi, magija, sablasti, vampiri, dvojništvo, demoni, zaposedutnost, ludilo, delirijum, proroštva, utamničenja i progoni, tajni prolazi, katakombe, manastiri, groblja, ruševine, mračne šume ili pustare. Ukratko, različiti „aspekti užasavajućeg“ na kojima „počiva vitalni učinak gotске proze“, a koje je jedan od njenih poznatih proučavalaca

---

<sup>67</sup> Up. prisustvo tipskih afekata literature strave Berkovom opisu uzvišenog: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.“ (nav. prema Laube 1997: 61).

grupisao oko koncepata *paranoje, varvarstva i tabua* (Panter, prema Ognjanović 2014: 62).

Za stvaranje i održavanje atmosfere užasa gotška literatura gradi prepoznatljive ambijentalne motive, u okviru kojih posebnu, arhetipsku ulogu ima hronotop *zamka*. Gotik je konstitutivno vezan za tu arhitekturnu metaforu (H. Volpol), koja poprima dvostruko psiho-socijalno značenje. Kao korelat ljudske psihe i mesto kondenzovane porodične istorije, to izolovano ili ukleto zdanje zaista je *vremeprostor*, mesto na kom je sadašnjost zatvorena i izložena pohođenju nesmirene prošlosti. (Videćemo kako se ova dubinska funkcija zamka u Ristićevom antiromanu, zamišljenom kao medievalni zamak, može shvatiti i kao izloženost forme pohođenju žanrovske prošlosti.) Kroz evoluciju žanra arhetip zamka doživljava razne transformacije (gotška soba, biblioteka, ukleta kuća, hotel, svemirski brod, itd.), ali uvek zadržava srodne funkcije kreiranja određene atmosfere i afektivnih reakcija (porodična prošlost, izolacija, ugroženost, beizlaznost, misterija, itd.). Hronotopska snaga i funkcija zamka vidljiva je posebno u načinu na koji uslovljava zaplete i otelotvoruje porodični i kompleks porekla, koji se, po En Viliijams, može smatrati fundamentalnim za gotški žanr.<sup>68</sup> Mnoge (psiho)analize gotških romana pokazuju zamak i porodicu kao zastupnike Imena Oca, prostor koji na tavanu ili u potpolju krije svoje Drugo, stvarajući tenziju unutar simboličkog poretka, i stalne, sablasne povratke potisnutog.

### *Mit o poreklu žanra*

U vreme nastanka (n)ovog žanra sredinom 18. veka u Engleskoj, reč „gotško“ bila je ambivalentan označitelj. Isprva vezivan za pokret obnove arhitektonike srednjeg veka (tzv. *gothic revival*), pojam „gotškog“ je označavao varvarske preostatke prošlosti, a reč je imala i političke konotacije.<sup>69</sup> U diskurzivnoj ekonomiji 18. veka, gotško postaje „govor modernosti o sopstvenoj predistoriji, o arhaičnom koje je prevaziđeno kako bi

---

<sup>68</sup> Po E. Viliijams u jezgru gotškog žanra nalazi se propitivanje patrijarhalne *porodice*, jedinice koja je istovremeno lična i psihološka, kao i društvena i kulturološka, tako da se oko nje susreću određeni tipovi zapleta, hijerarhija rodnih uloga, kao i veze sa drugim patrijarhalnim ustanovama (država, crkva, itd.) (Williams 1995).

<sup>69</sup> O ambivalentnom značenju *gotskog* u osamnaestovekovnoj Engleskoj, značaju koji je imao u političkim i verskim rasprama, kao i negativnim konotacijama koje je gotški roman poneo zbog vezivanja za varvarstvo, žensko autorstvo, popularno-trivijalnu štampu i imaginaciju nasilja povezivanu sa Francuskom revolucijom, v. Miles 2007; up. i Ognjanović 2014: 88. O „kontradiktornim ideološkim upotrebama mediavelizma“ v. Richter 1996: 69–71.

moderno bilo uspostavljeno“, pri čemu „gotsko potencijalno postaje skladište svega onoga što je izgubljeno napretkom civilizacije i prosvćenosti“ (Fletcher 1999: 115). U sličnom značenju gotsko će biti aktuelno i za nadrealiste.

Ako je, iz današnje perspektive, gotika u književnosti „šira od žanra, dublja od zapleta, prostranija od jedne tradicije“ (Williams 1995: 241), na njenom istorijskom početku ipak se nalazi jedan nepretenciozan i upečatljivo singularizujući stvaralački čin. Začetnikom gotskog žanra smatra se Horas Volpol, britanski aristokrata kome je pisanje bilo hobi i koji je svoj roman *Otrantski zamak* objavio kao autorski samizdat na Božić 1764. godine. Njegovo delo, međutim, izazvalo je neočekivan odjek i uspostavio književne konvencije koje će biti izdašno podražavane i varirane, pokazujući neobičnu istorijsko-poetičku fleksibilnost i istrajnost. Tako je jedan nepretenciozan i spontan stvaralački čin postao zasnivajući za ceo žanr. Iako su se neki od elemenata gotskog senzibiliteta mogli naći i ranije,<sup>70</sup> gotski roman se kao žanr diferencirao tek kada je konstelacija određenih motiva determinisala ukupnost književne strukture, rukovodene jedinstvenom estetskom namerom izazivanja određenog tipa reakcije kod čitaoca: osećanja strave i užasa (v. Ognjanović 2014: 34).

Druga zanimljiva činjenica je povezanost prvog gotskog romana sa arhitekturom, tj. letnjikovcem Stroberi hil (Strawberry Hill), pastiš građevinom koju je H. Volpol izgradio u neogotskom duhu imitacije stila srednjovekovne arhitekture.<sup>71</sup> Gotski roman doslovno je začet u ambijentu te građevine, u jednom stvarnom *košmarnom snu*, u njoj i o njoj, koji Volpol predstavlja kao neposredni izvor svog romana. U jednom pismu Volpol opisuje nastanak *Otrantskog zamka* kao kompulzivno pisanje pod utiskom jednog stvarno sanjanog sna; san se odigravao u zamku, čija će predstava u romanu biti razrađena na osnovu arhitektonike i enterijera Stroberi hila.<sup>72</sup> Kako primećuje En Vilijams, taj mit o stvaranju i poreklu romana i sam jedan posve gotski narativ, koji je,

---

<sup>70</sup> Najčešće se misli na sentimentalni roman, Šekspira, školu grobljanske poezije i Berkovo *uzvišeno*.

<sup>71</sup> O Volpolovom letnjikovcu i pisanju romana kao poigravanju vlastitom fascinacijom srednjovekovljem, „razrađenoj šali“, aristokratskoj *ennui*, pozi i kempu v. Ognjanović 2014: 93.

<sup>72</sup> Tako treba čitati i ironičnu opasku iz autorovog predgovora prvom izdanju romana: „Mesto odigravanja radnje bez sumnje je neki stvarni zamak. Pisac vrlo često bez naročite namere opisuje pojedine njegove delove. [...] Ovi i slični iskazi navode nas da pretpostavimo da je autor imao neku određenu građevinu pred okom“ (Волпол 2011: 8). Uz napomenu da „imena učesnika očigledno su izmišljena, dok su prava vrlo verovatno namerno prikrivena“ (5), i ohrabrenje da „oni radoznalci koji su dovoljno dokoni da bi mogli da se uspušte u ova istraživanja možda bi kod italijanskih pisaca mogli da pronađu osnovu nad kojom je naš autor izgradio svoje delo“ (8), Volpolov roman bi se gotovo mogao čitati kao „roman s ključem“, s tim što bi taj ključ otvarao bravu autorovog neogotskog letnjikovca, u kom se odigrala „katastrofa, u svemu slična onome što je opisano“, odnosno košmarnom početku romana.

pored ostalog, služio „da uspostavi jedinstvenost gotika kao oblika fikcije *sui generis*“ (Williams 1995: 8, 9).

Po istoj kritičarki, pitanje *porekla, porodice i nasleđivanja* čini kvintesenciju gotskog žanra, tačku u kojoj se preklapaju njegove socijalne i psihološke, lične i političke implikacije. To je i jedna od središnjih tema u *Otrantskom zamku*, koji pripoveda o uzurpaciji i reinstaliranju legitimnog poretka nasleđivanja.<sup>73</sup> Jednako je važno da se pitanje porekla u (prvom) gotskom romanu postavlja i kao pitanje *porekla teksta*, bilo da je reč o njegovom stvarnom začetku u autorovom snu, ili o pseudofikciji o priređivanju rukopisa koju Volpol izlaže u predgovoru prvom izdanju *Otrantskog zamka*. Prvo izdanje romana Volpol je objavio pod *pseudonimom* (nalik mnogim spisateljicama u to vreme) a delo je u predgovoru predstavio kroz vrlo složen sistem atribucije: kao izvorno italijanski *rukopis*, verovatno nastao u vreme događaja o kojima pripoveda (između 11. i 13. veka), koji je prvi put bio *štampan* u 16. veku, a koji je sadašnji „autor“ *otkrio* u jednoj katoličkoj porodičnoj *biblioteci* u severnoj Engleskoj i odlučio da ga *prevede* i (pre)štampa. Tako se „gotsko izmišljanje starog i čudesnog“ od početka oslanja na „mimikriju procedura učenog i kritičkog istinoslovlja“, tj. na „karakterističan aparat dokumentacije, metakomentara i učene verifikacije koja teži da zasnuje izgradnju čudesnog tako što je smešta u udaljenu i varvarsku prošlost“ (Fletcher 1999: 117). Voloplov predgovor prvom izdanju – u kom je autor više ironično defanzivan, sakriven iza pseudonima, posvećen izgradnji fikcije o poreklu teksta i odbrani njegove „atmosfera čudesnog“ – „iz sadašnje perspektive, koja obuhvata i iskustvo postmoderne proze“ čita se kao „srastao sa strukturom romana u jedinstvenu estetsku celinu“ (Дасукидис 2011: 140).<sup>74</sup>

Nakon brzog i (ne)očekivanog uspeha *Otrantskog zamka*, Volpol će u drugom izdanju (1765) priznati svoje autorstvo, u podnaslovu delo žanrovski odrediti kao *gotsku priču*, a u novom predgovoru dati i bitne autopoetičke smernice za razumevanje

---

<sup>73</sup> U narativnom sažetku M. Bekera, *Otrantski zamak* „sadrži sav inventar gotskog romana: u središtu je tajanstveni srednjovekovni dvorac s mračnim prostorijama i podzemnim hodnicima, tu su nadnaravne pojave, sablasti, a čuju se neobjašnjivi glasovi, uzdasi“, tu je „tiranin i uzurpator, tu su intrige i mračne urote“, ali i „viteški ideali nepokolebljivog junaštva“ (Beker 2002: 240).

<sup>74</sup> Prevoditeljka Volpolovog romana na srpski jezik odabrala je u pogledu prezentacije predgovora jedno opravdano neobično rešenje: predgovor prvom izdanju, koji bitnije doprinosi recepciji dela i može se čitati kao sastavni deo fikcije, nalazi se pre teksta romana, dok je predgovor drugom izdanju, čiji je značaj književnoistorijski i (auto)poetički, štampan u okviru prevodilačkog „Pogovora“, tako da (p)ostaje gotovo nevidljiv u „kosturu“ knjige.



(n)ovog žanra. Najznačajnija Volpolova poetička eksplikacija u novom predgovoru ticala se žanrovske hibridizacije, po kojoj je ptvi gotski roman bio izraz namere da se spoje

„dve vrste romanse: stara i moderna. U ovoj prvoj, sve je bilo podređeno uobrazilji i neverovatnosti; u potonjoj se uvek težilo, a katkad i uspevalo, da se priroda uspešno oponaša. U izmišljanju se nije oskudevalo, ali ogromna izvorišta mašte zaprečila je stroga privrženost običnom životu. Međutim, ako je u modernoj romansi priroda okovala maštu, ona se to samo osvetila što je bila potpuno isključena iz stare romanse. Postupci, osećanja i razgovori junaka i junakinja starih dana neprirodni su koliko i mehanizmi koji ih pokreću.

Autor narednih stranica smatrao je da je moguće pomiriti ove dve vrste. Željan da snagama mašte pruži slobodu da se razmahnu kroz bezgranična područja izmišljanja, i samim tim stvori zanimljive situacije, nastojao je da smrtne pokretače radnje izgradi u skladu sa pravilima verovatnosti; ukratko, da ih natera da misle, govore i delaju kao što se pretpostavlja da bi radili muškarci i žene u neobičnim prilikama“ (Волпол 2011: 141–142).

U ovom vrlo značajnom odeljku gotski roman predstavljen je kao žanrovski hibrid, mešavina „dve vrste romanse“ u kojima se zapravo prepoznaje spoj *romance* (čudesno, neverovatno, fantastično) i *novel* (verovatno, obično, realistično), tj. novog oblika realističnije proze, iza koje se mogu rekonstruisati tokovi *formalnog realizma* sa čijim je „usponom“ razvoj gotskog romana koincidirao.<sup>75</sup> Volpolov predlog o mešanju „dve vrste romanse“ odnosio se na spajanje „medievalnih viteških romansi i neoklasičnih tragedija usmerenih prema staroj aristokratiji, s jedne strane, i novog građanskog romana u usponu [...] usmerenog ka sve dominantnijim srednjim klasama, s druge strane“ (Hogle 2002: 8). Ipak, kako naglašava E. Kleri, u Volpolovoj formulaciji, koja govori o dve vrste *romanse*, treba primetiti diskretno „insistiranje da moderna proza, uprkos njenoj verovatnosti, ostaje romansa“ (Clery 2002: 24). Rezultat mešavine bila je, drugim rečima, nova forma romanse, obogaćena postupcima novonastajućeg, realističkog romana.

Značajan prilog postupku spajanja *romance* i *novel* bilo je Volpolovo uvođenje (šekspirovski inspirisanih) komičnih epizoda u tkivo tragički intonirane fantastične

---

<sup>75</sup> I Volpolova sledbenica Klara Riv *Otrantski zamak* opisuje kao pokušaj objedinjavanja stare romanse i modernog romana („the ancient Romance and modern Novel“), koji i sama sledi u svom gotskom romanu *The Old English Baron*. Da bi se naznačeni spoj ostvario potreban je „dovoljan stepen čudesnog, da pobudi pažnju; dovoljno običaja stvarnog života da delu da dah verovatnosti; i dovoljno patetičnog da angažuje srce u njegovu korist“ (Reeve 1802: viii).

priče. U kontrastu sa patosom i stradanjem glavnih junaka, te su epizode unosile realizam, jednostavnost i naivnost svojstvene junacima iz nižih slojeva (posluga), ali im je u okviru romana pripisana i jedna važna žanrovska funkcija. Volpol je, naime, u ovom postupku video jedno od najboljih sredstava za izazivanje „nestrpljenja“ i podsticanje „zainteresovanosti“ čitaoca, kroz stalna pripovedna odlaganja i retardacije, i time „naišao na jedan od temeljnih činilaca retorike svekolikog *suspensa*, pa time i horora“ (Ognjanović 2014: 95). Suprotstavljajući prozno-pripovednim i retoričkim postupcima retardacije (poređenja, deskripcije, digresije, pompeznost govora) dramska sredstva poigravanja čitaočevim (ne)strpljenjem i očekivanjima, Volpol već u predgovoru prvom izdanju utvrđuje „užas“ kao „glavni piščev pokretač“:

„Nema pompeznog govora, nema previše poređenja, ulepšavanja, digresija ili nepotrebnog opisivanja. Pažnja čitaoca ni u jednom trenutku ne miruje. [...] Užas, koji je piščev glavni pokretač, ne dozvoljava da priča ma u kom trenutku izgubi na snazi; a sažaljenje koje se tako često postavlja nasuprot njemu, uvodi um u vrtlog neprekidnog smenjivanja zanosnih strasti“ (Волпол 2011: 6–7)

U predgovoru drugom izdanju Volpol u srodnom duhu dodaje: „Nestrpljenje koje čitalac oseća dok ga neuglađena veselost priprostih likova zadržava i odlaže saznanje o uzvišenoj propasti koju očekuje, možda naglašava, a svakako dokazuje, da ga je pisac vešto zainteresovao za glavni događaj“ (Волпол 2011: 142–143).

Premda savremenoj publici svoje delo nudio kao „stvar zabave“, Volpol je svestan da „inovativnost“ njegovog „pokušaja“ stvara osnovu za buduća nadograđivanja i „utire put“ daljim radnicima u žanru: „Pa ipak, ako pravac kojim je on krenuo utre put nekim sjajnijim talentima, on će sa zadovoljstvom i skromnošću priznati kako je znao da će njegov plan biti sposoban da primi mnogo više ulepšavanja no što bi njegova mašta ili oslikavanje osećaja mogli da mu pruže“ (Волпол 2011: 142).

San kao inspiracija, veza sa arhitekturom neogotskog zamka, spajanje stare i nove romanse, fantastike i verodostojnosti, dramskih i romanesknih sredstava, veza sa popularnom literaturom, estetski cilj proizvodnje straha i neizvesnosti kroz mehanizam sižejnog retardiranja, najzad sve to kao prospekt za dalje usavršavanje žanra – kontekst nastanka prvog gotskog romana, kao privatnog sna trasponovanog u „javni san“

umetničkog dela, sadrži sve važnije topose žanra koji će pokazati neobičnu istrajnost i sposobnost za žanrovske metamorfoze u naredna dva veka. Gotovo da bi se moglo reći da je gotik sam žanr tog preplitanja ličnog sna sa nadličnim, javnim, interpersonalnim i kulturološkim snovima i košmarima. U svakom slučaju, bilo je to pionirsko delo, prethodnik svih onih „divljih priča o krvi i duhovima“ koje su usledile, i u tom smislu jedna „epoch-making book“ (Phelps 1902: 108).

Jedna od autorki koje su krenule tragom Volpolovog romana, Klara Riv, napisala je kritičko delo *Napredak romanse* (*The Progress of Romace*, 1785), čiji je naslov, kako E. Kleri ističe, spajao nespojive pojmove i uvodio spornu tezu da bi „romansa' mogla 'napredovati'“ (Clery 2002: 35). Delo je organizovano u dijaloškoj formi, donosi razgraničenja između *romance* i *novel*, i uvodi posebnu kategoriju za savremene oblike obnavljanja romanse, pa i kod H. Volpola. Ono što autorka nastoji da dokaže – da je „razvitak romansi univerzalan, i da nije organičen na bilo koji partikularni period ili zemlje“ (nav. prema Clery 2002: 35) – biće izdašno potvrđeno i daljom istorijskom sudbinom žanra.

#### *Dalji život i transformacije gotika*

Volpolov roman ubrzo su počeli da imitiraju brojni autori, među kojima su isprva prednjačile autorke. Stičući stabilnost i popularnost u delima Klare Riv (*Stari engleski baron*, 1777), Sofije Li (*Sklonište*, 1783), i posebno uticajne En Redklif (*Misterije Udolfa*, 1794; *Italijan*, 1797), tzv. *rani gotik* (1764–1800) bio je karakterističan po tendenciji da se natprirodnim motivima i događajima pribave racionalna objašnjenja (tzv. „objašnjeni gotik“, „fantastika s ključem“). Nakon te stabilizacije, u *poznom* ili *visokom gotiku* (1800–1820) žanr dobija vrhunska ostvarenja u delima Metju Gregori Luisa (*Monah*, 1796), Meri Šeli (*Frankenštajn, ili moderni Prometej*, 1818) i Čarlsa R. Maturina (*Melmoth lualica*, 1820), koja hrabrije koriste natprirodne motive, psihološki ih produbljuju i idejno nadograđuju u dosluhu s aktuelnom romantičarskom poetikom. Ta romantička struja gotika biće posebno važna nadrealistima.

Odnos između gotika i romantizma nije jednoznačan. Iako su potaknuti srodnim fenomenima (nedovoljnost svakodnevice i stvarnosti, subjektivnost, figure autsajdera, uzvišeno, dvojništvo, satanizam, fantazija, fantastika itd.), romantizam i gotika često se

i razjednačavaju, posebno s obzirom na proces (samo)utemeljenja visokog romantizma distanciranjem od „niske“ gotike.<sup>76</sup> Dodir s romantizmom, međutim, smatra se presudnim u sazrevanju gotika, jer tek kada je, u spoju sa duhom revolucije i romantičarskom pobunom, „natprirodno zaista prihvaćeno u poznom gotiku [...] strava koju ono izaziva postala je neraskidivi deo estetske namere žanra, a smisao te strave poprimio je idejnu dimenziju koja nije više senzacionalistički ili moralistički motivisana, kao u ranom gotiku“ (Ognjanović 2014: 155). Važnu ulogu u daljem razvoju žanra ima i „američki gotik“ E. A. Poa, koji je stvaranjem *kratke (horor) priče* prvi „na samosvestan i dosledan način dosegao potencijale gotske proze nagoveštene u Volpolovom pionirskom romanu“ (Ognjanović 2014: 169) i zaokružio proces formiranja žanra. Poova kratka proza, kako pokazuje Ognjanović, psihologizovala je gotik i sekularizovala njegovu fantastiku, premestila ga u savremeno okruženje i dosledno ispitala kao „užas iz duše“ modernog čoveka u svetu bez metafizičkog oslonca.

Slični procesi karakteristični su i za širenje i transformaciju gotika na evropskom kontinentu. U korenu tih transformacija nalazi se dvostruka relokacija gotika, koji sestre Bronte prenose u građanske porodične prostore i stvaraju svojevrsnu žensku „kućnu gotiku“, dok se, s druge strane, u Dikensovom delu ustoličuje „metropolski senzibilitet koji karakteriše novi viktorijanski gotik“ (Warwick 2007: 32). Tako je gotik tokom 19. veka *odomaćen* i *urbanizovan*, odnosno sa „kulturnih, geografskih, religioznih i hronoloških margina“ preseljen „u sve oblasti viktorijanskog života: kućni život, porodicu, ulice, carstvo, budućnost“ (Warwick 2007: 35). Gotik počinje eksplicitno da artikuliše probleme društvene savremenosti, ne smeštajući ih više u udaljenu prošlost već u prepoznatljivo gradsko okruženje i svakodnevicu. Bio je to i „novi gotik gradskog kapitala“ (33) i klasno raslojenog grada, koji postaje slika i pretnja Drugog: dominantno doživljen kao „lavirint, džungla, glib i ruševina, i opisan kao zamračen, truo, senovit i oboleo“, taj „grad strašne noći nastanjen je drugima koji prete da preplave i potkopaju strukturu imperijalnog metropolisa“ (Warwick 2007: 34).

---

<sup>76</sup> Ako se prva generacija engleskih romantičara otvorenije distancirala od gotskog žanra, krug oko Bajrona i Šelija bio mu je mnogo bliži, čak su i njihovi životi bili „goticizovani“ (McEvoy 2007: 21). Poznato je nadmetanje u sastavljanju priča o duhovima u vili na Ženevskom jezeru (1816), u kojem su učestvovali Bajron, P. B. Šeli, Meri Šeli, Kler Klermon i Džon Polidori, iz kojeg će nastati *Frankenštajna* Meri Šeli, kao i Polidorijeva priča „Vampir“ (o čijem značaju v. Шаровић 2008). Kao i Volpolov gotski roman, roman Meri Šeli začet je u jednoj oniričkoj viziji, tako da je i tu priča o nastanku romana „i sama postala jedna vrsta horor priče“ (Ognjanović 2014: 134). Noć u Vili Diodati na filmsko platno preneo je Ken Rasel (*Gothic*, 1986). O slici evolutivne protežnosti gotika v. posebno Spooner, McEvoy 2007.

S druge strane, za naše analize posebno će biti značajna uloga gotika u nastanku novih oblika popularne i žanrovske književnosti, poput *senzacionalističkog romana*, *detektivskog romana* i *naučne fantastike*.<sup>77</sup> Krajem 19. veka, obeleženog nekim od vrhunskih ostvarenja žanra (*Dr Džekil i g. Hajd* R. L. Stivensona, *Okretaj zavrtnja* H. Džejsa, *Drakula* B. Stokera), dolazi i do vezivanja gotika za *fin de siècle* trendove pseudonauke, ezoterije, spiritizma i okultizma, kojima je bila zahvaćena i moderna psihijatrija, pa i „gotska nauka“ psihoanalize.<sup>78</sup> U toj širokoj zoni urbane i popularne kulture pozne viktorijanske epohe kondenzovao se moderni gotski senzibilitet koji će se preliti u naredni vek, svedočeći o onoj besprimernoj „*mobilnosti* gotskog od Vopola do Hičkoka“ (Fletcher), ili do N. Kejva i D. Linča.

### *Tumačenje gotika: politika, psihoanaliza i feminizam*

Najkarakterističnija promena koja je zahvatila gotski žanr u (daljem) toku 20. veka jeste širenje na netekstualne medije (film, televizija, radio, strip), praćeno naglim porastom interesovanja za popularnu kulturu i žanrovsku literaturu od šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka. Do sedamdesetih godina, piše D. Rihter, gotski roman bio je nekanonski žanr o kojem je vrlo malo pisano, ali od tada njegovo proučavanje postaje moda i žanr biva „vrednovan kako nikad nije bio od poslednjih godina osamnaestog veka“ (Richter 1996: 101–102). U savremenim proučavanjima gotika moguće je uslovno izdvojiti tri težišta ili usmerenja, premda se oni u tumačenju često i kombinuju. Reč je o sociokulturnim tumačenjima žanra, odnosno njegovim psihoanalitičkim i feminističkim čitanjima (up. Hogle 2002).

Sociokulturna tumačenja gotika u osnovi kreću od onog svojstva koje je M. Beker formulisao kao nemogućnost da se enorman porast popularnosti gotskog romana na prelazu između 18. i 19. veka „u potpunosti“ objasni „literarnim razlozima“ (Beker 2002: 237). Kao i nastanak romana-novel, gotski roman se posmatra kao imaginacijski izraz kulturno-političke krize i ideoloških protivrečnosti na prelazu iz 18. u 19. vek.

---

<sup>77</sup> Pretečom naučne fantastike smatra se *Frankenštajn* M. Šeli, a odnos dva žanra postaje posebno produktivan u delu H. G. Velsa, koji u svojim „naučnim romansama“ svesno meša njihove konvencije i „goticizuje budućnost“ (Warwick 2007: 34). Zanimljiv prilog o istorijskim vezama antirealističkih konvencija i antiutopijskog etosa gotskog romana i naučne fantastike može se naći u članku: Brantlinger 1980.

<sup>78</sup> O *fin de siècle* okultizmu kao jednoj od vitalnih komponenti modernizma v. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern* (Owen 2004).

Gotski žanr često se posmatra kao svojevrsni *kulturni simptom*, forma koja kondenzuje i posreduje dublje psihološke strepnje i ideološka čvorišta epohe prosvete i građanskog društva u nastajanju. U tom smislu najkarakterističnije je povezivanje gotskog žanra i senzibiliteta sa revolucionarnim tokovima s kraja 18. veka, kada se gotik posmatra kao izmeštena slika „Francuske revolucije viđene kao košmar“ (Richter 1996: 58), ili „krivica revolucionara kog pohodi (očinska) prošlost koju pokušava da uništi“ (L. Fiedler, prema Hogle 2002: 4).<sup>79</sup>

Situacija koja je izvor straha u gotskom romanu po pravilu je „zloupotreba moći, bilo da je ta moć patrijarhalna ili politička“ (Richter 1996: 58). Rihter podseća kako društveno-političke implikacije gotskih narativa nisu zasnovane na neposrednim političkim, često konzervativnim stavovima njihovih autora, niti na svesnom šifrovanju političkih poruka; na narativnoj površini gotski roman je pre bio „bekstvo od savremene politike i odbacivanje radikalne upotrebe političke proze“, tako da je umesnije govoriti o „političkom nesvesnom i ulozi književnosti u 'povratku potisnutog'“ (82). Toposi sretnog izbavljenja u gotskim romanima pokazuju po Rihteru kako se stari tip feudalno-aristokratskog autoriteta mogao „raščarati“ matricom naglog buđenja iz ružnog sna, gde se vlast tirana pokazuje kao strašna i delotvorna samo unutar zidina, koje su pak samo mentalne, imaginarne: „zamišljena hegemonija vladajuće klase pokazuje se kao mit čija je moć počivala prosto na trenutnoj nesposobnosti da se vidi kao mit“ (81).

Kao „kompromisna“ i „simptomatska“ tvorevina situirana između društvenih i psiholoških strepnji, žanr koji opsesivno ističe kategoriju uznemirujućeg Drugog i čiji narativi često doslovno opredmećuju slike potiskivanja, sublimacije, paranoje ili povratka potisnutog, gotik se često vidi kao „frojdzam pre Frojda“, kao što se, s druge strane, psihoanaliza vidi kao moderna „gotska nauka“. Psihoanaliza je bila svojevrsna epistemološka sablast, koja je uzdrmala zdanje kartezijskog subjekta, suočavajući ga sa stvarnošću i snagom potiskivanih sila i sadržaja, bilo da je u pitanju žena, ludilo, telo, seksualnost, na čijoj je ekskluziji moderna racionalistička kultura izgradila svoj identitet, i institucije tog identiteta. I pored Frojdovog nesumnjivog duga prosvetiteljskom, patrijarhalnom i pozitivističkom mišljenju, po čemu bi se njegovo ukupno delo, smatra En Vilijams, moglo nasloviti *Misterije prosvetiteljstva*, „gotska nauka“ psihonalize nastanila je čoveka nesvesnim, pukotinama i potisnutom prošlošću:

---

<sup>79</sup> Zanimljivu raspravu o kulturno-političkim implikacijama gotskog žanra, kroz prizmu njegove književnoistoriografske reprezentacije, D. Rihter daje u poglavlju „The Gothic in History“ (Richter 1996).

„kao ukleti gotski zamak, frojdijanski diskurs o sopstvu stvara ukleti, mračni, misteriozni prostor čak i kada pokušava da ga organizuje i kontroliše“, a Frojdova „teorija o ljudskoj prirodi“ ipak najzad priznaje i prima ženu „u kuću zapadne kulture“ (Williams 1995: 248).

Afinitet između psihoanalize i gotskog žanra posvedočen je i nekim poznatim hermeneutičkim poduhvatima, kao što su analize Poove proze u delu Mari Bonapart, ili u Lakanovom seminaru o „Ukradenom pismu“. Jednu od najproduktivnijih „spojnica“ između gotika i psihoanalize predstavlja koncept *das Unheimliche* (eng. *uncanny*), koji je Frojd razradio na primeru gotske romantičke novele „Peskar“ E. T. V. Hofmana. Savremena tumačenja gotika često se okreću i konceptu *zazornog (abject)* Julije Kristeve (iz knjige „gotskog“ naslova *Moći užasa*), kao oznaci za ono ambivalentno, „dvosmisleno“ i „nečisto“ koje istovremeno fascinira i zastrašuje jer ne poštuje granice i ugrožava identitet, podsećajući na traumatični proces konstituisanja sopstva i fragilnost ega kojeg ono (samo)odbačeno nastavlja da pohodi.

Najzad, feministička struja proučavanja gotika i samu Frojdivu teoriju čitaće kao u osnovi „ženski gotik“ (v. Williams 1995: 246). Termin *ženski gotik (female gothic)* uvela je Elen Mers u studiji *Literary Women* (1976), pre svega da bi označila gotik koji su stvarale žene, što će kasnije biti dopunjeno razmatranjem ženskog gotika kao podvrste žanra sa sasvim specifičnim zapletima i vrednosnim sistemom.<sup>80</sup> Određena feminizacija žanra od početka je inherentna gotiku. Vezanost za žensku publiku i mešavinu „visokih“ i „niskih“ formi kulture biće jedan od glavnih razloga devalorizacije gotskog žanra. U zapletima gotskih romana, ženi je obično pripisana uloga Drugog, bilo da je pasivna, zarobljena, ugrožena i progonjena žrtva, ili iskušenje, uznemirujuće, demonsko biće i *femme fatale*. „Potisnuto, arhaično i dakle duboko nesvesno Žensko je fundamentalna razina bića na koju većina gotika na ishodištu upućuje“ (Hogle 2002: 11). U knjizi *Ludakinja na tavanu* (1979) S. Gilbert i S. Gubar će gotsku metaforu zarobljene heroine, preuzete iz romana *Džejn Ejr* Š. Bronte, univerzalizovati kao tipski ginokritički trop potiskivanja, retardiranja i retradiranja ženske linije stvaralaštva.

---

<sup>80</sup> En Vilijams pokazuje kako se zapleti ženskog gotika mogu čitati kao oponentni muškom gotiku i patrijarhalnim narativima o formiranju subjekta zasnovanim na konfliktnom modelu edipalne krize. Ženski gotik predstavlja subjekt koji svet posmatra pogledom koji nije formiran kroz konflikt očeva i sinova i koji ima drugačiji odnos prema majci, pa i onoj kulturalnoj *m/other*, te je bolje pripremljen da vidi svet oslobođen od duhova (mada ne nužno i od čuda) (Williams 1995: 139). Ženski gotik zasnovan je na kon-formativnom a ne konfliktnom tipu odnosa sa drugima i predstavlja „alternativu muškom monomitu individuacije putem nasilja, osvajanja i uspostavljanja hijerarhije sa pobedničkim junakom na čelu“ (148).

Ovaj kratki pregled ni približno ne rasvetljava svu provokativnost koju je gotski žanr imao za kritiku u poslednje tri decenije, ali je njegov prevashodni cilj da nagovesti dugo trajanje i vitalnost gotskog žanra u evropskoj kulturi poslednja dva i po veka. Na tu mapu obnove gotskog senzibiliteta i refleksije o žanru upisuje se i nadrealizam, i to kao mesto najave i preliminarne sinteze onoga što će tek pola veka kasnije postati opšti istraživački trend. Utoliko je zanimljivije da se svi važniji elementi kritičke povesti o gotskom žanru – odnos prema epohi prosvećenosti i revolucije, način nastanka prvog gotskog romana, romantička faza „sazrevanja“ žanra, spajanje sa popularnom literaturom i ezoterijsko-okultističkim kulturama krajem 19. veka, te psihoanalitičke, socijalne i feminine implikacije žanra – nalaze na okupu već u nadrealističkom pristupu žanru u dvadesetim i tridesetim godinama 20. veka.

## 2. 2. 2. NADREALIZAM O GOTSKOM ROMANU

### *Nadrealizam i (pred)romantizam*

Jedno od diferencijalnih obeležja nadrealizma kao pokreta bile su njegove politike selekcije i kreiranja vlastite (anti)tradicije. Nadrealisti su, pored ostalog, bili i jedna prepoznatljiva interpretativna zajednica, koja je, mimo ili nasuprot postojećim kanonima ukusa i akademske javnosti, prvi put skrenula pažnju na određene autore, književna dela, senzibilitete i trendove, koji će tek u drugoj polovini 20. veka dobiti širu kulturnu vidljivost i teorijsko-kritičku elaboraciju. Postupak *deklasiranja* i *reklasiranja* vrednosti jedna je od konstitutivnih, procedura nadrealizma, i u sinhronijskom i u dijahronijskom smislu. Kako je Aragon tvrdio u *Traktatu o stilu*, nadrealizam se ne definiše samo po onome što jeste već i po tome koga brani i tome ko njega napada (Aragon 1928: 200). Rekonstrukciju vlastite (anti)tradicije nadrealisti su sprovodili na kroz esejistiku i programske tekstove, specifične paraliterarne priloge,<sup>81</sup> priređivanje novih izdanja ili ilustrovanje dela svojih prethodnika. Otkrivanje i potcrtavanje značaja engleskog gotskog romana treba sagledati u kontekstu te težnje nadrealista da uspostave liniju svojih istorijskih prethodnika, *kontratradiciju pobunjenika* i alternativni

---

<sup>81</sup> Reč je o priložima poput tabele ocenjivanja „Liquidation“, palindroma „Erutaretti“ u reviji *Literatura*, ili spiska „Čitati/Ne čitati“ u katalogu nadrealističkih izdanja kod Žozea Kortija (1931). O odnosu nadrealista prema prethodnicima v. Bauduin 2012.



korpus dela i autora koji su uticali na „obrazovanje poetskog mentaliteta“ njihove generacije.<sup>82</sup>

Afirmacija gotskog romana bila je deo šireg preosmišljavanja romantičkog nasleđa u nadrealizmu, koji bi se u celini mogao definisati kao „zamašan povratak romantizmu“, kako je to Ristić tvrdio povodom tek izašlog Bretonovog *Manifesta* (Ristić 1985: 105). Romantički afinitet nadrealizma bio je očigledniji u prvoj, anarho-idealističkoj fazi pokreta, ali svoju punu složenost on otkriva tek u kontekstu saveza „romantizma, revolucije i marksizma“ (prema poznatom naslovu M. Janjion), odnosno analogije između romantizma i „naučne i umetničke misli savremenosti“, kako je to jednom prilikom ustvrdio Breton. Značajan trenutak evidentiranja te analogije sačuvan je i u određenju nadrealizma na temelju 116. fragmenta Fridriha Šlegela o univerzalnoj romantičkog poeziji, koje se pojavilo na prospektu za beogradski almanah *Nemoguće* (1930) (v. Prilog 4).

Nadrealistička reaktualizacija romantičkog nasleđa bila je selektivna i imala je dublju kulturološku logiku i teorijske implikacije. Nadrealistički izbor podrazumeva nemačku idealističku filozofiju, oniričko-fantastičku književnost i sve ono što bi se moglo nazvati *agoničnim* ili *crnim romantizmom*. Neki proučavaoci nadrealizam, u tom smislu, vide kao „nadoknađivanje romantičkih dugova“ i nešto okasnelu „zamenu“ za „takav romantizam (tj. jaki, epohalni oblik romantizma fundiran pre svega u nemačkoj kulturi – B. A.) kakav nije imala francuska književnost, kakav su u njoj reprezentovali samo 'manji romantičari'“ (Janjon 1976: 281). Taj „jaki“ romantički senzibilitet je Francuskoj književnosti bio otelotvoren u delu (i životu) tzv. *malih romantičara* (*les petits romantiques français*). Ta figura *jakog u malom* odrediće nadrealističke izbore unutar francuskog književnog nasleđa 19. veka, na liniji koja vodi od Markiza de Sada do Grofa od Lotreamona, preko Žerara de Nerval, Petrusa Borela ili Alfonsa Raba, vankanonskih i „minornih“ pisaca u kojima je živela veličina romantičke pobune.

U *Anti-zidu* (1932) M. Ristić i Vane Bor jasno povlače tu razliku između *pravog* i *lažnog*, *jakog* i *slabog*, *pobunjenog* i *pripitomljenog* romantizma. Lažni romantizam, koji je već nastanio istorije književnosti i čije su stogodišnjice uveliko obeležavane na „grotesknim proslavama“, predstavlja imitativan i deformisan lik (N. Fraj bi rekao „kidnapovanog“) romantizma, bledu pozu i surogat pravih, dijaboličnih i neukrotivih

---

<sup>82</sup> Prema jednoj Bretonovoj i Aragonovoj formulaciji (v. Laube 1997: 83).

romantika. Pravi romantizam pak bio je „hranjen fanatičnim nepristajanjem na date uslove života, deliriumom žudnje za zagonetnim i neizrecivim, strahovitim nespokojstvom, pobudom, grčevitim i očajničkim traženjem izlaza iz jednog života, skućenog sve racionalnijim pravilima i zakonima“ (Ristić, Bor 1932: 12). Jedan citat iz „Eseja o položaju poezije“ T. Care koji beogradski nadrealisti navode ilustrativan je za nadrealistička težišta u recepciji romantizma:

„Ljubav za fantome, za vradžbine, za okultizam, za magiju, itd.; za porok (ukoliko je faktor raspadanja konvencionalne slike sveta, ili ukoliko je simbol slobode u oblasti seksualnog), ljubav za san, za ludila, za strasti, za pravi ili izmišljeni folklor, za mitologiju (pa i za mistifikacije), za socialne i druge utopije, za stvarna ili imaginarna putovanja, za taj bazar čuda, pustolovina i običaja divljih plemena, i uopšte za sve ono što je prevazilazilo uski okvir u koji je bila stavljena lepota da bi se izjednačila sa duhom, ta ljubav je naravno pripremila Romantike da otkriju i nametnu izvesne principe na koje se još danas nadrealisti godro mogu da pozovu“ (nav. prema Bor, Ristić 1932: 12).

U takvom kontekstu dolazi i do nadrealističke reafirmacije engleskog gotskog romana, takođe jednog minornog žanra od velikog značaja za „zagonetke rađanja evropskog romantizma“ (Janjion 1976: 336). Nadrealistima je važan kontinuitet između gotike i romantizma, kao što se to vidi i po Carinom pozdravu intelektualnoj manjini i „hrabrosti preromantika“, koji su prvi najavili „novi drhtaj“ romantičkog senzibiliteta i njegove kritičke ideologije:

„Pozdravimo u prolazu hrabrost preromantika koji su, prelazeći preko pitanja dobrog ili rđavog ukusa, stavili na suprot opštem raspoloženju toga doba svoju čvrstu odluku da ruše predrasude. Oni su sačinjavali jednu manjinu među intelektualcima koja se već onda protivila ideologiji kojom se spremalo stvaranje nove kaste ugnjetača, industrijalaca“ (nav. prema Bor, Ristić 1932: 10–11).

### *Gotsko i čudesno*

Zanimanje za gotski roman može se naći kod većine nadrealista, u različitim žanrovima, i u celom rasponu istorijskog delovanja pokreta, od spiskova favorizovanih autora u prednadrealističkoj reviji *Literatura* (1919) do aktivnosti druge, posleratne

generacije (Ž. Grak, A. Le Bren i dr.).<sup>83</sup> Ipak, dominantnu orijentaciju i argumentaciju vezanu za poetički značaj engleskog gotskog romana zacrtali su Bretonovi stavovi, posebno oni izneseni u prvom *Manifestu nadrealizma*. Gotski roman tu se, kao i kritika realističkog romana, našao u okviru centralne poetičke argumentacije *Manifesta*, gde će nasuprot po-etici realizma Breton postaviti dva nova uporišta nadrealističke inspiracije: nesvesno i čudesno.

Kategoriju *čudesnog (merveilleux)* Breton određuje kao oblik lepote kojem nadrealizam teži, jer „čudesno je uvek lepo, svako čudesno je lepo, samo je čudesno lepo“ (Breton 1979: 26, modifikovan prevod B. A.) i kao takvo jedino je „sposobno da oplođava dela koja pripadaju jednom nižem rodu kao što je roman i uopšte sve što pripada anegdoti“ (26). Na taj način *čudesnom* je dat strukturno vrlo važan položaj, korelativan *realističkom stavu* i romanu. Iako su obe kategorije, *realističkog* odnosno *čudesnog*, evocirane povodom romana, reč je o kategorijama koje su u osnovi *transžanrovske* pa i *transestetiske*; one se utemeljuju na ravni gde su formalno-književna rešenja samo transpozicija i konsekvencija određene etike, opšteg pristupa svetu, saznanju ili shvatanju ljudske prirode. Utilitarnoj *etici realizma* suprostavljena je *etika čudesnog*, stav pobune protiv zatečenog stanja i otvorenost *(ne)mogućem*.

Nadrealističko poverenje u imaginaciju i sredstva njenog oslobađanja uključivalo je revalorizaciju književnosti fantastike. Jedna fusnota *Manifesta* sugerise da je Breton kategoriju *čudesnog* izjednačavao sa kategorijom fantastičnog, pri čemu „[o]no što je najlepše u fantastičnom jeste to što više i nema fantastičnog: postoji samo stvarno“ (27). Iz perspektive *Uvoda u fantastičnu književnost* C. Todorova, Bretonov stav indicirao bi

---

<sup>83</sup> Bavljene gotskim žanrom u nadrealizmu imalo je raznovrsne oblike. Pitanje engleskog gotskog romana reaktualizovano je pri kontaktu francuskih i engleskih nadrealista i organizaciji internacionalne izložbe nadrealizma 1936. u Londonu, kada je objavljen i katalog *Surrealism* s nekoliko značajnih tekstova (Reed 1971). U *Skraćenom rečniku nadrealizma*, štampanom povodom internacionalne izložbe u Parizu 1938, posebne odrednice imaće Luis, Maturin i En Redklif, dok je Volpol zastupljen kroz odrednicu „šlem“ (*casque*) o jednom *gigantesque* motivu iz *Otrantskog zamka*. Pridev *noire* iz sintagme *roman noire* imaće uticaja na Bretonovo kreiranje pojma *crnog humora*. Pored Bretonovih, objavljeno je još nekoliko značajnih eseja o gotskom žanru u različitim etapama pokreta: „Šetnja kroz crni roman“ Morisa Ajna (*Minotaur*, 5, 1934), „Aktuelnost crnog romana“ B. Perea (1952; u čijoj će *Antologiji sublimne ljubavi* 1956. biti zastupljeni i pisci gotskih romana), „Prvi crni romani ili nacrt jedne revolucionarne nauke“ Ani Le Bren (*Brèche*, 8, 1965; autorka kasnije objavljuje knjigu *Zamkovi subverzije*), „Gotski bioskop“ Adoa Kirua, kao i predgovori za reizdanja gotskih romana (Elijarov za *Otrantski zamak*, Bretonov za *Melmota litalicu*) i antologije (Bretonov za *Ogledalo čudesnog* P. Mabija 1940). Detaljan pregled nadrealističkih stavova o gotskom romanu donosi studija *Les Surréalistes sans le savoir oder die gothic novel aus surrealistischer Sicht* (Laube 1997).

opredeljivanje konstitutivne neodlučnosti fantastičnog u smeru njegovog prihvatanja, kad više i *nema fantastičnog već postoji samo stvarnost čudesnog*.<sup>84</sup>

Po Bretonu, međutim, upravo time što se udaljava od stvarnosti fantastika stiče posebnu heurističku i spoznajnu vrednost u pogledu same te stvarnosti. Suspendujući kritičku svest i moralnu cenzuru, prepuštanje fantastičkom omogućava da se izraze latentni psihološki sadržaji, čija je vrednost pak pre epohalna i arhetipska nego individualno-psihološka. „Fantazija je normalna tehnika za prozne pisce koji ne veruju u stalnost ili kontinuitet društva kojem pripadaju“, pisao je N. Fraj povodom revolucionarnosti romanse i romantičke literature (Frye 1978: 138). Polemišući sa postavkama socijalističkog realizma u tekstu „Neograničavajuće granice nadrealizma“ (1937), Breton se protivi viđenju da je moguće stvoriti pravo umetničko delo, pa čak i bilo koje korisno delo „izražavajući samo manifestni sadržaj nekog doba. Naprotiv, nadrealizam nastoji da izrazi njegov latentni sadržaj“ (Breton 1971: 106). U toj sociopoetičkoj dijalektici latentnog i manifestnog

„'fantastično' predstavlja pravi ključ koji omogućava da se istraži latentni sadržaj, način da se dopre do skrivene istorijske pozadine koja iščezava iza tkanja događaja. Samo pred fantastičnim, u onoj tački u kojoj ljudski razum gubi kontrolu, postoje sve mogućnosti da se izrazi najdublje osećanje bića, osećanje koje se ne može projektovati u okviru stvarnog sveta i koje u svom naletu nema drugog izlaza osim da odgovori večnom zahtevu za simbolima i mitovima“ (nav. prema Novaković 1991: 55).

### *Gotika i revolucija*

Gotski roman bio je po Bretonu svojevrсна simptomska tvorevina, žanr koji je upravo svojim rekursom u *čudesno* postao „patognomoničan za veliki društveni nemir koji je zahvatio Evropu krajem osamnaestog veka“ (Breton 1971: 109), na sličan način kao što je to bio i nadrealizam za društveni i osećajni nemir koji je Evropu zahvatio posle Prvog svetskog rata. Bretonovo naglašavanje simptomatskog i „patognomoničnog“

---

<sup>84</sup> Zanimljivo je da je Bretonovim određenjem lepote fantastičnog kao lepote *ukidanja doživljaja njegove nestvarnosti* (pa „više i nema fantastičnog: postoji samo stvarno“, kao stvarnost tog nestvarnog), praktično anticipirano ne toliko neko od razrešenja koliko sam *kriterijum* na osnovu kog Todorov definiše fantastični žanr, kao žanr u stalnom nastajanju i razgraničenju, za koji je određujuća neodlučnost u pogledu (ne)stvarosti natprirodnih motiva, koji mogu biti razrešeni u korist prihvatanja natprirodnog kao stvarnog (*čudesno*), odnosno posezanja za racionalnim objašnjenjem (*čudno*) (v. Todorov 2010: 42–45).

aspekta gotskog romana svedoči o psihoanalitičkoj logici nadrealističkog dekodiranja poetike i sociologije žanra, po kojoj se ono *potisnuto vraća samo putem fikcije*. To je u skladu sa opštim viđenjem gotskog žanra, koji svoje kulturne funkcije izražavanja najsnažnijih ambivalencija modernog društva ostvaruje upravo „preuveličavanjem svoje krajnje fikcionalnosti“, „hiperbolične nerealnosti, čak *nadrealnosti*“ (Hogle 2002: 14). Navodimo jedan odlomak Bretonovog psihoanalitičko-kulturološkog tumačenja gotika kao pre svega povratka fikciji:

„Pažnja čovečanstva u njenom najuniverzalnijem i najspontanijem obliku isto kao i u njenom najindividualnijem i čisto intelektualnom obliku, nije tu bila privučena skrupulozno tačnim opisom spoljašnjih događaja čija je pozornica bio svet, već pre izrazom nejasnih osećanja potaknutih nostalgijom i užasom. Princip zadovoljstva nikad se očiglednije nije osvetio nad principom realnosti. Ruševine iznenada postaju tako pune značenja u tome što izražavaju propast feudalnog razdoblja; neizbežni duh koji ih progoni ukazuje na neobično snažan strah od povratka sila prošlosti, podzemni prolazi predstavljaju teškoće i opasnosti mračnog puta kojim se svaki pojedinac kreće ka svetlu; u olujnoj noći može se čuti neprekidna huka topova. Takva je turbulentna pozadina odabrana za pojavu bića čistog *iskušenja*, izražavajući u najvišem stepenu borbu između nagona smrti s jedne strane, [...] i, s druge strane, Erosa, koji nakon svakog ljudskog stradanja izvodi veličanstvenu obnovu života. [...] Umetničko delo vredno tog imena je ono koje nam vraća svežinu emocija iz detinjstva. To se može desiti jedino pod uslovom da ono ne zavisi neposredno od istorije tekućih događaja čiji se duboki odjek u srcu čoveka može osetiti jedino kroz sistematski povratak fikciji“ (Breton 1971: 107–109).

Psihoanalitičke implikacije Bretonovog viđenja gotskog romana govore u prilog tezi kako su se u svesti nadrealista „ta dva fenomena evropskog društvenog života [Frojd i goticizam – A. B.] spojila u jednu celinu“ (Janjion 1976: 335). Topos povezivanje gotskog romana sa revolucionarnim strujanjima s kraja 18. veka, Breton je mogao zateći i kod markiza de Sada, savremenika uspona gotskog romana i nastavljaja „velike tradicije avanturističkog romana“ (Coulet 1967: 482). U svojoj raspravi *Misli o romanu (Idée sur les romans, 1800)* De Sad govori i o gotskom žanru i hvali romane G. M. Luisa i E. Redklif (v. Coulet 1967: 178–181; Beker 2002: 232). Sad je bio prvi koji je tvrdio da je gotski žanr bio „neophodan plod revolucionarnih potresa koje je osetila cela Evropa“, iznoseći stanovište o „vezi između užasa revolucionarne ere i užasa gotskog romana“ koje će potom ponavljati brojna „pokolenja istoričara“ (Janjion 1976: 317), uključujući i

pokolenje nadrealista. Povezivanje „iznenadnog i nasilnog uspeha“ gotskog romana sa socijalnopolitičkom sferom i revolucionarnim pokretom, u nadrealizmu traje sve do Ani Le Bren, za koju je crni žanr nije toliko *književni događaj* koliko *kolektivni stav*, koji se sukcesivno obnavlja u istorijskim trenucima kada se javlja „potreba za radikalnom promenom poretka stvari i misli“ (LeBrun 1965: 31, 35). U svakom slučaju, tim aspektima nadrealistička poetika priključuje se jednom značajnom toku interpretacije gotike, koji će u imaginarnim konstrukcijama gotskog romana videti izraz epohalne krize prosvetiteljskog poretka, kao da se „avangarda tih vremena nastanila u ruševinama, podrumima, prizemljima gotskih zamkova“ i drugim strašnim mestima koja nastanjuju „pobunjeni drznici svih vremena“ (Janjion 1976: 338).

### *Gotsko i erotsko*

Korpus gotskih romana i autora oko kojih gravitira nadrealistička reafirmacija tog podžanra takođe je karakterističan. Hronološki, on obuhvata ceo klasičan ili istorijski period gotika, od H. Volpola (1764) do Č. Maturina (1820), ali je selektivan i donekle hijerarhijski ustrojen. U kompulzivnom pisanju *Otrantskog zamka* H. Volpola, rodonačelnika žanra, Breton će videti anticipaciju nadrealističkog automatskog pisanja (čemu ćemo se još vratiti). Uočljivo zanimanje nadrealisti su pokazivali i za rane *autorke* gotskih romana, En Redklif i Klaru Riv.<sup>85</sup> Ipak, najizrazitija fascinacija nadrealista nije usmerena ka *ranom gotiku*, u kom su se još nalazili razni ustupci sentimentalističkoj poetici i tendencija racionalizovanja natprirodnog. Središte ili osnovu gotskog kanona u nadrealizmu zauzimaju Luis i Maturin, dakle predstavnici inferalnijeg i frenetičnijeg *zrelog* gotika, koji je bio u prisnijoj interakciji sa romantičarskom poetikom i hrabrije posezao za natprirodnim motivima, estetikom zla i dijaboličnim antijunacima.<sup>86</sup>

Poseban status imao je Luisov *Monah*, delo koje Breton uzima kao model za elaboraciju o čudesnom i romanu u *Manifestu*. Roman M. G. Luisa, „nadrealiste u lepoti zla“, za Bretona je „izvanredan primer“ kako je *čudesno* jedino sposobno da „oplođava

---

<sup>85</sup> Up. odeljke iz *Spojenih sudova* (1932), gde autor luta gradom u potrazi za romanima strave, u duhu Luisa i Maturina, posebno za romanima Klare Riv (Breton 1955: 119–120), zamišljajući potom jednu malu gotsku biblioteku koja bi sadržala sve preromantičke, „ultraromaneske“ *romans noirs*, u stilu jeftinih i ilustrovanih izdanja (134).

<sup>86</sup> O hijerarhijama koje nadrealizam uspostavlja među gotskim romansijerima, pa i rodnim implikacijama tih hijerarhija v. Badury 2012: 117–118.

dela koja pripadaju jednom nižem rodu kao što je roman“ (26). Na osnovu svojstava koje Breton izdvaja, moglo bi se reći da tu funkciju žanrovske fertilizacije Luisov roman, kojeg „duh čudesnog prožima u celini“, sprovodi prikazujući gorde i uzvišene junake, „nezaboravne akcente“ njihove „strasti prema večnosti“ i osećanja da „ništa nije nemoguće onom ko zna da se drzne“, dok suspenzija „kritičkog duha“ čini da „utvare“ u njemu igraju „logičnu ulogu“ (27).<sup>87</sup>

Posebno je važan Bretonov osvrt na feminini element u Luisovom romanu. Tako za Matildu, junakinju *Monaha* koju će jednom prilikom nazvati „une flamme de femme“ a u *Ludoj ljubavi* povezati sa konvulzivnom lepotom (Laube 1997: 87), Breton kaže kako je „najzbudljivija kreacija koja se može pružiti kao stvaran doprinos *figuralnom* načinu u književnosti“. Privačnost ove junakinje – saradnice Đavola koja monaha odvlači u niz strasnih zločina i koju je M. Prac postavio na početak romantičke linije *fatalnih žena* (Prac 1974: 159) – po Bretonu počiva upravo u tome što je „manje ličnost no neprekidno iskušenje. A ako jedna ličnost nije iskušenje, šta je onda? Krajnje iskušenje kao ta ličnost“ (Breton 1979: 27).<sup>88</sup> Čini se da se Breton, koji kritikuje predvidljive psihološke (stereo)tipove realističkog romana, u gotskom romanu divi upravo svojevrsnoj tipiziranosti likova, s tim što psihoanalitika te tipizacije počiva na iracionalnijem, mračnijem i subverzivnom pogonu ljudskog revolta i strasti. „Ultra-romaneskna“ (Breton) gotska literatura, u kojoj je reč pre o „burnim efektima užasnih, bezdanih, i na kraju neshvatljivih strasti nego o psihološkim suptilnostima“ (Janjion 1976: 320), nudila je *antipsihološku* alternativu sentimentalističkom, pa i realističkom romanu.

Luisov roman bio je i nagoveštaj „novog stila romantične erotike“, „logike erotske požude“ i „demonizma libida“ (Janjion 1976: 321–323), a funkcija „krajnjeg iskušenja“ koju njegova junakinja otelotvoruje približava se (arhe)tipskoj ulozi koju žena ima u nadrealističkom univerzumu, svetu erotskog i/kao čudesnog, koji se može posmatrati kao još jedna varijacija na temu posebnih afiniteta između fantastične literature i preoblikovanja čovekovog odnosa prema želji i nesvesnom, o kojima piše Todorov (v.

---

<sup>87</sup> Up. kako srodnu saglasnost oniričke atmosfere i narativnih inkoherencija u gotskim romanima opisuje D. Rihter (Richter 1996: 87).

<sup>88</sup> Sličan sud o izvrsnosti Matildinog lika dao je i Kolridž: „but the character of Matilda [...] appears to us to be the author's master-piece“ (nav. prema Laube 1997: 57). O junacima *Monaha* v. i zapažanja M. Janjion (1976: 302, 319–333), koja Luisa, u domenu psihologije paradoksalnih junaka, posmatra kao preteču Dostojevskog, tog „vrednog čitaoca romantičnih romana jeze“ (335).

Todorov 2010: 119–133). Značaj koji je Breton pripisivao Luisu, kao i De Sadu ili Laklou, zasnivao se i na uvođenju novog tipa *žene*, što je značilo i novog koncepta *ljubavi* (v. Breton 1969: 300–302). Povezivanjem sa kompleksom *erotizma* gotski roman približava se još jednom od žarišta nadrealističke poetike. Razmatranja vezana za gotski roman kao *estetiku zla* konvergiraju ka nadrealističkom razumevanju ljubavi kao *principa zla* u građanskom društvu. Mada se nadrealizam, posebno Breton, okreće sublimacijskim i kurtoaznim paradigmatama ljubavi, imperativ oslobađanja *želje* spada u psihoanalitičke i sadijanske aspekte nadrealističke erotologije koji depatetizuju i mod(ern)ifikuju njena sublimacijska polazišta. Iako ženi, želji i ljubavi pripisuje ultimativno mesto, nadrealizam upravo u tom domenu zalazi i u sferu svojih nadubljih ambivalencija i paradoksa, koji se ogledaju i u tretmanu gotskog romana. U tom domenu nadrealistički stavovi se približavaju feminističkim tumačenjima gotika, ali i podležu feminističkim kritikama.

U pristupu tom ambivalentnom problemu zanimljiva je veza koju između žene, gotika i žanra uspostavlja kritičarka Mari Bodri (Baudry 2012). Vođena jednom genealoškom i etimološkom figurom, autorka se pita o vezama između književnog žanra (*genre*) i roda (*genre/gender*) u nadrealističkom pristupu romanu, posebno gotskom romanu, tom „*mauvais genre romanesque*“ skoro isključenom iz književne istorije, a u čijoj su genezi, produkciji i recepciji žene intenzivno participirale. Evocirajući širi kontekst nadrealističke afirmacije manjinskih grupa, žanrova i vrednosti, autorka ukazuje na aktiviranje rodnog jezika prilikom govora o gotskom romanu, „kao da jedan nekanonski žanr mora uvek biti i jedan feminini žanr“ (Baudry 2012: 109), i pokazuje kako se deo kvaliteta pripisanih gotskom romanu tiče oblika femininog koji Bretonov nadrealizam stavlja u prvi plan. Ključna demonstracija tiče se odlomka iz *Spojenih sudova* gde se gotski romani Klare Riv pojavljuju kao predmet Bretonove potrage, ali je roman strave „nepronazaljiv kada se traži“, tako da, „knjige isto kao i žene“ (kako kaže Breton) podležu nizu supstitucija, načeno beskrajnih, kao i lanac stalno odgađajuće želje (121; up. Breton 1955: 119–120). U tom poređenju dva objekta potrage/želje, gde retke *knjige kao i žene* stalno izmiču susretu i zaustavljanju supstitutivnog lanca, najjasnije se po autorki vidi pretapanje retorike o književnom *pod-žanru* i/kao ženskom *pod-rodu*, karakteristično za polusubverzivni pristup nadrealizma gotiku i žanru (Baudry 2012: 121).



Breton diferencira različite vrste čudesnog, u okviru čega će se videti i smisao favorizovanja gotskog modela. Specifično gotsko i moderno čudesno Breton ograđuje od „infantilnijih“ oblika kakvi se mogu naći u severnjačkim, orijentalnim, ili religioznim literaturama, pa čak i u „divnim“ bajkama. Po Bretonu, gotsko čudesno je suptilnije: „Tkanje čarobnih neverovatnosti zahteva da bude tananije, što se više napreduje, a mi smo još uvek u očekivanju te vrste paukova“ (Breton 1979: 27). Ideja o „napredovanju“ senzibiliteta vraća se kriterijumu istorijskog razlikovanja, jer „čudesno nije isto u svim epohama“ (28), ali samo kako bi se, s druge strane, potcrtali kontinuiteti, jer „duhovne sposobnosti ne menjaju se radikalno“, tako da: „Strah, privlačnost neobičnosti, šanse, ljubav prema luksuzu, pobude su kojima nikada neće biti uzaludno obratiti se. Postoje priče koje bi trebalo napisati za odrasle, priče skoro još uvek vilinske“ (Breton 1979: 27–28). U okviru tradicije čudesnog, gotski roman nudio je, dakle, njegovu moderniju, suptilniju verziju koja je odgovarala potrebama savremenosti. To „tananije“ gotsko čudesno i „vilinske priče“ za odrasle priključuju se nadrealističkom projektu izgradnje novog *kolektivnog mita* ili *moderne mitologije*. Jer, nadrealizam želi da u svom vremenu bude ono što je gotski žanr bio u epohi prosvete:

„Nikakav pokušaj zastrašivanja neće nas navesti da odustanemo od zadatka koji smo sebi postavili, a to je [...] razrada *kolektivnog mita* svojstvenog našoj epohi na isti način na koji se [...] stil 'crnog romana' može posmatrati kao patognomoničan za veliki društveni nemir kojim je Evropa bila zahvaćena krajem osamnaestog veka“ (Breton 1937: 109).

U tom pomeranju interesa ka izgradnji *moderne mitologije*, i *gotsko* se sve više udaljava od osamnaestovekovnog gotskog romana ka onim formama popularne književnosti i kulture u kojima je transformisana ali perzistentna gotska imaginacija prebivala u vreme kada je nadrealizam poetički reaktivira. Bilo da su pitanju popularni romani i serijali, jeftina ilustrovana izdanja, zanimanje za okultizam i parapsihologiju, pasaže, varijetee, gradsku marginu i autsajdere – nadrealistički interes za gotsko nadovezuje se na difuzno polje *fin de siècle* goticizma koje smo opisali u prethodnom odeljku. U tom svetlu treba videti i Bretonov strateški pristanak na *rdav ukus* za gotsko

kao ono *zazorno* popularno, u kom se, međutim, kondenzuje „uvek neizlečivi“ ljudski i epohalni „nemir“:

„to su romantičarske ruševine, moderan *maneken* ili bilo koji drugi simbol koji može da pokrene čovečju osećajnost za neko vreme. U tim okvirima, na koje se nasmešimo, ocrtava se uvek neizlečivi ljudski nemir i zato ih uzimam u obzir, zato ih smatram nerazdvojnim od nekih genijalnih ostvarenja, koja su njima, više od ostalih, bolno prožeta. To su Vijonova vešala, Rasinove Grkinje, Bodlerovi divani. Oni se podudaraju sa jednim izvesnim pomračenjem ukusa koje sam sposoban da izdržim, ja koji ukus smatram svojim visokim zadatkom. U rđavom ukusu moje epohe, ja se trudim da idem dalje no bilo ko“ (Breton 1979: 28).

Jedan od tih afektivnih simbola i rekvizita „crnog žanra“ bio je neizostavno – *zamak*. Još od početaka žanra i „konvergiranja arhitektonskih i književnih fantazija“ kod Horasa Volpola (Laube 1997: 149), zamak je u gotskom romanu neka vrsta opsesivnog motiva,<sup>89</sup> ambijentalni arhetip i objektivni korelat ljudske psihe i njene dinamike. Prema rečima Ani Le Bren, cilj nadrealista bio je da od tog arhaičnog toposa naprave *polaznu tačku modernosti* (prema Laube 1997: 152). Gotski arhetip zamka je već u *Manifestu* bio „preslikan“ u savremeni urbani prostor i predstavljen kao mesto nastanjivanja same nadrealističke grupe, zdanje obuzeto *duhom demoralizacije* u kom se živi *po fantaziji*:

„Za danas mislim na jedan zamak čija polovina nije neizbežno u ruševinama; taj zamak mi pripada, vidim ga u jednom nemalo divljem predelu, nedaleko od Pariza. Nuz-zgradama nikad kraja, a što se tiče unutrašnjosti strahovito je preuređen tako da se ništa više ne može poželeti u pogledu komfora. Automobili stoje pred vratima, skriveni u senci drveća. Nekoliko mojih prijatelja tu su se nastanili... Duh demoralizacije se nastanio u zamku i sa njim svaki put imamo glavobolju kad se radi o vezi sa našim bližnjima, ali vrata su uvek otvorena i ne počne se odmah sa 'zahvaljivanjem' svetu, znate. Uostalom, samoća je prostrana, mi se ne srećemo često. A zatim, zar nije osnovno da smo mi svoji gospodari, i gospodari žena, i ljubavi? [...] Mi zaista živimo po svojoj fantaziji, *kad smo u njemu*“ (28–29).

U tekstu „Neograničavajuće granice nadrealizma“, Breton će još jednom postaviti *pitanje zamkova*, tih „opservatorija unutrašnjeg neba“ otelotvorenih u spoljašnjem

---

<sup>89</sup> Prema jednom kvantitativnom bibliografskom istraživanju, svaki šesti (od 350) gotskih romana sadrži zamak u samom naslovu (Laube 1997: 150).

svetu, kao privilegovanih mesta za animiranje nesvesnog i ukrštanje subjektivno i objektivno determinisanih nizova činjenica:

„Ljudska psiha, u onom što je u njoj najopštije, našla je u gotskom zamku i njegovim rekvizitima tako precizno mesto fiksacije, da bi bilo od preke potrebe znati šta u našoj epohi odgovara jednom takvom mestu. [...] Ali nadrealizam još uvek ne može da učini ništa više no da zabeleži pomeranje, od epohe 'crnog romana' pa sve do nas danas, najviših afektivnih naboja, od čudesnog *priviđenja* do potresne *koincidencije* [...]“ (nav. prema Ristić 1986: 254).

Modernizovani zamak spaja se i sa aragonovskom slikom nadrealizma kao „Sfinge-tvrđave“ i *mentalnog grada* (Aragon 1928: 197), a potom i sa predstavom *grada kao zamka* u nizu nadrealističkih ostvarenja (up. Laube 1997: 151). Nadrealizam će afektivizovati i goticizirati grad, nastaniti ga *potresnim koincidencijama* i enigmama *objektivnog slučaja*, pretvarajući urbani i supkulturni prostor – ulice, kafee, pasaže, predgrađa, omiljene kvartove, buvlje pijace, opskurna pozorišta i bioskopske sale – u poligon za ispoljavanje i istraživanje nove, nadrealističke (sub)verzije *modernog čudesnog*. To *moderno čudesno* će u nadrealizmu biti povezano sa psihopatologijom gradskog svakodnevlja, *zazornim* simbolima popularne kulture i drugih skladišta „rdavog ukusa“ epohe, a posebno sa revelacijom i psihoanalitikom nesvesnog, želje i slučaja kojima nadrealizam prepušta inicijativu u animiranju i (pre)uređivanju odnosa između unutrašnjeg, subjektivnog i objektivnog, spoljašnjeg sveta. Tako se moderna mitologija *čudesnog* pojavljuje kao još jedan trenutak „spajanja Frojda i goticizma“ i upisuje nadrealizam u jedan od jedan od najproduktivnijih trendova u tumačenju „crnog žanra“ u 20. veku.

### *Horas Volpol i automatsko pisanje*

Način na koji Breton i nadrealisti pristupaju gotskom žanru više je od čitalačke preferencije. To je jedna od postojanih tačaka autorefleksije u pokretu, koja se povezuje sa uporišnim tačkama nadrealističke poetike (nesvesno, objektivni slučaj, čudesno, romantika, pobuna, moderna mitologija), sve do globalne homologije u pogledu kulturne „patognomoničnosti“ nadrealizma, odnosno „crnog romana“, za „društveni nemir“ vlastitih epoha.

U tekstu „Neograničavajuće granice nadrealizma“ (1937) Breton će, u okviru razmatranja o gotskom žanru, citirati i poznato Volpolovo pismo u kojem je opisan nastanak *Otrantskog zamka*. Breton to čini kako bi u načinu na koji je nastao prvi gotski roman prepoznao „ništa manje no samu nadrealističku metodu“, tako da se „stvar ukazuje tako kao da u *Manifestu nadrealizma* nisam ništa drugo radio no parafrazirao i nehوتيčno uopštio tvrdnje koje to pismo sadrži“ (nav. prema Ristić 1986: 253). Citirajući taj anticipativni odlomak Volpolovog pisma, Bretonu je stalo do dva akcenta. Prvi se tiče „prepuštanja *snu*“, *pisanja romana kao zapisivanja sna*; drugi se tiče „upotrebe *automatskog pisanja*“, tj. *kompulzivno-medijumskog pisanja bez prethodnog plana, sve dok skriptoru pero od umora ne ispadne iz ruke*. Anticipativni odlomak iz Volpolovog pisma glasi:

„Iste večeri seo sam i počeo da pišem nemajući ni najmanjeg pojma šta ću reći ili pričati. U stvari, bio sam toliko obuzet svojim pričanjem (koje sam završio za manje od tri meseca), da sam jednog večera pisao od trenutka kad sam popio čaj, oko šest sati uveče, do pola dva ujutru, tako da su mi prsti bili toliko umorni da više nisam mogao da držim pero“ (nav. prema Ristić 1986: 253).

Specifične okolnosti nastanka prvog gotskog romana, dakle, nisu samo izrazito singularizujuće već i protonadrealističke. Bretonovo tumačenje okolnosti nastanka prvog gotskog romana, kao i specifične sociokulturne vrednosti žanra, bacaju novo svetlo i na društveni smisao automatskog pisma i nadrealističke (anti)estetike uopšte. Sama mogućnost atribucije fundamentalne tehnike nadrealizma ocu gotskog romana, potcrtava dubinsku vezu između čudesnog, nesvesnog i društvenog, na kojoj počiva i sociokulturna vrednost starog, odnosno modernog gotskog romana. Status koji san ima za psihologiju i iskustvo pojedinca, analogan je statusu koji nadrealističke estetske tvorevine imaju u simboličkom poretku kulture svog doba. Volpolov slučaj značajan je i kao primer kako se o automatizmu može govoriti i pri kreiranju ekstenzivnih proznih struktura; za poetiku nadrealističkih antiromana dvadesetih godina to pisanje kao *prepuštanje* imaginaciji bez prethodnog plana biće od krucijalnog značaja.

U srpskom nadrealizmu, Volpolovo pismo bilo je prisutno i citirano još 1928. u Ristićevom antiromanu *Bez mere*. Za epigraf poglavlja u kojem se junak-žanr Roman programski vraćao „U srednjovekovni zamak“, Ristić odabira upravo Volpolov

epistolarni opis nastanka *Otrantskog zamka*. O složenoj intertekstualnoj drami koju je začela jedna (nikad) bezazlena *omaška* pri Ristićevom citiranju Volpola, pisali smo opširno u zasebnom tekstu (Андоновска 2010). Tu se može videti kako je povodom Volopolovog pisma, tehnike automatizma i gotskog čudesnog nehотиčno kreiran jedan posve gotski filijacijski zaplet, koji uključuje tri rodonačelnika (Volpola, Ristića, Bretona), eruditne igre citiranja, anticipiranja i reatribucije motiva, čime je Ristićev antiroman-zamak upisan u samo središte gotskog kompleksa u francuskom pokretu.

### *Gotsko od Sada do Lotreamona*

U isti *noire* kompleks spadali su i *okrutni* umetnički svetovi dva nezaobilazna imena nadrealističkog „panteona“, markiza de Sada i grofa Lotreamona, koji su, kao i autori gotskog romana, u vreme kada ih nadrealisti otkrivaju bili posve zaboravljeni ili proskribovani autori. Sledeći Apolinera u interesu za nespokojno delo „božanstvenog markiza“, nadrealistička čitanja De Sada postaće važan orijentir dvadesetovekovne recepcije sadijanskog opusa. Pri rehabilitaciji De Sada nadrealiste fascinira koliko „drska, neviđena doslednost“ (Janjon) s kojom je markiz gradio svoj svet *inverznih* vrednosti, toliko i skupo plaćena saglasnost između njegovog života i dela. On je „pravi čovek za nadrealizam“ u meri u kojoj povezuje princip erotizma i društvene pobune, stvarajući „egzemplarni fikcionalni univerzum u kom se violentni antikonvencionalni stavovi suprotstavljaju svemu što bi da suzbije slobodan izraz želje“ (Matthews 1966: 94). U Sadovom libertenstvu i *zločinima ljubavi* nadrealisti prepoznaju *moral želje* i naslućivanje psihoanalitičkih uvida o ljudskoj prirodi:

„Ovde se nikako ne može dovoljno istaći značenje i značaj veličanstvene figure Marquis de Sade-a koji je, svojim delom i svojim besprimernim i bezgraničnim slobodoumljem, pokazao hipokriziju i laž svih moralnih normi i načela. Polazeći od nesvodivosti nagonске želje, on je dokazao da jedini moralni kriterium može da rezultira iz istinite želje čoveka. Taj nesalomljivi preromantik čiji je aktivni pesimizam izgradio najsmeliju koncepciju čoveka, njegovih prava, njegove odgovornosti pred samim sobom, taj genijalni i daleki preteča psihoanalitičkog saznanja o osnovi čovekovog afektivnog života, taj totalni bezbožnik plaćao je i potvrđivao svoj

stav skupo: 'taj najslobodniji čovek što je ikada živeo', kako ga je nazvao Apollinaire, proveo je dvadest i sedam godina života u tamnici" (Bor, Ristić 1932: 11).<sup>90</sup>

Isidor Dikas alias Lotreamon predstavlja drugu neupitnu figuru prethodnika, od samih početaka pokreta, kada je Breton Dikasove *Poezije* objavio prepisujući ih sa jedinog primerka sačuvanog u Nacionalnoj biblioteci, do posleratne faze pokreta, kad je autora *Maldororovih pevanja* trebalo braniti pred novim generacijama tumača. Otkrivši ga nehотиčno u jednom simbolističkom časopisu, i poštujući uvek „dvogubu klimu koja nikad ne dopušta da se razdvoje ili suprotstave *Maldoror* i *Poezije*, Isidor i Lotreamon“ (Aragon 1969: 50), nadrealisti će sasvim prekodirati recepciju ovog pesnika skoro bez biografije, premeštajući ga sa kurioznih margina književne prošlosti u samo središte savremenog senzibiliteta. Pored nekonformizma i pobune, erotizma, akumulacije pesničkih slika bliskih automatizmu, intertekstualnosti, jednačenja etike i estetike, mešanja humora i ozbiljnosti, značaj Lotreamonove poetike za nadrealizam počivao je i u „rekuperaciji i transmutaciji cele 'gotske' i luciferske tradicije“ (Biro, Passeron 1982: 240). Kao i u slučaju gotskog romana ili markiza de Sada, Lotremonova pobuna za Bretona nije bila samo deo poetski izuzetne epohe „od *Prvog Maldororovog pevanja* do poslednje Remboove pesme“ već i izraz jednog preciznog društveno-političkog trenutka (rat 1870) čija je poslednja epizoda bila gušenje Pariske komune (Breton 1986: 7–8).

De Sad, Lotreamon, Bodler, Petrus Borel i drugi zastupnici crnog i paroksističnog romantičkog senzibiliteta kojima se nadrealisti okreću, bili su baštinici onog „novog drhtaja“ koji su među prvima zabeležili autori gotskih romana. Na toj liniji *agonije romantizma*, od preromatika do dekadencije, uobličavao se senzibilitet koji je spajao lepotu i okrutnost, erotizam i užas, zlo i uzvišenost, čulnost i intelekt, problematizujući zdravorazumske osnove građanskog morala i začinjući i usmeravajući krize ukusa koje su definisale magistralnu liniju zapadnoevropske modernosti. Nadrealizam je bio tačka gde se ta duboka žila romantičkog senzibiliteta ukrstila sa urbanom kulturom, psihoanalizom i marksističkim utopizmom.

---

<sup>90</sup> Iz *Anti-zida* ovaj zapis o Markizu de Sadu, biće, uz manje modifikacije, prenesen u odrednicu o De Sadu u „Indeksu“ štampanom uz časopis *Danas* (1934), a potom i u „Indeks“ u Ristićevoj *Književnoj politici* (1952). Na sličan način značaj Sadovog dela opisuje i Breton u *Antologiji crnog humora* (Breton 1940: 27), uz nezaobilaznu referencu na Apolinera i dvostruki, psihološki („najautentičniji prethodnik Frojdovog dela i sve moderne psihopatologije“) i društveni značaj Sadovog dela.

### 2. 3. NADREALIZAM, ROMANSA I REVOLUCIONARNOST ROMANTIKE

„Life goes faster than Realism, but Romanticism is always in front of Life.“

Oscar Wilde

Ukoliko nije slučajno da pojmovi roman i romantizam imaju isti koren, nešto slično bi se moglo reći za morfologiju pojma *natprirodnog*, tj. čudesnog u gotskom romanu, i pojma *nadrealizma*. U oba slučaja imamo strukturu transcendiranja „realnog“ i „prirodnog“, kategorija za koje nadrealizam pre svega pokazuje da nisu prirodne datosti već, rečima F. Džejmsona, „veoma osobena i specijalizovana društvena i istorijska pojava“ (Džejmson 1984: 134), koja je utoliko i podložna re-konstruiranju. Bretonov neočekivan i odlučan agrument u prilog vitalnosti gotskog romana za pitanja moderne imaginacije karakterističan je kako iz perspektive istorijata žanra, tako i u pogledu osnovnih težišta u njegovom tumačenju u kritici druge polovine 20. veka. Nadrealistički pristup gotiku, kao što smo pomenuli, sintetizuje sve bitnije tačke u kritičkim narativima o razvoju i transformacijama gotskog žanra i nagoveštava osnovne smerove njegovog tumačenja. (Post)moderna sociokulturna, psihoanalitička, pa i feministička čitanja gotskog žanra kreću se u krugu pojmova i odnosa koji su naznačeni već u okviru nadrealističke rehabilitacije žanra u međuratnom periodu.

Bretonovo vraćanje izvorima gotskog romana nije bilo antikvarno usmereno već je reaktivirano u cilju intervencije u jezgro problema savremenosti. Gotski žanr deo je središnje argumentacije u *zasnivajućem tekstu* pokreta, obeležava autorefleksiju unutar grupe u *kontinuitetu* do '60-ih godina, vezan je za njegove ključne *poetičke pojmove* (čudesno, automatsko pisanje, objektivni slučaj, nesvesno, erotizam, detinjstvo, moderna mitologija), *dijahronijsko samorazumevanje* (pred/romantizam) i *društveno-revolucionarni etos*.

Vraćajući se začetniku žanra, Horasu Volopolu, Breton u nastanku prvog gotskog romana prepoznaje fundamentalnu nadrealističku tehniku automatskog pisanja. Ključni primeri kojima se Breton okreće vezani su za zreli, romantički gotik (Luis, Maturin) što je u skladu sa središnjim značajem romantičkog kompleksa u nadrealizmu. Sledeća tačka na kojoj Bretonovi stavovi registruju istorijsku transformaciju gotskog žanra jesu oblici popularne, „niske“ i „trivijalne“ literature, za koju po Bretonu treba imati posebno izoštren ukus i senzibilitet. Značajan kanal kroz koji je vršen transfer između

nadrealizma i popularnih manifestacija gotskog senzibiliteta bile su i ezoterijsko-okultističke supkulture. Posebno je važna Bretonova fascinacija gotskim arhetipom *zamka* kao afektivnim simbolom i prostorom pojačane receptivnosti, „opservatorijom unutrašnjeg neba“ i zonom destabilizacije simboličkog poretka, provociranja želje, suočavanja sa Drugim, interakcije subjektivnog i objektivnog.

Vezujući gotik za izgradnju moderne *kolektivne mitologije*, a ovu za spremnost na „rđav ukus“ za savremenost i *popularnu kulturu* svog doba, Breton zapravo uspostavlja veliki istorijsko-generički *luk goticizma*, povezujući njegov zasnivajući i ishodišni trenutak: od gotskog romana u užem smislu do svih onih formi popularne kulture i književnosti u kojima je gotik, transformisan i žanrovski raslojen, počivao u vreme kada mu se nadrealizam okreće. Bretonova (ne)savremena gotska promišljanja ne vezuju se, dakle, samo za inicijalnu fazu gotskog žanra već i za njegov potonji razvoj, posebno onaj nerazlučiv amalgam urbane kulture, okultizma, psihonalize i novih književnih formi u kojima su recidivi gotskog žanra prebivali na prelazu iz 19. u 20. vek. Od Volpolovog *Otrantskog zamka* i Luisovog *Monaha* do pariskih pasaža, jeftinih bioskopa ili same nadrealističke grupe, čije se kolektivno obitavalište nalazilo u ulici Zamka (rue du Château), Breton selektivno ali konzistentno mapira sve važne punktove razvoja evropskog „crnog žanra“, pokazujući perzistentnost i fleksibilnost gotske imaginacije.

Shvatajući gotski roman kao „patognomoničan“ za društveni i intelektualni nemir koji je zahvatio evropsko društvo u trenutku uspona građansko-liberalne i industrijsko-kapitalističke modernosti, nadrealizam želi da sličnu „seizmografsku“ funkciju izvrši u epohi radikalne *krize prosvetiteljske paradigme*, kao mesto „drhtaja“ novog senzibiliteta i koagulacije nove, moderne mitologije. To je ujedno kontekst u kojem se može naslutiti dublji istorijsko-poetički smisao nadrealističkog okretanja gotskom romanu. Vezivanje za osamnaesti vek, epohu francuskih enciklopedista, prosvetćenosti i/ili revolucije, jedan je od rekurentnih momenata poetike francuskog nadrealizma. Mnogi konstitutivni i programski momenti pokreta bili su vezani za problematizaciju institucija građanskog društva. Pored koterijskih okupljanja u kafeima i kreiranja alternativne *javne sfere* (samizdat, časopisi), nadrealizam je na naslovnoj strani prvog, programskog broja časopisa *Nadrealistička revolucija* (1924) istakao zahtev za uspostavljenjem *nove deklaracije čovekovih prava* („Il faut aboutir a une nouvelle declaration des droits de l'homme“), a definicija nadrealizma u *Manifestu* data je kao pastiš *enciklopedijske*



*odrednice*.<sup>91</sup> Nadrealizam se postojano samodefiniše u odnosu na konstitutivnu epohu evropske građanske modernosti, koja je bila konstitutivna i za moderni evropski roman.

Tek kroz razumevanje značaja koji je u nadrealizmu imalo samoodređivanje u odnosu na epohu francuske prosvetljenosti i Revolucije, moguće je adekvatno situirati istorijsko-poetički smisao Bretonove kritike romana u *Manifestu*. Donekle paradoksalno, bez paralelne afirmacije *gotskog romana* bilo bi mnogo teže prepoznati šta je tačno za Bretona bio *realistički roman* i zašto je nadrealistička kritika žanra u bitnoj korelaciji sa širom sociokulturnom kritikom. Paralelizam između *gotskog romana / čudesnog i realističkog stava / romana* omogućava da se u Bretonovoj argumentaciji prepozna aktiviranje dublje poetičke razdelnice u istoriji žanra, tj. dijalektike tradicija *romance* i *novel* u 18. veku.

Bretonovi kriterijumi i pri opisu realističkog stava i romana, i pri opisu gotskog romana i čudesnog, obuhvataju kako *formalna svojstva* tako i njihove transestetske, etičke, antropološke i *sociokulturne implikacije*. U toj korelaciji unutrašnjih i spoljašnjih komponenti žanra prepoznaje se onaj „paralelizam između klasnih situacija, pogleda na svet i umetničkih formi“ (Džejmson 1984: 48), koji smo sreli na marksističkim ishodištima hegelo-lukačevske teorije romana. Bretonova kritika romana integralni je deo opštije sociokulturne kritike, a *kvalitativna svojstva* žanra (stil, opisi, psihologija, fabuliranje), jednako kao i njegova *kvantitativna* dominacija („izobilje“), samo su refleksi koji u književnom polju ostavljaju opšti racionalističko-utilitarni stav, mehanizmi građanske hegemonije i održavanja statusa quo (zdrav razum, javno mnjenje, konformizam, „zakon najmanjeg napora“, manija klasiranja, „izgovor napretka“, cenzurisanje onoga što „ne odgovara uobičajenom“, svođenja nepoznatog na poznato itd.). Ti etički i sociopoetički pogoni žanra imaju ustaljene formalne rezultate u samim književnim delima, koji se iz Bretonove analize deskripcije, naracije i psihologije u romanu prepoznaju kao prorede *realističkog psihološkog romana*. Ključno pitanje koje treba postaviti jeste na kojoj se tačno razini odigrava Bretonova kritika realističkog romana.

Bretonova kritika usmerena je na određeni istorijski tip romana, u njegovoj sprezi sa specifičnim Weltanschauungom, tj. etikom, epistemologijom i ideologijom koje on implicitno oličava i perpetuira. Taj partikularni model romana – realistički psihološki

---

<sup>91</sup> O značaju rečnika i enciklopedizma u nadrealizmu v. studiju *Les Dictionnaires surréalistes (1924–1976). Alphabet et déraison* (Kleiber 2013).

roman zasnovan na izgradnji referencijalne iluzije – Breton posmatra kao tipski izraz žanra romana uopšte. Ta Bretonova kritičko-teorijska *singedoha*, na šta je u kritici skretana pažnja, mogla bi se posmatrati kao svojevrsna kontradikcija in argumentum, koja je i u samom *Manifestu* relativizovana primerom podžanra gotskog romana. Ipak, umesto kontradikcije, u Bretonovom jednačenju realizma i romana može se prepoznati *realistička dominantna* modernog romana, i to u širem smislu modernog evropskog romana, začetog *formalnim realizmom* (I. Vat) u 18. veku.

U tom smislu, Bretonova kritika ne bi bila usmerena na neki podžanr romana, niti na roman određene „stilske formacije“ (npr. realistički roman, naturalistički roman), već na onaj entitet koji se formira između brojnih (istorijskih ili formalnih) *podvrsta* romana i romana kao *nadžanra*. Upravo – na roman kao *novel*, nadžanrovski profilisan entitet, sa kojim se moderni evropski roman najčešće poistovećuje, i koji nije svodiv na realistički roman kao roman (epohe) realizma. To je upravo roman *formalnog realizma* o kojem piše I. Vat, *roman-novel* konstituisan potiskivanjem romanse i dominantan u modernom evropskom romanu od 18. veka. Zato se može reći da se kritika romana u *Manifestu* ne odnosi ni na naturalističko-realistički roman (koji mu prethodi) ni na roman u celini (kako se ponekad čini), već na ono što je omogućavalo to izjednačenje *roman / realizam*. To je moderni roman kao *novel*, dakle *realistička dominantna* romana i roman kao *dominantan žanr*, definisan ne samo književnom strukturom već i njenim *strukturnim paralelizmom* sa određenom društvenom, filozofskom i kulturnom situacijom, tj. nastankom i učvršćivanjem modernog građanskog društva.

Ta hronološka protežnost i kulturološko-epistemološko produbljivanje možda pojašanjavaju i oštrinu Bretonove kritike. Roman kao dominantni žanr, roman kao žanr modernosti, roman-novel kao moderni roman, formalni realizam kao pratilac filozofskog i etičkog realizma građanske klase – sve te kategorije i toposi moderne teorije romana implicitno su prisutni u Bretonovoj argumentaciji. Ali dok su kod mnogih teoretičara romana, posebno kod I. Vata, te kategorije praćene ideološkim optimizmom, oštrina Bretonove kritike bliža je toku koji kreće od Hegela i preko Lukača vodi do Goldmana, zadržavajući (pret)postavke o romanu kao žanru modernosti, pa čak i o realističkoj dominantni romana, ali u sve oštrije kritičkom i sociološko-marksističkom osvetljenju.

Argument više u prilog tezi o *romanu-novel* kao pravom predmetu Bretonove kritike romana jeste upravo odabir korelativnog, afirmativnog primera žanra, *gotskog romana*, čiji je nastanak takođe vezan za drugu polovinu 18. veka i koji je u tom vremenu glavni eksponent one starije romaneskne tradicije koju je roman-novel potisnuo, a kojoj će se već romantizam vratiti. Afirmacijom fantastičke literature i gotskog romana Breton se zapravo zalaže za *roman kao romance*, tj. „drugom stilsku liniju“ romana, začetom u antičkom ljubavnom romanu i ustoličenu srednjovekovnim viteškim romanom, čije se konvencije susiču u žanrovskom čvorištu baroknog romana, koji ih dalje distribuira do gotskog romana kao najznačajnijeg predstavnika tradicije *romance* u 18. veku. Nadrealistički afinitet prema romansi može se konceptualizovati i mimo eksplicitnog posredništva gotskog romana, tj. u neposrednijem nadovezivanju na poetičke topose srednjovekovnog kurtoazno-viteškog romana, sa kojim ga spaja tema ljubavi, želje i erotizma, sklonost fantastici, ili avanturistički narativi o potrazi i individuaciji. Prema idealističkoj tradiciji kurtoazne i sublimne ljubavi nadrealizam nastupa sa sličnim etosom nadovezujućeg osavremenjivanja ili aktualizujuće recepcije kao i prema gotskom romanu.

Kontrastiranje po-etike gotskog i realističkog romana u Bretonovom *Manifestu nadrealizma* može se, dakle, posmatrati kao aktiviranje opozicije *romance / novel*, tj. dve protežnije stilske linije evropskog romana, čiji je odnos definisan i poetičkim razlikama, i istorijskom sukcesijom (*novel* posle *romance*), i hijerarhizacijom (dominacija *novel*). Oponiranje *romance / novel* ustoličeno je još u osamnaestovekovnoj kritici žanra i suštinski utkano u istoriju razumevanja romana, žanra koji se ne može svesti samo na svoj moderni oblik kodifikovan u 18. i 19. veku. Kako je potiskivanje romanse jedna od konstitutivnih formula modernog evropskog romana, odlučno obnavljanje te anti-realističke tradicije u nadrealizmu bilo je po sebi čin *po-etičke sub-vezije* i svojevrsni *povratak žanrovski potisnutog*.<sup>92</sup>

Aktiviranje dublje poetičke opozicije *romance / novel* pojašnjava i *inverziju* standardnih književno-kritičkih argumenata o romanu u nadrealističkoj kritici. Protiv

---

<sup>92</sup> Ovaj stav mogao bi se relativizovati na tragu Bahtinovog zapažanja da je celokupni moderni roman, kojim dominira roman-novel, zapravo *mešavina* tradicija *romance* i *novel*. To podseća i da je sam H. Volpol gotski roman definisao kao žanrovski hibrid dva tipa romanse, tj. *romance* i *novel*. U takvoj situaciji posebno je važan nadrealistički argument u prilog popularnih, degradiranih formi romana, pošto i u pretpostavljenoj situaciji formalne hibridnosti skreće pažnju na postojanje kulturološke dominante i akcenat stavlja na devalorizovani i potisnuti pol čudesnog, fantazijskog, romantičkog.

etablirane *nadžanrovske* paradigme *romana-novel* nadrealizam ustaje afirmacijom jednog minornog *podžanra* popularne književnosti, nastojeći da *inferiornom* pokaže upravo onu *realističku* poziciju iz koje je roman uopšte (kao „loš književni žanr“), a posebno roman-romance (kao prototip zabavno-popularnih i trivijalnih vrsta) kroz književnu i kulturnu istoriju bio tradicionalno diskreditovan. Obrt je važan i iz perspektive pojma *antiromana*. U meri u kojoj predstavlja *antitezu* dominantnom, realističkom modelu romana, Bretonov predlog o „oplemenjivanju“ romaneskne forme putem *čudesnog* može se smatrati *antiromanesknim*. Ali iz perspektive istorije žanra koja se ne ograničava na moderni roman (*novel*) već integriše i starije tradicije (*romance*), ista svojstva ukazuju se pre kao *hiperromaneskno*, konstitutivno svojstvo i etos žanra.

### *Revolucionarnost romanse*

Kao što je moguće utvrditi afinitet između žanra fantastičnog i transformacija erotizma (Todorov), srodan afinitet može se utvrditi i između *romantičkog*, *popularnog* i *revolucionarnog*. Nadrealističko okretanje gotskom romanu, tj. romansi, može se tumačiti i u skladu sa revolucionarnim potencijalima koje su tom obliku pripisivali Nortrop Fraj (*Secular scripture*), ili Fredrik Džejmson (*Političko nesvesno*).

Romansa je za F. Džejmsona, kao i za N. Fraja čiju teoriju žanra analizira, „ona forma u kojoj se otkriva ili očituje svetovnost sveta“: „krajnji uslov njenog oblikovanja“ je „kategorija svetovnosti, ideologema dobra i zla shvaćenih kao magijske sile, istoričnost sa perspektivnom spasenja – onaj prelazni trenutak u kom koegzistiraju dva posebna načina proizvodnje ili momenta društveno-ekonomskog razvitka“ (Džejmson 1984: 179). Naslednica srednjovekovnog viteškog romana i „prototip mnogih degradiranih žanrova masovne i popularne kulture“, romansa za svoj krajni horizont ima „preobražaj celog jednog sveta“ (171), te bi njen „najistinitiji poziv u našem vremenu“ bila „sposobnost te forme da svojom odustnošću i ćutanjem izrazi onu ideologiju obesvećenja kojom su moderni mislioci, od Vebera do Frankfurtske škole, težili da iskažu svoje osećanje krajnjeg osiromašenja i suženosti modernog života“ (163). To je tačka na kojoj Džejmson vidi revolucionarne kapacitete romantike, pa i njenog obnavljanja:

„U kontekstu postepenog opredmećenja realizma u kasnom kapitalizmu romantika se opet počinje osećati kao prostor pripovedne raznovrsnosti i slobode od onog principa realnosti kojem robuje realističko predstavljanje, sada i samo gušilačko. Romantika sada kao da opet pruža mogućnost osećanja drukčijih istorijskih ritmova i demonskih ili utopijskih preobražaja realnog, koje je sada tako utvrđeno da se ne može uzdrmati. [...] Stoga poezivanje marksizma i romantike manje diskredituje marksizam a više objašnjava trajnost i životnost romantike“ (Džejmson 1984: 124).

Bretonova stanovišta o gotskom romanu korespondiraju sa navedenom vizijom romanse, i kao „prototipa mnogih degradiranih žanrova masovne i popularne kulture“, i kao indikatora „krajnjeg osiromašenja i suženosti modernog života“, i kao forme čiji je krajnji horizont „preobražaj celog jednog sveta“, tj. ona *romantička sloboda* od „principa realnosti“ i „realističkog predstavljanja“ koja „pruža mogućnost osećanja drukčijih istorijskih ritmova i demonskih ili utopijskih preobražaja realnog“. Nadrealističko moderno (i umnogome psihoanalitičko) *čudesno* kao oblik „zamene, prilagođavanja i prisvajanja“ (gotske) romanse, može biti jedan od odgovora na Džejmsonovo pitanje o tome „šta je to u potpuno izmenjenim istorijskim prilikama moglo da zameni sirovi materijal magije i Drugog, koji je srednjovekovna romantična priča imala pri ruci u svojoj društveno-ekonomskoj sredini“ (Džejmson 1984:157).

Baveći se srodnim pitanjem revolucionarnosti romantičkog, N. Fraj će postaviti i pitanje „otmice“ romanse u komercijalnoj masovnoj kulturi i kod klasa u usponu, što može biti vrlo instruktivno za razumevanje nadrealističke fascinacije masovnom i popularnom kulturom, ali u ključu subverzije a ne konzumentskog izmirenja i podrž(a)vanja društvenog statusa quo. Ako je Biblija „ep Stvoritelja“, romana je po Fraju „ep Stvorenja“, „strukturno jezgro svekolike fikcije“, forma koja se više od bilo koje druge približava antropološkom smislu fikcije i pripovedanja uopšte (Frye 1978: 15). Romansa pripada onoj antipredstavljačkoj tradiciji koja će, nakon nastanka romana-novel u 18. veku, nastaviti da traje „u gotskim pričama Luisovog *Monaha* i njegovih viktorijanskih naslednika“, sve do Tolkina i SF-a (4). Romansa je visoko konvencionalan i istorijski stabilan žanr, čiji se „senzacionalistički“, „neverovatan, žudeći, erotski i nasilni svet“, težeći sretnom kraju, svesno okreće domenu nesvesnog (san, želja, demoniko). I upravo iz tih noćnih, fantazijskih, imaginativnih, introvertnih, idealističkih

i utopijskih svojstava, kojima se u sadašnjost uvodi „ono što je potencijalno ili moguće, i u tom smislu pripada budućnosti“ (179), romana crpe svoje revolucionarne kvalitete.

Iz perspektive Bretonovog podsticanja „rđavog ukusa“ za gotski i druge popularne žanrove, posebno je zanimljivo Frajevo razmišljanje o romansi kao delu popularne književnosti i obliku koji „ima proleterski status većito osporavane forme [...] od strane čuvara ukusa i znanja“ (23). Nenadzirane čitalačke prakse zabavne književnosti izazivale su stalne „društvene strepnje“, uključujući i klasno motivisan građanski strah od „jeftine“ popularne književnosti (25). Zato su popularna književnost i romana važan indikator u kriznim i prelaznim epohama, signalizujući „odakle će najverovatnije doći podsticaj za dalji književni razvoj“ (28). Slično je i sa vezivanjem popularnog za *primitivno*, koje je takođe „pokazatelj da su određene konvencije iscrpljene“ (29). Sve te „avangardne“ funkcije Fraj ilustruje (i) primerom gotskog romana, a sve bi se one mogle ilustrovati i nadrealističkom poetikom.

Fraj razlikuje dva tipa i shvatanja popularne književnosti: s jedne strane, bila bi to književnost kao roba (bestseleri); s druge strane, popularna je književnost koja zahteva minimum prethodnog obrazovanja i iskustva od čitaoca, u koju spadaju i mnogi autori „visoke“ književnosti, poput Blejka, Vordsvorta, Šekspira ili Emili Dickinson (26–27). Posebno važan fenomen na koji Fraj skreće pažnju je tzv. „kidnapovanje romanse“, njeno komercijalno reprogramiranje i „apsorbovanje u ideologiju dominantne klase“, kad ona počinje da izražava nekritičku „socijalnu mitologiju“ u funkciji potvrđivanja postojećeg poretka. U odnosu na „kidnapovanu“ bestseler romanu, realizam – koji inače, po Fraju, sadrži „jak konzervativni element“ prihvatanja postojećih društvenih struktura (164) – može imati „revolucionarnu socijalnu funkciju“, suprotstavljajući se „putem parodije, kidnapovanju romanse, i književnosti i kulture uopšte, od strane dominantne klase“ (165). Izdvajanje dva tipa popularne književnosti i koncept „kidnapovanja romanse“, osiromašenja i reprogramiranja njenih konvencija u funkciji dominantnih klasa, kulturnih i ideoloških obrazaca, koristan je okvir za razumevanje nadrealističkih praksi u domenu žanrova, posebno njegove reapsorpcije određenih fenomena popularne kulture u funkciji destabilizacije konzumentskog i društvenog statusa quo. Nadrealistički koncept automatizma i nesvesnog kao univerzalnog izvora imaginacije, lotremonovska maksima da će *poeziju pisati svi a ne jedan* i kolektivni oblici

stvaranja, svedoče kako je impuls ka narodnom, popularnom pa i masovnom, deo dubljih poetičkih osnova i egalitarnih težnji pokreta.

\*\*\*

Iz perspektive *revolucionarnosti romantičkog*, i revalorizacija popularne gotske romanse u nadrealizmu dobija dodatne kulturne i teorijske rezonance. U epohi žanrovske dominacije romana-novel, odbijanje romana i/kao obnavljanje romanse bio je čin po-etičke rezistencije s dubljom kulturnom i književnom logikom. Uspostavljanje šireg horizonta koji vodi do 18. veka i formiranja moderne građanske književnosti i društva, ispostavlja se kao inherentan zahtev, koji dopire iz koordinata postavljenih unutar samog nadrealističkog pokreta i njegovih samoodređenja. Nadrealistička kritika realizma se s obzirom na njenu antropološku i sociokulturnu zasnovanost ne može svesti samo na kritiku prethodeće realističko-naturalističke formacije. Njen implicitni okvir je dublji, transepohalni generički okvir dinamike između *romance* i *novel*, koja je konstitutivna za moderni evropski roman, ali koja istoriju romana otvara i dubljim slojevima generičkog pamćenja.

Taj širi kulturno-istorijski horizont odgovara i birgerovski shvaćenoj poziciji istorijske avangarde kao stadijuma samokritike umetnosti u građanskom društvu, koja nije kritika nekog od prethodnih umetničkih stilova i usmerenja, već društvene *institucije umetnosti* kao takve, definisane autonomijom i izdvojenošću od životne prakse (Birger 1998: 33).<sup>93</sup> Ti procesi i ideja estetske autonomije takođe vode do kraja 18. veka kao vremena formiranja institucije umetnosti i filozofsko-estetske moderne (up. Jerkov 1992: 53). U knjizi *Dijalektika romantizma*, P. Marfi i D. Roberts (doduše u vrlo kritičkom duhu) iznose tezu da je evropska modernost zasnovana istovremeno, tj. dvostruko (co-constituted) i *prosvetiteljstvom* i *romantizmom* (Roberts, Murphy 2005: x). Ta vizura posebno je zanimljiva iz perspektive nadrealizma koji kao referentne tačke svojih samoodređenja, implicitno i eksplicitno, uzima obe epohe ili lika moderniteta.

---

<sup>93</sup> Zanimljivo je da naznačeno kulturno-istorijsko proširenje omogućava da se postave i neka pitanja na sinhronijskom horizontu, tj. pitanje razgraničenja između modernističkih i avangardnih estetskih praksi. Od gotskog romana do nadrealizma, tj. od vremena formiranja do epohalnog destruiranja koncepata na kojima počivaju građansko društvo i roman, vezivanje za popularnu romansu i revolucionarnu romantiku mogao bi biti jedan od kriterijuma za razgraničenje između *modernizma*, kao krajnjeg i samopropitujućeg izraza formalnog realizma romana-novel, i *avangarde*, koja se okreće radikalnijim antimimetičkim postupcima i nasleđu romanse.

Povezivanje Hegela, Marksa i Frojda nadrealiste je vodilo kritičko-teorijskim pozicijama bliskim stanovištima Frankfurtske škole. Te kritičko-teorijske pozicije mogu se naslutiti u diskursu Bretonovog *Manifesta*, pa i u odeljcima vezanim za kritiku romana, a njihovu dalekosežniju razradu doneće beogradski filozofsko-teorijski traktat *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931) Marka Ristića i Koče Popovića. Činjenica da je jedan od potpisnika ovog traktata, Koča Popović, početkom tridesetih godina i boravio na frankfurtskom Institutu za socijalna istraživanja, samo potcrtava značaj tog nedovoljno osvetljenog teorijskog susreta. Nasuprot „realističkom stavu“ i kulturi racionalizma stoji „nadrealistički stav“ *revolucionarne romantike* i *fenomenologije*, pa dakle i *racionalnosti iracionalnog*. Na tom horizontu odvija se celokupna nadrealistička aktivnost, pa i politika žanra.



### 3. ALEKSANDAR VUČO: *KOREN VIDA*

#### 3. 1. ISTORIJA I BUDUĆNOST JEDNE RECEPCIJE: *KOREN VIDA* U KRITICI

##### 3. 1. 1. Recepcija *Korena vida* kod savremenika

###### *Značaj oglasnog prospekta*

„Obe istog dana u staklu rođene, obe u vanrednoj tehničkoj opremi (možda u najboljoj opremi posleratnog knjižarskog proizvođenja), obe sa čudnim natpisima i, na kraju, obe tako primamljive. Pa ipak pisci poznati: gospoda srbijanski nadrealisti“ (*Pravda*, 16. jun 1928).<sup>94</sup> Tako je u prikazu (anti)romana *Bez mere* Marka Ristića i *Korena vida* Aleksandra Vuča, dve knjige „tako novorođene za ovaj vek“, pisao jedan od njihovih prvih kritičara. Vučov i Ristićev (anti)roman pojavili su se ne samo istovremeno već i u nekoj vrsti koordiniranog zajedničkog nastupa. Trenutak u kojem su dva dela objavljena bio je u mnogo čemu prelazan i graničan period, kako u kulturno-političkom, tako i u književnom smislu. Iako kritičar *Pravde* Vuča i Ristića određuje kao poznate „srbijanske nadrealiste“, polovinom 1928. nadrealizam je još uvek bio samo „latentna“ činjenica prestoničkog književnog života. Dve knjige nisu nosile oznaku Nadrealističkih izdanja, već pečat knjižarnice S. B. Cvijanovića.<sup>95</sup> Kod istog izdavača oba autora su 1925. objavila i svoje književne prvence, pesničke zbirke *Krov nad prozorom* (Vučo) i *Od sreće i od sna* (Ristić).

Između 1925. i 1928. došlo je do promena u opštoj kulturno-književnoj klimi, pa i unutar nadrealističke grupe i u javnoj recepciji njenog delovanja. Te „godine prelaza i ostvarenja“ (Kapidžić-Osmanagić), u kojima je kroz snažna individualna ostvarenja sublimiran početni elan pokreta i nađen podstrek za prelazak u narednu fazu, u

---

<sup>94</sup> Navode iz novinskih kritika dajemo na osnovu materijala koji je Ristić prikupio u svojevrsnoj *press clipping* svesci koja je dokumentovala recepciju njegovog i Vučovog (anti)romana. Sveska je sačuvana u Ristićevoj zaostavštini u Arhivu SANU (v. A11). Oznaka „A“ odnosi se na arhivske izvore. O načinu navođenja arhivskih izvora u tezi v. napomenu u segmentu „Arhivski izvori“ u okviru „Literature“.

<sup>95</sup> Izdavač-zantaliija kog će se Ristić s pijetetom sećati (v. Ristić 1970: 47), S. B. Cvijanović se povremeno upuštao u izdavanje srodnih, neutilitarnih i luksuznih avangardnih izdanja, što mu je u katkad zamerano. Up. kritiku u *Kriminalnoj biblioteci*, god. 5, br. 12, 16. jun 1928. „Na knjizi piše: da ju je izdao jedan beogradski knjižar – ali mi u to ne verujemo, jer ovaj pitomi čovek trgovačkog duha, napojen osobinama simpatičnog Gece Kona, zaista ima prečeg posla, no da sa svojim poslovnim prijateljima tera ovakvu šegu“.

francuskom nadrealizmu bile su relativno plodne. Pored još uvek aktuelnog *Seljaka iz Pariza* (1926) L. Aragona, 1928. u pariskoj grupi biva publikovano nekoliko važnih dela: Bretonov (anti)roman *Nada* i studija *Nadrealizam i slikarstvo*, Aragonov *Traktat o stilu*, a tom je nizu neophodno priključiti *Priču o oku*, kratki, pod pseudonimom publikovani erotografski roman Žorža Bataja. Iz perspektive „srbijanskih“ nadrealista, te plodne godine vide se pre kao godine zatišja i unutrašnje evolucije grupe, s malim brojem spoljašnjih manifestacija.<sup>96</sup> Ipak, taj mali broj javnih manifestacija imao je važan i sve programatskiji karakter, pripremajući put za oficijelno organizovanje pokreta 1930. U tome je možda najznačajniju ulogu imalo objavljivanje Dedinčeve poeme *Javna ptica* (1926) i udruženi nastup nadrealista u njenoj kritičkoj odbrani i afirmaciji.<sup>97</sup> Uz *Javnu pticu*, antiromani *Koren vida* i *Bez mere* predstavljaju najznačajnija dela objavljena pred samo osnivanje beogradskog pokreta. Iz naknadne, književnoistorijske perspektive, Ristićev i Vučov (anti)roman bili su sinhrono obznajivanje „dijametralnih mogućnosti nadrealizma u prozi“ (Петровић 2008: 285) i signal okončanja prednadrealističke faze pokreta.<sup>98</sup>

U trenutku objavljivanja Vučovog i Ristićevog (anti)romana, međutim, njihovo poetičko zajedništvo nije bilo toliko očigledno. Utoliko je indikativnije da su autori nastojali da objavljivanje svojih dela *prirede* kao vremenski sinhronizovani i programirani *koautorski* čin, što će podstaći paralelno, pa i *uzajamno* kritičko sameravanje njihovih dela. Glavnu ulogu u tom združivanju Ristićevog i Vučovog dela odigrao je izdavački *prospekt* S. B. Cvijanovića, *dvolisnica* koja je najavljivala izlazak ovih dela (Prilog 1, 2). Oglasni *prospekt* za *Koren vida* i *Bez mere*, nije mogao imati svojstvo

---

<sup>96</sup> „Možda najvažniji momenti te evolucije odigrali su se u unutrašnjosti grupe: mnoge namere i mnoge publikacije ostale su u stadiumu projekta. Nepopuštanje ukusu publike i efektivno neučestvovanje ove grupe u književnom takozvanom životu, bila su svakako jedan simptom da se za ove ljude moralni problem i dalje akutno postavljao, i jedan dokaz da su oni, u tom pogledu, znali da zauzmu jedno pravilno držanje. Ali u celini, moralan problem postavljao se transcendentno i, mada je njegova osnova bila konkretna, ostajao je apstraktan, a svaki pokušaj njegovog rešavanja inadekvatan stvarnosti, sve dok iz njegove materialne osnovanosti nisu izvučeni pravilni dialektičko-materialistički zaključci“ (Bor, Ristić 1932: 29–30).

<sup>97</sup> Pri toj *objavi* i *odbrani* Dedinčeve Poezije publikovan je Matićev (*Savremeni pregled*) i Ristićev (*Vijenac*) kritički tekst o *Javnoj ptici*, potom i Matićevo „Otvoreno pismo“ (takođe u *Savremenom pregledu*) kao reakcija na jedan tekst u *Ilustrovanom listu*. Delićev predlog spuštanja donje granice u periodizaciji nadrealizma na 1927, poziva se na programski karakter ove polemike.

<sup>98</sup> Up. „Pojava dvaju 'romana', Ristićevog *Bez mere* i Vučovog *Koren vida*, iste godine (1928) kod istog izdavača (S. B. Cvijanovića), potvrđuje da je prednadrealistička faza u Beogradu apsolvirana i da smo u vremenu najznačajnijih nadrealističkih ostvarenja, sa punom sviješću njihovih autora o sopstvenoj stvaralačkoj orijentaciji“ (Делић 1983: 112).

kolektivnog poetičkog gesta nadrealizma, ali svedoči kako se nadrealistički javni prostor stupnjevito pripremao i profilisao kroz manje koautorske performanse.

Način na koji je taj prospekt-dvolisnica osmišljen sugerije dve bazične funkcije koje je trebalo da izvrši. *S jedne strane*, on je donosio mozaik izvoda iz kritičkih napisa o prvim, pesničkim knjigama dvojice autora, pridružujući sinhronom pojavljivanju Vučovog i Ristićevog (anti)romana i simbolički „kapital“ njihovog simultanog pesničkog debija. (Prema poznatoj opasci Filipa Ležena, autorom se postaje tek s drugim objavljenim delom, kad se pod *vlastito ime* na koricama knjige već može podvesti jedan diskurzivni prostor, a ne samo fakticitet (građanske) egzistencije.) Predstavljajući Vuča i Ristića kao kritički zapažene mlade autore, već potvrđene u jednom klasičnijem, pesničkom žanru, prospekt je omogućavao da se nova dela vide kao reinsceniranje njihove prvobitne simultane javne incijacije. Ponovljeni gest „združivanja“ prizivao je, posredno, nadindividualni poetički horizont, koji se, iako se reč nadrealizam nigde na prospektu nije pojavljivala, svakako mogao shvatiti i kao grupisanje oko nadrealističkog programa.<sup>99</sup>

*S druge strane*, oglasni prospekt je, pored tehničkih podataka, donosio kritičke napise o prirodi i sadržaju dela, koje su po svoj prilici sastavili sami autori.<sup>100</sup> Sadržaj tih kratkih (auto)recenzija pruža predstavu o tome kako su sami autori razumevali svoja dela i kako su želeli, ili smatrali da treba da ih predstave širem čitalačkom krugu.<sup>101</sup> U tim kratkim (auto)kritičkim beleškama sadržane su poetičke i žanrovske naznake od

---

<sup>99</sup> To zajedništvo poprma svojstva jedne neobične forme „koautorstva“, u kom dva autonomna dela funkcionišu kao jedinstveni javni čin, zahvaljujući žanrovskoj, vremenskoj i izdavačkoj sinhronizaciji (izdavač, oprema, oglašavanje, distribucija itd.). Ulog te strategije združivanja moglo je biti upućivanje na nadindividualni, prijateljski (što je u avangardi poetička kategorija), pa i nadrealistički duh (iza) tih dela, koja bi u drugačijim okolnostima verovatno znatno teže bila percipirana kao izraz istih poetičkih težnji. Tako posmatran, zajednički nastup Ristića i Vuča pridružuje se raznim kolaborativnim projektima i drugim oblicima kolektivnog delovanja (časopis, ilustrovana knjiga, koautorski tekstovi, kolaži, kolektivni automatski tekstovi...) karakterističnim za nadrealizam.

<sup>100</sup> Povodom pitanja atribucije kratkih kritičkih beleški na prospektu, koje pripisujemo Ristiću odnosno Vuču, neophodno je dati nekoliko napomena. Budući da ovi kritički tekstovi nisu potpisani, ne možemo ih sasvim neposredno pripisati autorima najavljivanih dela. U izostanku drugih (arhivskih i sl.) potvrda, u prilog toj i takvoj atribuciji, ipak, govore kako nepisana izdavačka pravila i srodne prakse prilikom priređivanja Nadrealističkih izdanja, tako i sadržaj(nost) i stil tih (auto)kritičkih napisa. U jednom od prikaza *Korena vida* (u *Samoupravi*), koji ističe i citira prospekt, autorstvo je nedvosmisleno pripisano Vuču. Iz kasnije prakse Nadrealističkih izdanja i prospekta za almanah *Nemoguće* znamo koliki su poetički značaj nadrealisti pridavali tim okotekstualnim praksama. Nije isključena mogućnost ni da je u pisanju beleške o *Korenu vida* sudelovao i Ristić, koji je bio daleko aktivniji u kritičko-teorijskoj delatnosti, kao i u uređivanju publikacija i pratećih materijala u beogradskom krugu (budućih) nadrealista.

<sup>101</sup> Značaj ovog prospekta za recepcijske procese primetio je i jedan od prvih prikazivača *Korena vida* (u listu *Samouprava*), koji je u diskursu prospekta prepoznao autorovu pretpostavku „da njegova knjiga neće naići na dovoljno razumevanje kod čitalaca i njihovo dobronamerno shvatanje“.

prvorazrednog značaja za razumevanje Vučovog i Ristićevog dela. Paratekstualna jedinica oglasnog prospekta nezaobilazna je za adekvatno poetičko i žanrovsko razumevanje Vučovog i Ristićevog (anti)romana.

U slučaju *Korena vida*, koji je lišen eksplicitnih poetičkih refleksija i komentara, taj mali *paratekstualni* element praktično je ekskluzivno mesto gde se mogu naći autopoetičke ili autorizovane formulacije vezane za Vučovo delo. Tako je na oglasnom prospektu, a ne u samom delu, dato i eksplicitno *žanrovsko* određenje Vučovog dela kao *romana*, tj. jednog *čisto lirskog romana*, čemu slede i druge specifikacije. Prenosimo u celini sadržaj (auto)kritike beleške sa prospekta:

„Ova knjiga proze predstavlja jedan sasvim osobeni književni pokušaj, jedan čisto lirski roman bez izmišljenih zapleta. Evo legende jednog srca, ne samo poetskije no čak i zanimljivije od kakvog romana. Dok tolike pripovetke možete zameniti jednu drugom, ova knjiga, toliko lična, toliko drukčija od ostalih, ostaje pored svih drugih nezamenljiva. Jer šta može čitalac, ma ko on bio, da nađe što bi mu više zadiralo u život, no ove iskrene odbleske jednog stvarnog života, i šta mu može biti bliže no reč nekoga koji govori o događajima koji su ostavili traga u njemu, i o životu osećaja? Taj govor, taj šapat katkad probijaju uzrujan uzvici, koji kao da tumače neiskazani nemir mnogih duhova.

Ponesite zato ovu toplu i nadahnutu knjigu uza se, u gradove i u polja, na more i u šume, i razgovarajte sa njom kao sa drugom koji će vam pomoći da nazrete i šta se u vama samim događa“ (A8; Prilog 1).

Autokritička beleška na prospektu donosila je važne naznake o žanrovskoj prirodi Vučovog proznog prvenca. U njoj nalazimo glavno („čisto lirski roman“) i niz dopunskih žanrovskih i poetičkih specifikacija (izostanak „izmišljenih zapleta“, „legenda jednog srca“, „iskreni odblesci jednog stvarnog života“, „reč onoga koji govori o događajima koji su ostavili traga u njemu, i o životu osećaja“). Kao osnov žanrovske diskusije postavljeno je pitanje *lirizma*, ali lirizma kao glavne sile *odstupanja* od dominantnih oblika pripovedanja: *Koren vida* je poetskiji, subjektivniji, stvarniji i neposredniji „od kakvog romana“; to je knjiga koja iznosi najintimnije sadržaje, knjiga sa kojom se može razgovarati, knjiga toliko lična i iskrena da gotovo da „tumači neiskazani nemir mnogih duhova“, odnosno toliko singularna i neposredna da zadire u ono

opšteljudsko i deljivo, te iz nje čitalac može saznati nešto o sebi i vlastitom unutrašnjem životu.

O poetičko-pragmatičkoj efektivnosti oglasnog prospekta svedoči njegova dalja sudbina i uglavnom neprimećen značaj koji je imao u recepciji Vučovog romana.<sup>102</sup> Iako je samo postojanje prospekta i autokritičkih beleški gotovo sasvim zaboravljeno, retorički i terminološki odjeci njihovog diskursa moći će da se prate kroz kritičke tekstove o *Korenu vida* sve do danas.

### *Paradigma recepcije: kritika Milana Bogdanovića*

Koautorska inicijativa označena prospektom kritičkoj javnosti je sugerisala određeni *horizont uzajamnosti* Ristićevog i Vučovog (anti)romana, ali i mnoga rešenja pri opisu i žanrovskim određenjima dela. Mnogi kritički napisi, koji su se ubrzo pojavili u štampi, prikazivali su istovremeno *Bez mere* i *Koren vida* i često su bili prožeti retorikom i pojmovima sa oglasnog prospekta. Rezultantna uzajamnog sameravanja, međutim, nije bila ista za oba dela i čini se da je više uticaja imala na razumevanje Vučovog nego Ristićevog (anti)romana. *Koren* te asimetrije takođe je sadržan na prospektu, odnosno u načinu na koji su, polazeći od njega, poredbeno težišta postavljena u najuticajnijoj kritici koja je propratila ova dva (anti)romana 1928. godine.

Reč je o kritici Milana Bogdanovića, koja se pojavila u *Srpskom književnom glasniku* 16. avgusta 1928 (Bogdanović 1961). Iz današnje perspektive, Bogdanovićev prikaz vidi se ne samo kao napis jednog u osnovi naklonjenog i obaveštenog kritičara već i kao *reprezentativan* kritički tekst u kom su ustanovljeni osnovni književnokritički topisi karakteristični za ukupnu, ne naročito obimnu, ali raznovrsnu, kritičku literaturu o Vučovom romanu. Iako većim delom posvećena Ristićevom romanu, pa i svojevrsnom

---

<sup>102</sup> Zanimljivo je da se anticipativni „tragovi“ prospekta, tj. volje za povezivanjem Ristićevog i Vučovog dela, mogu pronaći već u samim tekstovima oba (anti)romana. Tako je Ristić u „Epilogu“ *Bez mere* skriveno citirao, tj. doživao *združivanje* „sa tuđim, sa bratskim korenom vida“ (Ristić 1986: 243), kao što je na (bar) jednom mestu *Korena vida* Vučo evocirao naslovnu sintagmu Ristićevog antiromana: „negde bez mere iza granice za koju znam da ništa ne zadržava, ništa ne odeljuje“ (1983: 86). Tako su se (anti)romani i doslovno (inter)tekstualno *upisivali* jedan u drugi i pre njihovog sinhronizovanog pojavljivanja, koje će inicirati kritički trend njihovog uzajamnog sagledavanja. Združivanje Vučovog i Ristićevog dela nastavilo se i u epitekstualnom prostoru Ristićevih arhivalija, među kojima je sačuvana *press clipping* sveska u kojoj je Ristić paralelno sakupljao novinsko-kritičke napise o *Bez mere* i o „tuđem, bratskom“ *Korenu vida*.

dijalogu sa Ristićem u kojem Vučov roman služi samo kao povod i alternativni primer, Bogdanovićeve kritika zapravo će mnogo presudnije uticati na recepciju *Korena vida*.

Bogdanović je prihvatio logiku ko-autorskog prospekta i „bratskog“ odmeravanja Ristićevog i Vučovog (anti)romana. Taj odnos Bogdanović je protumačio u kategorijama (negativiteta radikalne) *teorije* Ristićevog i (pozitiviteta oprezne) *prakse* Vučovog romana, tj. *onoga što se (ristićevski) hoće* i *onoga što se (vučovski) može* u nadrealističkom (anti)romanu.<sup>103</sup> Na taj način, *Koren vida* (p)ostaje tek konkretizacija i ilustracija radikalizovanih težnji i teorijskih zahteva koji su promovisani u *Bez mere*. Bogdanovićeve kritika je, takođe, kodifikovala razumevanje *Korena vida* kao *lirskog romana*, tj. naglasila određeni *tip liričnosti* kao njegovu prevashodnu i autentičnu vrednost. To je tip „slikovitog lirizma“ koji se primarno utemeljuje na razini *stilizacije*, tj. u „brojnim novim, smelim, slikovno vrlo sugestivnim metaforama i razvijenim opisima“. (Na sličan način Bogdanović je opisivao i lirizam Vučove poezije nekoliko godina ranije.)

Pored (pre)naglašavanja *stilskog lirizma*, Bogdanović će taj lirizam staviti u specifičnu konstelaciju, koja će ga na karakterističan način vezati za druge kritičke topose u razumevanju Vučovog romana. Naime, u poređenju sa samosvesnim, programatskim i radikalnim „tegovima“ *Bez mere*, naglašeni *formalni* lirizam *Korena vida* kod Bogdanovića jeste neka vrsta manjka, slabosti i neostvarenosti. Time je otvoren prostor za kritički mehanizam istovremene *devalorizacije* i *denadrealizacije* Vučovog (anti)romana. U asimetričnoj komparativnoj vizuri, Vučov roman, koji je trebalo da bude konstruktivna *zamena* za sve ono što je odbačeno ristićevskim „poletnim“ i „iz korena prevratnim i rušilačkim“ antiromansijskim zahtevima, ispostavlja se kao isuviše oprezan, neradikaln pa i *nenadrealistički* poduhvat: „živopisna povest maskirana nekom jedva nadrealističkom formom“, tj. složenom stilizacijom distorzirana jedna u osnovi tradicionalna, „slatka i pomalo starinska priča“.<sup>104</sup> Kako se status

---

<sup>103</sup> „Knjiga Marka Ristića (*Bez mere*) pretežno je teoriska, programatična i idejno polemička, a delo Aleksandra Vuča (*Koren vida*) čista je književna primena tih revolucionarnih stremljenja. Interesantno je pogledati koji su odnosi između jedne i druge, koliko se od prvoga dalo ostvariti u drugome, i šta više teži: ono što se hoće ili ono što se može.“ (Bogdanović 1961: 403).

<sup>104</sup> Bogdanovićevo razumevanje *Korena vida* u biti je modelirano na srodan način kao i njegovo čitanje Vučove poezije, tj. zbirke *Krov nad prozorom*. Ristić i Vučo su „glavni predstavnici nadrealizma kod nas“, ali specifičnog, nerevolucionarnog, „klasičnog“ stava i „otmene odmerenosti“, pri čemu u Vučovoj poeziji dominira izražajni momenat, ritam, ton i nova, „frapantno smela“, ali „sigurna“ i „uspešna“ metaforičnost, i to kao svojevrsna kompenzacija za ciljani izostanak logičkog poretka i uloženi „napor da se realizuje poezija bez pretežnog intelektualnog učešća, da se budan život dâ u stanju sna, da se raskine teret smisla“. Odlomak u kom Bogdanović opisuje somnambulni habitus i strukturu Vučove poezije mogao bi se doslovno primeniti i na *Koren vida*, kao uputstvo za pripovedanje u fragmentima „u jednoj neprekinutoj liniji“: „Nije

nadrealizma u srpskoj kulturi bude istorijski menjao, i ta „slabost“ *Korena vida* sve više će se tumačiti kao njegova „snaga“, ali će osnovni kritički mehanizam (de)valorizacije na temelju (odsustva) nadrealističkih svojstava ostati isti.

Ako je prospekt bio svedočanstvo Ristićevog i Vučovog poetičkog „združivanja“ i nastojanja da se utiče na recepciju njihovih (anti)romana, kritika M. Bogdanovića prihvatila je sugerisanu „igru“, potvrđujući i proširujući njeno dejstvo u kritičkoj javnosti. Takođe, ako se u odnosu na tekuće kritičke tekstove koji su se pojavili povodom Ristićevog i Vučovog (anti)romana Bogdanovićevev tekst može posmatrati kao *superiorni rezime*, iz perspektive potonje recepcije *Korena vida* on se vidi kao paradigmatičan kritički tekst u kom su generisani osnovni kritički toposi i težišta koji će, uz neizbežne modifikacije i dopune, obeležiti potonju recepciju Vučovog (anti)romana. Ali dok je za bogdanovićevsku kritiku krajem dvadesetih godina Vučov lirski roman bio nedovoljno radikalno, za kritiku s kraja dvadesetog veka taj *umereni lirizam* (p)ostaće jedino što se od nadrealizma može integrisati u modernu srpsku književnost i književnu svest. S potiskivanjem Ristićevog antiromana sa horizonta srpske književnosti, Vučov „jedva nadrealistički“ *Koren vida* (p)ostaće „prvi ogled nadrealističkog romana kod nas“, koji ostaje „usamljen u svom vremenu“ (Деретић 1981: 286), pa i „naš jedini romaneskni nadrealistički izdanak“ (Јовановић 1989: 35).

### 3. 1. 2. Žanrovska određenja i tokovi recepcije

U daljem toku recepcije, bazičnom lirskom svojstvu *Korena vida* kritika će, neizbežno, pridružiti i nova, specifičnija određenja ili naglaske, ali bez istraživanja radikalnijih, avangardnih potencijala tog lirizma koji bi značajnije modifikovali osnovnu strukturu bogdanovićevske argumentacije. Savremenija kritika staviće snažnije akcente na žanrovska *hibridnost* i nesvodivost Vučovog (anti)romana, na konfliktnu fuziju *proznog* i *poetskog* proseada i *autobiografsko-dokumentarne* aspekte, uz povremenu komparatističku vizuru.

---

slučajno što u njegovim rečenicama nema ni zapeta ni tačka. Nema tu nikakvih granica, ni početaka ni svršetaka, i sve se daje u jednoj neprekinutoj liniji. To su mentalni i emocionalni fragmenti, 'otkinute misli' koje se vezuju, često po čudi nesvesnih i potsvesnih pokreta, u celini nekih nagoveštaja, slutnji ili predosećanja“ (Bogdanović 1961a: 413).

## *Lirski (anti)roman i autobiografski tragovi*

U tumačenju Vučovog dela najstabilniji je topos (stilskog) lirizma, koji se može ilustrovati u dijahronijskom luku od prvih do savremenih napisa o *Korenu vida*. Za Milana Bogdanovića *Koren vida* je „slikoviti lirizam“, „lirska topla i meka proza“ ispod koje se krije „jedna slatka i pomalo starinska priča“ (1961: 408–409). Za Milana Kašanina on „nije roman niukoliko, ali je znatno lirski i, bez pogovora, osoben za našu književnost“ (Kašанин 2004: 236). U manje poznatim kritičkim napisima iz vremena objavljivanja romana, povremeno se javljaju i neka osobena zapažanja koja Vučov roman vide, na primer, kao „ličnu Odiseju“ i *rebus-mozaike* sa nedostajućim elementima (list *Vreme*, 3–5. jun 1928), *fragmente* jednog života „vezane u jednu celinu muzikom sloga i stila“ (*Samouprava*), smelu „lirsku kompoziciju jednog života“ koja kroz „čisto lirska emanaciju duha i osećanja“ donosi *vibracije* „nagona unutarnjeg življenja“ (*Trgovinski glasnik*, 20. jun 1928), pa i duboko subjektivnu knjigu koja podseća na *film* jedne unutrašnjim konfliktima razdirane duše (*Jutro*, 24. jun 1928; filmski motiv mogao je u ovu kritiku dopreti iz Ristićevog opisa *Bez mere* na prospektu). Milan Kašанин ističe dvostruke, negativne i pozitivne doprinose Vučove proze. U *negativne zasluge* Vučovog romana Kašанин ubraja izbegavanje svega što je „banalno, vulgarno, feljtonsko“, tj. redukciju „novinarske reportaže i praznog, fotografskog naturalizma“, koji dominiraju tadašnjom prozom. U njegove *pozitivne zasluge* spadala bi inovativna *sadržajna* svojstva romana: majstorski izražena duhovna i nervna stanja, prijemčivost za ređa, tanja i dublja osećanja, neobična, nova i čudna „faktura“, ukratko sve ono čime on „unos u našu književnost jednu noviju i svežiju, čudniju atmosferu“ (236).

U kritičkim tekstovima o *Korenu vida* nastalim posle Drugog svetskog rata primećuje se pre svega terminološko raslojavanje, kao i raznolike kritičke varijacije vezane za žanrovsko načelo *lirskog* (u fuziji sa proznim) i *autobiografskog* (kao nefikcionalnog). Hanifa Kapidžić-Osmanagić *Koren vida* vidi kao „zbirku poema u prozi, ili možda nadrealistički roman“ (Kapidžić-Osmanagić 1966: 139). Za Jovana Delića je to „poetska knjiga proze“ (1980: 71), „mali lirski roman“, ili „pokušaj poetskog, lirskog romana“ (Делић 1983: 134–135). Za Predraga Petrovića *Koren vida* je, uz *Dnevnik o Čarnojeviću*, „najizrazitiji lirski roman u srpskoj avangardnoj prozi“, „trijumf pesničke slike“ i primer „autobiografskog pripovedanja“ (Петровић 2008: 295–298). Za



Radovana Vučkovića je to „kratki lirski roman“ i „poetska priča prvoga lica“, koji *strukturno* predstavlja hibridni „poetski roman“, a *književnoistorijski* „nastavak simbolističke pesme u prozi“ (Вучковић 2011: 214–216).<sup>105</sup> Kod Stanka Koraća to je „lirska proza“ koja „nije ni poema ni roman, a može biti i jedno i drugo: njena struktura je na granici romana i na granici poeme“ (Копаћ 1982: 176). Po Petru Džadžiću *Koren vida* je „možda nesvesna, ali svakako potpuna potvrda mekog, nežnog lirizma“, „prozna poema 'čistog ja'“, „jedna simpatična lirska skica, jedna emotivna igra i jedna stilska vežba budućeg romansijera i stiliste“ (Џаџић 1960: XXIII, XXIV, XXVIII). Ivko Jovanović *Koren vida* opisuje kao mozaični lirsko-narativni „spomenarijum“, „slikovnicu biografskih fragmenata, lirskih dragulja, retoričkih pasaža“, u kome se nazire sklonost ka „lirskom romanu – poemi“, ali koji je u osnovi samo „istraživački horizont“ i „dokument romana“ (Јовановић 1989: 32–39). Opisujući kako su nadrealistički „juniori“ percipirali pojavljivanje Vučovog dela, Đorđe Kostić se seća da za njih „*Koren vida* nije bila pesma, niti dnevnik. Nije to bio ni putopis, niti ispovest“, bila je to „životna knjiga“, knjiga traženja i određivanja u svetu (Kostić 1972: 212, 214).

U kritičkim opisima žanrovske prirode Vučovog *Korena vida* upotreba termina *antiroman* (ne)očekivano je neustaljena i ne pojavljuje se u doslednom i/ili teorijski obrazloženom vidu. Jedan od rekih proučavalaca koji povodom *Korena vida* eksplicitno upotrebljava termin *antiroman* (premda u neobjavljenoj doktorskoj disertaciji) jeste Milentije Đorđević, po kome je *Koren vida* „*uslovno roman*: ili anti-roman i *uslovno nadrealistička tvorevina*“ (1992: 102). Stanko Korać *Bez mere, Koren vida i 77 samoubica* Branka Ve Poljanskog smatra primerima „negiranja romana“ i „potpunog rasturanja tog književnog oblika“, koji tako pokazuju „stepen do koga je srpska književnost došla u dezintegraciji romana kao književne vrste“ (Копаћ 1982: 581). Oba kritičara koja se najviše približavaju radikalizovanom pojmu *antiromana*, međutim, ipak su daleko od razrađenije i teorijski zasnovane diskusije tog žanrovskog svojstva *Korena vida*.

---

<sup>105</sup> Vučkovićeve kolebanja povodom žanrovskog određenja Vučovog narednog dela, *Ako se još jednom setim ili Načela*, mnogo su dramatičnija i ispoljavaju se pre svega kroz izbegavanje da se preciznija žanrovska oznaka uopšte upotrebi u kritičko-interpretativnom diskursu. Tako su Vučova *Načela – knjiga, hibridni nadrealistički tekst, plaketa, tekst*, na jednom mestu i *poetska proza*, ali je najzanimljivije da u jednoj fusnoti Vučković upotrebljava *množinski oblik* „od Vučovih fragmenata iz *kratkih romana*“ (Вучковић 2011: 219, podvukla B. A.), podrazumevajući pod tim i odlomke iz *Načela*, što sugeriše da je tumač na granici ili u iskušenju da *Načela*, inače zaista u mnogo čemu (mada ne i žanru) srodna poetskoj prozi i svetu *Korena vida*, pridruži kategoriji *kratkog romana*. U sličnom smeru Vučković se kreće kad i Davičovu *Anatomiju* priduružuje nadrealističkim romanima (224).

S druge strane, antiromaneskna svojstva su implicirana u većini kritičkih napisa i tumačenja koja *lirizam* uzimaju kao osnovni znak generičke destabilizacije *Korena vida*, odnosno njegovog odstupanja od tradicionalnog pripovedanja i realističkog romana. Antiromaneskno tu se pretpostavlja u svim postupcima defabularizacije i razgradnje epsko-referencijalne strukture tradicionalnog romana (mimeza, uzročno-posledična naracija, vremensko-prostorni okvir, psihologija junaka, itd.). To su temeljna svojstva Vučovog kao (i svakog drugog) avangardnog „romana bez romana“, što je naslovna sintagma studije P. Petrovića koja eksperimentalni kratki roman međuratne avangarde želi da evokativno poveže sa prvim antiromanesknim opitom u srpskom romanu, Sterijinim *Romanom bez romana*. Kod Jovana Delića pojam antiromana je na rubu pojavljivanja, ali biva potisnut usled usvojene paradigme razlikovanja Ristićevog *antiromanesknog* i Vučovog *lirsko-romanesknog* poduhvata. Termin antiroman Delić pre svega rezerviše za Ristićevo „bezoblično čudovište“ *Bez mere*, mada je i *Koren vida* slično „bezoblično čudovište“, a „svaka romansijerska ambicija iz nadrealističkog pera zapravo je antiromansijerska“ (1983: 113–114). Pojam antiromana Delić će eksplicitno koristiti u tekstu o Kišovoj *Mansardi* i „srpskoj tradiciji antiromana“ (Делић 1998), koji se nadovezuje na autorovo ranije proučavanje nadrealističke proze, posebno Ristićevog „bezobličnog čudovišta“; *Koren vida*, međutim, sasvim je odustan sa tog horizonta.

Za većinu proučavalaca, dakle, *Koren vida* je „roman“ pod navodnicima, „uslovno roman“, ili „roman bez romana“, ali ipak jedan nerealistički, lirski ili poetski *roman*. Osnova generičke destabilizacije, koja Vučov roman približava antiromanu, obično se izvodi iz fuzije i sukoba *poetskog* (poetsko, pesma, poema, lirsko) i *proznog* proseada. Pored toga, kao antiromaneskno svojstvo sporadično figurira i *kvantitativni* kriterijum obima, tj. *kratkoće* (anti)romana, koji kod P. Petrovića zauzima centralno mesto, ali se može naći i kod drugih proučavalaca (Delić, Vučković). Dopunske karakteristike koje doprinose osvetljavanju hibridne žanrovske prirode Vučovog dela tiču se približavanja *dokumentarnom* načelu i žanrovima (ispovest, autobiografija, dnevnik, ili putopis), ali i jednog korpusa kritičkih zapažanja vezanih za komparativni horizont. Ona nisu primarno fokusirana na žanr, ali načelno upućuju na svojstva koja mogu precizirati prirodu generičke zagonetke Vučovog *Korena vida*. Osvrnućemo se na nekoliko od njih.

U jednom poznom osvrtu na svoje stvaralaštvo, sam A. Vučo odredio je *Koren vida* kao „poemu u prozi“ koja se pojavila „pod etiketom romana“, a u čijem je pisanju, kao i u pisanju poznih *Omama*, on bio „istovremeno i subjekt i objekt romaneskne priče“ (Vučo 1978:1). I premda je u ovom autokritičkom osvrtu o poeziji i romanu nastojao da *Koren vida* ostavi po strani,<sup>106</sup> Vučovi posleratni romani umnogome jesu povezani sa njegovim nadrealističkim antiromanesknim prvencem.

Na vezu između Vučovog prvog i potonjih, posleratnih romana kritika će neretko skretati pažnju. Za studiju o srpskom nadrealizmu i romanu J. Delića, koja i jeste usmerena na poetički transfer između poetike nadrealizma i promena u posleratnoj prozi, *Koren vida* se vidi kao izvorište Vučovih posleratnih romansijerskih „omama“. Na jednom drugom mestu, međutim, nailazimo na lapidarnu, ali našim poetičkim istraživanjima i zaključcima bližu, artikulaciju odnosa između Vučovog predratnog i posleratnog romansijerskog rada. Reč je o *Istoriji srpske književnosti* Jovana Deretića, za koju Ristićev (anti)roman *Bez mere* inače ostaje sasvim *nevidljiv*, tako da je Vučov *Koren vida* „jedini pokušaj romana iz herojskog perioda nadrealizma“ (Deretić 2004: 1113). Ono što je zanimljivo, međutim, jeste kako Deretić *Koren vida* vidi u sklopu ukupnog Vučovog romansijerskog opusa, u tri njegove etape označene: 1) *Korenom vida* (1928), *Beogradskom trilogijom* (*Raspust, Mrtve javke, Zasluge*) pedesetih i početkom šezdesetih, i trilogijom *Omama* (*Omame, I tako, dalje Omame, Omame, kraj*) sedamdesetih godina dvadesetog veka. Iz ta tri stupnja Vučovog u osnovi *autobiografski* inspirisanog romansiranja, Deretić izvodi svojevrsnu *figuru (t)romaneskne homologije*, pošto je, „u izvesnom smislu“, reč o „trima umetničkim varijacijama jedne iste romansijerske teme. U svakoj od njih, u različitom odnosu, javljaju se tri osnovna elementa: roman, poezija i autobiografija, i to tako da, u prvom slučaju, primat ima poezija, u drugome, romaneskno, a u trećem, autobiografija“ (1114).

Ideja o romanesknoj homologiji, koja kod Deretića ostaje sasvim nerazrađena, zapravo je mnogo važnija, integrativnija i intrigantnija nego što se to na prvi pogled može učiniti. Njen značaj naslutio je Ivko Jovanović, autor jedine monografije o

---

<sup>106</sup> „'Koren vida', prva knjiga koju sam pod etiketom romana objavio još 1928. godine, bila je u stvari, poema u prozi, pa bi startovanje od te knjige unosilo samo zabunu u ono što mislim reći o svojim romansijerskim iskustvima“ (Vučo 1978: 1).

Vučovom celokupnom romansijerskom opusu (Јовановић 1989). Ta ideja, za početak, sugeriše da je osnovni transtekstualni, upravo inter- ili intra-tekstualni horizont u koji se *Koren vida* utkiva ona *međujedinica* (unutar) *autorskog opusa* koju čini tročlani niz Vučovih romaneskni opita, u tri faze njegovog stvaralačkog razvoja, ali i tri različita poetička trenutka (srpske) književnosti 20. veka.<sup>107</sup> Iz te vizure *Koren vida* se vidi kao lirsko-onirički pralik Vučove trajne opsesije romanom kao (auto)fikcionalizacijom vlastitog iskustva, tj. kao avangardni romaneskni „predgovor“ Vučovih posleratnih romana. Ispričavši tri puta istu priču, odnosno podvrgavajući srodne iskustvene i problemske sadržaje različitim strategijama (auto)fikcionalizacije, Vučo je omogućio da se u kaleidoskopu njegove proze, tri (auto)poetičke etape, kao tri verzije jednog neispisanog nadromana, uzajamno ogledaju, variraju, dešifruju, komentarišu i dopunjavaju. U odeljku rada posvećenom odnosu između Vučovog antiromana i žanra autofikcije, videćemo kako su tri poetička stupnja ili lika Vučovog romansijerskog opusa indikativna za dinamiku žanrovskih pretapanja između autobiografije i romana.

### *Nadrealizam i modernizam*

*Koren vida* često je, još od kritike M. Bogdanovića, udaljavan od nadrealizma, kao delo kojem je nadrealistička komponenta „jedva“ pridodata. Taj kritičko-evalutivni trend je potom nastavljen, implicitnije ili eksplicitnije, kod većine tumača, i vezuje se obično za manju „korenitost“ *Korena vida*, njegovu slabiju *ukorenjenost* u nadrealističkoj poetici i radikalnijem avangardnom eksperimentu. Lirizam je ime za ono sentimentalno, meko, slatko, čedno i nenadrealističko u Vučovom (anti)romanu.

To ima dve važne, najčešće međusobno povezane hermeneutičke posledice. Najpre, denadrealizovanje *Korena vida* dotiče pitanje statusa i prirode, prisustva, odnosno odustva *automatizma* u Vučovom romanu, povodom kojeg kritika izražava indikativno kolebanje, nedorečenost i oprez.<sup>108</sup> S druge strane, denadrealizacija *Korena*

---

<sup>107</sup> Koautorski društveni roman *Gluho doba* (1940), koji je Vučo napisao u saradnji sa Dušanom Matićem, po pravilu se posmatra apartno i u diskontinuitetu sa Vučovom prethodnom (*Koren vida*) i posleratnom romansijerskom delatnošću, koja, kao što će se iz analiza videti, sadrži dublji, autobiografski princip homogenizacije koji je čini prepoznatljivom i izdvojenom poetičkom celinom.

<sup>108</sup> O automatskom pisanju u *Korenu vida* govore Hanifa Kapidžić-Osmanagić i R. Vučković, na kog se naslanja P. Petrović, dok Delić smatra da je automatizam „stran“ Vučovom romanu. Up. „Vučova slika je bliža Rastku Petroviću i Crnjanskom nego Ristiću i Bretonu, bliža 'modernizmu' nego nadrealizmu [...] Automatski tekst je stran *Korenu vida*. 'Modernistička' je i sinestezija...“ (Делић 1983: 125). Ili: „Poneka

*vida* po pravilu znači njegovo približavanje *modernizmu*, tj. nizu manje radikalnih ali književno prihvaćenijih stvaralačkih opita, koji su obeležili period neposredno nakon Prvog svetskog rata, i u odnosu na čije će se protagoniste nadrealizam oštro polemički distancirati u organizovanoj fazi svog delovanja početkom tridesetih godina. Tako, na primer, Delić postulira raskol između Vučovih stvaralačkih opredeljenja i rezultata njegove romansijerske prakse, između (eksplicitne) nadrealističke orijentacije i (implicitnih) modernističkih rezultati njegovog prijemčivijeg „slikovitog lirizma“, dok je za M. Đorđevića *Koren vida* „eklektični“, „modernističko-nadrealistički“ lirizam (1992: 106). Ovakvi kritički sudovi, svakako, uveliko zavise od toga kako se razumevaju (i vrednuju) poetika nadrealizma, tehnika automatskog pisanja, kao i traumatski topos nadrealističkog raskida sa modernizmom. Ako je denadrealizovanje *Korena vida* isprva bilo osnova za njegovu devalorizaciju (Bogdanović), krajem dvadesetog veka, s promenom statusa nadrealizma u književnom i kulturnom polju, ta denadrealizacija sve više zadobija pozitivne vrednosne konotacije (Delić).

S druge strane, poređenje *Korena vida* sa modernističkim lirskim romanima, u znaku sličnosti i jednako bitnih razlika, zaista može biti produktivno u razumevanju Vučove, ali i nadrealističke proze uopšte. Vučov *Koren vida* najčešće je dovoden u vezu sa Crnjanskovim *Dnevnikom o Čarnojeviću*, kao najznačajnijim poetskim romanom rane jugoslovenske avangarde, koji je i u nadrealističkim čitanjima imao (nikad poreknuto) prvorazredno mesto, od Dedinčevog prikaza u *Putevima* početkom '20-ih do Ristićevog „nesporno spornog“ eseja „Tri mrtva pesnika“ sredinom '50-ih godina. Pored toga, ovaj unutaravangardni ili nadrealističko-modernistički komparativni horizont važan je kao (re)integrativni faktor koji marginalizovane prakse nadrealističkog (anti)romana vraća u magistralne tokove moderne srpske proze. U tom procesu reintegracije trebalo bi, međutim, zadržati hermeneutičku osetljivost za onu specifično nadrealističku *razliku* koju ti tekstovi unose i koju ne bi trebalo nivelisati.<sup>109</sup>

---

bizarnija slika, koja bi mogla izgledati kao nadrealistička, utkana je u lirski kontekst pun konkretnih 'realnih' slika, tako da je stilski motivisana tim kontekstom i ne izaziva 'razbijanje', već češće doprinosi koherenciji teksta“ (127).

<sup>109</sup> Približavanje nadrealizma i modernizma često se posmatra kao specifičnost geneze srpskog nadrealizma, koji izrasta iz modernističko-ekspresionističke dominantne srpske književnosti a ne iz poetičkog iskustva autohtonog dadaizma; tendenciju dedadaizovanja srpskog nadrealizma uveli su sami nadrealisti (v. Bor, Ristić 1932).

U kritičkim tekstovima *Koren vida* dovođen je u vezu i sa brojnim drugim, Vučovim, nadrealističkim i nenadrealističkim, prethodećim i potonjim delima.<sup>110</sup> U okviru tih poređenja, posebno mesto zauzima upućivanje na „remboizam *Korena vida*“ (Vučković) i značaj koji su oniričko-halucinantne poetske proze *Ilimunacija* i *Boravka u paklu* imale za Vučov roman, koji je, u prvom izdanju, kao moto celog dela nosio Remboov stih „Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière“ („Da, imam oči zatvorene za vašu svetlost“). Reč je o jednom od glavnih „predaka“ nadrealističkog automatskog pisma, koji je uz to imao posebno snažnu recepciju u srpskom nadrealizmu.<sup>111</sup> Remboov uticaj se u Vučovom (anti)romanu može prepoznati na više ravni, kao stilski, motivski, strukturni, pa i idejno-ideološki (up. Петровић 2008: 288). Nešto je ređe uočavana veza *Korena vida* sa drugim, još neupitnijim imenom nadrealističkog panteona, tj. sa Lotreamonovim vanžanrovskim lirskim prozama (*Maldororva pevanja, Poezije*), čiji će elementi pobune, groze, surovosti i groteske, smatra Vučković (Вучковић 2011: 219), biti mnogo karakterističnije za Vučovu narednu knjigu *Ako se još jednom setim ili Načela*. Tragovi Lotreamona, međutim, evidentni su i u elementima „pobune, groze, surovosti i groteske“ *Korena vida*, ali se nalaze u tokovima romana koji su pretežno ostali s *one strane* njegove dosadašnje kritičke recepcije.

### Psihologija: Prust i Džojls

Jedno od najzanimljivijih (nerazrađenih, mada relativno ustaljenih) kritičkih zapažanja, koja na komparativnom horizontu otvaraju dopunske mogućnosti za

---

<sup>110</sup> M. Maslić smatra da bi ga trebalo sagledavati u odnosu na Vučovu prethodnu zbirku *Krov nad prozorom*, ali većina tumača, kad su se uopšte doticali ovog pitanja, *Koren vida* poređi sa narednim Vučovim ostvarenjem, pesmama u prozi *Ako se još jednom setim ili Načela*. U krugu nadrealističkih (anti)romana, Vučov *Koren vida* je, pored *Bez mere* M. Ristića, dovođen u vezu sa Bretonovom *Nađom*, Aragonovim *Seljakom iz Pariza*, pa i, kod M. Đorđevića, sa *Lancem sreće* (1936) češkog nadrealiste Višeslava Nezvala. Od dela i autora van nadrealističkog kruga *Koren vida* je poređen sa *Saputnicima* Isidore Sekulić i *Ex pontom* i *Nemirima* Ive Andrića (Vučković), ili *Glavnim činima* A. Ilića (Petrović). Ređe, i sa drugim delima i autorima (Odiseja, Hamsun).

<sup>111</sup> O recepciji Rembo i Lotreamon u (srpskom) nadrealizmu v. Новаковић 1996: 145–186. U božićnom dodatku lista *Vreme* 1931 (br. 3243) Vučo je objavio tekst „Žan Artur Rembo, pesnik i putnik“, a u odgovoru na pitanje o doživljaju vremena u anketi „Čeljust dijalektike“ u almanahu *Nemoguće* (1930), stavlja kao moto „parafrazu Dekartove formule *Cogito, ergo sum* iz Remboovog teksta 'Noć u paklu'. 'Je me crois en enfer, donc j'y suis' ('Ja verujem da sam u paklu, dakle i jesam u njemu!')“ (Новаковић 1996: 149).

žanrovsko i poetičko (re)situiranje Vučovog (anti)romana, tiče se dovodenja u vezu *Korena vida* sa nekim aspektima Prustovog i Džojsovog inoviranja romana. To se pre svega odnosi na povezivanje „lirskog pripovedača“ *Korena vida* sa „prustovskim pripovedačem“, po njegovoj hipersenzibilnosti, semi-autobiografskoj zasnovanosti i pretežnosti modusa sećanja u pripovedanju (Delić 1983: 118; Петровић 2008: 295). U ovoj vrsti poređenja akcenat se prenosi sa liričnosti na ličnost, tj. psihološko i autobiografsko u romanu. Time se implicitno otvara pitanje odnosa između nadrealističkog i modernog psihološkog (anti)romana, a, preko toga, kao što ćemo videti, i odnosa između Vučovog antiromana i autofikcije.

Tako je po J. Deliću u Vučovom *Korenu vida*, pored nadrealističkog istraživanja sna i želje, moguće naći i „slutnje i traganja romana toka svijesti“ i naznaku posleratnog prelaska nadrealista na moderni psihološki roman (Делић 1983: 135, 64–65). Vučov roman je u tom smislu po Deliću predstavljao produktivniji model nadrealističke (psihološke) proze od Ristićevog (esejističkog) antiromana *Bez mere*. Širi kontekst evropskog modernističkog romana pri razumevanju Vučovog *Korena vida* doziva i Predrag Petrović, najpre kroz jednu paralelu iz Kurcijusa, potom i upućivanjem na prustovskog autobiografskog pripovedača, i najzad smeštanjem u kontekst Ristićevih pionirskih kritičkih napisa o Džojisu i Prustu (Петровић 2008: 286, 295). Ristićevi napisi o Prustu i Džojisu, kojima Petrović pridodaje i Ristićev napis o Crnjanskovim *Seobama*, vraćaju pitanju (nadrealističkog) *lirizma* kao ipak osnovnog (konta)punkta i kriterija putem kojeg je, oko 1924. godine, romaneskni žanr mogao biti nesuzdržano legitimisan u primljen u (srpskom) nadrealizmu i avangardi. Naime, u sva tri kritička napisa, Ristić je kao žarišnu komponentu Prustovog, Džojsovog i Crnjanskovog romana istakao upravo *lirizam*.

Ali, kao i povodom pitanja odnosa između nadrealizma i modernizma, i na ovom širem horizontu neophodno je zadržati svest o specifično nadrealističkom prelamanju opštijih poetičkih tendencija i kritike mimetičke paradigme u romanu prve polovine 20. veka. Kao što *sumatraizam* nije isto što i nadrealistički *objektivni slučaj*, i kao što džojsovski *tok svesti* nije isto što nadrealističko *automatsko pisanje*, i lirizam, oniričnost i nemarni subjekt Crnjanskovog i Vučovog poetskog romana, u jednom potpunijem i preciznijem istorijskopoetičkom kontekstu, mogu biti samo „lažan blizanački par“. Slično je i sa pitanjem *psihologije*, kao jednom od centralnih pitanja nadrealističkog

odnosa prema romanesknom žanru: nadrealistički (anti)romani su istovremeno prezasićeni psihološkom materijom, ali i svesno i izrazito *antipsihološki*. Za razumevanje nadrealističkog doprinosa (anti)psihološkim trendovima u modernom romanu, neophodno je imati u vidu *psihoanalitički* horizont tumačenja, gotovo sasvim odsutan iz dosadašnje recepcije *Korena vida*.

### Zaključak

Uvodeći u javni prostor autorska viđenja novog (anti)romanesknog pisma, kao i ideju uporednog, „bratskog“ čitalačkog prijema *Korena vida* i *Bez mere*, mala paratekstualna jedinica *oglasnog prospekta* odigraće skrivenu ali bitu ulogu u recepciji ovih dela „kao novorođenih za novi vek“. Njegove formulacije uticaće na najznačajniju kritiku *Korena vida* iz vremena njegovog pojavljivanja (M. Bogdanović), a ona u velikoj meri na potonje kritičke tekstove o Vučovom (anti)romanu, koji kritika vidi pre svega kao *lirski* ili *poetski roman*. Njegovo glavno svojstvo – *formalno-stilski* lirizam – umnogome redukuje značaj sadržinskog sloja *Korena vida*, u kojem, međutim, počivaju mnoge subverzivne, kritičke, pa i antiromaneskne komponente Vučovog dela. Pored toga, oglasni prospekt, kao svojevrsni interpretativni produžetak (anti)romana, sadržao je autorske predloge za generičko raščitavanje dela, što omogućava da u skladu sa njima na nov način protumači i hiperstazirano lirsko svojstvo Vučovog *Korena vida*.

Pitanje približavanja odnosno udaljavanja *Korena vida* od temeljnih koncepata nadrealističke poetike, drugo je važno mesto koje treba ispitati i revidirati, posebno s osloncem na kritički marginalizovanu *sadržinsku* komponentu Vučovog dela. Uprkos isticanju stilskog lirizma, zasnovanog na pesničkoj slici, uže shvaćeni koncept automatskog pisma nije bio posebno produktivan u razumevanju Vučovog pripovednog eksperimenta. Za to bi se trebalo vratiti širem shvatanju automatizma kao dominantne nadrealističke tehnike u različitim žanrovskim domenima, posebno *psihoanalitičkim* implikacijama i *narativnim* adaptacijama automatizma. Kontrast između teorijskog i radikalnog *Bez mere* i lirskog i prijemčivijeg *Korena vida*, kao bitan argument u fiksiranju njihovih nadrealističkih parametara, istovremeno je evidentan, ali i samo uslovan: *Bez mere* takođe je jedan antiroman prožet lirskim načelom, kao što je i lirizam



*Korena vida* mnogo refleksivniji, avangardniji i programatskiji nego što je to do sada primećeno.

Možda najpodsticajnije, iako najmanje razrađene, jesu žanrovske naznake i interpretativne dopune koje proizilaze iz komparativnog pristupa, koji nadrealistički (anti)roman smešta u kontekst magistralnih inovativnih struja evropskog romana (Prust i Džojls). I u ovom pristupu potrebno je vratiti se osetljivosti za poetičku razliku na kojoj počiva distinktivno nadrealistički doprinos širem toku avangardne i modernističke proze, i u srpskoj i u evropskoj književnosti.

## 3. 2. BELINA, KURZIV I PULSACIJA U KORENU VIDA

### 3. 2. 1. Paratekst i dispozitiv *Korena vida*

U prethodnom poglavlju nagovestili smo značaj oglasnog *prospekta* u usmeravanju recepcijskih procesa vezanih za *Koren vida* i *Bez mere*. Pri tome je jedan marginalan, tehnički i pomoćni izdavački element bio (re)aktiviran u (auto)poetičke svrhe, pa i svrhe žanrovskih (samo)određenja. O važnosti koju srodni *okotekstualni* elementi i procesi mogu imati za značenje i recepciju književnih dela može se razmišljati u okvirima koje je postavio Žerar Ženet u studiji *Seuil* posvećenoj fenomenu *parateksta*. Sve ono naizgled rubno, što okružuje tekst i uvodi u delo kao *knjigu*, nezaobilazan je faktor recepcije, a kod određenih dela može biti i „kraljevski put“ za njihovo adekvatno razumevanje. Takav je slučaj i sa eksperimentalnim delima istorijske avangade, za koju je paratekstualni prostor jedna od važnih zona decentriranja u odnosu na tradicionalnu knjigu i književno delo.

Koncept paratekstualnosti Ženet je uveo početkom osamdesetih godina 20. veka, kao jedan od oblika *transtekstualnosti*, dakle različitih oblika tekstualne transcencencije, što kod poznog Ženeta, kako smo pokazali, predstavlja osnovu poetičkih istraživanja. Sledeći logiku prefiksa *para*, Ženet paratekst određuje kao ono što tekst „okružuje i produžava, upravo zato da bi ga prezentovalo“ i osiguralo „prisustvo teksta u svetu, njegovu 'recepciju' i konsumpciju [...] u obliku knjige“ (Genette 1997a: 1). Situiran na graničnom prostoru praga, paratekst je sve „ono što tekstu omogućava da postane knjiga“, on „konstituiše zonu između teksta i onoga van-teksta, zonu ne samo tranzicije već i *transakcije*: privilegovano mesto pragmatike i strategije, uticaja na javnost, uticaja koji je [...] u službi bolje recepcije teksta i njegovih pertinentnijih čitanja“ (2). To je ona nestabilna *zona* između spolja i unutra, teksta i sveta, autora i publike, u kojoj su delovorne konvencije vezane za ideologiju književne komunikacije, te je paratekst istovremeno i „najsocijalizovaniji“ aspekt književnosti kao javne prakse (14). Iako naizgled marginalan i sekundaran u odnosu na estetički idealitet književno-umetničkog dela, paratekst je zapravo njegov neotuđivi aspekt, koji ga materijalizuje i mnogostruko uslovljava i podržava; jer „tekst bez parateksta ne postoji“, dok „paradoksalno, paratekst bez teksta postoji“ (3).

Ženet daje tipologiju paratekstualnih elemenata i praksi, koje ilustruje primerima od antičke do postmoderne književnosti. Prema mestu koje zauzima, odnosno svojoj udaljenosti od teksta, paratekst se može podeliti na 1) *peritekst*, koji podrazumeva sve elemente koji se nalaze u neposrednom okruženju teksta, u okviru istog izdanja, tj. knjige (format, tipografija, ime autora, naslov, podnaslov i naslovi poglavlja, ilustracije, predgovori, anotacije i pogovori, epigrafi, posvete itd.), i 2) *epitekst*, koji obuhvata sve elemente vezane za tekst, ali fizički udaljene od njega i smeštene van knjige (intervjui, autotumačenja, kritike, arhivski materijali, dnevnici, itd.). Po vremenu nastanka, paratekst može prethoditi, biti istovremen ili posterioran originalnom izdanju dela; najčešće je i sam tekstualan, ali može biti i *ikonički* (ilustracije), *materijalni* (tipografska rešenja) ili *faktualni*.<sup>112</sup> Na osnovu pragmatike književne komunikacije, paratekst može biti *autorski* ili *alografski* (urednički, izdavački). Budući da je uvek sekundaran i podređen tekstu, njegovi funkcionalni aspekti mogu biti izvedeni tek iz konkretnih analiza svakog pojedinačnog dela.

Iako uvek subordiniran tekstu, paratekst je zapravo početak njegovog značenja, zona nemih, ali otelotvorenih intencija (implicitnog) autora, njegovih izbora, odluka, uputstava i intepretacija. Iako je Ženetova studija pre svega sinhronijsko-strukturalna, kroz primere kojima je ilustrovao paratekstualne prakse, kao i kroz rad njegovih brojnih nastavljača, stičemo uvid i u dijahronijsku dinamiku evolucije parateksta, uslovljenost i transformacije paratekstualnih konvencija u zavisnosti od perioda, kulturnih navika, žanra ili specifičnih autorskih manira. Kao onaj vid tekstualne transcendencije koji tekst najviše otvara materijalnom, društvenom i istorijskom aspektu egzistencije dela, paratekst je optimalno mesto na kom se o *kontekstu* može razmišljati ne kao o *spoljašnjem* elementu apstraktnog i idealno definisanog književnog dela, već kao o svojstvu koje se upisuje u samu definiciju i imanenciju dela (Dionne 2008: 16). Vrlo zahvalan primer za mogućnost *estetizacije parateksta* i *imanencije konteksta* svakako nude prakse istorijskih avangardi.

Istorijske avangarde – usmerene na kreiranje alternativnih javnih prostora, istraživanje nove tipografije, verbo-vizuelne hibride, žanr malog časopisa ili ilustrovane

---

<sup>112</sup> To su sve činjenice čije samo postojanje funkcioniše kao svojevrsan komentar na delo i uslovljava to kako ga primamo; Ženet navodi primere kao što su godište i rod autora, njegov status, autoritet, ali i niz implicitnih konteksta koji okružuju delo, bilo da ih obezbeđuje autor (npr. smeštanje romana u ciklus romana), žanr dela, ili neki drugi aspekt konteksta, jer „svaki kontekst služi kao paratekst“ (Genette 1997a: 8).

knjige, propagandnih publikacija i drugih oblika štampe<sup>113</sup> – bile su jedno od važnih mesta propitivanja i inoviranja paratekstualnih praksi. Kao i u slučaju drugih fenomena vezanih za materijalnost i likovnost knjige i/kao dela, „knjige-predmeta“ kako je govorio Vučo, paratekst je u avangardi prepoznat kao devalorizovan i „napušten“ granični prostor podložen estetskoj (re)aproprijaciji, poetičkom aktiviranju i preosmišljanju. Pobuna, polemika i preinačenje, kao suštinski odnos avangarde sa javnošću i tradicijom, bile su poetički kanal kroz koji su kontekst i paratekst direktno uplivavali u poetiku i *imanenciju* avangardnih dela i umetničkih praksi. Utoliko je za naše istraživanje najizazovnija mogućnost praćenja postupaka poetizacije i estetizacije parateksta u nadrealističkim antiromanima, upravo načina na koji su različiti postupci manipulisanja materijalnim bićem knjige, (o)telo-tvorenjem teksta, semantizacije tekstualnih margina, ukratko oživljavanja i orkestracije paratekstualnih elemenata, od naslova dela, imena autora, i epigrafa, do tipografskih izbora i tiraža, upisani kao imanencija u poetiku nadrealističkih antiromana.

### 3. 2. 1. 1. Brižljiva oprema koja nešto znači

Ono što se prvo nudi oku i dodiru čitaoca, poput korica knjige, njenog poveza, formata, kvaliteta papira i štampe, tipografije i pratećih elemenata, načelno bi spadalo u ono što Ženet određuje kao *izdavački peritekst*. Videli smo da u slučaju Vučovog i Ristićevog antiromana, kao i ranije *Otkrovenja* Rastka Petrovića, pre možemo govoriti o intenziviranoj autorskoj participaciji i intervencijama u domenu tehničkog uređenja publikacije, koji bi po pravilu (mada ne ekskluzivno) bio rezervisan za izdavača. Rezultat te (pre)raspodele uloga bila je specifična vrsta avangardnog *semi-samizdata*, prakse po kojoj se avangardni projekt sprovodio unutar već postojećih infrastrukturnih okvira nekog od prijemčivih izdavača, u ovom slučaju S. B. Cvijanovića.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> O avangardnoj javnosti i srpskom nadrealizmu v. rad „Dijalektika javnosti: prosvetćenost, nadrealizam i publikacije“ (Андоновска 2012a).

<sup>114</sup> Takav odnos između postojećih izdavača i avangardnih autora dovodi do specifičnog mehanizma na granici samizdata, gde su autori sami osmišljavali (i finansirali) svoja zahtevna, tipografski specifična i najčešće ilustrovanja izdanja, koristeći infrastrukturu i „pokriće“ nekog već etabliranog, za saradnju otvorenog izdavača. U toj vrsti posredništva počiva i specifičan značaj izdavača-zanatlije S. B. Cvijanovića za srpsku avangardnu štampu. Podsećamo da je *Otkrovenje* Rastka Petrovića, ilustrovano drvorezima Deroka, Milunovića i Petrovića, kao jedna od najlepših knjiga-predmeta srpske avangardne umetnosti, tehnički realizovano u saradnji sa Ristićem i objavljeno kod S. B. Cvijanovića. Biblioteka Albatros je na srodan način realizovana unutar izdavačnog prostora Sveslovenske knjižare, koja će omogućiti i izdavanje

Materijalna specifičnost tih „brižljivo i originalno tipografski izrađenih“ izdanja bila je istaknuta već u paratekstu koji je im prethodio: na prospektu, potom i na flajerima koji su oglašavali njihov izlazak iz štampe (v. Priloge 1, 2, 3). Reakcije prvih kritičara na „rasipnički“ i bibliofilski aspekt *Bez mere* i *Korena vida* svedoči da je stepen njihovog odstupanja od standardnih izdanja bio osetan i da je to odstupanje bilo aktivan faktor u njihovoj recepciji. Đ. Kostić je u svojim memoarskim osvrtima na *Koren vida* primetio ono što je u naznačenoj paratekstualnoj praksi zapravo bilo najznačajnije: „Sama oprema knjige bila je sastavni deo njene sadržine“ (Kostić 1972: 212).

Prvi i najupadljiviji aspekt te semantizovane materijalnosti nadrealističkih (anti)romana može se razumeti kroz kategoriju avangardnog elitizma. Vučova knjiga bila je štampana, kako kaže Kostić, „na toploj hartiji“, prepoznatljivim tipografskim slogom Grafičkog umetničkog zavoda „Planeta“. Pitanje „tope hartije“ bilo je samo jedan od paratekstualnih indikatora elitizacije Vučovog i Ristićevog antiromana, štampanih u dve vrste primeraka, koji su se razlikovali upravo po tipu i kvalitetu hartije (jeftinija teška šamoa, i skuplji Vélin), uz određeni broj numerisanih primeraka i/ili primeraka van prodaje.<sup>115</sup> Rezultat su bile dve varijante knjige, za dve vrste čitalaca i kupaca, kao i za dve vrste oka i dodira. Materijalna svojstva i pojavnost Vučovog i Ristićevog antiromana svedoče da su autore zanimali efekti singularizacije, tehničkog profesionalizma i bibliofilskog izdvajanja iz klasične štamparske ponude, ali i užitak u materijalnoj poetici knjige koja se brižljivom opremom singularizuje i približava intimnom estetskom predmetu. Svi ovi implicitni i otelotvoreni paratekstualni aspekti poetike Vučovog i Ristićevog izdanja, nemo su ali udruženo izgrađivali posebnu *atmosferu knjige*, s aurom retkog, poluprivatnog i originalnog izdanja, koje se svesno izuzima iz tržišne pragmatike. Donekle paradoksalno, u (is)tim strategijama možemo prepoznati i funkciju *zavođenja* koju paratekst izvodi kako bi privukao pažnju „kupca-čitaoca“ (Dionne 2008: 205).

---

časopisa *Stišavanja* (1926) Đ. Kostića i Đ. Jovanovića. Najšire mogućnosti za „estetizaciju“ predmeta knjige i njenih materijalnih svojstava otvoriće tek prave samizdat edicije i poduhvati, poput Zenitove biblioteke ili beogradskih Nadrealističkih izdanja.

<sup>115</sup> Izbor u pogledu vrste papira, smatra Ženet, ima svoju specifičnu estetsku (atraktivnost papira, kvalitet štampe), ekonomsku (tržišna vrednost primerka) i materijalnu (veća ili manja trajnost) vrednost, koje su samo podloga i uvertira za glavnu „simboličku razliku“ koja se manipulacijom taktilnim svojstvom knjige želi i postiže – organičenost broja luksuznih primeraka, singularizacija u funkciji podizanja vrednosti (Genette 1997a: 35).

Hermetičnost i elitizacija uočeni su kao jedno od svojstva istorijskih avangardi, kako u tekstualno-poetičkoj ravni, tako i u ovoj transpoziciji na paratekstualnu ravan. Ipak, iako su se istog dana pojavili u knjižarskim izlozima kao „bratska“ delux izdanja, ključni korak u razumevanju kako se ta brižljiva oprema poetički upisvala u značenja teksta moguće je načiniti tek s obzirom na činjenicu da se Vučov *Koren vida* upravo u poetici parateksta bitno razlikovao od Ristićevog *Bez mere*. Oba romana intenzivno koriste mogućnosti parateksta, ali za razliku od Ristića koji, kao što ćemo videti u analizi *Bez mere*, radikalno umnožava i usložnjava paratekstualne elemente, Vučo poetičke učinke parateksta postiže sasvim suprotnim postupkom: minimalizacijom, redukcijom ili potpunim brisanjem određenih paratekstualnih elemenata. Za razliku od *Bez mere*, ali i većine potonjih Vučovih zbirki,<sup>116</sup> *Koren vida* nije bio ilustrovan, imao je manji i standardniji format (15+20cm), kao i svedenije, minimalističko rešenje korica (Prilog 6). Ključna stvar je, međutim da je minimalizam formata i grafičkog rešenja bio praćen i *tekstualnim minimalizmom* Vučovog *kratkog* romana. Tekst *Korena vida* zapremao je svega 115 stranica, na kojima je bilo prelomljen na način koji je isticao *maksimalizam belina* oko njega, prostranih elijarovskih „marges de silence“.

### 3. 2. 1. 2. Poetika romaneskne dispozicije

Za osvetljavanje korespondencije poetike teksta i parateksta u *Korenu vida* kao metodološki okvir mogu poslužiti istraživanja Igoa Diona i koncepta *poetike romaneskne dispozicije* izloženog u knjizi *Put do poglavlja (La Voie aux chapitres, 2008)*.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> U drugom izdanju *Korena vida* na ulazu u knjigu nalaziće se autorov portret, koji je M. Tartalja izvorno izradio za Vučovu zbirku *Krov nad prozorom*. Nakon koordiniranih javnih nastupanja sa Ristićem (čemu treba dodati i Ristićeve kolaže uz Vučov scenario „Ljuskari na prsima“, objavljen u almanahu *Nemoguće*), tridesete godine biće obeležene Vučovim i Matićevim koautorskim alijansama, od Matićevih kolaža za Vučovu poemu *Podvizi družine Pet petlića*, preko koautorskih kolaža (dostupni na: [www.nadrealizam.rs](http://www.nadrealizam.rs)), do poeme *Marija Ručara* (1935) i romana *Gluho doba* (1940). Zanimljivo je da su, s izuzetkom *Humora Zaspalog* i poema *Nemenikuće* i *Ćirilo i Metodije*, za koje su planirane ali neostvarene ilustracije R. Živanovića Noja (v. Vučovo pismo reprodukovano u disertaciji M. Đorđevića, 1992: 304), gotovo sve Vučove pesničke knjige bile ilustrovane. Pored već pominjanih, to su i (prema bibliografskim podacima): *Ako se još jednom setim ili Načela* crtežima Marina Tartalje; *Titovi pioniri* crtežima Ljubice Cuce Sokić; *Mastodonti* crtežima Peđe Milosavljevića; *San i java hrabrog Koče* ilustracijama Dragana Savića; *Poziv na maštanje* ilustracijama Mihaila Pisanjuka; *Momak i po hoću da budem* crtežima Miodraga Nagornog. Drugim rečima, prisustvo ilustracija (u poeziji) odnosno njihovo odsustvo (u romanima) gotovo da funkcioniše kao neka vrsta žanrovske oznake unutar Vučovog opusa.

<sup>117</sup> Uslovni prevod pojma dispozitiva, ili dispozicije, bio bi plan, raspored, strukturiranje, organizacija, raspoređivanje, koji se u datom kontekstu odnose na fizičku i materijalnu segmentaciju romana.

Dion daje *istorijsku poetiku* („istoriju putem poetike, poetiku putem istorije“) romaneskog dispozitiva, predlažući razrešenje između empirijskog i strukturalnog pristupa u vidu jedne *proširene poetike*, koja bi uzajamno iskušavala formalizam i erudiciju (Dionne 2008: 16–17).<sup>118</sup> Krećući od Ženeta – premda ne samo od njegovih pionirskih istraživanja parateksta već i od estetičkih pitanja razvijenih u studiji *Umetničko delo* – Dion odabira jedan vrlo specifičan predmet istraživanja, „neposlušan, površan i odveć vidljiv“ fenomen *dispozicije*, koji je i sam *granični* fenomen: situiran na samoj međi teksta i parateksta, konstitutivnih i kontigentnih svojstava dela, pa i na samoj granici vidljivosti i nevidljivosti. Jer svojevrsni paradoks romaneskog dispozitiva jeste njegova „okultirajuća familijarnost“ (*occultante familiarité*), činjenica da nudeći se sasvim oku čitaoca i izlažući neskriveno svoju aparaturu najčešće biva priman pasivno i prolazi nezapažen (9–11).

Dispozitiv se tiče fizičke i materijalne organizacije romana i obuhvata sva načela, postupke i oblike njegove unutrašnje segmentacije i organizacije (podela na delove, knjige, poglavlja). U širem smislu, bliska su mu još tri fenomena: *arhidispozitiv*, koji se javlja kada je pojedinačni roman intergisan u neku veću celinu (od ciklusa do autorskog opusa); *paradsipozitiv*, kad je roman objavljen u serijalizovanoj formi; i *kvazidipozitiv*, specifičan po tome što zaprema isti prostor knjige/teksta kao i dispozitiv, ali taj prostor segmentira po vlastitim načelima (kao u slučaju romana u pismima, romana u formi dnevnika, umetnutih priča), koje se ne moraju poklapati sa jedinicama poglavlja, knjige, ili dela romana.

Dispozitiv je smešten u *tranzitornoj zoni* između *teksta* i *periteksta*, od kog se razlikuje upravo po svojoj prisnijoj vezanosti i *sraslosti* sa tekstem „kom daje oblik, i koji je jedini koji mu omogućava da se ispolji“ (206). Dispozitiv je svojevrsan prostor-forma, koji nije smešten (samo) *oko* teksta već je sa njim u imanentnom odnosu *kohabitacije*, *strukturacije* i *konfigurisanja*. To uslovljava i veću istorijsku postojanost i otpornost dispozitiva na modifikacije nego što je to slučaj da ostalim paratekstualnim elementima (214). Složenost i ambivalentnost dispozitiva ispoljava se i povodom pitanja atribucije, tj. instanci kojima se može pripisati nadležnost za njegove efekte, a koju je, u slučaju

---

<sup>118</sup> Pristup neizbežan za dispozitiv, koji se nalazi negde između dva prilično stabilna i koherentna sistema: *jezika* i *priče*, za razliku od kojih nema svoju strukturalnu „gramatiku“ (u smislu u kom su to za jezik lingvistička gramatika, a za pripovedanje semiotika i naratlogija). Dispozitiv je nemoguće formalizovati, on se uvek tiče konkretnih i partikularnih istorijskih praksi, njegovi različiti oblici samo su konvencije epohe, žanra, stila.

romana, često nemoguće jednoznačno raspodeliti između autora i/ili naratora, u čijem se diskursu dispozitiv često (samo)obznanjuje (214).

Dion ukazuje na bliskost između dispozitiva i *interpunkcije* i *lingvističke segmentacije* teksta (reč, rečenica, paragraf), ističući da je razlika među njima, a posebno između dispozitiva i *paragrafa*, više pitanje stepena nego kvalitativne razlike. Istorijski razvoj dispozitiva kretao se u smeru njegove rastuće autonomizacije, kao i rastuće nadležnosti autora za njega (257). Dinamiku dijahronijskog razvoja dispozitiva Dion ilustruje klasičnim dispozitivnim režimom u romanima 17. i 18. veka, koji je na prelazu iz 18. u 19. vek zamenjen modernom dispozicijom romana podeljenog na poglavlja.

Važan doprinos Dionove studije jeste tipološko razlikovanje dva osnovna modela tekstualne organizacije i, sledstveno tome, dva modela čitanja na kojima dispozitiv može počivati: *linearna segmentacija* i *montaža fragmenata*.<sup>119</sup> Klasični (i klasicistički) model dispozicije kao segmentacije podrazumeva sukcesivno linearno ulančavanje jedinica (poglavlja) i progresivnu „vektorizaciju“ teksta od početka ka kraju. On je u klasicističkoj epohi bio podržan i osnažen dominantnim *retoričkim* modelom teksta i usmene komunikacije, ali je karakterističan i za romantičarsku ideju o *organskom delu*, tj. ideju o delu kao organskom jedinstvu u kom ništa nije arbitrarno niti se može izmeniti. Posebno je zanimljivo Dionovo isticanje da na ovoj linearnoj perspektivi počivaju i svi pristupi književnom delu kao tekstu koji se sekvencijalno ostvaruje u formi knjige, odnosno koje se nužno odvija i (receptijski) konkretizuje u (linernom) vremenu (čitanja). Novija i modernija koncepcija koja dispozitiv vidi kao *montažu*, entropičko pribiranje i dehijerarhizovano kolažno jukstaponiranje fragmenata, počiva na (post)modernističkom „ozakonjavanju“ načela diskontinuiteta i nedovršenosti, nasuprot normativnim postavkama linearnosti, progresije, kontinuiteta, narativnog telosa, kojima su u osnovi, kako Dion pokazuje pozivajući se na Hilisa Milera, monologizam, logocentrizam i tradicionalna metafizika (v. 238). Nije teško naslutiti da se ova svojstva i transformacije dispozitiva mogu primentiti i na opis avangardnih, neorganskih fragmentarno-montažnih dela, s tim što ćemo i kod Vuča i Kod Ristića imati primer montažno-asocijativnih struktura za koje je jednako presudna i linearna vektorizacija, vezana za prezent čitanja i struktuiranja knjige, linearnost jezika, govora, i objektivnog vremena.

---

<sup>119</sup> O ova dva modela Dion govori u poglavlju „Question de modèle: fragment et segment“ (233–250).



S obzirom na to da Dion otvoreno favorizuje jedan modernizovani *linearni* model dispozicije i čitanja, zanimljivi su „mostovi“ na koje on (ipak) upućuje između ove dve koncepcije. Tako, postulirana *nedovršenost* fragmenta podleže naknadnom dovršenju i reintegraciji u kontinuumu dela i potonjim fragmentima (239). I istorijski postulirana podela na staru (klasicističku, realističku) linearnost i novu (post-modernističku) fragmentarnost dispozitiva svakako je samo uslovna: klasicističkom romanu oponiraju fragmentarne strukture onovremenih antiromana, a romantičkom organskom delu ekscentrične prakse fragmentarizacije kod tzv. malih romantičara. Ovaj vrlo podsticajan ugao posmatranja, u kom bi se *fragmentarno*, *linearno* i *organsko* mogli sresti, Dionova studija, nažalost, ne razrađuje, jer je fokus autora na sistemskom izvođenju poetike romaneskne dispozicije kao autonomnog predmeta proučavanja. Iz te perspektive autoru se kao (semiotička) redukcija čini i ono što se je pri poetičkoj analizi dispozitiva konkretnih dela ipak neizbežno: shvatanje dispozicije kao „simptoma“ dubljih značenja teksta, tj. „*dokaza* za ono što je on sam omogućio da se otkrije“ (12). Posle Dionove obimne studije, za koju se može reći da je ispunila svoj formalno-eruditski metodološki ideal, i to „simptomsko“ shvatanje svakako može biti samo bogatije, preciznije i plodotvornije. Kao što smo nagovestili, i u Vučovom i u Ristićevom nadrealističkom antiromanu biće istraživane upravo te mogućnosti spajanja linearnog i montažnog, odnosno poetičke aktivacije parateksta i dispozitiva.

### 3. 2. 1. 3. Dvostruki dispozitiv *Korena vida*

Pristupajući dispozitivu *Korena vida* neophodno je imati na umu njegovu različitu realizaciju u prvom (1928) i drugom (1983) izdanju romana. Premda je dispozitiv prisnije vezan za tekst, i u tom smislu manje podleže promenama od drugih, efemernijih i fragilnijih elemenata parateksta (poput tipa sloga, vrste papira, korica...), postoje primeri i slučajevi kad se dispozitiv romana menja, na primer i kroz različita izdanja.<sup>120</sup> Pri tome se postavlja pitanje kad je ili kojim aspektima dispozitiv konstitutivni, a kada kontigentni aspekt romana kao estetskog predmeta, odnosno kada se intervencijama u domenu dispozicije nešto bitno narušava i u prirodi tog idealnog predmeta. Za

---

<sup>120</sup> Promena dispozitiva od prvog do drugog izdanja spada u česte i očekivane promene, do kojih dolazi, na primer, i prilagođavanjem novoj ediciji, ali jednim delom obuhvata i one suštinske i supstancijalne, inače vrlo retke promene (v. Dionne 2008: 207).

dispozitivne promene između dva izdanja *Korena vida* ne bi se moglo reći da radikalnije narušavaju neko od konstitutivnih svojstva romana, ali su one dovoljno značajne da mogu reći nešto važno o značenjima dela. Njihov značaj povećava i činjenica da se tiču dispozitivno-kompozicionog aspekta koji je ostvaren putem minimalizacije i brisanja znakova koji bi mogli da pomognu pri njegovom dešifrovanju i određivanju funkcija koje ima u romanu. Ukratko, iz sistema razlika između dva izdanja romana progovoriće nešto što je u romanu svesno ostavljeno bez glasa, odnosno prepušteno nemom i apstraktnom glasu belina i „margina tišine“ razasutih između njegovih fragmenata.

Osnovna tekstualna i kompoziciona jedinica *Korena vida* jeste različito intoniran, narativniji ili lirskiji *fragment*. On se po pravilu sastoji od jednog ili više paragrafa, a njegovu izdvojenost i autonomnost obezbeđuju *beline* koje ga okružuju i dele od ostalih fragmenata. Fragment je, dakle, kako je Dion isticao, srodan paragrafu: to je jedno semantičko-narativno ostrvo omeđeno *belinom*, kao osnovnim sredstvom segmentacije teksta i ritmizacije njegovog smisla. O osamostaljenosti fragmenata *Korena vida* svedoči i činjenica da je Vučo neke od njih preštampano u svojim kasnijim poetskim izborima.<sup>121</sup>

Ono što je zanimljivo i za *Korena vida* karakteristično jeste da dispozitivno nizanje ovih fragmenata zaobilazi podelu knjige na stranice: fragmenti-paragrafi romana ulančavaju se autonomnim ritmom belina između njih, ignorišući jedinicu stranice kao princip segmentacije, tako da tekst na svakoj stranici počinje tamo gde to diktira opseg beline-pauze koji treba ostvariti, a ne standard započinjanja teksta na vrhu autonomne stranice. U tom smislu, organizacija *Korena vida* režimom fragmenata-paragrafa oslobađala je Vučov roman onoga što Dion naziva „tiranijom stranice“, uvodeći „iskustvo teksta kao ritmičnog kontinuiteta“ (Dionne 2008: 260).

Sledeći stupanj organizacije, a i hijerarhizacije, teksta *Korena vida* čini *poglavlje*. Dosadašnja kritika samo je marginalno i na simptomatično suzdržan i neujednačen način uopšte registrovala ovu podelu *Korena vida* na romaneskna poglavlja.<sup>122</sup> To ne iznenađuje, budući da su poglavlja *Korena vida*, a posebno njihova vidljivost,

---

<sup>121</sup> U izboru *Pesme* (1957) Vučo preštampano ne tako mali broj od 11 odlomaka iz *Korena vida*, među kojima se ne nalazi nijedan od kurzivnih odlomaka. U narednom izboru, *Pesme i poeme* (1980), Vučo preštampano četiri od tih 11 već preštampanih fragmenata. Autor je dakle sam radio na fragmentarizaciji i odvojivosti delova svoje „poeme u prozi“, a kurzivne odlomke, koji se u kritici smatraju „najpoetičnijim“ delovima *Korena vida*, ne preštampano.

<sup>122</sup> Poglavlja u *Korena vida* pominju Hanifa Kapidžić-Osmanagić, koja samo primećuje da ih je 11, i M. Đorđević koji, ispravnije, govori o 9 poglavlja.

„zamagljeni“ i destabilizovani posrednim, tipo-strukturnim načinom označavanja. Za razliku od poglavlja tradicionalnog romana, tj. modernog romanesknog dispozitiva utemeljenog u 19. veku, u Vučovom romanu poglavlja nisu naslovljena, numerisana ili na drugi način jasno izdvojena, već su označena nemim jezikom belina i strukture knjige. Započinjanje novog „poglavlja“ označeno je (ujednačeno) *većom belinom* koja ga deli od završetka prethodne jedinice-fragmenta, kao i činjenicom da poglavlje uvek započinje na *novoj stranici knjige*. Za razliku od dominantnog postupka pulsiranja i prezentacije teksta po paragrafima-fragmentima, pri signalizovanju *novog poglavlja* romana poseže se, dakle, upravo za segmentizujućom snagom prekida koju ima početak nove stranice. Ono što je izgubljeno odustajanjem od *naslovljavanja* romanesknih poglavlja, kompenzovano je nemom snagom prekida kakvu je mogla obezbediti *paginacija*, tj. jedan fizički i organizacioni aspekt knjige-kodeksa kakav predstavlja autonomna *stranica*. Bez ovog nemog dejstva (veće) beline i (nove) stranice, poglavlja *Korena vida* ne bi se mogla razlikovati od fragmenta, niti izdvojiti kao hijerarhijski nadređena dispozitivna jedinica.

Na granici tela teksta i njegovih značenja, inovativna kompoziciona i dispozitivna rešenja Vučovog antiromana koriste se jezikom parateksta, tipografologijom belina i strukturnim potencijalima knjige kao materijalnog predmeta. U kombinaciji *framenata* koji se ne obaziru na jedinicu stranice već pulsiraju po vlastitom, neujednačenom ritmu, i nenaslovljenih i nenumerisanih *poglavlja* koja se jedva uočavaju unutar teksture romana, Vučo je oblikovao jedan od originalnijih dispozitiva u srpskom međuratnom romanu. Takvim rešenjem *Koren vida* približio se ishodištu razvoja romanesknog dispozitiva u evropskoj književnosti, koji se kretao ka „tišini i diskreciji, ka tipografskoj čistoći i imanenciji bez komentara, sve do eliminacije i same enumeracije, poslednjeg znaka linearnog i kauzalnog poretka u kojem se modernost više ne prepoznaje“ (Dionne 2008: 367–368). Reč je o „nemoj segmentaciji teksta“ karakterističnoj za modernizam, gde romaneskni dispozitiv sve češće zadobija oblik monolitnog i nediferenciranog tekstualnog bloka, kao u romanima Beketa, Bernharda, Solersa, ili, u srpskoj književnosti, kod Davida Albaharija.

U pokušaju da se odredi *broj* poglavlja *Korena vida* nastupaju, međutim, novi problemi. Oni pritom skreću pažnju i na glavnu razliku u dispoziciji prvog (1928) i drugog (1983) izdanja Vučovog romana. Naime, oba izdanja *Korena vida* imaju isti broj

*belina*, dakle i isti ukupan broj romanesknih *fragmenata* (48), ali nemaju isti broj *poglavlja*. Razlog za to je povišena *standardizacija* i režim *poravnavanja* dispozitiva koju je uvelo drugo izdanje romana, u kom su fragmenti međusobno razdvojeni belinom istog opsega i volumena, dakle istog kapaciteta prekida (1 cm). To nije bio slučaj u mnogo neujednačenijem i dinamičnijem prvom izdanju romana u kom su beline između fragmenata bile varijabilne, nejednakog (prekida) daha (gradativno od 0.5 cm do 4 cm, najčešće 1 cm i 2 cm). Pored toga, nekoliko belina koje u prvom izdanju romana nisu bile znak uvođenja novog poglavlja, u drugom izdanju biće „promovisane“ i pretumačene kao operatori uvođenja novog romanesknog poglavlja.<sup>123</sup> Tako u prvom izdanju *Korena vida* imamo svega 5 poglavlja i 48 fragmenata, dok je u drugom izdanju isti broj fragmenata raspodeljen na 9 poglavlja romana.

*Respiratorna metafora* kratkog i dužeg, ujednačenog i neujednačenog *daha* nije slučajna. Dion govori o transpoziciji usmenog modela „retoričke pneumatike“ na ono što u specijalnom prostoru štampane knjige postaje ritam dispozitivnih jedinica (Dionne 2008: 251). U prvom izdanju tekst romana bio je uređen kao jedan tipografski *slap*, ili *svitak*, koji je ignorisao sve druge faktore segmentacije teksta, posebno faktor autonomne stranice. Tekst romana je na stranici počinjao i završavao se tamo gde je to propisivao *unutrašnji ritam teksta*, u svojim narativnim i asocijativnim pulsacijama označenim smenom belina i tekstualnih fragmenata. Tekst je neujednačeno *tipografski disao*. U prvom izdanju romana transpozicija tog *vertikalnog* vektora *teksta-svitka* na *horizontalnu* linearnost knjige *u toku*, nije vodila do poravnavanja i prilagođavanja unutrašnjeg ritma i pneumatike teksta modelu prostorne segmentacije koji je nametala knjiga-kodeks. Drugim rečima, u prvom izdanju beline između fragmenata *nisu bile prazne*. Njihov *različit volumen* mogao je da *znači* mnogo toga: različit kapacitet i trajanje prekida između fragmenata, ili različitu snagu ili tip njihove asocijativne veze, različito trajanje pauze ili odmora između fragmenata, pri njihovom pisanju ili njihovom čitanju. Ta specifična *semantizacija belina* bila je jedno od najprovokativnijih i najoriginalnijih postupaka Vučovog antiromana 1928. godine. Ona je uvela nešto

---

<sup>123</sup> U prvom izdanju bilo je ukupno pet „poglavlja“, dva u prvom i tri u drugom delu romana. Četiri fragmenta koja nisu imala status poglavlja u prvom izdanju (tri iz prvog i jedan iz drugog dela romana), u drugom izdanju zadobiće status poglavlja. U prvom delu romana to su: drugi fragment („Onda sam preplavio dane stidom...“), deseti fragment („Kako sam sa mnogo ljubavi zapeo luk...“), jedanaesti fragment („Drveće je olistalo preko noći...“); u drugom delu romana to je osmi fragment („Zaskolntao je dim pod tavanicom...“).

telesno, ritmično, respiratorno, organsko, čak *usmeno* u dispoziciju *Korena vida*. Kada budemo razmotrili retoričko-usmeni, apostrofički stil *Korena vida*, imaćemo prilike da vidimo kako je ovakva *respiratorna tipo-poetika* podr(a)žavala i prisno sudelovala u realizaciji jedne od osnovnih stilsko-poetičkih osobina Vučovog (anti)romana.

U drugom izdanju *Korena vida* ovaj tip organizacije teksta nije sasvim napušten, ali je bitno izmenjen. Razmak između fragmenata je standardizovan i nivelisan (na 1cm), čime je izgubljena ekspresivna vrednost belina i nijansiranje pauza između fragmenata. Tekst i u drugom izdanju u osnovi ostaje veliki i monolitni *slap*, ali on se sad prilagođava logici podele na *stranice*. Tekst sada uvek zauzima celinu stranice, na čiji vrh i početak regularno iznova biva redistribuiran, i to kroz ujednačeno, mehanizirano i neuznemireno „disanje“ teksta, u kom se mnogo teže mogu tipografski naslutiti romaneskni „šapati“ i „urlici“ koje je pominjala kritička beleška na prospektu. Svojstvo retoričnosti i usmenosti Vučovog (anti)romana, koje ćemo imati prilike da detaljnije osvetlimo, bilo je snažno sugerisano nepotpisanim autorskim diskursom prospekta, gde je roman bio predstavljen kao razgovor, govor, uopšte modus usmene komunikacije. Neujednačen, respiratorni dispozitiv prvog izdanja *Korena vida* mnogo je više odgovarao takvom konceptu i svojstvu romana. U drugom izdanju standardizovana stranica i mehanička pneumatika nadvaladavaju i poravnavaju neujednačen tekstualni ritam, čineći ga više eksponentom pisane, štampane kulture.

Drugo izdanje ukinulo je još jednu, hijerahijski najvišu, dispozitivnu podelu koju je prvo izdanje romana sadržalo: podelu na dva *dela* romana. Na prvi pogled efekti ukidanja te podele mogli bi se učiniti kao prikladniji poetici dispozitiva prvog izdanja: bez ove podele tekst bi još doslednije bio u znaku jednog neprekidnog, autonomnog, vlastitim zakonima regulisanog pulsiranja. Ipak, u prvom izdanju *Koren vida* je nedvosmisleno, numeričkom oznakom i praznim stranama, bio podeljen na *dva dela*. Ti delovi su bili asimetrični: drugi deo (koji bi počinjao posle petog od devet poglavlja drugog izdanja) činio je približno jednu trećinu ukupnog obima romana. Iako ne utiče radikalno na njegovo značenje, ukidanje podele na dva dela romana ipak se razlikuje od nivelacije belina među fragmentima utoliko što ne predstavlja *modifikaciju već potpuno ukidanje* jednog tipa segmentacije teksta. Za tumačenje dela signal o podeli romana na dva dela moglo bi biti indikator izvesne značajnije narativne pauze i prekida. Uskoro ćemo imati prilike da vidimo da je taj dispozitivni prekid odgovarao onome što se

dešava na tematsko-formalnom planu u tom segmentu romana. Jedna od pouka proučavanja dispozitiva jeste da oko svakog *prekida*, srazmerno njegovoj snazi, dolazi i do tekstualnih (semantičkih, formalnih) „poremećaja“, čime tekst pounutruje i imanentno pamti dejstvo narativno-kompozicionog reza koji okružuje, kao rane oko koje koagulira.

### 3. 2. 2. Umetnuti tekst u *Korenu vida*

Jedan od važnih aspekata dispozicije *Korena vida*, i jedini čija je poetička vrednost u kritici već zapažena, odnosi se na tipografsko markiranje i izdvajanje određenih fragmenata antiromana. Ovo svojstvo primetio je Jovan Delić i opisao ga kao dva tipa diskursa, odnosno dva tipa i stepena *ritmizacije* teksta romana, koji je i inače obeležen poetskim stilskim svojstvima. Delić skreće pažnju na *kurzivom* štampane delove romana, koje naziva „umetnutim tekstom“, demonstrirajući povišenu ritmičku organizaciju tih „isključivo lirskih“ odeljaka, koji su zapravo svojevrsne pesme i slobodni stihovi u prozi.<sup>124</sup> Delić se ne zadržava na ovom fenomenu, ali način na koji je u njegovom tumačenju ovaj princip formulisan kao opšte načelo uređenja Vučovog romana, potom i ilustrovan jednim upečatljivim primerom, doprineće da se teza o dva tipa diskursa u *Korenu vida* u kritici usvoji i dalje prenosi kao njegova neupitna i karakteristična osobina. Tekst Vučovog romana, međutim, ne pruža povoda da se to važno dispozitivno svojstvo razume ni kao strogo *stilsko-ritmička* osobina, ni kao dominantan i kvantitativno karakterističan postupak *Korena vida*. Tom „umetnutom“, *kurzivnom* tipu teksta, kao imanentnom obliku *prekida* i unutrašnje segmentacije romana, neophodno je posvetiti više pažnje i precizirati motivaciju, izražajna svojstva i poetičke implikacije te osobene strategije paratekstualnog, tipografsko-interpunkcijskog manipulisanja formom i značenjem teksta.

Najpre, *kurzivni umeci* su srazmerno retka pojava u celini Vučovog romana. Od 48 fragmenata na 115 strana teksta, *kurzivni umeci* čine svega 8 fragmenata i ne

---

<sup>124</sup> „Vučova proza, s obzirom na to da je prevashodno lirski, pažljivo je ritmički organizovana. [...] Moguće je, s obzirom na ritam, u ovoj Vučovoj knjizi naći dva tipa teksta: jedan ritmički neujednačeno organizovan, ritmički varijabilan (što uglavnom zavisi od toga o čemu se 'pripovijeda') i drugi ritmički organizovan. Jedna grafička osobenost može nam biti od koristi za odvajanje ova dva tipa teksta: pojedini delovi knjige, kraćeg obima (mi ćemo ih zvati 'umetnuti tekst'), štampani su drugačijim slogom. 'Umetnuti tekst' je relativno nezavisan od 'osnovnog teksta', a uz to je hermetičniji, 'gušći', isključivo lirski, i ritmički je organizovaniji“ (Делић 1980: 74).

zapremaju više od 5 do 6 stranica romana. Tih 8 fragmenata, zatim, nisu ujednačeni ni u pogledu obima, ni u pogledu stilsko-ritmičke strukture, ni po poziciji i funkcijama u tekstu. Tri kurzivna umetka ne prelaze obim jedne kraće rečenice, koje su više u znaku retoričkog pitanja i/ili aforizma nego slobodnog stiha ili pesme u prozi. Oni su takve prirode da ne otvaraju dovoljno prostora za govor o povišenoj ritmičkoj organizaciji koja bi ih izdvajala od okolnog teksta. Iako su najčešće okruženi belinom i izdvojeni kao automnomni fragment-paragraf, ni ovo načelo njihovog fizičko-grafičkog izdvajanja nije dosledno sprovedeno, jer se jedna od tih kurzivnih rečenica samo nadovezuje na (trima tačkama udaljenu) prethodnu rečenicu osnovnog dela i tipa teksta.<sup>125</sup> Ovaj slučaj neizdvajanja kurzivne jedinice sugerise da bi srodni umeci mogli imati i neke druge funkcije osim pojačane ritmičko-poetske stilizacije umetnutog teksta. Takođe, nisu svi kurzivni odlomci onog „isključivo lirskog“ tipa koji je Delić uzeo za demonstraciju i sugerisao kao opštu paradigmu; pri pomnijem čitanju, taj tip dikursa javlja se u svega dva kurzivna odlomka. Najzad, četiri najobimnija i najkarakterističnija kurzivna „umetnuta teksta“ organizovana su oko figure *apostrofe* i za njih je, više nego lirsko svojstvo ritmičnosti, određujuće retoričko svojstvo *diskurzivnosti*, vokativnosti, obraćanja i usmenosti, bilo da je reč o obraćanju Bogu, apostrofiranju očiju, ili o dve gorke invektive pripovedača („Mrzim...“, „Odeliti...“).

Drugim rečima, na *kvantitativnom* nivou, tipografsko markiranje određenih delova teksta u *Korenu vida* nije dovoljno učestalo i dominantno, a na *kvalitativnom* nivou ne može se reći da je reč (samo) o pasažima pojačane ritmičnosti i (time) liričnosti. Da pojačana ritmičnost/liričnost nije osnovni ili bar ne jedini diferencijalni kvalitet ovih umetaka i načelo na osnovu kojeg se izdvajaju od ostalog teksta, svedoči i činjenica da se srodni ili istovetni tipovi teksta (invektive, naleti lirizma, apostrofe, kumulacije) ravnopravno mogu naći i na drugim mestima osnovnog, nekurzivnog teksta romana.<sup>126</sup> Delićevo uočavanje ovog aspekta romana, značaj koji mu pripisuje i početak njegovog poetičkog osmišljavanja, značajan je kritički doprinos, ali se mora korigovati i proširiti kako bi se približilo stvarnom statusu, prirodi i funkcijama ove i *drugih srodnih* tipo-poetičkih procedura u *Korenu vida*.

---

<sup>125</sup> Jedna slična rečenica će u prvom izdanju biti samo završetak jednog fragmenta, dok će u drugom izdanju biti odvojena belinom i tako steći „status“ autonomnog kurzivnog fragmenta.

<sup>126</sup> To se odnosi na većinu fragmenata ostvarenih figurom apostrofe, up. posebno odlomak „Dimnjaci dragi“ (42–43).

Već smo pomenuli Dionovo zapažanje da je fenomen romaneskne dispozicije vrlo srodan fenomenu interpunkcije i osnovne lingvističke segmentacije teksta, posebno paragrafu kao osnovnoj smisaonoj jedinici.<sup>127</sup> Kurzivni punktovi Vučovog romana su mesto gde *dispozitiv*, zahvaljujući jednom orto-tipografskom sredstvu markiranja, postaje *vidljiv* u svojoj doslovnoj *sraslosti* sa tekstem, na čijoj površini i teksturi istovremeno upisuje svojevrsni *prekid*. Nagib *kurziva* tu doslovno otelotvoruje paratekstualni višak autorske inte(rve)ncije, koja je situirana na nadnarativnoj ravni i koja u osnovni narativni tok prodire kao paradoksalna istovremenost dis-kontinuiteta. Poetika dispozitiva trebalo bi da pruži uvid upravo u to: u razloge i funkcije uvođenja tog prekida, koji je istovremeno i oblik (vlastitog) premošćavanja. Šta tačno znače kurzivni odlomci, koji je razlog njihovog izdvajanja, u kakvom su odnosu sa okolnim tekstem, koji je režim njihove distribucije kroz roman – pitanja su na koje bi trebalo dati bar delimičan odgovor.

### 3. 2. 2. 1. Tipologija kurzivnih umetaka

Za razumevanje kurzivnih fragmenata važno je pored stilsko-ritmičkog uzeti u obzir i *strukturno-semantički* aspekt njihovog pojavljivanja i tekstualnog nadovezivanja: kada se pojavljuju, na kojim mestima naracije, s kojom funkcijom. Dispozitiv, kao regulator prekida, upravo se na tim *rubnim* mestima upisuje u sam tekst, kao priprema ili kompenzacija prekida, kao ono u tekstu što imanentno govori o prekidu, podrazumeva ga, unapred ili nakndano teži da ga naglasi ili ublaži. Drugim rečima, postavlja se pitanje u kakvom su odnosu kurzivni odlomci sa delovima teksta koji im neposredno prethodi ili dolazi posle njih, ili pak kako fragmenti oko kurzivnih međusobno komuniciraju i nadovezuju se uprkos prekidu. U jednom fragmentarno-asocijativno organizovanom narativu, razmatranje tih dispozitivnih pitanja znači istovremeno doticanje nekih od suštinskih pitanja komponovanja (anti)romana.

Prema tipu odnosa koji uspostavljaju sa tekstem koji im prethodi ili im sledi, kurzivni fragmenti mogli bi se uslovno podeliti na dve grupe: na one u kojima je

---

<sup>127</sup> Na granici dispozitivnih i lingvističkih jedinica, paragraf je egzemplar unutrašnje segmentacije i organizacije teksta na „pamtljive“, logičke i semantičke jedinice, što je utrlo put romanesknim poglavljima (Dionne 2008: 259–260). Do „konačnog trijumfa“ novog reda i paragrafa u romanu dolazi na početku 18. veka (261).



evidentniji momenat tematsko-asocijativnog *nadovezivanja*, i na one u kojima preteže momenat *prekida* i *disocijacije*.

Tako je prvi kurzivni fragment („O, oči...“, ) sa prethodnim i potonjim tekstom povezan putem vrlo transparentne *tematsko-motivske veze* i to principom sugerisanja slobodnog asocijativnog „skoka“ ili „ujeda“ između fragmenata. Kurzivni umetak sa centralnim motivom očiju direktno se nadovezuje na prethodnu epizodu s čovekom bez oka, dok njegov završni motiv „putujućih očiju vozova“ direktno uvodi u sledeći narativni fragment u kom se junak nalazi „na prozoru voza“. Ovaj tip asocijativnog preplitanja, zasecanja fragmenata jednih u druge, paradigmatičan je za *prostornu kompoziciju*<sup>128</sup> *Korena vida* i predstavlja jedan od glavnih kohezivnih pogona unutar njegovog fluidnog i disperzivnog tekstualnog tkiva. Lirsko svojstvo vezano za ove kurzivne fragmente time se transponuje na ravan temporalnosti i komponovanja antiromana, koji su u slučaju asocijativno organizovane tekstualnosti *Korena vida* bliže nenarativnoj, lirskoj temporalnosti.

Kod ostalih kurzivnih fragmenata ovog tipa asocijativne veze mogu biti manje očigledne, ali i značenjski složenije, a njihov semantički areal često se rasprostire znantno šire od neposrednog tekstualnog okruženja. Takav je slučaj, na primer, sa kurzivnim retoričkim pitanjem „Zar radi zdravlja samo...“ (80) na kraju prvog poglavlja drugog dela romana, koje je po motivu ugroženosti i obnove života u tematsko-problemskoj vezi sa fragmentom koji mu neposredno prethodi, ali zapravo semantički rezonira *čitav odeljak* romana o tuberkuloznom mladiću. Minimalni sibilski aforizam kurzivne rečenice „U reci ovoj koja uvek dolazi drugom rekom utopljen nepromenjeno“ (89), kojom se u prvom izdanju završava jedan od fragmenata (a koja će u drugom izdanju biti autonomizovana i od njega odvojena belinom), pokazuje kako se tematsko-asocijativna veza može ostvariti kao sumirajuća rekapitulacija, tj., u ovom slučaju, kao aforistično sažimanje, prekodiranje i transkripcija uvodne rečenice (prethodnog) fragmenta, s kojom gradi neku vrstu homologne i kružne strukture.<sup>129</sup> Iako je postupak rekapitulacije poznat

---

<sup>128</sup> „Kompozicioni raspored do kojeg dolazi u pripovesti kada se napuste uobičajeni logičko-temporalni načini narativne organizacije u korist načina kakve tradicionalno neguje (nenarativna) poezija. Prostornom kompozicijom se temporalno kretanje epizoda zaustavlja, a pažnja se skreće na odnose simetrije, antiteze, gradacije, repetitivnosti i sl. između sastavnih elemenata epizode, a značenje se pomalja iz tih odnosa“ (Prins 2011: 166).

<sup>129</sup> Prva rečenica naznačenog fragmenta, sa srodnim motivima (reka, neželjeni/suprotni pravac, utapanje, mrtvilo nepomičnosti/nepromenjenosti), glasi: „Da sebe prezirem utopljenog u reku ovu koja teče neželjenim pravcem, ili nepokretna stoji, leži već odavno kao mrtvac, jer vidim većito iste obale i drveće

*narativni* postupak i naratološki koncept, ovde ga, u opštem minimalističkom duhu Vučovog (anti)romana, vidimo u jednoj lirskoj, aforističko-metaforičkoj realizaciji.

Neobičan je i slučaj poslednjeg kurzivnog fragmenta u romanu, koji se svojim centralnim motivom *čekanja* kao osnovnog stanja subjekta praktično vraća na sam početak romana i njegov uvodni motiv, dok u odnosu na fragment koji mu neposredno prethodi stoji u dvostrukom odnosu *saglasja* i *kontrasta*. On, naime, kao lirski *pozitivitet* afirmacije junakovog stanja iskorenjenosti, rasplinutosti i pasivnosti izražava, u suštini, istu *vrednosnu tačku gledišta* kao i prethodni fragment, u kom je pak to isto vrednosno stanovište ostvareno kao polemički *negativitet* jedne gorke invektive usmerene protiv graditeljsko-sopstveničke psiho-ideologije „čvrstih i nesalomivih“ ljudi. Tako su dva susedna fragmenta aksiološki kompatibilna, ali izražajno i motivski kontrastirana, što je još jedna primer prostorno-lirskog modaliteta komponovanja na temelju ponavljanja i kontrasta, karakterističnog za *Koren vida*.

U drugoj grupi kurzivnih fragmenata eksplicitnija je funkcija narativnog *prekida*, disocijacije i kontrastiranja u odnosu sa okolne fragmente. Tu je možda najilustrativniji kurzivni fragment obraćanja Bogu, koji narativni tok preseca na mestu koje bi zauzimao prostor trajanja sna: fragment koji prethodi ovoj molitvenoj apostrofi završava se junakovim *padom u san* („osetio sam [...] tajanstveni dolazak sna“, 24), a onaj koji joj sledi počinje njegovim *buđenjem* („Probudio sam se naglo“, 25). Na osnovu toga, prostor koji zaprema kurzivno obraćanje Bogu jeste nešto što bi, u slučaju prećutanog ili nezapamćenog sna, bilo samo belina između dva trenutka svesti. Postupak narativnog „skoka“ ostvarenog kroz motiv odlaska junaka na počinak, gotovo je *topos* romanesknog dispozitiva uopšte, jedan od tipičnih načina koji su romansijeri otkrili za prekid jednog i započinjanje narednog poglavlja (v. Dionne 2008: 440). Specifičnost ovog Vučovog fragmenta jeste što je *kurzivno* decenzurisao i popunio tu belinu rezervisanu za ispušteno vreme sna, tipično vreme prekida pripo(s)vesti. Dopunskim sredstvima, međutim, ni u ovom slučaju ne prestaje dejstvo asocijativno-kohezivnih veza između *kurzivnog sna* i okolnih poglavlja: sa prethodnim fragmentom veza je uspostavljena motivom *ljuljanja*, kojim se junak (samo)uljuljuje u san, a koji je i prvi atribut

---

na njima, savijeno vetrom iz planine i mulj pod grudima koji se naslaže visoko i ako kopam rukama u dubinu da pronađem čvrstu grudvu zemlje“ (87–88).

božanskog;<sup>130</sup> sa potonjim fragmentom vezu obezbeđuje motiv oka, (vodenog) ogledanja i prodiranja pogledom.<sup>131</sup>

Pripovedačeva apostrofa „Mrzim, o iz najdubljeg dna moje duše mrzim sve vas...“ (36) predstavlja srodan primer prekida osnovnog narativnog toka, koji bi se, bez te lirsko-retoričke intruzije, i smisaono i po tonu sasvim „prirodno“, sukcesivno odvijao. Ova kurzivna invektiva, naime, situirana je između izveštaja o bratovljevoj smrti i fragmenta čija uvodna rečenica nosi jasan signal narativnog nadovezivanja („Posle smrti mog brata ukrcao sam se na lađu za Marsej.“).

Najzad, kurzivni fragment „Ograditi rukama, trnjem, očima...“ (86–87) izdvaja se po tome što je predstavljen kao deo narativnog toka, dakle ni kao prekid ni kao labava asocijativna veza, već u direktnom nadovezivanju na prethodni fragment. Ova invektiva, interpunkcijski uvedena dvema tačkama i naznačena kao (nemi, unutrašnji) monolog junaka, integrisana je u sam tok naracije kao ono što junak misli, govori ili prećutkuje prišavši „nečujno“ prozoru. Tematski, ovaj kurzivni odlomak sasvim se uklapa u tekstualno okruženje, s tim što je opšta tema pobune protiv otuđenja u njemu data kao *retorički afekt* a ne pripovedna scena, zbivanje ili lirski kontemplacija. Kurziv je ovde znak za različit i afektivno povišen modus izražavanja istog misaonog i vrednosnog stava koji karakteriše i okolne fragmente.

Ovaj mali repertoar figura prekida i nadovezivanja nije ekskluzivno vezan za kurzivne fragmente i može se dopuniti primerima srodnih postupaka komponovanja iz nekurzivnih delova osnovnog teksta romana. Ono što kurzivni umeci upadljivije sugerišu jeste neophodnost ulaska u *kapilarni tok* asocijativnog pripovedanja u *Korenu vida*, kako bi se osvetlio postupak strukturno-motivskog *umrežavanja* i pripremio za njegove iznenadne semantičke skokove i učinke. To majstorstvo Vučovog asocijativnog postupka, kao i njegovu psihološku dimenziju i autentičnost, detaljnije ćemo razmotriti i na drugim tačkama tumačenja. Za sada možemo da zaključimo da načini strukturnog umrežavanja kurzivnih ulomaka variraju i ne nude stabilan kriterij na osnovu kog bi se mogao dešifrovati režim njihovog uvođenja i asimetrične distribucije kroz tekst romana.

---

<sup>130</sup> „Tek što sam pomislio da se ljuljam na alkama, koje su privezane za gumene konopce daleko u visini ... osetio sam prijatnu toplotu i tajanstveni dolazak sna“ / „Kazali su mi da su te slušali u šumama pobesnelim i zaljuljanim“ (23, 24).

<sup>131</sup> „Učinilo mi se, ipak, da je tvoj lik zaplovio u bistrom planinskom jezeru [...] Sad te, bože, vidim u sobama u koje iz mraka krišom prodirem pogledom [...]“ / „Probudio sam se naglo, u trenutku kad je sunce prodrlo kroz mali *okrugli prozor kabine*. Otvorio sam ga širom, i skoro *na visini mog pogleda* pojurilo je beskrajno uzdrhtalo more“ (24, 25).

Ono što se, više nego ritmičnost i liričnost, čini kao osnovno zajedničko svojstvo kurzivnih fragmenata jeste njihova *retoričnost*, utisak usmenog govora, kao još jedna njihova lirska karakteristika. Intonacijski efekti usmenog govora, poznato je, u pisanom tekstu transponuju se putem interpunkcijskih sredstava. Zato ćemo se na kratko osvrnuti na još dva tipa umetnutog diskursa u *Korenu vida* označenog srodnim interpunkcijskim sredstvima: tuđi govor označen *navodnicima*, i očigledni prekid koji u tekst unose umeci u *parentezama*.

### 3. 2. 2. 2. Navodnici i parenteze: drugost i naknadnost

Načelo izdvajanja kurzivnih odlomaka je pre svega interpunkcijsko i tipografsko, dakle *paratekstualno*, situirano u domenu naknadnih intervencija nad tekstem *kao tekstem* za koje je načelno odgovoran implicitni autor. Zanimljivo je da se na jednom mestu *Korena vida*, govor, interpunkcija i tipografija i eksplicitno povezuju: „Zavrište plakate na mokrim zidovima, zakrešte slova podvučena bojama i znacima navoda: isurelim tačkama“ (94). Tipografskim i ortografskim postupcima očigledno se pristupa sa svešću o mogućnosti njihove estetizacije, odnosno kao sredstvima kojima bi se mogao sugerisati onaj višak koji se ne može neposredno verbalizovati već ostaje neartikulabilni krik („zavrište“, „zakrešte“) ili pak elipsa, kapitulacija govora (tri tačke). To je u skladu sa Dionovom napomenom da se govorno-retorički, sonorni i neverbalni aspekti značenja u štampanom tekstu *prevode* na tipografski jezik vizuelnih, grafičkih znakova. Strategija grafičkog sugerisanja *afektivnog viška*, koji se manifestuje kao manjak govora i kolaps verablizacije, sastavni je deo *semioze* koja se upisuje u simbolički poredak teksta i *preplavljuje* ga „*isurelim tačkama*“, *nagibima* kurziva, *podizanjem* uskličnika, *ogradama* navodnika ili zagrada, *nemim* belinama. Telesna dimenzija ovih metafora odgovara mestu i načinu njihovog upisa u (tipografsko) *telo teksta*.

Kurziv je, dakle, samo jedan od vidova paratekstualnog izdvajanja umetnutog tipa teksta i diskursa u Vučovom romanu. Pored kurziva, postoje još dve srodne i uobičajenije interpunkcijsko-tipografske prakse koje se koriste za označavanje upliva drugog tipa teksta: navodnici i parenteze, koji posredno mogu pomoći da osvetlimo još neka svojstva kurzivnih umetaka.

Najbliži i kurzivu gotovo „sinoniman“ postupak izdvajanja drugog tipa teksta jesu znaci navoda, kao minimalna intervencija implicitnog autora kojom se naznačuje narativno transponovanje dijaloga ili drugog tipa slobodnog upravnog diskursa, pisanog ili usmenog. Kao što je J. Delić primetio, dijalozi su u Vučovom romanu srazmerno retki. Oni, takođe, nemaju ništa zajedničko sa tipom (pre)slobodno asocirajućih, zaumnih dijaloga bliskih diskursu ludila čije je primere navodio Breton u *Manifestu*. Ali pored toga što su dijalozi retki i nisu predmet eksperimentalnih postupaka, u *Korenu vida* postoje brojne varijacije dijaloške teme i uvođenja tuđeg govora: dekontekstualizovani odlomci dijaloga koji dopiru kao sećanje, nemi dijalozi, jedno interpolirano pismo i jedan umetnut pripovedni monolog, kao recidiv nekog (neispripovedanog) dijaloga ili razgovorne situacije. Važno je naglasiti različite oblike prisustva te direktne *tuđe reči* u Vučovom romanu, koji je često određivan kao roman jednog lika, ali koji je u osnovi zasnovan na retoričkom i interaktivnom modelu književne komunikacije, što ga otvara dijalogičnosti.

Zadržaćemo se ovom prilikom na dva ekstenzivnija oblika nedijaloškog oblika dijalogizacije romanesknog diskursa uvođenjem ekstenzivnijih navoda tuđeg govora: kraće *umetnuto pismo* drage (61), i nešto ekstenzivniji *monolog* vojnika u logoru (81–83), koji su u *Korenu vida* izdvojeni kao zaseban fragment-paragraf pod navodnicima.

Umetnuto *pismo* upućuje na jedno svojstvo koje je Dion istakao povodom *kvazidispozitiva* u mimetičkom modelu *romana u pismima*. Kako je pismo nefikcionalni žanr, sa vlastitim (para)tekstualnim svojstvima, njegova integracija u tekst romana (i ne samo romana u pismima gde služi kao obuhvatna kompoziciona paradigma) uvek znači imanentan prekid i pokreće neke od funkcija dispozitiva, koji se upravo na mestima prekida i segmentacije snažnije ispoljava i otelotvoruje. Reč je pismu žene, pripovedačeve drage, upućenom nakon jednog njihovog neobičnog noćnog susreta. Pismo je uvedeno jednom naratorovom rečenicom, tzv. konferansom, a njegovo navođenje u funkciji je narativnog pomaka. Znaci navoda, dodati tek u drugom izdanju, funkcionišu kao tipična oznaka citiranja tuđeg govora, koji bi se, međutim, prepoznao i na osnovu samih lingvističkih karakteristika (prvo lice ženskog roda, obraćanje, referisanje na prethodno opisani susret, itd.). Drugi navodnicima izdvojen fragment, međutim, nije uveden nikakvim konferansama niti bliže narativno kontekstualizovan. To je takođe govor u prvom licu, monolog, ili monološki isečak (na narativnu površinu

nedoazanog) razgovora, u kom ulični glumac govori o svojoj vojnoj i otadžbinskoj službi. Pojavljivanje fragmenta nije narativno pripremljeno niti motivisano, tako da je granica između njega i okolnog teksta iznenadnija, ali i slabija, sugerišući da bi sadržaje ovog artefijelno organizovanog govora drugog narator mogao ili želeo potpisati ili pripisati sebi. To se posebno odnosi na defetistički, antiratni refren „Ja nisam vojnik“ kao lajtmotivsko načelo organizacije prvog dela monologa tog glumca-vojnika. Za razliku od pisma drage, govor vojnika u logoru, koji se iznenada pojavljuje u naratorovoj svesti i pripovesti, daleko više doživljavamo kao govor sa kojim se pripovedač poistovećuje. U narativu u kom dominiraju apostrofe i pripovedačeva dozivanja odsutnih sagovornika, pojavljivanje opsežnijeg direktnog govora drugog važna je empatička dopuna retoričkom konceptu romana-razgovora.

Iako različitog tipa, ovi primeri navedenog pisanog odnosno usmenog tuđeg govora u romanu imaju srodan status, koji posredno osvetljava i status kurzivnih umetaka. Iako se u njihovom slučaju koristi drugi klasičan način označavanja umetnutog tuđeg glasa (navodnici, a ne kurziv), osnovno i upadljivo svojstvo tih navedenih tuđih reči jeste da *ne mogu biti zamenjeni za glas pripovedača*, čak i kada je, kao u slučaju govora vojnika, ova vrsta supstitucije jedan od mogućih i željenih pripovednih efekata. To baca dodatno svetlo i na kurzivne umetke, koji su uvek glas samog naratora, ali (možda) tuđ glas u njemu, ili nešto u njegovom vlastitom glasu što ga (samo)otuđuje i traži da bude tipografski označeno. Kurziv tu nije tuđ govor, ali jeste pripovedačev govor koji se predstavlja kao *strano telo* (u) pripo(s)vesti, jasno grafički iscrtano po njenoj teksturi. Bilo bi vrlo zanimljivo i podsticajno kada bi se kurzivni umeci mogli tumačiti kao oznaka upliva automatskog pisma i glasa nesvesnog u pripovedaču nadrealističkog (anti)romana. Za to, međutim, ne postoje osnove: kurzivni umeci često su polemički, njihova liričnost nije radikalnog automatskog tipa, niti postoji jedinstven stilski režim koji ih određuje. Utisak i efekat stranosti ipak vredi očuvati, makar ga razumevali kao govor pripovedača (samo)otuđenog od svoje pretežne ili uobičajene funkcije u datom narativnom kontekstu. Kurziv je marker te drugačije funkcije, pojačanog afekta, retoričke intenzifikacije i srodnih efekata.

Drugačije stvari stoje sa fragmentima koji su od osnovnog teksta odvojeni *parentezama* (zagradaama). Parenteza je takođe retoričko sredstvo, pa i figura, s osnovnim značenjem *naknadnosti*, naknadnog dodatka već rečenom. Pojavljivanje

zagrada, kako piše Dion, znači brutalan upad parateksta u sam tekst, istovremeno *upis* i znak njegove nepotpune integracije. Unutar osnovnog teksta Vučovog (anti)romana možemo pronaći niz pripovedačevih iskaza u zagradama, kao prateći komentar, asocijaciju, sumnju ili pojašnjenje iskaza, ali i kao znak unutrašnjeg podvajanja i otelotvorene *naknadnosti* koja nije pripovedno asimilovana već ostavlja utisak prezenta koji ne stiže da poravna tekstualne tragove nestabilnosti i mobilnosti pripovedne svesti uhvaćene u samom trenutku njenog (s)kretanja. Svega u dva slučaja zagradama su obuhvaćeni veći delovi teksta, upravo osnovna jedinica teksta – fragment-paragraf. Ono što je zanimljivo jeste da je taj tip umetnutog i ograđenog teksta, kad je u statusu autonomnog fragmenta-paragrafa, tipološki (stilski, retorički i sadržajno) sasvim srodan *kurzivnim* umecima, i to upravo onom tipu koji je Delić izdvojio za paradigmatičnu demonstraciju i objašnjenje ovog postupka. Paragrafi u parentezama su oni koji bi se tipološki podjednako mogli izdvojiti i kurzivom. Ako to ipak nije slučaj, to bi, još više nego srodni delovi teksta iz glavnog, nemarkiranog dela romana, svedočilo da *načelo izdvajanja* kurzivnih fragmenata ne počiva na tipu teksta i diskursa koji je njima obuhvaćen. Koristan zaključak iz ove ravni argumentacije bio bi taj da se i u logiku uvođenja i distribucije kurzivnih umetaka uključi naznačeno parentetičko svojstvo *naknadnosti*.

Kome bi moglo pripadati to *vreme naknadnosti* važno za razumevanje kurzivnih fragmenata *Korena vida*? Reč je o nekom načelu koje se približava pitanjima autorskih intencija, pripovednih nivoa, procesa komponovanja romana, porekla teksta, trenutka njegovog nastanka i/ili kurzivnog označavanja. Ta ravan evidentno nije semantička, nije stilsko, i ne može se tumačiti kao glas nesvesnog i automatsko pisanje. Ako to nije tuđi glas (glas drugog junaka), i ako to nije glas drugog kao glas unutrašnjeg drugog i druge scene (nesvesnog), jedna od mogućnosti koja preostaje jeste da je to onaj sopstveni drugi koji nastaje nekom trubulencijom *pripovedne instance*, možda i implicitnim vremenskim pomeranjem koje omeđuje razmak između (implicitnog) autora i (autobiografskog) pripovedača. Ono što se povodom kurzivnih odlomaka s pouzdanjem može reći jeste da je za njihovo tipografsko izdvajanje odgovoran onaj *naknadni drugi* koji čita, rediguje ili dopisuje vlastiti tekst. Jedini način da se ta naknadnost, i minimalni prekid i pomeranje u identitetu koji ona unosi, označi jeste – *paratekst* (kurziv).

Paratekstualno označavanje uvek je znak pojačane racionalne aktivnosti implicitnog autora. Ruka koja upisuje kurziv jeste ruka autora, ali ne u istoj ravni ili istom trenutku pa ni u istom tipu angažmana u tekstu, ili nad tekstom, kao u trenutku kada uzima „masku“ (autobiografskog) pripovedanja. Ne možemo znati da li su kurzivni odlomci i izvorno nastali kao drugačiji tip diskursa, tj. da li su tokom samog *pisanja* romana, a ne *naknadnim* potezom ruke nad ispisanim tekstom, označeni kao kurzivni.<sup>132</sup> Ali čak i u tom slučaju u autorovoj ruci dešavao bi se trenutak skretanja i/kao naknadnosti, trenutak prekida i posezanja za drugačijom tekstualnom strategijom. Kurzivni odlomci tj. umeci zaista potiču ili sa drugog mesta (iz drugih zapisa, druge sveske, drugog niza sećanja, drugog psihološkog regiona) ili iz drugog vremena (kao zaista *naknadno dopisani*, ili samo *naknadno podvučeni*).

Jedan mali znak sa prospekta možda sugeriše ono što je prava priroda te implicitne ili eksplicitne naknadnosti konzervirane u *kurzivu* naznačenih odlomaka: reč je o *kricima*, afektivno povišenim trenucima, o čijem intenzitetu i različitosti, koje diktira iskustvo, može svedočiti samo subjekt pripovedanja. Takvo transtekstualno načelo moglo bi objasniti iregularnost, asimetričnost i gotovo neutvrdivu logiku izdvajanja i raspoređivanja kurzivnih umetaka, a posebno to zašto oni odlomci romana koji se *čitaocu* mogu učiniti kao tekstualno identični sa kurzivnim umecima, ne bivaju podvrgnuti istom postupku tipografskog markiranja.<sup>133</sup> U logici kurzivnog markiranja i izdvajanja određenih delova teksta nema apriornog i doslednog sistema, te se može pretpostaviti da njome rukovodi (i) neutvrdiva, iskustveno-egzistencijalna i faktualna logika afektivnog markiranja, odnosno razlike o kojoj može posvedočiti samo subjekt autobiografskog pripovedanja. Ukoliko bi to bio slučaj, kurzivni umeci ne bi bili lirski zato što su ritmični poput pesme (kao i brojni drugi odlomci romana), već zato što su autobiografski. Time bi princip njihovog komponovanja bio kompatibilan sa globalnom strukturom i poetikom Vučovog romana i režimom asocijativno-afektivnog ulančavanja njegovih framenata.

---

<sup>132</sup> Za tu vrstu zaključaka bilo bi neophodno raspolagati podacima i dokumentima vezanim za genezu teksta, što na današnjem stupnju poznavanja Vučovog opusa nije moguće.

<sup>133</sup> Srodan postupak kurzivnog izdavanja teksta nalazimo u Vučovoj autofikciji (autobiografiji-romanu) *Omame*. U njima su kurzivno označena uvodna poglavlja svakog od hronološki nanizanih delova romana (uvek naslovljena kao „Predstojnica“, i numerisana), u kojima autor metadiksurzivno meditira o samom procesu i prezentu pisanja. I u ovom slučaju, dakle, kurziv će biti marker tog pripovednog izmeštanja i naknadnosti definisane raslojavanjem pripovedne instance prvog lica.



### 3. 3. ROMAN KAO RAZGOVOR: RETORIČKO-USMENI MODEL I PARADIGMA LIRSKOG ANTIROMANA

„Pisanje, ako je valjano [...] samo je drugo ime za razgovor.“

Stern, *Tristram Šendi*

#### 3. 3. 1. UVOD

##### 3. 3. 1. 1. Konceptija romana-razgovora

Jedna od važnih funkcija kritičke beleške na oglasnom prospektu za *Koren vida* bila je i u tome što je, donekle dislocirano ali ipak uz objavljeno delo, donosila i autorsko viđenje žanrovske prirode njegovog ostvarenja. Tu je *Koren vida* određen kao „čisto lirski roman“, koji se upravo tim „čisto lirskim“ svojstvom razlikuje „od kakvog romana“ i „tolikih pripovedaka“. To razlikovno *lirsko* svojstvo u ostatku kritičke beleške dopunjeno je ili razloženo na dopunske, specifičnije karakteristike, koje se mogu grupisati oko kategorija *nefiktionalnosti* i *usmenosti*, *romana-svedočanstva* i *romana-razgovora*. Ako „čisto lirski roman“ i donosi zaplete, to su *neizmišljeni* zapleti, zapleti unutrašnjeg iskustva („legenda jednog srca“), koji su kao takvi *poetskiji* i *zanimljiviji*. Potom se naglašava iskustveni singularitet knjige koja je toliko *lična*, toliko *drukčija*, da je *nezamenljiva* i *neuporediva*. To su *iskreni odblesci jednog stvarnog života* koji *zadiru* u život čitaoca, koji su bliski i prisni kao *reč nekoga ko govori o događajima koji su ostavili traga* u njemu i o *životu osećaja*. Iz(a) ovih određenja postepeno se i sve jasnije nazire *figura čitaoca*, fundamentalna za Vučovu koncepciju romana kao *intimnog (raz)govora*: *Koren vida* je *topla* i *nadahnut*a knjiga koja se može poneti sa sobom, sa kojom se može *razgovarati* kao sa drugom, koja čitaocu pomaže da nazre šta se u njemu samom događa i koja *kao da tumači* „neiskazani nemir mnogih duhova“.

Kao što vidimo, (auto)poetička beleška s prospekta stavljala je snažan akcenat na model *komunikacije* sa čitaocem. To je knjiga koja *govori* drugom, sa kojom se može razgovarati kao *sa drugom*, i koja istupa *u ime* neiskazanog nemira drugih. Avangardni (anti)roman, dakle, komunicira sa čitaocem neposrednije, toplije i ličnije nego što to čini Literatura, pri čemu presudnu ulogu igraju komponente *nefiktionalnog* – *neizmišljeno*,

*iskreno, stvarno* – koji dublje *zadiru* u život čitaoca, omogućavajući mu da *nazre* nešto što se i u njemu samom dešava, i potvrđujući mu da u svojim unutrašnjim, neiskazanim nemirima nije usamljen. *Čisto lirsko* svojstvo je u ovom slučaju prisno povezano sa *antiromanesknim* kao *antiliterarnim*, i to na način koji u središte promišljanja stavlja *receptiju* dela, *alijansu* autora sa čitaocem. Taj lirski savez sa recepijantom vidi se pre svega kao oblik neposred(ova)ne, čak *usmene* komunikacije („reč nekoga koji govori“, „šapat“, „uzvici“, „razgovarajte sa njom“), kojom se transcendiraju tradicionalni okviri *fikcije* i književne interakcije zasnovane na bestrasnoj estetskoj distanci.

Iz neobične konstelacije elemenata i argumentativne logike o žanrovskoj prirodi *Korena vida* koju nudi oglasna (auto)kritička beleška, mogli bismo izvesti nekoliko hipoteza o značenju i funkcijama koji se pridaju „čisto lirskom“ načelu.

1) *Lirsko kao žanrovsko, a ne stilsko svojstvo*. Najpre, klasični argument o liričnosti *Korena vida* ovde se ukazuje u posebnom svetlu i traži teorijsko razrešenje koje tu liričnost neće posmatrati samo na stilsko-retoričkoj ravni pesničke slike, metafore ili ritma, već i na složenije postavljenoj strukturno-iskaznoj ravni vezanoj za konstitutisanje pripovednog subjekta i sveta. Lirsko će se tu neizbežno uskrstiti sa naratološkim, pevanje sa pripovedanjem, ali i nefikcionalno sa fikcionalnim, i usmeno sa pisanim. Lirsko je, ukratko, poetički vektor dublje žanrovke hibridizacije a ne stilsko-retoričke teksture (anti)romana. *Čisto lirsko* je sinonim *antiromanesknom*.

2) *Lirsko kao usmeno*. Čisto lirsko svojstvo nadrealističkog (anti)romana (ne)očekivano se oslanja na kategorije usmene komunikacije, pojmove zvuka, glasa, direktnog obraćanja i neposred(ova)nog razgovora. Koliko god za samu liriku i njene *muzičke* korene to bilo „prirodno“, sistematsko posezanje za patosom *glasa* u ekstenzivnoj *pisanoj* i proznoj formi podrazumeva ukrštanje dva bitno drugačije ustrojena estetska i kulturološka sistema posredovanja, kao i izumevanje postupaka za njihovo usklađivanje i simbiotičko delovanje. Iz perspektive poststrukturalističke kritike fonocentrizma, ta (re)orijentacija na *glas* i *usmenost* može se učiniti poetički regresivnom, svojevrsnim padom u arhaiku oralnosti i samoutemeljenja. Ipak, iz više teorijskih perspektiva moguće je osmisliti subverzivne potencijale avangardne re-vokalizacije antiromanesknog pisma, bilo da je reč o psihoanalitičkom učinkovitom terapijskom govoru i lakanovski inspirisanom promišljanju paradoksologije *glasa* (Dolar 2009), ili o posttekstualističkoj obnovi interesovanja za *hermeneutiku usmenog*

govora (Jevremović 2013). To nas, takođe, podseća da je i automatsko pisanje izvorno bila tehnika za seizmografiju *govorne misli*, kao unutrašnjeg *glasa* i *mrmore nesvesnog*, i da je pored pisane forme ravnopravno obuhvatalo i automatski monolog. Videćemo da se i savremena, postklasična naratologija zaputila sličnim putevima „ekstremnih“ formi pripovedanja, među kojima se nalaze i ona koja iskušavaju potencijale književnosti kao razgovora.

3) *Lirsko kao nefikcionalno*. Čisto lirsko načelo bi, prema argumentaciji sa prospekta, trebalo shvatiti i kao *nefikcionalno*. Tu se još jednom srećemo sa jednim od klasičnih prerogativa lirike, i to ne samo sa književnokritički duboko ukorenjenim spontanitetom autobiografskog poistovećivanja autora sa lirskim subjektom pesme, već i sa specifičnim nefikcionalnim režimom koji i u strože zamišljenim teorijama žanrova liriku strogo suprotstavlja fikcionalnim rodovima. Tako je, na primer, Kete Hamburger, u svojoj uticajnoj i osporavanoj studiji *Logika književnosti* (1957), insistirala na tezi da *iskazi* u lirici imaju ontološki sasvim drugačiji status nego iskazi u prozi i drami, žanrovima koji počivaju na izgradnji fikcionalnih svetova. Ako je, za razliku od romana/fikcije, iskaz lirike definisan time što se doživljava kao iskaz (u) stvarnosti, između dva tipa jezičko-žanrovskog posredovanja koje Vučo pokušava da spoji, premosti ili permutuje, postojao bi nepremostiv, onotloški jaz. Čak i ako se ovaj argument fenomenološke teorije K. Hamburger ne uzme u svoj strogosti i širini njegovih implikacija, lirsko kao nefikcionalno u pripovednom okruženju treba videti kao *procep* koji bitno transformiše žanrovski predložak Vučovog (anti)romana. Upravo taj procep moguće je premostiti pripovednim oblikom koji i u teoriji Kete Hamburger funkcioniše kao spojnica i most preko „uzanog ali nepremostivog jaza“ koji deli *fikciju* od *opšteg iskaznog sistema*.<sup>134</sup> Reč je o pripoveci u prvom licu, čiji je praoblik i izvorište

---

<sup>134</sup> Razmatranja Kete Hamburger o pripoveci u prvom licu javljaju se kao „završni kamen“ u sklopu njene fenomenološko-jezički zasnovane logičke strukture književnosti. Osnovna, vrlo poznata i vrlo osporavana, teza K. Hamburger jeste strogo kategorijalno razlikovanje dva osnovna roda književnosti – *fikcionalnog* (proza, drama, pa i film) i *lirskog*. U okviru te logičko-jezičke arhitektonike, pripovetka u prvom licu predstavlja „međuoblik širokog dijapazona“ (Hamburger 1976: 320), koji ipak stoji sa one, *lirske* strane „uzanog ali nepremostivog jaza“ koji deli *fikciju* od *opšteg iskaznog sistema*. Jer, pripovetka u prvom licu – u svojim rasponima od niskog stepena fingiranosti, bliskog autobiografiji, do visokog stepena fingiranosti, bliskog fikciji – zapravo je „ne-fikcionalna vrsta“ koja „gostuje“ u stranom joj „epsko-fikcionalnom prostoru“, pošto „spada u oblast iskaza stvarnosti, sa svim nijasama koje ovaj sam može imati“ (318). „Pripovjedač u prvom licu ne 'proizvodi' ono što pripovijeda, već pripovijeda o njemu na način svakog drugog iskaza stvarnosti“ (300). Iskazni subjekt, temeljni logičko-jezički operater teorije K. Hamburger, u pripoveci u prvom licu ipak nije ni lirski ni fikcionalni, već *fingirani iskazni subjekt*, čija fingiranost varira, ali je to uvek subjekt podređen *zakonu iskaza*, koji „dopušta epsko samo u njegovom tako reći još predfikcionalnom obliku“ (303); on nije mimesis stvarnosti već *mimesis iskaza stvarnosti* (311), mimesis

*autobiografija*, koja je i generičko polazište Vučovog „sasvim osobenog književnog pokušaja“ ispisivanja „čisto lirskog romana bez izmišljenih zapleta“.

Lirsko kao faktor žanrovske hibridizacije u *Korenu vida* najdelotvornije je kao princip uvođenja specifične komunikacijsko-iskazne situacije karakteristične za liriku kao žanr ili rod, koja obuhvata mnogo širi spektar oblikotvornih postupaka od stilsko-figuralnih učinaka na stilskoj razini teksta. Osnovno pitanje, dakle, postaje da li i kako lirsko može da pripoveda, odnosno kako se u koordinaciji lirskog, retoričkog i pripovednog izgrađuje model antiromana kao *romana-razgovora*. Pored autopoeitičke beleške sa oglasnog prospekta, za ovu vrstu žanrovske diskusije ovlašćuje i sam tekst romana. I kvantitativno i kvalitativno posmatrano, najupadljivije svojstvo i osnovne figure teksta *Korena vida* jesu *apostrofa* kao emfaza usmenog obraćanja i, s njom često srasla, *parabola* kao kratka priča, poučni primer. Nakon teorijsko-kritičkog osvrta na narativne potencijale apostrofe, posebno u okviru eksperimentalnih formi tzv. *(raz)govorne književnosti* i *pripovedanja u drugom licu*, preći ćemo na ilustraciju Vučovog originalnog doprinosa ovim i danas retkim pripovednim oblicima, kao i mogućnosti njihovog promišljanja u skladu sa egalitarno-poetičkim (pret)postavkama filozofskih koncepata Žaka Ransijera.

### 3. 3. 1. 2. Apostrofa i pripovedanje

Prvo svojstvo koje zahteva da se pitanje o liričnosti *Korena vida* postavi na drugačiji način nego što je to do sada činjeno jeste njegov *apstrofički stil*. Apostrofa se pojavljuje u većini kurzivnih odlomaka *Korena vida*, ali niukoliko nije rezervisana samo za njih, već predstavlja kvantitativno najzastupljeniju figuru romana, koja suštinski

---

stvarnog, autobiografskog subjekta koji govori. Sadržaj iskaza je irelevantan za određenje „stvarnosnog“: „Sadržaj jedne pripovijetke u prvom licu, ma koliko bio basnoslovno ne-stvaran, ma koliko malo se poklapao sa stvarnošću koja se može doživjeti – ipak neće dosegnuti fikciju“ (310). On ipak nema punoću *lirske* pesme kao *pravog* iskaza stvarnosti, odnosno potpuno ispunjenog pojma *doživljajne stvarnosti*, do čega dolazi kad „doživljaj stvarnosti više obilježava iskaz nego njena objektivna osobenost. A to znači [...] i onda kada je iskazana stvarnost u velikoj mjeri ne-stvarna. Jer ovdje je i krajnja ne-stvarnost, poput sna ili vizije [...] doživljaj stvarnosti, doživljaj lirskog Ja“, koji ne podleže proverbi autentičnosti (309). Ukratko, *oblik iskaza stvarnosti* je ono što uspostavlja snažnu granicu između fikcije i pripovetke u prvom licu, koja je strukturalno daleko bliža lirici. Ukoliko liriku definiše gore opisana punoća *sadržaja stvarnosti*, dok pripovest u prvom licu definiše „oblik, a ne sadržaj iskaza stvarnosti, iskazni oblik a ne sadržaj stvarnosti“, jasno je da je unutar „jakog *varijabiliteta romana u prvom licu*“ (307) moguće zamisliti i vidove radikalnijeg približavanja ova dva *iskazna, ne-fikcionalna* modusa, tj. čiste lirike (i) pripovedanja u prvom licu, posebno onog koje se približava svom „izvornom“, autobiografskom karakteru. Sve ove napomene treba imati u vidu prilikom daljih analiza Vučovog lirskog (kao) autobiografskog (anti)romana.

definiše njegov *pripovedni stil*. Isticana ritmičnost pojedinih partija *Korena vida* samo je prateća pojava nečega što je za poetiku i diskurs Vučovog (anti)romana bazičnije, a to je *retorika apostrofe*, trop usmenosti i lirskog pekida, u funkciji naglašavanja komunikativne i diskurzivne ravni pripovedanja. Pošto je reč o (autobiografskom) narativu u prvom licu, efekti apostofe postaju važan faktor strukturacije narativa, u koji uvode drugačiji, lirski tip komunikativne situacije i temporalnosti.

Prema klasičnoj retoričkoj definiciji, apostrofa je figura *obraćanja*, upravo *odvraćanja* govornikovog disursa od predmeta o kom govori kako bi se, često u emocionalno povišenom tonu, obratio odsutnim, mrtvim ili neživim „sagovornicima“: ljudima, bogovima, drugim živim bićima, predmetima ili apstraktnim pojavama.<sup>135</sup> Kao retoričko sredstvo patosa i afektivne intenzifikacije, vrlo frekventno i standardizovano, apostrofa se doživljava kao lirska figura izrazito konvencionalnog učinka. Neki savremeniji teoretičari, među njima i Džonatan Kaler, apostrofu, međutim, ne vide kao jedno od najarteficijelnijih pesničkih sredstava, već pre kao osnovnu lirsku figuru, figuru koja tropizuje sam događaj lirike, upravo *liriku kao događaj*. U apostrofi, smatra Kaler, nije toliko bitan sadržaj koliko sam čin obraćanja i skretanja pažnje na „krug ili situaciju same komunikacije“ (Culler 1981: 149). To apostrofičko obraćanje uvek je i zazivanje muza, dakle *invokacija invokacije*, ali i *invokacija kao vokacija*: vokativ kojim pesnik oslovljava odsutne pojave čin je njegovog samokonstituisanja kao pesničkog subjekta, čija je prezentnost svedena na glas, na desemantizovani označitelj *zazivajućeg O*, kao otelotvorenje čiste pesničke volje i moći, njene snage animiranja živog i neživog, pomirenja subjekta i objekta, isto koliko i obznanjivanja čiste pesničke pretenzije da se individualni poetski glas upiše u tradiciju sublimne poezije (158). Očišćena od partikularnosti sadržaja i ogoljena do univerzalne funkcije zazivanja, obraćanja, pridavanja glasa i animiranja sveta odsutnih, mrtvih ili neživih objekata, apostrofa se ukazuje u svojoj bazičnoj antropoetičkoj funkciji realizacije kontakta, oživotvorenja, ukidanja distance i alijenacije.

Barbara Džonson, za koju je apostrofa takođe sredstvo „skoro sinonimno sa lirskim glasom“, „trop koji, sredstvima zvonkog glasa retorike, doziva i animira odsutne, izgubljene, i mrtve“ (Johnson 1986: 29, 31), promišljanju ove figure dodaće i jednu

---

<sup>135</sup> Prema *Rečniku književnih termina*, apostrofa je „termin antičke retorike za figuru u kojoj govornik ili pisac iznenada prekida sa direktnim obraćanjem publici, 'okreće' se od svoga neposrednog sagovornika, da neposredno oslovi nekom mahu odsutnu ličnost, bogove, predmete ili pojave o kojima govori“ (Peković 2001: 48).

izrazitije psihoanalitičku i feminističku notu. Ona skreće pažnju na „dublju vezu između majčinstva i apostrofe“ (38) i, u dijalogu sa Lakanovim tezama o jezičkom razvoju deteta, uvodi pojam *primalne apostrofe*, prvog zazivanja upućenog majci, kojom započinje strukturacija onoga što će postati subjekt, ili identitet, određen relacijom prema instanci Drugog: „Ukoliko je apostrofa strukturirana kao zahtev, i ako zahtev primarni odnos prema majci artikuliše kao odnos prema Drugom, onda se sama lirka poezija – podvedena pod figuru apostrofe – čini kao neverovatno složena povest beskrajnih razrada i premeštanja jedinog krika, 'Mama!'“ (Johnson 1986: 38).

Završetak Kalerovog eseja o apostrofi dotiče se jednog pitanja koje je od velikog značaja za razmatranje odnosa lirskog i narativnog. Naime, kao figura-sinonim same lirike, apostrofa i u užim okvirima poetskog diskursa, uvek razapetog između oprečnih sila narativizacije i apostrofizacije, predstavlja *trijumf lirskog načela* (Culler 1981: 165). Ona je trijumf *bezvremenog prezenta* kao *prezenta pisanja* i deluje nasuprot narativnosti i njenih osnovnih rekvizita: „sekvencijalnosti, uzročnosti, vremena, teleološkog značenja“ (164). Apostrofa ukida osnovni pogon svake naratibilnosti – *vreme*, otvarajući polje nedogađajnog, vanvremenog prezenta u kom se događa samo sam čin lirike, događaj *glasu* koji se *obraća*. U poeziji „ništa ne mora da se dogodi jer je sama pesma ta koja treba da bude događanje“, a vreme apostrofe je „posebna temporalnost koja je skup svih trenutaka u kom pisanje može reći 'sada'“ (165).

Naznačena svojstva apostrofe, kao performativne figure lirike, mogla bi imati raznovrsne posledice kada se nađu u pripovednom kontekstu. I u lirici je, kao što smo videli, apostrofa figura *prekida* i *digresije*, ili, kako etimologija reči sugeriše, *okretanja* glave govornika, prekida dotadašnjeg toka govora, svojevrsna retorička metalepsa. Iz naratološke perspektive, tip *apostrofičko-lirske temporalnosti* o kojoj Kaler govori odgovara zakonu strukturacije diskurzivno-komunikativnog nivoa „sadašnjosti besede“, tj. čina pripovedanja, nasuprot vremenu povesti i događaja o kojima se pripoveda. U sklopu tog apostrofičkog skretanja verbalne i strukturne energije na *diskurzivnu* ravan i *komunikativnu* situaciju, reaktivira se i vokativno-retorički impuls o-glašavanja i naglašavanja usmenog modusa opštenja. Apostrofa je, tako, mesto u *pismu* koje se otvara *glasu*, vokativu i vokalizaciji, pamteći na određeni način muzičke, deklamatorne i usmene izvore ne samo lirike već i pripovedanja uopšte. Zato bismo, za početak, pripovedne implikacije apostrofe mogli grupisati oko tri osnovne, i samo uslovno

razdvojene tačke, tj. kao: 1) narativni *prekid*, koji naglasak stavlja na 2) *komunikacijsku situaciju*, i to kao 3) situaciju (simulirane) *usmene* komunikacije.

1) Prva posledica integrisanja apostrofičkog dikursa u romaneskni narativ proizilazi iz pomenutog svojstva *prekida* i *digresije*: svaki put kada pripovedač-junak započne jedno od svojih obraćanja odsutnim licima ili fenomenima, narativni tok biva prekinut, a vreme priče u toku tih liromanesknh apostrofa stagnira. Kao vid narativne digresije i/ili retardacije, apostrofičke partije bi bile srodne monološkim, deskriptivnim ili esejističko-refleksivnim punktovima u klasičnom romanu. S druge strane, trenutak prekida koji apostrofe uvode može i sam poprimiti neočekivan, iznova narativizovan smisao. Tako, apostrofa može biti znak za *prekid* kao *uvođenje* narativne analepse ili *prelaz* na novi narativni segment, ispoljavajući na taj način i *strukturišuću dimenziju* i funkcije apostrofičkog prekida. Apostrofe u *Korenu vida*, kao što ćemo videti, često funkcionišu upravo kao neka vrsta *strukturnih anafora*, pri čemu nagli prelazi na apostrofičke delove bivaju jasan dispozitivni znak ne samo narativnog *prekida* već i *kopče* ili *prelaza* između usitnjenih narativnih blokova-fragmenata. Ovakav pripovedni postupak pokazaće kako se u jednom izrazito fragmentarno i asocijativno organizovanom narativu upravo „lirskim“ sredstvima prekida i redirekcije mogu ostvarivati narativni pomaci i progresija.

2) Druga važna posledica apostrofičkog stila u pripovednom konetkstu proizilazi iz skretanja i prenosa estetičke pažnje na *komunikativnu situaciju*, na pripovedanje kao čin verbalne razmene i na aktere recepcijskog procesa. Tu se pitanje apostrofe dodiruje sa bar dva važna naratološka koncepta: 1) razlikovanjem *diskursa* i *priče*, „onotoloških“ ravni *pripovedanja* i *pripovedanog*, i 2) problemom pripovednih lica/glasova, odnosno *deikse* kao sistema jezičkih znakova koji signalizuju konkretne aspekte govorne situacije (lične zamenice, vremensko-prostorna određenja i sl.) i važan su element strukturacije narativnog sveta. Apostrofičko uvođenje govornog *čina obraćanja* i favorizovanje *vremena diskursa* nad *vremenom pripovesti*, poseban vid poprima u autobiografskom pripovedanju u prvom licu, koje zahvaljujući komunikacijskoj sauslovljenosti zamenica Ja i Ti, prezent pisanja kao obraćanja približava problematizaciji odnosa *nefikcijskog* i *fikcijskog*. Naime, u autobiografskom pripovedanju komunikacijski patos apostrofičkog stila još više je približen narativnom nivou determinisanom interakcijom na liniji autor-čitalac, podrazumevajući i neposredniji angažman čitaoca nego što je to slučaj u drugim

pripovednim situacijama. U tom smislu, Vučov odabir autobiografsko-apostrofičkog pripovedanja mogao bi biti optimalno narativno rešenje za intendirane *antiliterarne, trasnfikijske* učinke nadrealističkog (*anti*)romana-razgovora.

3) Treće pitanje koje pripovedna apostrofa postavlja jeste odnos usmenog i pisanog. Apostrofe su po definiciji praćene određenim tekstualnim i jezičkim markerima, kao što su vokativ, uzivici, specifična intonacija i interpunkcija, dakle sve ono što upućuje na upliv usmenog govora u jednom tipično pisanom okruženju kakvo podrazumeva roman. Već smo videli da taj vokativni patos apostrofe u poeziji može biti viđen i kao oblik žanrovskog pamćenja usmeno-melodijskih korena lirike. Zanimljivo je da i u romanesknom okruženju ta usmenost može biti shvaćena kao oblik generičkog pamćenja simbioze lirike i romana u određenim etapama razvoja žanra. Usmeno-retorička svojstva podsećaju na daleke početke i rane razvojne faze evropskog romana, kad je on bio u većoj zavisnosti od retoričkih žanrova (od antike do 18. veka), a posebno na srednjovekovnu romansu u stihu koja je još obitavala na granici lirskog i epskog, poezije i proze, usmenog i pisanog, nastajući kao pisani sastav unapred namenjen usmenom izvođenju u konkretnoj komunikacionoj situaciji. Lirsko u *Korenu vida* jednim delom je i ova žanrovska, romaneskna usmenost, deo zaboravljene „generičke romanse“ između romana, lirike i usmene kulture.

Tako je Vučov odabir da roman zamisli kao *roman-razgovor* koji izdašno koristi retoričke, pripovedne i komunikacijske potencijale *apostrofe*, jedan sasvim originalan pristup romanesknom žanru i mogućnostima njegovog inoviranja. Zanimljivo je da se ideja o romanu i književnosti uopšte kao *konverzaciji* i neposrednoj komunikaciji može naći i u osamanestovekovnom romanu, dakle u vreme kada je moderni evropski roman konstituisan upravo u interferenciji sa procesima vezanim za prelazak na anonimni, odgođeni i šire dostupni model književne komunikacije omogućen širenjem *štampe*. Kao što je poznato, Stern je svoj roman, i pisanje uopšte, video kao „samo drugo ime za razgovor“ (Стерн 1955: 112). Sternova igra sa vremenskim planovima u *Tristramu Šendiju*, romanu čiji pripovedač u tolikoj meri biva apsorbovan digresivnim etosom prezenta pisanja da vlastitu autobiografiju ne uspeva da ispriča dalje od pete godine, upečatljivo ukazuje na strukturni element koji najsnažnije biva uzrman prenosom akcenta na pripovedanje kao aktuelni (konverzacijski) komunikativni čin. Fundamentalna, fikcionalnim poretком tek donekle maskirana, *komunikatibilnost*



(svakog) pripovednog čina u slučaju autobiografsko-apostrofičkog narativa približava se samoj tački raz-graničenja fikcije i nefikcije na kojoj empirijski čitalac biva neposrednije p(r)ozvan i uvučen u reciprocitet interakcije sa tekstom. U tom smislu, *autobiografski roman-razgovor* najbliži je tipu književne interakcije za koju je u savremenoj naratologiji, sve više okrenutoj zapostavljenom fenomenu *pripovedanja u drugom licu*, kreiran termin *(raz)govorne proze*, tj. *talk fiction*.

### 3. 3. 1. 3. *Talk fiction*

Koncept tzv. *(raz)govorne proze* predložila je Irena Kakandes u knjizi *Razgovorna proza: književnost i eksplozija razgovora (Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion, 2001)*. Autorica kao distinktivan predmet proučavanja izdvaja specifičnu vrstu dela koja u recepijentu istovremeno proizvode „osećaj interakcije koju vezujemo za razgovor licem u lice ('talk') i osećaj vešte iskonstruisanosti te interakcije ('fiction')“ (Kakandes 2001: X). Reč je o tekstovima koji ne potiskuju *govor* u korist *predstavljanja* i ne skrivaju želju da intenzivnije deluju na čitaoca i utiču na stvarnost. Za ovaj tip književnosti, čiji se savremeni oblici vezuju za eksploziju tzv. „sekundarne usmenosti“ i nove oblike komunikacije omogućene tehnološkom revolucijom, Kakandesova pronalazi i važno tradicijsko uporište u shvatanju književnosti kao *razgovora* u 18. i 19. veku (26–28). Usmenost i raz-govornost te književnosti, naravno, nije i ne može biti doslovna već je simulirana i sugerisana nizom tekstualnih strategija koje ukazuju na *orijentaciju ka razmeni*, spontanosti i interakciji, recipročnosti i kontaktu sa čitaocem. Tekstualni znaci ove usmerenosti na komunikativni protok grupišu se posebno u ravni *deikse*,<sup>136</sup> ali i *ortografije* i *tipografije*, koje često preuzimaju funkciju posredovanja te usme(re)nosti diskursa.<sup>137</sup> U svakom slučaju, da bi „čitalačko iskustvo konstituisalo Razgovor“, čitalac mora biti svestan toga da je u interakciji sa *pisanim* tekstom (23).

Od četiri modusa razgovorne književnosti koje Kakandesova izdvaja (pričanje priče, svedočenje, apostrofa, interaktivnost), Vučov *Koren vida* mogao bi participirati

---

<sup>136</sup> Pod deiksom u širem smislu autorica podrazumeva svaku književnu strategiju koja signalizuje orijentaciju na čitalački odgovor (30), dakle znatno širi spektar jedinica nego u klasičnom lingvističkom viđenju deikse.

<sup>137</sup> Reč je o markerima koji su nam u velikoj meri poznati i iz analize parateksta i dispozitiva *Korena vida* u prethodnom poglavlju, npr. „velika slova kao jačina tona, italici kao povišenje tona, elipse kao tišina ili oklevanje, greške u pisanju kao stvarni izvor reči“ (Kakandes 2001: 21).

podjednako u tipu *svedočenja* i tipu *apostrofe*. I dok ćemo se modelom *svedočenja*, odnosno pitanjem odnosa traume, narativa i pamćenja baviti u narednom poglavlju, na ovom mestu zadržaćemo se na autorkinim zapažanjima o *pripovednoj apostrofi*.<sup>138</sup> Koncept *narativne apostrofe* Kakandesova uvodi oslanjajući se na Benvenistova zapažanja o zamenicama prvog i drugog lica kao „korelaciji subjektivnosti“, kao i na tradiciju promišljanja apostrofe (Longin, B. Džonson, Dž. Kaler). Ako je apostrofa, po klasičnoj definiciji, okretanje govornika od prisutne publike „kako bi se oslovio neko [...] ko ne može da odgovori“, *narativna apostrofa* bila bi tehnika pripovedanja u kojoj „pripovedač u prvom licu priča priču prevashodno obraćajući se Ti-junaku koji ne uzvraća odgovorom“ (144, 145). Signalizovanje za *talk fiction* distinktivne *usredsređenosti na razmenu* apostrofa postiže pre svega uvođenjem dvosmislenosti u pogledu toga ko je sve ili ko je tačno impliciran apostrofičkom instancom Ti.

Sledeći klasični model retorske apostrofe kao figure *okretanja glave* – tj. govornikovog odvrćanja od sudije, kao onog kome se obraća(o), kako bi oslovljavajući neko odsutno biće proizveo dejstvo na okolnu publiku koja govor sluša i prosuđuje – funkcija *narativne apostrofe* po I. Kakandes jeste da „izazove reakciju – mada ne i verbalni odgovor – u onima koji je čuju, ne u onima kojima je eksplicitno upućena“ (147). Taj izostanak verbalnog odgovora, inače vrlo važan za transponovanje retoričkog modela na ravan odnosa pisanje–čitanje, najočigledniji je u slučaju obraćanja odustnim, mrtvim ili neživim fenomenima, kad intencija evidentno nije započinjanje dijaloga sa njima, već pre svega uticaj na orijentaciju onih koji čuju apostrofu i koje autor pridobija kao svoje neme ali aktivne „emocionalne saveznike“ (155). Zato je Kakandesovoj od velike koristi (iz jednog drugog teorijskog konteksta preuzeto) razlikovanje između *adresata* (kojima je govornikova poruka direktno upućena), *slušalaca* (svih onih koji čuju govor) i *recepijenata* (kao onih *slušalaca* koji postaju *recepijenti* time što se orijentišu na govor) (31). Ukratko, čitalac je pozvan da identifikujući se sa apostrofičkim Ti – koje mu nije eksplicitno upućeno, ali sa kojim deli uskraćenost mogućnosti da verbalno replicira – od *čitaoca-slušaoaca* postane *čitalac-recepijent*.

Glavni ulog pri konceptualizaciji narativne apostrofe, dakle, predstavljaju apelativna i deiktička svojstva zamenice Ti, odnosno igra identifikacije i distance koju ona omogućava ili nameće. Kakandesova se tu poziva na Benvenistova zapažanja o

---

<sup>138</sup> Ona su utoliko značajnija s obzirom na to da neki proučavaoci pripovedanja u drugom licu, kom pripada i (apostrofički) *talk fiction*, isključuju apostrofu (v. Richardson 2006).

ličnim zamenicama Ja i Ti, kao „praznim“ znakovima definisanim isključivo kao instance besede. To *ja* je „jedinstven ali pokretan znak [...] koji svaki govornik može prihvatiti“ i koji, kao i *ti*, spada u red nepogrešivih, „'praznih' znakova, nereferecijalnih u odnosu na 'stvarnost' [...] koji stoje uvek na raspolaganju i postaju 'puni' čim ih neki govornik preuzme u svakoj instanci svog govora“ (Benvenist 1975: 195).<sup>139</sup> Kascandesova, međutim, ide korak dalje skrećući pažnju na *asimetriju* koja postoji između zamenica Ja i Ti. Ona insistira na tome da je zamenica Ti „prazniji i dostupniji“, nastanjiviji jezički znak od zamenice Ja, pošto sadrži daleko veći potencijal za „rezidualne identifikacijske efekte“, dozvoljavajući „svakom ko ga čuje sa se oseti oslovljenim“, nezavisno od toga da li je (sa)učesnik govorne situacije (151). Naime, „jedna individua ne može izgovoriti Ja koje drugu osobu čini govornikom, ali jedna individua može čuti 'ti' koje drugu osobu čini adresatom“ (152) i spontano ili s namerom „nastaniti“ asimetrijski „višak praznine“ u zamenici drugog lica. Taj „subliminalni poziv“ zamenice drugog lica, apelativna snaga koju ima za svakog ko ga čuje, vrlo je važan aspekt koncepta (raz)govorne književnosti.

Aktiviranje ličnih zamenica u pripovednom tekstu, koje uvek funkcioniše i kao pojačano mesto identifikacije i identitetske problematizacije, vodi upravo ka onome što *talk fiction*, kao i apostrofa, nastoji ili može da postigne: pojačan čitalački odgovor, samosvest i aktivnost. Računajući na animiranog i angažovanijeg čitaoca, koji se daje smestiti, kako je povodom apostrofe govorio Longin, „u jezgro opasnosti“ komunikacije sa drugim, *talk fiction* zainteresovan je za etičke učinke pisma, „oslovljavajući“ često akutne društvene probleme i kulturne fenomene, od promene načina posredovanja znanja, preko suočavanja sa traumom i nasiljem, kritike društvenog otuđenja, obnove intimnosti i komunikacije u društvima koja ih potiskuju, do pružanja političkog otpora, stvaranja alternativnih zajednica, ili davanja reči potisnutom i neizgovorivom.

---

<sup>139</sup> Lične zamenice su, kako je tvrdio Jakobson, poslednji element jezika koje dete nauči i prvi koji afazičar zaboravi. One su jezička univerzalija, ali i vrlo specifična klasa reči koje „ne podležu statusu kome podležu svi drugi znaci govora“ (Benvenist 1975: 201). Problem koji lične zamenice rešavaju jeste „problem intersubjektivnog opštenja“ (195), i to u relaciji sa fundamentalnim pitanjima poput *subjektivnosti* i *temporalnosti*. Smatrajući govor „osnovom subjektivnosti“, jer „Ego je onaj koji kaže 'Ego'“ (200), Benvenist ističe sasvim jedinstven odnos korelativnosti i polarnosti zamenica *ja* i *ti*, kao termina koji su istovremeno *komplementarni* i *reverzibilni*: reči *ja* znači zauzeti mesto subjekta besede i automatski uspostaviti jedno *ti* čijem si *ja* – *ti*. Za takvu vrstu odnosa nema primera van jezika: „Položaj čoveka u govoru je jedinstven“ (200) a „govor je tako organizovan da dozvoljava svakom govorniku da *prisvoji* ceo jezik označavajući sebe kao *ja*“ (202). U odnosu na to *ja* (i *ti*) organizuje se *deiksa* (koja uvek upućuje na *sadašnjost besede*) i izvode se sve „varijacije glagolske paradigme [...] a posebno 'vreme' glagola“ (196). Kao sastavni deo deikse i čina iskazivanja, zamenice su i važan naratološki faktor, jer „pripovedač“ jednog teksta naime i nije ništa drugo do zamišljeni govornik, koji se može rekonstruisati polazeći od verbalnih elemenata koji se na njega odnose“ (Dikro, Todorov 1987: 276).

### 3. 3. 1. 4. Pripovedna situacija drugog lica

Istraživanja I. Kakandes, kao što smo pomenuli, deo su širih rasprava koje se u savremenoj naratologiji vode povodom *pripovedne situacije drugog lica*. Ovaj tip pripovedanja pripada vrlo retkim oblicima koje je klasična naratologija uglavnom zaobilazila ili podvodila pod neke od uobičajenih pripovednih situacija (prvog ili trećeg lica). Reč je o vrlo složenoj, „neprirodnoj“ i eksperimentalnoj pripovednoj formi, koja je to novijeg datuma i retko se sreće pre druge polovine 20. veka, kada je zahvaljujući *Preinačenjima* (1957) M. Bitora stekla širu vidljivost. Na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine dolazi do proliferacije pripovedanja u drugom licu, a do njegove ekstenzivnije teoretizacije tek ranih devedesetih godina (v. Richardson 2006: 17–18).

Brajan Ričadson, autor knjige *Neprirodni glasovi: ekstremna naracija u modernoj i savremenoj prozi* (*Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*, 2006), jedno poglavlje posvećuje i „varijetetima“ pripovedanja u drugom licu, koje definiše kao „svaku naraciju [...] koja svog protagonistu označava zamenicom drugog lica“ (Richardson 2006: 19; Richardson 1991: 311). Ričardson daje i tročlanu tipologiju pripovedanja u drugom licu: sve prijemčiviji *standardni oblik* (kad je zamenicom Ti označen protagonist priče), ingeniozan i još neistražen *hipotetički oblik* (u kom je pripovedanje ostvareno u po modelu receptata, pseudovodiča i korisničkih uputstava, s upotrebom futura, imperativa i većom distancom između naratora i naratera), i transgresivni i destabilišući *autotelički oblik* (u kom se direktno oslovljava čitalac ili narater dela, od Lotreamonovih *Maldororovih pevanja*, koje Ričardson navodi kao mogući izvor ove forme, do romana *Ako jedne zimske noći...* I. Kalvina) (2006: 18). Pripovedanje u drugom licu je po Ričardsonu izrazito „protejska forma“, „igriva, originalna, transgresivna, i iluminantna, koja je uvek svesna vlastitog neuobičajenog statusa i često se prurušava, poigravajući se granicama drugih narativnih glasova“ (23).

Pripovedanje u drugom licu oslanja se na inherentnu epistemološku nestabilnost zamenice Ti, čija osnovna deiktička funkcija obraćanja stalno ugrožava „ontološku stabilnost fikcionalnog sveta“: „To ti je suštinski nestabilno, u stalnoj pretnji da se pomeša sa naraterom, junakom, čitaocem, ili čak sa drugim gramatičkim licem“ (Richardson 2006: 21). Najintrigantnije svojstvo ove pripovedne forme je upravo ta igra

približavanja i udaljavanja, dijalektika identifikacije i distanciranja koja se začinje unutar „prenastanjive“ deiktičke praznine označitelja Ti.

Ričardson insistira na *arteficijelnosti* ovog oblika pripovedanja koji, za razliku od prvog i drugog lica koji imaju svoje nefikcionalne pandane (autobiografija, biografija), nema „prirodan“ nefikcijski predložak pa se može reći da predstavlja „ekskluzivno i distinktivno književni fenomen“ (35). Pripovesti u drugom licu poseduju veliki eksperimentalni, inovacijski i kritički potencijal, koji Ričardson sumira na sledeći način:

„Najpre, u pitanju je relativno novi oblik pripovedanja, koji inovativnim autorima pruža svež način za obradu tradicionalnih fikcionalnih situacija, i dopušta im da istražuju granice i osmišljavaju varijacije novog fikcionalnog glasa [...] Može se čak ispostaviti da je reč o jednom od najznačajnijih tehničkih unapređenja fikcionalnog pripovedanja još od uvođenja toka svesti. [...] Kao drugo, on nudi nove mogućnosti kreativnog predstavljanja, posebno kada je u pitanju razotkrivanje svesti u fluksu. [...] Ideološke mogućnosti pripovedanja u drugom licu takođe su veoma bogate. Ono poziva na preispisivanje komercijalnih diskursa koji ciljaju na iskorišćavanje svojih čitalaca kroz iluziju identifikacije, pomaže u dramatizovanju mentalnih trvenja pojedinca koji se bori protiv internalizovanog diskursa represivnog autoriteta, i korisno je sredstvo za manjinske pisce da u prvi plan stave subjektivnost koja je po pravilu isključena iz uobičajenih, neispitanih predstava o 'vama' i 'nama'. I na jednom više filozofskom nivou, takav tip pripovedanja izvanredno je pogodan za izražavanje nestabilne prirode i intersubjektivnog sklopa sopstva“ (Ričardson 2006: 35–36).

Srodna, nerealistička, inovativna i subverzivna svojstva pripovedanja u drugom licu ističe i austrijska naratološkinja Monika Fludernik.<sup>140</sup> Njeno shvatanje pripovedanja u drugom licu nešto je fleksibilnije u nastojanju da zahvati sav diverzitet pripovednih Ti-oblika i ukaže na izazov koji oni predstavljaju za konceptualni repertoar klasične naratologije, uglavnom zasnovane na modelu realističke proze.<sup>141</sup> Posezanje za „neprirodnom“, još uvek markiranom narativnom formom drugog lica podrazumeva

---

<sup>140</sup> Stanovišta Monike Fludernik izlažemo na temelju tri teksta: „Second Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist“ (1993); „Introduction: Second-person Narrative and Related Issues“ (1994); „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“ (1994a).

<sup>141</sup> Ti-narativi pozivaju na restandardizaciju i proširivanje kategorija klasične naratologije, pa i promenu same (mimetičke) predstave o narativnosti, koja ne mora počivati samo na radnji, zapletu, ulančavanju događaja već i „na aktivnoj svesti, opservaciji, percepciji, refleksivnoj spekulaciji“ (Fludernik 1994a: 454).

mного *samosvesniji* autorski izbor i odluku nego što je to slučaj sa odabirom pripovedanja u prvom ili trećem licu (Fludernik 1994a: 467).<sup>142</sup>

Specifičnost ovih tekstova proizilazi pre svega iz dijaloškog kvaliteta i govornog čina *obraćanja* koje uvodi zamenica drugog lica, što najčešće podrazumeva i aktiviranje komunikativnog nivoa pripovedanja i za njega karakterističnog prezenta. To su narativi koji se poigravaju multifunkcionalnom prirodom zamenice Ti, koja, smatra Fludernikova, omogućava najradikalnije oblike uključivanja realnog čitaoca, više nego što to čini autobiografsko i pripovedanje u prvom licu. Dijaloška priroda zamenice drugog lica, kojom je recepcijent poruke uvek implicitno oslovljen, elementarno je i snažno jezičko sredstvo podsticanja empatije, intimnosti i bliskosti, odnosno neposrednije čitalačke participacije u tekstu, iz čega Ti-pripovedanje crpe svoje distinktivne osobine i najtrigantnije efekte. Subverzivni efekti mnogih proza u drugom licu proizilaze upravo iz nemogućnosti da se stabilizuje funkcija primaoca: konkretni čitalac nalazi sebe već oslovljenim, bez mogućnosti da referencu tog Ti odmah situira u okviru nekog od specifičnih narativnih nivoa na liniji stvarni čitalac – ekstradijegetički narater – intradijegetički narater (junak kojem je priča upućena) – homokonativni protagonista (1993: 229). Ono što tradicionalna naratologija i narativi razdvajaju, pripovedanje u drugom licu teži da pomeša i izjednači. Projektujući priču sa diskurzivnog nivoa, kroz sam čin obraćanja, pripovesti u drugom licu, sklone prelascima granica i metaleptičkim skokovima, prekoračuju liniju razgraničenja između (prezenta) *diskursa* i (perfekta) *priče* (1994: 288). Priča je, načelno, uvek konstrukcija iz perspektive diskursa, samo što realistički narativ i klasična fikcija ovu primarnost diskurzivnog shvataju posrednički i potiskuju je, dok se pripovest u drugom licu upravo tome izlaže (459). To podrivanje temeljne dihotomije priča/diskurs, kao i granica između narativnih nivoa, destabilizuje konvenciju recepcijske distance a time i granice između fikcionalnog i nefikcionalnog.

---

<sup>142</sup> Mada se narativi u drugom licu opiru standardizaciji i klasifikacijama, Fludernikova u jednom trenutku svojih analiza izdvaja njihova tri glavna tipa: 1) Ja i Ti narativi (gde pripovedač deli fiktionalnu prošlost sa naraterom), 2) nerealistički slučaj potpunog poniranja u svest drugog lica, 3) igrivi metafiktionalni slučaj svesne manipulacije irealnošću i dvosmislenim efektima zamenice drugog lica (1994: 290). Fludernikova svoju tipologiju izgrađuje prilagođavanjem Štanclovih i Ženetovih naratoloških kategorija i klasifikacija, deleći narative u drugom licu na: *nekomunikativne* (reflektor) narative, i *komunikativne* (govorne) narative, a ove potonje na *homokomunikativne* (gde narator i narater učestvuju u priči) i *heterokomunikativne* (gde su odvojeni od sveta fiktionalnog narativa).

Fludernikova nastoji da proširi spektar istorijskih referenci pripovesti u drugom licu, koje se gotovo ekskluzivno vezuju za postmodernizam, dok se možda subverzivniji i radikalniji primeri ovog tipa pripovedanja mogu naći u praksama modernizma (445). To je u skladu sa autorkinim stanovištem da treba prevazići podstmodernističko autorefleksivno i igrivo shvatanje upotrebe drugog lica i skrenuti pažnju na „vitalnost, značaj i ozbiljnost“ (466) ove forme, koja stavljanjem dijaloškog odnosa u samo jezgro naracije teži angažovanijoj viziji pisanja i čitanja, predstavljanju složenih afektivnih stanja i problematičnih međuljudskih odnosa. Zato pripovedno drugo lice ne treba posmatrati kao formalističku *tehniku* već kao sredstvo za artikulisanje i posredovanje nekih vrlo specifičnih značenja, koji drugim pripovednim oblicima izmiču (472). Reč je pre svega o *tematskim* i *problemskim* prostorima koje ovi tekstovi otvaraju za narativno istraživanje i opisivanje, posebno u domenu intimnosti, neobičnih međuljudskih odnosa, njihove specifične dinamike i društvene sudbine (društveno-politička kritika, odnos majke i ćerke, homoseksualana iskustva i pitanja roda, empatija za potisnuto i autsajdersko, dekonstrukcija realističkih očekivanja i okvira).

### 3. 3. 1. 5. Estetski režim i glas *Korena vida*

Iz naznačene naratološke perspektive razgovorne književnosti i pripovedanja u drugom licu, Vučov odabir da (anti)roman zamisli kao *roman-razgovor*, s naglašenom kontaktno-recepcijskom orijentacijom, ukazuje se u sasvim novom i neočekivanom svetlu. Premda je osnovna pripovedna situacija *Korena vida* situacija (autobiografskog) prvog lica, Vučov (anti)roman se dovoljno samosvesno i sistematično oslanja na upotrebu *narativne apostrofe* da se može smatrati jednim od prvih eksperimenata s pripovedanjem u drugom licu u modernom srpskom romanu. Da ova vrsta narativnog eksperimenta začeta u nadrealističkom antiromanu poetički zakonomerno vodi pripovedanju u drugom licu svedoči Vučov roman *Zasluge* (1963), poslednji deo *Beogradske trilogije*. *Zastave* su pripovedno izuzetno mobilan univerzum, ali je njegova dominantna ostvarena pripovedanjem u drugom licu, u kom se, prema najstrožoj definiciji tog pripovednog oblika, protagonista pripovesti dosledno oslovljava zamenicom drugog lica. Svega nekoliko godina nakon Bitorovog *Preinačenja*, romana koji se smatra najznačajnijim za registrovanje specifičnosti i potencijala pripovedanja u

drugom licu, (u) Vučovim *Zaslugama* i srpska književnost je dobila roman u osnovi ostvaren tim retkim pripovednim modusom, čije je vreme, i u teorijskom smislu i u smislu postmodernističkih romaneskni praksi, tek bilo na vidiku.

Pre nego što pređemo na tipologiju apostrofičkih postupaka u *Korenu vida*, ostaje da u osnovnim crtama naznačimo horizont na kom se jedna od osnovnih implikacija pripovedanja u drugom licu – problematizacija i prekoračenje granice između teksta/fikcije i čitaoca/stvarnosti – može posmatrati na fonu *antiliterarnih* težnji avangardnih poetika, tj. nadrealizma.

U kontekstu avangardnog nastojanja da se književna praksa intergiše sa životnim praksama i sruši objektivistički paravan esteticističkog „otuđenja“ od čitaoca, koncept *romana-razgovora* koji apeluje na a(fe)ktivno čitalačko repliciranje (u) tekstu pokazuje se kao vrlo jednostavna i originalna poetička strategija regulisanja odnosa sa publikom, bilo da je reč o pridobijanju čitaoca za nove po-etičke vrednosti, ili o polemiziranju i konfrontaciji s njim. Posebno je zanimljiva konstruktivna i afirmativna strana tog procesa, koja narušava stereotip o elitizmu avangardnih projekata, ili bar upućuje na inherentni im paradoks po kom su, na primer, nadrealisti čvrsto verovali da njihovi hermetični antiknjiževni eksperimenti ipak jesu shvatljivi, dostupni i *namenjeni svima*.<sup>143</sup> U avangardnom kontekstu, pripovedanje u drugom licu spaja se sa nastojanjem da se *radikalno novo* i težnja za *nemogućim*, u rasponu od najintimnije psiholoških do najobuhvatnije ideoloških sadržaja, pokažu kao opšti, svima imanentni i raspoloživi. Vučov *Koren vida*, koji se obično shvata kao diskretniji i prijemčiviji romaneskni „pokušaj“ u odnosu na klasične primere nadrealističkog pisma, mogao bi biti zahvalan predložak za istraživanje *afirmativnog* aspekta avangardne negacije, tj. njenih politika pridobijanja i stvaranja vlastite publike, a ne samo konfrontacije sa njom.

Zanimljivo je da se „velike avangardističke teorije i iskustva stapanja umetnosti i života“ u okviru Ransijerove teorije o *podeli čulnog* i *etsteskim režimima* u evropskoj umetnosti, ukazuju kao posebna konfiguracija jedne temeljnije i istorijski protežnije strukture. Reč je o tzv. *estetskom režimu* umetnosti, koji je zapravo „pravo ime onoga što označava zbrkani naziv modernost“ (150), a čiji se kontinuitet može pratiti od romantizma i estetike nemačkog idealizma do programa avangardi dvadesetih godina 20. veka – „ukinuti umetnost kao odvojenu aktivnost, vratiti je radu, što će reći životu

---

<sup>143</sup> Time ćemo se detaljnije baviti prilikom opisa Ristićeve teorije recepcije avangardnih dela.



koji razrađuje sopstveni smisao“ (Ransijer 2013:169). Nasuprot logici prethodnog, *reprezentativnog režima*, koji je odvajao istinu od laži i „svet oponašanja umetnosti od sveta životnih interesa i društveno-političkih veličina“ (143), „estetska revolucija“ podrazumevala je upravo *tenedencijsko nerazlučivanje* „razloga opisnih i pripovednih sklopova fikcije od razloga sklopova opisivanja i tumačenja fenomena istorijskog i društvenog sveta“ (163):

„Estetska revolucija remeti stvari: svedočanstvo i fikcija pripadaju istom režimu značenja. S jedne strane, 'empirijsko' nosi oznake istinitog u obliku tragova i otisaka. Dakle, 'ono što se desilo' pripada neposredno režimu istine, režimu pokazivanja sopstvene nužnosti. S druge strane, 'ono što bi moglo da se desi' više nema samostalan i linearan oblik sklopa radnji. Poetska 'istorija' od tada artikuliše realizam koji nam pokazuje poetske tragove upisane neposredno u stvarnost, i arteficielizam koji pravi složene mašine razumevanja. [...] A dokumentarni film, film posvećen 'stvarnom' je, u izvesnom smislu, kadar za snažnije fikcionalno izumevanje nego 'igrani' film, koji lako klizne u izvesnu stereotipnost radnji i likova“ (Ransijer 2013: 163–164).

Pored „tendencijskog nerazlučivanja“ *svedočanstva* i *fikcije*, i neki drugi aspekti logike *estetskog režima* mogu biti značajni za razumevanje nadrealizma i njegovih (anti)romanesknih poduhvata. Najpre, duga, skoro dvovekovna amplituda estetskog režima umetnosti i kontinuum sa romantičkom revolucijom odgovara načinu na koji je nadrealizam projektovao svoje dijahronijske poetičko-kulturološke okvire, postavljajući se, kako smo pokazali u uvodu, kao neka vrsta nove, romantičke (protiv)prosvećenosti koja ispostavlja zahtev za novom deklaracijom ljudskih prava, zasnovanih na novoj *kulturi sna* i *fenomenologiji iracionalnog*. Ransijerova (re)vizija logike estezisa i evropske modernosti tako omogućava da se nadrealistička avangarda vidi u jednom od svojih samoproklamovanih kontinuiteta.<sup>144</sup>

Estetski režim je u Ransijerovom viđenju takođe i jedna posebna *hermeneutika*, čije su psihoanalitičke konture jedva skrivene iza formulacija poput „namere

---

<sup>144</sup> Nešto je teže i neobičnije videti nadrealizam, i avangardu uopšte, u izomorfности sa estetskim težnjama realizma, što je takođe jedna od implikacija estetskog režima. Ali ransijerovsko razumevanje realizma i samo je svojevršno *čitanje istorije unazad* (up. Žižek 2002: 115), s jednom mnogo avangardnijom vizijom realizma, koji je za Ransijera zapravo „uvodni trenutak“ *skoka van mimesisa*, i „najpre znači izvrtnje hijerarhija predstavljanja (prvenstva pripovednog nad opisnim i hijerarhije tema), i usvajanje načina fragmentisane ili primaknute fokalizacije koji nameće puko prisustvo nauštrb racionalnog nadovezivanja u istoriji“ (Ransijer 2013: 150).

nenamernog“, „logosa istovetnog pathosu“ ili „heterogene snage misli koja je postala strana samoj sebi“, pa sve do eksplicitne „nadrealističke prakse dela koje izražava umetnikovo nesvesno“ (149):

„U estetskom režimu umetnosti, umetničke stvari se identifikuju time što pripadaju nekom specifičnom režimu čulnog. U tom čulnom, izuzetom iz svojih uobičajenih sprega, prebiva heterogena snaga, snaga misli koja je postala strana samoj sebi: proizvod istovetan neproizvodu, znanje preobraženo u neznanje, logos istovetan pathosu, namera nenamernog“ (148).

Ta posebna hermeneutika – „objasniti površinu podzemnim slojevima i rekonstruisati svetove počev od njihovih ostataka“ (159) – sastavni je deo specifične logike *estetskog režima* koja umetnost pokazuje kao *avangardu* novog znanja i „nove ideje političke revolucije“ koja je kasnije „omogućila kratak ali odlučujući susret kovača marksističke revolucije i tvoraca novih oblika života“ (153).<sup>145</sup> Fikcija estetskog režima prva je „definisala modele povezivanja predstavljanja činjenica i oblike razumljivosti koji zamagljuje granicu između razloga činjenica i razloga fikcija“, postupak koji će od „nauke pisca“ preuzeti „istoričari i analitičari društvene stvarnosti“ (164). U okviru takvog režima i može da se uspostavi ona logika vidljivosti koja

„pušta da se pojavi romaneskna tradicija, od Balzaka do Prusta i nadrealizma, da se pojavi ono promišljanje umetnosti koje su nasledili Marks, Frojd, Benjamin i tradicija 'kritičke misli': obično postaje lepo kao trag istinitog. A postaje trag istinitog ako se otrgne od svoje očiglednosti kako bi se od njega napravio hijeroglif, mitološka ili fantazmagorična figura“ (Ransijer 2013: 160).

I koliko god iznenađivao kontinuitet „od Balzaka do Prusta i nadrealizma“, kontinuitet sa marksizmom, psihoanalizom i kritičkom teorijom precizno markira konstelaciju koja je u jezgru nadrealističkog projekta. I inače nedovoljno rasvetljena

---

<sup>145</sup> Reč je estetskom (a ne militarom) poimanju avangarde, koja je „ukorenjena u estetskoj anticipaciji budućnosti prema šilerovskom modelu“, te predstavlja „metapolitičk[u] ideju globalne političke subjektivnosti, ideju mogućnosti u inovativnim čulnim načinima iskustva anticipacije buduće zajednice“, tj. „izumevanje čulnih formi i materijalnih okvira za budući život. Upravo to je 'estetska' avangarda donela 'političkoj' avangardi, ili je želela i verovala da joj donosi, time što preobražava politiku u celokupan program života“ (Ransijer 2013: 157).

korelacija nadrealističkog projekta i stanovišta Frankfurtske škole, koji su srodnim oblikom razočaranja reagovali na poraz političke revolucije,<sup>146</sup> iz perspektive sprskog nadrealizma možda je još *vidljivija*, ne samo u teorijskim spisima poput *Nacrta* već i u sadržajnim komponentama nadrealističkih (anti)romana.

Ako bi Vučov antiromaneskni eksperiment bio avangardni predstavnik estetskog režima, autobiografskog prespajanja fikcije i svedočanstva i istraživanja dokumentarnog kao sposobnog „za snažnije fiktionalno izumevanje“ od stereotipije romanesknih zapleta, glavni mehanizam i sredstvo njegove romaneskne „mašine razumevanja“ jeste nešto što Ransijerova stanovišta zapravo strogo isključuju iz estetskog režima umetnosti. Reč je o „oratorskom modelu govora“, koji je bio oslonac prethodnom, reprezentativnom režimu umetnosti, i u odnosu na koji se estetski režim strogo distancira (Ransijer 2013: 148): „Nema površina naslikanih znakova suprotstavlja se 'živom' govornom činu koji govornik usmerava prema odgovarajućem primaocu“ (142). Vučov koncept *romana-razgovora* i apostrofički stil simulirane usmenosti posežu, dakle, za jednim od ključnih obeležja pred-estetskog režima umetnosti.

To otvara prostor za razmatranje načina na koje se u avangardnom (anti)romanu jedno od upadljivih svojstava ranijeg umetničkog režima reinterpreтира i reintegriše u kontekstu izvođenja jednog bitno drugačijeg (anti)estetskog programa. Na zonu kontaminacije inkompatibilnih logika *usmenog* i *vizulenog* upućuju već i tipografija i dispozitiv Vučovog (anti)romana. Reč je o povlašćenoj zoni tipografski-vizuleno određenog estetskog režima, pripremljenog slobodnim kruženjem slova na ravnoj stranici i posebnom vrstom „nelegitimne zajednice“ (čitalaca/gledalaca) koju je taj slobodni, ravnodušni i dehijerarhizovani protok znakova formirao (v. Ransijer 2013: 141–143). Razmatrajući paratekst i dispozitiv *Korena vida*, videli smo kako tipografska površina nije samo pitanje oka već može transponovati i dati vidljivost nekim tipično muzičkim, oralno-sonornim kvalitetima, poput daha, disanja, pulsa ili ritma. Postoji još jedno važno uporište i povod za reviziju statusa usmenosti u estetskom režimu, a to je upravo *psihoanaliza*, kao *talking cure*, veština *raz-govora* i *usmena hermeneutika*. Sve

---

<sup>146</sup> Prema Ransijeru, dve su glavne posledice neuspeha revolucije za sudbinu modernitarizma. Prva je suprotstavljavanje umetničkog modernizma degeneraciji političke revolucije: „Nadrealizam i Frankfurtska škola bili su glavni prenosioci te protivmodernosti“. Druga je neuspeh političke revolucije promišljala kao neuspeh njenog ontološko-estetskog modela, što je pozicija postmodernizma, koji je „jednostavno bio ime pod kojim su neki umetnici i mislioci postajali svesni onoga što je bio modernizam: očajnički pokušaj da se utemelji 'ono svojstveno umetnosti' tako što će se prikačiti za jednostavnu teleologiju istorijske evolucije i istorijskog prekida“ (Ransijer 2013: 153, 154).

ono što je kao samoutemeljujuća usmenost potisnuto i ućutkano ekspanzijom štampe i anonimnosti implicirane novom formom komunikacije, svakako je u međuvremenu te složene i dubinske kulturološke transformacije bitno preobraženo i možda oslobođeno za nove, subverzivne i kritičke učinke. U svakom slučaju, Vučov *Koren vida*, prenanastanjen apostrofama i *glasovima*, sugerije potrebu za ispitivanjem subverzivnih potencijala *glasa* unutar „bezglasnog“ estetskog režima.

\*\*\*

Različitim aspektima apostrofičkog stila *Korena vida* kao *romana-razgovora* koji istražuje potencijale pripovedanja u drugom licu pristupiće mo iz tri interpretativna rakursa. Najpre ćemo pokazati kako pripovedanje koje sebe shvata kao čin usmene komunikacije aktivira čitavu pronominalnu mrežu i potencijalnosti pripovedanja u prvom licu, iskušavajući neke od vrlo retkih i tek za potonju prozu (novi roman, postmoderni roman) karakterističnih pripovednih eksperimenata kao što je *pripovedna situacija drugog lica*. Potom ćemo se pozabaviti znacima i rasponima autobiografskog pripovedanja u *Korenu vida*, podelom na vreme diskursa i vreme pripovesti, onako kako je u romanu postulira sam pripovedač, deleći svoje iskustvo na *nekad* i *sad*, pri čemu aktualna i akutna kriza subjekta stvara jedan poseban tip *simptomskog narativnog prezenta* u koji odlomci sećanja i prošlosti stižu kao neka vrsta nevoljnog sećanja i kopolzivnih *povrataka potisnutog*, koje čitaoca poziva na prepoznavanje i posebnu vrstu hermeneutičkog sa-učestvovanja.

### 3. 3. 2. GRAMATIKA (PRIPOVEDNIH) LICA U *KORENU VIDA*

„Ko govori ovde? Ko je gospodar u svojoj noći?“

Dušan Matić

#### 3. 3. 2. 1. Autobiografija (u) drugom licu

Osnovno pripovedno lice *Korena vida* jeste prvo lice, koje – nakon nominalnog izjednačenja subjekta pripovedanja i imena autora, kao znaka uspostavljenog „autobiografskog sporazuma“ (Ležen) – moramo smatrati prvim licem autobiografskog pripovedanja. Pre nego što pređemo na analizu upotrebe apostrofe u *Korenu vida*, razmotrićemo neke posebne pogodnosti koje upravo autobiografsko pripovedanje može imati za komunikacijsko-retorički model *romana-razgovora* i eksperimente sa pripovednim mogućnostima prvog i drugog lica.

Iako tipologiji pripovednih oblika u drugom licu pristupa restriktivno, isključujući iz njih apostrofu i autobiografske monologe, Brajan Ričardson će na jednom mestu primetiti da inherentna nestabilnost i artefijelnost pripovedanja u drugom licu možda najbolje pristaje autobiografiji, te da je neobično što još nema autobiografija ostvarenih u tom obliku (Richardson 1991: 324). Kada se, prekoračujući ograničenja klasične strukturalne naratologije, naracija shvati kao pre svega *komunikacija* koja je suštinski određena „principom interaktivnosti“, tj. kao *tekstualna transakcija* čiji su *konstitutivni faktori* intencije *autora-pošiljaoca* i *čitalaca-primalaca* (O'Neill 1994: 75), zamenica Ja autobiografskog pripovedanja može se pokazati kao optimalni „šifter“ za ciljane „metaleptičke efekte“ pripovedanja u drugom licu. Kao dokumentarna vrsta koja radikalno približava pripovedno i egzistencijalno Ja, odnosno implicitnog i stvarnog autora, autobiografija se najviše približava modelu iskaznih situacija i činova u stvarnosti. Budući da njen pripovedač nosi ime autora, autobiografija na drugom kraju komunikacijskog kanala predviđa jednako lično ime empirijskog čitaoca. Taj žanrovski efekat se samo pojačava simulacijom usmene komunikacije, tj. stalnim apostrofiranjem izvesnog Ti u kom se svaki konkretni čitalac uvek pomalo (pro)nalazi.

Za razliku od drugih pripovednih situacija, u autobiografiji kao autodijegetičkom pripovedanju najširi je tipološki raspon onih narativno oslovljenih Ti sa kojima se

čitalac može identifikovati. Tu nije reč o heterodijegetičkom razgovoru autora sa čitaocem, koji se odvija van sveta pripovesti, niti o homodijegetičkom obraćanju junaka/pripovedača nekom drugom junaku ili narateru, koje bi u celini bilo uronjeno u fiktionalni svet, već o autodijegezi koja je već po definiciji nefiktionalna, *autobiografska*, i stoga heterogena zatvorenosti tekstualnog sveta. Autobiografsko pripovedanje može upotrebiti zamenicu Ti u svim naznačenim svojstvima i relacijama, naime projektovati je sa diskurzivnog nivoa (prema realnom čitaocu), ili unutar narativa (u svojstvu samooslovljavanja ili obraćanja nekom od junaka pripovesti), ali se u svakom od datih slučajeva čitalac i autor (i, dakle, svako njegovo Ti) nalaze se na jednakom „ontološkom“ rastojanju jedan od drugog, tj. i u odnosu na stvarni svet i sve druge, fiktionalne svetove. Za autora i čitaoca autobiografije iste knjige su fikcija, isti su događaji koje bi mogli odrediti kao nefiktionalne, isti filmovi koje bi smatrali dokumentarnim – oni nastanjuju isti svet, u meri u kojoj su na istom odstojanju u odnosu na (svako drugo) fiktionalno delo. U odnosu na druge pripovedne oblike, apostrofičko obraćanje u autobiografiji uvek više oslovljava empirijskog čitaoca, bilo da to čini neposredno ili na temelju „subliminalnog poziva“ zamenice Ti.<sup>147</sup>

Naravno, prema ovim načelnim formulacijama treba zadržati svu neophodnu metodičku sumnju. Čak i kada je upotreba *drugog lica*, tog *kontaknog lica* kao „korelativne subjektivnosti“ iskaznog i pripovednog Ja, eksplicitno upućena čitaocu teksta, paradoks književne/pisane komunikacije, kao i najintrigantnija svojstva pripovedanja u drugom licu, proizilaze upravo iz činjenice da je zamenica (Ti), inače definisana sagovorničkim *prisustvom*, ona koja u književnom delu može eksplicitno ili implicitno osloviti samo uvek već *odsutnog* čitaoca/adresata. Slični su i paradoksi (ne)fiktionalnosti koje Vučov (anti)roman istražuje problematizujući odnos između romana i autobiografije, kojima ćemo se baviti u narednom poglavlju teze. Za sada je važno primetiti kako svojstva autobiografskog pripovedanja otvaraju plodan prostor za postizanje recepcijskih efekata pojačane čitalačke participacije, identifikacije i angažmana kojima *talk fiction* i pripovedanje u drugom licu teže, a kojima se sve više okreće poststrukturalistička naratologija (v. O'Neill 1994: 75). Vokativna i retorička

---

<sup>147</sup> Apostrofičko Ti u autobiografskom pripovedanju približava se čak onom „neodoljivom pozivu“ zamenice drugog lica, u kojem, za razliku od „subliminalnog poziva“ svakog Ti, identifikacija stvarnog čitaoca postaje gotovo neizbežna. O ovoj razlici, kao metodološkom ekperimentu, govori I. Kakandes, navodeći kao primer *neodoljivog poziva* i neizbežne identifikacije rečenicu: „Ti čitaš ovu rečenicu“ (Kakandes 2001: 183).

svojstva koje apostrofa uvodi u ovako postavljen autobiografski pripovedni kontekst, samo pojačavaju i proširuju naznačene recepcijske efekte. Usmenost u pisanom tekstu, naravno, može biti samo strateška simulacija u cilju postizanja određenih narativnih, poetičkih i recepcijskih efekata. Utoliko je važnije primetiti da u slučaju Vučovog *Korena vida* taj kod *pseudousmenosti* nije mimetički zasnovan, niti dijalogičan u bahtinovskom, sociokulturnom smislu, već polazi od sofisticiranog, monološkog i vrlo arteficijnog sredstva *lirske apostrofe*.

Do eksperimentalne upotrebe narativne apostrofe i pripovedanja u drugom licu Vučo, dakle, stiže istražujući mogućnosti i raspone autobiografskog prvog lica, koje sve vreme ostaje dominantna i hijerarhijski nadređena pripovedna situacija *Korena vida*. Setmo li se Benvenistvih zapažanja, čim je izgovoreno Ja, konstituisana je i instanca Ti i čitava sadašnjost njihove besede, u odnosu na koju se utvrđuju i svi drugi aspekti deikse, temporalnost, odnosi prostorne bliskosti i udaljenosti itd. „Govor je tako organizovan da dozvoljava svakom govorniku da *prisvoji* ceo jezik označavajući sebe kao *ja*“, kaže Benvenist (1975: 202). To *prisvajanje* celog sveta ne odnosi se samo na projektovanje konstitutivno-korelativne zamenice Ti već i na celu pronominalnu i deiktičku mrežu koja se širi iz komunikativnog jezgra formiranog oko govornika-pripovedača. Ovaj apsket *prisvajanja celog jezika*, odnosno prelamanja svih temporalnih, prostornih i subjekt-objekt odnosa iz perspektive (samo)uspostavljene orijentirne tačke (ili pre vektora) govornika-pripovedača, mogli bismo shvatiti kao specifično „sveznanje“ autobiografskog pripovednog Ja. Upravo takav autobiografski pripovedni subjekt, čije samoutemeljeno komunikativno „sveznanje“ ne može pogrešiti,<sup>148</sup> neophodan je za razumevanje pripovednih eksperimenata u *Korenu vida*. Jer ako Ego postoji samo kad kaže Ego, to Ja potom može kliziti kroz sve jezičke i pripovedne mogućnosti koje su mu otvorene i pripovedati kroz Ti, Mi, Vi, ili Oni. Prvipovedač u prvom licu najbliži je neobičnoj a sasvim prirodnoj poziciji *pripovedača u svim licima*.

Upravo takvu pripovednu mobilnost nalazimo u *Korenu vida*. Jedna od posledica izrazite retoričnosti Vučovog autobiografskog romana-razgovora jeste dinamizovana upotreba različitih aspekata pripovedno simulirane govorne situacije, sa češćim prelazima, sklizavanjima i mešanjem pozicija određenih različitim zamenicama. To

---

<sup>148</sup> To pripovedno „sveznanje“ ili „svemoć“ sasvim osobene lične zamenice prvog lica počiva i na njenoj fundamentalno osobini da, kako je tvrdio Benvenist, ne može biti „loše“ upotrebljena i, ništa ne potvrđujući, ne podleže „uslovu istine“ i stoga ni „nikakvom poricanju“ (Benvenist 1975: 195).

zamjeničko umnožavanje, proširivanje raspona i variranje pripovednih intenziteta, Vučovom *romanu-razgovoru* obezbeđuje željeni karakter povišene interaktivnosti i intimnosti. Sve te zamjeničke transformacije samo su maske jednog *teatralnog (pripovednog) subjekta* i specifičnog „komunikacijskog sveznanja“ karakterističnog za zamenicu Ja, koja u trenutku kad se čin pripovedanja čvrsto situira na diskurzivni nivo i shvati kao govorni čin, aktivira čitav deiktički sistem oko iskazne situacije, prenoseći naglaske sa *Ja govorim na govorim Tebi, Mi osećamo, Vi ste (nam) nasuprot, govorim (Ti, Vam) o Njemu/Njoj*, itd. Vučova *teatralizacija pripovedanja*, kao neka *gramatička poema* prenesena na ravan strukture (anti)romana,<sup>149</sup> označena je povišenom mobilnošću pronominalnih oblika i vodi jednom od najeksperimentalnijih postupaka njegove proze.

Distinktivan ton i stil Vučovog autobiografskog pripovedanja počiva pre svega na figuri apostrofe. I. Kakandes je primetila kako klasična, antička retorika nije posvećivala pažnju razlikovanju tipova apostrofe na osnovu „ontološkog statusa apostrofiranih“ entiteta (Kacandes 2001: 146). U pripovednom kontekstu, a posebno onom koje se poigrava sa granicom fikcije i stvarnosti, te razlike, međutim, mogu biti veoma važne. Svakako velika razlika postoji između toga da li se autobiografski pripovedač obraća pijavici ili prijatelju, dimnjacima ili mrtvoj dragoj. Specifičnost Vučovog pripovednog stila sastoji se u umnožavanju tipoloških oblika apostrofe, kako u pogledu fenomena kojima se apostrofički obraća (ljudi, Bog, samooslovljavanje, životinje, neživi predmeti, apstraktne pojave), tako i u pogledu njihovog *gramatičkog broja* (koje postaje važan faktor vrednosnog diferenciranja), stepena i vrste njihovog *pripovednog kapaciteta*, ili pripisanih narativnih funkcija. Ovo poglavlje rada posvetićemo tipologiji i funkcijama osnovnih vidova *narativne apostrofe* u *Korenu vida*.

---

<sup>149</sup> Dadaisti i nadrealisti često su posezali za poetizacijom gramatičkih ili srodnih lingvističkih fenomena. Tako je Aragonova pesma „Samoubistvo“ bila sastavljena samo od nanizanih grafema abedece. A. Vučo i D. Matić u koautorskoj poemi „Zarni vlač“ najintrigantnije poetske efekte izvode proizvodnjom *morfo-gramatičkih neologizama*. Gramatička pesma „Domaći zadatak“ D. Matića sačinjena je od promene glagola voleti kroz glagolska vremena, a junaci-glasovi njegove dramske „Ruže vetrova“ su lične zamenice (Ja, Ti, On, Ona). Poetičko poigravanje gramatičkim dekliniranjem srećemo i u lirsko-proznom tkivu Davičove *Anatomije*. Sama sintagma „teatralni subjekt“ aluzija je na jedan od esejističkih testova M. Ristića. Ristić će u svom antiromanu sintaksički „deklinirati“ ružu, a strukturu narativa promišljati kao sintaksu, strukturu rečenice.



### 3. 3. 2. 2. Apostrofa i nadrealizam

Pre nego što pređemo na tipologiju narativne apostrofe i eksperimentalnih upotreba zameničkih oblika u *Korenu vida*, na kratko bi se trebalo zadržati na statusu ove figure u nadrealizmu.

Već smo pomenuli da je u Lotreamonovim *Maldororovim pevanjima*, koja se nalaze u središtu nadrealističkog antiknjiževnog kanona, apostrofa bila ekstenzivno korišćena. Pored najpoznatijih apostrofe „starog okeana“, za svet *Maldororovih pevanja* karakteristične su i zoološke apostrofe, o kojima ćemo, u vezi sa mogućim inspiracijama za jedan srodan tip apostrofa u *Korenu vida*, nešto više reći u nastavku. *Maldororova pevanja* Brajn Ričardson čak je smatrao začetnikom *autoteličkog* modusa pripovedanja u drugom licu, zasnovanog na neposrednom obraćanju aktualnom čitaocu dela, uz stalnu igru i pomeranje ka fikcionalnom narateru (v. Richardson 2006: 30). U delu Grofa od Lotreamona, dakle, nadrealizam je mogao naći primer i inspiraciju za slobodnije i ekstenzivnije korišćenje apostrofe u proznom okruženju.

Među nadrealističkim antiromanima i prozama dvadesetih godina, apostrofa se kao dominantan postupak i sredstvo narativne inovacije na uzoran način pojavljuje u Aragonovom *Seljaku iz Pariza*. Jedna važna apostrofa smeštena je u prelomnom i za strukturaciju antiromana važnom trenutku Bretonove *Nađe*, sa čijim se tekstom, posebno njegovim finalnim delovima, Vučo, međutim, nije mogao upoznati. Narativni finale Bretonove *Nađe* donosio je sublimnu lirsku apostrofu, upućenu neimenovanoj ženi kao novom objektu ljubavi i želje, unoseći relativno oštru, konvulzivnu disonancu ne samo u sadržaj (anti)romana već i u dotadašnji tok i ton naučno-posmatračkog i dokumentarno intoniranog narativa o susretu sa Nađom. I premda je po značaju ljubavne teme bliži pripovednom svetu Bretonove *Nađe*, po načinima upotrebe apostrofe Vučov antiroman bliži je Aragonovom *Seljaku iz Pariza*. Aragonovo delo – koje je objavljeno 1926, a njegova najznačajnija poglavlja i mnogo ranije u periodici – takođe je i verovatniji, premda samo potencijalan, intertekstualni predložak za Vučov antiromaneskni eksperiment. I sam aficiran maldororovskim kultom, Aragonov esejističko-programski (anti)roman intenzivno je koristio figuru apostrofe, i to u sklopu pripovedanja u *prvom licu* koje je bilo izrazito *retoričko* i neskriveno *nefikcionalno*, esejističko ili „putopisno“. U tom smislu, tipološki raspon apostrofičkih odlomaka

*Seljaka iz Pariza* može biti vrlo instruktivan za razumevanje pripovednog stila *Korena vida*, kako u pogledu srodnosti, tako i u pogledu jednako važnih razlika. Ono što je ovim antiromanima *zajedničko* jeste odabir retoričko-razgovornog modusa pripovedanja, poigravanje na granici fikcije i nefikcionalnosti, istraživanje narativne apostrofe i pripovedanja u drugom licu polazeći od potencijala inherentnih pripovedanju u prvom licu, s posebno zanimljivim postucima *saoobraćanja u drugom licu* i konstrukcije *negativne Vi-publike*. (V. „Ekskurs I: Aragon i apostrofa“.)

O samosvesti s kojom su nadealisti pristupali pitanju subjektivnosti i jezika, upečatljivo svedoči i jedan pozni, posleratni zapis Dušana Matića. Reč je o uvodnom zapisu iz teksta *Laža i paralaža noći* (1962), kontemplaciji o halucinantnoj zamenici drugog lica, koji je izuzetno ilustrativan za problematiku kojom se bavimo u ovom odeljku:

„Primećujem, sve češće, u neprekidnom tkanju rečenica, tkanju koje predstavlja u suštini ono što nazivamo unutarnjim životom, sve veći broj rečenica u drugom licu. One počinju s 'ti', ali imaju oblik zapovednog načina. Međutim, nikako ne bih mogao da tvrdim da se iza tih rečenica krije neko lice koje ih u meni izgovara. Nemam utisak da se ja obraćam nekom drugom licu, ili da se neko drugo lice obraća nekom trećem licu, ili da se neko drugo lice ili treće lice obraća meni. Nisam nikada imao halucinacija, ni auditivnih, još manje vizuelnih. Čini mi se, život tih rečenica, nastaje iz nekih odnosa između 'ja' i 'ti' i 'on' itd. Kao da je život tih rečenica sav u odnosima, a ne u nekim suštastvenostima. Ali njihovo agregatno stanje, ako tako mogu da se izrazim, čini mi se, čvršće je, postojanije od rečenica koje počinju sa 'ja', pa čak, i naročito, od rečenica koje počinju sa 'on', 'ona', 'ono', čija objektivnost izgleda da je sadržana u samnoj gramatičnosti i sintaktičnosti tih rečenica. Njihov afirmativniji karakter u svakom slučaju je nesumnjiv, ako se poredi sa ostalim rečenicama. Te rečenice me podsećaju nekom svojom egzistencijom „između dva subjekta“, na ono što Žan Grenije kaže za „čovečno“, da nije osobina jednog ili drugog čoveka, već da se javlja samo u odnosu jednoga sa drugim. [...] Ako je sva stvar za pisca da od 'ja' stigne do 'on', kako misli Kafka, onda sam ja još uvek na po puta, kao i moje jedino sigurne rečenice, u toj dinamičnoj 'zoni mogućeg – stvarnog', i sve se više uveravam, između čipke, dima fantazma 'ja' i bezrazložnog čelika i armiranog betona 'on-anja“ (Matić 1966: 137–138).

Važnost ovog Matićevog fragmenta teško se može preceniti. *Na pola puta* između Ja i On, dima subjektivnog fantazma i iluzorne čvrstine objektivnog pristupa svetu i

jeziku, „agregatno stanje“ nadrealističke poetike i njenog značaja za srpsku književnost počiva u toj vrlo ranoj otkrivenoj, osvešćenoj i proosećanoj *procesualnosti*, senzibilitetu za ono što je „svo u odnosima, a ne u nekim suštastvenostima“, za „dinamičnu 'zonu mogućeg – stvarnog'“ i uopšte *relaciono, procesualno*, ili kako su ga sami najčešće zvali – *dijalektičko* mišljenje. Za te procesualne, uvek *na pola puta* ili *između* događaje i sadržaje, poetika nadrealizma tražila je nove misaone koncepte, a stvaralačka praksa – nove umetničke forme. Vučov antiroman zamišljen kao *razgovor*, međudogađaj čovečnosti „između dva subjekta“, jedan je od tih i takvih novih formi.

### 3. 3. 2. 3. Druga lica *Korena vida*

Već prva rečenica *Korena vida* direktno uvodi (u) apostrofički stil romana. Ona zadaje osnovnu, afektivno povišenu i patosom obraćanja obeleženu, čak imperativnu pripovednu intonaciju: „Otvorite mi širom sva vrata, jer me je čekanje oslabilo pred danom“ (7). Posle druge rečenice, međutim, postaje jasno da je pripovedačeva potreba za govorom reaktivna. Ona podrazumeva konkretni, kolektivni entitet kojem se junak obraća i na čije *disciplinovanje jezikom* zapravo *uzvrća* naglašeno retoričkim pripovedanjem:

„Vikali ste užasno, da se vaš glas, u mom telu kao otrov razgoreo. Urlikali ste zverski i ćutanjem vašim nemarnim, vi na točkovima, vazdušni, podzemni, vezani. Očevi, decom osuđeni; vi ljubavnici, majski bednici; vi radenici, crveni i upljuvani znojem; vi smireni pred morem i suncem, pred šumama i u senkama planinskim; vikali ste svima pokretima, glasovima, gutanjem, smehom i spavanjem vašim razvučenim; o drali ste se zverski, da me vaš glas sad muči neizmerno“ (8).

U ovom uvodnom odlomku Vučo ocrtava fizionomiju cele jedne psiho-poetike pripovedanja i *glasa*. Glas i govor se pri tome ne odnose samo, pa čak ni prevashodno na verbalnu komunikaciju, već obuhvataju i neverbalni, somatski govor *smirenosti, pokreta, gutanja, smeha, razvučenog spavanja*, i, što je najvažnije, i nemarno *ćutanje* kao govor. Upadljive su i augmentativne, agresivne i paroksistične forme glasa drugog kao neartikulisano i animalnog govora užasnog *vikanja* i zverskih *urlika* i *dranja*. Važno je i dovođenje u vezu *tela* i govora: *glas drugog* utiskuje se u pripovedačevo kao/i

pripovedno telo, i tu se *razgoreva* kao *otrov*, pripovedna i govorna groznica antiromana. Društveno-klasnom katalogu *očeva*, *ljubavnika* i *radnika*, pridružuje se, dakle, i katalog različitih oblika jezičko-simboličke, premda neverbalne komunikacije, u rasponu od ćutanja kao urlika, preko govora smeha i gutanja, do razgorevanja glasa u telu. Svi ti glasovi koji junaka *muče neizmerno* očigledno su jedan od podstreka za pripovedno oglašavanje, početak i povod *(anti)romana-(raz)govora*.

Na početku beše drugi i glas drugog, poručuje poetika Vučovog romana-razgovora. Neobično je da takav, na problematiku *glasa/govora* i *odnosa sa drugim* usredsređen apostrofički odmomak otvara roman koji kao svoju globalnu, naslovnu metaforu ističe polje vida, pogleda. Da li je u *korenu vida – glas*? I to jezik predverbalnih i neverbalnih, presimboličkih korena identiteta? Na te dileme koje poetika Vučovog *(anti)romana* uvodi već na *(para)tekstualnom* pragu dela, tumačenje bi trebalo da pruži bar delimičan odgovor.

Apostrofički stil *Korena vida* zamenicu obraćanja ne koristi samo kao zamenicu drugog lica jednine već i drugog lica množine. Tu dvojnost Vučo, kao što ćemo videti, koristi za projektovanje dve ideološki i vrednosno antagonističke publike. Pored toga, zamenica drugog lica pojavljuje se u funkciji autonaracije i samoobraćanja, kada ima funkciju unutrašnjeg antagonizovanja i raslojavanja autobiografskog pripovednog Ja. Pri obraćanju neživim predmetima, životinjama ili apstraktnim fenomenima, upotreba drugog lica najbliža je funkcijama lirske apostrofe i najčešće povezana sa jednom drugom figurom – parabolom, koja je u avangardno-modernističkoj prozi doživela važne transformacije (Kafka, Breht). Tipologija ovih apostrofičkih jedinica i postupaka omogućiće da dublje zakoračimo u pripovedni svet i strukture Vučovog antiromana.

### 1) *Od Boga do gliste: apostrofa i parabola*

#### *Obraćanje Bogu*

Kao poseban tip upotrebe drugog lica u *Korenu vida* može se najpre izdvojiti neočekivan, i u drugom izdanju romana donekle modifikovan, prikriven i ublažen,

primer obraćanja Bogu.<sup>150</sup> To ispovedno obraćanje nalazi se u drugom kurzivnom odeljku romana, gde (kao što smo već pokazali) zaprema prostor dispozitivnog *prekida/kopče* između fragmenta u kom junak pada u san i fragmenta u kom se iz njega budi. Time je naznačena apostrofa približena oniričkom iskustvu. Apostrofa je ambivalentna u meri u kojoj kroz obraćanje Bogu govori o gubljenju vere i demistifikaciji sakralnog osećanja, ali je sama činjenica apostrofičkog i performativnog uprisutnjenja Boga izuzetno važna za raspon unutrašnjih iskustava protagoniste-pripovedača i sveta romana uopšte. Jer, instanca (izgubljenog, preobraženog) transcendentalnog uporišta samo je krajnji horizont *simboličkog poretka* sa kojim junak ulazi u sukob (očinski i porodični autoritet, kritika rituala građanske svakodnevice). Ona je, međutim, u rezonanci i sa utopijskim osećanjima i projekcijama junaka, kao i sa pripovedno izuzetno važnim toposom *neba*, ka kojem je junakov pripovedni vid sve vreme usmeren. To nebo je, po pravilu, „neprobojno“ (68), „prevrnuto“ (76), „surovo“ (95), kao što je i srce „prazno prorešetano nebo“ (104).

Bog, čije je zazivanje u prvom izdanju romana bilo praćeno i apozitivnim „oče moj mili“, za junaka više nije tamo gde su mu drugi „kazivali“ da su ga „slušali“, niti tamo gde mu se samom „učinilo“ da je ugledao nestabilan odraz njegovog lika. Taj gubitak i prateća demistifikacija, međutim, rezultiraju više jednim relociranjem sakralnog nego njegovim potpunim ukidanjem. I pri opisu onih (opštih) mesta na kojima je Bog uzalud tražen, osujećenost tog traganja nije data ideološko-dogmatskim jezikom kritike religije ili nadrealističkim etosom „đavoljih advokata“ (Aragon), već je prelomljeno kroz ličnu optiku i afektivno-metaforički jezik hipersenzibilnog junaka-pripovedača.

S prelazom na drugi, afirmativni pasus ovog ispovednog obraćanja, gubi se početna fragilnost posredovanih (re)kognicija božanskog, i pripovedač s pojačanom perceptivnom i evalutivnom sigurnošću („sad te vidim“, „što je najglavnije“) božansko prisustvo registruje u nizu intimnih situacija i mikrodogadaja, smeštenih na marginama društva i društvene vidljivosti (intimna molitva žene, mornari). Apostrofička snaga ispovednog obraćanja i/kao uprisutnjenja božanskog tako bivaju preusmereni ka legitimaciji i (re)valorizaciji novootkrivene logike sakralnog u tipično modernističkom svetu praznih nebesa. Suptilnost Vučovog postupka može se pratiti na mikrotekstualnoj

---

<sup>150</sup> Jedan od najranijih primera autobiografskog pripovedanja u drugom licu, teoretičari i istoričari ove forme pronalaze u Avgustinovim *Ispovestima*, prožetim stalnim obraćanjem Bogu kao svom svemogućem i sveprisutnom, ultimativnom slušaocu (v. Fludernik 1994: 293–294).

ravni, gde čin molitve i „privlačnost“ (božanskog kao) tajne bivaju *jezički erotizovani* kroz fokalizaciju junaka-pripovedača koji Boga vidi kroz/kao krišom opaženu ženu u večernjoj molitvi, koju percipira i opisuje leksikom zavodjenja, voajerskog posmatranja, obnaživanja i telesnosti: „[vidim te] u sobama u koje iz mraka krišom prodirem pogledom kad se skromno otkopčavaju haljine, a razgolićene ruke meko sklopljene za tebe, privlačne su kao tajna“ (24). U svetu „praznog prorešetanog neba“, recidiv transcendencije nadrealistički (anti)roman beleži kao ove jezičke „spojene sudove“ erogenog i religioznog.

### *Apostrofička parabola*

Za razliku od usamljenog primera ispovednog obraćanja Bogu, apostrofiranje predmeta, neživih i apstraktnih pojava (dimnjaci, soba, reka, čekanje, oči) ili životinja (mačke, glista, pijavica) predstavlja kvantitativno najzastupljeniji vid apostrofe u *Korenu vida*. Možinski oblik drugog lica u kom su neke od ovih apostrofa ostvarene ne predstavlja neuralgičan faktor diferencijacije, kakav će biti u slučaju apostrofiranja živih bića i osoba. I jedninski i množinski oblik ovih apostrofa neljudskog u osnovi ima iste stilske i semantičke efekte, srodne narativne funkcije i podjednaku tendenciju spajanja sa figurom *parabole*.

Pored apostrofe *očiju*, poetički verovatno najznačajnija, a i najrazvijenija među ovim, inače obimom znatno kraćim apostrofama, jeste apostofa *dimnjaka*, koja ističe značaj vertikalne spacijalne metaforike u celom romanu. Najspecifičniji podtip ove apostrofičke grupe predstavlja obraćanje *životinjama*, koje se najčešće pretvara u male (po)etičke *basne*. U neobičnom izboru grotesknih životinja koje se uzdižu do ranga paraboličnog primera (posebno *glista* i *pijavica*), moguće je naslutiti uticaj fantazmagoričnog sveta *Maldororovih pevanja*, iz kojih je, kao što smo pomenuli, B. Ričardson izvodio poreklo autoteličkog tipa pripovedanja u drugom licu. U izrazito apostrofičkom i izrazito zoomorfnom svetu *Maldororovih pevanja*, u kojima je zoološka terminologija prvi put postala „predominantni deo pesničkog vokabulara“ (Balakian 1970: 54), Bašlar je otkrio preko četiri stotine referenci na životinje, među kojima se, kako naglašava A. Balakian, nalaze i apostrofe upućene „najnižim stvorenjima“ (65).

Ovaj tip, po pravilu kraćih apostrofa, spada u najlirskije i najnenarativnije apostrofe *Korena vida*, u kojima najjasnije dolazi do izražaja izvorni apostrofički kvalitet animiranja neživog i prirodnih fenomena, brisanja granice između subjekta i objekta. One često tretiraju vrlo bitne teme i rekurentne motive (anti)romana (oči, tip subjektivnosti, društvena alijenacija), spajaju se sa drugim parabolama u romanu, kao i sa celim sistemom drugih apostrofičkih postupaka. Tako su, na primer, apostrofe-parabole o životu kao površinskom rovanju u blatu (glista) ili „vampirskom“ ispijanju krvi kao potčinjavanju pobunjenog pojedinca (pijavica), deo šireg sistema polarizovanih apostrofičkih blokova, od kojih „preuzimaju“ dodatne semantičke nanose i narativne funkcije.<sup>151</sup>

## 2) *Intimni i otuđeni drugi: pozitivna i negativna publika*

Iz narativne perspektive, bitno drugačiji status od kraćih, lirsko-paraboličnih apostrofa ima apostrofiranje ljudi, odsutnih sagovornika, koji postaju pripovedačevi narateri, tj. publika, kojoj je romaneskni govor upućen.<sup>152</sup> Kako je jedan proučavalac primetio, pisanje o sebi „ne svodi se na introspekciju. Ono se takođe može okrenuti prema drugima, da bi sačinilo njihovu apologiju, suđenje, ili prosto portret, ali, najčešće, u jednoj aksiološkoj perspektivi“ (Gasparini 2011: 11). U slučaju apostrofiranja ljudi, razlika u gramatičkom broju – jedninski odnosno množinski oblik apostrofiranih lica – iskorišćena je kao sredstvo poetičkog i vrednosnog diferenciranja dva tipa Vučove (anti)romaneskne publike. U jednini će biti apostrofirani isključivo *pojedinci* sa kojima junak razvija prisne i autentične ljudske odnose (prijateljstvo, ljubav), i sa kojima povremeno može stati iza množinske zamenice *Mi*. S druge strane stoji entitet *grupe*, označen množinskom zamenicom drugog lica *Vi*, kao autoritarna instanca društvenog otuđenja, simboličkog poretka i njegovih imperativa, za koje pripovedač vezuje

---

<sup>151</sup> Nisu svi navedeni postupci poigravanja zamenicama i obraćanjima pripovedni u užem ili jakom smislu. U kratkom lirsko-paraboličnom obraćanju, npr. pri apostrofiranju nekog neživog predmeta, upotreba apostrofe i drugo lice integrisani su u pripovedni kontekst, ali ostaju lirsko-retoričko sredstvo niskog narativnog intenziteta. S druge strane, u slučaju pripovedačevog obraćanja nekom odustnom ninku, u funkciji evociranja zajedničkog proživljenog iskustva, približavamo se pravoj narativnoj apostrofi i jednom od tipičnih modaliteta pripovedne situacije drugog lica koja *obraćajući se pripoveda*.

<sup>152</sup> Kako je isticao O'Neil, „zamenica *Ti* uvek nosi implikacije naratera“ (O'Neill 1994: 79), koji je po definiciji situiran na istom dijegetičkom nivou kao i pripovedač. U autobiografskom pripovedanju, dakle, narateri su publika instance autora-pripovedača-junaka, nablizi stvarnoj čitalačkoj zajednici u kojoj se roman pojavio 1928.

naglašeno negativne ideološko-vrednosne konotacije i sa kojima je u stalnoj polemici. Sučeljene i suprotstavljene, dve *apostrofičke zajednice* sredstvo su profilisanja dve *antagonističke publike*, odnosno čitalačke zajednice kojima je Vučov roman-razgovor upućen. *Koren vida* u tom smislu bi pripadao književnim tekstovima koji sadrže *više implicitnih čitalaca*, tj. „klasi dela napisanih za dve različite publike“ (Richardson 2007: 259).<sup>153</sup>

### *Drugo lice jednine: intimni drugi*

Drugo lice jednine rezervisano je za apostrofiranje drugih junaka pripovesti, koji su (bili) sastavni deo intimnog sveta pripovedača-junaka i s njim delili određena iskustva i događaje iz njegove prošlosti. Zato ove apostrofe nisu (samo) lirski supstrat već i važan pripovedni aspekt romana, tj. prisnije su vezane za narative postupke i prezentaciju prošlih iskustvenih sadržaja i situacija.

Tri najznačajnija junaka kojima se pripovedač ekstenzivnije obraća u drugom licu jednine jesu *draga, prijatelj* i *tuberkulozni mladić* (kao neka vrsta slučajno stečenog prijatelja). U sva tri slučaja obraćanje je obojeno pretežno pozitivnim afektima i usmereno ka savlađivanju distance, aktiviranju intimnosti i prisnosti sa drugim, odnosno evociranju autentičnih ljudskih odnosa i životnih trenutaka. U pogledu narativnih funkcija, reč je o tpičnim narativnim upotrebama apostrofe, koje se često javljaju upravo kao obraćanje mrtvom ljubavniku, savlađivanje tugovanja, ili želja da se oživi prošla sreća (up. Fludernik 1994a: 462). Drugim rečima, u svim naznačenim slučajevima *kroz obraćanje se (i) pripoveda*.

Ovaj tip narativizovanog obraćanja često ne skriva svoj pseudoepistolarni karakter (posebno u slučaju obraćanja prijatelju). Činjenica da sa tim intimnim drugim pripovedač-junak deli zajednička iskustva i vrednosti, objašnjava prerastanje ovih apostrofa u „Ja i Ti“ mikronarative, kao i mogućnost da se zajednički vrednosno-iskustveni horizont označi upotrebom množinske zamenice prvog lica Mi. Pošto su

---

<sup>153</sup> Primeri koje B. Richardson navodi su određena dela dečje književnosti, istovremeno pisana i za odrasle (gde spada i nadrealistički klasik Alisa), dela koja višestruko kodiranje koriste da bi izbegla političku cenzuru, ili dela koja se suočavaju sa nekim od važnih podela unutar društva (rod, rasa, klasa, seksualna orijentacija). Inskripcija različitih tipova implicitnih čitalaca u tekst može biti uspešna strategija za „transformisanje uverenja aktuelnih čitalaca“ (Richardson 2007: 262). Oni mogu biti oponirani i *hijerarhizovani*, pri čemu je to hijerarhizovanje u slučaju *Korena vida* i izrazito vrednosno.



situirani na istom vrednosnom polu kao i pripovedač-junak, i sa njim povezani onim važnim iskustvima lične povesti koja su u njemu „ostavila traga“ i koja su glavni predmet pripovedanja, obraćanje ovim junacima istovremeno je i važan oblik pripovedačevog samoizražavanja: pripovedajući o drugom junak pripoveda o sebi i vlastitoj prošlosti. Snaga identifikacije između protagoniste i drugih junaka, pripovedača i njegovih bližnjih, prenosi se i na čitaoca, kojem su ponuđene vrednosno i afektivno privilegovane zamenice/instance Ti i Mi za njegovu vlastitu identifikaciju. Toj recepcijskoj platformi participacije i identifikacije ide na ruku i činjenica da je pripovedač u karakterizaciji svojih intimnih drugih rukovođen načelom minimalizacije i redukcije referencijalnih obeležja, lišavajući ih, s jedne strane, ličnih imena, detaljnijeg opisa i drugih obeležja koja bi ih snažnije konkretizovala i individualizovala, dok ih s druge strane vezuje za jaka i „univerzalna“ afektivna iskustva (ljubav, prijateljstvo), u kojima se većina ljudi pa i čitalaca može prepoznati. Prazan prostor nemimetičke karakterizacije i inherentna otvorenost zameničkog Ti, udruženo deluju u smeru pridobijanja čitaoca za vrednosno i emotivno savezništvo sa svetom i pozicijama autobiografskog pripovedača.

#### *Drugo lice množine: negativna publika*

Sasvim je drugačija situacija sa množinskim drugim licem. To množinsko Vi je, rekao bi Bitor, uvek jedna kompozitna romaneskna zamenica, sačinjena od jednog „ti“ i jednog „on“, tj. „oni“.<sup>154</sup> Za razliku od drugog lica jednine, zasnovanog na volji za komunikacijom, s pozitivnim afektivnim i vrednosnim konotacijama, množinsko Vi nije izvor alijanse već alijenacije, disjunkcije i jakih negativnih evaluacija. To Vi je jedna ideološka zamenica i kolektivni (anti)junak *Korena vida*, koji služi da označi sve ono protiv čega je junak pobunjen: svet malograđanskog društva i otuđenja, odnosno „otrovni“ glas i rečito ćutanje velikog Drugog koji je kao nasilje simboličkog poretka upisan u junakovu svest i telesnost. To je ono Vi, za koje bi junak *Korena vida*, mogao da kaže, rečima Aragonovog *Seljaka iz Pariza*: „Odlazite, vi, bližnji moji. Vi, moji bližnji? Pri

---

<sup>154</sup> „Lica u množini nisu ni u kojem slučaju samo jednostavna umnožavanja onih lica koja im u jedini odgovaraju, već su originalni i promenljivi kompleksi. 'Vi' nije jedno 'ti' više puta ponavljano, već jedinstvo nastalo iz 'ti' i 'on'“ (Bitor 1975: 488). Za Bitora su lične zamenice upotrebljene u romanu uvek složene lične zamenice, tako i „pripovedačevo 'ja' očigledno je jedinstvo jednog 'ja' i jednog 'on' (490). U autobiografskom pripovedanu taj kompozit *ja-on* sasvim je očigledan, upravo konstitutivan.

samoj toj pomisli obrazi mi krvare od stida“ (Апарон 1964: 151). Profil tog kolektivnog antijunaka, koji je kao pripovedačeva (anti)publika upisan u tekst *Korena vida*, najbolje je oslikan u apostrofi „Vi, čvrsti, nesalomljivi ljudi“, gde ga vidimo kao proračunati svet mere i granice, graditeljskog i sopstveničkog *instrumentalnog uma*.<sup>155</sup>

Vučov eksperiment sa apostrofičkim drugim licem množine netipičan je pripovedno-retorički postupak, ali se dobro uklapa u neke od distinktivnih osobina avangardnih poetika. U njemu se srećemo sa karakterističnom avangardnom polemičko-pamfletskom retorikom, (po)etikom konfrontiranja i osporavanja dominantnih ideoloških, klasnih i vrednosnih struktura. Sam odabir množinskog oblika predstavlja funkcionalno sredstvo „karakterizacije“ tog *kolektivnog* antijunaka, upravo dočaravanja postvarenog, neindividualizovanog, neosvećenog i neemancipovanog modusa egzistencije koju oličava. To je plural *većine*, plural opšteg stanja (i) *dominacije*. Mentalitet tog servilnog i otuđenog sveta dobrih malograđana pripovedač, međutim, odlično poznaje i snaga njegove pobune proističe upravo iz činjenice da (je) i sam tom svetu pripada(o). Kao što smo videli i u citiranom odlomku sa samog početka romana, vrednosti tog sveta pripovedač doživljava kao internalizovane, nasilno (govorom i ćutanjem) utisnute u njegovu svest i telo. Zato se i volja za emancipacijom od njih pretvara u oblik borbe sa „unutrašnjim neprijateljem“ i predstavlja kao iskustvo intimnog samoobračunavanja. Zahvaljujući pounutrenju Drugog i unutrašnjoj borbi sa njim, avangardna romaneskna autobiografija internalizuje svoju negativnu publiku, uvlačeći je u apostrofičku polifoniju narativnog sopstva razloženog na antagonizovane glasove. Čitalac je pred tim većinskim i množinskim Vi apostrofirane negativne publike i sam razložen, stavljen pred različite opcije identifikacije i vrednovanja, pozvan na kritičku procenu i preuzimanje odgovornosti. U skladu sa paradoksom (pisane) apostrofe, koja vokativnim obraćanjem istovremeno daje lice oslovljenom fenomenu i

---

<sup>155</sup> „Vi, čvrsti, nesalomljivi ljudi koji ste izmerili svoju moć i polja koja držite u šaci, graditelji i mrtvaci koji hranite crve u svom parčetu zemlje, na svome izračunatom putu. Tako kameno grlite dela, sva vaša povezana dela koja su rasla iz složenih merenja, pod uglovima tako predviđenim, određenim, za brižljivo savijeno blago, poređano pažljivo, sklonjeno pod teškim poklopcima i zaključano tajnim, lukavim bravama“ (94). Ovoj opsežnoj apostrofi odmah je kontrastiran kratak kuzivni ulomak koji priziva sasvim drugačiju, pripovedno favorizovanu viziju salomivog, nestabilnog i neutilitarnog, neukorenjenog subjektiviteta: „O svileno, nesavijeno moje čekanje, kose neočešljane, razletele, raspletene, bez čvorova moje nepovezano čekanje, nesklonjeno, neizmereno, nesačuvano, u prahu na vetru razneseno, oblaci bez tvrdih uglova zalutali, poneseni, vode na algama razvučene, rasplinite, nigde još nisam iskopao temelje, nigde još tvrde bedeme...“ (95).

ne podrazumeva njegov odgovor, kolektivni antijunak *Korena vida*, već osvešćen kao instanca represije, uskraćen je za mogućnost repliciranja.

Primer negativne publike *Korena vida* pokazuje kako se logika imanentna figuri apostrofe može shvatiti i kao narativno sredstvo za *oduzimanje glasa*. Jer, konstitutivno apostrofičko odsustvo, tj. nemost fenomena koji se oslovljava, ali čiji se verbalni odgovor ne očekuje, u ovom partikularnom narativnom slučaju služi za postizanje (bar) dva različita efekta: 1) *prizvati* i prikazati Vi-zajednicu koja je predmet kritike, stvoriti je vlastitim narativnim glasom kao reaktivnim svedočanstvom njenog pritiska i dejstva na subjekt, i 2) istovremeno je *ućutkati*, oduzeti joj joj reč, mogućnost repliciranja i odbrane, dakle jezikom joj uskratiti jezik koji sama (ta, svaka) zajednica koristi kao instrument represije.

Kao tipičan znak avangardnog diskursa, Vučova polemika sa ovim množinskim Vi predstavlja jak autopoetički i programski momenat *Korena vida*. On je vrlo blizak polemičkom sloju Ristićevog *Bez mere*, posebno u poglavlju indikativnog naslova – „Protiv čitaoca“. Utoliko je zanimljivije da te Vi-One na jednom mestu *Korena vida* i eksplicitno zatičemo kao *čitaoce romana*, one koji mogu komentarisati i ocenjivati ono što junak pripoveda. Reč je o odlomku u kojem junak-pripovedač predviđa reakcije i komentare čitalaca, koji bi mogli smatrati neuverljivom njegovu preosetljivost i značaj koji pripisuje određenim događajima: „Vi ćete sigurno svi reći da to nije ništa, čak da je mlako da ostavi trag koji se ne može izbrisati. Potrebno je, ipak da shvatite kako sam sa ogromnim požarom u sebi pošao“ (1983: 13). Tu na ogoljen način vidimo da je to Vi takođe jedna zajednica čitalaca, kolektivni narater na kojeg (anti)roman (ne) računa, uprisutnjen u narativu koji iznutra polemizuje. Stišan polemički ton ovog kratkog pripovedačevog osvrta na čitalačke reakcije, posebno njegov pomirljivi i didaktični prizvuk („potrebno je, ipak da shvatite...“), otvara mogućnost da zameničko Vi u ovom slučaju shvatimo kao zameničko Svi, koje bi obuhvatalo i pozitivnu i negativnu publiku, vraćajući nas jednoj od osnovnih težnji romana-razgovora – pridobiti čitaoca, omogućiti mu da sa romanom razgovara *kao sa drugom*.

### 3) *Autonaracija i samoobraćanje*

Jedan od takođe netipičnijih načina upotrebe drugog lica, posebno za autobiografsko pripovedanje, predstavlja i slučaj *autonaracije* i *samooslovljavanja* zamenicom Ti. Pošto, kako piše M. Fludernik, „narator, po definiciji, zauzima deiktičku poziciju 'Ja' a primalac deiktičku poziciju 'Ti', Ti se može odnositi na naratora samo u odeljcima samoobraćanja u kojima se Ja deli na dva glasa koji dijaloški sudeluju“ (1994a: 450).

Autonarativno Ti karakteristično je za drugi deo *Korena vida*, koji je i inače ostvaren u retorički povišenijem tonu i sadrži više apostrofa. Tako već na samom početku drugog dela romana zatičemo pripovedačevo retoričko (samo)propitivanje, kao neku vrstu (samo)podsticanja pripovedanja: „Gde si bio juče? Kud si se vukao u noćima?“ (71), ili: „A nežnost? Gde je taj plamen prošlosti? Još samo ovu poslednju pesmu.“ (95). Nakon ovih retoričkih (auto)interogacija i podsećanja, junak je (samo)osnažen za novi (ili poslednji) talas svoje pripovedne aktivnosti.

Naznačeni postupak posebno je karakterističan za sam kraj romana (99–104), koji donosi svojevrсни narativni i identitetski krešendo, pri čemu će autonarativno drugo lice poprimiti više različitih funkcija. Jedna od njih je i zamena retoričke *upitanosti* narativnim *imperativima*. Pored povišenog dramsko-retoričkog i emotivnog naboja, to imperativno samoobraćanje ima i distinktivno narativnu funkciju podsticanja (inače izrazito pasivnog junaka) na akciju, ili pak opisivanja narativnog dešavanja. Tako, u poslednjem poglavlju romana, uz karakterističan *prezent*, pripovedački glas svojim imperativnim (samo)podsticajima i interpelacijama zapravo junaka (i radnju) pomera korak po korak ka mestu (kuća) kojem junak očigledno okleva da se približi:

„Uđi, o uđi, zaboga, lakim, ponosnim korakom! Pogledaj levo u stazu, pogledaj desno, videćeš još put prugom koju su drugi napravili. Stani! Već rasteš kao vodena biljka iz ove trave koja nema korena u zemlji, iz ove vode koju nisi ni slutio. Pogledaj, već nemaš stopala!

A samo do ovih prvih domova. Produži! Do ovog prevoja pod bregom na kome slepljeni leže krovovi. Ti znaš da ćeš penjanjem izvući sebe. I dim koji odlazi u nebo“ (100).

Ovaj odlomak ilustrativan je za efekte koje upotreba zamenice drugog lica može imati na čitaoca, stavljajući ga u jezgro sugestivnog imperativnog prezenta i junakovih

telesnih samodoživljaja. U odlomku se takođe naslućuje raskol u pripovednom prvom licu: pripovedač-junak podeljen je na aktivni pripovedni glas, čiji imperativi svedoče o pasivnosti i kolebanjima junaka. Upotreba drugog lica postaje sredstvo sugerisanja tog unutrašnjeg raskola i samootuđenja junaka-(i)-pripovedača.

U epizodi junakove groznice na brodu upotreba samoobraćanja u drugom licu ima srodnu funkciju autodramatizacije junakove rastrojene svesti i čitaočevog stavljanja u raspolučeno središte autodijegetičke pripovedne instance. U tom opisu *krize svesti* kao *krize pripovedanja* možemo pratiti kapilarni rad narativnog smenjivanja zamenica prvog i drugog lica, čak i u istoj rečenici. Ona su znak unutrašnjeg podvajanja autobiografskog *pripovedača-junaka*, odnosno deliričnog gubljenja svesti *ja-junaka* kojem, međutim, nastavlja da se obraća *ja-pripovedač*:

„Ležao sam na palubi u groznici i jedva sam spasao život pod teškim ćebetom kao pod bregom. Tako zaljuljan ogromnim teretom lađe, *nisam više osećao* patos pod leđima, *o da li toneš* u mračnu prazninu noći? – Na čemu još leži *tvoje* telo koje tanje od lista ne pada pod ovim košmarskim pritiskom, pod upornom težinom koja te davi?

O skloni to ćebe, zbacaj taj pokrivač koji *te* muči, koji *te* valja, pritiskuje, upliće, gnjavi! – Bole, bole *me* ruke, slabe su ruke, koje ga uzdižu i cepaju nemoćno. Ali *skini ga*, otresi ga, zaboga, za vazduh . . . za vazduh i noć, koju *bih* pio na izvoru . . . potoci, sveži *moji* potoci.“ (101, podvukla B. A.)

Opisani slučaj ukazuje na rastegljivost i unutrašnju mobilnost pripovedno-zameničke instance Ja, koju *pripovedač-junak* može upotrebiti i kako bi se obratio samom sebi u/kao drugom licu, i tako obznanio i *narativizovao* imanentnu i sve vreme prisutnu pukotinu unutar autobiografskog Ja kao *pripovednog* i *doživljajnog*, *ja-naratora* i *ja-lika*. Od imanentnog svojstva jedne narativne jedinice Vučo stvara čitav narativni postupak, koristeći naslućeni raspon i mešovitu, montažnu prirodu autobiografskog Ja – za koje bismo, sledeći Bitorova zapažanja o zamenicama u pripovedanju, mogli reći da je uvek sačinjeno od jednog Ja i jednog On – u funkciji *karakterizacije* junaka i dočaravanja njegovih psiholoških i emotivnih stanja (pasivnost, kolebanje, gubljenje svesti). Pri ovom eksperimentalnom postupku de-montiranja instance pripovednog prvog lica, funkcija Ja-pripovedača (koja preostaje i kad Ja-junak izgubi svest), ispostavlja se kao solidnija i „izdržljivija“ od funkcije Ja-junaka, što je sasvim u skladu sa naratološkom

pretpostavkom o primarnosti diskurzivnog pripovednog nivoa nad nivoom priče i predstavljenog sveta. Ta shiza u autobiografskom Ja-On istovremeno je tačka snažnog upliva i obznane *implicitnog autora*, kao jedine (više) instance koja može „režirati“, nadzirati i u tom smislu popuniti pukotinu koja je unutar pripovedne instance nastala upotrebom paradoksalnog autonarativnog drugog lica.

Tako je na malom tekstualnom prostoru od svega stotinak stranica, Vučo u *Korenu vida* uspeo da istraži čitav spektar modaliteta pripovedanja u drugom licu – od formiranja antagonizovanih čitalačkih zajednica do unutrašnjeg autonarativnog podvajanja – i da im dodeli distinktivne vrednosne i narativne funkcije. Klasičnije zamišljen roman, kako to pokazuju analize dela ostvarenih pripovedanjem u drugom licu,<sup>156</sup> iskoristio bi jednu od ovih mogućnosti, i na njoj zasnovao celinu ili veći deo svoje narativne strukture. Nasuprt tome, Vučov roman-razgovor eksperimentiše upravo sa proliferacijom, kombinatorikom i „dekliniranjem“ takoreći svih opcija (Ti, Vi, Mi, Ja-Ti) tog u osnovi apostrofičkog pripovednog postupka. To, s jedne strane, otežava da *Korena vida* jednoznačno odredimo kao pripovest u drugom licu, jer su ta druga lica brojna i raznolika, i ne predstavljaju dominantnu pripovednu strategiju na nivou celine narativa već niz eksperimentalnih pripovednih ekskursa unutar osnovne autobiografske pripovedne situacije. S druge strane, ti pripovedni ekskursi dovoljno su zastupljeni, samosvesno i sistemski istraživani u svem njihovom varijetetu, da ih je neophodno istaći kao distinktivno svojstvo Vučovog nadrealističkog (anti)romana.

Zanimljivo je da u jednom odlomku *Korena vida* nailazimo na *kondenzaciju* naznačenih eksperimentalnih postupaka pripovednog animiranja zameničkih oblika. Sukcesivna smena različitih zameničko-pripovednih pozicija tu će se pojaviti kao načelo strukturiranja jednog kompaktnog narativnog bloka, s tom novinom da će pripovedač ovde uvesti i *treće lice* kao modalitet (autobiografskog) samooslovljavanja.

#### 4) Pronominalna simfonija i avangardni manifest

Teoretičar pripovedanja Patrik O'Nil smatrao je da je svaku narativnu poziciju, čak i najunivokalniji pripovedni glas, neophodno posmatrati kao kompozitni i mešoviti fenomen, kao već iznutra podriven i udvojen, pomešan u najmanju ruku sa implicitnim

---

<sup>156</sup> V. analize u citiranim delima I. Kakandes, M. Fludernik i B. Ričardsona u prethodnom odeljku.

autorom, kao „nemim pripovedačem' iza narativnog glasa“ (O'Neill 1994: 69). Već smo videli kako je prilikom shize autobiografskog prvog lica na Ja i Ti, koncept implicitnog autora bio neophodan kao regulativni i kohezivni princip koji navedenu elastičnost i/ili procep autodijegetičke pripovedne instance „prošiva“ svojim neoglasivim prisustvom. Na sličan način, naglašeniji, upravo nezaobilazan trag implicitnog autora nalazimo i u trenutku kad autobiografski pripovedač *Korena vida* naglo i jednokratno prelazi na *autonaraciju u trećem licu*. Motivacijsku logiku ovog oblika pripovednog samootuđenja moguće je rekonstruisati tek u kontekstu vrlo specifičnog narativnog segmenta u kom se on pojavljuje.

Postupak nagle promene pripovednog glasa i srodne vrste metalepsi i prekida često se koriste energijom snažnijeg narativnog prekida, posebno onog najjačeg kakvo predstavlja kraj dela. U tom smislu je indikativno da se kratak narativni prelaz na pripovedanje u trećem licu zbiva upravo na kraju onog segmenta *Korena vida* koji je u prvom izdanju označavao *kraj prvog dela romana*, a čija će vidljivost (i snaga prekida) sasvim iščeznuti napuštanjem te dispozitivne podele u drugom izdanju. Na tom iščezlom kraju prvog dela romana zbivalo se, međutim, jedno karakteristično transformisanje i pripovedača i pripovesti, uz promenu pripovednog tona i porast narativne samosvesti, koji ostaju opazljivi i nakon eliminacije spoljašnjih znakova prvobitne (para)tekstualne, dispozitivne granice.

Naznačeni odlomak (64–70) donosi neku vrstu rezimea prvog dela romana, odnosno sažetak tipične ili „idealne“ biografije pesnika, u linearno-hronološkom sledu, od predidentitetskih faza razvoja, preko nasilja socijalizacije, do postuliranja sobode i ljubavi kao ultimativnih egzistencijalnih vrednosti. Implicitna logika tog sumiranja razvojnog puta veoma podseća na mikrožanr koji bi se, na temelju poznatog teksta Rastka Petrovića, mogao odrediti kao „opšti podaci i život pesnika“. Reč je o esejističko-pripovednom, autobiografski zasnovanom rezimiranju tipičnog razvoja (pesničkog) individuuma, kroz parametre lične povesti ali i „opštih podataka“ kolektivne istorije. Vučo u taj *bildungs-siže* unosi specifične akcente, predstavljajući razvoj individuuma kroz pitanja formiranja identiteta, a „opšte podatke“ ne kao pitanje kolektivne i istorijsko-političke istorije već kao imperativne socijalizacije u građanskom društvu, na liniji od *traume rođenja* do *traume društvenog otuđenja*.

Već i činjenica da se kao predložak odlomka može uzeti jedan esejistički (inter)tekst, govori o refleksivnim potencijalima tog kondezovanog predstavljanja malog pesničkog bildungsromana (s evidentno hegelijanskim akcentima rušenja sveta pesničkih snova pred filistarskim poretkom životne proze). Upotreba trećeg lica u takvom kontekstu može se tumačiti kao znak objektivacije i uopštavanja iskustva, jezički signal da autobiografsko Ja u sebi otkriva potencijal jednog rasprostranjenijeg i tipičnijeg On. Ipak, pogledamo li funkciju zamenica u tom pripovednom odlomku, vidimo da je naglo uvedeno treće lice samo prvi stupanj jednog *narativa individuacije* koji sukcesivne faze *identitetskih promena* i razvoja sugerije upravo sukcesivnom smenom *zameničkih oblika*. Evolutivna shema kao načelo strukturacije ovog narativnog segmenta počiva na *siže*u implicitnih identitetskih značenja koja se mogu pripisati pojedinim ličnim zamenicama i gramatičkim oblicima. Postupci poetizacije gramatičkih oblika i kategorija, kao što smo već videli, nisu bili strani nadrealističkim autorima.

Tok tog bildungs-narativa mogao bi se rekonstruisati na sledeći način: nakon nekoliko paragrafa ispričanih u trećem licu, koji se odnose na *predidentitetske* faze razvoja, pripovedač prelazi na autobiografsko prvo lice, koje prerasta u retoričko samopropitivanje (na granici upotrebe autonarativnog Ti), da bi potom prešao na množinsko apostrofiranje *reke života* (kao metafore za imperative nerazlučenog mnoštva, u romanu uglavnom označenog zamenicom Vi), a zamični repertoar okončava se jednim generacijskim, rodnim, ali i manifestativnim i avangardnim Mi, dosad sasvim nezapaženim u Vučovom (anti)romanu. Radi ilustracije, navodimo samo karakteristične trenutke smenjivanja zamično-pripovednih oblika u ovom scenariju identitetskog razvoja:

„Kad se rodio među zelenim barama, dodirnuo je ljigavu žabu koja je skakala u vodu i niko mu to nije zabranio.

[...]

Sunce je u plesnivim barama, o čujte, ja sam ga zatvorio da vas senkom dubokog mraka odvojim od sebe.

[...]

Da li je to sve što mogu da kažem o planovima i o ogromnim plamenovima slobode?

Otičite, zmijaste reke, splaćinom srca i dubokim muljem dna.



[...]

Bacili su nas roditelji u život kao golubove pismošoške [...] Mi, muškarci, najlukrativnije akcije puštene u promet. Vi, devojčice, udice tako primamljive“ (64–69).

Završetak prvog dela *Korena vida* zapravo je prava orkestracija gramatičko-pripovednih lica i maski, njihove smene i pretapanja, i to u funkciji ispisivanja jednog kratkog *manifesta* ne samo o zajedničkim iskustvima jedne generacije pobunjene dece već i o „opštim podacima“ vezanim za formiranje identiteta usvajanjem *zabrana* indukovanih postojećim društveno-ideološkim poretkom, od elementarne porodice do porodice ljudi, od traume rođenja do traume društvenog otuđenja. U tom evolutivnom sižeu zamenica trećeg lica, pored potencijala za sprovođenje narativnog prekida i označavanje objektivizacije iskustva, pre svega ima funkciju mapiranja predidentitetske faze razvoja pojedinca, vremena pre nego što se moglo reći Ego, odnosno, rečima samog pripovedača, pre nego što je u njega socijalnim zabranama upisan prvi „ugao“ identiteta.

Punim poetičkim i ideološkim implikacijama ovog segmenta romana imaćemo prilike da se bavimo i na jednoj od narednih tačaka analiza. Ovde je važno primetiti kulminativni i kumulativni karakter završnog segmenta prvog dela *Korena vida*, u kom se bildungs narativ izgrađuje kroz svojevrsnu pronominalnu simfoniju, eksplicitno ili implicitno (re)aktivirajući skoro sve eksperimentalne vidove pripovedne upotrebe apostrofe i zameničkih oblika koji se inače sreću kroz Vučov (anti)roman. Lične zamenice tu stoje kao indikatori preloma i sukcesivnih faza razvoja: predidentitetska kao pred-ja faza (On), upis „ugla“ identiteta (moje, Ja), generacijsko Mi, praćeno rodnim diferencijranjem („Mi, muškarci“, „Vi, devojčice“), dok pripovedačko samopropitivanje stoji na granici upotrebe autonarativnog drugog lica, a množinska reka života implicitno doziva njenu regulativnu ideološku instancu kolektivnog Vi.

\*\*\*

Organizacija jednog kompaktnog, esejističko-pripovednog romanesknog odeljka kao simfonije zameničkih i pripovednih maski spada u originalnije pripovedne eksperimente u srpskoj avangardnoj prozi. Jednako je neuobičajena i retka Vučova odluka da eksperimentiše sa narativnom apostrofom i Ti-pripovedanjem, i to polazeći od autobiografskog prvog lica i retoričke koncepcije *romana-razgovora* koji se do

čitaoca probija putem intenzivirane komunikativnosti, mimo tradicionalno-objektivističke vizije književne interakcije.

Čak i iz perspektive teoretizacije „protejske“ forme „neprirodnog“ i „ekstremnog“ pripovedanja u drugom licu, Vučov kratki (anti)roman odveć je eksperimentalan, s obzirom na proliferaciju i širenje tipološkog raspona i načina upotrebe ovog pripovednog oblika. Za razliku od uobičajenog romansijerskog odabira jedne dominantne strategije upotrebe narativne apostrofe i/ili pripovedanja u drugom licu, Vučo na postupak skreće pažnju tako što ga *iscrpljuje* i strateški umnožava njegove varijante i oblike. Najzad, apostrofički postupak i zamenička nestabilnost koji difuzno ali postoje u karakterišu (anti)roman u celini, u jednom njegovom segmentu dati su in nuce, kao orkestracija pronominalnih oblika u evolutivnoj skici idealne (pesničke) (auto)biografije.

Iz perspektive čitaoca, narativne apostrofe nude poliperspektivnu pripovednu mapu i više opcija za njegove potencijalne identifikacije i vrednosna opredeljivanja, u rasponu između „pozitivnog“ Ti i „negativnog“ Vi pola. Referencijalno dekontekstualizovan svet *Korena vida* u velikoj meri olakšava proces čitaočeve identifikacije potaknut deiktičko-apelativnom snagom sveprisutne zamenice Ti. To se posebno odnosi na karakterizaciju junaka, koji su najupadljivije određeni odusustvom *vlastitog imen(ovanj)a*, dok je pripovedanje oko njih usredsređeno na arhetipske životne događaje i emocije (ljubav, smrt, prijateljstvo), uz zajedničko iskustvo rata i iskorenjivanja u njihovoj pozadini. Kako je isticala I. Kakandes, „subliminalni poziv“ zamenice Ti uvek podrazumeva bar minimalnu identifikaciju između slušalaca/čitalaca i onoga ko je apostrofom oslovljen, dok će *stepen* identifikacije i priroda *orijentacije na razmenu* biti određeni sadržajem i tipom apostrofe, odnosno ontološkim statusom fenomena koji su apostrofirani (v. Kacandes 2001: 156). Što je adresat apostrofe manje specifikovan, ka čemu teže prabolični stil i neimenovani i (arhe)tipski (prijatelj, voljena žena, otac, brat) junaci *Korena vida*, njeni efekti kretaće se ka onom maksimalističkom polu „spektra indentifikacije“ koji je distinktivan za pripovedne efekte *talk fiction*, gde „nikad ne možeš biti jedinstveno oslovljen, kao što nikad ne možeš biti sasvim oslobođen od interpelacije. Ako si čitalac, apostrofička *talk fiction* uvek simultano i jeste i nije za tebe“ (Kacandes 2001: 156).

### 3. 3. KRITIKA OTUĐENJA I AUTOPOETIKA ROMANA-RAZGOVORA

Pomenuli smo da *talk fiction* i pripovedanje u drugom licu računaju na etičke, društvene i ideološke implikacije tog retkog narativnog modusa, snažnije orijentisanog na interakciju sa čitaocem. Kritički aspekti pripovedanja u drugom licu odnose se i na pitanje ljudskog otuđenja i krizu komunikacije u savremenom društvu, inače opsednutom ideologijom komunikacije. Vučov roman, čiji su sadržajni, a time i kritički aspekti vrlo reduktivno tretirani u dosadašnjoj kritici, donosi jednu vrlo preciznu i za poetiku (raz)govorne književnosti prisno vezanu diskusiju o *alijenaciji u građanskom društvu*. Dve su specifičnosti Vučovog pripovednog tretiranja epohalne, a i tipično romaneskne teme alijenacije. S jedne strane, antigrđanski revolt i visoko artikulisani oblik kritike ljudskog i društvenog *otuđenja* deo su *unutrašnjeg* ideološkog, klasnog i vrednosnog preobraćenja junaka, što omogućava da ta kritika bude artikulisana kao integralno i uverljivo životno iskustvo. Društvena kritika je deo subjektivističke ideologije Vučovog (anti)romana i u tome je zalog njene dubine i delotvornosti. S druge strane, tema (dez)alijenacije postaje *autopoetička* tema *romana-razgovora*, koji kao odgovor na alijenirajuću krizu subjekta i društva i strategiju za p(r)obijanje ljudske apatije predlaže upravo ono što i sam čini: etos i eros intimnog (raz)govora.

#### 3. 3. 1. Kritika otuđenja

Kritika otuđenja je u *Korenu vida* data na više nivoa: intrapsihičkom, međuljudskom, ali i društvenom, klasno-ekonomskom i, implicitno, političkom. Ono što je zanimljivo jeste da je evidentni klasno-ekonomski smisao kritike alijenacije u *Korenu vida* jasno povezan sa mikroideologijom malograđanske porodice i njene svakodnevice, u kojima junak stiže pouku o tome „kako da živim, kako da zaradim mnogo novca“ (11). Tek iz tog dubljeg i intimnog jezgra izvode se izohipse šire društvene i političke kritike sopstveničke ideologije sticanja, stvaranja i odbrane granica, koja je, na ishodištu, dovela i do (svetskog) rata, koji je podzemni junak *Korena vida*. Na psiho-socijalnom nivou, koji Vučo jednako suptilno izvodi, društvena kritika data je kao kritika internalizovanog glasa Drugog, izgovorenih i nepisanih društvenih pravila i prohibicija,

koji se i doslovno, kao što smo videli iz uvodnih redova romana, upisuju u telo pripovedača, a i njegove reaktivnim „kricima“ i „šapatima“ prožete propovesti.

Za razumevanje kritičkih pozicija Vučovog *Korena vida* vrlo je korisno imati na umu njegovu potonju zbirku pesama u prozi *Ako se još jednom setim ili Načela*, sačinjene od niza malih fantazmatskih parabola koje spoljašnju i unutrašnju stvarnost otuđenja materijalizuju kroz groteskne, tragikomične, jezive ili sarakstične stilizacije.<sup>157</sup> Kao i u *Načelima*, pripovedačeva kritika izvedena je kao kritika svakodnevice, predvidljive i nametnute rutine života i rada, tog mikroideološkog i najrasprostranjenijeg oblika ljudskog (samo)otuđenja:

„Probude se tako ljudi, svakog jutra, kao zvonom, u isti čas, i odlaze da rade, ili ne odlaze, ali tako jednoliko provode časove da im se jedina svetlost probudi u očima u podne ili tek uveče, kad se umorni razidu po sobama. Ponesu otromljena tela beskrajnu ravnodušnost, i to dolazi sa danima i zauzima život, kao plima na mirnoj obali. Ako nisu nesrećni zbog događaja zbog kojih neko može da pati, zauzeće život celom širinom navike, u kojoj će se utopiti svaki nemir i svaka najmanja razlika“ (52).

Reč je i o kritici života kao projekta, kao predvidljivog sleda (klasnih) očekivanja, kojem junak suprotstavlja intimni svet svog unutrašnjeg iskustva:

„Smejali ste se smehom vašim površnim, beznačajnim rečima i odelom vašim modernim i lepo skrojenim [...] Hteli ste da me naučite kako da živim, kako da zaradim mnogo novca, a ja sam samo hteo da pljunem na vas i na sve što još nazivate životom. Meni je bilo potrebno nešto sasvim drugo, nešto što vi sigurno nikad niste ni sanjali, i bilo mi je vrlo milo što niko neće to doznati, jer tako se duboko sklapala moja tajna.“ (11).

Parabola-apostrofa o pijavicama pokazuje način na koji se pojedinac kao biće „plamene želje“ rutinom života degradira i slama, sve do krajnje poslušnosti „nepomične lešine“:

---

<sup>157</sup> Drugim rečima, kritički elementi Vučove proze nisu eksplicitno satirični i agitatorski već su uvek deo intimnog iskustva, pre sarkastični i groteskni, ili lirski i fantazmatski. To što bi se iz perspektive ideološke zrelosti i utilitarnosti ukazalo kao *manje*, iz perspektive po-etike nadrealizma i njenih kritičko-teorijskih implikacija ukazuje se kao *više*. Svojom kritikom ideologije svakodnevice, rubnih i dubljih, sveprisutnih i neosvešćenih aspekata alijenacije i porobljavanja, „salonski komunizam“ nadrealista bliži je kritičkim istraživanjima i zaključcima „institutskih komunista“ Frankfurtske škole nego agitaciono-aktivističkim zahtevima partijske levice.

*„Ja znam, o pijavice ljigave, klizave pijavice u staklenim teglama, ja znam da se moja krv tako lako siše iz leđa, izvlači iz ruku i pije iz trbuha i mozga. Ja znam da ćete me ovde bez bola utišati kad mi, kap po kap, finim tankim žilicama isišete nemirne plamene želje. Klonuću kad se razmilite po meni kao žuti mravi i biću miran, poslušan: nepomična lešina“ (87).*

U delu romana koji smo označili kao manifest u mikrožanru „opšti podaci i život pesnika“ ocrтана je najšira perspektiva ljudskog udesa (reka života i mrtvo more ljudi), kojoj se pridružuju generacijske („Bacili su nas roditelji u život“), rodne („Mi, muškarci“, „Vi, devojčice“) i istorijske (nemiri „kroz vekove“) implikacije, a iz koje kao ultimativne vrednosti izranjaju sloboda ljubavi i „veliki dar ludosti“:

„Udaraju reči u prostranim dvoranama, gde se svako prepodne govori o građanskim slobodama, o vanbračnoj deci i o užasnoj podeli rada. I guši tišina u velikim bibliotekama, gde su knjige kao bregovi zaklonile sunce. [...]

U tom moru ljudi, u ogromnom moru želja, svaka se kap pobunjuje protiv grča zajedničkog tečenja, i tako bi se rasprskala u bezbrojne atome sva ljudska stada, sva naselja koja su svojom navalom nejednakih domova zakorela bregove i privlačne trave dolina. [...]

Možda je to ogromna snaga protiv nametnute sponse, u tražnji oduške, nahranila žilave muskule talasa. Velikih nabujalih talasa ljudi koji su kroz vekove razbešnjeno preivali usijanu lavu, požarom koji je rođen na dnu tako različitih nemira.

Snažnije, međutim, od gladi na poslednjoj četvrti peksimita: to za repatriciju bogatstva; snažnije od rada za bližnjeg (jer lakše je eksplozijom uzbuđenja izgubiti život kao pas pod blagoslovom neke odvratne vernosti nego klecati i kopneti za drugog pod olovnim balama); snažnije od želje da iznikne nedirnuta misao, buntovna kao crveni cvet, izrasla je ljubav iz čvorova povezanih zakona i kroz trule ritove ustajalih želja.

Bacili su nas roditelji u život kao golubove pismošose, ne radi slobode vazduha i sunčanog pijanstva leta, već da bi vraćajući se domu, ili, ko zna na kom kraju sveta, ostvarili svoje ubuđale nade. Mi, muškarci, najlukrativnije akcije puštene u promet. Vi, devojčice, udice tako primamljive. Na taj smo način, vršeći svesno 'naše dužnosti', zasitili tu ogromnu životinju koja se zove ponos i preko besanih spavanja raširili jalovu pustinju mira.

Ako smo se navikli da probuđeni u sobama-tamnicama urežemo preko vijugavog mozga, kao preko ispucalog maltera zidova, čas po čas, dan koji utiče kroz prozor, ništa nam neće probuditi veliki dar ludosti, jedini neizbežan put kojim bismo preko svih vrednosti premostili kao anđeli život. Zarobljena je tako duboko naša ljubav... Kad se nenađeni spojimo, kao ptice u

kavezu tek uhvaćene, jer više nego ma šta na zemlji želimo da se pronađemo slobodno, da se ponudimo bez sklopljenih planova i da se odvojimo, radi ljubavi samo, kad jednom poželimo drugu sreću.“ (66–70).

Značaj ovog odlomka prepoznamo i po motivu „požara koji je rođen *na dnu tako različitih nemira*“, koji će Vučo preneti i u kritičku belešku na oglasnom prospektu za *Koren vida*, koji je sažimao ključne poetičke namere i sadržaje dela. U citiranom odlomku takođe se mogu videti ambivalencije vrednosnih stanovišta junaka-pripovedača *Korena vida*: nedovoljnost emancipovanih salonskih razgovora o urgentnim društvenim problemima („o građanskim slobodama, o vanbračnoj deci i o užasnoj podeli rada“), kao i nedovoljnost bezglasnih i prašnjavih, otuđenih biblioteka. Ključni pokret u tom mrtvom moru ljudstva i njegovih protivrečnih prohteva jeste grč *kapi* pobunjene „protiv grča zajedničkog tečenja“, koji preta a(u)to(o)mizacijom zajednice, rasprskavanjem „ljudskih stada“ u „bezbrojne atome“. Ipak, upravo to što plaši jeste samo „ogromna snaga protiv nametnute spona“, hranjena žilavim talasima želje za *oduškom* i zajedničkim požarom koji je „na dnu tako različitih nemira“. Ono što se ispostavlja kao konačnica ove poetske kontemplacije o društvenoj vezi i kidanju te veze – „izrastajući“ iz jednog gradativnog niza pojava, u nekom dalekom i narativizovanom odjeku „slovenske antiteze“ (snažnije od: „gladi na poslednjoj četvrti peksimita“, „rada za bližnjeg“, „želje da iznikne nedarivna misao, buntovna kao crveni cvet“) – jeste *ljubav*, dakle opet načelo svezivanja, ali bitno drugačijeg tipa.

Pasus koji sledi povezuje dva naizgled suprotna zahteva – za raskidanjem i za uspostavljanjem veza, pokazujući kako porodični imperativi upravljaju odabirom ljubavnog partnera u cilju klasnog saveza koji se zove brak: „Mi, muškarci, najlukrativnije akcije puštene u promet. Vi, devojčice, udice tako primamljive“. Smisao Vučove pobune ovde je kritika institucije braka kao klasnog saveza i održavanja stanje „jalovog mira“ u kom ljubav nije pitanje slobodnog izbora, kojim se „bez plana“ pronalaze i spajaju *nenađeni*, već svesnog vršenja porodične dužnosti i ispunjavanja tuđih nada. Ove nedvosmislene premda poetskim diskursom oblikovane kritičke poruke Vučovog *Korena vida*, vezane za intimno razočaranje porodicom kao klasnom mašinom za represiju želje i potčinjavanje pojedinca, uskraćivanje slobode izbora i podvrgavanje imperativu profita, dobiće svoje brojne varijacije u Vučovim posleratnim romanima. To, autobiografski indukovano, poblemsko jezgro vezano za mikroideologiju građansko-

trgovačke porodice i pojedinca koji od nje želi da se emancipuje, predstavlja opsesivnu temu Vučove romaneskne proze, upravo onu intratekstualnu mrežu između njegova tri ključna romaneskna poduhvata.

Poruka poetičke ideologije *Korena vida* uzorno je nadrealistička: istupanje protiv navike i soba-tamnica, oslobađanje pogona duboko zarobljene ljubavi i buđenje „velikog dara ludosti“, koji je „jedini neizbežan put kojim bismo preko svih vrednosti premostili kao anđeli život“. Videćemo kako je taj *veliki dar ludosti* vezan i za antiromaneskno ludilo *govora kao razotuđenja*.

### 3. 3. 2. Govorom protiv otuđenja

Apatičnom svetu otuđene malograđanske svakodnevice *Koren vida* suprotstavlja dva tipa autentičnih ljudskih odnosa: ljubav i prijateljstvo. Obe teme karakteriše *utopijski* projektovano vreme i romantička čežnja za nevinim i netaknutim. Ona obuhvata individualizovanje (neimenovanih) zastupnika datog odnosa (idealna draga, jedini prijatelj), koji, dalje, postaju adresati ekstenzivnijih narativnih apostrofa i pripovedanja (u) drugom licu. Ipak, ljubavna i prijateljska tema su u kritičkoj recepciji Vučovog (anti)romana imale upadljivo asimetričan status. Za razliku od ljubavno-erotskog motivskog kompleksa, „epska“ tema (muškog) *prijateljstva* – u srpskoj avangardnoj prozi egzemplarno zastupljena i u *Dnevniku o Čarnojeviću* – ostala je gotovo sasvim neprimećena u dosadašnjoj recepciji *Korena vida*. Ovu prazninu potrebno je popuniti, pored ostalog i zato što se upravo oko teme muškog prijateljstva izgrađuje paradigmatičan niz interpersonalnih odnosa i stilsko-pripovednih rešenja (poput narativne apostrofe i pripovedanja u drugom licu), koji omogućavaju da se kritika alijenacije osvetli kao dublji i imanentnopoetički aspekt *Korna vida*.

Značajan deo petog poglavlja *Korena vida* opisuje pripovedačev odnos sa „jedinim drugom“, rusofilom, sa kojim ga povezuje zajednički utopijsko-romantički san, donesen sa ulica, „da iznikne nešto slabo i nežno kao cvet [...] Da iznikne iz ovog ludog okretanja, sa jedinom čežnjom da procveta dan“ (49). Za ovog „dragog prijatelja“ vezana je jedna od najopsežnijih apostrofa u romanu („O kaži mi, dragi prijatelju“). Ona je ostvarena kao pseudoepistolarna evokacija zajedničkih iskustava („da budemo iskreni i

prisni“, 50), čiju je kulminaciju predstavljao jedan neverbalni, „bestidni i veličanstveni“ trenutak muzičkog ogoljavanja duše:

„Akordi su promuklo molili, duboko iz srca najdubljih Rusa, koje si ti nedirnuto obožavao, a ja nikad u životu nisam mislio da čovek može tako bestidno i veličanstveno da otkrije svoju dušu. Seti se kako smo te večeri bili ubeđeni da će to uvek trajati, da će nas to uvek voditi, i da će zato biti moguće dodirnuti makar malo sreću“ (51).

Navedeni intimni trenutak „bestidne“ autentičnosti odigrao se u prostoru *kafane*, za koji se, posebno u avangardnoj supkulturi, ali i u širem sociokulturnom miljeu, vezuju istorijski važne forme vaninstitucionalnog javnog i komunalnog života. Kafana je, kao i štampa, ona mikroinstitucija građanske javnosti u kojoj je kroz kritički duh i debate ljudi jednakih po (raz)umu postepeno emancipovano liberalno građansko društvo prosvetećenosti i racionalizma.<sup>158</sup> Kafana je u tom smislu hronotop jednog magistralnog kulturno-istorijskog procesa. Dijalektikom evropske prosvetećenosti, međutim, građanska javnost gubila je svoje izvorne kritičke potencijale, a njeni izvorni prostori, kritička sredstva i mikroinstitucije sve češće bivaju uzurpirani za formiranje novih, često antigrđanskih *kontrajavnosti*. Smeštanje ultimativnog trenutka autentičnog ljudskog kontakta u javni prostor kafane predstavljao bi, dakle, jedan *kontrajavni* mikrodogđaj, koji degradiranoj javnosti i obezličenju suprotstavlja gest privatnosti, intime, individualiteta i autentične interakcije. Taj trenutak zadržava i poetičku funkciju *kontrajavnog*, avangardnog i generacijskog savezništva koje pledira za komunalnost nove osećajnosti i ispoljenog doživljaja sveta. Jer, to zajedničko vreme i iskustvo na koje pripovedač podseća apostrofiranog prijatelja jeste vreme zajedničke nade malih prevratničkih, prijateljskih *zajednica*, „tajnih društava“ avangardnih prijateljstava po srodnosti i senzibilitetu: „Seti se kako smo te večeri bili ubeđeni da će to uvek trajati, da će nas to uvek voditi, i da će zato biti moguće dodirnuti makar malo sreću. I tako smo sigurno u celom svetu izabrali samo nekoliko ljudi od kojih smo očekivali da će nas provesti do kraja“ (52). Pošto je vreme tih nada i zajedništva vreme prošlosti, junak, s iskustvom izgubljenih iluzija, na kraju narativizovane apostrofe, odsutnom prijatelju

---

<sup>158</sup> O značaju kafanskih prostora za formiranje habermasovski shvaćene građanske javnosti, kao i mestu nadrealizma u istorijskoj dijalektici evropske prosvetećenosti, pisali smo u radu „Dijalektika javnosti: prosvetećenost, nadrealizam i publikacije“ (Андоновска 2012a). Temu je na osnovu feminističke štampe razradila i Stanislava Barać, uvodeći pojam (feminističke) *kontrajavnosti* (Baraћ 2015).



„uzbuđeno“ postavlja (retoričko) pitanje da li je, poput njega, uspeo da sačuva makar unutrašnji nemir kao znak neprilagođavanja:

„Zato ti uzbuđeno postavljam pitanje, jer ako si celog dana pripadao drugom životu, da li si bar u noći, kad se iznenada probudiš uznemireno, primetio da si propustio da te odvuče drugom stranom. Ja se, vidiš, skoro svake noći košmarski budim i uzdrhtalim rukama pripijam na grudi život kao malo i odvratno rasplakano dete“ (52–53).

O hronotopu kafane kao svojevrsnom seizmografu društvenih raspoloženja govori i jedna slika iz drugog dela *Korena vida*, koji je u celini posvećen socijalnijem (internatskom) aspektu egzistencije.<sup>159</sup> Ta kafanska epizoda iz drugog dela *Korena vida* data je kao kontrapunkt „bestidnosti“ kafanske intimnosti, tj. više kao kritička slika dekadencije građanske javnosti i komunalnog života: „A priberem se tek u pustim kafanama posle ručka, kraj neraspremljenog stola, kad na prljavom čaršavu i po lepljivim čašama šetaju zadovoljno muve. Ne vidimo ni lica jedni drugima, tako odvojeni i beskrajno tuđi“ (73).

Muziku je smenilo ćutanje, a „bestidne“ akorde ogoljene duše tišina groteskne „šetnje“ „zadovoljnih muva“ po „prljavom čaršavu“ i „lepljivim čašama“ između ljudi obezličanih i „beskrajno tuđih“. Za razliku od prisnog i singularnog obraćanja „jedinom prijatelju“ u prvoj epizodi, opsežna apostrofa „O drugovi“ koja sledi kafanskoj slici otuđenja data je u množinskom obliku, te u određenom smislu predstavlja presek između *jedninskog Ti*, rezervisanog za intimne drug(ov)e i pozitivne osećajne konotacije, i *množinskog Vi*, po pravilu upućenog alijeniranim drugima i zasićenog snažnom emocijom revolta. Ono što je posebno značajno jeste da u ovoj apostrofi usmerenoj *protiv alijenacije* kao glavni instrument slamanja tog o-tuđenja bivaju određeni upravo *jezik, govor, reči i obraćanje*:

„O drugovi, hoću da vas reči moje raskrvave kao strele i potajne misli, koje pripaljujem u zgrčenom pogledu, u drhtavim, razdraženim, zajapurenim ustima. Govorim kao oganj, o drugovi

---

<sup>159</sup> Tema pobune i otuđenja je detaljnije razvijena u drugom delu romana, koji predstavlja novi početak, novu stranicu junakovog života kao (i) romana. Zanimljivo je da u topografiji drugog dela romana (nasuprot putovanjima i lutalaštvu prvog dela) pretežu zatvoreni prostori (manastir, škola, logor, soba, kafana), a junak se oseća „zarobljen prostorom“ (92) i „zatvoren korača među zabodenim zidovima“ (93), nalazeći se pred novim zadacima socijalizacije.

(da li treba da vas zovem tako!), rasejani kao grozdovi u vinogradima, crni insekti po drumovima, senke na mrtvoj seoskoj stanici, gde se tek svaki peti voz zaustavlja zaduвано. Živim kroz vas kao zmija koja zašušti kroz lišće, koja zapišti kroz oštro, razbacano kamenje. U trulim kafanama posle ručka, kad se razvuče vazduhom zapara i lenjost, rastureni u visokoj travi kraj dremljivih stada, o znojave devojčice koje se ne otimaju!“ (73–74).

Ubedljivost pripovedačko-retoričkog postupka u ovom odlomku počiva i na pažljivom odabiru *zbirnih* imenica i nerazlučivih entiteta – *grozdovi, insekti, senke, lišće, kamenje, trava, stada* – za portretisanje „drugova“ kao obezličenog *mnoštva* i *mase* koju oslovljava. S druge strane, jezik se kao instrument razotuđenja ostvaruje u formi *jezika kao nasilja* – to su reči kao *strele* koje treba da *raskrvave*, i *oganj* neverbalnog jezika „drhtavih, razdraženih, zajapurenih“ usta. Ideja o razotuđenju putem intenzifikacije sve do granice nasilja i boli, razvija se i u nastavku apostrofe, prerastajući lingvističke okvire, tako da borba protiv otuđenja i apatije pojačanom agresijom uključuje i „surovost događaja“ (75), a na koncu i nanošenje *telesnog bola* kao oblik *bliskosti*:

„Približiću vam se u pomrčini do srca, kao kakav klizav nož, jer imamo vremena da se zagledamo i ubodemo duboko. [...] Još pre večere bili smo tako bliski kad smo se tukli sa dečacima iz fabrike, pračkama koje smo besno zavrteli. Bili smo tako bliski kad smo jedni drugima zavijali ruke i posipali strugotinom kaiševima razbijene glave“ (74–75).

Taj neobičan motiv *sadizma bliskosti* vrhunac dobija u sledećoj epizodi romana, u kojoj pripovedač još jednom apostrofira prijatelja, ovaj put bolesnog, *tuberkuloznog mladića*. Bez opisanog šireg konteksta stupnjevite i gradativne kritike otuđenja, violentni porivi koje pripovedač prenosi na ovog pasivnog, slučajno stečenog prijatelja, teško bi se mogli razumeti kao sastavni deo kompleksa pozitivnih etičkih i afektivnih evaluacija u romanu, kojem ipak pripadaju. Za adekvatno razumevanje ove epizode i inače je neophodan širi pripovedni kontekst i povezivanje sa nekoliko važnih problemskih čvorišta u *Korenu vida*, na koje pripovedač inače eksplicitno ne upućuje. To se pre svega odnosi na centralni motiv *tuberkuloze*, bolesti i smrti, na osnovu kog se ova epizoda povezuje sa semantički istaknutim segmentom romana o smrti pripovedačevog starijeg brata (od tuberkuloze u Africi), koja je i retko intertekstualno žarište *Korena*

*vida*.<sup>160</sup> Pored toga, epizoda o tuberkuloznom mladiću sažima i niz drugih tematskih krugova *Korena vida*: temu rata, bratstva i muškog prijateljstva, temu kritike otuđenja, problem tela, bolesti, smrti, ali i (erotičke) obnove života. U tom smislu ova epizoda predstavlja stecište skoro svih ključnih problemskih žarišta Vučovog romana, koje, s obzirom na svoj položaj u narativu, rezimira, ali im i pridodaje neke nove aspekte. Taj novi aspekt posebno je vezan za pitanje *autopoetičke* motivacije *raz-govora* i/kao *pisanja*.

Za razliku od *zbirnog* obraćanja drugovima, junak u epizodi sa tuberkuloznim mladićem svoj pripovedni glas opet refokusira na bolesnog pojedica i intimno obraćanje prijatelju. Agresivni motivi, telesno i jezičko nasilje, ovde, međutim, dobijaju neskriveno sadističke konture:

„Tu sam, osećam da sam tu kraj tebe, o ti što si danas savijen teško ispljuvao krv na mladu, jasnu travu. Ležim do tebe i prstima ti milujem kosu. Mrzim te, prezirem te, gazio bih te do krvi nebom koje prevrnuto nosim sebi i koje ničega zajedničkog nema sa večitim plavim vazduhom koji se nadnosi nad mojom glavom. Ramenom ti dodirujem rame, kao što sam sa tolikim ljudima činio koje prezirem iz dubine duše kao stoku, i sa kojima ničega različitog nemam što bi moglo da me odvoji, da me iščupa iz ovog tapkanja u mestu.

Razdirem ti polako grudi i lukavo, zaobilazno preplićem, pretvaram se, tako da nikad nećeš saznati da hoću da te mučim, do ludila da te mrcvarim. Slušaj, polako ću te naučiti, reč po reč, da si bespomoćno bolestan, da to odavno već znam i da sam neopisivo srećan što pored tebe osećam disanje kao najveći praznik“ (76–77).

Uz neosetljivost i želju da se nemoćnom, bolesnom i usnulom (ili mrtvom) mladiću nanese fizička i jezička bol („polako ću te naučiti, reč po reč“), pripovedač se ovde pojavljuje u ironično-sarkastičnoj ulozi. Ona umnogome nosi sadističke akcente maldororovskih narativnih naukovanja i otpora konvencionalnoj osećajnosti, ali bi se jednako mogla čitati i kao odjek židijanske imoralističke doktrine „odbacivanja slabih“, uz vrlo diskretne, takođe židijanske, homoerotske naznake (v. „Ekskurs II: Žid i moralizam *Korena vida*“).<sup>161</sup> Individualizovani tuberkulozni mladić, sa kojim je junak

---

<sup>160</sup> Reč je o motivu iz Židovog *Imoraliste*, koji je jedina, i utoliko upadljivija i značajnija, intertekstualna referenca u *Korenu vida*.

<sup>161</sup> Nanošenje bola kao oblik razotuđenja, oživljavanja i uspostavljanja živog kontakta, „ljubav pročišćena mržnjom“, moglo bi se shvatiti kao maksima i figura *agresivnih poetika* istorijskih avangardi.

delio životni prostor, neobična je meta za agresivnu retoriku, po pravilu rezervisanu za ideološke neprijatelje. Ali u kontekstu prethodećih odlomaka, u kojima su upravo jezičko nasilje i telesna bol predstavljeni kao strategija bliskosti i ulog razotuđenja, i sadistički momenti ove epizode dobijaju drugačije osvetljenje. Negativne konotacije i polemički tonovi, rezevisani za kolektivno Vi, postepeno prodiru i u region intimnih Ti-odnosa, produbljujući time kritiku fenomena otuđenja. To Vi nastanjuje i intimno Ti, pa i najintimije Ja.

Potražimo li moguću motivaciju za neočekivani afekt „mržnje“ u ovoj epizodi, naći ćemo je možda u gotovo neprimetnom tragu jednog prijateljskog ćutanja, koje otuđenje približava tragičkoj dimenziji radikalne samoće bića, kao bića za smrt. Ova sadistička epizoda mogla je biti isprovocirana jednim malim gestom ćutanja i povlačenja pred drugim, koji bi se istovremeno mogao shvatiti kao znak najdublje *brige za drugog* i kao znak i najdubljeg (*samo*)*otuđenja* – činjenicom da je tuberkulozni mladić *krio svoju (bratsku) bolest* od junaka.<sup>162</sup> Bes pripovedača mogao bi, takođe, biti isprovociran brigom za vlastito zdravlje i moguću zaraženost. U svakom slučaju, taj *bolesni pojedinac* prerasta u svojevrsnu figuru *društvene patologije*, patologije *stida od bolesti* i skrivanja *straha od smrti*, kojoj su i pripovedač i toliki ljudi bili izloženi u godinama *rata*, u kojima je ova (francuska) epizoda romana zapravo situirana.

Povodom tuberkuloznog mladića Vučo u sledećoj apostrofi „Pričam ti radi“ – tonom koji podseća na Miljkovićevu pesmu „Uzalud je budim“ (ili Elijarovu pesmu „Volim te“ kojom je ona možda bila inspirisana) – razrađuje nacrt za jednu (*auto*)*poetiku pripovedanja kao dezalijenacije*. Svaki čitalac romana-razgovora implicitni je Ti-adreasant ove autopoetičke apostrofe:

„Slušaj, hoću da ti pričam radi poređenja, radi beskrajne sreće da budem drugi, da budem bolji (da li je to moguće?) – radi ovih mekanih dana koji mesto mene preživljuju vreme, naturaju mi ovo bljutavo ležanje, ovo gađenje koje me muči, prosuto na sve što me nadvisuje, na sve što me okružuje, na taj neizmerni mir koji puzeći zauzima prostor, na usporenu nepokretnost svega što bez pomoći pokušava da miče u životu.

---

<sup>162</sup> „U prvo vreme, kad sam sišao iz manastira u ovo selo, spavao sam s tobom u krevetu jer si mi slučajno prišao i predložio mi da uzmemo zajedno sobu. Voleo sam što si tih kad bih se zamislio bez razloga ili kad bih razdraženo počeo da govorim o sebi. Jednog dana, međuti, istrkao si mi iz ruke čašu iz koje sam hteo da pijem posle tebe. Odmah mi je bilo jasno zašto si svakog jutra odlazio u hodnik, dok sam još sanjivo ležao, i s mukom zadržao kašljanje pred našim vratima“ (77).

[...]

Pričam ti radi poređenja, radi utehe u ovom životu, koji se rasipa u pustinju pepela, radi ovih ulica koje prskaju kao staklo pod koracima, radi ovih kuća sklonih rušenju, radi očajnih uzvika slobode i laži, čitave bujice laži i bolova koji produžuju življenje i ljubavi neprečišćene mržnjom, radi svega što na ivici raspadanja tako čvrsto drži, tako uporno produžuje kamenu nekretnost postojanja“ (77–80).

Ovom autopoetičkom apostrofom nad bolesnim mladičkim telom zatvara se gradativna paradigma kritike alijenacije u *Korenu vida*. Vrhunac tog gradativnog niza predstavlja autoperformansa apostrofe koja *kroz obraćanje drugom govori o obraćanju drugom* kao ultimativnom instrumentu *probijanja obruča ljudske otuđenosti*. Takvo (auto)poetičko ishodište, u kom se spajaju razlozi forme i razlozi sadržaja, svakako je prilog više utisku o celishodnosti i unutrašnjem integritetu Vučovog antiromanesknog eskperimenta zasnovanog na *retoričko-razgovornom* modelu proze.

\*\*\*

Kritika ljudskog otuđenja u *Korenu vida* sprovedena je na način donekle neočekivan za tu vrstu u osnovi *ideološke* kritike – kao sastavni deo intimnog sveta, unutrašnjih iskustava, pomerenih percepcija jednog hipersenzibilnog subjekta i njegovog izlomljenog, asocijativnog i nemimetičkog autobiografskog narativa. Naglašeni subjektivizam Vučovog (anti)romana ipak nije difuzan i proizvoljan, već je uobličen u dosluhu s preciznijim i razrađenijim intelektualnim projektima svog vremena. Tematski kompleks kritike alijenacije povezuje *Koren vida* s jednom od ključnih tema nadrealističke po-etike, ali i teorije romana i kritičke teorije. U Vučovoj kritici otuđenja, možemo videti prilog Bretonovoj kritici „realističkog stava“ u *Manifestu nadrealizma*, koji nije drugo do kritika sveta filistarske proze (Hegel), sveta zasnovanog na principu realnosti i mentalitetu samoodržanja (Frojd), kritika kapitalističkog instrumentalnog uma (Horkhajmer) i racionalističkog raščaravanja sveta (M. Veber).

Izrazito individualizovani junak koji u procesu samospoznajnog traganja ulazi u radikalni sukob sa svetom filistarske proze, predstavlja Vučovu nadrealistički intoniranu varijaciju na jednu od važnih tema teorije i istorije romana od Getea i Hegela do Lukača i Goldmana, ili Adorna i Markuzea. Iz perspektive hegelijansko-lukačevske

linije teoretizacije romana, *Koren vida* je povest o degradiranom traganju za autentičnim vrednostima u degradiranom svetu, čiji je protagonist *problematično* „a to znači kritički nastrojeno i društvu suprotstavljeno biće“ (Goldman 1967: 62), „novi vitez“ suprotstavljen niskom svetu svakidašnjice i „korenito neesteičke“ svesti građanskog društva. U Vučovom antiromanu kristališe se jedan od onih tipičnih i „za roman najzgodnijih sukoba“ – „sukob između poezije srca i proze prilika“ (E3, Hegel 1986a: 498). Vučov junak ipak je prikazan u trenutku pobune i odbijanja postojećeg poretka, dakle pre nego što ga „godine učenja“ (žanrovski) privedu prilagođavanju „postojećim prilikama i njihovoj razumnosti“, kao ironičkoj kapitulaciji pred filistarstvom (premda se tragovi tog preobraćenja naslućuju u iskustvu protagoniste). Evidentan romantičko-viteški etos tog sukoba sa *prozom prilika* u ime „idealnih i beskonačnih prava srca“, *Koren vida* približava tradiciji romanse i njenih revolucionarnih kapaciteta.

Kritika otuđenja pripada epsko-sadržajnim slojevima *Korena vida* koji su najviše podlegli potiskivanju u dosadašnjoj recepciji i tumačenjima. Ti kritičko-sadržajni slojevi su, međutim, „neiskorenjivi“ aspekt onoga što je za poetiku i strukturu Vučovog antiromana određujuće. *Govor*, kao osnova romana-razgovora, upravo se u okviru problemsko-tematskog polja postepeno razotkriva kao sredstvo borbe protiv ljudskog i društvenog otuđenja. To je, drugim rečima, mesto gde se *formalno-narativna* svojstva romana-razgovora najprisnije povezuju sa *idejno-ideološkim* slojevima Vučovog dela.

Način na koji je tema kritike otuđenja uvedena i tretirana u *Korenu vida* može se smatrati originalnim Vučovim doprinosom poetici nadrealističkog (anti)romana. Temu otuđenja Vučo obrađuje eksplicitno i ekstenzivno, smešta je u jezgro subjektivističke ideologije (anti)romana i za nju iznalazi posebne narativne postupke, pa i najinovativniji među njima – sukob sa kolektivnom negativnom publikom uvedenom zamenicom drugog lica množine (Vi). Toj (autobiografskoj) temi Vučo će opsesivno nastaviti da se vraća i u svojim *posleratnim* romanima, koji tematizuju isti kompleks građanskog porodičnog nasleđa koji je i fabulativna građa i pozadina *Korena vida*. Tema alijenacije u građanskom društvu je kohezivni faktor unutar Vučovog autorskog i posebno romansijerskog opusa.

Kritikom otuđenja kao efekta realističko-pragmatičkog građanskog mentaliteta Vučo zapravo *tematizuje* i *romansira* glavni nadrealistički *antiromansijerski* argument, iznesen u Bretonovom *Manifestu*. Bretonov po-etički argument o *realističkom stavu* kao

stanju (*samo*)otuđenja Vučo transponje na ravan *autobiografskog romansiranja*, čime mu obezbeđuje dodatne kvalitete. Najpre, egzistencijalnu punoću i uverljivost i posebnu snagu legitimacije koju imaju dokumentarno-autobiografski, nefikcijski žanrovi. Ali za društveno-kritičke aspekte *Korena vida* možda je najznačajnije da se sprovode iz etički i spoznajno privilegovane narativne pozicije *unutrašnje konverzije*. Junak *Korena vida* kritikuje okruženje i klasu kojoj pripada, koju iznutra poznaje i koja je upisana u njegov identitet i telo, te ta kritika može biti samo forma autokritike. Takvu mogućnost *unutrašnje* kritike građanskog mentaliteta, koja biva sprovedena kao najintimnija autobiografija, srpski nadrealisti smatrali su posebnom (auto)kritičkom privilegijom svoje ambivalentne klasne pozicije: činjenica da su kao pripadnici građanske klase iznutra poznavali njen mentalitet, kvalifikovala ih je kao njene najbolje demistifikatore i kritičare.<sup>163</sup> Vučova antiromansijerska kritika kompleksa alijenacije, dakle, dotiče jednu od neuralgičnih tačaka pozicije srpskih nadrealista u književnim i ideološkim borbama (jugoslovenskog) dvadesetog veka.

Na intertekstualnom horizontu, tema građanskog otuđenja i pobune, posebno kad poprima oniričke i sakrastično-sadističke vidove, može se tumačiti kao plod remboovskih i lotreamonovskih inspiracija. Oba autora, kod kojih je revolt prema imperiji (književne) malograđanštine realizovan i kao poetičko *bekstvo jezikom* i kao *egzistencijalni egzil*, vezana su za vreme Pariske komune i njenog sloma.<sup>164</sup> Vučovo, kao i uopšte nadrealističko nadovezivanje na Remboa i Lotreamona, kritičkim stanovištima nadrealističke poetike obezbeđuje posebnu vrstu dijahronijske protežnosti i kulturološke slojevitosti. Nešto je teže uočljivo da bi se kritika građanske hipokrizije i otuđenja mogli smatrati i nanosom koji u Vučov (anti)roman stiže iz proze A. Žida, čemu ćemo se uskoro vratiti u zasebnom odlomku (v. „Ekskurs II: Žid i moralizam *Korena vida*“.

---

<sup>163</sup> O ovom problemu nazrazređenije govore uvodni odlomci *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, posebno oni o „iskorišćavanju elemenata dekadentstva“ (Popović, Ristić 1985: 15–16). Isti kompleks tema naći ćemo i u hegelijansko-etičkoj završnici Ristićevog *Bez mere*.

<sup>164</sup> O „koincidiranju“ Lotremonove i Remboove pobune i potrebi da se njihova dela vrata njihovoj pravoj istorijskoj pozadini Breton govori u tekstu „Šta je nadrealizam?“ (1934; Breton 1986).

### 3. 3. 3. 3. EKSKURS I: ARAGON I APOSTROFA

Unutar opšteg retoričko-razgovornog stila Aragonovog *Seljaka u Parizu*, koji sam autor-pripovedač ironično određuje kao svoja „ćaskanja“, „brbljanja“ i „ćeretanja“, brojne apostrofe gotovo neosetno izranjaju i ponovo se utapaju u okolni narativ, nošene poletnim sternovskim glasom suverenog i eksponiranog pripovedača koji je sebi prisvojio „pravo da svaku stvar naziva njenim imenom“, kombinujući svoj „dar zapažanja“ i „strast za ironisanjem“. Onotloški status apostrofiranih fenomena je raznolik i kreće se od konkretnih ljudi (živih i neživih, poznatih i nepoznatih), preko konvencionalnih apostrofiranja (smrt, žena, parovi, želja, more i sl.), do neobičnijih obraćanja, npr. bakterijama i mikrobima, frizerima, dvoranama ili stepeništu, bašti ili filateliji, kao i apstraktnim pojmovima (groznica bunila, izvesnost, osećaj beskorisnosti itd.). U kolopletu „izmišljotina i stvarnosti“ *Seljaka iz Pariza* i njegove *snoviđene dokumentarnosti*, apostrofe se nekad odašilju i unutar uvedenih sekundarnih govora pripisanih „junacima“ pripovesti (Mašta, Nol, Kip u parku). Apostrofe *Seljaka u Parizu*, međutim, nainventivnije su tamo gde se dodiruju sa pitanjima vezanim za samu strukturaciju narativa, naime u pripovedačevim *samoobraćanjima u drugom licu* i njegovoj intenzivnoj, za (anti)roman konstitutivnoj *komunikaciji sa čitaocima*.

Pripovedačeva samoobraćanja, u kojima autor-pripovedač (pr)istupa i obraća se sebi kao junaku povesti, najčešće su ironična i samoprekorna, dakle samokorektivna i autoreferencijalna.<sup>165</sup> Svoj vrhunac i krajnju dramatsku ogoljenost ovaj postupak doživljava u umetnutom i osamostaljenom govoru pripisanom zamenci Ja, njenom autoritetu i komandnoj autoritarnosti spram čitalaca, čijim kretanjem diriguje pri kretanju kroz vlastiti tekst kao *roman-šetnju* (Арагон 1964: 222–224). Direktno oslovljavanje „tupoglavih“ čitalaca, nad kojima se oseća kao surovi i „dokoni kralj“, vraća ovog ponosnog pripovedača iz samoobraćanja u zameničko Ja koje stoji spram svojih prezrenih podanika-naratera, koje „niko ne pita za mišljenje“.

Razvijeni kompleks obraćanja čitaocima u *Seljaku iz Pariza*, koje u velikoj meri podseća na ironični glas i metaleptičke tehnike auktorijalnog pripovedača iz romana 18.

---

<sup>165</sup> Karakterističan ton ovih samoobraćanja u drugom licu može se naslutiti iz sledećih, mahom uvodnih rečenica naznačenih apostrofa i samorazgovora: „Šta si tražio na granici stvarnosti, prikane?“ (61), „Stani, nesrećniče!“ (Арагон 1964: 102), „Ah, uhvatio sam te, prikane, izrekao si to 'tako' koje je tvoja potreba za logičnošću pomamno čekala, to zadovoljavajuće, to mirotvorno 'tako'“ (186), „Ti, mali moj, misliš da si dužan da sve opišeš. Kakve li zablude“ (222).



i 19. veka, u Aragonovom delu ima sasvim specifičan status i funkcije. Prisustvo čitalaca, naime, jedan je od konstitutivnih faktora Aragonovog (anti)romana, koji je zamišljen kao „mali vodič“ kroz Pariz i njegove konkretne lokalitete. Okružena uvodnim i završnim esejističkim poglavljima („Predgovor za jednu modernu mitologiju“, „Seljakov san“), dva centralna i znatno obimnija poglavlja *Seljaka u Parizu* predstavljaju *narativne šetnje* kroz Pasaž Opere i park Bit-Šomon. Ta romaneskna šetnja uronjena je u potpuni *prezent* postupnog kretanja i (spro)vođenja čitalaca kroz naznačene lokalitete, dirigovana glasom pripovedača-vodiča: „sad silazimo... desno od nas... a zatim izlazimo... obratite pažnju na ćuvik sa desne strane“ (220). Ti čitaoci, koje prpovedač često oslovljava i poznatim „dragi čitaoče“ formulama, modelirani su kao aktuelni stanovnici Pariza i stvarni čitaoci Aragonovog teksta, čije su odlomke imali prilike da čitaju u periodici i, u tipičnom građanskom preneraženju, diskutuju o njemu. Ipak, određeni raskol unutar te autorsko-čitalačke stopljenosti u prezentu uvodi činjenica da je sva ta dokumentarnost pripovedačevog „dara zapažanja“ uvek već izmišljena i ironična. Zbog toga, čitaoci bi trebalo da se kroz isuviše poznate lokalitete i sadržaje i hipermimetičko, dokumentarno predstavljenje, prilagode brojnim fenomenima koji im, kao i na jednom mestu materijalizovani „fakir ljubavi“ („zdravo, Basnoslovni“, 219), *nisu slični*. *Seljak iz Pariza* je neka vrsta sentimentalnog prevaspitavanja publike, čitalaca uvedenih i dramatisovanih unutar pripovesti koja ih hipnotiše mimetizmom a izneverava promovisanim senzibilitetom i vrednostima, pa i negativnom slikom njih samih. Taj *ambivalentni* odnos prema čitalaštvu kao konstituensu narativnog sveta – u rasponu od onog Vi koje se narativno može obučiti i pridobiti za generacijsko-koterijsko Mi nadrealističke zajednice, do „tupoglavih“ čitalaca sa kojima je autor-pripovedač u „ratnom stanju“ i novinarskih „gadova“ kao najgorih među njima – posledica je osnovne poetičke težnje *Seljaka iz Pariza*: promovisanja „poroka nadrealizma“, odnosno poezije i ljubavi kao nove *metafizike konkretnog* i oblika saznanja.

Odnos sa čitaocem, kao jedno od temeljnih načela strukturacije *Seljaka iz Pariza*, navodi nas na jednu od glavnih inovacija Aragonovog antiromana iz perspektive teorije o pripovedanju u drugom licu. Pripovedanje koje čitaoca uvodi u naraciju predstavlja *autotelički* oblik pripovedanja u drugom licu, čije se poreklo, po B. Ričardsonu, može izvesti iz *Maldororovih pevanja*, koja su u Aragonovom slučaju verovatno i neposrednija spisateljska inspiracija. Ali budući da je *diskurziju* sa čitaocem zamislio kao *ekskurziju*

kroz Pariz, Aragon poseže i za najređim i najinovativnijim oblikom Ti-pripovedanja, koji Brajan Ričardson određuje kao „ingeniozni“ *hipotetički* ili *subjunktivni* oblik. Njega karakteriše upravo ono što narativno strukturise dva centralna poglavlja *Seljaka iz Pariza*: imperativi *recepta*, *vodiča* i *uputstava*.

Polazište eksperimentalnog narativnog stila *Seljaka iz Pariza* jeste *present*, odnosno nastojanje da se niveliše razmak između presenta pripovedanja i presenta (pripovedne) šetnje. Pripovedač-vodič i čitalac-šetač nalaze se na istom (pripovednom) zadatku; pripovedač konstruiše naratera koji ga u stopu prati, kojeg on tekstualno upućuje u tajne gradskih prostora. Njegov dikurs prožet je rečcama uprisutnjenja (gle, evo), neposredne percepcije, usporavanja narativnog tempa, i samosvesnog poigravanja sa paradoksalnošću takvih narativnih nastojanja. Ali pošto je u pitanju putopis, tj. *poetički turistički vodič kroz grad*, taj present koji izgrađuje i u sebe utapa čitaoca-naratera, često prelazi na *imperativnu* navigaciju, usmeravanje percepcije, kretanja i postupanja svog naratera, ohrabrivanja na određenu akciju, stalnog podsećanja na kontakt i prisustvo, potkupljivanja, zavođenja i izneveravanja čitaoca i njegovih očekivanja. Ambivalencija nastupa usled diferenciranja publike na onu koja je u alijansi sa pripovedačem (premda uvek ironičnoj), i onu negativnu publiku, srodnu Vučovoj, s kojom je pripovedač u „ratnom stanju“. Čitalačka instanca pojavljuje se i u jedninskom, ali daleko češće u množinskom obliku, pri čemu oba oblika mogu spadati u pozitivnu ili negativnu publiku. Aragonova inovacija sastoji se, dakle, u spajanju *autoteličkog* oblika sa *hipotetičkim* oblikom pripovedanja u drugom licu. Njegovi *imperativi* odnose se na *present* razračunavanja, pridobijanja i odbijanja konkretnih čitalaca nadrealističkog (anti)romana početkom dvadesetih godina u Parizu.

Narativna platforma *Seljaka iz Pariza* predstavlja optimalan (avangardni) primer za težnju *talk fiction* da aficira i u interakciju uvede realnog čitaoca, ali i podseti ga da je sve to samo igra, tekst i fikcija. Toj drugoj strani interaktivnog pripovedanja Aragon posvećuje jednako pažnje. Nakon negativnih reakcija konkretnih čitalaca koji su se prepoznavali u objavljenim odlomcima *Seljaka u Parizu*, Aragon će i tu recepcijsku intrigu uneti u svoje postupno nastajalo delo ne bi li raskrinkao iluzionističku i referencijalnu grešku na kojoj ona počiva. Jer, mimetički „dar zapažanja“ zbog kojeg mu zameraju i kojeg se plaše nije cilj i lukavstvo njegovog pripovednog dara već je u funkciji jednog izrazito subjektivističkog i hazardnog pogleda na svet i pripovedanje:

„Ta prodavnica marama, ta bombonjera koju ću vam opisati ako ne budete dobri, sadrži unutrašnje međe mog bića, moje idealno gledište na sopstvene zakone i načine mišljenja, zato neka me obese ako je ceo taj pasaž išta drugo do prilika da se oslobodim izvesnim stega, sredstvo da doprem dalje nego što mi dopuštaju snage, u jednu dosad nepristupačnu oblast. Nazovimo ga najzad njegovim pravim imenom“ – 'pasaž snoviđene opere'" (Aragon 1964: 107).

Jer, kako autor-pripovedač neće prestajati da ponavlja, „čini mi se, dragi čitaoče, da je sve to podjednako izmišljeno“ (221). To je pripovedač koji je sebi prisvojio „pravo da svaku stvar naziva njenim imenom“, ali i koji nije „onaj što izgovara ime svake stvari“ (227), te čiji „dar zapažanja“ stalno biva korigovan „strašću za ironisanjem“: „Utoliko gore po šetača koji s mojom knjigom u ruci obiđe ovaj park i shvati da sam o njemu jedva i govorio, da sam zanemario ono što je u njemu bitno“ (226). Pravo ime tog aragonovskog hiperrealizma jeste *onirički (nad)realizam*, nova *metafizika konkretnog* i projekat izgradnje nove *mitologije savremenosti*. Zanimljivo je da se, kao i kod Vuča, u Aragonovom *Seljaku iz Pariza* tehnike *talk fiction* koriste na *kumulativan* način, krećući od prvog lica, a u cilju redefinisanja odnosa sa konkretnom, empirijskom publikom, pred kojom autori nastoje da legitimišu i odbrane novu osećajnost, etiku i epistemologiju nadrealizma.

Ričardson primećuje kako za hipotetički oblik pripovedanja u drugom licu nema autoritativnih nefikcijskih pandana osim raznih mikroformi uputstava, turističkih vodiča i sličnih diskursa koji čitaocu/narateru nalažu ili predlažu šta da čini. *Seljak iz Pariza*, koji „mikroskopski“ opisuje dve ekstenzivne šetnje sa čitaocem kroz topografiju posleratnog Pariza, bio bi u tom pogledu prilog istorijatu i tipologiji najređeg tipa pripovedanja u drugom licu. Pogledamo li, međutim, status tri glavne karakteristike te forme (imperativi, prezent, udaljenost naratora i naratera), uočljivo je da je Aragonov slučaj krajnje specifičan, mešovit, ali upravo kao takav može biti instruktivan za moguće proširenje i hibridizaciju tipologije koju je ponudio Ričardson.

Aragon, naime, pored forme turističkog vodiča, sugerise još jedan, tipično avangardni izvor pripovedanja kroz usputstva: stil i diskurs *reklama* i *oglasa*, koji kao neposredan kolažno-citatni dokumentarni materijal premrežuju tekst *Seljaka iz Pariza*.

Opis blagajnice Savremenog pozorišta<sup>166</sup> autor-pripovedač dovršava intermedijalnim citiranjem cenovnika pozorišta, kao što će prilikom „reklamiranja“ kafea Certa, slavnog dadaističkog sastajališta, priložiti cenovnik pića, kojima „odaje priznanje“ i „preporučuje“ ih čitaocu (93–94).<sup>167</sup> Narator nastavlja sa svojim preporukama i u pogledu hrane: „A ako želite neku supu, naručite Bovril“ (97), itd. Razni dokumenti, reklame i oglasi, zagonetni su povod ili oslonac za pripovednu ekskurziju, kao u odlomku s oglasima firmi u Pasažu Opere, gde vidimo kako narator u sugestivnom prezentu imperativa i (kao) „s Kodakom u rukama“ korak po korak orijentiše i (na)vodi čitaoca kroz zagonetnosti tekstualizovanog prostora:

„Pođimo dalje, krčeći na obe strane zagonetke tog zemljišta, mameći iz njega tajne čija pesma dopire do nas i privlači nas: s leve strane, vrata na kući broj 17 i mračno stepenište iza njih okruženi su mnogobrojnim firmama među kojima se gubim. (unesene reklame firmi). Zloduše pretpostavki, groznico bunila [...] odgovori: šta je to Prato, kakva je to agencija na prvom spratu sa svojim paradoksalnim liftom [...] Okrenite se, pa ćete preko puta spaziti mali restoran, gde u našem pohodu ka ponorima mašte nalazim na poslednje tragove dadaističkog pokreta“ (111–112).

Na sličan način „lakonski poziv“ pripovedanju i čitaocu upućuje i reklama za „masažu“ kod gđe Žean, čiji je rezultat jedan uzorni primer pripovedanja u drugom licu, čiji imperativi i „nagovaranja“ postepeno prelaze u potpuni doživljajni prezent: „Pozvonite, i vrata se otvaraju. Plava i smežurana pomoćnica gazdarice nagovara vas da uđete. [...] Pošto prođete kroz mjušno predsoblje [...] čujete glasove zdesna, ali vas vode nalevo, kroz jedan mračni hodnik, pazite, ima jedan stepenik, tu su vrata, i evo vas u sobi“ (125).

Važno je primetiti da reklame nisu samo citat, povod i orijentir (u) pripovedanju, već i potencijalni generator Ti-diskursa, posebno kroz diskurs direktnog oslovljavanja kupca, konzumenta, odnosno, kad se nađe u tekstu romana – *čitaoca*: „Dobar dan, dragi

---

<sup>166</sup> „svaki put kad prođete kroz njeno vidno polje, otpeva vam iza svog okna cene fotelja i opiše privlačne draži svog pozorišta, draži o kojima osnovnu i dovoljnu predstavu pružaju tri-četiri fotografije prikacene na zid kućerka. Te grudi rečito govore šta je hteo pisac komada, kao što vam pred bioskopom upereni revolver, barka nošena bujicom, obešeni kauboj dovoljno govore o nameri autora filma. I to vam se nudi prosto džabe“ (94).

<sup>167</sup> „Pojam 'dada' postao je u toj kafani čak do te mere običan, da se u njoj i jedan koktel zove 'dada'“ (93).

prijatelju. Jesi li danas već dobio svoju porciju biskvita Molassine?“ (120). Ovom prilikom ne možemo se zadržati na svim nijansama i implikacijama Aragonovog poigravanja reklamnim diskursom, ali je i naznačena skala postupka dovoljna za ilustraciju kako je taj „potkupljiv“ neknjiževni medij jedno od generičkih uporišta iskazno-apelativnog Ti karakterističnog za hipotetički modus pripovedanja u drugom licu.

Pored upotrebe reklamnog medija i oslanjanja na žanr turističkog vodiča kroz grad, Aragon se ironično osvrće i na moguće *književne* izvore i žanrovske „maske“ svog subverzivnog pripovedanja, koje je ipak jedna „obična šetnja protkana razmišljanjima, za kakve u književnosti postoje brojni primeri“ (226). To „prevarno“ posezanje za *književnom* žanrovskom maskom – koje je trebalo da urednika *Evropske revije*, inače (nekadašnjeg) nadrealističkog saborca R. Desnosa, zavara i ohrabri na objavljivanje subverzivnog i za „lepo vaspitane“ čitaoce uvredljivog „vodiča“ kroz nefikcionalni svet Pariza – uprkos njenoj ironičnoj funkciji ne treba sasvim isključiti kao jednu od opcija žanrovske autolegitimacije i hibridizacije Aragonovog dela. Kao rusoovska (romantička) komponenta, kontemplativni esejistički višak pripovedne parapatetike, ili puki signal na ran(ij)e faze razvoja romana u kom su u slične (metaleptičke) šetnje kretali raspričani heterodijegetički naratori i njihovi „dobri čitatelji/ke“, Aragonovo ironično žanrovsko sećanje ima pokriće u samim strukturnim i stilskim osobinama *Seljaka iz Pariza*.

Iako se heterodijegetički razgovori autora sa čitaocem uglavnom isključuju iz pripovedanja u drugom licu (jer i nisu pripovedanje u užem smislu), to ne isključuje mogućnost da neki od postupaka starijih, auktorijalnih vidova pripovedanja budu transponovani u modernije narative i adaptirani za bitno drugačije dijegetičke funkcije. U slučaju *Seljaka u Parizu* taj trag starijih romanesknih konvencija nalazimo pre svega u pasažima ostvarenim u formi Ti-pripovedanja, u kojima je često moguće naslutiti diskurzivnu masku/glas starijeg tipa auktorijalnog pripovedača, ironički etos sternovskog pripovedača-kozera, ili pripovedača iz tradicije komičnih antiromana.<sup>168</sup> Translacija je omogućena pre svega zahvaljujući istoj zameničkoj Ja formi oglašenog

---

<sup>168</sup> O tome up. odeljak „Autorova uplitanja“ u ogledu Žana Rusea o Skaronovom *Romanu o glumcima* iz 17. veka (Pyce 1995: 95–104). „Skaronov nepopravljivi intervencionizam ima dvostruko značenje, on sa jedne strane poriče ono što sa druge potvrđuje, on narušava uverljivost fikcije za čiju istinitost tobože jamči [...] On dobija mesto u tradiciji romanopisaca koji razmišljaju o romanu u samom romanu, od Servantesa s jedne strane, Firtjera i Marivoa s druge, preko Stendala kao velikog čitaoca *Romana o glumcima*, možda čak i do *Kovača lažnog novca*. To je dugi niz romana kojima je zajedničko manje ili više nametljivo uplitanje autora-pripovedača“ (Pyce 1995: 104).

auktorijalnog, odnosno autobiografskog pripovedača. Zanimljivo je da ta dva tipa pripovedača u avangardnim narativima često stupaju u neočekivane simbiotičke odnose. U avangardnoj prozi dolazi do nesumnjive obnove interesa za figuru raspričanog auktorijalnog pripovedača. Pripovedna ironija, „svemoć“ i „sveznanje“ odgovarali su ekstatičkim, ludičkim pa i polemičkim potrebama avangardističkih diskursa, kojima su posebno mogli biti zanimljivi deziluzionistički postupci i nastupi auktorijalnih naratora, pogodni za pripovedne prekide, digresivno-komentatorske pasaže, izneveravanje čitalačkih očekivanja, samoekspresiju i urušavanje iluzionističkog poretka. Auktorijalno, međutim, u avangardnom narativu često postaje autobiografsko, dokumentarno, antimimetičko i antiliterarno. Čak i oni metaleptički postupci koji su u starijim formama auktorijalnog pripovedanja bili u funkciji izgradnje i podsticanja realističke iluzije, u avangardnom pripovednom preinačenju mogu postati sastavni deo deziluzionističkih i antimimetičkih strategija, odnosno u najmanju ruku ironijski tretirani.

Takav je slučaj i sa autorom-pripovedačem *Seljaka u Parizu*, koji pri narativnoj šetnji sa čitaocem pribegava i nekim tipičnim metaleptičkim postupcima nekadašnjeg auktorijalnog pripovedača: skretanje pažnje na paralelni (pro)tok pripovedanih događaja i pripovedačevog diskurzivnog nadzora,<sup>169</sup> zaustavljanje događanja na razni priče i njihovo odmrzavanje kada se pripovedač iz komentatorske digresije vrati svojoj regularnoj funkciji,<sup>170</sup> precizno (na)vođenje čitaoca kroz prostor pun materijalnih tragova značajnih za razumevanje pripovednog sveta,<sup>171</sup> puštanje čitaoca da sam prođe delom prostora na koji autor-vodič ne želi da stupi,<sup>172</sup> pa i karakteristični trik sužavanja

---

<sup>169</sup> „Zastanimo na trenutak da predahnemo, moderni Šampolioni. Zar ne mislite da po nerazumljivosti i teškoćama odgonetanja ima nečeg zajedničkog između tajanstvenog nauma, koji je vodio ruku klesara i duh autora tog napisa, i klinaste šume kroz koju je jedan od vama sličnih ipak znao da prokrči put?“ (202),

<sup>170</sup> „Stranac koji čita moj mali vodič diže nos sa njega i kaže u sebi: tu sam, dakle. Zatim se mehaničkim korakom upućuje onamo gde sam ga načas bio ostavio zbog gore istaknute table. Učtivo se obraća dami boje maline i klokoča, pitajući je s velikim naporom mašte koliko to zapravo može da košta. [...] Hrabro se prepusti svojoj sklonosti, stranče. Ja ti odobravam, i to od sveg srca, veruj mi.“ (108–109).

– „Malčice smo izgubili iz vida put kojim naši prijatelji treba da prođu: ušavši u park na vrata kod ulice Skretan, ostavivši zatim s desne strane jugozapadni ugao parka i stazu koja vodi pravo ka vratima kod ulice Fesar, oni su prvo zaobišli najviši breg, a zatim se popeli na nj, da bi izbili na...“ i tako dalje (195),

<sup>171</sup> Formule poput: „Bacite pogled na one lepe drvene ruke“ (122),

<sup>172</sup> „Lepe li igre svetlosti kraj ponora i sa pejzažom pored nogu. Ali prepustiću vama to pijanstvo. Spustićete se kroz senoviti lavirint, putem čas vijugavim, čas skrivenim, čas skrivenim u jamama, izvanredno pogodnim za moja ćeretanja. I odjednom će vas na putu, na koji ste hteli da izađete, zaustaviti jedna neumoljiva ograda. Psujući, vratite se preokrećući film: lavirint, Belveder, dve staze-bliznakinje, njihov roditelj, a zatim skrenite na desno“ (220).

narativne kompetencije, tj. simuliranog neznanja ili nemogućnosti da se utiče na osamostaljeni pripovedni svet, koji ima vlastite zakonitosti i ograničenja.<sup>173</sup>

Glavna razlika između ovih postupaka u auktorijalnoj odnosno autobiografskoj pripovednoj situaciji jeste iščezavanje metalepse. Ono što je nekada bila narativna metalepsa sada može biti samo uslovni *metaleptički efekat* jer u osnovi pri svim naznačenim postupcima u autodijegezi ne dolazi do mešanja narativnih nivoa – autor-pripovedač i čitaoci kao protagonisti nastanjuju isti nefikcijski (premda tekstualni) svet. Prelazom sa heterodijegetičkog na autodijegetičko pripovedanje, izvorni *metaleptički* efekti, situirani na rubovima narativa, bivaju pretumačeni kao *mimetički* efekti, i prenose se na celinu narativnog prostora.<sup>174</sup> Ovim se pitanjem i prenosom, svakako, ne bismo bavili kada sama ta „stvarnost“, koja bi trebalo da poništi sugerisane metaleptičke učinke, ne bi bila svesno filtrirana i predstavljena upravo kroz postupke koji nas stalno vraćaju na njihovo formulaično, fikcijsko poreklo i izvorne metaleptičke funkcije. Aragonovo uporno posezanje za recidivima metalepse, upravo za tipičnim metaleptičkim formulama bez narativne slojevitosti potrebne za njene učinke, dovodi do vrlo zanimljivih i za stil *Seljaka iz Pariza* karakterističnih pripovednih posledica. Pošto nas način prezentacije *stvarnosti* stalno podseća na (deziluzionističke) postupke *fikcije*, Aragonov (anti)roman zaista je takva kombinacija „stvarnosti i izmišljanja“ koja istovremeno izneverava oba pola. Ona ima autobiografskog pripovedača koji može stradati na ulici od strane nezadovoljnih čitalaca, žrtava referencijalne iluzije izgrađene, pored ostalog, ironičnim recikliranjem retoričkih formula i postupaka starih romana. Jedina metalepsa do koje u *Seljaku iz Pariza* nedvosmisleno dolazi jeste ona koja se smatra za fundamentalni učinak svake proze u drugom licu, naime nastojanje da se

---

<sup>173</sup> „Ali gle, ko li je onaj debeli i odbojni starac koji tamo između oružara i berberina tera točak? [...] Čudnovati starac udaljava se u pravcu bulevara, lupkajući čarobnim štapićem po svom iluminisanom koturu. Moram upitati berberina koji stoji na pragu svoje radnje, poznaje li tu užasnu utvaru“ (114). – „Zamislite kakav se jedinstven primerak tu može videti [...] A zar će posmatrač moći da izbegne zamku za ševe? stupicu za vukove? Poput mene i on će se pitati, i poput mene neće znati da odgovori, kakav je onaj neobični instrumenat sa koturom od kaučuka na vrhu. Zaželeće da dodirne metke... Zatim će se diviti natpisu... A kako će ga tek očarati reklamni plakat... (119–120). – „A ko će da mi objasni kakav je to zločin iz strasti, o kome svedoče dve odsečene ruke što leže u jednoj plitici“ (122). – „Ko ne priljubi nos uza staklo izloga teško će razaznati unutrašnjost radnje [...] U dnu radnje upravo se pojavljuje prodavačica, vodeći nekog mušteriju. Njega ne mogu dobro da vidim, no to je u svakom slučaju čovek u godinama, dostojan poštovanja, čovek kome biste vi, dragi moj, lepo vaspitani kao što jeste, ustupili mesto u metrou“ (101).

<sup>174</sup> Ono što je nekada bilo narativna konvencija i nalazilo se na rubu pripovedanja, u novom (avangardnom, nefikcijskom) kontekstu mora se razumeti kao aspekt same stvarnosti i njenih „mimetičkih“ ograničenja (npr. prodavačica koja je zatvorila vrata i pripovedač ne može izvestiti šta se iza dešava), i proteže se na celinu narativnog prostora.

inherentnom apelativnom snagom zamenice Ti prekorači granica između teksta i stvarnog čitaoca.

Isti narativni postupci s junacima koji ne bi bili upravo stari „dragi čitaoci“, ili s pripovedačem koji ne bi nosio ime i prezime autora, bili bi bitno drugačije pozicionirani. Mešanjem *autoteličkog* i *hipotetičkog* pripovedanja u drugom licu, sa stvarnim čitaocima kao adresatima i naraterima, Aragon se upisuje u istoriju ranih i specifično avangardnih eksperimenata sa (n)ovom pripovednom formom, čijoj mešavini pridodaje i žanrovsko sećanje na razgovore auktorijalnog pripovedača sa „dragim čitaocem“. U svakom slučaju, *Seljak iz Pariza* potvrđuje inspirativnost apostrofičko-razgovorne forme za nadrealistički antiroman dvadesetih godina i značajan je za kontekstualizovanje srodnih formalnih istraživanja u Vučovom *Korenu vida*.

### 3. 3. 3. 4. EKSKURS II: ŽID I MORALIZAM KORENA VIDA

Na temelju osnovne koncepcije Vučovog lirskog, autobiografskog i apostrofičkog (anti)romana moglo bi se, ispravno, pretpostaviti da intertekstualnost neće biti njegova prevashodna i određujuća odlika. Mimo remboovskog mota, jedina knjiga na koju se u *Korenu vida* eksplicitno referira jeste *Imoralist* Andrea Žida. Navođenje Židovog kratkog romana sasvim je diskretno i nerazvijeno, ali je dato u vrlo važnom i afektivno markiranom pripovednom odlomku. Reč je o trenutku kada junak-pripovedač, nakon bratovljeve smrti, među stvarima koje posthumno ostaju za njim pronalazi i Židov roman, jedinu knjigu koju mu je svojevremeno poklonio: „Moj brat je umro pre nekoliko godina u Africi od tuberkuloze. [...] Kad su mi posle njegove smrti predali stvari, našao sam među košuljama Židovog 'Imoralistu' – jedinu knjigu koju sam mu poklonio“ (1983: 34–35). Židovo delo tako dobija neku vrstu simbolički visoko investirane, *testamentarne* funkcije.

Stvaralačka odluka da se Židovom romanu podari privilegovan status jedine eksplicitne intertekstualne reference u jednom od najintimnijih pripovednih trenutaka *Korena vida* svakako nije slučajna. O značaju koji je Žid imao u nadrealizmu, posebno kod srpskih nadrealista, pisaćemo detaljno pri tumačenju *Bez mere* M. Ristića. Ekscesnom referencom na *Imoralistu*, Vučov roman se priključuje toj, za srpske nadrealističke antiromane karakterističnoj, interakciji sa Židovom prozom. Za razliku



od Ristića, kod kog će preovlađivati žanrovski, metafikcionalni i antiromaneskni faktori, u Vučovoj interakciji sa Židovim delom presudniji su etički problemi individualizma, unutrašnjeg preobražaja, pobune i ambivalentne slobode, koje je oličavao antijunak *Imoraliste* (1902).

\*\*\*

O značaju Židovog kratkog romana (u njegovoj vlastitoj žanrovskoj terminologiji *récit*) možda najsazetije govori činjenica da je prvi širi izbor prevoda Židovih proza u posleratnoj Jugoslaviji, s predgovorom D. Matića, bio zbirno naslovljen *Imoralist* (1956).<sup>175</sup> *Imoralista* (1902) pripada onoj kritičkoj etapi i toku Židovog proznog opusa zahvaljujući kojoj su ga predstavnici mlađe, nadrealističke generacije mogli videti kao „lirskog, nitscheovskog i patetičnog propovednika silovitog i čulnog ostvarivanja slobodne ličnosti i lične slobode; kao wildeovskog imoralistu i 'demonskog' zavodnika omladine“ (Ristić 1956: 133). Taj kratki roman u prvom licu donosio je priču o konverziji mladog i obrzovanog junaka Mišela, koji, suočen sa bolešću i pretnjom smrti, otkriva sirove snage života i novu etiku imoralizma. Njegov „fatalni“ i plodonosni preobražaj čini ga, međutim, neprijemčivim za stradanje drugih, pa i njegove supruge Marseline, koja postepeno kopni, gubi dete, oboljeva i na kraju umire u istom mestu (Biskra) i od iste bolesti (tuberkuloze) koju je Mišel dve godine ranije savladao zahvaljujući njenoj posvećenosti, veri i ljubavi. Roman ima složenu, simetričnu pripovednu strukturu (up. Booker 1977), a za naš poredbeni kontekst najznačajnija je njena cirkularna priroda: početak i kraj pripovesti odvijaju se u istom setingu Severne Afrike i fokusirani su na pitanje života i smrti (od tuberkuloze).

Fiziološka bolest izrasta u egzistencijalnu krizu, koja junaka vodi otkriću volje za životom, nove senzualnosti i svesti o čulima. To konverzijsko samootkriće junak-erudita tumači kroz figuru *palimpsesta*, prepoznajući u sebi „radost naučnika koji ispod docnijih zapisa otkriva na istoj hartiji vrlo stari i beskrajno dragoceniji tekst“, tj. *starog* i *pravog*, prirodnog čoveka koga kultura, knjige, učitelji, i roditelji pokušavaju da uguše, „nago meso, biće koje se skriva“ (Žid 1956: 53). Mišel se tako prepušta „srećnoj fatalnosti“ preobražavanja i „izmenjenog morala“, transponujući to i na svoj naučni rad,

---

<sup>175</sup> U Jugoslaviji, prevod *Imoraliste* pojavio se 1925. u Zagrebu.

rekonstrukciju i revalorizaciju „izbrisane etike Gota“, zasnovane na životu kralja Atalarika koji se usprotivio svom latinskom vaspitanju, odbacio „kulturu kao konj svoj puni i tesni oklop, i, pretpostavljajući druženje s neuglađenim Gotima društvu vrlo mudrog i starog Kasidora, uživa nekoliko godina [...] jedan besan život, sladostrasan i razuzdan“ i ubrzo mlad umire. Mišelova kriza je jedan sličan „tragičan elan ka divljem i neodgovornijem stanju“, vođen osećanjem „netaknutih bogatstava koja su pokrivena, skrivena, ugušena kulturama, pristojnošću, moralom“ (105).

Pored kulturoloških, njegov preobražaj i nova etika imaju i klasne konotacije. Grozeći se hipokrizije i otuđujuće pristojnosti svojih klasnih srodnika, junak počinje da voli kod drugih „samo najsirovije manifestacije“, koje nalazi i kod afričkih meštana, seljaka, radnika i stanovnika opskurnih gradskih kvartova. S tim klasnim momentom korespondira i antisopstvenička psihologija koju zastupa njegov radikalniji alter ego Menalk, koji „čulu svojine“ pretpostavlja negovanje egzistencijalne neukorenjenosti, neizvesnosti i nesigurnosti koje „razdražuju“ i „raspaljuju“ život ne dozvoljavajući mu da se petrifikuje (79). Kroz kontakt sa nižim klasama junak zaključuje da „siromašan čovek je rob“ i priželjkuje „slobodu za svakoga, bez koje se ne može razviti ništa novo, nikakva pogreška, nikakva novina“ (110). Tako se istorija, klasa i sadašnjost susreću u problematici *slobode* i *nelagodnosti u kulturi*, jer „kultura, koju život rađa, ubija sam život“ (76).

Mišelove imoralističke koncepcije podrazumevaju i otvorenu kritiku „mrtvog slova“ savremenih pesnika, romansijera i filozofa, nasuprot svojevrsnoj *art brut* lepoti arapskih zajednica u kojima je umetničko integrisano u sam život. Nova etika sve vreme je i pitanje revalorizacije *sadašnjosti*: eruditno-istorijske studije junaka samo su sredstvo za njegova aktualistička i egzistencijalno oprobavana psihološka istraživanja; na više mesta u romanu diskutuje se o „fenomenologiji“ uspomena i sećanja, podređenih čulnoj sadašnjosti, odnosno o životu u punoći sadašnjosti bez sećanja. Mišelova stanovišta odražavaju se, najzad, i na njegovo vlastito pripovedanje, čiji je važan autopoetički momenat pitanje oslobođenja od logičkih i etičkih normi kao novi vid *narativne plemenitosti*: „Uzalud sam tražio da u svoju priču unesem više reda no što ga je bilo u mome životu. [...] Ah! osloboditi svoj duh od te nepodnošljive logike!... U sebi sam osećao samo plemenitost“ (111). Pripovedačev uzvik „O, novi bože! daj mi da poznam nova pokolenja, nepredviđene tipove lepote“ (114) gotovo da nalazi svoje

ispunjenje u Vučovom i uopšte romanima novog imoralističkog, avangardnog pokolenja čije su po-etike unekoliko najavljene i etičkim i romansijerskim eksperimentima A. Žida. Kratkotrajno Židovo savezništvo sa novom, dadaističko-nadrealističkom generacijom u godinama neposredno posle Prvog svetskog rata, svedočilo je o tome.

Židov *Imoralista* i novi egzistencijalni i etički program nisu lišeni ambivalencija. Ta je knjiga „plod pun gorkoga soka“ (25), koja se može čitati i kao „apologija“ i kao „optužba“ protiv junaka-imoraliste. Kroz Mišelovu ženu Marselinu, koja postaje pasivna i neželjena, gotovo fatalno-epohalna „žrtva“ židovskog imoralizma (i homoerotizma), iznesena je kritika njegove „doktrine današnjice“ kao ničeanske doktrine „odbacivanja slabih“.<sup>176</sup> Nije manje dvosmisleno i pripovedno ishodište imoralističkog preobražaja, na čijem kraju zatičemo junaka sasvim skrhane volje, u pasivnosti i trpljenju „zbog te slobode bez upotrebe“ (117).

Žid je računao na opštiju vrednost problema koji je „neutralno“ postavio i rešavao *Imoralistom*, etičke drame koja „ma da se odigrava u duši moga junaka, ima i nešto opšte, i ne može biti obeležena kao njegov poseban doživljaj“ (26). Civilizacijska zasićenost i „nelagodnost u kulturi“ Židovog romansijerskog imoralizma približavala se problematici koja je zaokupljala najmlađe, nadrealističke duhove.

### *Imoralizam Korena vida*

Pojavljivanje naslova Židovog *Imoraliste* u *Korenu vida* dato je vrlo diskretno, kao nerazvijen intertekstualni znak na margini egzistencijalnog suočavanja sa bratovljevom smrću. To je jedina knjiga koju je junak poklonio bratu i koja mu posthumno stiže sa bratovljevim ličnim stvarima. Kao takva, ona karakteriše istovremeno junaka, koji je *jedino* tu knjigu poklonio bratu, ali i brata koji ju je jedinu sačuvao sa svojim najličnijim stvarima. To je bitna knjiga, materijalni testamentarni znak snage međuljudske veze, bratskog odnosa, pa i sinovljevskog, generacijskog savezništva.

Svaki citat doziva i latentno uprisutnjuje celinu strukture iz koje je preuzet, u ovom slučaju celinu Židovog kratkog romana. Prva i najuočljivija motivska veza između *Imoraliste* i *Korena vida* jesu motiv tuberkuloze i lokalitet severne Afrike, uzrok i

---

<sup>176</sup> Up. razgovor između Marseline i Mišela: „- Ja dobro vidim, - reče mi jednog dana, - ja dobro razumem vašu doktrinu, jer to je doktrina današnjice. Ona je možda lepa, - a zatim dodade tiše, setnije: - ali ona odbacuje slabe. - Tako i treba, - odgovorih i protiv volje“ (Žid 1956: 107).

poprište smrti osoba bliskih protagonistima romana. Smrt junakovog brata u severnoj Africi od tuberkuloze, ekvivalentna je geografskom setingu gde se, nakon životne krize izazvane bolešću, pokreće i unutrašnji preobražaj junaka *Imoraliste*; u severnoj Africi u koju se na kraju vraćaju, od tuberkuloze umire i njegova žena Marselina. Poetičke funkcije te koincidencije mogu se tumačiti dvojako. Iz perspektive junaka-pripovedača *Korena vida*, činjenica da je jedina knjiga koju je bratu poklonio takoreći sadržavala mesto i način njegove buduće smrti, sugerise uznemirujuće „profetsko-magijsko“ svojstvo knjige-dara. Pripovedač o tome ne ostavlja komentar, ali je on nedvosmisleni dodatak radu žaljenja: brat koji je „umro od tuberkuloze u Africi“ čitao je knjigu o smrti od tuberkuloze u Africi, i to je jedini iskaz koji posthumno bratu-darodavcu stiže od njega. Ta osnovna tematsko-motivska koincidencija (tuberkuloza, Afrika) svakako nije jedini razlog zbog kog se Židov roman našao u naznačenom odeljku *Korena vida*. Iz perspektive implicitnog autora i globalne strukture antiromana, uvođenje Židovog *Imoraliste* vidi se kao diskretan, ali sugestivan postupak da se minimalnim sredstvom začne dublje intertekstualno i intratekstualno tkanje unutar *Korena vida*.

Primarni efekat uvedene reference, nezavisan od poznavanja tematike dela, sastoji se u samom dozivanju označitelja „Žid“ i „Imoralista“, koji sugerisu lektiru i intelektualni horizont protagoniste. Ta lektira je, da parafraziramo Židove reči, imala „i nešto opšte“ i ne može biti svedena na „poseban doživljaj“ junaka. Dva brata bila su deca novog, imoralističkog pokolenja, koje je bilo i jedna nova *čitalačka zajednica*.

Pobuna protiv učmalog i konvencionalnog malograđanskog života, koju svojim egzistencijalnim preobražajem promišlja i pokušava da nadvlada junak Židovog romana, kompatibilna je vučovskoj kritici društvenog i ljudskog otuđenja i odgovara centralnom motivu pobune junaka *Korena vida*. Daljom uporednom analizom *Korena vida* i *Imoraliste* mogao bi se izdvojiti ceo spektar tematskih i formalnih korespondencija: pripovedanje u prvom licu, tema unutrašnjeg preobražaja, odnos prema sećanjima, odbijanje pravljenja izbora, novotkrivena realnost telesnosti, kritika malograđanske sredine i hipokrizije, koja ima i literarne i klasne implikacije. Ali više od tih tekstualnih i tematskih paralela pažnju privlači način na koji Vučo pripovedno manipulise intertekstom u svom antiromanu. „Odsutna“, latentna struktura židovskog interteksta, dozvanog jednokratnom ali neuralgičnom eksplicitnom referencom, postaje oslonac unutrašnjeg „prošivanja“ i umrežavanja epizoda i tematskih žarišta Vučovog romana, a

time i faktor posredne i „podzemne“ tekstualne kohezije karakteristične za asocijativno-simptomski narativ *Korena vida*. Za ilustraciju tog postupka protkivanja intertekstualnih i intratekstualnih žarišta *Korena vida* najpogodnija je epizoda sa tuberkuloznim mladićem iz drugog dela romana.

Ta epizoda najpre, preko motiva tuberkuloze, priziva emotivno i egzistencijalno istaknutu epizodu o bratovljevoj smrti, a time i Židov roman koji je upravo tu i tim povodom uveden u Vučov roman. Obraćanje tuberkuloznom mladiću utoliko postaje obraćanje (metaforičnom) bratu i pridružuje se opštijoj temi muških prijateljstava i generacijskog savezništva, umnogome definisanog sudbinom mladića u ratu. Pored toga, epizoda sa tuberkuloznim mladićem, sastavni je deo *kritike otuđenja* u antiromanu i važan punkt njene transformacije i povezivanja sa drugim tačakama narativa i razradom po-etičkog kompleksa alijenacije. Ona je u celini ostvarena u usmenom kodu apostrofe, ali za razliku od ostalih epizoda, invektiva i apostrofa u romanu, donosi više agresivnih tonova, koji zadobijaju i otvoreno *sadističke* akcente. Na trenutak, neosetljivost i sadistički poriv da se povredi bližnji mogu zazvučati kao odjek židovske imoralističke doktrine „odbacivanja slabih“. Ali u širem narativnom kontekstu pripovedačev sadizam i nanošenje bola se, naprotiv, vide kao *strategija bliskosti*, reakcija na otuđenje i oblik borbe protiv njega, oživljavanja i uspostavljanja živog kontakta, „ljubavi pročišćene mržnjom“. Najzad, upravo u toj epizodi dolazi do povezivanja kompleksa *dezalijenacije* i autopoetike *romana-razgovora*, po kojem samo *pisanje-govor* postaje oblik borbe protiv otuđenja. Ukratko, ova epizoda sažima niz neuralgičnih problemskih i poetičkih momenata *Korena vida* (intratekst), a svi ti aspekti mogu se videti i kao integralni deo korespondencija sa Židovim *Imoralistom* (intertekst). Navedenim momentima na kraju bi trebalo dodati i najskriveniji i možda najintrigantniji židijanski aspekt epizode, vezan za pitanje muškog tela, erotizma i obnove života.

Epizoda s tuberkuloznim mladićem sa Židovim *Imoralistom* korespondira i po latentnom i/ili diskretnom homoerotskom kompleksu, zbog kojeg je Židovo delo u vreme svog objavljivanja, a svakako i u vreme kada ga Vučovo generacija čita, bilo osuđivano. U *Imoralisti* se, pored ostalog, nalaze i transponovana iskustva sa afričkog putovanja tokom kojeg je Žid otkrio vlastitu homoseksualnost.<sup>177</sup> Imoralistička

---

<sup>177</sup> O značaju Prusta (*Sodoma i Gomora*, 1921/2) i Žida (*Kordion*, 1924; *Ako zrno ne umre*, 1926) za javne diskusije i legitimaciju homoseksualnosti u Francuskoj kulturi prve polovine veka v. Tamagne 2006: 89–101; up. Weightman 1990.

konverzija i obnova implicirala je i taj vid društvene transgresivnosti. Zahvaljujući židovskom intertekstu, i u epizodi sa tuberkuloznim mladićem moguće je pouzdanije naslutiti homoerotske implikacije pripovedačevih opisa njihove telesne prisnosti („Ležim do tebe i prstima ti milujem kosu“, „Ramenom ti dodirujem rame“, 76), deljenja stana i postelje, a višak verbalne agresije i sadistički impulsi mogu se čitati kao efekti psiho-narativno potisnute privlačnosti i homoseksualne želje.<sup>178</sup> Da židovski intertekst treba imati na horizontu pri tumačenju ove epizode svedoči i, za pasivnost i melanholiju junaka *Korena vida* netipična, vitalistička epifanija i slavljenje disanja, čulnog života i erotizma, koje junak-pripovedač (sadistički) saopštava svom tuberkuloznom adresantu.<sup>179</sup> Taj vitalistički momenat, koji replicira telesnoj degradaciji i nagonu smrti koje je ratna kataklizma „razgorela“ u hysterizovanim telima mladića-vojnika, predstavlja, kao i kod Židovog Mišela, izraz povišenog nagona za životom: „bilo je tu nečeg više od oporavljanja; bilo je to bujanje, navala života, prilikom jače i toplije krvi“ (Žid 1956: 53).

U svakom slučaju, uklopljeni u slike kolektivnog vojnog i đaćkog života i sveprožimajuću temu muškog prijateljstva, ambivalentni homoerotski momenti Vučovog romana, uz tekstove R. Petrovića i O. Daviča, predstavljaju jedan od retkih primera iskušavanja normiranih oblika erotizma u srpskoj međuratnoj prozi. Tema muškog prijateljstva, na ovom i drugim mestima *Korena vida*, podseća i na veliko prijateljstvo iz sumatraističkog i oniričkog jezgra ratnog *Dnevnika o Čarnojeviću*, ali i na usnulog Rembovog „Vojnika u dolu“. Srodnom kompleksu pripadaju i otvorene mazohističke fantazije i scene koje Vučo neskriveno (ali u srpskoj književnosti još uvek neprimećeno), opisuje u svojoj poznoj autofikciji *Omame*.<sup>180</sup>

Utoliko kratak pomen Židovog *Imoraliste* predstavlja mnogo više od usputne reference u gustom asocijativnom tkanju Vučovog antiromana. Naslov Židovog dela

---

<sup>178</sup> O ulozi Prvog svetskog rata i fronta u razvoju homoseksualnih prijateljstava v. Tamagne 2006: 19–27.

<sup>179</sup> „Plivao sam do dalekih ostrva [...] Kad sam se dograbio obale, legao sam na usijanu travu i disam sam duboko, radosno, opojno sve beskrajno zanjihano plavilo neba. [...] Pili smo iz dubokih vaza jer su čaše bile isuviše plitke za naše pijano zdravlje. A ti ne smeš posle ponoći da se zavučesh u visoke plastove jer putuje noć najcrnjom dubinom i udišemo slanu širokim našim plućima. Subotom dolaze devojke iz grada, pa se razidemo izvan sela, da kraj drumu u skrivenim poljima pronađemo u noći fantastične plastove sena“, itd.

<sup>180</sup> Reč je o jednom od „pet bezvremenskih prisećanja“, koje Vučo opisuje u uvodnom delu prvog dela trilogije *Omame*: „Odjednom postupak bez misaone prethodnice. Ispravljam se, kidam odeću, svlačim se do gole kože, dohvatam korbač i počinjem besomučno da se šibam. Ne znam koliko to traje. Fijuci i oštri udarci kidaju sobnu tišinu, ali ni najmanjeg telesnog bola! Prestajem tek kada mi korbač ispadne iz umorne ruke“ (Vučo 1973: 34).

samo je mali citatni „šav“ na tekstualnoj površini *Korena vida*, koji razotkriva složenije intertekstualno tkanje, ne samo između Vučovog i Židovog romana, već i između udaljenih epizoda samog *Korena vida*. Intertekstualna mreža aktivirana citatnim signalom tako postaje posredni faktor strukturacije i osnovnog teksta *Korena vida*.

### 3. 3. 4. PARABOLA I JEDNAKOST PRIPOVEDNIH INTELIGENCIJA

#### 3. 3. 4. 1. Moderna parabola

I režim usmenosti i narativna apostrofa u *Korenu vida* doprinose uspostavljanju jednog posebnog, prisnijeg i prijemčivijeg odnosa sa čitaocem, u skladu sa recepcijskim programom romana-razgovora kakav je najavljen u kritičkoj belešci na izdavačkom prospektu. Ta usmerenost na anonimnog čitaoca kao saveznika, koja bi se mogla učiniti neobičnom iz perspektive avangardne poetike konfrontacije i osporavanja, osmišljena je zauzvrat kao jedna jasna *antiliterarna* strategija. Već i odabir autobiografskog žanra, koji je natkriljujući okvir za sve ostale antiliterarne učinke u romanu, podrazumevao je uzajamno (iz)meš(t)anje *književnih formi* i *formi života*, svedočanstva i fikcije. Pored apostrofe, i često u kombinaciji sa njom, u istom antiliterarnom pravcu deluje još jedno važno stilsko-retoričko i pripovedno sredstvo *Korena vida* – *parabola*.

Kao kratka i poučna izmišljena priča u čijem se središtu nalazi određeni moralni problem, parabola je neka vrsta arhetipske, istovremeno realističke i alegorične pripovedne forme.<sup>181</sup> Krećući od jednostavne priče, oslobođene suvišnih sadržaja, parabola kroz poznate situacije i elemente svakodnevnog života konkretizuje složenija duhovna, etička ili religiozna značenja. Najpoznatiji i u našoj kulturi najuticajniji primeri žanra jesu novozavetne parabole, koje su svojevremeno bile i „revolucionarni“ oblik distribucije *novog znanja*. Bogata istorija proučavanja biblijskih parabola pokazuje karakteristično kolebanje između dva shvatanja ovog žanra u pogledu njegove alegoričnosti i odnosa prema publici. Dilema je sadržana već u samom novozavetnom tekstu, između shvatanja parabole kao *pripovednog* i *propovednog* sredstva, koje poruku treba da *sakrije* i sačuva za užu grupu posvećenika (Marko), odnosno koje poruku treba da *pojasni* čak i za one najsiromašnije duhom (Matej). Tenzija između iluminacije i okultacije, pristupačnosti i zagonetnosti, populizma i elitizma, ostaće karakteristično obeležje (razumevanja) ovog žanra, čemu se priključuje i stanovište o paraboličkom

---

<sup>181</sup> *Rečnik književnih termina* parabolu definiše kao književnu vrstu koja „pomoću kratke, izmišljene i alegorijske priče donosi uglavnom moralno-didaktični sadržaj. Njezina je unutrašnja struktura uspoređivanje nekakvog životnog zbivanja s nekom istinom koju autor želi konkretno predstaviti“ (Pogačnik 2001: 565). Određuju je još i kretanje „u uzvišenijim moralnim sferama“, okrenutost osečaju a ne razumu, nejasnost koja zahteva objašnjenje, stil koji je uzvišen, ozbiljan i pun retoričkih sredstava (565). U razmatranju parabole oslanjamo se na tekstove: Adorno 1985; Baum 1976; Gibian 1959; Gilfoyle 1999; Klein 1970; Mills 2009.



zamagljivanju granica „između fakta i fikcije, ili između fikcije i njene interpretacije“ (Mills 2009: 187). Upravo usled svoje kratkoće i nedorečenosti, parabola otvara višestruke interpretativne mogućnosti i na specifičan način angažuje čitaoca:

„Njen krnji realizam čini je dovoljno prepoznatljivom i poznatom da upućuje na svet kakav znamo, i dovoljno otvorenog kraja da dozvoli višestruka čitanja ili primene. [...] parabola mora značiti više ili nešto drugo od onoga što manifestno govori, ne samo zato što narativi generalno pozivaju na nenarativno tumačenje, već i zato što ne govori dovoljno da bi nas uključila u prijatan osećaj utapanja, onako kako bi to mogla narodna priča, niti nam govori jezgrovito šta da mislimo, onako kako to čini poslovice“ (Mills 2009: 194, 195).

Zanimljivo je da se ovaj vrlo star, tradicionalan, pa i doktrinaran pripovedno-retorički žanr našao na inovacijskom repertoaru evropske proze u prvoj polovini 20. veka. Obnova ovog žanra bila je i šireg zamaha: Brehtovo epsko pozorište ili Beketov teatar apsurdna svedoče o upotrebi parabole i van proze, a Borhesova proza da su se poetička preobraženja ovog žanra nastavljala i posle modernizma. Najpoznatija je, međutim, modifikacija žanra parabole kod Franca Kafke, čija se proza u celini može videti kao „parabolika za koju je ključ izgubljen“ (Adorno 1985: 110).<sup>182</sup> Govoreći o značaju gestova u Kafkinom delu, Benjamin ih je nazvao „mutnim mestom parabole“ iz kojeg „proizilazi Kafkino književno delo“, samprocenjeno kao neuspelo i namenjeno spaljivanju: „Neuspeo je njegov veličanstven pokušaj da se književno delo prevede u učenje i da mu se, u obliku parabole, povrati trajnost i neupadljivost koja mu je, u očima razuma, izgledala jedino na mestu“ (Benjamin 1974: 252). Od parabole „Ispred zakona“, ispred koje se čitalac, nakon Deridinog tumačenja, nalazi kao ispred *teksta* i njegovog zakona *raazlike*, pa do metapoetičkog dijaloga „O parabolama“, u srcu kafkijanskog sveta nalaze se *mutne* i *zagonetne* parabole lišene transcendentnalne pouzadnosti i jednoznačnog smisla.

Ostavljajući po strani za epistemologiju kafkijanskog sveta tipičnu *poentirajuću suspenziju poente*, problemsko jezgro Kafkine meta-parabole „O parabolama“,<sup>183</sup> može

---

<sup>182</sup> Breton je, u proširenoj verziji svoje *Antologije crnog humora*, Kafku povezivao sa francuskim moralistima, posebno Afonsom Rabom (Breton 1940: 208–209). Adorno Kafku na nekoliko mesta dovodi u vezu sa nadrealizmom.

<sup>183</sup> Nakon što su dva glasa iznela shvatljive i oponentne stavove o odnosu parabole i stvarnosti, četiri kratke dijaloške replike celokupnu diskusiju preobrću u hermetični rebus. Naime, prvi glas pita se o svrhovitosti parabolice mudrosti, koja ne donosi nikakvo razrešenje jer se svodi na ono što već znamo –

biti vrlo instruktivno za razumevanje paraboličnog stila Vučovog *Korena vida*. Naime, mudrost parabole se, kako tvrdi skeptični glas prvog protagoniste dijaloga „O parabolama“, uvek odnosi na neko legendarno „preko“ i neupotrebljiva je u svakodnevnom životu, jedinom koji imamo: „Sve te parabole žele, zapravo, reći samo to da je nepojmljivo nepojmljivo – a to smo znali. Ono, međutim, sa čim se svakog dana mučimo, nešto je drugo“ (Kafka 2013: 454). Iz kritike tautološkog smisla alegorijsko-parabolične mudrosti zatvorene u svoje transcendentalno „preko“ i neosetljive za stvarn(osn)u „muku“ zagonetki ljudske egzistencije i saznanja, možemo pretpostaviti da je jedan od izvora modernističke modifikacije ovog pripovednog žanra dopirao upravo iz novih šifri i zagonetki stvarnosno-iskustvenog sa kojima se „svakog dana mučimo“. Poznato svojstvo tradicionalne parabole da u prijemčivim slikama iz svakodnevnog iskustva opredmećuje složenije duhovne i pojmovne sadržaje, ovde je podvrgnuto inverznom procesu koji iz jednostavnih i „mučnih“ konfiguracija ličnog i/li svakodnevnog iskustva izvodi „mutne“, partikularne i neizvesne figure parabolizacije. To je ono što, po Ginteru Andersu Kafku razlikuje i od klasičnog alegoričnog pisca, koji pojmove prevodi u slike, i od uzornog simboliste, koji deo uzima za celinu i jedan predmet zamenjuje drugim, jer ono što Kafka „prevodi u slikama nisu pojmovi već posebne situacije [...] on se oslanja na jezik i njegovu već postojeću figurativnu prirodu“ (nav. prema Mahony 1987: 205). Kafka parabolama šifrira konkretne, partikularne situacije, a figurativna priroda jezika glavni je oslonac za tu parabolizaciju iskustvenog. Kafkina fascinacija parabolama kao „strukturama odnosa“ može se pronaći kako u njegovoj lektiri, tako i u „paraboličnom načinu reagovanja na iskustvo“ u stvarnom životu i svakodnevicu, čije je scene Kafka transponovao u minijaturne parabole (o čemu v. Gibian 1959: 247).

Da bismo razumeli upotrebu parabole u modernoj i avangardnoj prozi, i posebno u *Korenu vida*, neophodno je zamisliti te inverzne i inoverne parabolizacije koje kreću iz „posebnih situacija“ sa kojima se „svaki dan mučimo“ i figuralnim potencijalima samog jezika iz „struktura odnosa“ partikularno-iskustvene datosti izvode pseudoalegorijske

---

da je neshvatljivo neshvatljivo, a pritom ne rešava svakodnevne muke i probleme koji čoveka zaista muče. Drugi glas tvrdi da kad bi zaista slušao parabolu i činio ono što ona kaže, svi svakodnevni problemi bi nestali. „Zašto se branite? Kad biste slušali parabole i postupali kako one kažu, i sami biste postali parabole, pa se već samim tim oslobodili svakodnevnih muka. Drugi reče: Kladam se da je i to parabola“. Prvi reče: Dobio si. Drugi reče: Ali, nažalost, samo u parabolu. Prvi reče: Ne, u stvarnosti; u parabolu si izgubio“ (Kafka 2013: 454).

šifre i pouke novog tipa moderne književne parabole. Njima bi svakako pripadale i *parabole nesvesnog* ili *oniričke parabole-rebusi* koje neupadljivo „poučavaju“ svojim specifičnim, simptomskim ne-znanjem, tj. odgađanjem transparentnosti znanja. Te „posebne situacije“, iskustveni partikularitet i distorzivna ogledala ličnog fantazma kao modusi transformacije klasične parabole, u Vučovom antiromanu poprimaju i kvalitet „posebnosti“ onog najsingularnijeg i najneponovljivijeg – autobiografskog iskustva. Ako je dokumentarnost autobiografskog žanra obezbeđivala poseban legitimitet novoj osećajnosti i poetičkim regionima avangardnih antiromana, parabola je ono što bi moglo dati legitimitet i opštost naizgled efemernom ličnom iskustvu i povesti.

### 3. 3. 4. 2. Parabola u *Korenu vida*

Istraživanjem parabolizacije iskustvenog materijala Vučo se, dakle, priključuje jednom važnom toku modernističke transformacije i inoviranja tog žanra. U sklopu *Korena vida* parabola bi mogla imati više strukturnih i poetičkih opravdanja. Kao kraća pripovedna forma ona obimom odgovara *fragmentu* kao osnovnoj pripovednoj i/ili semantičkoj jedinici *Korena vida*. Ona je, uz to, često srasla sa *apostrofo* kao dominantnom figurom Vučovog romana-razgovora. Po svom poreklu i klasičnoj definiciji, parabola je uvek vezana za određeni supstrat *didaktike*, čije bi učinke upotreba pripovednog *drugog lica*, sledeći Bitorova razmišljanja (v. Bitor 1975: 487), mogla samo osnažiti. Najzad, u svom modernističkom preinačenju, parabolizacija „posebne situacije“ može se posmatrati kao izvor i oblik specifične, imanentne *refleksivnosti Korena vida*.

Parabola je nešto što, kao i apostrofa, dubinski određuje pripovedni stil Vučovog *Korena vida*. To udruženo delovanje *apostrofičkog* i *paraboličnog*, sa svim njihovim transstilskim implikacijama, povezano je sa globalnom poetičkom strategijom izgradnje *romana-razgovora*. U skladu sa tim, izdvojićemo uslovno dva tipa parabole u *Korenu vida*: *apostrofičku* i *iskustvenu*. Za parabolu u *Korenu vida* karakteristično je da se na parabolizaciju partikularnih iskustvenih situacija nadovezuju parabolizacije onih najsingularnijih, naizgled sasvim arbitrarnih *unutrašnjih iskustava*, upravo *projekcije* ličnih fantazama i opsesija na iskustvo, koje rezultuje *parabolom-simptomom*, kompromisnom tvorevinom „na pola puta“ između unutrašnjih prinuda i spoljašnjih

situacionih okvira. Ovim drugim tipom iskustveno-fantazmatskih parabola već zakoračujemo i u postupke i sadržaje kojima ćemo se baviti u narednom poglavlju, posvećenom drugom liku *Korena vida*, tj. strategijama izgradnje *romana-svedočanstva*.

### *Apostrofička parabola*

Apostrofa, kao dominantna, „korenska“ figura *Korena vida*, često je sprovedena u simbiozi sa parabolom. Nalazimo ih združene u apostrofiranju određenih predmeta ili životinja (dimnjaci, pijavice, gliste), čija se svojstva podvrgavaju alegorizaciji i paradigmatizaciji, karakterističnim za unutrašnji rad parabole, a u skladu sa semantičkim i poetičkim potrebama određenog narativnog segmenta. Kada su njihovi protagonisti životinje, ove apostrofe-parabole mogu se odrediti i kao male poetičke basne, čijim lotreamonovskim inspiracijama vredi pridružiti i, naknadni, kafkijanski afinitet. Tako se *pijavice* apostrofiraju u okviru parabole o potčinjavanju pojedinca (Бычо 1983: 87), a *gliste* u okviru polemičke parabole o plitkosti i beskrvnosti života (105). Simbiotski susret apostrofe i parabole najreprezentativnije je ostvaren u apostrofi-paraboli o *dimnjacima*. Autoreferencijalni kapaciteti ove apostrofe-parabole istovremeno sugerišu srodnost paraboličkih i imanentnopoetičkih figuracija u *Korenu vida*.

„Dimnjaci dragi što sanjate na sivim krovovima, pričajte mi šta se dešava kad padne široka senka noći! Po vašim ivicama klize fosforne zmijske, a kad se vetar utiša, nad vaše crne otvore nagnu se male radoznale glave. Video sam to sa mačkama, koje se pripijaju razmaženo uz vas, iako to nijedan čovek nije primetio, još jasnije vidim čim malakše dan. – Dimnjaci dragi, vi ste najbliže nebu i vama najviše verujem, jer mačke su lažljive kad predu pod toplim prstima, a visoke vrhove u šumama zarobili su jezive buljine i krvožedni orlovi, – Dimnjaci dragi, vi nemate ni srce ni mozak, vaša su tela sastavljena od suvih cigalja, kroz koje ne protiče stvrdnuta krv, ali vi imate ogromne oči okrenute nebu, duboke oči koje silaze do zemlje.

Kad pažljivo zaključam sobu i ostanem sam kraj hladne peći, otvaram gvozdena vratanca i uzbuđeno prislanjam uvo. – Dimnjaci dragi, niko mi nije još tako razumljivo govorio kao vi.“ (42–43).

Tipične funkcije apostrofe – *obraćanje* kao davanje glasa i oživljavanje onoga što je oslovljeno i dakle pretpostavljeno kao subjekt – u ovom odlomku predstavljeno je i kao inverzno *parabolično slušanje* nemog sveta predmeta i stvarnosnih odnosa, koji govore nekom neobičnom i pojačanom „razumljivošću“ – dimnjaci dragi, pričajte mi, vama najviše verujem upravo zato što niste živi („nimate ni srce ni mozak“) i što ste „najbliži nebu“, stalno zagledani u njega ali na način koji istovremeno „silazi do zemlje“. Dimnjaci govore svojim (za)datim materijalnim i objektnim svojstvima (visina, oblik, neživost) kao i svojom pozicioniranošću unutar šireg sistema odnosa između neba, zemlje, pogleda i dopunskih aspekata partikularne slike/situacije kao neadekvatnih posrednika „istine“ (lažljive mačke, zarobljeni vrhovi šuma). Za razliku od klasične parabole, ovde ne postoji neki apriorni sistem moralnih, religioznih ili drugih ideja koje bi dimnjaci i alegoreza koja se oko njih začinje zastupali i opredmećivali. Naprotiv, dimnjaci su samo ono što ukazuje na tipično paraboličku vertikalnu protoku između zemaljskih (partikularnih) i nebeskih (univerzalnih) značenja, a „dimnjački horizont“ revelacije ovog protoka ujedno je i najviša tačka do koje on doseže: nebo je prazno, nema apriorne istine i transcendentnog smisla. Nebesa ka kojima je *Koren vida* stalno uperen jesu nedostižna, prazna i prorešetana modernistička nebesa izgubljene transcendencije, od koje je ostao samo taj zamah i hitac iz partikulariteta, koji za njom i dalje čezne, ali ga apriorno ne poseduje, niti ga doseže. Dimnjaci koji govore nekom posebnom „razumljivošću“ jezika predmeta i apstraktnih relacija ekstrahovanih iz partikularne, iskustvene slike, govore zapravo jezikom moderne parabole.

Sama slika dimnjaka, kao erektivnog središta jednog mikrosemiotičkog sistema odnosa, istovremeno je svojevrsni perceptivno-mimetički fatum, stvarnosna podloga za alegorijske projekcije pripovednog subjekta i glasa. To što su dimnjaci pozvani da kažu, kao i u svakoj apostrofi, nije više od onog što (samo) pripovedač o njima može reći, ali nije ni ono što se mimo njih i njihove mikrosemioze može jezički artikulirati. I to je stvarni sadržaj ove apostrofe, koja bi se mogla nazvati *apostrofom o paraboli*: dimnjačka vertikala semantičkog protoka između zemlje i neba, partikularnog (slika dimnjaka) i/kao univerzalnog (dimnjak kao simbol tog protoka) značenja. Zato pripovedač „uzbuđeno prislanja uvo“ uz taj dimnjački kanal kao „spojeni sud“ između neba i zemlje, ili eros platonističkih transfera između senzualnog i idealnog, datosti i sematičkog preobraženja u „pećnici“ jezika. Zato ono što dimnjaci mogu reći budi posebno

pouzdanje ali i posebnu *paraboličnu razumljivost*. Niko još ne govori tako razumljivo kao nova parabola čije je „preko“ u samom opažanju stvarnosti, u paraboličkoj alegorizaciji imanentnoj samoj figuralnosti jezika.

To je poseban nauk crnih, istovremeno (falusno) *uspravljenih* i (vaginalno) *šupljih*, dimnjačkih očiju *Korena vida*, nauk posebne razumljivosti moderne parabole, koji bi mogao biti onaj (nedogođeni) parabolički trijumf u kafkijanskoj paraboli o parabolama – apostrofiranje svakodnevice i njenih zagonetki, koje ne nudi klasična, apstraktna parabola, odnosno klasično razumevanje parabole kao apstraktne, nastupa kad se sama stvarnost i partikularitet „posebnih situacija“ shvate kao već parabola.

### *Iskustvena i fantazmatska parabola*

Pored toga što je kao predmet pripovedanja izdvojio samo ona važna iskustva svog, prevashodno afektivnog života, autor *Korena vida* ih je i uobličio kao iskustva specifične paradigmatičnosti i simboličnosti, opštijeg semantičkog zahvata i važenja. Pri afirmaciji novog senzibiliteta Vučov autobiografski antiroman poseže za nekom vrstom izvornog uobličavanja i legitimizacije iskustva putem parabole. Simbolički kapacitet tih parabola crpe se iz iskustvenih utisaka i njihove partikularnosti, koji se imanentno transformišu putem jezika kao aperceptivnog instrumenta dovoljnog da se iz šifri ličnog iskustva iščita „nemir na dnu mnogih duhova“.

Najpoznatija i najčešće navođena epizoda koja počiva na logici parabolizacije iskustvenog partikulariteta jeste *epizoda sa belim golubom* kao mala zenitna parabola o paradoksu želje i gubitka:

„U detinjstvu, kad sam se peo merdevinama na krov dok je u ušima zujalo podne kao pesma zrikavaca. Hteo sam da uhvatim goluba koji je zaglavljnjen u oluku očajnički udarao belim krilima. Ali tek što sam ga bio zgrabio, okliznula mi se noga, tako da sam celim telom ostao zgrčeno viseći na ivici krova. Mogao sam da pustim pticu i povratim izgublenu ravnotežu, ali toliko sam je voleo da nisam mogao da otvorim ruku. Posle nekoliko minuta, već sasvim malaksao od umora, pao sam na zemlju i raskrvavio laktove i kolena. Goluba sam, međutim, još čvrsto stezao, ali kad sam otvorio ruku, on nije hteo da poleti, nije hteo ni da mrdne, moj jadni golub. Mogao sam da ga pustim još gore na krovu, pa ga ne bih toliko izgubio, tako definitivno izgubio“ (56).

Uzmemo li ovu epizodu za ono za šta je sam autobiografski narativ ispostavlja, kao opisno-pripovednu sekvencu organizovanu na temelju određenog iskustva, možemo pratiti kako se pri samoj jezičkoj artikulaciji utiskuju vektori univerzalizacije, kao filtriranja i *interpretacije* tog iskustva. Za razliku od izgrađivanja referencijalne iluzije iz mnoštva stvarnosnih detalja, ili puke registracije čulnih podataka,<sup>184</sup> pri predstavljanju događaja u citiranom odlomku osećamo pre svega *rad sećanja* kao rad njihovog *tumačenja*, organizacije koja ne počiva na narativnoj sukcesiji ili mimetičkoj punoći već na režiranju sistema odnosa među elementima i svojstvima situacije (uspinjanje i pad, posedovanje i gubitak). Navedeni događaj predstavljen je kao mala traumatska scena u kojoj metaforička žarišta i kod za retranskripciju iskustva postaju spacijalni (gore/dole, unutra/spolja) i kinetičko-maskulturni (popeti/spustiti, zatvoriti/otvoriti, stegnuti/opustiti) parametri. (Kao načelo koje, u ovom konkretnom slučaju, reguliše (ne)narativnu logiku parabolizacije može se naslutiti i intertekstulna prerada i ironični dijalog sa pragmatičnom poukom poslovice „bolje vrabac u ruci nego golub na grani“.) Tako uspostavljenim odnosima, kao trijumfom parabole-tumačenja nad neutralnom naracijom, omogućava se i lakše umrežavanje pojedine epizode sa drugim tematskim jezgrima i semantičkim tokovima romana. U slučaju epizode sa golubom bio bi to paralelizam sa parabolom o dimnjacima, na osnovu srodne organizacije oko dinamizma spacijalnih odnosa (posebno vertikalne ose), a uskoro ćemo imati prilike da vidimo kako je golub lišen života/slobode povezan sa figurom samog junaka uhvaćenog u šaku porodičnih i klasnih očekivanja i imperativa.

Druga često navođena scena *Korena vida*, koja bi se mogla odrediti kao *epizoda pred izlogom*, primer je za nešto drugačiju vrstu *fantazmatske* logike unutar nekih od iskustvenih prabola *Korena vida*. Korać je ovu scenu odredio kao *kafkijansku*, a Kostić kako *kirikovsku*, smatrajući je za primer specifične oniričke atmosfere koju Vučov roman gradi:

„Čim sam ušao u ulicu, zaboravio sam zašto sam pošao, i zastao sam pred jednim velikim i jako osvetljenim izlogom, posmatrajući mnogo čudnovatih i sasvim različitih predmeta, za koje nikako nisam mogao da razumem za šta služe. To me je jako zanimalo, i ko zna dokle bih tako

---

<sup>184</sup> Pripovedni manir koji sam pripovedač na jednom mestu evocira: „Skoči iznenada veverica, i kažem: To je veverica, pa produžim usamljeno put“ (57).

stajao da postepeno nisam počeo da osećam kako pored mene i iza mojih leđa stoji još mnogo ljudi i da isto tako pažljivo i radoznalo gledaju i čute. Hteo sam da se uklonim, ali baš u tom trenutku video sam te kako stojiš u staklenom izlogu dodirujući me skoro ramenom.

Ne znam da li si se u tom času smejala ili si htela da mi nešto kažeš, ali sam bio tako siguran da se to odnosilo na mene i da si to samo za mene činila“ (26–27).

Kao parabola jednog fantazma, ova scena računa na moderno osećanje otuđenja i spektralizacije iskustva, nestabilnosti sopstva i uznemirujućeg osećanja da se sama java uređuje po afektivnoj i alogičnoj logici sna.<sup>185</sup> Važno je primetiti da je čudnovati izlog Vučovog *Korena vida* istovremeno jedno *anamorfičko ogledalo*, koje *iznutra puca* u trenutku kada prestaje da bude *prozor u unutrašnjost prodavnice* i postaje *ogledalo (želje)* u kom junak opaža voljenu ženu kako ga skoro dodiruje ramenom. Ta unutrašnja metamorfoza ili anamorfičko izobličenje *izloga-prozora* u *izlog-ogledalo* predstavlja neobičnu refokalizaciju koja ničim nije naglašena, tako da šetnja sa idealnom dragom koja sledi, tom nedorečenošću zaista na određeni način ostaje u čudesnom izlogu, ili s one strane ogledala. Sam trenutak anamorfičkog izobličenja, koje umesto slike čudesnih objekata vraća odraz objekta želje, predstavlja *unheimlich* figuru iznenadnog susreta, prepoznavanja: idealna draga pojavljuje se nenadano kao duh, sablast iz izloga-ogledala, čiji je pogled već bio tu.

Susret ispred izloga-ogledala pripada jednoj od motivski najrazrađenijih i najznačajnijih matrica Vučovog romana, koja je vezana za *pogled* i *ogledanje*, a time i za pitanje psiho-identiteta junaka. Iako nisu parabolične na način univerzalizacije iskustva koji smo sreli u prethodnim primerima (golub, dimnjaci), ova i slične fantazmatski zasićene epizode paradigmatične su kao srodno ustrojene i repetitivne scene junakovih neočekivanih, kompulzivnih i nesrazmernih psiholoških reakcija na iskustvene povode niskih intenziteta. Za razliku od vertikalne ose parabolizacije koja iskustveni materijal „filtrira“ kroz figurativne potencijale jezika i interpretativnu logiku sećanja, ove *fantazmatske* parabole počivaju na „podzemnoj“ logici nesvesnih procesa, nedostupnoj i samom junaku-pripovedaču. Zato ih možemo posmatrati kao male parabole oniričkih i fantazmatskih upisa, objedinjene logikom simptoma i povratka potisnutog, čime ćemo

---

<sup>185</sup> Taj *onirički*, pa i *košmarni* kvalitet odlomka o izlogu sa čudnovatim predmetima nejasnih funkcija i nemoj zagledanosti nepoznatog mnoštva koje opkoljava junaka, postaje još očigledniji kada se na horizont dovede slična scena s motivom izloga u jednom *autentičnom snu* koji je M. Ristić integrisao u *Bez mere* (Ristić 1986: 120).



se baviti u narednom segmentu tumačenja. Sličnog je poetičkog profila i mala fantazmatska parabola vezana za *prozor* pariske kafane, s latentnim dvojničkim motivom.<sup>186</sup>

### *Parabolički stil Korena vida*

Zajedničko svojstvo oba tipa paraboličkih fragmenata *Korena vida* jeste da stilsko-semantičke učinke ostvaruju na temelju *redukcije* konkretnih, referencijalnih i specifikujućih aspekata prezentovanog isečka iskustva. U jezgru paraboličke tendencije nalazi se postupak redukcije, elizije, uskraćivanja detalja koji bi bliže kontekstualizovali, dekodirali, mimetički popunili ili diskurzivno razradili predstavljene događaje. Dva su smera ka kojima *parabolička redukcija* vodi – alegorizacija iskustvenog partikulariteta (golub, dimjaci), odnosno koaguliranje oko fantazmatskog simptoma (izlozi, ogledala). U oba slučaja parabolizacija cilja na legitimaciju stvarnosnog (povoda) potiskivanjem mimetičkog (predstavljanja). U tome se može tragati za novim oblikom „istinitosnog“ u nadrealističkim antiromanima, koji „običnost“ ličnog, efemernog, partikularnog i autobiografskog verifikuju kao romanesknu parabolu o novoj subjektivnosti i novoj osećajnosti.

Ta parabolička redukcija vrlo je važan narativni faktor koji objašnjava gotovo bajkovitu apstraktnost i dekontekstualizovanost sveta *Korena vida*, kao i specifičan modalitet estetske recepcije i čitalačkog angažmana koji takav pripovedni svet implicira. Iskustveni partikularitet podleže univerzalizaciji u meri u kojoj se redukuje njegov referencijalni višak. Od iskustvenog materijala ostaje samo jako afektivno jezgro i vidljivija shema apstraktnih i alegorizujućih odnosa (vertikala gore/dole, fantazmatski upisi). Ti apstraktna „struktura odnosa“ koja je u osnovi mnogih slika, scena ili epizoda *Korena vida* postaje platforma za kapilarni rad njihovog uzajamnog *umrežavanja*, sematičkih razmena i upotpunjavanja kroz narativ. To je posebno vidljivo na primeru sistema odnosa koji proizilazi iz sematizacije spacijalnih relacija impliciranih *vertikalom*

---

<sup>186</sup> „Pošao sam u restoran na bulevaru da večeram, jer samo to svake večeri ponavljao za istim stolom kod prozora, kroz koji sam navikao da gledam ulicu i ljude. Uputio sam se kao obično tom stolu, ali sam odjednom video da na mom mestu sedi već neko drugi. To me je zbolelo kao smeh, kao lanac, ili dodir svile. Osetio sam u tom trenutku da moram na svaki način odmah da izađem na ulicu, iako je u sali bilo mnogo praznih stolova. Magla je, međutim, sve više padala, tako da su kuće počele naglo da se udaljuju od mene“ (14).

*gore/dole*, ili sistemom odnosa izvedenih iz situacije *ogledanja*. Rezultanta postupka paraboličke redukcije jesu, dakle, *otvorene mikrostrukture* koje lakše ulaze u proces asocijativnog povezivanja i uzajamnog ogledanja, važnog za fragmentarnu strukturu Vučovog (anti)romana, dok za recepijenta upravo svojim prazninama i nedorečenošću oslobađaju širi prostor za identifikaciju i interpretacije.

Najočigledniji primer paraboličke redukcije u *Korenu vida* vezan je za imena protagonista – svi junaci Vučovog (anti)romana su *bezimni*. Lišeni vlastitih imena kao markera singularizacije identiteta, protagonisti *Korena vida* postaju gotovo (arhe)tipski junaci, parabole vlastitih funkcija: prijatelj, voljena žena, otac, brat, vojnik, prostitutka.<sup>187</sup> Kao takvi, oni su potom pripovedno uronjeni u arhetipske životne situacije i najdublja afektivna jezgra pripovedačeve lične povesti, i kreću se kroz apstraktan, „avanturistički“ hronotop koji se teško može, osim u najopštijim crtama, preciznije vremenski i prostorno lokalizovati. Paradoks, naravno, izvire iz činjenice da je taj apstraktan hronotop istovremeno jedan *autobiografski* hronotop, a brisanje (građanskih) imena junaka-prototipova možda i posledica njihove autobiografske zasnovanosti. Drugim rečima, dekontekstualizovanost sveta *Korena vida*, koja ga udaljuje od referencijalne iluzije, može se tumačiti i kao posledica autobiografske, radikalizovano referencijalne zasnovanosti Vučovog antiromana.

Sličan problem nominacije postoji i u paraboličnom svetu Kafkine proze (v. Baum 1976). Razmatrajući Kafkinu parabolu, Adorno dolazi do zanimljivog zaključka o njenim recepcijskim efektima, koji može biti koristan i za razumevanje parabole u Vučovom *romanu-razgovoru*. Utoliko pre što upravo u tom segmentu o „agresivnom“ ukidanju estetske distance pri recepciji paraboličkog teksta, Adorno vidi onu tačku gde nadrealizam Kafku može „s pravom svojatati“:

„Od nekadašnjeg navodno bezinteresnog posmatrača on traži očajnički napor [...] Među Kafkinim pretpostavkama nije najbeznačajnija ona da je kontempaltivni između teksta i čitaoca iz temelja razrušen. Njegovi tekstovi postavljeni su tako da između njih i njihove žrtve ne ostaje konstantan razmak, nego joj oni do te mere diraju afekte da se mora bojati kako će ispričano naletjeti na nju kao lokomotiva u najnovijoj trodimenzionalnoj filmskoj tehnici. Takva agresivna

---

<sup>187</sup> Tek na ovoj podlozi opšteg obezimenjivanja iscrta se incidentna i halucinantna figura autorskog (prez)imena kao apartni trenutak i izuzetak uveden radi uspostavljanja autobiografskog ugovora. Tim problemom bavićemo se detaljno u narednom poglavlju.

fizička blizina ruši naviku čitaoca da se identificira s likovima romana. Za volju tog principa nadrealizam ga može s pravom svojatati za sebe“ (Adorno 1985: 110–111).

Taj prekid bezinteresne kontemplacije „agresivnom fizičkom blizinom“, a Kafkina proza je ovde samo ekstremni primer za procese transformacije u modernom romanu uopšte (up. Adorno 1985: 155), izazvan je „očajničkim naporom“ da se prodre do suspedovanog smisla parabolične proze, koja se „ne izražava izrazom, nego odbijanjem izraza, prekidanjem. To je parabolika za koju je ključ izgubljen“ (Adorno 110). Donekle paradoksalno, upravo u tim paraboličkim prekidima i prazninama pohranjeni su narativni i hermeneutički intenziteti koji čitaoca snažnije suočavaju sa tekstom i uvlače u interakciju. Dekontekstualizovani hronotop *Korena vida*, posebno njegovih kafkijanskih, fantazmatskih parabola kao simptomskih šifri nesvesnih konflikata za koje je „ključ izgubljen“, upravo narušavanjem tradicionalne estetske distance lagodnosti u recepciji provocira intenziviranu čitalačku reakciju, istu onu na koju računa i dejstvo *narativne apostrofe* i pripovednog *drugog lica*.

U slučaju Vučovog romana-razgovora zasnovanog na narativnoj apostrofi i iskustvenoj paraboli, taj „agresivni“ recepcijski efekat smanjenja estetske distance nadograđuje se apelativnom snagom „nekontemplativne“ i angažujuće zamenice Ti, koja čitaoca stalno oslovljava, budi i osvešćuje, podseća na prisustvo i poziva na participaciju. Nasuprot punoći realističke iluzije koja dovodi do čitalačkog samozaborava i utapanja u svet romanesknih junaka i radnji, model čitalačke interakcije u autobiografski zasnovanom romanu-razgovoru počiva na dvostrukom, *apostrofičkom* i *paraboličkom* pozivu: apostrofička interpelacija čitaoca samoosvešćuje i uprisutnjuje u tekstu, koji istovremeno za čitaočeve identifikacijske i interpretativne inskripcije optimalizuje jedan nespecificovani i referencijalno pročišćeni, autobiografski (a) nemimetički, parabolički pripovedni svet. Iz tenzije *autobiografskog* (iskustvenog), *paraboličkog* (apstrahujućeg) i *apostrofičkog* (animirajućeg) rađaju se distinktivni antiromaneskni učinci Vučovog *Korena vida*.

Vučov postupak i parabolička tendencija autobiografskog antiromana značajan su prilog istraživanju novih, avangardnih oblika upotrebe žanra parabole. Krećući od iskustvenog partikulariteta, moderna parabola je induktivna figura kroz koju moderna proza promišlja (ransijerovsko) *lepo kao trag istinitog*. Nemimetičke i antinarativne inspiracije i posledice te parabole ne čine je „hermetičnom“ više nego što je to svaka

parabola, poučna i intimna, bilo da je reč o dvostrukoj prirodi novozavetnih parabola, apstraktnim relacijama u radu sna, ili kafkijanskoj mimezi fantazmatskog. Iskustvene i fantazmatske parabole *Korena vida* pre su oblik novog i „neupadljivog“ *pripovednog znanja*, koje progovara fantazmagoričnim jezikom *afekta* i *sna* kao egalitarnim jezikom svima imanentne pripovedne inteligencije.

### 3. 3. 4. 3. Parabola i jednakost (pripovednih) inteligencija

Vučov iskustveno-parabolični postupak mogao bi biti u osnovi onoga što Đorđe Kostić, u memoarskim osvrtima u knjizi *Do nemogućeg* (1972), opisuje kao sasvim osobenu jednostavnost i prijemčivost Vučovog stila. Po Kostiću, Vučova knjiga je u trenutku kad se pojavila „unosila nečega novog u opisivanje života“, bila je „izvorna i jednostavna“ i razumljiva svima (Kostić 1972: 212). U njoj je Vučo na specifičan način „progovorio jezikom svih“, izričući „ono što nije mogao svako da oseti [...] jezikom koji je svako mogao da razume“ (213). Drugim rečima, Kostić implicitno povezuje Vučov prozni postupak s nadrealističkom težnjom za demokratizacijom načela stvaranja, u skladu sa lotreamonovskim uverenjem da će *poeziju pisati svi a ne jedan*, koje je dopunjeno i bretonovskim naglaskom da se srodan proces mora odvijati i na polu recepcije, tj. razumevanja poezije (*poeziju će svi razumeti*) (Breton 1969: 262). Kostić to takođe dovodi u vezu sa Vučovim, u kritici često naglašavanim, odustajanjem od programskog, esejističkog i refleksivnog artikulisanja „istine poetskog zanosa“, u korist konkretnog pripovedno-lirskog predstavljanja: „Vučo je prvi, možda, kod nas odbacio veštinu formulisanja istine poetskog zanosa, i pokušao da tu istinu izrazi onako kao kada bi rekao: 'Danas je lep dan'“ (213). Kostić je uporan u slikanju Vučove specifične (*raz*)*deobe čulnog* i otvaranja novih perceptivnih prostora:

„[Vučo je] prvi koji je sišao sa pozornice poezije i počeo da svojim posmatranjem označava stvari i predmete onako kako ih drugi ljudi vide, pa ipak nije skinuo sa njih zagonetku pojave koja je bila baš takvim opisivanjem možda više ispoljena no da je pokušao da je nekim umetničkim oblicima definiše [...] bio [je] ovostran, a ipak nije izneverio poetsku misao“ (Kostić 1972: 213)

Konačni horizont demokratizacije Vučove proze se u Kostićevoj vizuri približava konceptu svojevrsnog *romansijerskog art bruta*, amaterske ili autsajderske umetnosti pripovedanja, u kojoj se Vučo pojavljuje kao neka vrsta samoukog *romansijera neznalice*, koji, nekontaminiran književnim zanjem i ambicijama, brikolažira i snalazi se „onako kako može i ume“:<sup>188</sup>

„Mi smo znali da on ne bi mogao biti drukčiji jer nije raspolagao sistematizovanom književnom kulturom koja bi ga mogla osposobiti za književnu špekulaciju. On je bio jednostavno stvaralac koji nije svoju jednostavnost izgrađivao kao književni stil, već je svoju jednostavnost gradio zbog toga što drukčije nije umeo da piše, pa je pisao u skladu sa svojim namerama“ (Kostić 215).

Glavni doprinos tog inovativnog romansijerskog neznanja jeste nešto što bi se moglo odrediti kao ransijerovska politika književnosti, tj. etika i estetika preraspodele čulnog i pridavanja vidljivosti ulaskom u *materiju života* putem *najfinijih mehanizama jezika* i poetske misli:

„osećali smo ga kroz njegov opšti stav prema životu i osećali smo ga kroz saznavanje i želju da uđe u materiju života putem najfinijih instrumenata koje poetska misao može da izgradi... Kod Vuča [...] svet se nije ni prihvatao, niti se odbacivao. Niti se on prosto opisivao, niti se tumačio. On se ispoljavao kroz život jednog pesnika onako kako se u njemu odslikavao, kao da je sam postajao vidljiviji“ (214–215).

To je „neposredan pristup izražavanju“ i „doprinos tehnici opisa“ koja je pokazivala nov „produbljen poetski odnos prema stvarima, a još više prema ljudima“, upravo brisanje granice pa i hijerarhije među njima, otvaranje prostora za jednakost i zamenjivost ljudi i stvari, bez otuđenja i poricanja međusobne upućenosti jednih na druge: „On zamenjuje stvari sa ljudima i ljude sa stvarima, gradi celovit svet u kome više nije samo on suprotstavljen svemu što postoji oko njega, već je, iako je još uvek

---

<sup>188</sup> Vučo je uveo „sistem posmatranja koji do tada nismo mogli da nađemo kod nekog drugog pisca, a koji smo pripisivali neknjiževnoj ambiciji Vuča, njegovoj želji da se snađe u ovom svetu onako kako može i ume“ (Kostić 1972: 214). Up. i Vučov zapis iz *I tako, dalje omame*: „Nisam dovoljno čitao: dečastvo i mladićstvo u kući bez knjiga, zatim zaposlenost koja otima knjigu iz šaka – čitanje fragmentarno, 'na parče'" (Vučo 1976: 129).

suprotstavljen svemu, određen odnosom prema čoveku, a u prvom redu prema ženi“ (214).

Ovaj sistem naznaka nečega što bi se moglo shvatiti kao još jedan vid avangardnog *primitivizma*, kao i nadrealističkog poverenja u izvorne kapacitete neposrednog ljudskog izražavanja, svakako predstavlja neobično viđenje jednog (anti)romana u kom skoro čitav vek kritički i interpretativno nije rekonstruisan ni elementarni sadržajno-pripovedni sloj. Vučov roman je, kao što smo videli, već u kritičkoj struji koja je insistirala na njegovoj *denadrealizaciji* bio označen kao delo povišene prijemčivosti i pristupačnosti, zahvaljujući fokusiranosti na konkretno predstavljanje, a ne apstraktno-esejističku refleksivnost. Nasuprot toj *prijemljivoj denadrealizaciji*, insistiranje na prijemčivosti i egalitarnim pretpostavkama Vučovog stila moglo bi da bude strateški oslonac tumačenja koje bi u tome videlo jedan od osnovnih izraza *nadrealističke antiestetike*, koja je uporno tvrdila da njen program i sredstva jesu namenjeni *svima*. Kao sastavni deo te paradoksalne demokratičnosti treba videti i „sirovu prijemčivost“ fantazmagoričnih jezičkih šifri Vučovog antiromana, odnosno imanentne *refleksivne* potencijale konkretno-predstavljачkog, paraboličnog stila *Korena vida*.

Parabolični stil, kao specifičan oblik refleksivnosti i političnosti pisma, mogao bi biti osnova te neobične običnosti, „ovostranosti“, prijemčivosti i razumljivosti Vučove avangardne proze, koja, pritom, ne čini ustupke u pogledu autentične pesničke volje za produbljanjem doživljajno-iskustvenog horizonta i otvaranjem novih prostora vidljivosti u razumevanju subjekta i stvarnosti. Ransijerovim rečima, „obično postaje lepo kao trag istinitog. A postaje trag istinitog ako se otrgne od svoje očiglednosti kako bi se od njega napravio hijeroglif, mitološka ili fantazmagorična figura“ (2013: 160). Vučo je, kako to sugeriše kostićevska interpretativna figura, ono što se retko i teško vidi rekao jezikom koji svako (raz)ume, iako je taj jezik jedan *hijeroglif* autobiografskog, unutrašnjeg ili proživljenog, arhetipskog iskustva. Parabola zasnovana na iskustvenom i psihofantazmatskom bi bila osnovna art brut figura te procedure prijemčivosti: samoukog i neposrednog jezičkog upisa novog ugla (vidljivosti) u proživljeni iskustveni materijal, kako bi se (p)ojačala njegova univerzalnost i deljivost, i time proširili prostori za čitalačku participaciju u svetu nove, zajedničke osećajnosti, *nemira na dnu mnogih*. Izdvajanjem malog broja i to samo najbitnijih životnih događaja, potom elipsama koje iz

njih brišu partikularitet konkretnog kako bi se upravo *istinitost* ličnog i iskustvenog očuvala i legitimisala u svojoj univerzalnosti i deljivosti, Vučo zapravo izgrađuje figuru *autobiografske parabole* kao izvorne refleksivnosti osobenog opažanja stvarnosti i samoopažanja. Trebalo je dati vidljivost i legitimnost novom, običnom i ličnom iskustvu, i to na način koji pojačano involvira drugog, čitaoca, destinatera poruke, kojeg tekst unapred predviđa i uprisutnjuje apostrofičko-paraboličnim postupkom, patosom glasa koji (te) doziva i refleksivnošću ličnog iskustva izbrisanog do kontura (s tobom) deljive univerzalnosti. Brisanje ličnih imena iz antiromana samo je najupadljiviji znak-simptom te tražene *anonimnosti onog dovoljno ličnog*.

### 3. 4. ROMAN-SVEDOČANSTVO: ANTIROMAN, AUTOFIKCIJA, PSIHOANALIZA

#### 3. 4. 1. OD NADREALISTIČKOG ANTIROMANA DO AUTOFIKCIJE

##### 3. 4. 1. 1. Roman i autobiografija

Vratimo se još jednom na kritičku belešku sa oglasnog prospekta za *Koren vida*, na kojoj je retoričko-usmeni model *romana-razgovora* bio nadograđen, odnosno situiran unutar šire poetike *romana-svedočanstva*, sa svojstvima autobiografskog i nefikcionalnog. To su, podsetimo se, „iskreni odblesci jednog stvarnog života“, „jedan čisto lirski roman bez izmišljenih zapleta“, „legenda jednog srca“, „reč nekoga koji govori o događajima koji su ostavili traga u njemu, i o životu osećaja“, knjiga „toliko lična, toliko drukčija od ostalih“ da postaje „nezamenljiva“, tj. „zadire“ neposredno „u život“ čitaoca, „ma ko on bio“.

U tom nizu iskaza o *energiji singularizacije* Vučovog „čisto lirskog romana sasvim osobene vrste“, mogu se naslutiti mnoga *opšta mesta* autobiografske literature. Od svojih početaka moderna autobiografija na sličan način, kritikujući prethodnike koji su podlegli estetskoj konvencionalnosti, nastoji da intimom, spontanošću i novim ličnim jezikom obezbedi prisniji i angažovaniji odnos sa čitaocem.<sup>189</sup> „Od Rusoa, pisanje o sebi se redovno izdaje za sirovi, prirodni, spontani govor [...] Ono nastoji da posreduje usmeno, ogoljeno poveravanje, koje dopire iz dubine srca, očišćeno od svake retorike, svake intencije, svakog stida“ (Gasparini 2008: 21). Retorika žanrovske razlike *čisto lirskog romana*, pripada, dakle, topici žanra autobiografije. U samom romanu moguće je nasluti ili prepoznati mnoge „neizmišljene“ sadržaje iz Vučovog stvarnog i ličnog života, što je problemsko područje kojim ćemo se detaljnije baviti kasnije. Za sada bi trebalo rasvetliti kontradiktornu generičku prirodu Vučovog (anti)romana, koji autobiografske postulate *singularnosti* i *nefikcionalnosti* povezuje sa tipično *fikcionalnim* žanrom, *romanom*, makar to bio i roman „sasvim osobene vrste“.

Ipak, za razliku od klasičnog autobiografskog romana, *Koren vida* sadrži i jedan „jak“ žanrovski znak autobiografije, koji ga načelno udaljuje od autobiografskih romana

---

<sup>189</sup> Povodom singularnosti autobiografije kao legende jednog srca, setimo se početka Rusoovih ispovesti: „Poduhvatam se posla za koji nema primera u prošlosti, a koji će biti izveden tako da niko neće uspeti da ga ponovi. Želim da prikažem bližnjima čoveka u punoj svetlosti istine, i to samog sebe. [...] Osećam svoje srce, a poznajem ljude“ (Pyco 2000: 7). O uvodnim toposima autobiografije v. Gasparini 2008: 20–21.



i približava postmodernim oblicima *fiction-fiction* generičkih hibridizacija. Razlika o kojoj je reč može se naslutiti u poređenju sa Crnjanskovim *Dnevnikom o Čarnojeviću*, koji je i inače česta poredbena referenca u tumačenjima *Korena vida*. Tako, dok je Crnjanski u *Dnevniku o Čarnojeviću*, kao autobiografski zasnovanom romanu izniklom iz ratnog dnevnika, promenio i udvojio ime(na) protagoniste, suspendujući mogućnosti njegovog izravnog i jednoznačnog poistovećivanja sa autorom, u *Korenu vida* zatičemo istovremeno vrlo srodan i sasvim suprotan postupak. Koristeći na sličan način lična iskustva, obeležna ratnim iskustvom, kao podlogu antimimetičkog autobiografskog romansiranja, Vučo žanrovsko očuđavanje i destabilizaciju identiteta/žanra postiže sasvim oprečnim postupkom – neočekivanom i direktnom *inskrpcijom imena autora* u tekst (anti)romana.

### 3. 4. 1. 2. Autobiografski pakt

Prisno povezivanje autobiografije i problematike vlastitog imena karakteristično je za teoretizaciju autobiografskog žanra koju je u knjizi *Autobiografski sporazum* (1975) ponudio Filip Ležen. Kao što je poznato, Ležen autobiografiju shvata kao prevashodno *ugovorni žanr*, zasnovan na sporazumu koji autor sa čitaocem uspostavlja na temelju pragmatičke i žanrovske snage svog *vlastitog imena*. Suštinski element tog sporazuma jeste uspostavljanje onomastičke homonimije, tj. *identiteta* između *autora*, *pripovedača* i *protagoniste* priповести. Autorovo lično ime/potpis, funkcioniše kao garant sporazuma koji „obećava“ iskrenost i istinitost ispriповedanog, što bitno predodređuje način čitanja dela.<sup>190</sup> Kolebanje između *autobiografije* i *autobiografskog romana* nije, dakle, moguće razrešiti na nivou analize teksta i odnosa tj. stepena sličnosti sa životom autora, već jedino na temelju složenog pragmatičkog operatora autorovog *imena-potpisa*, posredstvom kojeg dolazi do njegove nedvosmislene identifikacije sa

---

<sup>190</sup> Ležen autobiografiju definiše kao retrospektivno pripovedawe stvarne osobe o njenom vlastitom životu, s naglaskom na na njenom individualnom životu i povesti njene ličnosti (Lejeune 1989: 4). Kasnija, poststrukturalistička shvatanja autobiografije (pa i autofikcije) krenuće pre od onoga što je Ležen opisao kao *fantazmatski sporazum*, tj. „indirektni oblik autobiografskog sporazuma“ u širem „autobiografskom prostoru“, koji je stvorio nove navike *stereografskog* čitanja romana određenih autora u autobiografskom ključu (ultimativni primer je Žid), tj. „ne samo kao *fikcija* koje upućuju na istinu 'ljudske prirode' već i kao otkrivanja *fantazmi* pojedinca“, prisustva autora i njegovog nesvesnog (Lejeune 1989: 27, 29). Za De Mana autobiografija pre svega „figura čitanja ili razumevanja koja se, u određenom stepenu, pojavljuje u svim tekstovima“ (De Man 1979: 921), nesvodivi proces figuracije i defiguracije sopstva, čiji je osnovni trop *prozopopeja* (926).

naratorom i protagonistom pripovesti. Prema Leženu, prava i dubinska tema (sujet) autobiografije jeste „vlastito ime“ (20), i ma koliko junak ličio na autora, dok god ne nosi autorovo ime, u suštini nemamo posla sa autobiografijom (13).

*Koren vida* sadrži upravo jednu takvu inskripciju vlastitog (prez)imena autora u tekst koji bi čitalac, po ostalim karakteristikama dela, doživeo kao autobiografski roman u prvom licu. Reč je o poznatom i često navođenom fragmentu *Korena vida* u kojem dotle bezimeni pripovedač-junak biva *oslovljen* (prez)imenom autora romana:

„ili kad mi se učni da na stolici, prekoputa mene, sedi mršavi kapetan i, možebiti, po stoti put mi kaže:

'Vučo, ja sam jahao tolike konje, najbešnje konje u našem puku, ali nikad nisam seo na lađu, na veliku lađu koja gura kroz talase“ (1983: 35).

Iako je kroz apostrofičko oslovljavanje, tj. poistovećenje autora i pripovedača-junaka, uspostavljanje autobiografskog sporazuma neposredno i nedvosmisleno, ovaj nominacijski događaj ipak nije lišen ambivalencija. Navedena scena tj. čin imenovanja ne nalazi se na početku dela, kao uobičajenom mestu za uspostavljanje žanrovskog „sporazuma“ i otvoreno, diskurzivno razvijeno obrazlaganje autobiografskog projekta, već negde na trećini ukupnog teksta Vučovog antiromana. Zahvaljujući tom odgađanju, čitalac je kroz znatan deo teksta prošao bez eksplicitnog „uputstva“ da li protagonistu treba/može da identifikuje sa autorom teksta. Ambivalenciju dodatno pojačava činjenica da je navedena scena takođe *jedini* trenutak u kom je inače neimenovani pripovedač-junak (okružen isto tako bezimenim junacima) u romanu imenovan, i istovremeno identifikovan sa autorom.

I činjenica da je junak-pripovedač oslovljen *prezimenom*, a ne *imenom* autora nije lišena tragova identitetskog udvajanja, tako da istovremeno i osnažuje i oslabljuje uspostavljeni autobiografski sporazum. Osnažuje ga u meri u kojoj *prezime* naizgled preciznije utvrđuje i singularizuje (građansko-pravni) identitet junaka-autora nego što bi to činilo njegovo *ime*; s druge strane, oslabljuje ga u meri u kojoj je i prezime jedan razvlašćujući, *rodni* i paternalni označitelj. Jer, ekskluzivni trenutak (samo)imenovanja u *Korenu vida* sastavni je deo afektivno markirane romaneskne epizode u kojoj junak-narator-autor pripovedno obrađuje i „savlađuje“ smrt svog starijeg brata. U datom kontekstu, indentifikacija putem (rodnog) *prezimenom* a ne (ličnog) imena potcrtava

uvedenu *porodičnu* konstelaciju: prezime je onaj rodni označitelj koji povezuje i ob-  
jedinjuje junaka i brata, mesto sećanja i mesto gubitka, pa je to generičko oslovljavanje  
protagoniste istovremeno i latentno uprisutnjavanje odsutnog i mrtvog srodnika, brata.  
Vlastito (prez)ime koje upravo na tom mestu i u takvom narativnom kontekstu isplivava  
na tekstualnu površinu, utoliko je i neka vrsta *simptoma*, mesta žaljenja, skrivene ili  
potisnute, neizgovorive i stoga oposredovane apostrofe koja oslovljava i oživljava  
mrtvo(g).<sup>191</sup>

Jednako je važan i krajnje ambivalentan diskurzivni status tog nominacijskog  
događaja, koji inherentno destabilizuje i uspostavljanje autobiografskog pakta. Kao što  
se na osnovu citiranog odlomka može utvrditi, imenovanje-oslovljavanje junaka  
predstavljeno je kao njegova vlastita *halucinacija-sećanje*, u kojoj mu se (samo) „učini“  
da ispred njega sedi „mladi kapetan“, koji mu (samo) „možebiti“ stoti put govori o jednoj  
svojoj čežnji. To nostalgično (samo)oslovljavanje eksplicitno je, dakle, uobličeno kao  
jedno halucinantno sećanje, delegirano na nekog neidentifikovanog junaka, apostrofički  
ugrađeno u njegov (tuđi, citirani) govor, i okruženo znacima kolebanja i potencijalnosti  
(„učini“, „možebiti“).<sup>192</sup> Do ekskluzivnog i singularnog trenutka (samo)imenovanja  
*Koren vida* se mogao čitati kao autobiografski roman u prvom licu, ali od tog trenutka  
nad celinom (anti)romana neopozivo se rasprostire žanrovska senka autobiografije.

Prožimanje romana i autobiografije koje ne rezultuje autobiografskim romanom  
već nekim drugim žanrovskim „agregatnim stanjem“, moguće je dalje promišljati  
polazeći od latentnog *intertekstualnog* svojstva te važne scene autobiografskog  
(samo)imenovanja. Zanimljivo je da se ono za šta se čini da bi najmanje moglo biti  
predmet intertekstualnog posredovanja – singularitet vlastitog imena u  
autobiografskom paktu – ispostavlja upravo kao strukturno mesto implicitnog dijaloga  
između Vučovog i Prustovog romana. Naime, način na koji je „autobiografski sporazum“  
sproveden u *Korenu vida* na više načina korespondira sa modelom upisa autorskog  
imena u *Traganju za izgubljenim vremenom*. Bezimeni pripovedač-junak Prustovog  
*Traganja*, takođe srazmerno daleko od početka romana (tek u šestoj knjizi, *Zatočnici*),

---

<sup>191</sup> U kasnijim analizama imaćemo prilike da vidimo da je u tom rodnom označitelju i snazi referencijalnog  
upisa moguće čitati i *ime oca*.

<sup>192</sup> Ovo (samo)imenovanje sprovedeno je gotovo u ključu fantastičkog žanra, koji se, po Todorovu, koristi  
nerazlučivošću između čudesnog i realnog, koja je u tekstu označena modalnim oblicima.

svoga jednom biva oslovljen imenom autora (Marsel), i to na sličan način – kroz masku tuđeg, Albertininog govora.<sup>193</sup>

Uz sve razlike u obimu, stilu i teksturi Vučovog i Prustovog romana, modalitet ove autorske intruzije, tj. „delimične i fragilne koincidencije“ (Ženet) između (imena) autora i (imena) pripovedača-junaka romana, ostvaren je gotovo istovetnim postupkom, koji predstavlja i jedan od retkih slučajeva *metalepse* u homodijegetičkom pripovedanju (Cohn 2012: 106–107).<sup>194</sup> Bezimenost junaka-pripovedača, potom njegovo jednokratno i ambivalentno, „citatno“ imenovanje i izjednačenje sa autorom knjige, predstavlja pripovedni manevar koji narušava ontološku stabilnost, koherentnost i razdvojenost narativnih nivoa, i utoliko je srodan metalepsi kao uplivu autorskog komentara u autonomni svet heterodijegeze. Status takvog metaleptičkog prekoračenja u autodijegezi sasvim je specifičan. pošto (ne)slojevitost zamenice prvog lica u intradijegetičkom pripovedanju onemogućava tipičan metaleptički efekat kontaminacije diferenciranih narativnih nivoa. Samoimenovanje junaka autorovim imenom, makar bilo i jednokratno, prevodi autobiografski roman u autobiografiju.

Već kod Ležena Prustovo *Traganje* bilo je određeno kao jedan od izuzetaka koji izmiče uspostavljenim shemama i tipologijama, tj. koji bi pripadao „najkompleksnijem“ i „najneodređenijem“ slučaju autodijegetičkog narativa pripisanog fikcionalnom a

---

<sup>193</sup> Reč je o Albertininom pismu koje počinje sa „Moj mili i dragi Marsele“, i potom „Kakvi ste, Marsele, kakvi ste!“ (Proust 1972: 136). O problemu anonimnosti i imenovanja u Prustovom *Traganju* kao autofikciji up. Ženetovo zapažanje iz *Palimpsesta*: „anonimnost junaka *Traganja* je autobiografski stav, i uz sve kontekstualne dvosmislenosti, jedini put kad Prust napušta tu anonimnost, on svog junaka naziva 'Marsel'“ (Genette 1997: 250; up. Genette 1997a: 303). Takođe: „Poznato je da su dva jedina pojavljivanja tog imena u *Traganju* pozna, i da prvo nije bez rezerve. Ali čini mi se da to nije dovoljno da bi se ona odbacila. S druge strane, imenovati junaka Marsel, evidentno ne znači poistovetiti ga sa Prustom; ali ta delimična i fragilna koincidencija izvanredno je simbolična“ (Genette 1972: 257). Za razliku od navedenog, nedvosmislenog upisa nara(u)torskog imena u Albertininom pismu, identifikacija do kojeg dolazi nešto ranije u istom romanu, takođe u vezi s Albertininim rečima, uvodi igru između imena pripovedača i imena autora: „Čim bi opet progovorila, rekla bi: 'Moj' ili: 'Mili moj', a onda bi jednom ili drugom dodala *moje krsno ime, što bi, kad bismo dali pripovjedaču isto ime kao autoru ove knjige, bilo: 'Moj Marsel', 'Mili moj Marsel'*“ (Proust 1972: 64, kurziv B. A.). Istraživanje rukopisa *Zatočenice*, romana koji je objavljen posthumno i koji autor nije do kraja redigovao, pokazuje da su Prustove strategije uklanjanja eksplicitnih autobiografskih indicija iz teksta romana bile dosledne, te da bi i ovi usamljeni primera u kojima se narušava anonimnost pripovedača, bili uklonjeni i usklađeni sa opštom poetikom *Traganja*. O tome v. Suzuki 1959: 74; Waters 1960.

<sup>194</sup> Prema klasičnoj Ženetovoj definiciji, metalepsa je figura koja označava promenu narativnog nivoa, a njen najpoznatiji i najrasprostranjeniji oblik jeste auktorijalni komentar u romanu u trećem licu. Zato metalepsa postavlja sasvim specifične probleme u homodijegetičkom pripovedanju u kom su junak i pripovedač objedinjeni u istoj ličnosti, tj. zamenici Ja, pa za potrebe komentara nije potrebno (niti moguće bez radikalnih strukturalnih promena) menjati narativni nivo. Jednu od uputnih sistematizacija razumevanja metalepse kod Ženeta, ali i diskusiju o mogućim konceptualnim proširenjima ove figure, nudi M. Fludernik (2003).

bezimenom naratoru, s tim što je incidentnom i „bizarnom“ intruzijom autorskog imena tekst *Traganja* pomeren u ambivalentan međužanrovski prostor u kojem istovremeno deluju „fikcionalni pakt i autobiografska indicija“ (Lejeune 1989: 16). Upravo to upražnjeno, prustovsko (a i vučovsko) polje Leženove strukturne tipologije, u kom bi junak dela određenog kao roman nosio stvarno ime autora, krajem sedamdesetih godina 20. veka francuski (novo)kritičar i prozaista Serž Dubrovski želeo je da dopuni jednim novim oblikom autobiografskog pisanja, koji je odredio kao *autofikciju*. Reč je o žanru koji bi bio zasnovan ne toliko na *mešanju* tekstualnih svojstava autobiografije i romana, koje se može pratiti u istoriji oba žanra, koliko na nekoj vrsti istovremene pragmatičke aktivacije dva kontradiktorna pakta sa čitaocem: *autobiografskog*, označenog identitetom između autora, protagoniste i pripovedača dela, i *romanesknog*, koji podnaslovom „roman“ delo nedvosmisleno situira u nadžanrovsko polje *fikcije*.

### 3. 4. 1. 3. Autofikcija: Prust, Vučo, Dubrovski

Autofikcija je jedan od retkih književnih fenomena koji su, u poslednjim decenijama 20. veka, uspeli da pokažu „da je književnost još uvek sposobna da uvede novi koncept u kulturno polje i otvori debatu van kruga specijalista“ (Gasparini 2008: 7). Autofikcija je uspela potakne šire kritičko-teorijske rasprave, nove prakse pisanja i nove književnoistorijske projekcije, prodirući paralelno u elitističke i popularne, akademske i medijske diskurse. Rasprave oko novog žanra *pisanja o sebi*, na granici romanesknog i autobiografskog, pojedinačnog i opšteg, intimnog i javnog, još uvek su aktuelne, a nedavno su prvi put zaokupile i pažnju srpske nauke o književnosti.<sup>195</sup>

Za raspravu o nadrealističkim antiromanima kao polju žanrovskog decentriranja evropskog romana s osloncem na antiliterarne, autobiografske i psihoanalitičke komponente, koncept autofikcije i posebno njegova pozicioniranost na razmeđu neoavangarde i postmoderne (koja zadržava i post-postmoderni teorijski aktualitet), može se pokazati kao posebno pogodno tle za utvrđivanje istorijskih kontinuiteta i poetičkih preobražaja u prozi 20. veka. Preglednu studiju o istorijatu pojma i žanra autofikcije nedavno je objavio Filip Gasparini (2008). U okviru brojnih problema koje

---

<sup>195</sup> Pregledni članak o pojmu autofikcije dala je Dunja Dušanić (Душанић 2012), a na Filološkom fakultetu održana je konferencija i publikovan zbornik *Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike* (Marčetić, Grel, Dušanić 2014).

autofikcija pokreće, zanimae nas pre svega *neoavangardni* kvalitet novog žanra i njegova direktna vezanost za iskustvo *psihoanalize*. Oba svojstva jasno su istaknuta u trenutku konstitutivnom za žanr, tj. pri objavljivanju romana *Fils* Serža Dubrovskog (1977). Zanimljivo je da će obe komponente, neoavangardna i psihoanalitička, kako kod samog S. Dubrovskog, tako i kod ostalih teoretičara autofikcije, postepeno biti potiskivane, napuštene ili zamenjene drugačijim naglascima u razumevanju žanra.<sup>196</sup> Ipak, upravo taj konstitutivni trenutak i izvorni smisao koji je Dubrovski pridao autofikciji, najviše korespondiraju sa poetičkim istraživanjima u nadrealističkim antiromanima.

\*\*\*

Autofikcija je jezički i terminološki neologizam, koji je Serž Dubrovski uveo u sklopu kratke autorske beleške na zadnjim koricama njegovog romana *Fils* (1977). Autofikcija počiva na pragmatičkoj i generičkoj situaciji srodnoj onoj koju smo sreli u Prustovom *Traganju* ili Vučovom *Korenu vida*: leženovski autobiografski sporazum (homonimija autora, pripovedača i protagoniste) praćen žanrovskom oznakom romana. Ipak, između ova tri romaneskna ili autofiksijska poduhvata postoje i važne razlike, koje

---

<sup>196</sup> Neki teoretičari su autofikciji pridavali i sasvim oprečno značenje onom koje joj je izvorno namenio Dubrovski. Reč je o teoretizaciji autofikcije kod V. Kolone i Ž. Ženeta, koja su snažniji naglasak stavljala na *fikcionalne* aspekte autofikcije. U okviru ove struje, za koju su važni primeri Dantea, Prusta ili Borhesa, autofikcija bi počivala na nekoj vrsti posve fiktivnog autobiografskog sporazuma, koji bi stvarno ime autora, nasuprot definciji Dubrovskog, vezivao za *strogo izmišljene* događaje i sadržaje. Autofikcija je, prema Koloninom određenju, *fikcionalizacija sebe* (*fictionnalisation de soi*), književno delo u kom pisac za sebe stvara izmišljenu ličnost i postojanje, zadržavajući istovremeno svoj stvarni identitet, tj. ime (Colonna 1989: 30). Po Ženetu, „svesno kontradiktoran pakt“ na kom autofikcija počiva glasio bi: „Ja, autor, ispričaću vam priču čiji sam junak, ali koju nikada nisam doživeo“ (Genette 1993: 76). Ženet i Kolona su tako (re)konceptualizovali pojam autofikcije da je on, uz svu svoju ekstenziju, jedva obuhvatao tip autonaracije koji je S. Dubrovski izvorno pod njim podrazumevao. Autofikcija Dubrovskog sada postaje samo jedan od (devalorizovanih) podtipova znatno šireg viđenja žanra – *biografska autofikcija*. Kolona pak favorizuje tip *fantastične autofikcije* (junak je u središtu ali natprirodnih događaja, cf. Dante), kao i (ženetovske) oblike koji bi se, smatra Gasparini, pre mogli smatrati lokalnim narativnim prosedeima i figurama nego žanrovskim (pod)tipovima: *autofiction spéculaire* (postupak *mise en abyme* autora ili samog dela), i *autofiction intrusive* (autor u ulozu recitatora, pripovedača ili komentatora, koji se čitaocu nameće putem komentara i upadica) (Colonna 2004, prema Душанић 2012: 807). Slično, Ženet razlikuje *prave* autofikcije, čiji je narativni sadržaj „autentično fikcionalan“, i *lažne* autofikcije, koje su zapravo skrivene i „stidljive“ autobiografije (*autobiographies honteuses*) (Genette 1993: 77). U daljem razvoju ovog alternativnog viđenja autofikcije, pokazalo se da je ono književnoistorijski složenije i integrativnije, ali su postale očigledne i elitističke i konzervativne implikacije izjednačavanja književnosti sa fikcijom (u smislu izmišljeno) i devalorizovanja referencijalne komponente autofikcije. Zato to viđenje ipak „značajno ograničava žanrovsko polje autofikcije“ (Gasparini 2008: 114). Upravo, ono briše ono što je bilo izvorište diferencijalne razlike novog žanra za koji je Dubrovski skovao pojam autofikcije.

možemo tumačiti i kao tri istorijskopoetička i tipološka stupnja u interakciji romana i autobiografije, koja je obeležila jedan važan tok moderne evropske proze. Ta razlika počiva na pre svega na *stepenu intencionalnosti* koji je uložen u strategiju uspostavljanja autobiografskog sporazuma kao sastavnog dela romaneskne forme.

Naime, za razliku od Prustovog *Traganja* – dela koje je jedna od nezaobilaznih referenci u razmatranju autofikcije, a koje je bilo i jedna od neposrednijih inspiracija Dubrovskog – ime autora u *Korenu vida*, kao ni kod Dubrovskog, ne može se izuzeti iz autorskih intencija i tumačiti slučajem, omaškom ili nedovršenom redakcijom teksta romana. *Koren vida* A. Vuča i *Fils* S. Dubrovskog nisu objavljeni posthumno, s dilemama u pogledu dovršenosti redakture rukopisa romana, već su autorizovana izdanja, dela za čije pripovedne i paratekstualne strategije autori u punoj meri preuzimaju odgovornost. Globalna strategija Prustovog *Traganja* bila je mnogo srodnija strategiji Crnjanskog – pažljivo nastojanje da se autorsko ime, uprkos svim autobiografskim indicijama, ne pojavi u tekstu romana. Nasuprot tome, romani A. Vuča i S. Dubrovskog ime autora upisuju svesno i neskriveno. *Koren vida* to čini jednokratno i incidentno (kao kod Prusta, ali bez dilema u pogledu intencija), a *Fils* programski i dosledno, *u ime novog žanra*.

Nije teško primetiti da se žanrovski „pregovori“ između autobiografije i romana kod Prusta, Vuča odnosno Dubrovskog kreću u smeru sve otvorenije i samosvesnije integracije autobiografskog sporazuma u žanrovske okvire romana. *Traganje*, *Koren vida* i *Fils* se, drugim rečima, mogu posmatrati kao tri tipološka i istorijskopoetička stupnja u procesu postepene asimilacije autobiografskog sporazuma u formu romana, kako bi se označio jedan novi tip literarnosti i fikcionalnosti koja bi u osnovi bila nefikcionalna, „bez izmišljenih zapleta“. Ovaj tipološki i istorijsko-poetički niz bio bi utoliko reprezentativniji i upečatljiviji što je njegova međukarika, Vučov *Koren vida*, situirana tačno na razmeđi postupka koji je primenio Prust i postupka koji primenjuje Dubrovski. Kao što smo videli, strukturno posmatrano, način upisa autorskog imena u *Korenu vida* praktično je podudaran istoj vrsti incidentnog nominacijskog događaja u Prustovom *Traganju*; ipak, za razliku od njega, *Koren vida* to čini bez dilema u pogledu autorskih intencija, i u sklopu programske afirmacije jednog novog *čisto lirskog* romana *bez izmišljenih zapleta*, što odgovara strategijama Dubrovskog pri izdavanju romana *Fils*. Na prustovski način, dakle, avangardni nadrealistički antiroman čini ono što će u neoavangardnom miljeu sedamdesetih godina biti označeno kao autofikcija. Videćemo

uskoro da se na sličan način može reći i da je autofikcija Dubrovskog, mnogo više nego što se to vidi iz *objavljene verzije* romana *Fils*, bila jedan *prustovski, neoavangardni*, ili još preciznije *neonadrealistički (anti)roman*.

Presudan *žanrovski skok* u naznačenom tročlanom nizu predstavljala je odluka da se žanrovsko udvajanje između autobiografskog (faktualnog) i romanesknog (fikcionalnog) kruniše i označi novom pragmatičkom situacijom – upisom imena autora-junaka, dakle faktualizacijom romanesknog diskursa, koja ipak ne prestaje da bude neki *novi oblik fikcionalnosti*. Iz te perspektive, postupak avangardnog antiromana i neoavangardne autofikcije tipološki su znatno bliži i srodniji. Ta srodnost dodatno je osnažena činjenicom da su i Vučo i Dubrovski, u okviru istog pragmatičkog prostora *paratekstualne autokritičke beleške*, dali eksplicitne naznake o dvostrukoj, istovremeno iskustveno-refencijalnoj i romaneskno-fikcionalnoj prirodi svojih dela, tj. žanrovskog sporazuma koji uspostavljaju sa čitaocem. Premda je prustovski primer jedan od monumentalnih, samosvesnih i autentičnih doprinosa modernističkom propitivanju granice između autobiografije i fikcije, žanra sopstva i žanra romana, za stvarnu emancipaciju autofikcije kao novog žanra i novog modusa nefikcionalne fikcionalnosti, bio je neophodan daleko „nestidljiviji“, samosvesniji i energičniji upis autorskog imena i drugih referencijalnih indicija u formalne okvire romanesknog žanra. Ako je Prustovo *Traganje* anticipiralo i ambivalencijama samoimenovanja u (neredigovanom) tekstu *Zatočenice* otvorilo ponor žanrovskih udvajanja između autobiografije i romana, tek je antiliterarni etos avangardnih poetika bio onaj nezaobilazni tipološki i istorijskopoetički (is)korak dalje ka tipu pisanja o sebi iz kojeg se mogla roditi potreba za izumevanjem *novog imena za novi žanr – neoavangardne autofikcije*.

I Vučo i Dubrovski zadržavaju reference na prustovski poduhvat. Kod Vuča reč je o opisanoj strukturi upisa autorskog imena negde na trećini romanesknog narativa u prvom licu čiji je pripovedač u ostatku teksta bezimen. Kod Dubrovskog reč je o prvobitnom obimu njegovog autofiksijskog poduhvata na nekoliko hiljada prustovskih stranica, koji je iz ekonomskih i izdavačkih razloga morao biti radikalno redukovan na nekoliko stotina stranica koliko je sadržao objavljeni roman *Fils*.<sup>197</sup> Ono po čemu se i Vučov i roman Dubrovskog ipak bitno razlikuju od prustovskog poduhvata jeste

---

<sup>197</sup> U jednom odlomku sačuvanih daktilopisa prvobitne, neuporedivo obimnije verzije romana Dubrovskog, nalazi se i eksplicitna referenca na Prustovo *Traganje* kao neku vrstu uzora. Navodimo odlomak prema tekstu na sajtu posvećenom Dubrovskom, gde se nalaze skenirani i svi pred-tekstovi romana *Fils*: F° 1264 : „Seul livre. Vrai. Le livre proustien. Je récrirai. La Recherche. Ma recherche“.



intencionalnost i eksplicitnost autobiografskog sporazuma koji uključuju u svoje romane, sa svešću o žanrovskom inoviranju koje ono donosi.

Kao što smo pomenuli, i Vučov *Koren vida* i *Fils* Dubrovskog svoj atipični generički status „objavili“ su i obrazložili putem srodne pragmatičke strategije, tj. autopoetičkim investiranjem u peritekstualnu jedinicu *prière d'insérer*,<sup>198</sup> koja je delu naknadna, ali sapripadna, i često donosi neka vrlo značajna obaveštenja o njemu. Ž. Ženet pokazuje kako je u intelektualnom miljeu francuske neoavangarde šezdesetih i sedamdesetih godina (novi roman, *Tel quel*), pa i na omotu romana *Fils*, ta načelno sekundarna, efemerna i tranzitorna jedinica, s kratkim napisom informativnog ili reklamnog karaktera, prerastao u autonoman i visko investiran diskurzivni prostor, često sa autorskim objašnjenjima naslova, značenja ili žanra dela (v. Genette 1997a: 104–113). Primer oglasne autokritičke beleške pri objavljivanju *Korena vida*, odnosno romana *Fils*, upućuje na istovetnu *avangardnu* poetičku „uzrpaciju“ i aktivaciju jednog marginalnog izdavačkog prostora, premda na dva istorijski različita i za evoluciju ovog paratekstualnog elementa karakteristična načina. Jedinica *l'prière d'insérer*, koja se u periodu između dva svetska rata po pravilu štampala na zasebnom listu i pre svega bila namenjena kritičarima i urednicima (*Koren vida*), u izdavačkim praksama posle drugog svetskog rata po pravilu će zazuzimati mesto na zadnjim koricama ili omotu knjige, prelazeći iz statusa *nestabilnog* u status *trajnog* periteksta, upućenog mnogo širem, ili najširem sloju publike (*Fils*).<sup>199</sup>

Podudarnosti u strategijama vezanim za žanrovsko decentriranje (Vučovog) nadrealističkog antiromana i autofikcije (Dubrovskog) ukazuju na transistorijsku zakonomernost po kojoj se avangardne i neoavangardne prakse i poetike uzajamno osvetljavaju, čak i kada među njima ne postoje nikakve neposredne, faktualne veze i uticaji. Poštovanje autobiografskog pakta uz eksplicitno vezivanje za žanr romana, tj. ideja o čisto lirskom romanu bez izmišljenih zapleta, omogućava da u *Korenu vida*

---

<sup>198</sup> Nije nam poznat termin kojim se ova jedinica – kratak opis dela ili beleška o njemu, na zasebnom listu ili zadnjim koricama/omotu knjige – označava u srpskom jeziku. *Bibliotekarski leksikon* ovu praksu delimično registruje u odrednici „Omot knjige“, beležeći ono što Ženet smatra poslednjim stadijumom u istoriji ovog elementa, kad se on po pravilu štampa na zadnjim koricama ili omotu knjige: „Na preklopima omota može da stoji fotografija autora i kratak prikaz sadržine publikacije“ (Jokanović i dr. 1984: 137). Njen smisao pak, najbliži je značenju odrednice „Predgovor“ (148), što je u skladu sa Ženetovim zapažanjem da anotacije na *prière d'insérer* često imaju oblik i funkciju kvazipredgovora.

<sup>199</sup> Ženet govori o nekoliko stadijuma u razvoju praksi vezanih za ovaj paratekstualni element, tj. o „transferu od ekstratekstualnog epiteksta (saopštenje za štampu) do nestabilnog periteksta (umetak za kritičare, potom za bilo koga i svakoga) i najzad do trajnog periteksta (korice)“ (Genette 1997a: 110).

naknadno prepoznamo osnovnu žanrovsku jednačinu autofikcije. S druge strane, takvo približavanje omogućava i da u samom žanru autofikcije, jasnije uočimo i snažnije naglasimo njene neoavangardne ili neonadrealističke kvalitete, koji će u potonjim teoretizacijama i kritičkim diskusijama o žanru autofikcije uglavnom biti potisnuti. Da bismo ilustrovali i opravdali tu vrstu veze između nadrealističkog antiromana i neoavangardne autofikcije, moraćemo da se na trenutak zadržimo na inicijalnom, konstitutivnom trenutku kada je neologizam autofikcije uveden i dobija svoje prvo, za praksu pisanja i objavljivanja romana *Fils* (1977) vezano obrazloženje.

Vučov romaneskni opus, čiju prvu jedinicu predstavlja *Koren vida*, posebno je instruktivan za razmišljanje o naznačenoj vrsti poetičkih transformacija i žanrovskih refiguracija od 1928. do 1977. godine. Autor *Korena vida*, nekoliko godina pre romana *Fils* Dubrovnog, takođe je objavio prvi deo svoje *autobiografije* ispod koje je stavio žanrovsku oznaku *roman*. Reč je o „romanu“ *Omame*, prvom delu druge velike romaneskne trilogije Vučovog posleratnog opusa (*Omame* 1973, *I tako dalje, Omame*, 1976, *Omame, kraj*, 1980). Kako je stajalo u belešci na unutrašnjem omotu *Omama*, bio je to „ni roman u školskom smislu te reči, ni svedočanstvo“, knjiga „istinita i nestvarna u isti mah“, „neka vrsta retrospekcije u kojoj se neprestano ukrštaju podaci iz života s poetskom pretpostavkom o tom životu“. Uvodna, *kurzivna poglavlja* svakog od hronološki ustrojenih delova autobiografije-romana *Omame* (1973) Vučo je posvetio tipičnim autofiksijskim refleksijama o fantomskom udvajanju fikcionalnog i faktualnog, prezenta pisma i perfekta sećanja, „provociranju drage mi stvarnosti na imaginarne odzive“ (Byčo 1973: 12). Vučov opus tako predstavlja jedinicu u kojoj je izvršena unutrašnja transformacija od autofikcije kao nadrealističkog antiromana (*Koren vida*, 1928) do autofikcije kao autobiografije koja može i mora poneti žanrovsku oznaku romana (*Omame*, 1973). Vučov romansijerski opus u tom smislu pokazuje kako je nadrealistički eksperiment sa novim tipom subjektivnosti, novim modusima (trans)fikcionalnosti i pisma, bio istorijskopoetičko jezgro onog tipa žanrovskog udvajanja koje je zakonomerno vodilo tipu pisma koje je sedamdesetih godina označeno kao – autofikcija. Utoliko je važnije skrenuti pažnju na ono donekle zaboravljeno jezgro *avangardnog, neliterarnog i psihoanalitički* inspirisanog pisma romana *Fils*, koje je i dovelo do nove reči i novog žanra *autofiction*.

### 3. 4. 1. 4. (Neo)avangardnost autofikcije

Neologizam *autofikcija* može se povezati sa tadašnjim trendom, posebno u angloameričkoj kritici, da se terminom *fiction* zamene i objedine termini *romance* i *novel*.<sup>200</sup> Kod Dubrovskog, on je prvobitno upotrebljen u svrhe definisanja jednog tipa ekstenzivnog proznog pisanja o sebi koje se po svojim postavkama nije uklapalo u druge žanrove, posebno u susedne žanrove autobiografije i romana. Dubrovski je tu žanrovsku kovanicu prvi put upotrebio i definisao u sklopu kratke auktorijalne beleške koja se pojavila van teksta romana, ali još uvek u sklopu knjige *Fils*, na njenim zadnjim koricama, i koja je kao takva najpre dopirala do (pogleda) čitaoca i potencijalnog kupca knjige.

Marginalno, *paratekstualno* mesto na kom se prva definicija autofikcije pojavila, nije omogućavalo, primećuje Gasparini, nijansiranije i argumentovanije obrazlaganje novog koncepta. S druge strane, upravo takva, pre-eksponirana, „kratka i pregnantna“, ona je svojim profetskim tonom i sugestivnom nedorečenošću mogla odigrati ulogu svojevrsnog manifesta novog tipa pisma. Paratekstualna praksa njenog uvođenja bila je donekle u skladu sa onim što je novi žanr po Dubrovskom i podrazumevao – neku vrstu nepretencioznijeg, demokratičnijeg i mekšeg pisma, „s one strane“ žanrovskih principa autobiografije i romana, *lepog stila* i drugih književnih i romanesknih *mudrosti*:

„Autobiografija? Ne, to je privilegija rezervisana za važne ljude ovog sveta na zalasku njihovog života, i u lepom stilu. Fikcija od strogo stvarnih događaja i činjenica; ili ako hoćete, *autofikcija*, jezik avanture poveren avanturi jezika, s one strane znanja i s one strane sintakse romana, tradicionalnog ili novog. Susreti, *niti* reči, aliteracije, asonance i disonance, pismo pre ili posle književnosti, *konkretno*, kao muzika. Ili još autofrikcija, strpljivo onanistička, koja bi sad da podeli svoje zadovoljstvo“ (Dubrovsky 2001).<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> U to vreme dolazi do prodora termina *fiction*, koji je zamenio i, kao neka vrsta *hiperžanra*, objedinio oponirane termine i žanrove *romance* i *novel*, posebno u anglo-američkoj kritici (v. Gasparini 2008: 10). Od '70-ih godina pojavljuje se i niz drugih neologizama vezanih za termin „fiction“: metafikcija, transfikcija, parafikcija, superfikcija, fikcija o sopstvu (*fiction of self*), itd. (11). Dubrovski je u to vreme predavao francusku književnost u Njujorku, što je, smatra se, imalo uticaja i na njegovu konceptualizaciju autofikcije.

<sup>201</sup> Modifikovan prevod definicije autofikcije koji je dala D. Dušanić (2012: 797–798); ukoliko kreće od izvornog teksta Dubrovskog, prevod bi se bar na jednom mestu morao faktualno saobraziti originalu: u poslednjoj rečenici Dubrovskog reč je o „autofrikciji“ („autofriction“), što je u vezi sa metaforom *onanije*, a ne ponavljanju reči „autofikcija“, kako se često, omaškom, navodi u literaturi.

Izvorno viđenje autofikcije, koje je Dubrovski uobličio imajući u vidu pre svega *jedno delo*, svoj roman *Fils* i novu praksu pisanja koju je ono otelotvorivalo, počivalo je na istovremenom diferenciranju i od tradicionalne autobiografije i od poznatih „sintaksi“ romana. Ni tradicionalna autobiografija, ni tradicionalni ili (već zastareli) novi roman, *autofikcija* je možda najviše obeležena svojim epohalno karakterističnim neoavangardizmom. Način na koji je Dubrovski uobličio belešku na koricama romana *Fils* nose tragove neoavangardne teorijske i kritičke atmosfere koja je obeležila '60. i '70. godine, vreme formalnih eksperimentacija i „retorike inovacije“, revolucionisanja izraza i otvaranja novih polja i strategija vidljivosti. Ključni ulog novog žanra, i novog modusa fikcionalizacije koji je podrazumevao, sadržan je upravo u toj trećoj, završnoj komponenti definicije autofikcije, koja se ticala *avanture jezika, konkretnog, muzičkog pisanja*, koje je i *vanknjiževno*, ili *okoknjiževno*, pismo koje prethodi književnosti ili dolazi posle nje, kao verbalni fluks poetizovanog govora: „susreti, *niti* reči, aliteracije, asonance i disonance“. U tom domenu autofikcija Dubrovskog se približava *čisto lirskom* romanu, intenzivno oslonjenom na produktivne potencijale poetskog jezika. Za razliku od uobičajenog shvatanja fikcije kao invencije, izmišljanja, nečeg što stoji nasuprot stvarnosti, Dubrovski se vraća etimološki dubljim i izvornijim slojevima značenja *fikcije* (izvedene iz latinskog glagola  *fingere*) kao davanja forme, uobličavanja, fabrikovanja, modeliranja (Gasparini 2008: 50). Fikcionalnost tu nije stvar sadržaja već forme, jezičke aparature koja nužno izobličuje građu koju zahvata, ma koliko ta građa bila i ostala „neizmišljena“. Samim ulaskom u *avanturu jezika* – tzv. *konsonantskog pisma*, prožetog figuralnim, sonornim, usmenim, afektivnim kvalitetima poetskog jezika, razdrobljene rečenične sintakse, fragmentarne naracije – nefikcionalna građa „strogo stvarnih događaja i činjenica“ podleže jednom posebnom vidu fikcionalizacije „bez izmišljanja“. Taj modus lirske ili *jezičke fikcije*, fikcije proizašle iz rada jezika, koji oslobađa nesvesno, neodložno, posebno unutar francuske kulture, vodi do nadrealističkog *automatskog pisma* i njegovog neoavangardnog avatara – bartovskog *teksta*.

Druga važna, konstitutivna komponenta autofikcije, koja je, takođe, u najužem smislu povezana sa novim modusom fikcionalizacije zasnovane na produktivnosti jezika, bila je – *psihoanaliza*. „Iskustvo terapije (cure) hrani i oblikuje tekst romana *Fils* na svim planovima“ (Gasparini 2008: 28). Roman *Fils* bio je, naime, direktan produkt višegodišnje (1968–1978) psihoanalize S. Dubrovskog i tok te analize sastavni je deo i

predmetnog sveta romana i njegovih inovirajućih formalnih i stilsko-retoričkih rešenja. Na tematsko-događajnom planu, roman *Fils* u osnovi prati jedan dan Dubrovskog, koji se budi iz sna, izlazi na njujoroške ulice, odlazi na psihoanalitičku seansu na kojoj sa svojim analitičarem radi na tumačenju snova i nedavne smrti svoje majke (centralna poglavlja), a u poslednjem poglavlju „junak“ drži univerzitetsko predavanje o Rasinovoj *Fedri*, sumirajući mnoge lične teme ranije pokrenute u romanu.

Psihoanaliza je, dakle, bila centralno vanknjiževno iskustvo koje je inspirisalo pisanje romana, kao i neposredna tema njegovih središnjih i najobimnijih poglavlja. I premda će Dubrovski nakon završetka vlastite psihoanalize i sam umanjiti značaj „bečke nauke“ za žanr autofikcije, u prvobitnom trenutku nastanka autofikcije, psihoanaliza je bila njena konstitutivna komponenta i središnji agens njenog generičkog udvajanja. Dubrovski će poetiku autofikcije čak poistovetiti sa „pisanjem svoje analize“, shvatajući je kao novi tip autobiografije koja bi bila saobrazna epistemološkom obrtu koji je, u razumevanju sopstva, pisma, pa i fikcije, donela psihoanaliza. Ako je tradicionalna autobiografija bila kao „kartezijanska ideja: jasna i različita“ (prema Gasparini 2011: 16), autofikcija Dubrovskog bila bi svojevrсна postkartezijanska i *postanalitička autobiografija*, autoanalitički narativ subjekta koji prolazi kroz psihoanalizu. Putem emancipacije nepoznatog, potisnutog sopstva, inovativnog jezika i novih narativnih struktura, cilj autofikcije je „otkriti, izraziti, konstruisati istinu drugačiju od one koja je bila pristupačna tradicionalnoj autobiografiji“ (Gasparini 2011: 15). Prepoznatljivo svojstvo shvatanja autofikcije kod Dubrovskog ostaće upravo njen referencijalni, dakle autobiografski, psiho- i autoanalitički karakter.

Ono što je posebno važno jeste da je psihoanaliza regulativna instanca ne samo između nove vrste istine o subjektu i žanra nefikcionalnog pisanja o njemu već i novog oblika i statusa pisma. Autofikcija je prepuštanje „inicijative rečima“, to je fikcija u koju je „u punom smislu reči“ *inkorporirano* „iskustvo analize, ne samo tematski već i u produkciji teksta“, tvrdiće Dubrovski u tekstu „Autobiografija / istina / psihoanaliza“ (nav. prema Gasparini 2008: 54). *Avantura jezika* je medijum objave novog tipa subjektivnosti, koja ne prethodi pismu već izrasta kroz njega i njegovu nesvodivu interakciju sa nesvesnim. To pismo ima tipične kvalitete (nadrealističkog) *automatizma* kao preseka prinude i spontanosti, kompulzije i aleatornosti. O (n)ovoj praksi pisanja Dubrovski kaže kako nije bila predmet prethodnog i svesnog izbora već mu se

„nametnula“ ne neodoljiv, prinudan način (prema Gasparini 2008: 36). Gasparini u toj praksi (a zaključak se može preneti i na nadrealističke tekstove, posebno one s izrazitijim autobiografskim elementima), vidi jednu od varijacija klasičnog argumenta o intrinzičnoj „spontanosti autobiografskog čina“ koji proističe iz 'želje', iz potrebe (37). U meri u kojoj se poetika autofikcijskog pisma može odrediti kao „kompulzivni tekst koji izmiče kontroli autora i poprima monstruozne razmere“, pisanje po psihoanalitičkoj metodi slobodnih asocijacija, oslobađanje od „pritiska tipografije, interpunkcije, sintakse, leksičkog koda i logike“, ili „prepuštanje inicijative rečima“ (Gasparini 2008: 38–39), ono upućuje na jednog dobro poznatog pretka – nadrealističko automatsko pisanje. Distanciranje od automatskog pisanja obično se opravdava činjenicom da je u autofikciji prosede automatskog pisma nije cilj samom sebi već je „stavljene u službu jednog narativnog poduhvata“ i stoga podvrgnuto „određenom broju ograničenja“ (39). Kao što je često slučaj, usko shvatanje nadrealističkog koncepta automatizma, kao i neobaziranje na rezultate nadrealističke poetike u domenu narativne proze, obično ostavljaju nerazsvetljenim mnoge uzbudljive istorijskopoetičke linije tradiranja. U svakom slučaju, autofikcija je kao novi tip pisanja o novom, postanalitičkom tipu subjekta, podrazumevala i mekši, avangardniji i disperzivniji tip narativnosti. Uz saznanje o nemogućnosti da se vlastiti život ispiše, ona je sačinjena kao „fragmentarna naracija, nehronološka, neeskplikativna, praćena komentarom koji bez prekida problematizuje svoj poduhvat“ (Gasparini 2008: 83). Za razliku od tradicionalne autobiografije, autofikcija „život ne doživljava kao celinu“ i zna samo za „odvojene fragmente, razlomljene komadiće egzistencije, jedan raskomadani subjekt koji ne koincidira sa samim sobom“ (Dubrovski, na koricama knjige *Laissé pour conte*, 1999, nav. prema Gasparini 2008: 193).<sup>202</sup>

Izvorno viđenje autofikcije, koje, uz pokretačku i regulativnu paradigmu *psihoanalize*, kao dva osnovna kriterijuma novog proznog prosedea postavlja s jedne strane referencijalni, autobiografski sporazum, a s druge avanturu jezika, automatskog

---

<sup>202</sup> Pošto nećemo ulaziti dublje u istorijat širenja značenja autofikcije, navešćemo ovde samo zbirni popis deset karakteristika koje po Gaspariniju određuju shvatanje autofikcije kod Dubrovskog. Pored onomastičkog identiteta između autora i junaka-naratora i podnaslova „roman“, to su još: „prevaga pripovedanja, potraga za originalnom formom, stil pisanja koji upućuje na usmeno, neposredno izražavanje, rekonfiguracija linearnog vremena (pomoću selekcije, intenziviranja, stratifikacije, fragmentarizacije), česta upotreba narativnog prezenta, autorovo obećanje da će govoriti isključivo o stvarnim činjenicama i događajima, kao i težnja da se 'otkrije u svojoj celokupnoj istini', strategija uticanja na čitaoca“ (nav. prema Душанић 2012: 805; Gasparini 2008: 209).

pisma i fragmentarne naracije, ubrzo je i kod samog Dubrovnog podleglo raznim modifikacijama. Širenje kritičke diskusije o novom žanru u velikoj meri je zamaglilo inicijalni, avangardniji, angažovaniji i eksperimentalniji pogled na autofikciju, koji i najizrazitije korespondira sa nekim od bitnih momenata poetike nadrealizma (automatizam, psihoanaliza, nefikcionalni i autobiografski momenti). Pre nego što zaključimo razmatranje autofikcije kao dalekog odjeka istraživanja odnosa između psihoanalitičkog subjekta i novih modusa proznog pisma, zadržaćemo se na nečemu što je vrlo važan sastojak psihoanalitičke hermenutike, evidentno važne kako za autofikciju, tako i za nadrealističke antiromane.

Reč je o učincima nesvesnog u jeziku koji se zasnivaju na posebnoj vrsti ekonomije postupka, koja unutar minimalnog prostora uspeva da pokrene, odnosno kondenzuje, maksimalne semantičke učinke, i to na način koji po pravilu sadrži i određenu performativnu, događajnu dimenziju. Pored ekspliciranih psihoanalitičkih sastojaka autofikcije, u samom činu njenog izumevanja i imenovanja prisutne su male i semantički izuzetno pregnantne *performanse nesvesnog* koje vredi zabeležiti (locirane oko istaknutih označitelja naslova romana, neologizma autofikcije i kratke auktorijalne beleške u kojoj je trenutak neologije zabeležen). Drugim rečima, ne samo prvobitno viđenje autofikcijskog žanra, već i sam (na)čin izumevanja neologizma ukazuje na jednu posebnu dinamiku tekstualnosti i nesvesnog, sa kojom ćemo se često sretati i u nadrealističim antiromanima. Vratiti se samom trenutku zasnivanja autofikcije znači osvetliti i sa-učestvovati u drami i događajnosti jednog izrazitog trenutka invencije i inicijacije u tekstu / putem teksta.

Reč je najpre o samom *naslovu* dela povodom kojeg i za koje autor oseća potrebu da izmisli novu reč, novi generički označitelj. Dvosmislenost naslova romana *Fils* – (psihoanalizirani, majčin) *Sin* ili *Niti* (teksta, priče) – sugeriše dvostruku, posebno *psihoanalitički* dvostruku žanrovsku inovativnost autofikcije, u kojoj je psihanaliza prisutna i kao *tema* (značenje majčin *Sin*) i kao *forma*, novi tip *pisma* (značenje jezičke *Niti*). Ta dvosmislenost (i neprevodnost) naslova *Fils*, međutim, postoji samo dok je on ispisana i neizgovorena (francuska) reč, tako da se svaki čitalac tek u trenutku *izgovaranja* odlučuje kako će pročitati i prelomiti značenje i zvučanje tog naslova: *sin* [fis], *niti* [fil]. Alternativno čitanje počiva na razlici u jednom konsonantu („l“, ili „s“), tj. u izboru koji će od njih biti izgovoren, a koji shvaćen kao nemi etimološki preostatak.

Nopredeljivost i nerazlučivost naslova prve autofikcije srodna je igrama homonimije iz koje su izvedeni i epohalni filozofski zaključci dekonstrukcijske *raazlike*, deridijanskog *différance* umesto *différence*. Ali za razliku od *différance* koja sadrži učinak razlike koja se izgovaranjem ne može zabeležiti, *films* razliku može zabeležiti tek i samo izgovaranjem. Ta razlika u dvema razlikama, onoj koju jedino pismo može zabeležiti (Derida) i onoj koju samo izgovaranje može sačuvati (Dubrovski), instruktivna je za performativnu, egzistencijalnu, posttekstualističku razliku koju autofikcija donosi u odnosu na epohalne okvire dekonstrukcije i francuskog poststrukturalizma. U tom smislu, sledeći logiku razlike u samom naslovu dela, može se primetiti da se autofikcija Dubrovskog već približava onim pitanjima testimonijalnosti pisma i svedočenja o istorijskim i/kao ličnim traumama, koji su, korigujući postmoderni tekstualizam, revitalizovali etička uporišta pisma i pledirali za angažovaniji odnos između autora, teksta i čitaoca.<sup>203</sup> Glas aktivira i opredeljuje (dvo)smisao pisma.

Sam *naslov* prve samoimenovane autofikcije predstavlja, dakle, svojevrsni *hibrid* – mesto neodređenosti između semantike i zvuka, jednine i množine, teme i forme, pisma i glasa, *prediva* teksta i *porekla* sina. U tom smislu hibridizacije i kalemljenja, tj. morfološkog stapanja raznorodnih i inkompatibilnih jedinica, naslov *Fils* takoreći jezičko-morfološki otelotvoruje fundamentalnu *žanrovsku hibridnost* autofikcije (autobiografija-roman). Mikrojezički, morfolingvistički fenomen dvolikosti mogao bi se shvatiti kao paradigma načela žanrovskog udvajanja koju autofikcija nastoji da postigne i otelotvori u generičkom polju između autobiografije i romana. Logika nesvodivosti naslova *Fils* jeste logika *žanrovske* nesvodivosti autofikcije, koju bi optimalno bilo promišljati na taj način unutrašnje *procesuanosti* i *dogadžajnosti*, kao žanr nesvodivosti žanrovske razlike, ili žanr-razliku koji ne postoji u pozitivnim terminima već samo kao *istovremeno diferenciranje* i od autobiografije, i od romana. Unutrašnja morfo-dijalektika sadržana u naslovu prve autofikcije može se tumačiti kao sastavni činilac nove koncepcije žanra i najekonomičnija i najinstruktivnija demonstracija njegovog načela hibridnosti. Svako opredeljivanje na neku od strana, *fiction* ili *faction*, redukovalo bi žanr u njegovom potencijalu nesvodivosti, događajnosti i procesualnosti. Na semantičku igru u naslovu, koji bi se, usled muškog imena autora, možda mogao isprva pročitati kao „sin“, sam Dubrovski skreće pažnju u kratkoj auktorijalnoj belešci na koricama knjige,

---

<sup>203</sup> Potonji razvoj autofikcije, kako pokazuje Gasparini, kretao se u smeru stapanja sa pitanjem svedočenja o Holokaustu, kao i marginalizovanim društvenim grupama (posebno feminizam, homoseksualnost).



u okviru koje, kurzivom naglašenu reč *fils* koristi u onom drugom značenju „niti“, *niti reči*. U toj beleški samo su dve reči bile istaknute: paradoksalno ime novog žanra (autofiction) i dvosmisleni naslov dela (*fils*).

Još je zanimljivije da upravo hibridna priroda naslova *Fils* donekle pamti ono što je trebalo da bude prvobitni naslov romana – *Čudovište, Le Monstre*.<sup>204</sup> Zavirivanje u genetičku predistoriju romana *Fils*, kada se to hibridno prozno pismo zvalo *Čudovište*, omogućeno je nakon što je Dubrovski sve rukopise vezane za nastanak svog romana (od 1970. do 1977) predao genetičkim kritičarima u Institutu za moderne tekstove i manuskripte (ITEM).<sup>205</sup> Uvid u rukopise omogućavao je pre svega uvid u ogromnu *redukciju* kojoj je, iz tržišnih, ekonomskih i izdavačkih razloga, podvrgnuta prvobitna, prustovski ekstenzivna verzija romana od preko 2000 stranica teksta. Čudovišnost *Monstruma* je pre svega počivala na kvantitativnom ekscesu kao produktu sedmogodišnjeg intenzivnog „pisanja svoje analize“. U nemogućnosti da se na tržištu plasira jedno tako obimno delo, Dubrovski je preko 2000 stranica *Monstruma* sveo na manje od 500 stranica romana *Fils*. To radikalno ozleđivanje i potiskivanje *prvobitne* autofikcije, kao što ćemo videti, neće ostati bez traga u samoj drami obznanjivanja i objavljivanja *prve* autofikcije.

Uvid u genetičku predistoriju romana *Fils* omogućava da se zabeleži i jedan tipično psihoanalitički tekstualni događaj vezan za izumevanje neologizma *autofikcija*. Naime, nakon pregleda dosijea sa prvobitnom verzijom romana, Izabel Grel je utvrdila da se reč *autofikcija* već pojavljivala u rukopisu romana (list 1637). Sam Dubrovski je, prema njegovom vlastitom svedočanstvu, na tu činjenicu sasvim zaboravio, smatrajući da je reč izumeo prilikom sastavljanja kritičke beleške za zadnju koranicu romana, pred njegovo objavljivanje. Ipak, kad mu je skrenuta pažnja da reč autofikcija već postoji u rukopisu *Čudovišta*, Dubrovski je to smatrao vrlo značajnom činjenicom i svojevrsnom

---

<sup>204</sup> U toku pisanja romana, autor mu je namenio naslov *Le Monstre* (pre toga *Monsieur Cas*), što će u romanu *Fils* biti samo naslov poslednjeg poglavlja. Prvi pokušaj autobiografskog pisanja Dubrovskog u njegovim dvadesetim godinama nosio je „dobar naslov“, u kojem je bio sadržan „ceo jedan program“: *Jedan protiv drugog, l'un contre l'autre*, što se može čitati i kao *autobiografija protiv romana*, ili „ni jedno ni drugo“, kako će kasnije sam Dubrovski govoriti o odnosu autofikcije prema njenim žanrovskim susedima. Tip porcesualne hibridnosti koju sugerije naslov romana *Fils* mogao bi se podvesti pod tu figuru *l'un contre l'autre* kao *(n)i jedno (n)i drugo*.

<sup>205</sup> V. Grell 2007a. Pitanja autofikcije višestruko se dodiruju sa pitanjima geneze i porekla, pa i sa modernizovanim izučavanjima pred-tekstova i tekstološko-filoloških analiza u okvirima genetičke kritike. ITEM je izdao i zbornik *Genèse et autofiction* (2007).

potvrdom autentičnosti nove prakse pisanja i tekstualne produktivnosti koju je i pokušao da označi svojim neologizmom.<sup>206</sup>

Reč je, dakle, već bila tu, u pismu, u odbačenom delu romana, tako da je njeno *prvo javno pojavljivanje* na koricama romana *Fils*, predstavljalo *već ponavljanje* zaboravljenog (potisnutog, odbačenog). U tom smislu, sama reč autofikcija se u autopoetičkoj belešci na koricama knjige upisuje u formi *simptoma* i *povratka potisnutog*. Namećući se, nesvesno, kroz svojevrsnu prinudu ponavljanja, reč autofikcija u samom trenutku invencije zapravo razvlašćuje inventora, svesni subjekt koji misli da izumeva novo u trenutku kad samo ponavlja već napisano. Psihoanalitički aspekt (re)invencije same reči autofikcija, jednog *ličnog neologizma* koji će prerasti u čitavu „teorijsku avanturu“ oko nove književne forme, možda je najautentičniji trenutak celog procesa inauguracije žanra. Isplivavajući iz autorovog nesvesnog i (samo)upisujući se u autopoetičku belešku, ona na početak novog žanra stavlja gest neizbežnog ponavljanja: tekst je taj koji se ispisuje i događa, zaboravljeni i potisnuti, preimenovani i skraćeni, prvobitni tekst *Čudovišta*. Psihoanalitička logika simptomskog upisa zabeležena je u samoj (istoriji) reči autofikcija, novoj reči za novi postanalitički modus autobiografije prepuštene avanturi i produktivnosti jezika.

Postoji još jedan neologizam u kratkoj i simptomatičnoj autopoetičkoj belešci kao manifestu novog autofikcijskog žanra. Reč je o neologizmu jednake strukture kao i leksema autofikcija, s tim što je u njemu došlo do prodora i upisa jednog frikativnog „r“ – *autofrikcija (autofriction)*. Tako je tek izmišljena reč „autofikcija“ do kraja kratke auktorijalne beleške već podvrgnuta nekoj vrsti (auto)subverzije i daljem užitku u neologiji i nesuzdrživoj produktivnosti jezika, koja u celini karakteriše inovativno pismo romana *Fils*. Premda je cela autopoetička beleška Dubrovskog ispisana u duhu sintaksičkih skraćenja karakterističnih i za stil romana *Fils*, ova mala autofrikcijaska kovanica mogla bi, kao svojevrsna stilema, in nuce zastupati stil i poetiku celokupnog

---

<sup>206</sup> U razgovoru sa F. Vilenom, koji prenosi Gasparini, Dubrovski povodom tog otkrića kaže: „Comment ai-je été amené à inventer ce concept (car ce n'est pas seulement un mot, c'est un concept)? Je me suis moi-même trompé sur son origine. On ne se connaît jamais entièrement. Je croyais l'avoir inventé en tant que journaliste, si je puis dire, en écrivant le prière d'insérer pour mon propre livre. Or une équipe de l'I.T.E.M. spécialisée dans la critique génétique [...] m'a fait découvrir à ma grande stupéfaction que le mot 'AUTO-FICTION', en capitales, a été généré par mon texte [...]. Je ne me rendais pas compte que le mot avait été créé par le mouvement même de mon texte. La distinction est importante, elle prouve son inscription profonde dans le travail d'écriture“ (prema Gasparini 2008: 12).

romana, uključujući i njene seksualne, onanističke konotacije, kao nagoveštaj značaja koji će erotska tema imati u romanu.<sup>207</sup>

To odbačeno i zaboravljeno mesto iz prvobitne verzije romana u kom se kovanica autofikcija, doduše sa crticom kao znakom nesraslosti, prvi put pojavila, još jedan je prilog više suštinski psihoanalitičkim inspiracijama i modelima novog žanra. Sedeći za volanom svojih kola, Dubrovski meditira nad beležnicom u kojoj zapisuje snove za potrebe psihoanalize, i kroz igru reči i neku vrstu onirokrićke meditacije o *knjizi snu*, „nabasava“ i na reč AUTO-FICTION: „moja autobiografija biće moja AUTO-FIKCIJA“ (u smislu „automobilska fikcija“).<sup>208</sup> Tako su se *san* i *san* o knjizi našli u samim izvorima autofikcije, autofikcije kao svojevrsnog maternalnog *anti-jezika*, prepuštanja *inicijative rečima* i njihovim *magnetskim poljima*:

„Pour écrire. Y a qu'à. Laisser les mots. Se retourner. Contre eux-mêmes. Si on les laisse. En liberté. Surveillée. C'est la langue. Qui devient. Spontanément. L'anti-langue. Mon travail. C'est. Laisser faire. Les mots. Par un règlement. Systématique. De tous les sens. [...] Parler les mots. Ils racontent. Notre histoire. Jeu de mots. C'est les jeux de maux. Faut se laisser. Guider par eux. Si on donne. L'initiative aux maux. Les mots. Suivent. C'est dans la langue. Qu'on trouve. L'anti-langue. [...] Écrivain. Original. C'est quelqu'un qui laisse. Sa marque. Pour (f° 1301) débiter. Je démarque. Pour apprendre. A parler. Ou à écrire. Il faut. Imiter. Je commence. Par la mimique. Langue. De ma mère. Langue. Maternelle. J'épouse. Les moindres détails. [...] Des sons. Des sens. S'attirent. Le jardin. Des racines grecques. Ou françaises. C'est un champ. Magnétique.

---

<sup>207</sup> Utoliko je indikativnije da će prevodi i navođenja inicijalne definicije autofikcije neretko previđati, potiskivati i „poravnavati“ upravo tu *autofrikijsku*, onanističku igru u njenoj poslednjoj rečenici, tj. prenositi reč *autofricion* kao *autofiction*. Jedan mali i tipično autof(r)ikijski „jouissance lexicale“ i „l'orgasme consonantique“ – *autofrikcija*, tako „spontano“ i zakonomerno biva „cenzurisan“ i podvrgnuto snazi nadređenog neologizma – *autofikcije*. Gasparini, koji i sam u svojoj studiji definiciju Dubrovskog neprimetno lišava finalnog konsonantskog užitka u frik(ak)tivnom „r“, inače naglašava tipično avangardističku volju Dubrovskog da poslednjom rečenicom publiku iznenadi i šokira aluzijom na masturbaciju.

<sup>208</sup> Odlomak glasi: „pages of a book to read le LIVRE DU RÊVE c'est un livre imaginaire un livre FICTIF on peut pas le lire un pseudo-livre un RÊVE DE LIVRE [...] j'écrirai le LIVRE DU RÊVE puisque mon livre sera réel / [...] lecture RÉELLE sera la lecture IMAGINAIRE de la FAUSSE lecture d'un LIVRE FICTIF / qui sera le VRAI LIVRE / carnet beige me reflète mon rêve m'avale / si je mets mon rêve dans un livre si je transporte mon carnet dans mon livre / ce sera l'inverse je retourne la situation MON LIVRE DÉVORERA MON CARNET / si j'écris assis là sur la banquette rouge carnet beige entre les doigts dos de la main sur le volant je lis je suis en train de lire / j'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS / si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide / assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié en direct j'écris recta ça tombe pile (f° 1636) / la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme / RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si j'écris dans ma voiture / mon autobiographie sera mon AUTO - FICTION (f° 1637)“ (nav. prema Grell 2007: 45-46).

Se repoussent. Aussi. Aussitôt. Faut voir. Mettrai les mots. En liberté. Surveillée (f° 1302)“ (nav. prema Grell 2007: 46–47).

U navedenom odlomku nije teško osetiti duh avangardnog pisma, ili užitak u bartovskom tekstu i intertekstu. Ono što je novi i specifičan sastojak neoavangardnog pisma Dubrovskog jeste njegova *maternalna* komponenta. Autofikcija je svojevrsna knjiga-žena, *knjiga-majka*, pokušaj mimeze majčinskog jezika, ne autobiografija već jedna *bi-autografija*, koju I. Grel označava i kao novi *postmoderni prustovski roman*. I premda je Prustovo *Traganje* jedna od eksplicitnih referenci Dubrovskog, u odlomku je moguće prepoznati i niz ništa manje evidentnih (a za ključni inovacioni kompleks autofikcije oslonjen na psihoanalitički indukovanu produktivnost jezika i presudniji) referenci iz domena avangardnih poetika i jezičkih praksi (Rembo, Malarme, nadrealizam, Marineti).<sup>209</sup> One svedoče da bi se, posebno iz genetičko-poetičke perspektive, o autofikciji moglo govoriti i kao o *neoavangardnom* ili *neo-nadrealističkom prustovskom romanu*. Sama *maternalna* komponenta autofikcije, s nezaobilaznom psihoanalitičkom, edipalnom dimenzijom, takođe je momenat koji nas vraća *Omama A. Vuča*, koji početkom sedamdesetih godina svoj autofiksijski poduhvat (autobiografija s podnaslovom „roman“) doslovno započinje meditacijom o „nezaboravnosti Majke“, o pisanju kao „vaskrsavanju“ majke, vođenom željom za povratak u simbiozu sa njenim telom.<sup>210</sup> *Koren vida* je, kao što ćemo videti, te maternalne korene identiteta prezentovao u autentično avangardnom pismu i u neposrednije psihoanalitičkoj narativnoj strukturi.

Vežanost autofikcije za psihoanalitički inspirisane sadržajne i formalne inovacije, pa i vežanost samog neologizma za jednu subverziju nesvesnog, ukazuje na horizonte novog tipa *angažovanog* i *nedirigovanog pisma* na koje je, apsorbujući epohalne

---

<sup>209</sup> U ovom odlomku vidimo kako prepuštajući se rečima (automatski) tekst gotovo automatski postaje i *intertekst*. Ovaj kratki odlomak sadrži bar nekoliko avangardnih, pa i specifično nadrealističkih aluzija: 1) na Remboovo načelo sistematske dezorganizacije svih čula, koja kod Dubrovskog postaje sistematsko regulisanje svih čula; 2) na malarmeovsko prepuštanje „inicijative rečima“, što je i jedna od prethodnica nadrealističkog automatskog pisma; 3) na *Les Champs magnétiques* Bretona i Supoa, kao prvu zbirku automatskih tekstova; 4) na futurističke „reči na slobodi“.

<sup>210</sup> „Od majke treba početi – nezaboravna je. [...] Deset godina majkanja. I još petnaest materinskih legura i tetoviranja pre nego što se konačno ne odlomih od nje, onemočale, i ne usadih je, usitnjenu, u svoje inokosne misli, u već dozrelo svoje telo. [...] kad-tad obuzme li me mora izgubljenosti, i svet mi postane rana, zaželim da se vratim u leglo njenih karličnih kostiju, fetus da bdem, anđelak nepodvrgnut vanmateričnim zakonima – mali živi leš. Danas, 25. septembra, vaskrsavam svoju majku, nezamislivu u kalendaru tuđih uspomena“ (Byčo 1973: 11).

promene u razumevanju subjekta i tekstualnosti, koncept Dubrovskog upućivao. Ono što je zanimljivo jeste da je jedna meka, destabilišuća i vrlo lična praksa pisanja rezultovala nesrazmerno bogatim interesovanjem za novu formulu pisma, koja iz singularnog *dela* prerasta u *prosede* pa i u sam *žanr*, praćen čitavom „teorijskom avanturom“. U pogledu te dijalektike singularnog i univerzalnog u nastanku i razvoju jednog žanra, iz perspektive naših analiza nameće se i jedna po mnogo čemu neočekivana, ali evidentna analogija. Reč je o analogiji između prvog *gotskog romana* (H. Volpol), iz kog će se roditi novi žanr žanrovske literature, i prve *autofikcije* (Dubrovski), kao novog žanra žanrovske hibridnosti.<sup>211</sup> Naime, i gotski roman i autofikcija predstavljaju retke istorijske slučajeve *singularnog začetka žanra*, jednim delom jednog autora, koje potom raskriva svoje dublje epohalne korene i izaziva neočekivane oblike daljih proširenja. Kao i u slučaju gotskog romana, svi elementi potrebni za novi žanr bili su tu, u diskursu epohe, ali ih je jedan individualni, kontingentni, vrlo lični i gotovo privatni poduhvat pisanja imenovao i objedinio u okviru konstelacije koja potom biva opšte prepoznata i izaziva niz, u slučaju autofikcije ne samo stvaralačkih već i teorijskih, replika, odgovora, proširenja, modifikacija, dopisa i pretumačenja. Kao i u slučaju gotskog žanra, u izumevanju autofikcije bilo je nečeg vezanog za samu avanturu automatskog, kompulzivnog pisanja, za oniričko iskustvo autora, nečeg istovremeno eruditnog i popularnog, i nečeg, u svoj svojoj nepretencioznosti, epohalno karakterističnog i prekretničkog. Popularnost autofikcije, jednog od retkih žanrova koje je nežanrovski etos poststrukturalizma zaveštao potonjoj književnosti, mogao bi se objasniti tim gotsko-psihoanalitičkim momentom njenog nastanka.

### 3. 4. 1. 5. Zaključak

Istraživački ekskurs u detalje nastanka romana *Fils* bio je neophodan kako bi se skrenula pažnja na izrazitije neoavangardni i neonadrealistički etos koji je žanr

---

<sup>211</sup> Kao i u slučaju termina nadrealizam početkom dvadesetih godina, oko termina autofikcije razvila se jedna vrlo zanimljiva „borba“. Najpre je smatrano da je jedan američki autor pre Dubrovskog koristio termin, ali je to opovrgnuto; potom je termin „uzurpiran“ od strane Ženeta i Kolone, na takav način da je delo njegovog tvorca postalo marginalni, rubni primer žanra; nakon toga reč ponovo, tvrdeći da nije znao za Dubrovskog, spontano otkrio Pol Nizon (Gasparini 2008: 123 i dalje). Ta saga oko imena žanra može se pratiti kroz Gasparinijevu postupnu istoriju pojma u knjizi *Autofikcija*. Za našu tezu je posebno zanimljivo to da je jedna lična reč, neologizam, izazvala borbu oko prvenstva i značenja, čiji tok i ishodišta oslikavaju šira epohalna kretanja, što je slično polemikama oko prava vlasništva na reč nadrealizam (Apoliner, I. Gol, Breton). I nadrealizam i autofikcija su stvaralački *neologizmi* koji će ući u klasične rečnike i enciklopedije.

autofikcije imao u trenutku njegovog zasnivanja, a koji je u kasnijim reinterpetacijama umnogome zamagljen i potisnut. U trenutku kad je nastala, autofikcija je nosila jake komponente psihoanalize, antiliterarnosti i automatskog pisanja, koji ukazuju na njene implicitne, ali jasne srodnosti sa poetičkim uporištima nadrealističkih antiromana.<sup>212</sup>

Do epohalnog susreta psihoanalize i romana, na način koji transcendirira tematsku ravan i počinje da dublje aficira strukturne i formalne aspekte romana, po svoj prilici prvi put dolazi u nadrealističkim (anti)romanima. Batajeva *Priča o oku* verovatno je jedan od prvih romana napisanih, baš kao i *Fils* Dubrovskog, tokom i u interakciji sa autorovom psihoanalizom. Bretonova *Nada*, koju Gasparini izdvaja među onih nekoliko dela koji čine stalnu referencu Dubrovskog u pogledu mogućih preteča njegovog autofikcijskog pisma, nastaje kao *knjiga obećanje*, za kojim je nalog ispostavila sama junakinja, skrivena iza pseudonima: „Napisaćeš roman o meni“ (Бретон 1999: 104). Gotovo identična rečenica nalazi se u rukopisu romana *Čudovište/Fils*, s tim što nalog za knjigom ispostavlja *majka*: „Znam, jednog dana napisaćeš knjigu.“ Nad tom rečenicom Dubrovski meditira svojom autofikcijom, kao svojevrsnim vraćanjem duga, zajedničkog, *bi-autografskog* (Grell) pisanja: „Moja knjiga. To će biti. Njena knjiga. Naša. Knjiga. [...] Naša knjiga“ (prema Grell 2007: 44). To maternalno pisanje, pisanje *autobiografije* koja nosi podnaslov *roman* i počinje kao pisanje Majke, nekoliko godina pre romana *Fils*, kao što smo pomenuli, zatičemo u *Omamama* A. Vuča (1973). Povodom romana *Fils* i *Korena vida*, pored žanrovskih strategija (autobiografski sporazum+roman), kao i značaja koji je u artikulaciji novog tipa pisanja odigrala paratekstualna beleška na prospektu, posebno je zanimljivo da se kao diferentno svojstvo oba, vremenski udaljena prozna poduhvata pojavljuje kategorija *usmenosti*. Jer „Autofikcija bi, jednostavnije rečeno, trebalo da bude 'priča' napisana na 'nov način', tako da nam se čini kao da je neko 'upravo izgovara'“ (Душанић 2012: 805). Slično ističe i Gasparini, po kom je autofikcija „autobiografski i književni tekst, koji raspolaže mnogim odlikama usmenog izražavanja, formalnim novinama, narativnom složenošću, fragmentarnošću, drugošću, dispartatnošću i autokomentarima, pomoću kojih se dovodi u pitanje odnos između

---

<sup>212</sup> Kod Gasparinija nadrealizam se pojavljuje kao moguća inspiracija upravo psihoanalitički inspirisane istraživačke proze, koja je postala toliko retka da se gubi njena konstitutivna veza sa autofikcijskim žanrom. To stanovište Gasparini iznosi povodom proze Pola Nizona: „Vredi podvući tu tačku konvergencije, jer, od nadrealizma i beat generacije, taj tip istraživanja je ekstremno redak u savremenoj književnosti u kojoj dominiraju retorčki pristupi. Toliko redak da se ne može uzeti kao kriterijum autofikcije a da se ne eliminiše većina njenih postulata“ (Gasparini 2008: 129).

pisanja i života“ (Gasparini 2008: 311; prevod Душанић 2012: 805). Te „mnoge odlike usmenog izražavanja“ – koje takođe ne opstaju kao upadljivo svojstvo žanra autofikcije van linije koju je zacrtao Dubrovski – ono je što specifičan apostrofički stil *Korena vida* najviše približava žamru autofikcije u njenom izvornom, konstitutivnom obliku.

Na osnovu predočenih argumenata u prilog neoavangardnom kvalitetu autofikcije, kao i korespondencija sa nadrealističkim poetičkim istraživanjima na granici autobiografije, psihoanalize i romana, moguće je iscertati jedan indikativan transepohalni istorijskopoetički luk. Na njegovom početku nalazio bi se prustovski modernistički model autofikcionalizacije koji ne prekoračuje u izvestan autobiografski pakt kao sastavni deo romaneskne forme. Drugi stupanj činila bi avangardna autofikcija vučovskog tipa, koja autobiografski pakt upisuje na način vrlo srodan prustovskom modelu, tj. uz ambivalencije i ekscenost nominacijskog poistovećenja pripovedača i autora narativa u prvom licu, ali to čini eksplicitno, i dodatno opravdava u okviru peritekstualne beleške na oglasnom prospektu, gde se delu pripisuje i oznaka *roman* i otvoreno obrazlaganje inovativnog proznog pisma romana-svedočanstva, „bez izmišljenih zapleta“. Treći stupanj činila bi autofikcija Dubrovskog, koja na svoj način meša prustovsko *Traganje* i avangardno, automatsko pismo, legitimisano jakim psihoanalitičkim utemeljenjem autofikcije. Ako se autofikcija Dubrovskog može označiti kao novi prustovski neonadrealistički roman, *Koren vida* A. Vuča zasnovan je na prustovskoj strukturi autobiografskog sporazuma i autofikcijskoj intervenciji koja spaja generički otnačitelj roman i ideju o nefikcionalnom pismu. U svakom slučaju, model antiromanesknog eksperimenta u *Korenu vida* kao *čisto lirskog romana bez izmišljenih zapleta*, pola veka kasnije dobiće adekvatno žanrovsko ime i daleko veću (pred)vidljivost.

Da veza između Vučovog antiromana i potonje autofikcije nije hermeneutički arbitrarna, potvrđuje i potonji romaneskni opus autora. *Beogradska trilogija*, koja je obeležila Vučov rad od sredine '50ih do sredine '60ih godina, autobiografske momente i sadržaje pripisuje fikcionalnom junaku romaneskne trilogije, Draganu Manojloviću, stupajući tako u polje *fikcionalizacije sopstva*, odnosno tipa autofikcije koji su, nasuprot referencijalnoj dominantni koncepta Dubrovskog, teoretzovali V. Kolona i Ž. Ženet. U trilogiji *Omame*, koja je obeležila Vučov rad '70ih godina, Vučo, svega nekoliko godina pre rođenja autofikcije objavljivanjem romana *Fils* Dubrovskog, piše i metadiskurzivno

promišlja svoju autobiografiju kojoj pripisuje podnaslov roman. Takva poetička situacija svakako nije slučajna. Ona pokazuje kako je Vučo, krenuvši od nadrealističke poetike dvadesetih godina, istorijskopoetički nepogrešivo sedamdesetih godina stigao tačno na ono generičko mesto presecanja autobiografije i romana koje u to vreme dobija svoje žanrovsko ime i obličje *autofikcije*.



### 3. 4. 2. KRIZA SUBJEKTA I KRIZA PRIPOVEDANJA U *KORENU VIDA*

#### 3. 4. 2. 1. Subjekt u krizi kao kriza pripovedanja

Glavni oslonac autobiografije i osnov njenog razlikovanja od fikcije, dakle, prema Leženu, ali i Starobinskom, nisu toliko formalno-tekstualne karakteristike koliko oni „uslovi etičkog i 'relacionog' reda“ (Starobinski 1990: 43) vezani za subjekt koji retrospektivno ispisuje povest o svom životu i uspostavlja odeđeni žanrovski sporazum sa čitaocem. Stalni povratak na subjekt pripovedanja kao garanta autobiografskog pisma i stabilnosti, zapravo otvara ponor (žanrovskog) identiteta – svaki sadržaj potpisan autorskim imenom i definisan voljom za saopštavanjem svog prošlog života, makar bio sačinjen *samo* od fantazama i snova, imao bi status autobiografije.

Neobično i jako svojstvo tako shvaćenog autobiografskog žanra može biti vrlo korisno sredstvo za diskurzivnu legitimaciju određenih egzistencijalnih iskustava i njihovo uvođenje u prostor društvene i kulturne vidljivosti. Nove istine i vrednosti „unutrašnjeg iskustva“ najefektnije se mogu legitimisati upravo testimonijalnom i dokumentarnom snagom autobiografskog žanra. U kontekstu avangardne proze, koja i inače u svojim inovacijama često poseže za autentičnim ili simuliranim elementima autobiografskog, snaga transfikcijske legitimacije i verifikacije imala bi i širi poetički smisao – smisao afirmacije društveno potisnutih i nepriznatih sadržaja, novog tipa subjektivnosti, novih vrednosnih sistema, ili novih formi. Snagom autobiografije koja, kako tvrdi Ležen, nije pitanje *stepena sličnosti* sa stvarnošću već onog *sve ili ništa* autorskog testimonijalnog jemstva, novi subjekt nadrealističkog (anti)romana može naći važno žanrovsko sredstvo svoje artikulacije i autolegitimacije.

U kritici je već primećeno da sve ono što se na pripovednoj ravni *Korena vida* ukazuje kao nekoherencija i distorzija, donekle pronalazi kompenzaciju u autobiografskom subjektu pripovedanja.<sup>213</sup> Problem je što je taj subjekt koji bi trebalo da posluži kao (žanrovski) oslonac u Vučovom romanu dosledno koncipiran kao subjekt bez oslonca. I koagulacija i izmicanje mimetičkog i fabulativnog u *Korenu vida* direktna

---

<sup>213</sup> Up. stanovište P. Petrovića po kom je specifično romaneskni kvalitet *Korena vida*, koji ga razlikuje od niza lirskih zapisa ili pesama u prozi, ponajpre „pozicija izdvojenog i usamljenog pripovedačkog ja“ (Петровић 2008: 289). Ili S. Koraća po kom je *Koren vida* „primer razgradnje romana kao espeke forme“, ali i „roman jednog jedinog lika“ (Кораћ 1982: 177). Za M. Đorđevića *Koren vida* je pokušaj stvaranja romana *moi pur* (čisto ja) (Đorđević 1992: 126).

su funkcija specifično koncipiranog autobiografskog subjekta koji je istovremeno junak pripovesti, ali i osnovna instanca regulacije pripovedanja. U pripovedanju u prvom licu sva pomeranja i intervencije u domenu subjekta intenzivnije su vezani za morfologiju same pripovesti i probleme pripovedanja. Mekom subjektu nadrealističkog antiromana odgovaraće nemimetičko pripovedanje koje tu raspolućnost subjektivnosti može da predstavi, istraži i afirmiše.

Subjekt *Korena vida* pripovedno je predstavljen kao u pravom smislu subjekt u krizi, ili subjekt kao kriza. To je jedan *meki subjekt*, bez čvrstog *identiteta*, bez čvrstog *tela* i – što je veoma važno – bez čvrstih *rečenica*:

„i nikad neću moći da skupim svoje pokrete, nikad neću moći čvrsto da stanem na ovaj pod, ni glasno da izgovorim potrebne reči, sklopljene čvrste rečenice, koje će me učiniti surovim, bezbrižnim, sigurnim, čvorovima koji će se zavezati u hladnom smislu potrebe“ (92–93).

Pripovedno Ja *Korena vida* je subjekt pokolebanog identiteta, introvertan i melanholičan subjekt *čekanja* i *raslabljenosti*, oprhvan nemarom i nemirima i „rasejan slobodom“ (7).<sup>214</sup> On je eksplicitno indiferentan prema kategoriji *izbora* i donošenja *odluka*, dakle onoga što bi trebalo da definiše njegov kapacitet za klasično shvaćenu pripovednu aktivnost: „ne verujem više da ću izborom moći da postignem savršenije rešenje ni da ću ograditi zidom ili razbistriti lukavim lekovima nametnuto tečenje dana“ (9). „Jedini dar“ i kompetencija tog pasivnog subjekta „sumornih cvetanja“ (13) i „hladnih uznemirenosti“ (23) jeste njegova samoproklamovana „nestalnost“:

„O primite moju nestalnost kao jedini dar! Dolazim lažljiv, promenljiv i gorak, ni ponizan pred silom ni srećan pred slobodom, ali nikad onakav kako me zamišljate. [...] Zbog toga sam

---

<sup>214</sup> Taj tip subjekta R. Konstantinović opisuje povodom zbirke *Ako se još jednom setim*, ali i poznih Vučovih radova u kojima se crta „neprobudljiva plazma nehaja“, rastakanja i rasturanja subjekta, identiteta koji se suprotstavlja „građansko-individualističkom posedničkom racionalizmu“: „Gubitak ovog apsolutnog identiteta (koji je postvarujući jer je isti u svetu bića kao i u svetu stvari: nesumnjiv i konačan, – konačno-bezizlazan, monadski usamljen), osvajanjem svesti o postojećem svetu kao o đubrištu, na kome nema identiteta ni preciznosti (jasnosti) koja je tamo gde je samosvojno-posednički, ali i usamljujući i postvarujući, konačni identitet, ovim samo-posvećivanjem u nesvesnost ne-identičnog (kao neimenljivog, neizgovorljivog), tim prepuštanjem pasivnosti koje je, u tehnici automatskog pisanja, akcija poricanja ovog sveta svojine kao sveta konačno-postvarujućih identiteta, znači i osvajanje gustine jezika, ali koja je amorfnost. To je, van svake sumnje, pokušaj oslobodavanja misli od svojinskog sveta i njegove svesti kao svesti o konačno-bezizlaznim (usamljujućim) identitetima, ali koji se otkriva (u Vučovom iskustvu, iako ne samo u njemu), kao put ka amorfnosti“ (Konstantinović 1983: 431).

prezreo planove i proricanja o srcu i mislima, jer imajući samo bedna proročanstva kroz san i sujeverne izvore događaja, uvek sam nešto drugo začuđeno otkrivao.“ (1983: 62–63).

Preferirajući noć nad danom<sup>215</sup> i *budne snove* nad „nesnosnom javom“, u čijoj se letargiji i kolotečini oseća zarobljenim,<sup>216</sup> pripovedni subjekt *Korena vida* modeliran je kao izrazito nepripovedni, *trpni subjekt čekanja* („čekam, trpim, slušam“, 91). Vlastitu pasivnost i disperzivnost, „neukorenjenost“, „raspletenost“, „nesačuvanost“ i „rasplinutost“, on, međutim, shvata kao izraz svoje „nesavijenosti“ i nepotčinjavanja imperativu (jakog, stabilnog i alijenirajućeg) identiteta. Figure tog subjekta zatičemo u ovoj maloju autopoeitičkoj apostrofi-paraboli o čekanju:

„O svileni, nesavijeno moje čekanje, kose neočešljane, razletele, raspeltene, bez čvorova moje nepovezano čekanje, nesklonjeno, neizmereno, nesačuvano, u prahu na vetru razneseno, u orahu na vetru razneseno, oblaci bez tvrdih uglova zalutali, ponesen, vode na algama razvučene, rasplinite, nigde još nisam iskopao temelje, nigde još tvrde bedeme“ (95).

Drugo, *pobunjeno* lice tog subjekta, invektive i „krici“ koje upućuje represalijama simboličkog poretka i beskrvnosti „jalovog mira“ malograđanskog svakodnevlja, sastavni su deo dijalektike poroznog i neurotskog subjektiviteta, razapetog između potčinjavajuće prinude fantazma i afektivnih izliva (nemoći kao) besa.

Takav koncept identiteta izrazito je polemičan prema onome što se subjektu, pa i subjektu autobiografije, tradicionalno nameće kao očekivani i društveno podržani identitetski program. Kao koncept pripovednog identiteta, nova subjektivnost koju Vučov (anti)roman afirmiše predstavlja oblik odustajanja od klasičnih pripovednih kapaciteta i kompetencija, a time i otvaranje prostora za istraživanje domena pripovednih nepouzdanosti, neznanja i suspenzija, kao puta do novih sadržaja i novih pripovednih oblika.

---

<sup>215</sup> „Danju to nisam nikad činio, jer ima bezbroj stvari koje me svakog trenutka prljaju i sprečavaju da pogledam u sebe“ (25). „[S]vetlost koja će se pojaviti kad jednom zavlada ponoć“ (89). „Ali posle ponoći opet java, povratak u stvarnost. Protrljamo rukama lica kao da smo ružno sanjali“ (76). Noć je u *Korenu vida* data kao neka vrsta osnovnog stanja, koje svetlost emanirana iz zemlje i stvari samo na trenutak nastanjuje: „dolazila je noć preko reka i krovova. Ona upravo nije dolazila, već je bila tu, čim bi se svetlosti počele uvlačiti u stvari i utapati nečujeno u zemlju“ (9).

<sup>216</sup> „Da sebe prezirem utopljenog u reku ovu koja teče neželjenim pravcem, ili nekretna stoji, leži već odavno kao mrtvac“ (87).

### 3. 4. 2. 2. Nekad i sad: afektivno i kompulzivno pamćenje

Meki i pobunjeni pripovedni subjekt *Korena vida* zatičemo u trenutku krize i nedovršene unutrašnje konverzije, dakle kao subjekt u krizi i *subjekt u procesu*, kako bi se mogao opisati na tragu poznate sintagme J. Kristeve. *Ali nije tako oduvek bilo*, kaže junak-pripovedač. Tvrdnja je tipična i konstitutivna za autobiografskog pripovedača, jer, kako kaže Starobinski, „ne bi bilo dovoljnog razloga za autobiografiju, da, u jednom prethodnom životu, nije nastala promena, neko radikalno preobraćenje“ (1990: 47). I „upravo s razloga što je prošlo ja različito od sadašnjeg ja, ovo poslednje može istinski da se potvrdi u svojim povlasticama“ (47). Reč je o nekoj vrsti unutrašnjeg preobraćenja, specifičnoj „religioznoj“ komponenti svake autobiografije, koja u tom identitetskom zaokretu nalazi motiv i legitimaciju za retrospektivno pripovedanje.<sup>217</sup>

Već na samom početku romana pripovedač *Korena vida* uspostavlja podelu na jedno *nekad* i jedno *sad*, deleći time i narativ na prošlo vreme događaja i prezent u koji sećanja na njih stižu.<sup>218</sup> Ta podela na *nekad* i *sad* konstitutivna je za autobiografsku situaciju pripovedanja, kao što je i jedna važna naratološka razlika uopšte. Naratološki pristupi koji nastoje da naglase taj osnovni vid narativnog udvajanja kreću od Benvenistove (na temelju usmene komunikacije izvedene) podele na *histoire* i *discourse*, pri čemu bi *istorijski iskaz (histoire)* bio „priča o prošlim događajima“, a *diskurs (discourse)* „iskaz koji pretpostavlja lokutora i slušaoca, a kod prvog nameru da na neki način utiče na drugog“ (nav. prema Starobinski 1990: 45). Diskurs je, dakle, sve ono što se odnosi na situaciju iskazivanja, najčešće signalizovano deiksom, ličnim zamenicama i drugim sredstvima upućivanja na konkretne okolnosti komunikativne situacije, tj. čina iskazivanja.

Iz perspektive naznačene podele, autobiografsko pisanje ukazuje se kao „neki mešani entitet“ koji bi se mogao odrediti kao *diskurs-priča* (Starobinski 1990: 45). Međutim, uz ovu neizbežnu i konstitutivnu dvojnost, za autobiografski stil, kao i za autofikciju, presudan je sadašnji momenat i diskurzivni aspekt pripovedanja, koji

---

<sup>217</sup> Prisetićemo se da je u kurzivnoj ispovednoj apostrofi upućenoj Bogu tematizovan upravo taj trenutak unutrašnjeg preobraćenja, vezan i za sam odnos prema Bogu (od Boga koji se ne može naći tamo gde je unapred projektovan, do Boga koji se skriva u prostorima intime i nove osećajnosti).

<sup>218</sup> Podela vremenskih planova u ovom uvodnom poglavlju zapravo je trojna: *nekad* (prošlost svesnosti, poslušnosti i neznanja), *sad* (nesnosna java prezenta), i modalne utopističke *projekcije* (čežnja za nebom i čistim predelima, blisko modernističkom kosmizmu).

uslovljava način posredovanja prošlih iskustava: „To sadašnje autoreferisanje može na taj način da se pojavi kao prepreka vernom obuhvatanju i tačnom reproizvođenju minulih događaja“, i „prošlost se samo može dozvati polazeći od sadašnjosti: 'istinitost' prohujalih dana je takva samo za svest koja, primajući danas njihovu sliku, ne može da izbegne a da im ne nametne svoj oblik, svoj stil“, jer „svaka autobiografija [...] je autotumačenje“ (43–44). Sadašnjost trenutka pisanja hijerarhijski je nadređena građi sećanja i prošlosti, koja se uvek reartikuliše u *funkciji* aktualnog stanja Ja. U širokom rasponu mogućnosti koordiniranja diskursa i priče koje žanr autobiografije otvara, Vučov *roman-razgovor*, zasnovan na retoričko-usmenom modelu proze, nedvosmisleno favorizuje *diskurzivnu sadašnjost pripovedanja* sa svim njenim pratećim posledicama: predominacija retoričko-stilskog nad pripovednim, snaga preinačenja subjekta i novog vrednosnog sistema koji raskol sa prošlim stanjem čini nepremostivim. Slična predominacija diskurzivnog prezenta karakteristična je, videli smo, i za autofikciju

Prenos težišta na diskurs i prezent pisanja ključni je generator pripovednih i stilskih efekata koji *Koren vida* pomeraju od proze ka lirici, i od pisanog ka pseudousmenom. Opređenje za sadašnje vreme pisanja i učinke diskursa, u individualnom autobiografskom stilu A. Vuča korespondira sa svim onim što smo u prethodnom poglavlju analizirali kao retoričko-apostrofičku komponentu *Korena vida* kao romana-razgovora, usmerenog na interaktivni model književne komunikacije kao oblika borbe protiv alijenacije. Na toj ravni *diskursa* aktivni postaju svi oni činioci denarativizacije koje tekst proizvodi kao performativni i lirski višak *stila*: deiksa i lirsko-retorička sredstva, volja da se utiče na čitaoca-sagovornika, bezvremeni prezent apostrofe, ali i prezent *linearne temporalnosti* svojstvene vremenu pisanja/čitanja knjige. Tipografske beline i „respiratorni“ model dispozitiva *Korena vida* takođe pripadaju diskurzivnoj linearnosti i prezentu koje autofikcijsko pripovedanje favorizuje. Prezent stila i diskursa neizbežno vodi do pripovednih „izobličavanja“: „Osobeni kvalitet stila, podvlačeći važnost *sadašnjosti* čina pisanja, kao da pre potpomaže proizvoljnost pripovedanja no vernost prisećanja. Više nego prepreka ili ekran, to je načelo izobličavanja i krivotvorenja“ (Starobinski 1990: 44).

Pored naglašavanja komunikacijske sadašnjosti autobiografske narativizacije i diskurzivizacije sopstva, originalnost Vučovog autofikcijskog postupka sastoji se upravo u specifičnim strategijama „izobličavanja“ i „krivotvorenja“ kojima su podvrgnuti prošli

dogadjaji. Za koordinaciju *discourse* i *histoire*, odnosno *retrospektivni* kvalitet autobiografskog pripovedanja, Vučo pronalazi sasvim osobeno rešenje, prisno povezano sa već opisanim aktualitetom trpnog i hipersenzibilnog subjekta pripovedanja.<sup>219</sup>

Čega se i kako se seća meki i pobunjeni pripovedni subjekt *Korena vida*? Svakako, sadašnje vreme i stanje subjekta uslovljavaju selekciju i vrednovanje prošlih događaja i iskustava. Kako je već u prospektu najavljeno, pripovedač izveštava samo o onim *događajima koji su na njega ostavili traga*, makar se ti „događaji“ činili nebitnim iz spoljašnje perspektive, posebno iz perspektive negativne Vi-publike. Druga stvar koju junak pripoveda je *život osećaja*, koji boje, dozivaju ili odbijaju određena *sećanja*. Režim selekcije pripovedanih događaja i sećanja, dakle, nije utemeljen na kognitivnom već na *afektivnom pamćenju*, na narativizaciji „života osećaja“ i onih događaja koji su ostavili dubok afektivni trag u unutrašnjem iskustvu junaka, poput smrti oca i smrti brata, bolesti i tela, ljubavi i prijateljstva. Reč je, naravno, o događajima za koje junak oseća, misli i kaže da su na njega ostavili najjačeg traga, što još uvek ne znači da najjači trag nije u onome nepripovedanom. Taj trenutak vrednosne *selekcije* pripovednih sadržaja već predstavlja odstupanje od hronološkog pripovedanja celine životnog razvoja karakterističnog za tradicionalnu autobiografiju, i zajedničko je Vučovom, Batajevom i Bretonovom antiromanu. Ono predstavlja adaptaciju nadrealističkog automatizma u ekstenzivnijem i kompaktnijem narativnom okruženju.

Postoji jedan aspekt „događaja“ i jedan oblik ili nanos sećanja u *Korenu vida* kojim Vučovo pripovedanje zakoračuje u vrlo specifičnu i za razumevanje ukupnosti njegovog antiromanesknog ogleđa krucijalnu zonu *simptomskog* i *traumatskog*. Jer, ne pristižu sva (o)sećanja u junakovu svest i na pripovednu i tekstualnu površinu na isti način i u jednako koherentnom i „savladljivom“ obliku. Nasuprot ređim kompaktnim i koherentnim narativnim blokovima, za *Koren vida* daleko su karakterističnije epizode i fragmenti za koje bismo teško mogli reći da li su vizija, sećanje ili aktualno događanje,

---

<sup>219</sup> Paradigmatična (ili parabolična) za hipersenzibilno stanje subjekta i njegovih „nemotivisanih“ reakcija mogla bi biti scena uslaska u pariski restoran gde, za stolom na kom je uvek ručavao, ovaj put sedi neki nepoznati čovek, što junaka zaboli „kao smeh, kao lanac, ili dodir svile. Osetio sam u tom trenutku da moram na svaki način odmah da izađem na ulicu, iako je u sali bilo mnogo praznih stolova. Magla je, međutim, sve više padala, kao crna kiša ili noć, tako da su kuće počele da se naglo udaljuju od mene. / Hteo bih da budem jače i neposrednije vezan za obične, svakodnevene stvari. Neću da me od njih odvaja važnost pojedinih događaja koji će proći bez smisla: oblakom kroz prizmu života. Siguran sam, ipak, da će se nešto većito otvarati kao živa rana, ili ponori, koje je nemoguće zaboraviti, iako nikad nisam pomislio da to zapamtim“ (14).

niz događanja koja su i za samog pripovedača enigma, najzad i niz opisa tih (o)sećanja kao prinudnih, neželjenih i van pripovedačeve kontrole.

Tako su nam, u najslabijem obliku, odsustvo narativne kontrole i specifičan vid pripovedačeve „nepouzdanosti“ predloženi kao spontanitet (o)sećanja koja subjekt *preplavljuju*: „Onda sam preplavio dane stidom i uzbuđenjem. To je dolazilo kao reka kad se oslobodi korita i uđe u polja“ (12). Slika reke koja napušta korito i preplavljuje polja, iako predstavljena kao radnja pripisana subjektu („onda sam preplavio dane“), pre se može tumačiti kao slika intrapsihičkog procesa, u kom junak *biva preplavljen* (stidom i uzbuđenjem), dakle pre objekt nego agens radnje označene glagolom i slikom preplavlivanja.<sup>220</sup>

To „prelivanje“ na relaciji subjekt-objekt, aktivno-pasivno, čest je perceptivni *utisak* pripovedača i važan stilski postupak u *Korenu vida*. Mogli bi se navesti i mnogi primeri u kojima izrazito *trpni* subjekt pripovedanja svoju energiju reagovanja opazajno projektuje i ustupa nizu animiranih i oživljenih predmeta.<sup>221</sup> Animiranje predmeta, na koje bivaju preslikane radnje i stanja koji zapravo karakterišu subjekt doživljavanja, deo je šireg stilske kompleksa u *Korenu vida*, u okviru kog se na više strukturnih ravni podstiče načelo *opšte protočnosti i relativizovanja granica*. Kao što smo pokazali, jedna od glavnih funkcija i posledica systemske upotrebe *apostrofe* jeste intenziviranje odnosa subjekt-objekt i volja za animiranjem i davanjem glasa odsutnom, neživom ili mrtvom.<sup>222</sup> Razmeni između subjekta i objekta pripadaju i brojne personifikacije kao jedan od tipičnih postupaka i efekata lirizacije. Tu protočnost možemo pratiti i na

---

<sup>220</sup> U nastavku subjekt opisuje upravo takav slučaj, tj. osećanje nemira koje sad preplavljuju njega i njegovo telo: „Posle je počelo da mi se penje u lice i da ulazi u ruke, koje sam pružao uvis, da se taj nemir još više produži“ (12).

<sup>221</sup> Up. „Magla je, međutim, sve više padala, kao crna kiša ili noć, tako da su *kuće počele naglo da se udaljuju od mene*“ (14); približavajući se vozom gradu „Tako mi je u susret dolazila osvetljena varoš, uveče, kad pogledh put nje“ (25); „O kako svirepo vidim, proročanski skoro vidim, da nisam mogao biti drugi, ni izvan ovih poštenih soba, ni preko ovih rastopljenih boja, kad *zagledan kraj prozora protiče svaki dan*“ (prenos: zagledan subjekt kraj prozora posmatra proticanje dana – dan zagledan protiče kraj prozora) (45); ulazak u park – „Iznenada nas kroz mala vrata uvuče veseo park“ (53); „pošto sam neizbežno osećao ulicu kako juri bezbrojnim sijalicama i dugačkim redovima crnih kišobrana“ (58); „iako sam pružao ruke, koje su me bolele i nikako nisam mogao da ih pripijem uz telo ni da uhvatim kvaku na vratima, koja se sve više udaljavala“ (97). Poseban vid ovih transakcija i inverzija čini zamenjivanje po vertikalnoj osi: nebo-zemlja, Sunce-bare: „Ponekad su ostrva dubine kao nebo u oblacima“ (13); „oči okrenute nebu, duboke oči, koje silaze do zemlje“ (43); „Oblaci se skupljaju i plove u snegu kao u beskrainoj vodi“ (62); „preko neba, koje je blistalo u plesnicim barama“ (65); „sunce je u plesnivim barama“ (66); „lutanja preko preko mora u kome se odsijava celo nebo [...] preko barica u kojima se oledaju bedne svetlosti dana“ (104).

<sup>222</sup> Podsećamo na kraj apostrofiranja dimnjaka: „Dimnjaci dragi, niko mi nije tako razumljivo govorio kao vi“ (43).

elementarnom jezičko-stilskom planu, kao ukrštanje dvaju metaforičkih planova pri izgradnji slike.<sup>223</sup> U metaforizaciji prostora i prostornih odnosa u *Korenu vida* posebno mesto ima pokretljivost po vertikalnoj osi, gde se stalno ogledaju, metaforički prepliću i kontrastiraju visina, nebo, sunce, s jedne strane, i voda, zemlja, bara ili ponor s druge strane. U sklopu psihološke konfiguracije junaka ta zamenjivost subjekta i objekta suštinsko je svojstvo njegove hipersenzibilnosti, depersonalizacije i pokolebanih granica između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta, some i psihe, kao i između sveta jave i sveta sna.<sup>224</sup> Na narativnom nivou ta poroznost granica reflektuje se i kao fundamentalna labilnost i pokretljivost između *nekada* i *sad*, koji su u autobiografskom, odnosno autofikcijskom pripovedanju, kao mešavini *histoire-discourse*, u stalnoj interakciji i tenziji.

Pored toga što trpni subjekt pripovedanja *Korena vida* (o)sećanjima biva *preplavljen*, uz stalne transakcije na relaciji unutrašnje-spoljašnje, subjekt-objekt, aktivno-pasivno, glavna karakteristika tih (o)sećanja jeste njihov *spontani, instinktivni i nenadani* dolazak: „Tuga mi sad dolazi kao glad [...] To dođe s vremena na vreme, bez ikakve određenosti: u magli žaljenja za nečim nepoznatim, u želji za linijama sasvim nesklopljenim“ (8). Način na koji ta sećanja i „ronjenja u srce“ pristižu „bez ikakve određenosti“, apsorbuju pripovedača i nameću se pripovednoj prezentaciji, upčtetljivo je opisan i narativizovan u jednom od fragmenata s početka romana. Pri zastajanju voza na jednoj od stanica, pripovedač na zvuk vode iz pumpe „skoro u snu“ silazi iz voza, a pri dodiru sa tečnošću „sve se iz osnova menja“ i pokreće se halucinantni rad asocijativnog prenosa i uranjanja u sećanja na utiske iz detinjstva:

„Voda je naišla punom snagom, napunila mi je usta i prelila se preko mog lica.

U tom se trenutku sve iz osnova menja. Kad sam uspravio glavu, primetio sam da je ulica bela između lipa, i da niko neće proći zbog visokog sunca. Tu je gvozdена ograda detinjstva, da kao kroz kavez osećam leto, toplo i nepomično. [...] Ptica pada kao kamen na blatni krov. Leto. Sad prolaze kola natovarena senom. Ona silaze sa šapatom i mirisom, skoro nečujno, da ostanu

---

<sup>223</sup> Up. ukrštanje karakteristika *mora* i karakteristika *polja*: „Stara je kobila, međutim, čekala u polju, vezana ularom za nogu. Zagrlio je njenu glomaznu glavu kao sestricu i ljuljao se na talasima mornar zapuštenih polja. Najzad je morala da uđe u njive, u njive izrovane dubokim brazdama, i tu se probudila bura na crnoj uznemirenoj zemlji. Borio se hramajući brod i ostavljao je razlivene talase kao razvučene plastove sena“ (65).

<sup>224</sup> Up. karakterističan odlomak o zameni snega/leda za bele krinove na granici sna i buđenja: „Bol je u rukama jer sam dodirnuo ledene cvetove na prozoru [...] Probudio sam se skokom, i kao produžetak sna, visili su na nebu beli krinovi. [...] Bol je u rukama, a dodirnuo sam samo led na prozoru“ (29).



još samo šum i želja. Šum je još u grudima kad preskočim ogradu i, sakriven iza mirisnog brda, čupam i bacam na zemlju zagrljaje dalekih livada. Da, sećam se: to je za krevet mojih belih zečeva. To je za moj san i za moj strah kad me vetar plaši, i za moju gordost što nisam bio prvi kad sam toliko želeo“ (18–19).

U gradativnoj tipologiji samo(o)sećanja nad kojima junak-narator sve više gubi sposobnost pripovedne kontrole i manipulacije, kulminativnu tačku predstavlja slika *prinudnog pamćenja*, u vidu sećanja, osećanja i fantazmi koji imaju kompulzivni, nekontrolisani i utoliko *simtomatski* karakter: pasivni subjekt *Korena vida* „trul[i] tim nametnutim darovima prošlosti“ (44) i doživljava sebe kao „žrtvu“ vlastitih sećanja i afekcija, čiji je spontanitet zapravo oblik nametljive prinude. Na sličan način *spontane* i *prinudne* bile su i prve slike nadrealističkog automatizma, kako ih je opisao Breton, a sličan problem kompulzivnosti u ponašanju junaka i procesu pripovedanja u isto vreme rešava i Bataj u *Priči o oku*.

Vrlo je važno da ta automatska, ne-moždana, afektivna, neočekivana i hipnotička sećanja-zamke i „ronjenja u srce“ pripovedač *Korena vida* na jednom mestu opisuje u gotovo psihoanalitičkim kategorijama (*prinudnog*) *ponavljanja* i *povratka (potisnutog)*, tj. onoga što dolazi kad se namanje nadaš, zaboli iznenada i daje utisak sklapanja kruga i večnog vraćanja (pot)is(nu)tog:

„Hteo bih da se oslobodim tih ronjenja u srce. Da mogu da prolazim nedirnuto, samo moždano kroz život, uzdignut nad svim tim putevima koji se ukrštaju. Da me ne zanese nijedna matica, da ne tonem večito. O kako često tonem u užasne dubine, koje me odvlače, onesvešćuju! Pođem tako, rešen da samo mislim smešeci se. Zaboravim za trenutak na zamke i poverim se ravnici, odlučno i lako. To ipak naiđe kad se najmanje nadam, kad najviše verujem u sebe. Zaboli iznenada sama misao, ili kao kucanje sata u krug, postoji uvek poslednji otkucaj, koji je povratak“ (1983: 19–20).

Tip subjekta i tip pripovedanja u *Korenu vida* međusobno se uslovljavaju i podržavaju u procesu dijalektizacije i *razgradnje* koja postavlja osnove za jedan novi tip (anti)romaneskne arhitek(s)ture. Pripovedački subjekt u krizi lišen je snage i volje neophodne da bi se se spoljašnjim i unutrašnjim događajima, preplavljujućim senzacijama i (o)sećanjima, nametnuli solidnost, koherencija i konsekventnost

klasičnog hronološko-mimetičkog pripovedanja. Njegova pasivnost, međutim, otvara prostor za jedan drugačiji tip naratibilnosti i postaje podloga za ispisivanje nekog sasvim drugog narativa, upravo onog narativa nesvesne želje i/ili potisnute traume koji se i može ispisati samo u nekoj vrsti narativnog neznanja, nepouzdanosti i nekontrolne. Logika traumatsko-simptomskog narativa pritom je kod Vuča osveščena i posredno, lirsko-refleksivnim sredstvima autotematizovana.

Suspenzija volje, realističkog koncepta identiteta, predavanje fantaziji i celo *trpno pripovedno stanje* subjekta *Korena vida* neophodan su preduslov za specifičnu psiho-narativnu dinamiku u kojoj postaje *nemoguće zaboraviti i ono što nikad nije pomišljano da se zapamti*.<sup>225</sup> Koncept narativa kompulzivnih sećanja, kao Vučovo originalno rešenje za koordinaciju autobiografske sadašnjice i retrospekcije, ima evidentne psihoanalitičke potencijale i implikacije. Antiroman je tim „neželjenim darovima“ prošlosti, *povratka potisnutog i nezaboravnosti nezapamćenog*, pretvoren u svojevrsni *simptomski narativ*, čiji zaplet ne počiva na tekstualnoj površini i prezentnosti, već na intrizi koju, mimo „izmišljenih zapleta“ i svesnih manipulacija pripovednim sadržajem, trauma, želja i nesvesno ispisuju kroz svest i tekst subjekta. Slobodne asocijacije i kompulzivna sećanja, kao osnovna načela narativne (dez)organizacije u *Korenu vida*, dva su površinska lika istog tekstualnog „podzemlja“ u koje treba uroniti kako bi se, čitalački i interpretativno, rekonstruisao pravi, *korenski zaplet* Vučovog (anti)romana.

Sled „spontano“ odabranih i nametnutih fragmenata prošlosti, najčešće vrlo intimnih, afektivno zasićenih scena i doživljaja, selektovani su i raspoređeni po tekstualnoj površini kao amorfnu masu unutar koje pravi (anti)romaneskni zaplet nije neposredno dostupan ni samom subjektu pripovedanja. To je neizbežna implikacija raspolućenosti i samootuđenosti novog tipa postkartezijanske subjektivnosti koja je podeljena na nesvesno i svesno, primarne i sekundarne procese. Ne samo tematski već i strukturno Vučo u srpski avangardni (anti)roman uvodi taj novi tip pripovedne subjektivnosti i tekstualnosti, za koje psihoanalitička egzegeza više nije pitanje arbitrarnosti tumačeve odluke već hermeneutičkog imeprativa nametnutog prirodom samog teksta. Pripovedač i čitalac nalaze se pritom, kao i u slučaju automatskog pisma, u vrlo srodnoj ulozi, tj. pred istim hermeneutičkim zadatkom rekonstrukcije „zločina smisla“ iz afektivne arabeske jednog simptomskog narativa. U recepcijski interaktivnoj

---

<sup>225</sup> Vučovim, tj. pripovedačevim rečima: „kao živa rana, ili ponori, koje je nemoguće zaboraviti, iako nikad nisam pomislio da to zapamtim“ (14).

konceptiji *romana-razgovora* i *romana-svedočanstva* taj simptomski narativ znači i poseban hermeneutički poziv čitaocu na interpretativni rad koji u osnovi samo on, čitalac (i autor-pripovedač kad/ako preuzme njegovu poziciju), može da saučesnički obavi.

Vučovo pripovedanje u ovom smislu odgovara tipu *traumatskog narativa* kao *narativa svedočenja* koji I. Kakandes izdvaja kao jedan od glavnih tipova *talk fiction* (Kakandes 2001: 89–99). Reč je o tipu narativa koji se orijentiše na interakciju između teksta i čitaoca zasnovanu na modelu interpersonalnog *svedočenja*, i to putem dve osnovne kategorije „deiktičkih“ naznaka: 1) upotrebom *zamenica obraćanja* kao pozivom na sa-svedočenje, i 2) *mimezom (post)traumatskih simptoma* koje tek slušalac/čitalac opaža i potvrđuje kao takve (111). Apostrofički stil *Korena vida*, njegova prenanstanjenost glasom, raz-govorom, pozivima i dozivanjima, iz ove perspektive i sama postaje *simptom* potrebe i poziva čitaocu na sa-svedočenje, i to kao na čitanje ne onoga što glas govori već onoga što je u njemu naglas prećutano i što u tekstu ne (može da) piše izravna i neposredno.<sup>226</sup> Takav narativ je zapravo *kruženje oko traume* kao onog neizgovorivog, kao oko događaja koji se može desiti tek kroz interaktivno i hermenutičko sa-učešće drugog. Važno svojstvo tih narativa jeste da traumatsko iskustvo nije dato kao neposredan pripovedni sadržaj već kao neasimilovano i posred(ova)no iskustvo o kom sam *tekst svedoči* putem niza formalnih, pripovednih i tipografskih postupaka koji podražavaju (post)traumatske simptome (lakune, elipse, repeticije, ahronije, nepovezanost događaja itd.). Tek je čitalac-tumač instanca gde se traumatika pa i prava tematika teksta može prepoznati, zatvarajući krug svedočenja otvoren tekstom kao interpelacijom čitaoca. Apostrofički i traumatski narativ, koji bi u klasifikacijama I. Kakandes načelno pripadali odvojenim tipovima, u *Korenu vida* deluju simultano i simbiotički, uzajamno se dopunjavajući. Stalni apostrofički poziv čitaocu na aktivno (sa)učesće – poziv koji ga čak i u slučaju neposrednog oslovljavanja usled pisanog modela književne komunikacije zapravo nikad ne može zaista dosegnuti – preliva se u drugi vid *hermeneutičke* participacije nephodne da bi se trauma uopšte uočila, priznala i razumela.

---

<sup>226</sup> Čitalac je tu, kao i u autofikciji Dubrovskog, stavljen u ulogu psihoanalitičara koji sluša/čita tekst ispunjen lakunama, simptomima, i drugim tragovima primarnih procesa, koje treba pre svega registrovati, a potom i „rasključati“ smisao i znanje koji su u njima pohranjeni.

### 3. 4. 2. 3. Psihoanaliza, rat i simptom

Šta je tačno priroda iskustva čije simptome i (post)traumatske efekte zatičemo na tekstuanoj i narativnoj površini *Korena vida*, tek treba utvrditi. Ono to o njemu preliminarno ipak možemo reći jeste da je ono što je očigledno *odсутno prisutno* na narativnoj površini *Korena vida* upravo najveća kolektivna trauma Vučove generacije i cele epohe – Prvi svetski rat. I. Kakandes skreće pažnju na jednu važnu pojavu vezanu za društveno-istorijski status svedočenja o (ratnoj) traumi. Kada je, kao u slučaju Prvog svetskog rata, celo društvo bilo traumatizovano, postoji velika mogućnost da narativno svedočenje o traumi ne bude prepoznato kao takvo u zajednici u kojoj su i recepijenti teksta „žrtve“ istog „kataklizmičkog iskustva“ (Kacandes 2001: 98). Onoliko koliko se u *Korenu vida* ratna trauma nije mogla pripovedati kao događaj, kao asimilovana i savladana prošlost, toliko se nije mogla ni prepoznati tj. čitati (k)od savremenika.

To donekle objašnjava zašto je tema ratne i identitetske traume ostala gotovo sasvim neprepoznata i nepriznata u recepciji Vučovog (anti)romana, u vreme kad se pojavio, ali i sve do danas. Ukoliko neuspeh „književno-istorijskog svedočenja“ u recepciji savremenika i samo postaje *simptom* za kasnija „transistorijsko-transkulturalna svedočenja“ (Kacandes 2001: 98), gotovo potpuni izostanak ovih potonjih, post-savremeničkih po-svedočenja traumatskih rezova i tišina Vučovog (anti)romana, postaje još simptomatičniji. Sam Vučo je o traumi Prvog rata i povlačenja preko Albanije otvoreno pisao tek s još veće vremenske distance i naknandno ih reintegrirao u svoja poznija romaneskna svedočenja o traumi ideološko-istorijskog prekida koji je doneo Drugi svetski rat. U okviru Vučovih posleratnih romanesknh trilogija traumatske beline *Korena vida* biće višestruko (re)verbalizovane i narativno asimilovane, gubeći auru neizrecivosti koja je karakterisala njihovu prvobitnu antiromanesknu artikulaciju.

Ratno iskustvo nije naglašena tema *Korena vida*, ali je za savremenike sama linija geografskog kretanja junaka, tipična za izbegličko kretanje srpskih đaka posle albanske golgote (evakuacija, škole u južnoj Francuskoj), kao i simptomatologija njegovih telesnih, perceptivnih i psiholoških stanja, mogla biti dovoljan signal o pozadinskom prisustvu ratne kataklizme. Činjenica da se o ratu ipak ne govori kao o ličnom iskustvu pripovedača-junaka, premda je to zasigurno događaj koji u njegovoj ličnoj povesti i afektivnom životu jeste morao *ostaviti traga*, svedoči da je iskustvo radikalne kolektivne

destrukcije pomerenom u *traumatski egzil*, kao jezgro iz kog se mogu objasniti i druge strategije pripovednih elizija, elipsi, kolebanja i odbijanja da se govori. Otpor prema imenovanju rata kao traume bi u tom smislu mogao biti indikator ili objedinjujući horizont svih strategija odbijanja da se imenuje u *Korenu vida*, bilo da je reč o paraboličkom stilu, brisanju referencijalne konkretnosti, ili doslednom obezimenjavanju junaka antiromana. U romanu prepunom glasova, apostrofe, dozivanja i volje za komunikacijom, istovremeno deluje suprotna sila snažnog potiskivanja imenovanja i označavanja.

Pitanjem traume i ratnih neuroza neposredno posle Prvog svetskog rata bavila se i zvanična psihoanaliza. U zborniku *Psihoanaliza i ratne neuroze* (1919) objavljeni su prilozima nekoliko uglednih Frojdovih sledbenika (Ferenci, Zimel, K. Abraham, Džouns), uz Frojdov kraći predgovor (Ferenci, Abraham et al. 1921). Proliferacija teških neuroza usled „masovnog eksperimenta rata“ (Ferenci) stavila je i psihoanalizu pred brojne praktične i teorijske izazove. Uspeh psihoanalitičkih metoda u objašnjenju i lečenju ratnih neuroza doveo je do povećane popularnosti sporne bečke nauke, koja je, za razliku od preovlađujućih neuroloških i fizioloških pristupa, poreklo neurotskih simptoma tražila u faktorima psihičke prirode.<sup>227</sup> Pitanje od „prvorazrednog teorijskog značaja“ za psihoanalizu bilo je, međutim, utvrđivanje da u korenu simptoma ratnih neuroza, kao i svih neuroza u miru, stoje faktori ranoinfantilnog, nesvesnog i seksualnog porekla. Simptomi neuroza izazvani ratnim šokom su, kaže Ferenci, bez izuzetka histerični, obeleženi psiho-neurotskim fiksacijama kao izrazom nesvesne želje ili reakcije na nju (Ferenzi, Abraham et al. 1921: 10, 12). Na jak doživljaj straha,

---

<sup>227</sup> Zahvaljujući širenju psihoanalitičke metode lečenja tokom rata i Breton je bio u prilici da se kao mobilisani internista u psihijatrijskom centru Sen-Dizije prvi put upozna sa Frojdovim učenjem i eksperimentalno ga primeni na vojnicima evakuisanim sa fronta zbog duševnih poremećaja. Delirično iskustvo jednog od vojnika imalo je „odlučujućeg uticaja“ za razvoj njegove misli: „Najzad [...] između tih zidova, sreo sam jednu ličnost koja nikada nije izbrisana iz mog sećanja. Reč je o čoveku mladom, obrazovanom, koji se na prvoj liniji bio proslavio [...] smelošću koja je išla do vrhunca: uspravan na grudobranu, usred bombardovanja, upirao je prstom u granate koje su proletale. [...] Ali u korenu te hrabrosti krila su se izričito inoverna ubeđenja: takozvani rat bio je samo priviđenje, tobožnje granate nisu mogle naneti nikakvo zlo, prividne rane poticale su od šminke [...] Njegova argumentacija – jedna od najbogatijih – i nemogućnost da se on natera na popuštanje, na mene su ostavili jak utisak. Posle toga sam često razmišljao o krajnjoj tački koju je on predstavljao na liniji što povezuje umovanje jednog idealiste, kao što je Fihte, sa nekim osnovnim Paskalovim sumnjama. Izvesno je da za mene odatle potiče izvesno iskustvo koje će se nekoliko godina kasnije ispoljiti u mom *Uvodu za raspravu o nedovoljnosti stvarnosti*“ (nav. prema Parino, Breton 2010: 26). H. Foster je u studiji *Kompulzivna lepota* (Foster 1997) pokazao kako se celokupna poetika nadrealizma i njeni ključni pojmovi (čudesno, konvulzivna lepota, objektivni slučaj) mogu posmatrati kroz frojdovski koncept *the uncanny* (*das Unheimliche*), prisno vezan za pojmove traume, povratka potisnutog i nagona smrti.

traumatski šok i neuspeh u adaptaciji ratnim okolnostima ego reaguje *regresivim* ponašanjem, povratkom na prevaziđene stadijume razvoja, padom u narcizam i oživljavanjem starih nesvesnih konflikata sve do „primordijalne mreže infantilne seksualnosti“ (Simmel). Ova, za psihoanalitičku teoriju krucijalna hipoteza, bila je istovremeno ona koju je najteže bilo dokazati i promovisati široj zajednici.

Pitanju ratne i/kao traumatske neuroze sam Frojd će se vratiti u jednom od svojih najpoznatijih i „nesporno najspornijih“ tekstova. Reč je o metapsihološkom ogledu *S one strane principa zadovoljstva* (1922), koji je donosio reviziju Frojdove teorije o nagonima i postulirao tzv. *nagon smrti*, agresije i destrukcije u samim temeljima ljudske psihe. Frojd sad smatra da „u duševnom životu stvarno postoji prisila ponavljanja koja zalazi iza principa zadovoljstva“ i koja se čini „prvobitnijom, elementarnijom, nagoniskijom od principa zadovoljstva“ (Frojd 1994: 24). Taj nagon smrti ispoljava se kao mazohistički užitak u ponavljanju neurotskog simptoma, ali je zapravo reč o mnogo širem skupu fenomena (traumatski snovi, dečje igre, regresija, transferna neuroza, mazohizam) koji podrazumevaju *prisilu ponavljanja* potisnutih sadržaja, koje se ne upravlja principom zadovoljstva.<sup>228</sup>

Snovi neurotičara posle traume, koji ih stalno vraćaju u situaciju nesreće, kao i snovi koji tokom analize obnavljaju sećanje na psihičke traume detinjstva, pripadaju *prisili ponavljanja*, dakle pred-vremenu „s one strane principa zadovoljstva“. Kod neurotičara, dolazi do *ponavljanja potisnutog* kao sadašnjeg doživljaja umesto da se u sećanje dozove kao deo prošlosti, pri čemu to ponavljanje „uvek sadrži deo infantilnog seksualnog života, dakle Edipovog kompleksa i njegovih izdanaka“ (20). „Prisila ponavljanja donosi ponovo i takve doživljaje prošlosti koji ne sadrže mogućnost zadovoljstva, koji ni onda nisu mogli biti zadovoljenje“, pri čemu se pre svega misli na rano „cvetanje“ infantilnog seksualnog života, koji se neizbežno završava „narcističkim ožiljkom“ nerazrešive edipalne ljubavi osuđene na propast uz duboko bolna osećanja (21–22). Postojanje neurotskog *simptoma*, kompromisne tvorevine u kojoj istovremeno deluju i nesvesna želja i otpori njenom obznanjivanju, indikator je povratka potisnutog, znak sile koja zalazi s onu stranu svesnog kao i s one strane principa zadovoljstva. Za pitanje narativnosti od velikog je značaja i specifična temporalnost traume: neurotski

---

<sup>228</sup> Psihička fiksacija na traumu poznata je još od ranopsihoanalitičkih proučavanja histerije: „Histerični najvećim delom pate od reminiscencija“ (Frojd 1994: 13). O analogiji između patogeneze histerije i traumatske neuroze, čijim uzrokom smatra afekt straha (iznenađenje, užas, pretnja po život), Frojd je pisao još u zajedničkom uvodu u *Studije o histeriji* (Frojd, Brojer 2004: 25).

simptom koji insistira i prinudno se ponavlja pripada onoj *bezvremenosti* nesvesnih psihičkih zbivanja, što znači „da vremenski nisu raspoređena, da vreme na njima ništa ne menja, da im se predstava vremena ne može približiti“ (29). Njegovo vreme je vanvremeno vreme večnog vraćanja, fiksacije i repetitive.

Pripovedni subjekt *Korena vida* mogao bi biti optimalan primer kako za produženo dejstvo ratne traume, tako i za postulirano poreklo neurotskih simptoma u znatno dubljim i fundamentalnijim zapletima i nerazrešenim konfliktima infantilne seksualnosti. Kako su to nastojali da pokažu autori zbornika *Psihoanaliza i ratne neuroze*, traumatski šok u ratu bio je po pravilu samo intenzifikator i okidač za razvoj neuroze kod subjekata koji su za to bili predisponirani. Većina ratnih neurotičara i pre rata su bili ličnosti slabe volje, inicijative i osećaja za praktičnost, s problematičnim libidom, seksualnom pasivnošću ili odnosom prema ženi fiksiranom na stadijumu narcizma (v. Ferenzsi, Abraham et al. 1921: 24–25). S druge strane, u ratu stečene i razvijene neuroze često su poprimale hroničan karakter i nastavljale se i u miru, omogućavajući da se prati ili naknadno potvrdi najteže prihvatljiva psihoanalitička pretpostavka da su u ratnim kao i u traumatskim neurozama i histeriji simptomi eksponentni nesvesne želje koja je ranoinfartilne, seksualne prirode.

Opisani subjekt u krizi *Korena vida* mogao bi se posmatrati kao egzemplar ratnog „histerika“.<sup>229</sup> Protagonista *Korena vida* ispoljava i samoopisuje gotovo sve siptome koje u svojim priložima navode autori zbornika *Psihoanaliza i ratne neuroze*. Tu spadaju razni oblici neurotske i infantilne regresije: strah, pasivnost, povlačenje od ljudi, samosuredsređenost, preosetljivost svih čula i poremećaji percepcije, budni snovi i autohipnotička stanja, ugroženost libida i potencije, hipersenzibilnost, tendencija ka izlivima besa, gubici kontrole, nesposobnost prilagođavanja disciplini, sukobi sa autoritetom, pojačana osetljivost i potreba za ljubavlju. Posebno je zanimljivo da junak *Korena vida* „pati“ od jednog od vrlo karakterističnih simptoma ratnih neurotičara – reč je o anomalijama vezanim za držanje tela i kretanje, kao što su junakove senzacije o imobilnosti, otežanom kretanju, paralizi, dakle regresiji na „infantilni stadijum nesposobnosti da se hoda ili učenja hodanja“ (Ferenzsi, Abraham et al. 1921: 19).

---

<sup>229</sup> Sam Vučo je u drugom delu trilogije *Omama*, govorio o svojoj neodlučnosti dvadesetih godina kao o „nedovršenom odjeku“ rata: „možda je ta neodlučnost tavorila u meni kao nedovršeni odjek nepoverenja stečenog u prvom svetskom ratu“ (Бычо 1976: 106). Takođe: „Govorim protiv rata koji sam preživeo, ali ne i preboleo“ (174).

Još je značajnije da je prisustvo simptomatologije ratne, tj. traumatske neuroze u *Korenu vida*, zahvaljujući kompulzivnim i opsesivnim (o)sećanjima junaka-pripovedača, neskriveno približeno sadržajima porodične i edipalne „romanse“, pitanju ljubavi i narcističkih fiksacija, tako da potisnuta tema rata i preostali tragovi jakih afektivnih fiksacija u Vučovoj prozi zaista zakonomerno vode ka „primordijalnoj mreži infantilne seksualnosti“. „Kraljevski put“ do dešifrovanja logike tog potisnutog i insistirajućeg korenskog zapleta *Korena vida* može otvoriti jedan preeksponirani i naddeterminisani simptom, koji se, kao što to često biva, nalazi na najvidljivijem mestu. Mestu naslova.



### 3. 4. 3. (V)IDENTITET: *KOREN VIDA* I TAJNA ROĐENJA

#### 3. 4. 3. 1. Nadrealistički antiokularocentrizam

U rekonstrukciju „podzemne“ narativne dinamike *Korena vida*, tj. onog tipa odgođenog zapleta koji asocijativno ulančanim romanesknim fragmentima istovremeno biva i potiskivan i uprisutnjen, moglo bi se krenuti od samog naslova antiromana. Iako bi, na prvi pogled, pripadao tipu *tematskih* naslova, koji se odnose na sadržaj dela, asocijativno polje oko pojmova koji čine genitivnu metaforu naslova *Koren vida* dopušta da ga čitamo i kao neku vrstu *rematskog* naslova, koji govori o formi ili žanru dela.<sup>230</sup> Njegova dvočlana struktura udružuje perceptivni pojam vezan za čulo *vida* i organicističku metaforu *korena*, koja pripada jednom od arhetipskih kulturnih imaginativa – paradigmi drveta. Srodne biološke i organicističke metafore ostavile su značajan trag i u estetičkoj i književnoj terminologiji vezanoj za genezu formi, tj. pitanja (književnog) žanra, roda, vrste.<sup>231</sup> Zahvaljujući toj paradigmi, metafora *korena*, pored upućivanja na izvorište, genezu ili poreklo, upućivala bi i na ono što se po pravilu nalazi ispod zemlje, dakle skriveno od pogleda i svetlosti, i utoliko suprotstavljeno funkcijama perceptivnog organa sa kojim ipak *strasta* genitivnim pogonom metafore. Dodamo li tom semantičkom krugu značaj koji organ oka i mehanizam pogleda imaju u filozofskim i psihološkim teorijama konstituisanja ljudskog identiteta, sugestivan naslov Vučovog (anti)romana može se čitati kao najava pripovednog istraživanja veze između *porekla identiteta* i *poetike žanra*.

Značenje naslovne metafore *korena vida* ubrzo dopunjuje opšti epigraf romana, preuzet iz Remboovog *Boravka u paklu*, te, kako je pisao Benjamin (1974: 259), „prve povelje“ nadrealizma. Činjenica da je moto dat u neprevedenom obliku predstavlja gest avangardne elitizacije i udaljavanja od (prosečnog) čitaoca, što je donekle u suprotnosti s komunikacijskim etosom *romana-razgovora*, ali je sasvim u skladu sa okultirajućim sadržajem samog citata: „Imam oči zatvorene za vašu svetlost“. Množinski oblik te „*vaše svetlosti*“ korespondira sa kolektivnim „likom“ negativne Vi-publike *Korena vida*, koja ovim remboovskim glasom, na samom pragu dela, biva apostrofirana iz samog jezgra nadrealističke antitradicije. Širi kontekst iz kog je citirana rečenica preuzeta dodatno

<sup>230</sup> Podela na tematske i rematske naslove je Ženetova (v. Genette 1997a: 81 i dalje).

<sup>231</sup> Posebno u romantičkoj teoriji književnosti i umetnosti, v. Wellek 1968.

osnažuje dejstvo citatne transakcije i konfrontiranje zajednica širom otvorenih i širom zatvorenih očiju. Iza Rembovog kao i iza Vučovog Vi stoji isti ideološki antijunak – malograđanski društveni i simbolički poredak, koji je glavni uzrok junakovog revolta i meta njegovog pobunjenog govora.<sup>232</sup> Tako je minimalnim ali pragmatički snažnim peritekstualnim sredstvima naslova i epigrafa, čitalac *Korena vida* na samom pragu dela dobio značajna intertekstualna, ideološka i poetička „uputstva“ za raščitanje teksta (anti)romana.

Smeštajući motiv oka/vida u središnje svog (anti)romana, Vučo se priključuje jednom egzemplarnom vidu nadrealističkih istraživanja, koje je obeležilo sva njegova žanrovska područja, od automatskog pisma i poezije do slikarstva, kolaža, fotografije i filma. Reč je o destruktivnom i problematizujućem odnosu nadrealista prema oku, njihovom „gubitku poverenja u oko“ ili „rašćaranju oka“, koje je Martin Džej analizirao kao važnu, čak „centralnu“ etapu u narastajućoj krizi zapadnoevropskog okularocentrizma, koja će svoj pun zamah ostvariti u francuskoj društvenoj, filozofskoj i psihoanalitičkoj misli druge polovine XX veka. Posebno od kartezijske tradicije, ljudsko oko i pogled vezivani su za fundamentalne filozofske i teorijske koncepte, pitanje fenomenologije (sa)znanja, organizovanja iskustva i formiranja identiteta. Kritika racionalističkih i prosvetiteljskih temelja evropske kulture i misli, ispostaviće se i kao velika kritika privilegovanja okularnog iskustva, kao i tipa saznanja, subjekta, iskustva i etike koje ono implicira. Tom trendu pripada i psihoanaliza, posebno lanakanovskog usmerenja. Jedan od najznačajnijih Lakanovih teorijskih doprinosa vezano je za odnos oka/pogleda i formiranja identiteta. U ranom psihorazvojnom periodu, tzv. *stadijumu ogledala* dolazi do prve narcističke identifikacije i konsolidacije subjekta kao ega, tj. projektivne i anticipativne celovitosti, koja će biti osnov za sve potonje identifikacije. To uceljujuće ogledalno iskustvo, okruženo i podržano pogledom i govorom drugog, međutim, istovremeno je i snažan izvor samoootuđenja i iluzornih projekcija celovitosti.

Oko, koje u hijerarhiji telesnih organa i funkcija tradicionalno ima status najplemenitijeg čula, u nadrealizmu postaje ultimativni predmet destrukcije i

---

<sup>232</sup> U celini odlomak *Boravka u paklu* iz kog je preuzeta rečenica za moto Vučovog romana glasi: „Da, moje oči su zatvorene za vašu svetlost. Ja sam životinja, crnac. Ali zato mogu da budem spasen. Vi ste lažni crnci, vi ste nastrani, svirepi, škrti. Trgovče, ti si crnac; sudijo, ti si crnac; generale, ti si crnac; care, stari svrabe, ti si crnac; pio si neocarinjeno vino iz Satanine fabrike“ (Rembo 2004: 171). Trgovcu, generaclu i caru treba dodati i likove iz apostrofe koja je prethodila ovom odlomku: sveštenici, profesori, gospodari.

degradacije; „fascinirani interakcijom oka i teksta“, nadrealisti su razvili niz tehnika za razbijanje konvencionalnih sistema označavanja i preispitivanje „integriteta optičkog iskustva“ (Jay 1991: 23, 26). U sklopu antiokularocentrističke dominante, u nadrealizmu se profilišu dve tendencije, koje bi se mogle odrediti kao *idealizam* Bretonove *sublimne vizionarnosti*, i *materijalizam* Batajevog *ranjenog oka*. Bretonova optimistička koncepcija počivala je na afirmaciji nokturalnog, vizionarno-proročkog unutrašnjeg viđenja i romantičke potrage za *devičanskim pogledom* (v. Jay 1991: 23). Između tri uporišta zapadnoevropskog okularocentrizma, koje Džej određuje kao *spekulaciju*, *opservaciju* i *revelaciju*, Breton i nadrealisti odabiraju (treću) tradiciju „vizionarnog prosvetljenja“, otkrovenja i „vidovnjaštva“, sledeći trasu koje je zacrtao već Rembo: „svesno rastrojstvo čula i potiskivanje dnevnog, racionalnog ega“ (23).<sup>233</sup>

Batajeva koncepcija je, s druge strane, bila znatno agresivnija i detronizovala je čak i to crno, vizionarno, ali produhovljeno oko bretonovskog nadrealizma. Bataj oko tretira kao izvor duboke strepnje, izlažući ga nasilju, degradaciji i erotizaciji. Njegovo prevrednovanje konvencija i metaforizacija vezanih za oko, i posebno povezivanje oka s neplemenitim, „nižim“ funkcijama i organima, najznačajniji stvaralački oblik dobilo je u *Priči o oku* (1928). Kulminativnu fantaziju Batajevog kratkog erotskog romana predstavljala je enukleacija oka, kao „parodijska verzija odvajanja pogleda od tela karakterističnog za kartezijsku perspektivističku tradiciju“ (Jay 1991: 18). U „Kritičkom rečniku“ u časopisu *Dokumenti* (1929), sam Bataj će, svega godinu dana po objavljivanju *Priče*, enciklopedijsko-esejistički obraditi odrednicu „Oko“. Kao *kanibalski delikates* ili progoniteljsko *oko savesti*, oko je po Bataju organ ultimativne strepnje i fascinacije, najprivlačniji organ čija se krajnja zavodljivost graniči sa užasom (Bataille 1985: 17). U istom eseju Bataj se osvrće i na jednu od nezaboravnih i egzemplarnih slika nadrealističkog antiokularocentrizma – poznatu prološku scenu Dalijeovog i Bunjuelovog tek izašlog filma *Andaluzijski pas* koja je gledaoca stavljala pred krupni kadar presecanja (ženskog) oka žiletom za brijanje, nešto čemu bi se, smatra Bataj, „mladi čovek divio do granice ludila“. Razdvajajući film od „banalne avangardne produkcije“, Bataj povezuje gotske užase popularne kulture i najdublje antropološke strahove i mentalizacije, ukazujući na vezu između avanturizma i fascinacije užasom.

---

<sup>233</sup> Problemu otkrovenja i vizije u (srpskom) nadrealizmu niz eseja posvetio je Branko Aleksić u knjizi *Otkrivenje u nadrealizmu* (1983).

Fuko će u eseju „Uvod u prestup“ (Fuko 1998: 68–70) ispisati izvrsne redove o „tvrdoglavom prestižu“ koji Oko, posebno izvađeno i ekstatičko prevrnuto oko, ima u Batajevom opusu. Fuko „iščupano ili prevrnuto oko“ pokazuje kao „fundamentalnu figuru“ i prostor Batajevog mišljenja, koja „otkriva vezu između jezika i smrti“, „prazninu u kojoj se taj jezik izliva i gubi ali ne prestaje da govori“ (70). Uključeno u igru granice i prestupa, Batajevo iščupano, antiokularno i nekontemplativno, ekstatičko oko suštinski je vezano za *nemoguće* jezika i komunikacije.

Prema semantici naslova i mota *Korena vida*, kao i na osnovu koncepcije naratora kao subjekta prevashodno unutrašnjih iskustava (snova, vizija, fantazmi, halucinacija), Vučov antiroman bio bi bliži bretonovsko-remboovskom vizionarnom i nokturalnom modelu problematizacije „integriteta“ okularnog iskustva. Ipak, sadistički i traumatski momenti *Korena vida* situiraju ga bliže Batajevoj koncepciji ozleđenog oka, vezanog za formiranje identiteta, kompleks telesnosti i (ne)mogućnosti jezičke artikulacije.<sup>234</sup> Pored izdizanja pojmova oka i pogleda u privilegovani, naslovni motiv romana publikovanih iste godine (*Koren vida, Priča o oku*), jedan od najočiglednijih preseka Batajeve i Vučove antiokularocentrističke imaginacije čini neposredno uprizorenje slike ranjenog, tj. izvađenog oka.

### 3. 4. 3. 2. „Taj čovek“ bez oka

Ultimativnu antiokularnu epizodu *Korena vida* predstavlja mala gotska parabola o čoveku bez oka, bizarna i traumatična slika narušenog telesnog integriteta:

„Posle taj čovek...

Kad je došao sasvim iznenada i kad sam ga upitao šta hoće, izvukao je ruku iz kaputa, koja je bila zavijena u nešto pocepano i prljavo. Odmah sam ga razumeo, ali pre nego što sam se

---

<sup>234</sup> U ovim poetičkim razgraničenjima vrlo koristan oslonac može biti jedna druga nadrealistička zbirka iz istog istorijskog trenutka – lirska proza Davičove *Anatomije* (1929). Davičova izrazito erotizovana imaginacija i telesna transgresivnost možda se u srpskom nadrealizmu najviše približavaju radikalnijim oblicima Batajevog razumevanja erotizma, ženskog tela ali i metaforizacija okularnog iskustva. Sva ta dela, Davičovo, Vučovo, Batajevo, nastala su u gotovo isto vreme i svedoče o nekoj vrsti perzistentnosti, postojanosti i autentičnosti jakog trenda nadrealističke kritike oka, organa koji se doživljava kao noseća figura racionalističkog filozofskog, ideološkog i identitetskog programa. Oko je taj organ kroz koji se problematizuje vrednost dnevnog svet(l)a, sveta pred kojim se oči sklapaju i okreću ka unutrašnjem iskustvu, oka koje, izmenjeno tim iskustvom, rastače objektivnu stvarnost, unosi u nju halucinatorna pomeranja, inkongruencije i pukotine, fantome drugačijih stvarnosti.

pokrenuo, počeo je da odvija beskrajno dugačak zavoj, dok nisam namesto šake video nešto zgrčeno, osakaćeno i modro. To nije bilo sve: brzim i čudnovatim pokretom pritisnuo je prstima oko, koje je odjednom ispalo iz lica, i samo je ostala crna i krvava rupa, iz koje su iscurile dve kapi teške i mutne tečnosti“ (15–16).

Način na koji je ovaj motiv *čoveka bez oka* tekstualno uveden, treba videti kao sastavni i bitan deo njegovog značenja. Narativni sadržaji koji prethodne navedenom fragmentu pokazuju kako je upriličena slika, tj. sećanje na čoveka bez oka bila vezana za *afekt straha*. Nakon fragmenta u kom se junak priseća kako se u njemu rađao strah dok je kao dete na kućnom tavanu posmatrao dolazak oluje, motiv o čoveku bez oka dolazi kao naglo, pričom o strahu spontano prizvano sećanje, uz karakterističnu interpunkcijsku elipsu (tri tačke). Kao i samo sećanje, „taj čovek“ dolazi iznenada, donoseći (poput oluje u srce dečaka na tavanu) strah koji (kao i tri tačke) zadržava svojstvo nečeg nerečenog i neizgovorivog kroz ceo jezički opis tog gotskog susreta.

Povlašćeni pripovedni i hermeneutički značaj ove kratke epizode počiva u njenoj povezanosti s naslovnim motivom i jednim od središnjih tematsko-motivskih žarišta antiromana. U odnosu na naslov, ta se scena najpre ukazuje kao svojevrsna *demetaforizacija*: dok koren *vida*, kao sinonim i metonimija korena *pogleda*, dakle osnovne perceptivne funkcije oka, otvara prostor za raznolika metaforička udaljšavanja i semantička proširenja (npr. koren *vida* kao *poreklo* vizije, slike sveta, identiteta), epizoda sa „tim čovekom“ predstavlja neku vrstu dramatizacije naslovne sintagme romana, koju spušta na doslovni i telesni nivo. Koren *vida* postaje anatomski koren *oka*, izvađenog oka kao do korena iščupane, iskorenjene biljke. Pri tome, demetaforizacija, odnosno predstavljačka realizacija metafore, ne vodi semantičkoj redukciji, već omogućava da se zahvate radikalniji značenjski slojevi. Tek preslikana i snižena na rang doslovne realizacije slike, metafora *korena vida* kao anatomske *korena oka* uspeva da uprizori nešto do čega reči i kognicija teže stižu: konstitutivni nedostatak, prazninu na mestu identiteta. Jer *koren vida* kao *koren identiteta* nije ništa više do preostala „crna i krvava rupa“, iz koje potom još iscure „dve kapi teške i mutne tečnosti“. Taj paradoks *dve suze iz rupe* dodatno je pojačan epitetima („crna i krvava“, „teške i mutne“) koji konkretizuju, takoreći popunjavaju mesto praznine oko koje kruži trauma (v)identiteta. Ukupan ljudski govor i nije drugo do *epitet*, višak na mestu rupe nastale usvajanjem

govora i identiteta, temeljnog gubitka predverbalne (predogledalne, predsimboličke) „idile“ na kojem počiva krhka arhitektonika subjektiviteta.

Iznenadna pojava „tog“ neimenovanog čoveka-lutke umnogome je oblikovana kao horor osakaćenog i transformišućeg tela, (n)i živog (n)i mrtvog, čija mehaničnost podseća na svojevrsni automat, na telo-lutku koja sa lica „brzim i čudnovatim pokretom“ mađioničara izvodi jedan od najzazronijih batajevskih i *unheimlich* „trikova“ – vađenje oka, koje stoga može biti samo već mrtvo, veštačko oko, lažno ili nevideće oko, oko lišeno svog mesta i svoje funkcije. Vrednost ove gotske i groteskne, noire inscenacije počiva u njenoj ambivalenciji, koja zadržava spoj infantilne percepcije i odraslog pripovedanja, fascincije i straha, komike i tuge. Poput dekontekstualizovane slike (iz) sna, s osloncem u izvornoj moći oniričke i imaginativne produkcije naddeterminisanih slika, epizoda sa bezokim čovekom može biti egzemplum paraboličke refleksivnosti stila *Korena vida*, koja *misli slikama*.

Zanimljivo je da bi to oko koje otpada sa lica – i time obezličuje lice, defiguriše ili (demanovski) „unakažuje“ autobiografiju, dekapituirala razum, kastrira ego, uprizoruje mesto i paradoks gubitka kao praznine od koje je ostao samo *višak bez korena* – istovremeno moglo biti i skrivena i izobličena slika društveno-istorijske traume. U dekontekstualizovanim slikama Vučovog romana – čija se vremensko-prostorna, karakterizacijska i referencijalna punoća redukuje kako bi se partikularnost iskustva legitimisala univerzalnim jezikom parabole – sve to što je potisnuto, prećutano i neizgovoreno ipak „ostavlja traga“. Određena iskustva, poput traume, i jesu zabeleživa jedino kao ono što se ne može izgovoriti, odnosno ono što izgovaranjem prestaje da biva to što jeste. Nadrealistička istraživanja u prozi (ne samo u njoj) mogla bi se označiti i kao traganje za formama koje omogućavaju artikulaciju graničnih i paradoksalnih fenomena, najčešće vezanih za prirodu dijalektike jezika i nesvesnog, koji se ne mogu izraziti prostim prisustvom, prezentacijom i izričajem, već zahtevaju „dijalektičke“ forme odlaganja, udvajanja, skrivanja, odsustva.

Tako se u čitalačkoj dogradnji potencijalne mimetičke podloge susreta sa „tim čovekom“ (a efekat bi bio isti i da je u pitanju san ili fantazija), brzo može stići do jedva maskirane slike *ratnog invalida-prosjaka*. Jer, „taj čovek“ pojavljuje se iznenada i nešto „hoće“, a njegovo pružanje ruke gest je koji pripovedač „odmah“ razume, ali pre nego što uspe da se „pokrene“ i učini nešto (socijalno) očekivano, to osakaćeno telo koje traži

(pro)izvodi višak svoje groteskne, *invalidne akrobacije*: hipnotišuće dugo odmotavanje zavoja na ruci gde „namesto šake“ stoji nešto „zgrčeno, osakaćeno i modro“, čemu sledi lutkarsko-mehanički „pritisak“ (rukom?) na oko-dugme koje ispada „iz lica“. Neobični egzibicionizam jednog dekomponovanog, osakaćenog, mehaniciziranog tela, koje nemo traži i izvodi svoju grotesknu pantomimu, istovremeno bi, dakle, mogla biti i socijalno zabranjena slika ratnog invalida i potiskivane kolektivne traume koju je oličavao.

U romanu *ne piše* da je to slika jednog od brojnih socijalno nezbrinutih i zaboravljenih ratnih invalida koji su, u euforičnoj i amnezičnoj socijalno-političkoj obnovi po okončanju Prvog svetskog ili nekog od prethodnih ratova,<sup>235</sup> bili, skupa sa svojim porodicama, dovedeni na rub egzistencije i pretvoreni u prosjake. Precizna referencijalna, denotativna i iskustvena podloga motiva nije presudan hermeneutički argument. Reč je o tome da upravo lišena potpora mimetičko-istorijske denotacije ova epizoda postaje istovremeno i halucinantnija (i time zazornija) i univerzalnija (i time deljivija), i kao takva podložnija semantičkom i simboličkom *umrežavanju* sa ostalim problemskim čvorištima i srodnim epizodama antiromana. S druge strane, u trenutku kad se Vučov roman pojavio u jugoslovenskoj javnosti, pred početak velike političke krize koja će *posleratne* dvadesete rapidno preobratiti u (nove) *predratne* tridesete, nemi, bezoki i bezruki invalid iz *Korena vida* svakako je delovao i kao figura svih onih ratnih invalida-prosjaka o kojima se, kako to saznajemo iz istorijskih i književnih izvora, takoreći nije moglo i smelo govoriti.<sup>236</sup> To je samo jedan od vidova skrivenog upisivanja rata u (pod)tekst *Korena vida*, romana koji bi se, na osnovu mimikrijskog diskurzivnog kruženja oko potisnute ratne teme, mogao odrediti kao *traumatski antiratni roman*, antiroman koji govori o junaku koji ne govori o ratu. U romanu-razgovoru prožetom apostrofama protiv otuđenja, slika neme i groteskne pantomime individue kao invalida mora biti registrovana kao jedna od nezaboravnih i nezaobilaznih poetičkih (anti)figura.

Kratka epizoda o „tom čoveku“ bez oka, asocijativno uvedena povodom sećanja na strah, pokazuje izuzetan kapacitet za poetičku kondenzaciju, od nadovezivanja na

---

<sup>235</sup> Ona bi mogla biti odjek i nekog od ranijih ratova, ili Vučovih iskustava iz invalidske bolnice u kojoj je kao mladić volontirao. Up. u *Omamama* opis dočeka teških ranjenika sa Kumanova i njihove nemosti (Byčo 1973: 116–121)

<sup>236</sup> Zabranjene aspekte ratne traume opisao je M. Golubović, posebno u trećem delu trilogije *Teška vremena*, romanu *Za zasluge*, koji opisuje odnos posleratnog društva prema ratnim herojima i invalidima i daje naturalističku sliku socijalnog propadanja i beogradskog podzemlja. Tragičke dimenzije ratnih invalida pamtljivim motivom srpske proze učinio je Laza Lazarević u (odavno udžbeničkoj) pripovesti „Sve će to narod pozlatiti“.

semantiku naslova romana do evociranja njegovog istorijsko-epohalnog horizonta. Taj zaoštreniji, batajevski antiokularni sindrom telesnog nasilja i izvađenog oka stavljen je u konstelaciju sa nekoliko važnih, formalnih i tematskih čvorišta Vučovog (anti)romana: pogled, identitet, telesnost, trauma, klasno-socijalni i istorijsko-politički kompleks, čemu se pridružuju asocijativne intruzije, afektivno pamćenje i parabolična reflektivnost.

Odmah nakon epizode sa čovekom bez oka, asocijativno je uvedena poznata *apostrofa očiju*, koja je gotovo u celosti sačinjena od nominalnih sintagmi, kumulativnog i repetitivnog apozicijskog ulančavanja i vokativnog „dekliniranja“ motiva oka:

*„O, oči! Staklene vodene oči riba! Suve i pomućene iz redova mršavih postelja, crvene utvara, zečeva, noćnih ptica . . . Košmarske, orgomne, koje se približuju kao ceo svet. O oči ubica, kroz oči hladnih slika, kad zidovi mračni i duboki ne zatvaraju više prostor! Svi mehuri iz žabljaka, ritova, klobučastih bara i nabreklih blata . . . Svi prozori pod modrim kapcima krovova. O, oči vozova, lutajuće, pevajuće, putujuće. Kroz magle i noći, o oči vozova!“ (16).*

Naredni fragment romana započeće rečenicom „Stajao sam na prozoru voza“, koja direktno preuzima dva motiva s kraja apostrofičkog fragmenta (prozor, voz), a time i nadređeni motiv očiju. Ta vrsta asocijativnog ukopčavanja i nadovezivanja fragmenata temeljno je načelo tekstualnog komponovanja *Korena vida*. Ono se iz perspektive tradicionalnog romana, koji narativnu progresiju zasniva na sekvenci uzročno-posledično povezanih događaja, ukazuje kao antinarativna kombinatorika „skokova misli“ i „ključanja srca“ (Бычо 1983: 67), određena načelima prekida, disocijacije i digresije. Ali važno je primetiti da to pripovedanje u asocijativnim skokovima zadržava *linernost* svojstvenu prezentu *govora* (koji se apostrofama stalno evocira), *pisanja* teksta (srodnog dnevničkom pisanju) i *čitanja* stranica knjige *niz* koje se tekst kontinualno rasprostire. Drugim rečima, načelu semantičkog, stilskog ili pripovednog *prekida* koji karakteriše asocijativno pripovedanje u „skokovima“, suprotstavlja se linearnost i kontinuiranost prezenta pisanja i prostorne bliskosti motivski međusobno prošivenih fragmenata. Nasuprot oponiranju tradicionalnog *organskog* i avangardnog *montažnog* umetničkog dela, psiho-automatsko načelo (bri)kolažiranja asocijativnih fragmenata navodi na razmišljanje o avangardnom delu upravo kao o kompromisnoj, *organsko-montažnoj strukturi*, u kojoj heterogenost, udaljenost i arbitrarnost elemenata biva praćena psiho-organskom nužnošću i „podzemnom“ logikom nesvesnih zapleta.



Asocijativna logika ulančavanja fragmenata predstavlja transpoziciju režima slobodnih asocijacija i automatskog „kratkog spoja“ kao generatora nadrealističkog tipa metafore, na širu narativno-strukturnu ravan. Onako kako apostrofa očiju ponavlja svoj dominantan motiv, preuzima ga od prethodnog i predaje narednom fragmentu, motiv oka opsesivno će se ponavljati i kroz tekst *Korena vida* u celini. Ta repetitivnost najpre je definisana *kvantitativnim* momentom: motiv oka i za njega vezanih fenomena (prozor, ogledalo, pogled, ogledanje) pojavljuje se dovoljno učestalo (više od pedeset puta) i upadljivo učestalije u odnosu na druge motive u romanu, tako da ga moramo prepoznati i uvažiti kao „nametnuti dar“ rada teksta i njegov opsesivni motiv, simptomsku tvorevinu koja poziva na pažljivije tumačenje i dešifrovanje. Faktori *kvalitativnog* reda – istaknutost naslovom i opštim motom romana, vezanost za središnji postupak narativne apostrofe i kurzivne tipografske naglaske, pojavljivanje u lirskim jednako kao i u pripovednim delovima romana, i posebno u njegovim poetički najznačajnijim epizodama – motiv oka izdižu u rang u privilegovanog, *korenskog motiva* Vučovog (anti)romana. Oko oka se ispreda postojana simboličko-metaforička mreža koja taj okularni simptom, upadljiv označitelj na površini teksta, preporučuje kao pouzdan hermeneutički putokaz do dubljih simboličkih žarišta i traumatskih zapleta *Korena vida*.

### 3. 4. 3. 3. Opsesivno oko i ogledalna scena *Korena vida*

U skladu s naslovom i posebno remboovskim epigrafom romana, oko i vid su u *Korenu vida* najčešće znaci favorizovane subjektivističke, unutrašnje, vizionarne optike nadrealističkog junaka-pripovedača.<sup>237</sup> U *Korenu vida* se gotovo doslovno gleda *širom zatvorenih očiju*, tj. snaga želje kao pogleda objekt svoje žudnje nastavlja da projektuje i na unutrašnjost spuštenih očnih kapaka: „pod očima, koje ispod kapaka, kad ih zanosno spustimo, ne prestaju da gledaju“ (79). To je „vid bez očiju“ (99), nokturalni vid koji „jasnije vidi čim malakše dan“ (43) ili su to pogledi „zapaljeni“ žudnjom i „ustremljeni“ kao „srca prokljalih plodova“ (68). Značajnu funkciju vid ima i kao agens na aksiološki investiranoj vertikalnoj osi gore-dole: to su „ogromne oči okrenute nebu, duboke oči, koje silaze do zemlje“, koje se „utapaju“ u utopijske predele (22) ili su zagledane u ponor u koji ne silaze (28). Posebnu ulogu oči, pogled i njegove disfunkcije imaju u vizijama i

---

<sup>237</sup> „Kad za tu svetlost ne znam, ne mogu da znam odakle dolazi. Da li unutrašnja svetlost? Ipak, bojažljivo-dragocena ili, najprostije: moja“ (20).

halucijancijama junaka, na prelazima između sna i jave (29) ili u delirijumu bolesti kad uz „pomračenje vida“ stupa i priviđenje koje ga „lupa [...] senkom po očima“ (102). Jedno od poslednjih imperativnih (samo)obraćanja junaka tiče se ispisivanja svojevrsnog *mentalnog zapisa* „pred očima“ koji bi trebalo da služi kao postojani podsetnik i „filter“ između subjekta i stvarnosti.<sup>238</sup>

Zanimljivo je da se „prodiranje pogleda“ i uopšte dijalektika okularnog iskustva pojavljuje kao matrica koja strukturiira ispovednu apostrofu upućenu Bogu. Kao što smo imali prilike da vidimo, nakon što je odbačeno božje prisustvo kao epifanija glasa, dolazi i do odbacivanja ogledalne ikonografije božjeg prisustva, kad se junaku samom „učinilo“ da je njegov „lik zaplovio u bistrom planinskom jezeru, ali kad su bacili kamen da se zamuti tiha površina, ubedili su me da si ih prevario i da su uzalud klečali pred tvojim slikama“. Toj antiromanesknoj „negativnoj teologiji“ sledi svojevrsna *penetracija pogledom* u intimni prostor večernje molitve ogoljenog ženskog tela i to kroz potpuno *jezičko spajanje sakralnog i erotskog*, telesne *molitve* i *žudnje* za tajnom: „Sad te, bože, vidim, u sobama u koje iz mraka krišom prodirem pogledom kad se skromno otkopčavaju haljine, a razgolićene ruke meko sklopljene za tebe, privlačene su kao tajna“ (24).

Ako je nepomućeni lik božjeg ogledalnog prisustva u bistrom planinskom jezeru bio ograničenog trajanja i oglašen kao iluzija već na samom početku romana, vlastiti odraz predmet je snažnih junakovih fascinacija kroz ostatak teksta. Tako ćemo u romanu sresti brojne situacije ogledalnog preslikavanja lika junaka u vodi, ledu, izlogu, prozorima i posebno u ogledalima.<sup>239</sup> Pitanje ogledalne refleksije tela i lika već se znatno približava psihoanalitičkom kompleksu odnosa oka, pogleda i formiranja identiteta. Ogledanje u ogledalu i analognim ravnim površinama koje ga zamenjuju, toliko je često da bi se za subjekt *Korena vida* gotovo moglo reći da fiksira *stadijumu ogledala* kao stadijumu pripovedne problematizacije te tačke fiksacije sopstva/ega, kroz odnos prema drugom, telu i jeziku.

---

<sup>238</sup> „Zapiši pred očima slovima koja ćeš gledati pred svakom slikom, zapiši između sebe i stvarnosti, tu da ti gori plamenim razumom: Kad dođete do granice, do onog mesta gde korakom napred, korakom natrag prestaje pred vašim smislom penjanje, i put kad vam proleti kroz srce kao kroz prazno prorešetano nebo, pokažite mi šta ste to mešali sa otrovima, šta ste okretali čeličnim točkovima i čuvali u kostima kao jedinu tajnu?“ (103–104).

<sup>239</sup> Tri puta junak pominje ogledanje u ogledalu (38, 48, 98), što će biti slučaj i u jednoj od najvažnijih scena u romanu (60), dva puta ogleda se u vodi, tj. ledenim santama (57, 93), u jednoj od uvodnih epizoda zatičemo ga u vozu sa „suvim očima“ koje drhte u „ogledalu prozora“ (16–17), i jednom pred izlogom (26).

Zanimljivo je da se iz perspektive nastanka nadrealističkog koncepta psihičkog automatizma liminalni *motiv prozora* čini primarnijim i značajnijim od „bratskog“ *motiva ogledala*. Motiv *prozora*, naime, ugrađen je u samo iskustvo spoznaje i trenutak izuma *automatskog pisanja* kroz oslušivanje rečenica koje *kucaju na prozor* svesti. Prvu od tih nametljivih rečenica-glasnika druge scene (nesvesnog) Breton opisuje kao sliku čoveka presečenog prozorom na dvoje:<sup>240</sup>

„Jedne večeri, dakle, pre no što sam zaspao, razabrao sam, toliko jasno naglašenu, da je bilo nemoguće promeniti i jednu reč, ali ipak oslobođenu svakog glasa, jednu dosta čudnu rečenicu [...] rečenicu koja mi se učinila upornom, rečenicu, usuđujem se da kažem, koja je **lupala u okno**. Brzo sam je shvatio i spremio se da pređem preko nje kad me njen organski karakter zadrža. U istinu, ta me je rečenica čudila; nisam je nažalost zapamtio do danas, bilo je to nešto kao: 'Postoji jedan čovek presečen nadvoje prozorom', ali u to nije moglo biti sumnje, pošto ju je pratila slaba vizuelna predstava jednog čoveka koji korača, presečen po sredini prozorom pod pravim uglom sa osovinom njegovog tela. Nesumnjivo bilo je to jednostavno ispravljanje u prostoru čoveka koji stoji nagnut na prozoru. Međutim, kako je taj prozor sledio pomeranje čoveka, shvatio sam da sam imao posla sa slikom dosta retkog tipa i ubrzo jedino sam mislio kako da je uključim u svoj materijal pesničke konstrukcije. Samo što sam joj ukazao to poverenje a ona međutim ustupi mesto gotovo neprekidnom nizu rečenica koje su me ne manje iznenađivale i ostavljale pod utiskom takve proizvoljnosti da mi se moć vladanja nad samim sobom učinila iluzornom, i da sam mislio jedino kako da dokrajčim taj neprekidni spor koji se vodio u meni“ (Breton 1979: 32–33).

Izum tehnike automatizma prikazan je kao *nagrada*, kao rezultat uzkazanog poverenja onome što *lupa na okno* u želji za priznanjem vidljivosti. To otvaranje prozora, ukazivanje poverenja i davanje vidljivosti može se posmatrati kao korenska figura po-etike nadrealizma, u njegovim mnogobrojnim manifestacijama tokom poluvekovne aktivnosti pokreta.<sup>241</sup> Prozor tu postaje mesto granice i mogućnosti otvaranja onome *s one strane ogledala*.

---

<sup>240</sup> Motiv će ostati značajna preokupacija u nadrealističkom stvaranju, posebno slikarstvu, o čemu M. Džej piše: „Mnogi nadrealistički slikari kasnije će se služiti temom prozora kao tranzicione ili liminalne ravni između realnosti i mašte, onoga u prednjem i onoga u zadnjem planu, spoljnih i unutrašnjih svetova. Često ga upotrebljavajući da sugerišu žudnju za onim što je izvan realnog, oni su prozor takođe koristili i kao otvor kroz koji bi lice moglo da pogleda u senovitu prostoriju nesvesnog“ (Jay 1991: 25).

<sup>241</sup> Motiv prozora ima važnu ulogu i u Bretonovoj *Nadi*. K. Džonson, u tekstu o figuri duha kod Bretona i Bataja, skreće pažnju i na staru etimološku vezu između oka i prozora: „Prozor dopunjuje figuru duha,

Zanimljivo je da ta inauguralna figura nadrealističkog automatizma – čovek presečen prozorom na dvoje – nalazi neočekivan fantazmatski odjek u jednoj od najvažnijih ogledalnih scena *Korena vida*. Sve kroz tekst razasute scene ogledanja junaka, u različitim metaforičkim inkarnacijama prozora/ogledala, gravitiraju ka toj najrazvijenijoj i najpregnatnijoj *arhiogledalnoj sceni* u kojoj se susreću pitanja pogleda, identiteta, tela, žene i erotizma. Zbog njenog značaja, neophodno je navesti je u celini:

„Kupio sam pune džepove pečenog kestenja da zagrejem smrznute prste i koračao sam mračan, dugo, do ponoći. Odjednom sam pod prstima osetio nešto metalno i hladno, i kad sam pogledao video sam da je to ključ njene sobe. Ne mogu da razumem kako se to desilo, ali sam u tom trenutku bio toliko hrabar i odlučaj da uopšte nisam mogao da mislim šta treba da radim. Počeo sam da trčim ulicama kao lud, i tek sam pred njenim vratima zastao jedan trenutak, ali je već bilo dockan da se ma šta promeni. Otključao sam drhtavom rukom i ušao u sobu, koja je, topla i mirna u polutama, izgledala kao obložena mekim perjem. Ona je sedela na krevetu, i kad me je videla, pružila mi je ruke. To me je jako ohrabrilu, mada mi je sad jasno da je to ona učinila u prvom trenutku iznenađenja i radosti, kao i uvek kad bi me posle rastanka opet ugledala, zaboravljajući da je noć i da još nikad nisam ušao u njenu sobu. Zgrabio sam je snažno, i rukama koje su gorele kao vatra stegao sam je celom dužinom uz svoje telo. Najpre sam osećao kako je čvrsto pripijena uz mene, ali to nije dugo trajalo, jer je postepeno počela da malaksava, tako da joj je glava klonula i pala unazad. Objasnio sam tu klonulost kao pristanak i beskrajnu njenu ljubav. Sasvim izbezumljeno počeo sam da je svlačim, kidajući pomamno svaku stvar. Kad ništa više na sebi nije imala, podigao sam je na ruke i poneo je kroz sobu. Desilo se, međutim, da sam stao pred ogledalo ormana, i kad sam sebe video presečenog tim savršenim devojačkim stasom, kao što sebe još nikada nisam ugledao, osetio sam kako je počela naglo da nestaje svaka moja želja. Sve se iz osnova pokvarilo i s neverovatnom hladnoćom, nikada bednije, počeo sam da mislim na najobičnije stvari na koje ni pod sasvim drukčijim okolnostima ne bih pomislio. Kao komad leda u ključaloj vodi radio je moj mozak za svaki moj pokret, za svako mesto gde treba da stavim podignutu nogu. Počeo sam najlucidnije da računam rastojanje do kreveta, i neprestano sam izgovarao poluglasno: 'Još samo dva-tri koraka, još samo dva-tri koraka'. Ogromnom snagom vuklo me je nešto da je što pre položim na krevet, i da je pokrijem plavim pokrivačem, koji je bio pao na zemlju. I šaputao sam neprestano: 'Ako otvori oči, nikad više neću smeti da

---

funkcionišući kao granična tačka između unutrašnjeg i spoljašnjeg, i sopstva i društva, ali poput Bretonovih duhova, transcendentne implikacije prozora osujećene su konačnom analitičkom mrežom koju nameće Bretonova sklonost ka dijagnostici. Bretonovo uobličavanje Nađine percepcije prozora podriva transcendentni simbolizam *prozora* kao da želi da podseti čitaoca da poreklo engleske reči za prozor u staronorveškom smešta pojam u materijalne predmete vetra i oka (OED)“ (Johnson 1999: 351)

pogledam u njih'. Sve je to bilo tako teško, tako materijalno užasno teško . . . Najzad sam ipak uspeo da je spustim na postelju, da se na prstima izvučem u hodnik i da se dograbim ulice, sa namerom da što pre pobegnem u mrak. Ali, kao u snu, u širokoj razapetoj mreži uplitala su mi se noge, i to mi je olovno otežavalo korake, tako da mi se činilo da nikada neću moći dovoljno da pobegnem“ (58–61).

Za razliku od Davičovog *subjekta-lokve*, koji se pred ogledalom i uprkos ogledalu rastače u kapi i paradoksalno sebe sakuplja u vlastite šake,<sup>242</sup> Vučov *subjekt-staklo* pred ogledalom doživljava nešto poput kastrativne petrifikacije. Taj neobičan efekat ogledalnog raščaravanja, praćen regresivnom redukcijom kinetičkih sposobnosti, mogao bi se čitati kao svojevrsna neurotska inverzija tipičnog identifikacijskog efekta (stadijuma) ogledala, koje nerefleksivnom, telesno razdruženom i „raskomadanom“ subjektu nudi geštalt telesnih kontura, dvojničkog tela čija solidnost i celovitost služe kao prvi oslonac identitetu, identitetu kao fiksaciji, konsolidaciji ega putem anticipativne konsolidacije tela/slike. Kada se takva funkcija ogledala, i opsesivno variranje tog motiva, jave u romanu i uopšte artističkim kreacijama, čitamo ih kao znak *regresivne* imaginacije koja se vraća mestima fiksacije, traume, fascinacije i straha, evocirajući ih kao neobičan oblik fantazmatske psiho-kulture pamćenja. Specifičnost nadrealističke psihonaracije i imaginacije jeste u tome što spontano i opsesivno fiksira upravo oko, pogled i ogledalo kao izvor identitetske strepnje i strepnje od *identiteta kao fiksacije*. Lakan je, kao što je poznato, koncept *stadijuma ogledala*, svoj prvi originalni doprinos psihoanalitičkoj teoriji, uobličio u srodno vreme, kao što su se i njegova istraživanja pranoje razvijala u miljeu nadrealističkog, posebno Dalijeovog istraživanja paranoidno-kritičkog delirijuma interpetacije. Svojim psihoanalitičkim inspiracijama nadrealistička proza otvorila je plodno polje susreta između inoviranja umetničkih formi i novog koncepta ljudske subjektivnosti, u čijoj su topografiji i formiranju jezik, fantazija, iluzija i imaginacija dobijali bitno drugačije mesto i funkcije.

Kroz centralni motiv oka i efekat šoka, arhiogledalna scena *Korena vida* strukturno i semantički korespondira sa epizodom o bezokom čoveku-lutki, samo što su

---

<sup>242</sup> Reč je o „melanholično narcističkoj“ sceni *Anatomije* u kojoj se sučeljavaju savršena ogledalna mera tela i krvareći i zazorni subjekt-lokva: „Njih se najviše bojim kad kod kuće počnem da se svlačim pred ogledalom. Srce mi bije u grlu, već krvaram. Savijam se polako i padam i kapljem sve dok ne stanem sav u sklopljene šake. I pre no što počnem da mu tepam, gledam to telo, jedino moje odelo skrojeno po meri tako savršeno da mi smeta. Uspavam ga kao što me otac uspavljivao sokom pomorandže i melodijom priče“ (Давичо 1930: 12).

nema telesna pantomima i pitanje traume očiju prevedeni na erotički horizont muško-ženskih odnosa. Tiho i sablasno prisustvo invalidove pantomime ipak je moguće osetiti i u noćnoj epizodi ljubavnika: kroz gestikulaciju junakinje (pružanje ruku), upadljivo odsustvo (posebno njenog) govora, kondenzaciju straha oko pitanja (otvaranja) očiju, kao i u opštem prisustvu metaforike smrti.

Epizoda je u celini organizovana kroz vrlo apstraktnu, semiotičku logiku plime i oseke, smene toplog i hladnog, približavanja i udaljavanja, ekscitacije i repulzije. Ta logika podjednako uređuje mikronivo stilskih artikulacija i globalni narativni tok: od inicijalnog motiva vrelog oblog kestenja i hladnog izduženog ključa u džepu, čije su seksualne konotacije evidentne, do cerebralne lucidnosti kao „komada leda u ključalov vodi“ želje i tela, koja eskcitaciju prekida, ili od toga da junak trči ulicom „kao lud“ (ka ženi) do toga da mu se „kao u snu“ upliću noge olovnim koracima bekstva (od žene).

Epizoda se može čitati kao inscenacija rada želje. Isprva kao snage koja animira junaka, koji pod njenim dejstvom postaje atipično ažuran, aktivan, „hrabar i odlučan“, što će još više biti potcrtano izrazito pasivnom ulogom žene, kao i naglim ponovnim padom junaka u pasivnost, koja mu je u inače svojstvena kroz pretežniji deo romana. Preokret iz *aktivnog* u *pasivno*, iz plime u oseku želje, središnji je događaj epizode, a u simboličnom smislu i celokupnog romana. Vođen sigurnim korakom želje, na putu ka krevetu kao obećanom mestu koitalnog zadovoljenja, junak iznenada i slučajno („desilo se“) – kao što je to bilo i pri (nerazjašnjenom, čudesnom, ponoćnom) otkriću (hladnog) ključa u džepu, koje se može čitati kao anticipativna šifra (osujećenog) telesnog spajanja – staje ispred ogledala na ormanu. U tom ogledalu subjekt zatiče sliku sopstvenog tela *presečenog* savršenim i nagim „ženskim stasom“, i ta slika, koja nikada dotle nije bila predmet viđenja, u subjektu izaziva radikalnu i trenutačnu inhibiciju želje, kao što i telesno „presecanje“ u domenu trbuha konotira efekat kastracije.

Pogledom u ogledalo junak je *otvorio oči* u sred fantazma, a nakon njegovog okularnim šokom izazvanog rasplinjavanja, glavna strepnja prenosi se na *pogled drugog*: „Ako otvori oči, nikad više neću smeti da pogledam u njih“. Opis onoga što sledi toj ogledalnoj (de)sublimaciji prožeto je klasičnim psihoanalitičkim *simptomima otpora*: „hladnoća“ i „beda“ pojačane percepcije materijalne stvarnosti i parcijalnih pokreta tela, banalne misli i mentalna operacija računanja, samoohrabrivanje šapatom i poluglasnim govorom, a – „sve je to bilo tako teško, tako materijalno užasno teško...“ Ukratko, umesto

anticipacije spajanja sa neočekivano „ulovljenim“ objektom želje, junak u ogledalu očigledno vidi nešto drugo, sablasni višak ili pomeranje koji u sliku upisuju nešto čime subjekt biva radikalno odbijen i inhibiran. Ukoliko bismo ovu neočekivanu scenu erotičke konverzije posmatrali izdvojeno kao malu *parabolu o želji*, njena „didaktika“ bi implicirala da nesvesna želja, uvek komplementarna prohibiciji koja je rađa i održava živom, ne može nikad biti ostvarena, kao što ni *opskurni objekt želje*, kao u Bunjuelovom poznom filmu, nikada ne biva dosegnut.

Očigledna nesrazmera između slike u ogledalu i reakcije subjekta na nju, svedoči da je u odraženom viđeno nešto više od onoga što je narativno predstavljivo. Junak nam o tome (ne)viđenom kaže malo: „i kad sam sebe video presečenog tim savršenim devojačkim stasom, kao što sebe još nikada nisam ugledao“. Izvornost i nevinost slike „koja još nikad nije ugledana“ vrlo je upitna u ovom odlomku. Najpre, u nadrealističkom kontekstu ogledalni prizor čoveka *presečenog* horizontalno položenim (devojačkim) telom koje (pre)nosi u rukama, neminovno deluje kao *već viđena* bretonovska slika *čoveka presečenog prozorom na dvoje*, inauguralna slika nadrealističkog automatizma. Efekat je, međutim, bitno drugačiji: za razliku od reči koje lupaju u okno *prozora* čije će otvaranje *osloboditi* bujicu automatskog govora, vraćeni odraz sa neprobojnog *ogledala* dovodi do *inhibicije* i restauriranja granice. To ne znači da vučovsko ogledalo, ili ženski stas kojim je muško telo presečeno u odrazu (tj. samim odrazom), ne mogu biti hermeneutički *prozor* u potisnute infantilne zaplete i „podzemne“ konflikte (junaka) *Korena vida*.

Da bi se do njih doprlo, potrebno videti i ono što se na prvi pogled ne vidi. Takav je, recimo, i arhaični upliv *infantilne imaginacije* u prezentaciji ove *bajkovito-oniričke* epizode. Njeni protagonisti se ponašaju kao začarani („ne mogu da razumem kako se to desilo“, „ogromnom snagom vuklo me je nešto“, dok junakinja zaboravlja „da je noć i da još nikad nisam ušao u njenu sobu“), dobijaju ključ od zabranjenih prostorija, podložni su magijskom dejstvu pogleda i čudesnog ogledala, da bi na kraju uspavana lepotica bila položena na krevet. Sama mogućnost sugerisanog jezičko-žanrovskog prekodiranja svedoči o psihološkoj slojevitosti fantazije koja je opredmećena fragmentom. Na sličan način ova *erotska* epizoda pohođena je i narativno prigušenim, fantomskim prisustvom *smrti*. To sablasno prisustvo smrti moguće je osvetliti kroz način na koji je u ovoj, poetički možda najvažnoj epizodi *Korena vida* predstavljen ženski subjekt.

Najpre, upadljiva je *pasivnost* junakinje u ogledalno-narcističkoj sceni. Ona u njoj participira samo telesnom pantomimom neverbalizovane ženske žudnje, kao nekom vrstom tradicionalnog „invaliditeta“ žene kao (narativnog) subjekta.<sup>243</sup> Kao što se iza naglog malaksavanja njenog tela možda krije neprimećena, ili u to vreme narativno neizgovorljiva, ženska *mala smrt*. Opis prenosa njenog onesvećenog tela sklopljenih očiju, njegovog spuštanja na krevet i *pokrivanja*, može se čitati kao mimikrijski prikaz procedure polaganja leša u zemlju, tj. čina sahranjivanja tela i/kao potiskivanja želje. Iz metaforičkog *objekta želje* žena je ogledalnim obrtom i splašnjavanjem junakove žudnje doslovno pretvorena u *predmet* koji treba *odložiti*, *zakopati* i *prekriti*. Ona je predmet potiskivanja, bilo da se zove žena, želja, ili smrt. Različiti modaliteti otpora, potiskivanja, napuštanja i disfunkcionalnosti koje slede nakon ogledalne desublimacije, retroaktivno na ogledalo-ekran projektuju sve ono što se može naslutiti kao traumatsko jezgro junakovih inhibicija. To traumatsko jezgro kao generator tekstualnih i narativnih simptoma, vezano je za pitanje erotizma i odnosa prema telu, ženi i žudnji, ali i za *oko ispalo „iz lica“* ratnog invalida, kao ultimativnu antiromanesknu sliku telesne ozlede, kastracije i smrti. Ogledalo je veliko oko Drugog iz kog subjekta gleda *koren vida* kao temeljni gubitak i primarno potiskivanje nad kojim se zida krhko, uvek iskorenjeno zdanje ego-identiteta. Vrednost Vučove ogledalne imaginacije počiva u tome što je to temeljno pitanje *korena vida* i/kao *korena identiteta* doveo u nerazlučivu vezu sa pitanjem žene, želje i erotizma i njihovog narativno-jezičkog predstavljanja.

#### **3. 4. 3. 4. Dva erotizma u *Korenu vida***

Ono što se ukazuje *s one strane ogledala*, kada se ogledalo shvati kao prozor u neuprizorljivo carstvo realizovane želje/zabrane, može se naslutiti u jednom drugom tekstu srpkog nadrealizma iz istog vremena. Reč je o zbirci automatskih tekstova i poetske proze *Anatomija* O. Daviča, delu koje se, unutar srpskog nadrealizma, najviše približava batajevskom tipu imaginacije i prestupnog erotizma. U jednom trenutku junak Davičove *Anatomije* takođe će se naći pred ogledalom, ali kao prededipalni *subjekt-lokva*, nad kojim još uvek nije izvršena „čarolija“ ogledalne solidifikacije i koji ne

---

<sup>243</sup> Premda će on već u narednom fragmentu biti donekle korigovan. Fragment koji sledi ovoj sceni zapravo junakinji daje glas, odnosno citira junakinjino pismo, u kojem ona poziva na ponavljanje noćnog susreta i obećava svoje potpuno predavanje.



zazire od žene, pa ni od njenih zazornih maternalnih inkarnacija.<sup>244</sup> Subjekt *Anatomije* zato zna i za scene ljubavničkog kanibalizma, nutricionističkih poistovećenja sa ženom/majkom i druge oblike uprizorenja zazornih i prestupnih slika koje su u književnosti, u ravni autentične psihološke imaginacije i jezičko-poetske artikulacije, izuzetno retki.

U narativnom svetu *Korena vida*, međutim, nezamisliv je erotički eskces Batajeve *Priče o oku* ili Davičove *Anatomije*. Kao i povodom antiokularocentrističke dominantne, nadrealizam je i u pogledu tretmana žene, tela i erotizma podeljen na zazoran batajevski svet niskog i nasilnog, eskcesnog erotizma i bretonovski model ezoterično-sublimacijske idealizacije žene i heteroseksualne ljubavi. U tom pogledu, protagonista *Korena vida* mnogo je bliži kurtoazno-sublimacijskom modelu Bretonovog poimanja i narativnog tretmana „spojenih sudova“ idealne ljubavi. Taj osnovni bretonovski model Vučo pomera ka batajevskom polu *tegobe erotizma* u meri u kojoj dopušta da se erotizam pojavi kao traumatično, ambivalentno iskustvo žudnje i gađenja.

U *Korenu vida* srećemo se da dva tipa ženskih subjekata, dva tipa tela i erotizma. Njihova oštra i postojana razlučenost u svetu *Korena vida* pomaže da ogledalnu inhibiciju junaka protumačimo kao preventivni manevar i izbegavanje da na ekranu dođe do „kratkog spoja“ dva oponirana modela ljubavi. Dominantan oblik erotske imaginacije *Korena vida* jeste idealistička ljubav. O tom tipu erotizma možda je najozbiljnije reči izrekao V. Benjamin. U tom *ozbiljnom shvatanju ljubavi* u nadrealizmu Benjamin vidi koren onoga što sam izdvaja kao specifičan smisao nadrealizma kao novog, „*profanog ozarenja* materijalističkog, antropološkog nadahnuća“ (1974: 260, 262). Pozivajući se na tada tek izašlu Auerbahovu studiju o Danteu, Benjamin nadrealističku koncepciju ljubavi povezuje sa viteškim koncepcijama provansalske trubadurske lirike. Po njoj, kako Benjamin citira Auerbaha, svaki pesnik ima svoju „mističnu draganu, svima njima događaju se otprilike iste, veoma čudnovate ljubavne pustolovine, svima njima Amor poklanja ili uskraćuje darove koji su bliži ozarenju nego čulnom uživanju; svi pripadaju nekom tajnom savezu koji određuje njihov unutrašnji, a možda i spoljašnji život“ (nav. prema Benjamin 1974: 262). Postojanje idealističko-kurtoaznog modela ljubavi u nadrealističkom antiromanu, istorijskopoetički upućuje na srednjovekovne početke evropskog romana, upravo romanse, koja se profilisala kroz

---

<sup>244</sup> V. niže fusnotu 259.

prožimanje sa provansalskom lirikom i asimilaciju njene ideologije ljubavi. U tom smislu vredi naglasiti da su kurtoazno-viteški kodeks ljubavi, uz njegove gotsko-romantičke izvedenice i problematizaciju iz perspektive savremenosti i modernosti, zajedničko svojstvo svih nadrealističkih antiromana iz 1928, Bretonovog, Ristićevog, Vučovog i Batajevog, a u određenom smislu i Aragonovog *Seljaka iz Pariza*.

Tom kurtoaznom tipu pripada i „mistična dragana“ junaka *Korena vida*. Ona se kroz antiroman dosledno opisuje kao neuhvatljivo, oniričko prisustvo, koje se „kao san“ provlači kroz sećanja i egzistenciju junaka, ali i kroz sam narativ:

„Tvoje je mirno prisustvo postalo odjednom kao san koji se provlači kroz ceo život, kao povratak sa nepoznatih vrhova koje sam nazirao i slutio negde u daljini, a nisam skoro nikad mogao dugo da gledam, i neću moći možda nikad tako duboko i mirno da utopim oči kao što volim da to negde postoji, da živi tako neodoljivo i čeka savršeno prisebno i mirno“ (22–23).

To „negde u daljini“ rastavljenosti, naziranja i slućenja, odnosno stalnog provociranja i odlaganja imaginarnog utapanja, konstitutivni je deo „dijalektike opijenosti“ (Benjamin) kurtoazne ljubavi. Kurtoazna ljubav je, kako je pokazivao Lakan, jedna neumorna disciplina i etika sublimacijskog odgađanja. Iznenadna i nemotivisana pojavljivanja idealne drage u *Korenu vida*, često vezana za „graničnike“ prozora i izloga,<sup>245</sup> mogu se tumačiti kao *narativni kaprici* kurtoazne Dame.<sup>246</sup>

Ako je kurtoazna ljubav jedna disciplina odgađanja ispunjenja želje, ona se može i narativno odgoditi. To odgađanje ne mora se odnositi samo na horizontalno narativno kretanje *ka kraju*, već se može posmatrati i na vertikalno-dubinskoj osi, gde ono postaje odgađanje probijanja želje na narativnu površinu, kojom ona samo asocijativno pluta kroz niz narativnih *prerušavanja* kao *odgađanja*. Primer za to moglo bi biti i prisustvo jake seksualne simbolike u narativnim fragmentima koji se tiču susreta sa dragom, a koji progresivno vode ka kulminativnoj ogledalnoj sceni prohibicije želje. Biće to još

---

<sup>245</sup> Najupečatljivije svakako u fantazmatskoj paraboli pred izlogom, ili na prozoru hotela u kojem junak stanuje u Marselju.

<sup>246</sup> Lik idealne drage u *Korenu vida* svakako je „prethodnica“ i „ekvivalent“ eteričnog i magnovenog lika Sabajle iz Vučovih poznih *Omama*, u kojima ona, međutim, biva raskrivena kao njegova životna i bračna saputnica. Sa Sabajlom se Vučo takođe sastaje bez dogovora („jer smo oboje talismani Slučaja“), ona je i stvarna i zamišljena (Бычо 1973: 152), apsorbuje sve ostale devojke (163), i suprotna je bordelu (164), telesno bestelesna i sa licem ozarenim majčinskom ljubavlju. „Bez tebe sam čovek koji živi samo čulima... ali tebe nema. Ponekad samo, u snu možda – ili u dugom ćutanju mi se pojaviš kao senka u haosu zbivanja i prekineš se odmahivanjem ruke, zatvaranjem prozora, gašenjem šibice“ (213).

jedna prilika da se pomnije osmotri narativno majstorstvo asocijativnog ulančavanja, psiholoških ritmova i pulsiranja želje kroz *Koren vida*. Da su fragmenti koje ćemo opisati deo jedinstvenog narativnog kompleksa svedoči i činjenica da će tri epizode – epizodu u parku, potom epizodu pred vratima junakinjinog stana, te najzad i arhiogledalnu scenu – Vučo u istom sekvencijalnom poretku „transkribovati“ u romanu *Raspust* (1954: 306–310), gde one dobijaju realističke situacione i motivacijske okvire.<sup>247</sup>

Narativna plima, ili kadenca, koja u nekoliko talasa-fragmenata postupno vodi ka arhiogledalnoj sceni, započinje odlomkom o susretu ljubavnika u parku.<sup>248</sup> Do tog parka – u čiju će idiličnu unutrašnjost ljubavnici biti „uvučeni“ – narativno smo sprovedeni *putem* junakove percepcije. Posredstvom nje, ulica koja ljubavnike (spro)vodi parku predstavljena je kao *uspon* srodan stepenicama / merdevinama: „Vidim ulicu koja se penje u nebo“ (53). Nakon izjave ljubavi pod *kestenom*, koji ćemo sresti i kao „motiv-okidač“ za junakovu noćnu posetu dragoj, ljubavnici se iz parka istim putem spuštaju, pri čemu pripovedačeva paradoksalna formulacija „silazimo ulicom koja se penje“ (54) jezički pruža *otpor* tom erotičko-topološkom dekretu. Motiv uspinjućeg / silazećeg puta, kao i motivi *stepenica* i *merdevina*, prema klasičnom Frojdovom stanovištu imao bi transparentno seksualnu simboliku.<sup>249</sup> Dalji narativni ritmovi i pulsacije, pripovedačeve jezičke i perceptivne fiksacije, potvrđiće analogiju između izdvojenih motiva i njihovo združeno „podzemno“ dejstvo.

Strukturno-jezički istovetnu formulaciju o paradoksalnom *silasku niz nešto što se uspinje*, ovaj put vezanu direktno za motiv *stepeništa*, nalazimo nakon male borbe ljubavnika pred vratima junakinjinog stana, kada odbijeni junak-pripovedač kaže: „silazim stepenicama koje se penju“. Dvosmerna figura *silazim uz ono što se penje* izvrsno je mikrosintaksičko rešenje za dočaravanje paradoksalne i ambivalentne prirode (uvek osujećene) želje, čije narativno priopštavanje beleži raskol između

---

<sup>247</sup> Vučo pri tome daje i eksplicitnu napomenu da je te scene ranije već opisao („opisao sam već jednom, pre petnaest godina“, Vučo 1954: 307–310).

<sup>248</sup> Epizodu u parku, potom epizodu pred vratima junakinjinog stana, te najzad i arhiogledalnu scenu, u istom sekvencijalnom poretku Vučo će „transkribovati“ u romanu *Raspust* (1954: 306–310), gde one dobijaju realističke situacione i motivacijske okvire.

<sup>249</sup> Uz napomenu da je simboličko tumačenje snova samo jedna od procedura frojdijanskog tumačenja snova, i da su simboli sna po pravilu višesmisleni i naddeterminisani; up. Frojdovo odlučno vezivanje stepenica, i svih njihovih analogona, sa koitusom: „Stepenice, lestvice, stepeništa, odnosno penjanje preko njih, i to kako penjanje tako i spuštanje, simboličko su predstavljanje polnog akta“. I dalje, u fusnoti: „stepenice (i što je njima analogno) predstavljaju siguran simbol koitusa. Osnovu za ovo upoređenje nije teško pronaći; u nizu ritmičkih pokreta, uz sve veće pomanjkanje daha, mi stižemo na visinu i posle toga u nekoliko brzih koraka ponovo možemo da se nađemo dole. Tako se ritam koitusa ponovo nalazi u penjanju stepenicama“ (Frojd 1984b: 10).

objektivno-događajnog (spuštanja) i subjektivno-žudnog (uspinjanja). Dodatni narativni i semantički učinak ostvaren je upotrebom identičnog stilsko-sintaksičkog rešenja za *ulicu* i *stepenište*, čime su povezani motivi koji i imaju identične simboličke (koitalne) konotacije, a videćemo da već sledeći fragment na scenu tumačenja uvodi i treći simbol iz (frojdijanskog) niza – motiv *merdevina*.

Na epizodu o ljubavničkom susretu u parku direktno se nadovezuje već poznata parabola o *belom golubu*. Iako na narativnoj površini u toj epizodi nema ljubavnika, niti eksplicitnih naznaka o erotičkoj temi, motiv *merdevina*, kao treći u nizu simbola s latentnom simbolikom koitusa, omogućava da uočimo asocijativnu vezu između dve naizgled tematski nepovezane, a prostorno sučeljene epizode. Po toj „podzemnoj“ narativnoj logici u paraboli o gubitku goluba moguće je osetnije prepoznati paraboliku zakona želje i nemogućnosti da se objekt žudnje uhvati i sačuva. Kada se osvetli ta prisutno-odsutna erotička komponenta parabole o belom golubu, moći će da se prepozna i njena strukturna podudarnost sa fantazmatskom parabolom o ogledalnoj petrifikaciji. Obe scene imaju istovetnu dinamiku uspona/eskicacije i pada/repulzije, kao i istovetno ishodište i „pouku“ o neostvarivosti želje i nužnosti gubitka, s tim što u sklopu tih semantičkih paralelizama doslovna *smrt* uhvaćenog goluba, analogna *mimikrijskom* sahranjivanju žene u ogledalnoj epizodi, podseća na zaštitnu funkciju inhibicije želje, bez koje bi subjekt na „biskopskom platnu“ ogledala morao da se suoči sa prizorima koje ego i narativ ne bi mogli da po(d)nesu. Najzad, suplementarnu potvrdu erotičkog podteksta parabole o belom golubu možemo naći u narativnim odeljcima koji uvode drugi, kurtoaznom modelu oponiran tip erotizma u *Korenu vida*. Zahvaljujući ovim višestrukim semantičkim umrežavanjima, motiv *goluba* pokazaće se kao još jedan od povlašćenih tekstualnih simbola, ili simptoma, koji raskrivaju funkcionisanje složene metaforičko-narativne mreže Vučovog (anti)romana.

Drugi tip žene u *Korenu vida*, jeste tip slobodnih, javnih žena, sa kojima se junak sreće po pristizanju u Francusku. Tim javnim i slobodnim ženama pripovedač dva puta *daje glas* u romanu, oba puta da bi one svoje mušterije apostrofirale sa „moj golube“ (41, 42). Putem te tekstualne korespondencije, motiv *belog goluba* još je otvorenije situiran u kontekst erotičkih metafora i simbolizacija, neraskidivo povezanih sa dijalektikom želje i zabrane, odnosno gubitka. Odnos junaka prema slobodnim ženama, oličenjem čulnosti i zadovoljenja telesne žudnje, obeležen je snažnim otporima i traumatskim

reakcijama. Tako se, nakon promenade po Marseju i susreta sa ženama koje su „imale ogromne i lepe oči i nudile su se otvoreno“, pripovedač naglo rastužuje i pada u regresivni infantilni *pláč*: „Najzad sam u krevetu plakao kao dete i zaspao sam sa suzama na obrazima“ (38).<sup>250</sup> Sledeći put, kada ga drug vodi u „ulice kraj пристаништа gde ću videti neverovatne stvari“, pri još neposrednijem susretu sa javnim ženama, junaka obuzimaju glavobolja i nemir i postaje mu „sve to neizdržljivo“ (41). Te otpore, kao i većinu svojih simptomskih reakcija, od „nametnutih darova“ prinudnog pamćenja do uzmicanja pred materijalnošću tela i čulnosti, junak-pripovedač *Korena vida* po pravilu samo beleži, bez komentara, meditacija i refleksija, prepuštajući čitaocu da ih prepozna kao niz određenom logikom (traume, potiskivanja) prožetih motiva.<sup>251</sup>

Iz kontrastiranja dva tipa žene i erotizma u *Korenu vida*, naslućujemo da je u arhiogledalnoj sceni antiromana trebalo zapravo da dođe do „kratkog spoja“ između telesnog i idealističkog modela ljubavi, ili između *ljubavi* i *gađenja*. Taj sinhronicitet očigledno je trenutak kada za subjekt *Korena vida* ogledalo puca, te kratak spoj uzvišene kurtoazne Dame i posrnule kurtizane biva narativno suspendovan i odložen. Ako je u paraboli o belom golubu pticu držao u ruci radi „pouke“ da višak ljubavi i posedovanje usmrćuje, u arhiogledalnoj sceni junak sam postaje „golub“ koji obnaženo žensko telo drži u šaci kao mrtvog goluba žudnje.

Pojavljivanje tipa prostitutke važan je i empirijski, i intertekstualni momenat *Korena vida*. Kao svojevrsna „metafora modernosti“ i urbane kulture kroz koju je moguće iščitavati povest socijalnih granica, strahova i predrasuda o seksualnosti (v. Gilfoyle 1999), figura prostitutke takođe je i nezaobilazan motiv narativa o Velikom ratu i vojničkom životu, sa kojima *Korena vida* deli i taj empirijsko-društveni i epohalni trag. Još je važnije da se upravo sa tim ambivalentnim (arhe)tipom žene suočavaju i na različit način razračunavaju svi nadrealistički (anti)romani nastali (oko) 1928. godine, te je, u različitim inkarnacijama, srećemo kod Bataja, Bretona, Aragona, Ristića i Daviča. Njenu ambivalenciju nadrealistički narativi često pokušavaju da razreše suočavanjem ili kontaminacijom sa ne manje ambivalentnim modelom kurtoazne ljubavi. Uprkos njihovoj oponiranosti, i slobodna žena i idealna draga izazivaju istu *ambivalenciju* žudnje i gađenja, privlačnosti i odbijanja, pri čemu je najintragantnije da obe paradigme,

---

<sup>250</sup> Slične, i slično traumatski motivisane, lakrimalne scene nalaze se i u Bretonovoj *Nadi* i Batajevoj *Priči o oku* (v. Андоновска 2010).

<sup>251</sup> Na jednom mestu u drugom delu romana, u okviru sadističkog obraćanja tuberkuloznom mladiću (78–79), čulni i ekstatični vid erotizma dobiće vid trijumfa telesnosti i života nad bolešću i smrću.

a posebno pokušaj njihove simbioze, odražava odnos prema najzazronijoj ženi, prvom i najzabranjenijem objektu ljubavi – figuri majke.

### 3. 4. 3. 5. Porodična romansa *Korena vida*

*Ako više nema Oca, zašto pričati priče?*

Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*

#### *Otac*

Jedan značajan narativni blok prvog dela *Korena vida* posvećen je porodičnom kompleksu i odnosima. Reč je o nekoliko ekstenzivnih i realistički ispričanih fragmenata porodične istorije koja je koncentrisana oko muških aktera: oca i sinova. Kao i mnoge druge epizode Vučovog antiromana, i porodični segment je povest o gubitku, o smrti oca i smrti starijeg brata.

U tom segmentu romana srećemo se jednim od identitetski neuralgičnih odnosa, odnos otac-sin. On je narativno obrađen kao traumatično iskustvo očeve smrti. Način na koji je predstavljena očeva smrt važan je faktor karakterizacije junaka, i po onome što saopštava, i po onome što prećutkuje. Već od prve rečenice ambivalencija smrti je potcrtana smeštanjem u kontekst prolećnog olistavanja drveća i buđenja života prirode („drveće je olistalo preko noći“), da bi cirkularno vreme života prirode već u narednoj rečenici bilo povezano sa cirkularnim vremenom traume, pamćenja i povrataka potisnutog: „sad svake godine pazim da taj dan ne prođe bez lišća“ (30). Postupak pokazuje kako se brisanjem i transformisanjem jednog kvalitativnog svojstva (olistavanje) događaj istovremeno jezički *pamti* i *preinačuje*, otvarajući unutar faktualnog pamćenja (aprilsko *olistavanje* drveća) prostor za rad žaljenja (jesenje *lišće*).

Za uočavanje rada nesvesnog i melanholičnih upisa u ovom odlomku neophodno je zadržati se na mikrostilističkom nivou i postupcima. Dva iskaza – „drveće je olistalo preko noći“ i „sad svake godine pazim da taj dan ne prođe bez lišća“ – okružuju mesto gubitka: događaj očeve smrti. U dva iskaza primećujemo blago pomeranje od preciznijeg „olistavanja“ do perifrastičnog (ili retoričko-kružeg, *cirkumlokcijskog*) „ne prođe bez lišća“, koje je i promena narativno-jezičkog tempa i temporalnosti, gde brzinu percepcije

i konzistentnost artikulacije (olistavanje preko noći) zamenjuje sporo vreme žaljenja i jezičkog „okolišanja“ (svake godine, da ne prođe bez lišća). Između dve slike dolazi i do, za stil *Korena vida* karakterističnog, protoka između dve slike, gde pozitivna percepcija olistalog drveća biva vezana za *noć*, simbol nokturalno-melanholičnih stanja, a melanholična briga o obeležavanju gubitka za *dan*.

Smrt oca, kojeg je „jako voleo“, u dvanaestogodišnjem junaku ne izaziva tugu („taj me događaj nije mnogo rastužio“) već simptomatičnu infantilnu ravnodušnost i nadu da će s tim prekidom početi da se dešavaju neobični događaji koji će razbiti „monotoniju“ svakodnevice. Uprkos deklarativnoj ravnodušnosti junaka i odbrambenom potiskivanju traume, tekst govori u ime potisnutog, i to svojevrsnim ekscesom memorije. Očeva smrt je trenutak kad se u dominantno fantazmatski i nereferencijalno utemeljen narativ (anti)romana direktno upisuju *istorija* i *vreme*, i to u zapanjujućoj oštrini i preciznosti *datuma* očeve smrti (8. april) i *tačnih godina* junaka-pripovedača (12). (Potisnuta) lična trauma realizovana je, mimo pripovedne samosvesti, kao *tekstualna trauma* prodora istorijskog vremena i linearne, kalendarske temporalnosti, inkompatibilne narativnom profilu dela. Ne postoji odeljak *Korena vida* koji bi po brutalnom „efektu stvarnosti“, kao ni po narativnoj koherenciji i transparentnosti odlomka, konkurisao epizodi o očevoj smrti. Kroz tu ekscesnu referencijalnu intruziju i iluziju, smrt oca je zaista *rez* i „strano telo“ unutar ostatka pripovesti.

Pored datuma očeve smrti i godina junaka-pripovedača, treći jak referencijalni označitelj u antiromanu jeste pominjanje (prez)imena junaka, Vuča, potpisa kojim je pragmatički uspostavljen autobiografski sporazum. Taj, za poetički i žanrovski identitet dela krucijalan momenat takođe je vezan za nezaboravnost jednog gubitka: smrt junakovog starijeg brata („koga nikad neću zaboraviti“), koja je asocijativno uvedena odmah posle priče o očevoj smrti i nedvosmisleno korelirana sa njom. Tokom analize autobiografskog sporazuma već smo ukazali na funkcionalnost upotrebe porodičnog prezimena, a ne imena, u datoj situaciji, tj. na kapacitet „rodnog“ označitelja „Vučo“ da oslovi ne samo naratora autobiografske pripovesti već i nepovratno odsutnog mrtvog brata, kog još samo performansa jezičkog pamćenja može dozvati u postojanje. U širem kontekstu muške porodične romanse gubitka, taj „rodni“ označitelj pokazuje i kapacitet za skrivenu „tugu i opomenu“ na (prez)ime oca. S aluzijom na gotsku metaforiku psihoanalitičke teorije introjkcije i inkorporacije N. Abrahama, moglo bi se reći da to

porodično prezime funkcioniše kao *kripta*, svojevrsno ime-grobnica za porodične duhove umrlih, u kom je onomastičkom jezičkom logikom moguće žaliti i udvajati žaljenje. Drugim rečima, prezime „Vučo“ je ime-skrivalica koje junaku omogućava da bude oslovljen imenom onih za kojima žali, i sa kojima je još jedino jezički, označiteljski i pripovedno povezan. Iako bratovljeva smrt funkcioniše po istom traumatskom režimu oštrog upisa denotativnog označitelja (prezime),<sup>252</sup> ona je očevoj smrti i kontrastirana u meri u kojoj je priznata kao stvarnost gubitka, bola i žaljenja, kao u sledećem odlomku koji inače uvodi halucinantno sećanje *iz kog će junak prvi i jedini put biti imenovan u vlastitom autofikcijskom narativu:*

„Sad me to seče najoštrijim nožem kad udišem vrelo isparenje zemlje kao znoj ili kada mi se učini da na stolici, prekoputa mene, sedi mršavi kapetan i, možebiti, po stoti put mi kaže:

‘Vučo, ja sam jahao tolike konje, najbešnje konje u našem puku, ali nikad nisam seo na lađu, na veliku lađu koja gura kroz talase’“ (35).

Da trauma pamti kroz ponavljanje reči-simptoma svedoči i ovde izdvojeni motiv *jahanja*, čije je varirajuće ponavljanje osnova narativne organizacije čitavog odlomka o bratovljevoj smrti. Najpre je brat taj koji je, na šestogodišnjoj vojnoj službi u Africi (što je bilo „kao čir na njegovom finom telu“), „jahao magarce dodirujući dugačkim nogama prašinu na drumu“ (34), da bi se „jahanje tolikih konja“ javilo u kratkoj replici „mladog kapetana“ u citiranom odlomku, dok je završni pasus narativnog segmenta o bratovljevoj smrti već primer upadljivije afektivne i narativne dezorganizacije. To bi se moglo tumačiti kao posledica intenziviranog rada žaljenja i junakove empatijske identifikacije sa (bratovljevskim) likom *jahača u sedlu*, uz zameničko kolebanje između jedninskog i množinskog prvog lica (ja, mi):

„Pomislim na dugačke ruke zapaljene groznicom, kad se razgore borovi pod suncem, i čujem kako se lome grane i pucaju zažarene šišarke. A drum putuje pod kopitama kad projašemo kroz suve bregove, sanjivi i bedni. Zaspim u sedlu kao gavran i klatim se kroz noć.

---

<sup>252</sup> U ovu igru denotativnih akcentuacija uključuje se i dokumentarnost interteksta. Već smo pomenuli da je jedini eksplicitan interetsktualni trag u *Korenu vida* pominjanje „Židovog *Imoraliste*“ kao jedine knjige koju je junak poklonio bratu, a koja mu se vraća *umesto tela* brata, umotana u njegove posthumne „košulje“. Umesto tela ostalo je telo knjige, jezika, (inter)teksta. Stvarni biografski podaci, koje bi zasebno trebalo proučiti, mogli bi pokazati da baš na mestu narativne kondenzacije dokumentarnih upisa dolazi do obnavljanja ambivalencije fikcije i fakata karakteristične za vučovsku autofikciju.



Ako se spotakne moj konj, kroz grivu ću videti varoši kako se cepaju u mesecu i bele devojke kako plivaju kroz stakleno more“ (35).

Afektivni krešendo kurzivno istaknute apostrofe „Mrzim“, koja zaokružuje ovaj porodični odlomak romana, svojim defetističkim i (*anti*)ratnim konotacijama podseća na ono što je, u epizodi o bratovljevoj smrti kao i u celini romana, sve vreme latentno prisutno ali nikad otvoreno označeno kao traumatsko jezgro: vojnički život, veliki rat.

Smrt oca dovodi do zbližavanja braće, pa i do izvesnog savezništva sinova naspram oca i traume njegove smrti. Uz ponovni upliv arhaičkog supstrata infantilne imaginacije, uloga sinova u očevoj smrti narativno je režirana po edipalnom scenariju latentnog paricida. Pošto je predstavljena ne samo kao individualno iskustvo osećajne ambivalencije prema očinskoj figuri već i kao zajedničko, bratsko iskustvo pred smrću oca, ona se približava poznatim Frojdovim spekulacijama o oceubizmu kao korenu civilizacije, glavnom i najstarijem „zločinu“, podjednako čovečanstva i pojedinca. Na osnovu analogije između psihičkog života primitivnih ljudi i modernih neurotičara, Frojd u knjizi *Totem i tabu* (1913; Frojd 2011) Edipov kompleks pronalazi ne samo u korenu psihoseksualnog razvoja pojedinca već i „religije, morala, društva i umetnosti“ (301), izvodeći prve socijalne organizacije iz niza zabrana koje su, kao efekt *sinovljevske krivice*, usledile nakon udruženog bratskog svrgavanja praoca horde.<sup>253</sup> Ta filogenetska drama i „nezaboravni“ prestup u korenu civilizacije, ponavlja se u psihorazvoju pojedinca i fantazmatski dopunjava partikularni, ontogenetski scenario edipalnog konflikta. Konflikt je sadržan u ambivalentnom odnosu prema ocu, koji je praćen i divljenjem i željom da se otac, kao rival koji uzurpira majčinu ljubav, ukloni, od čega dečak odustaje tek pod dejstvom straha od kastracije, moguće očeve odmazde. Pogledamo li kako je očeva smrt u *Korenu vida* prikazana iz sinovljevske vizure, prepoznaćemo *fantazijski višak* po modelu arhaičnog imaginativnog paricida, koji je

---

<sup>253</sup> Frojdovo, antropološki sporno ali za uključivanje psihoanalize u tumačenje kulturoloških fenomena vrlo indikativno, stanovište sažima sledeći odlomak: „jednog dana skupila su se prognana braća, ubila i pojela oca i učinila kraj postojanja očeve horde. Udruženi su se usudili i sproveli do kraja ono što je pojedincu bilo nemoguće. [...] Osioni praotac sigurno je bio uzor kome je zavideo i od koga se plašio svaki pojedinac iz gomile združene braće. Aktom jedenja sproveli su identifikaciju sa njim, svako od njih je dobio deo njegove snage. Totemski obed, možda prvi praznik čovečanstva, bio bi ponavljanje i parastos ovog znamenitog, prestupničkog dela u kome se nalazi početak mnogo čega – socijalnih organizacija, običajnih ograničenja i religija“ (Frojd 2011: 287). Iz potonjeg osećaja sinovljevske krivice izrasla su, smatra Frojd, „dva osnovna tabua totemizma“, sa kojima počinje ljudski moral i koji se „slivaju sa dvema potisnutim željama Edipovog kompleksa“ – zabrana ubistva i zabrana incesta (288–299).

samo maska za nepriznati, psihološki autentičan osećaj krivice za očevu (nesvesno žuđenu) smrt.

Kao što smo već videli, očeva smrt, prema rečima samog junaka, nije događaj koji ga je „mnogo rastužio“, već pre avanturističko obećanje narušavanja „monotonog toka svakodnevnih događaja“. Kao posredni „krivac“ za (nesvesno žuđenu) očevu smrt implicitno je sugerisan stariji brat, koji se, pošavši po lek, predugo zadržao u apoteci i tako zakasnio da spreči očevu smrt, koja se očekivala „svakog trenutka“. Da naslućuje tu „zaveru“ starijeg brata protiv oca, junak brata implicitno podseća saopštavajući mu pri povratku „sasvim suvim glasom“ i „surovo“: „Tata je umro“ (31). Ne uspevši da uhvati bratovljev pogled „sakriven ispod šešira“, junak se ipak dobro seća da je on „flašicu sa lekovima strpao u džep i da je brzo otišao u našu spavaću sobu“. Najzad, upravo u mraku te sobe, očeva smrt briše barijeru između dotad „stidljive“ braće i uvodi *intimnost (raz)govora* među njih: „Nedelju dana posle očeve smrti razgovarao sam prvi put sa bratom drukčije nego do tada“ (32).<sup>254</sup>

Oslobađajuća jezička intimizacija sinova nakon očeve smrti, odnosno „opasnog“ trenutka kad realnost ispuni potisnute edipalne fantazije, priziva na površinu ona noćna pitanja o kojima je „nemoguće govoriti suvo i obično“. Sled tih pitanja ubrzo pitanje traume (očeve) smrti povezuje sa (majčinskom) traumom rođenja. Okidač za drugačiji razgovor i izmenjeni odnos između braće jeste potisnuto osećanje krivice za smrt oca, koji kao priviđenje i nesmireni duh (hamletovski) pohodi starijeg brata: „Danas sam video tatu. Stajao je na prozoru ogrnut kaputom i gledao je pravo u mene. Ja sam sedeo na klupi do ograde. Lice mu je bilo sasvim crno, kao ćumur“ (33). U sablasnom priviđenju očinskog autoriteta lice *smrti* i *oko* savesti još jednom koincidiraju na liminalnom prostoru *prozora*. Noćni razgovor sinova, prožet krivicom, strahom i radoznalošću, uskoro prerasta u malu gotsku lekciju o tajni života i smrti. Nakon što su „povampirenu“ avet očinstva jezikom i mitom savladali i vratili tamo gde mu je mesto („A gde je on sada? [...] 'U zemlji. Kad mrtvace zakopaju oni postaju zemlja, jer su i prvi ljudi postali od zemlje“), oslobođena radoznalost mlađeg brata postavlja tipsko pitanje

---

<sup>254</sup> Priroda sukoba sa ocem, kao i razvojno vreme u kom se on događa i ostaje nerazrešen usled nagle smrti oca i početka ratova, predstavlja jedan od autobiografskih toposa i rekurentnih epizoda svih Vučovih romana. Ovaj tematski kompleks ekstenzivno je obrađen, uz opsežnu narativnu diskusiju o prirodi sukoba sa ocem, u romanu *Raspust*. U *Omamama*, kojima dominira maternalna perspektiva, ovaj događaj je i otvorenije predstavljen iz perspektive junakovog odnosa sa majkom.

infantilnih spekulacija o tome „kako dolaze na svet deca?“ (33).<sup>255</sup> „Ljutit“ odgovor starijeg brata predstavlja neku vrstu jezičke i spoznajne traume za pripovedača, koja demistifikuje dečje teorije o začecu, a posredno uprizoruje i *primarnu scenu* roditeljskog koitusa:

„Budalo, pa prave ih roditelji, tata i mama, zar to ne znaš!? Kad tata i mama idu da spavaju, oni se skinu sasvim goli, i tako spavaju zajedno. Posle se napravi dete u maminom truhu, koje raste sve više, a naposljetku babica raseče truh i izvadi dete. To užasno boli i mama mora dugo da leži. Isto kao ujna R., koja je sad dobila bebu. Da ne bi to znala deca, oni pričaju da je ujela roda, ali lažu, jer ja znam da to nije istina. Sad znaš!“ (33–34).

U noćnom razgovoru sinova traumatizovanih očevom smrću približili smo se tematskom okružju *porodične romanse* koju je kao izvorište svekolikog romanesknog žanra odredila Marta Rober, u čijoj bi tipologiji junak *Korena vida* svakako pripadao tipu romantičnog Nahočeta. Latentni gotski elementi sinovljevskog psiho-trilera ne svode se samo na latentno ubistvo, sablasno priviđenje i noćne dijaloge o nesmirenim duhovima mrtvih, već na trenutak obuhvataju i *biološki horor*<sup>256</sup> ženskog porođaja. Opis ženske trudnoće i porođaja, a posebno *rasecanje trbuha* i majka/žena koja mora *dugo da leži*, pokazuju još jednom kako se apstraktne strukture ključnih traumatsko-afektivnih scena *Korena vida* uzajamno sablasno odražavaju jedna u drugoj. Naime, odjeke bratovljevog opisa majčinskog porođaja nije teško prepoznati u strukturi arhiogledalne scene *Korena vida*, gde do traumatske reakcije dovodi ogledalni odraz junaka *rasečenog* u predelu *trbuha* ženskim telom, nakon čega sledi kompulzivno smeštanje tela žene u *ležeći* položaj. I dok junak tvrdi da mu je ogledalo vratilo sliku kakvu „još nikada nisam ugledao“, logika teksta i narativa taj ogledalni odraz pokazuje kao *već viđenu* sliku fantazma o ženskom porođaju i tajni rođenja. I povodom ovog primera vidimo kako prostorno udaljene i narativno nepovezane epizode Vučovog *Korena vida* semantički, strukturno i fantazmatski korespondiraju i gravitiraju oko svedenog broja arhetipskih i opsesivnih motiva.

---

<sup>255</sup> Pitanje „odakle dolaze deca“, kako je obrazlagao Frojd u „Tri rasprave o seksualnosti“, izraz je dečjeg nagona za saznanjem i prva zagonetka koju dete samostalno rešava. To pitanje se može „lako pratiti unazad do zagonetke koju je postavila tebanska sfinga“, a razvijene dečje teorije prožete su maštovitim „anatomskim rešenjima“ i brojnim „grotesknim zabludama“ u pogledu seksualnih procesa, a „često prepričavanoj bajki o rodi deca suprotstavljaju duboko, ali često nemo nepoverenje“ (Frojd 1984: 71–73).

<sup>256</sup> O telu u gotiku i gotiku tela v. knjigu *The biology of horror: Gothic literature and film* (Morgan 2002).

Posebna naratološka vrednost tih scenskih udvajanja i prenosa jeste njihova implicitnost, a time i posebna vrsta performativnosti i angažmana zahtevanog od strane čitaoca. Ta uzajamna scenska ogledanja nisu predmet eksplicitnih i samosvesnih, po svoj prilici ni pripovedno intencionalnih strategija, već se „krijumčare“ kroz narativ kao neka vrsta latentnog, sablasnog i *unheimlich* prisustva, koje u tekstu ostaje „sahranjeno“ sve dok mu čitalac ne ukaže „poverenje“ i ne „vaskrsne“ njegovu (traumatsku) snagu i smisao. Hermeneutička nagrada za ukazano poverenje i interaktivno čitalačko sa-svedočenje nije zanemarljiva. Kada prateći logiku *oka* kao glavnog simptoma *Korena vida* povežemo sve scene u kojima se sreću *pogled*, *eros* i *tanatos* (izvađeno oko invalida kao rupa koja suzi, očinska avet koja sina gleda pravo u oči, ogledalo koje zamrzava odrazom muškog tela rasečenog ženskim), kao i sve scene koje su sa njima parcijalno povezane (parabola o golubu i „golubu“, primalna scena roditeljskog koitusa, majčinski porođaj, imaginarni paricid), pred čitaocem se postepeno re-konstruiše *korenski zaplet* i tip unutrašnjeg *preplitanja* koji do njega (do)vodi, tj. formalna jednačina narativnog komponovanja Vučovog (anti)romana. U tome je korenitost, radikalnost i avangardnost vučovskog tipa pripovedanja.

Logika motivsko-simptomskih ponavljanja i udvajanja pripada potisnutom i odgođenom *korenskom zapletu* jednog identitetskog psihonarativa koji opsesivno kruži oko određenih tema, poput želje, tela, rane, smrti i začeca. Ponavljajuće variranje i ogledalno odražavanje omogućavaju da se fantazmatska i traumatska nedorečenost simptomatičnih epizoda *korenskog zapleta* dešifruje i dopuni smislom čije se konture ocrtavaju tek njihovim uzajamnim povezivanjem. Tako ćemo, zahvaljujući epizodi edipalnog sinovljevske saveza – u kojoj se povezuju tajna (očeve) smrti i tajna (majčinskog) rođenja, uz sablasni pogled oca u prozoru-ogledalu – u centralnoj epizodi ogledalne petrifikacije moći da u *telu žene* naslutimo (i) *telo majke*, a u pogledu iz ogledala (i) *pogled oca*. Petrifikujuće „magijsko“ dejstvo viška fantazmatskog i intratekstualnog sadržaja koji je moguće hermeneutički projektovati na ogledalnu površinu te epizode, posledica je upravo sablasnog, neosvešćenog i potisnutog statusa tih sadržaja.<sup>257</sup> Njihovo neočekivano izranjanje, kao tipičan gotski događaj povratka

---

<sup>257</sup> S obzirom na autofikcijsku povezanost *Korena vida* i Vučovih posleratnih romaneskih trilogija, na to ogledalo ključne scene *Korena vida* moguće je naknadno projektovati i višak koji dopire iz autorskog opusa. U konkretnom slučaju, mislimo pre svega na ogledalno-mazohističku scenu iz prvog dela *Omama*, koja potvrđuje ranoinfantilno i traumatsko poreklo iskustva pred ogledalom, kao i prisustvo i značaj „nevidljive“ majčinske figure u njemu (v. Вучо 1973: 34).

potisnutog, proizvodi efekat koji je Frojd opisao terminom *unheimlich*, i koji bi se uslovno mogao prevesti kao postupak pripovednog *uonedomaćivanja* (Freud 2003). Junak nije samo neočekivani ponoćni gost u junakinjinoj sobi, već je *ego-gost* u vlastitoj *kući-psihi*, na čija prozorska i ogledalska okna lupaju potisnuti i zabranjeni sadržaji. On se nalazi u „uzoritoj“ edipalnoj situaciji subjekta koji izgovara, ali ne razume i ne prepoznaje vlastitu povest: „Izražavanje je matrica neprepoznatog dijela subjekta i ovo je specifična ravan analitičkog simptoma – ravan koja je decentrirana u odnosu na individualno iskustvo, budući da je ona upravo ono što povijesni tekst mora integrisati“ (Lakan, nav. prema Felman 1988: 68). Analiza, odnosno tumačenje, „nije ništa drugo“ do taj proces naknadne „integracije izgovorenog – ali neprepoznatog – dijela subjekta“ (68).

## **Majka**

Iz naznačenog familijarnog zapleta *Korena vida* upadljivo je odsutna druga komponenta Edipovog kompleksa i neuralgična figura ranog detinjstva – majka. Pored maskulinih učesnika edipalne drame, idealne drage i javnih žena, pojedinačnih i kolektivnih (ne)prijatelja, na spisku bezimernih junaka Vučovog romana najosetnije je *potpuno odsustvo majke*, kao da za nju nisu vezani događaji i afekti koji su u junaku-autoru *ostavili traga* i o kojima on u svom *čisto lirskom romanu* želi da pripoveda. Osim *pomena* u kratkoj lekciji o začecu koju mu posle očeve smrti pripoveda stariji brat, majka je za *Koren vida* doslovno u narativnom egzilu, *žena koje nema*. Njene tragove i šifre zauzvrat možemo i moramo tražiti na posredne načine, posebno u narativnim fragmentima o telu, gubitku, ljubavi ili rađanju.

Devalorizovanje značaja majčinske figure čini se problematičnim i neuverljivim kako iz perspektive (edipalnog) sveta *Korena vida*, tako i iz perspektive potonjih Vučovih romana. U prvim delovima obe posleratne trilogije A. Vuča, koji obrađuju približno isti vremenski i razvojni period u životu junaka (koji je jedva kamufliran autorov alter ego – *Raspust*, odnosno direktan autofikcijski pandan – *Omame*), majka će se nalaziti u središtu afektivnog sveta junaka, sveta koji je prožet neskrivenom, čak naglašenom edipalnom erotizacijom. Sam naslov-kripta *Omame* morfološki sadrži i čuva afektivno jezgro vezanosti za majku, kojoj će biti posvećen ceo prvi deo prvog dela

Vučove istoimene trilogije. Prva rečenica *Omama* glasi: „Od majke treba početi – nezaboravna je“ (Вучо 1973: 11). Čitavo Vučovo romansiranje jeste jedna autofikcijska *o-mama, majkanje, vaskrsavanje* majke, „nezamislive u kalendaru tuđih uspomena“, praćeno (rastkovskom) željom i jednom od primarnih fantazija o povratku u njeno telo.<sup>258</sup>

U svom antiromanesknom prvencu, međutim, Vučo „nezaboravnu“ majku od koje „treba početi“ sasvim zaboravlja i potiskuje sa površine narativa. Tim potiskivanjem on je nužno i pamti, kao svojevrsno minus-prisustvo i niz simtomskih tragova. Neprimljiva slika infantilno-incestuozne žudnje prema majci predmet je snažnog potiskivanja i najdubljih civilizacijskih i socijalnih zabrana. Ako su, psihoanalitički posmatrano, neurotski subjekti, kao i pisci, oni kod kojih je dejstvo edipalnih iskušenja ostalo posebno živo i još uvek osetno kao preteća opasnost, te postaje neiscrpni „materijal“ sekundarnih, pesničkih i fantazijskih obrada, u *Korenu vida* nalazimo se pred narativnom situacijom koja delotvornost incestuoznog iskušenja opredmećuje kroz brisanje i potiskivanje onog ženskog lika koji, kao prvi i najzabranjeniji objekt želje, stoji u pozadini erotskih fiksacija i izbora junaka. Ako iz odnosa prema ocu, kako u porodičnim epizodama tako i opštem junakovom sukobu sa simboličkim poretkom, vidimo delotvornost edipalne formule, u odnosu junaka prema objektima ljubavi, u njegovom opredeljenju za idealističko-kurtozani model ljubavi i zaziranju od telesnog sjedinjenja, mogu se naslutiti ambivalencije vezane za osećajnu dramaturgiju odnosa prema (nedostupnoj, idealnoj, zabranjenoj) majci.

Utoliko, ono što izranja na platnu arhiogledalne epizode *Korena vida*, i objašnjava reaktivnu snagu zabrane i povlačenja subjekta, jeste „najkorenitiji“ incestuozni poriv, koji bi Edipov kompleks trebalo da razreši uvodeći, preko kastrativne pretnje, zabranu prvobitnog objekta infantilne fiksacije. Pred narativnim ogledalom ipak preovladava snaga prohibicije i to je ono što fundamentalno određuje psiho-narativni stadijum protagoniste (i) Vučovog antiromana. Pred najavom koincidiranja idealne dame i slobodne kurtizane, majke kao idealne i majke kao čulne i žuđene, junak *Korena vida*

---

<sup>258</sup> „I još petnaest materinskih legura i tetoviranja pre nego što se konačno ne odlomih od nje, onemoćale, i ne usadih je, usitnjenu, u svoje inokosne misli, u već dozrelo svoje telo. A i onda, mada njen štitnik, ne bejah bez njene zaštite – kad-tad obuzme li me mora izgubljenosti, i svet mi postane rana, zaželim da se vratim u leglo njenih karličnih kostiju, fetus da budem, anđelak nepodvrgnut vanmateričnim zakonima – mali živi leš. [...] Požuri! Izvuci iz zaborava dadu, kevu, mater, mamu svoju! [...] Izmisliti. Ponovo preživeti Majku, Kuću, Sebe“ (1973: 11, 14, kurziv autorov).

podleže zakonu kastracije, prohibicije, uvođenja Imena oca i njegovog Ne (*Non / Nom du père*) postavljenog između majke i sina. Edip je ranorazvojni kompleks, koji neuroze samo održavaju živim, tako da mladički događaj pred ogledalom predstavlja samo *regresivno obnavljanje* traume izvorne edipalne zabrane (incesta), i prosijavanje zabranjenog i potisnutog, ali „nezaboravnog“ lika Majke. Umesto *narativnog opisa* ambivalentnog odnosa prema majci, tekst *Korena vida* dramatizuje i tek posredno i ambivalentno privileguje taj odnos kroz snagu potiskivanja, brisanja označitelja za ono što je, psihoanalitički posmatrano, možda jedini referent, „*jedino* označeno“ sveg govora – Majka kao Realno (v. MacCannel 1983: 914).

Kao ono najočiglednije i najsnažnije potisnuto sa narativne površine antiromana, gde ipak preostaju tragovi koji je čine „nezaboravnom“ (odnos prema ocu, ženama, telu), lik Majke je središnja junakinja korenskog zapleta *Korena vida*. „Ne“ koje edipalna (narativna i identitetska) struktura *Korena vida* upućuje Majci dramatizovano je kao *arhiogledalna prohibicija*. U celini romana arhiogledalna scena predstavlja neku vrstu metanarativnog momenta u kom se načelo prohibicije ustanovljuje ne samo kao trenutak uspostavljanja identiteta već i kao trenutak ustoličenja vremena, naracije, forme i simbolizacije. Narativ je ogledalo u kom se, izvedbom zabrane incesta i deljenja od Majke, stupa u Simbolički poredak, koji je i poredak jezika i literature. U klasičnom lakanovskom viđenju, koje sažima Š. Felman, vučovska ogledalna petrifikacija, kao smrt prededipalnog subjekta, može se čitati kao trenutak rođenja (anti)romana, naracije i simbolizacije. Na ključnom (ogledalnom) mestu *Korena vida* ispisan je fundamentalni označitelj, Ime oca:

„Edipov kompleks [...] sadrži dvije fantazijske ('imaginarne') vizije smrti: očevu smrt (imaginarno ubistvo) i subjektovu vlastitu smrt zauzvrat (imaginarna kastracija). Edipov kompleks je razriješen [...] preko uvođenja Očevog Imena (otjelovljujući Zakon zabrane incesta), koje postaje osnovom djetetovog nesvejsnog. Kao prvi, arhetipski jezički simbol ('ime'), koji potiskuje, zamjenjuje i premješta želju za majkom, očevo ime (i, konsekvantno, svaka riječ ili simbol upotrebljeni metaforično ili metonimijski u lancu jezičke ili simboličke supstitucije, to jest, svi simboli i sve riječi) u stvari otejelovljuje djetetovo preuzimanje vlastite smrti kao uvjeta – i metafore – njegovog *odricanja*. Budući da je ismbolizacija podudarna sa stvaranjem nesvjesnog (premještanje želje), 'poslednja riječ čovjekovog odnosa prema ovom diskursu koji ne poznaje' –

njegovom nesvjesnom – 'je (tako) smrt': simbolizirati znači otjeloviti smrt u jeziku, da bi se preživjelo“ (Felman 1988: 72).

Nadrealistički antiroman predstavlja regresivno oživljavanje tog fundamentalnog prohibitivnog trenutka, kojem se subjekt i narativ opiru, ali na ishodištu potvrđuju delotvornost tabua, zabrane i simboličkog poretka.<sup>259</sup> Utoliko je važnije i zanimljivije da pripovedač *Korena vida* u jednom odlomku antiromana i neposredno tematizuje načelo prohibicije (Majke) kao neželjeni ali konstitutivni pricip identiteta i naracije. Tu je načelo zabrane predstavljeno kao *povlačenje ugla* (narativnog) identiteta i smešteno u okvire progresivnog psiho-razvojnog scenarija, na čijim se predidentitetskim počecima nalazi materinsko carstvo *bez uglova i granica*.

Reč je o već analiziranom odeljku o „opštim podacima i razvoju pesnika“, gde upečatljivom sintagmom *povlačenja ugla* pripovedač opisuje presudni događaj na mapi identitetskog razvoja – uvođenje prohibicije, granice i ropstva identiteta, koje je svojevrsno *odmamljivanje* (Davičova kovanica):

„Onda su mu prvi put zabranili poeziju, ili ako pretpostavljate fantaziju ili, ako više volite, slobodu. Moj zabranjeni brod...“

Nacrtao je prvi put ugao preko identiteta, ugao preko neba, koje je blistalo u plesnim barama, i uvek će se posle toga zatvarati tim granicama, zarobljavati tim oštrim stenama“ (65).

Kratak prelazak na prvo lice, tj. na prisvojnu zamenicu prvog lica jednine („Moj zabranjeni brod“), u ovom eksperimentalnom odlomku *autobiografskog pripovedanja u trećem licu*, predstavlja prvi tekstualni *upis* tog prohibicijom rađajućeg Ja ili ega, čiji je

---

<sup>259</sup> Da je pogled *s one strane ogledala* bio moguć u nadrealističkoj lirskoj prozi, svedoči, kao što smo pomenuli, Davičova zazorna *Anatomija* koja ne zatvara oči pred erotizovanim telom majke već „surovim“ usnama automatizma uprizeruje scenu *ljubavničkog kanibalizma* u kojoj je teško razlikovati ženu od majke, koitus od porođaja, ljubavnika od sina. „Pričala je o porođajima dok su iz njene vagine tekli neki ljigavi gajtani koji su se završavali krestavom biljkom kao karfiol ili nekim gadnim kruškastim rakom. Mi smo jeli taj ukus bubrega kad reče: 'To je M'. Svim porama sam video krljušti M kako krči: Otvori se prvi deo i pojavi se nežni i sluzavi, divni divni zid vagine koja se rastvori i dete izađe. Jeo sam i ako je bilo prljavo – ali tek kad tampon od prljavštine poteče ulaz se rastvori a ona poblede: 'Pojeo si mi trojke tek rođene, matericu i creva'. Nemarno je plakala i bilo je grozno; njeno je telo bilo lepo, crveno i mekano kao puž golač, purpurna pruga oko nogu značila je ulaz. Gazio sam već po mesu toplom bos do pojasa, po vlazi tanke džigerice, pipao sam njena tuberkulozna pluća, i uspravio se sasvim pod svodovima dojki. Ona se odjednom prelomi sagnu i zaljubi u mene. Osećala je teret u srcu i prste koji su mucali o vrelom dahu koji uzdiže talase i dojke. Postala je dobra a meni mrak curi i šapuće da ću biti stalaktit“ (Давичо 1930: 17). Tumačenje ove scene *Anatomije* dali smo u: Андоновска 2013a. Narator *Korena vida* je u tom smislu na razvojno kasnijem, ogledalnom stadijumu prohibitivnog *povlačenja ugla* (narativnog) identiteta.



sopstvenički habitus sugerisan i adekvatnim odabirom vrste reči – *prisvojna zamenica*. To Ja, kao i svaki Ego, rađa se upravo deljenjem od broda-utrobe (telesne idile sa majkom), koji postaje *zabranjen*. U datom kontekstu, *prisvojna zamenica* koja sintaksičko-sintagmatski *kongruira* i *srasta* sa zabranjenim objektom žudnje, kroz tu „gramatiku želje“ potcrtava nevoljnost prohibitivnog razdeljivanja – *moj (zabranjeni) brod*.

Preostali znak tog zabranjenog carstva jesu i prostori fantazije i poezije, feminine i maternalne semioze, kako bi to rekla Julija Kristeva. Njihovo kasnije zabranjivanje samo je ponavljanje primarnog potiskivanja „plesnivih bara“ zazornog majčinskog carstva. Zanimljivo je da Vučov narativ na pre-simboličkim počecima subjekta, pre uvođenja prohibicije i *povlačenja ugla* identiteta, pamti upravo zazorno, fluidno, prljivo i sluzavo, groteskno i lepljivo majčinsko carstvo *vanvremene slobode*. „Opšte podatke“ o tim predogledalnim stadijumima identiteta, kad „dragoceni ugao“ prohibicije još nije povučen, ali se njegove naznake gradativno već naslućuju, pripovedač *Korena vida* pamti i izlaže ovako:

„Kad se rodio među zelenim barama, dodirnuo je ljugavu žabu koja je skakala u vodu i niko mu to nije zabranio. Ostao bi u tim lepljivim blatima, tako ogroman i slobodan, jedini gospodar zapuštenih polja, gde ga nijedna misao ne bi naterala da nacрта svoj dragoceni ugao. Kiša je padala na njegove ruke, prljave i mršave, koje se nisu menjale vremenom, a oblaci su značili više nego nebo, jer pod njima ništa strašnije nije mogao dočekati.

Ali kad je more bilo naslikano na jednoj kulisi, lepše nego ma gde što je rašireno pred očima, i bela jedrilica na koju je najčešće pripijao lice, o galebovi nad stenama, galebovi nad penama i ptice kojima ne zna ni ime ni let, zašto ste poleteli saplatna da odvučete san i ruke koje ne mogu više da vas osećaju?

Stara je kobila, međutim, čekala u polju, vezana ularom za nogu. Zagrlio je njenu glomaznu glavu kao sestricu i ljuljao se na talasima mornar zapuštenih polja. Najzad je morala da uđe u njive, u njive izrovane dubokim brazdama, i tu se probudila bura na crnoj uznemirenoj zemlji. Borio se hramajući brod i ostavljao razrivene talase kao razvučene plastove sena...“ (64-65).

Prvi fragment i faza, u kojoj vreme ne deluje i ne menja, jeste vreme kad je junak „jedini gospodar“ zapuštenog tela-polja majke, sa dominantno taktilnim senzacijama, u svetu koji se profilise na samoj granici vode i kopna (bara, ljigavo, lepljiva blata, kiša,

prljavština). Drugi fragment već uvodi motiv *mora* (lepšeg nego što igde može biti očima viđeno), *broda* i *ptica* odbeglih sa platna-kulise, kao prvih naznaka kadriranja, granice i gubitka. Treći fragment, u kom se budući *uglovi* i geometrija identiteta već slute kao nabori i brazde na zemlji-majci („njive izrovane dubokim brazdama“), posebno je zanimljiv po slici *stare kobile*, čiju je „glomaznu glavu“ infantilni junak zagrlio „kao sestricu i ljuljao se na talasima mornar zapuštenih polja“. U uljulkujućem grljenju glomazne glave tople stare kobile, kao slici utehe i opšteg sestrinstva živih bića, još jednom dolazi do izražaja vrlo specifična demokratičnost Vučovog pisma. Posebno je zanimljivo i značajno to da načelo opšteg (pesničkog) strujanja među bićima u ovom pasusu biva ostvareno kao razvijena metaforička translacija između slika *mora* i slike *njive*, mornara i zemljoradnika, plovidbe i oranja, pa tako stara kobila „ulazi“ poput broda u „njive“, morska „bura“ se budi na „crnoj uznemirenoj zemlji“, a „hramajući bord“ ostavlja „razrivene talase kao razvučene plastove sena“. U kontekstu prelaznog perioda, u kom još deluje majčinska semioza telesnih ritmova (oranje, hramanje), neuspostavljenih uglova, protočnih granica i pretapanja slika, ovaj jezički postupak opazljivog jezičko-metaforičkog *prošivanja* različitih semantičkih područja ubedljivo je otelovljenje mešovitog stanja subjekta u (pred)identitetskoj koagulaciji.

Tako je subjekt *Korena vida* na trenutak ne samo jezički već i (meta)narativno ipak „provirio“ *s one strane ogledala* u davičovski svet zazorne žene i fluidnog, predvremnog i predverbalnog, maternalnog carstva. To je, međutim, samo kratki, nostalgični osvrt, ekscesni trenutak „trećeg lica“ kao operatora autobiografskog pripovedanja o nedostupnim, zabranjenim prostorima, koji obeležavaju vreme pre nego što je treće lice (On, Otac, Bog, Zakon) uvelo razmak u dijadnu ja-ti relaciju između sina i majke.

### **3. 4. 3. 6. Zaključak**

Iznoseći predlog za jednu moguću *psihonanalitičku estetiku*, Nikolas Abraham pretpostavlja kako svaki tekst ima svoj ego, kao neku vrstu fiktivnog (ili implicitnog) autora. Na osnovu toga, psihoanalitika teksta, na koju nadrealistički (anti)romani neizostavno pozivaju, mogla bi biti oslobođena od strogo psihobiografske potrage za realnim autorom i njegovom prošlošću. Za Abrahama psihonanalitička estetika je

istraživanje nesvesnog samog umetničkog dela, koje se doživljava kao freudovski shvaćen „simptom samog sebe“, istovremeno „samodovoljan i neophodan za epitomizaciju jedinstva četiri psihička pola: Želje i njenog Superega, Ega i njegove Realnosti“ (Abraham 1986: 13). Abraham pokreće i važno, a retko postavljano pitanje, o mogućnosti razlikovanja psihički valentnih i autentičnih umetničkih ostvarenja od onih koja su produkt simulacije i ostaju neautentična dela, *dela bez nesvesnog*, dela koja nisu razrešenje nikakvog unutrašnjeg konflikta (13). Taj kriterijum *delotvorno* opredmećenog nesvesnog, za koji delima nisu potrebne neposredne psihoanalitičke inspiracije, ali za koji kritici jeste potrebna psihoanalitička hermeneutika, može biti vrlo koristan u proučavanju nadrealističkih tekstova i specifikovanju posebne aksiologije neophodne za njihovo adekvatno vrednovanje. Nadrealistički tekstovi u svojim najboljim trenucima upravo su i pre svega to – autentični tekstovi, *tekstovi sa nesvesnim*, tekstovi koji, kako je Breton pisao povodom otkrića automatizma, *ukazuju poverenje* sadržajima nesvesnog koje „lupa o okno“ starog, kartezijskog subjekta.

Kako ističe Abraham, nesvesna želja i jednako nesvesni superego uzajamno su komplementarni: potreba za potiskivanjem ultimativni je dokaz aktivnog prisustva želje; potiskivanje želje odgađa je i održava živom. Za narativne analize još je značajnije da je dijalektika želje i represije povezana i sa pitanjem posebnog transfenomenološkog koncepta *vremena* za koje, smatra Abrams, psihoanaliza jedina može ponuditi model. Iz perspektive autobiografskog i bildungs impulsa nadrealističkih antiromana, pitanje psihogenetičke temporalnosti zasnovane na dinamici *maturacije* ega kroz stupnjeviti niz identifikacija, gde se *vreme* vidi kao *funkcija ega*, a svaka *operacija ega* i kao ponavljanje same *geneze vremena*, može biti korisna osnova za razumevanje *regresivnih* usmerenja nadrealističkih narativa.

Ego je taj koji, stvarajući sebe, uvodi vreme, kao odlaganje i razmak između nagona i njegovog ostvarenja (Abraham 1986: 6). To *razočaranje nesvesne želje* upravo je *osnova stvaranja vremena* (kako približno glasi podnaslov jednog dela Abrahamove studije). Drugim rečima, izvorna, prava temporalnost uvek je i slika vlastite geneze i operacija ega. U *narativnom* kontekstu Vučovog *Korena vida*, središnja scena ogledalne pertrifikacije i potiskivanja želje, pored oslikavanja simbiotskog dejstva želje i zabrane, značila bi, dakle, istovremeno jednu od *operacija ega* (identifikacija) ali i osnovnu operaciju *ega kao vremena*, ega kao uvoditelja vremena, razmaka između želje i

ispunjenja, majke i sina. Dijalektikom prohibitivnog potiskivanja i neizbežnih povrataka potisnutog, istorija ega vidi se kao istorija potiskivanja, avantura označitelja koji ima svoju (nespoznatu) istoriju. Vučovu (meta)ogledalnu scenu, dakle, ne bi trebalo svoditi na inhibitivni karakter, koji evidentno oličava, već tu inhibiciju treba shvatiti kao jedan od konstitutivnih faktora psihe i identiteta. Dajući sliku upadljive, iznenadne i nejasne prohibicije želje na pragu njenog ostvarenja, i to u korelaciji sa optičkim mehanizmima identifikacije, Vučo je ekonomičnim narativnim sredstvima fantazijske sinteze implicitno doveo u vezu pitanje identiteta i pitanje (narativnog) vremena i na određeni način inscenirao *genezu temporalnosti*. Slika potiskivanja želje (pred) ogledalom, inscenacija je trenutka formiranja ega i/kao trenutka formiranja vremena – trenutak *povlačenja ugla* identiteta i zasnivanja naracije.

Slični zaključci proizilaze i iz načina na koji Julija Kristeva, pišući o Batajevoj *Priči o oku*, Edipa vidi kao osnovu pripovedanja i narativno-paranoidne konsolidacije subjekta: „subjekt je nužno paranoidan, on sledi želju koja sublimira i unifikuje shizoidni rascep u potrazi za objektima“ i „subjekt se upravo postaje prihvatanjem, makar trenutnim, paranoicnog jedinstva koje potiskuje drugog“ (Kristeva 1995: 243). U psihoanalitičkoj vizuri, vreme priče je univerzalno vreme Edipa, priča je „semiotička struktura koja korespondira sa unifikacijom subjekta“, fikcija „ponavlja konstituisanje subjekta u Edipu kao subjekta želje i kastracije“ (250). U tom smislu sve su priče edipalne, ali „nasuprot 'objektivnim', 'istorijskim' ili prosto fiktivnim pričama koje mogu biti slepe za svoj izvor i jednostavno taj izvor ponavljati ne razumevajući ga, 'suverena operacija' sastoji se u 'meditiranju' nad edipalnim izvorom fikcije“ (250). Ako su sve edipalne *priče o oku*, Batajeva priča je upravo *o tome*, pokazuje Kristeva. Uprkos razlici u stepenu uprizorenja zabranjenih sadržaja, značaj Vučovog antiromana počiva upravo u tom spuštanju ka edipalnim izvorima fikcije i/kao identiteta. U toj vrsti korenskog zahvata počivaju radikalnost i avangardnost Vučovog antiromana. Po toj psihološkoj autentičnosti koja zahvata narativne strukture i teži ka uprizorenju zabranjenih sadržaja *s one strane ogledala*, Vučo je mnogo bliži Bataju i Daviču, *Anatomiji* i *Priči o oku*, nego Bretonu, Ristiću ili Aragonu.

Ono što je u tome po Kristevoj možda i *radikalnije* (iako neodvojivo) od formalnih inovacija jeste upravo *tematsko predstavljanje* onoga što društvo želi da potisne i cenzuriše. Batajeva proza gleda širom otvorenih očiju u slepilo neophodno da

bi se subjekt konstituisao i to kao *subjekt slepila* za sve ono što ga poriče. On predstavlja „konkretne radnje [...] koje izmiču spekulizaciji“, uprizoruje „ono što usmrćuje subjekt kroz želju za zabranjenim drugima“, tj. sve ono „opasno za predstavljanje i za jezik“ (256). Predstavljanje pre-simboličke praistorije subjekta otvara put ka prvom i najsnažnije zabranjenom civilizacijskom subjektu/objektu – ka majci i želji prema njoj, ka telu majke kao telu žene. Kako podseća Kristeva, pisac je najopasniji kada pokazuje da postoje mesta gde društvena cenzura zakazuje, mesta gde nije uspela da potisne.

Snaga reprezentacije jednog takvog trenutka i procesa, svakako, zavisi od psihološke autentičnosti i dubine afektivnih „materijala“ pokrenutih pri proceduri predstavljanja. Ono što se univerzalno potiksuje u psihoistoriji pojedinca, i što je posebno naglašeno u narativnom svetu Vučovog autofikcijskog antiromana, jeste nazabranjeniji objekt, majka. Koreni ega začinju se u raskorenjivanju od nje. Da to implicitno zna, ego *Korena vida* posvedočuje potpunim *izopštavanjem majčinske figure* sa tematske razine narativa, što omogućava da se posredno prate posledice te narativne repulzije majčinskog bića. Logika potiskivanja žene-majke može se pratiti kroz odnos junaka prema drugim ženama, kroz paternalni aspekt edipalne drame, kao i kroz ambivalentan odnos junaka prema telu, rađanju i smrti. Sva ta posredna prisustva i tragovi vraćaju sablasni lik majke na mutno narativno ogledalo *Korena vida*, a njen ultimativni značaj potvrđuje i pozna Vučova trilogija *Omame*. Najdalja tačka do koje se stiže u tom korenskom psihonarativnom traganju jeste slika *izvađenog oka* i konstitutivni gubitak, praznina upisana povlačenjem prvog *ugla identiteta*, koji je kastrativni rez oslepljivanja za sve ono što je bilo pre vremena, zabrane, ega i identiteta. U *korenu vida*, prema formuli Vučove autofikcije, zjapi *rupa identiteta*, koja proizvodi neukorenjeni s(l)uzni višak žaljenja za (svim) onim čega nepovratno nema.

U tom smislu regresivni pogled koji nadrealistički (anti)romani upućuju unazad, ka arhaičnim fazama psihoistorije pojedinca, ka traumi tela, formiranja identiteta i usvajanja simboličkog poretka, uistinu jesu „vizionarni“ i avangardni pogledi jednog novog i proširenog koncepta ljudske subjektivnosti, koji će u potonjim decenijama korenito preoblikovati evropsku filozofsku, antorpološku, umetničku i društvenu misao. Ukazujući poverenje i dajući vidljivost onome što „lupa na okno“ petrifikovane i zatvorene kartezijsko-sopstveničke svesti, nadrealistički narativi nude novi oblik i konfiguraciju odnosa narativizacije i sopstva. U tom kontekstu postaje jasniji značaj

autobiografske zasnovanosti i uloga psihološke autentičnosti u Vučovom i drugim nadrealističkim (anti)romanima.

Vučov *Koren vida* realizovan je kao sasvim osobena autorska jednačina unutar opšteg istraživačkog usmerenja nadrealističke proze. Zamislivši jedan *roman-razgovor*, prožet patosom apotrofičkih zazivanja i viška govorne interakcije (unutar romana, i na relaciji sa čitaocem) kao sredstva borbe protiv alijenacije i reifikacije, *Koren vida* pripovedno istražuje posebne mogućnosti komunikacijskog „sveznanja“ pripovednog Ja i njegove dragocene „nepouzdanosti“ koja se može otvoriti nesvesnom, potisnutom, traumatskom. Kombinacija tog *sveznanja* i *nepouzdanosti* omogućava dvostruki učinak: pridobijanje i pojačani angažman empirijskog čitaoca u tekstu koji otvara nove prostore vidljivosti i oblike samorazumevanja. *Koren vida* predstavlja osoben doprinos avangardnim politikama konfrontiranja sa tradicionalnom publikom, ali i stvaranju nove, vlastite publike, projektovane samom narativnom strukturom antiromana. Vokativna snaga apostrofičkog stila i eliptična univerzalnost iskustvenih i fantazmatskih parabola *Korena vida* usmereni su ka novoj saradnji sa čitaocem, u skladu sa nadrealističkom idejom o univerzalnosti i jednakosti pripovednih i stvaralačkih inteligencija. Adaptacija ransijerovskih koncepata *jednakosti inteligencija* i *raspodele čulnog* u kontekstu nadrealističkog (anti)romana, obuhvata kako interne momente otvaranja novih unutrašnjih prostora i jezičkih „prozora“ ka nesvesnom, tako i eksterno savezništvo sa publikom, u čiju je sposobnost razumevanja i snagu participacije nadrealizam polagao mnogo više poverenja nego što se to uobičajeno prepoznaje.

Drugi važan doprinos *Korena vida* poetici nadrealističkog antiromana tiče se izgradnje posebnog tipa *traumatsko-simptomskog psihonarativa* u kom se trauma ne pripoveda kao narativno događanje već se *tekstualno događa* kao niz kompulzivnih „darova“ sećanja i (post)traumatskih simptoma, koji su samo poziv na uvek naknadnu, čitalačku rekonstrukciju logike potisnutog i odgođenog *korenskog zapleta*. Psihološka uverljivost i autentičnost tog korenskog zapleta omogućava da se kroz teksturu antromana i njegove asocijativno *komponovane* fragmente re-konstruiše podzemna mreža uzajamnih dozivanja, repliciranja, ponavljanja i odražavanja različitih narativnih epizoda, tematskih kompleksa i reči-šifri. Pored tih formalno-kompozicionih svojstava, nezaobilazna je i tematsko-sadržajna komponenta *korenskog zapleta* antiromana. Bilo da ih razumemo, na Abrahamovom tragu, kao sadržaje koji teže rezoluciji nekog

stvarnog unutrašnjeg konflikta, bilo da ih još načelnije razumemo kao sadržaje koji apostrofiraju fundamentalne aspekte psihoistorije (građanskog) pojedinca, ključno je da upravo priroda tih psihološki valentnih i autentičnih sadržaja omogućava prethodno naznačenu formalnu inovaciju i nerazlučiva je od nje. Tekst postaje proizvodnja onda kada *ima nesvesno*. Kao što je J. Kristeva pisala povodom Batajeve *Priče o oku*, upravo je radikalnost sadržaja, posebno naradikalnija „meditacija nad Edipom“, ono što proizvodi najtransgresivnije momente nadrealističke proze. Bez regresije nema napretka, bez suspenzije kritičke svesti i otvaranja traumi i želji nema ni rada teksta koji ih odlaže, stvarajući novi tip dehijerarhizovane, asocijativne narativnosti; bez meditiranja nad edipalnim korenima identiteta nema transgresivne *priče o oku i korenu vida*.

Centralni ulog i tematski doprinos *Korena vida* sastoji se u povezivanju pitanja pogleda i identiteta. Vučo u tome sledi opšti tok nadrealističkog antiokularocentrizma, u koji će uneti sasvim osobene, lične i originalne akcente. *Koren vida* povest o procesu formiranja subjekta uobličava kao istoriju represije, uvođenja zabrane i *povlačenja ugla* kojim počinje geometrija sopstva i Simboličkog poretka. To prohibitivno *povlačenje ugla* upisuje se i u telesnost subjekta, poput glasova koji se *kao otrov razgorevaju* u telu junaka i nastanjuju ga glasom i ćutanjem Drugog i drugih (očevi, ljubavnici, radenici). Zato je priča o okularnom iskustvu istovremeno priča o jeziku, pismu i govoru, prožeta patosom, intenzitetima i paradoksima apostrofičkog dozivanja drugog i govora kao oruđa dezalijenacije. Ipak, jedina apostrofa koja se ne čuje u *Korenu vida*, a koja ga u celini nemo prožima, jeste ona koju Barbara Džonson određuje kao *primalnu apostrofu* – sadržanu u izvornom zahtevu upućenom majci, zazivanju u kojem je koren korena (v)identiteta. Geometrijski uglovi i okviri identiteta stabilizuju onu *opštu protočnost* koja definiše više aspekata *Korena vida*, od stilsko-jezičkog nivoa do regresivno-neurotske psihološke konfiguracije protagoniste-pripovedača. Taj nadrealistički *subjekt u regresiji* još jednom se nalazi pred opiranjem da stupi u Simbolički poredak, jezik i vreme, uz neizbežan paradoks po kojem to poricanje može biti artikulisano samo *unutar* simboličkog poretka i njegovim (jezičkim) sredstvima. Antiroman ipak (p)ostaje roman.

To ne umanjuje već pojačava tragiku subjekta nad kojim je *izvršena* i kolektivna trauma civilizacijske regresije oličena Prvim svetskim ratom. Rat je univerzalno opažljivom učinio fragilnost granica i destruktivne posledice poverenja u njih, bilo da je reč o političkim granicama ili granicama identiteta, sopstva kao sopstveništa, identiteta

kao vlastitosti ličnih imena, čiji su označitelji, uostalom, upadljivo izopšteni iz *Korena vida*. Implicitna poruka nadrealističkog regresivnog subjekta u krizi (otvorenog neurozi, infantilizmu, potisnutom, zabranjenom, želji, žaljenju, fantazmu) jeste neophodnost korenite promene samog koncepta identiteta. Društveno otuđenje koje vodi ratu i nadživljava ga, počinje u građanskoj „porodičnoj romansi“ i pri prvom povlačenju uglova identiteta, te odatle, iz korena (v)identiteta i treba početi revoluciju, tj. ubličenje zahteva za promenom i obezbeđivanje uslova za novu koncepciju pojedinca i njegove psihosocijalne evolucije.

Novina Vučovog istraživanja narativne subjektivnosti i narativizacije traume bila je i implicitno i eksplicitno suprotstavljena dominantnom obliku romana i sociokulturnim strukturama koje su ga kodifikovale, i u tom smislu nedvosmisleno antiromaneskna. *Koren vida* je *traumatsko narativno ogledalo* koje nadrealizam stavlja pred klasičan roman, svedočanstvo o nemogućnosti žanra kao nemogućnosti identiteta. Pri tome ne treba potceniti konstruktivnu stranu nadrealističkih narativnih eksperimenata, koji se, nakon ukupnog iskustva dvadesetovekovne proze, vide kao istraživanje novih mogućnosti romanesknog žanra pred izazovima koje su na intelektulanu scenu epohe uveli psihoanaliza i kritička teorija. Ta *nova romanesknost* nadrealističkog antiromana, približava se *porodičnoj romansi*, koja je po Marti Rober u samim korenima romanesknog (anti)žanra, i oživljava mnoge potencijale starije romaneskne tradicije *romanse*, marginalizovane s nastupom građansko-kapotalističke ere i nastankom modernog romana-novel. Dublji žanrovski odjeci *romanse* u Vučovom *Korenu vida* mogu se prepoznati u centralnom mestu koji se pridaje ljubavi i ženi, uz evokaciju kurtoazno-idealističkog erotološkog modela, ali i u nekim neočekivanim i za Vučov antiroman specifičnim postupcima, kao što je apostrofičko pomeranje diskursa romana ka granici pisanog i usmenog. Najintrigantnija je, međutim, romansa koju nadrealistički antiromani upriličuju između moderne pripovesti i „gotske nauke“ psihoanalize, i to prevashodno preko pitanja traume i *unheimlich* povratka potisnutog kao ključa narativne organizacije. Vučov *Koren vida* prilog je više tezi o intimnom prožimanju gotike, psihoanalize i nadrealizma, i to u domenu imanentno i eminentno poetičkih pitanja narativnosti, tekstualnosti i sopstva.



#### 4. MARKO RISTIĆ: *BEZ MERE*

##### 4. 1. ČITALAC I ANTIROMAN: *BEZ MERE* U KRITICI

„Suverenost je pubuna. Ona nije vežba u moći. Autentična suverenost odbija“

Ž. Bataj

„Čitalac je fenomen, knjiga je jedan drugi fenomen, a ono što čitalac nalazi da je ostvareno u knjizi jeste treći fenomen koji vezuje ona prva dva“, pisao je Ratsko Petrović (Петровић 1974: 220). Upravo kroz taj treći fenomen zakoračujemo u domen estetike recepcije, kao istorizacije iskustva čitanja i produbljivanje odnosa između implicitnog horizonta očekivanja izgrađenog delom i onih empirijskih procesa recepcije koji pokazuju život dela u konkretnim društvenim zajednicama i kulturnim okolnostima. Za avangardna dela, koja problematizuju autonomiju književnog polja, pitanje recepcije i pragmatički aspekti estetske komunikacije postavljaju se na još neuralgičniji način. Ristićev antiroman *Bez mere* (1928) i više je nego dobar primer za složene procese recepcije avangardnih dela i probleme njihove integracije u simbolički sistem određene kulture.

Ristićev antiroman predstavlja jedno od posve retkih ostvarenja međuratne književnosti koje je ostalo avangardno i „neprimljivo“ do današnjeg trenutka, tj. i nakon procesa umetničke i kritičke „pacifikacije“ i institucionalizacije iskustva istorijskih avangardi. Analize koje ćemo sprovesti trebalo bi da, pored ostalog, ostvetle na koje je sve načine u Ristićevom delu, svojevrsnoj neogranskoj avangardnoj enciklopediji, izgrađivana tako rezistentna struktura. Poetika Ristićevog antiromana na egzemplaran i samosvestan način udružuje dva osnovna oblika avangardne intervencije po P. Birgeru – stvaranje neorganskog umetničkog dela i napad na instituciju umetnosti, pri čemu ovaj drugi aspekt implicira i postupke integracije čitaoca i recepcijskih procesa u samu internu dinamiku avangardnog dela.

U slučaju *Bez mere* recepcijski procesi imaju značenje i značaj koji prevazilazi uobičajene pristupe ne samo tradicionalnim već i avangardnim delima. Recepcija, čitalački horizont očekivanja i njegovo uzdrmanje, konflikt sa adresatom i kritikom, svest o prekidu komunikacijskog lanca – sve su to imanentni sadržaji Ristićevog romana o romanu, koji je, prema naslovu jednog od njegovih programatskih poglavlja, pisan „protiv čitaoca“. Autor avangardne metafikcije, koji je u svom delu već prisutan kao čitalac, izgrađuje dvostepeni narativ koji intencionalno provocira horizont očekivanja prosečnog čitaoca, omogućavajući da registrujemo gde se i kako taj horizont konstituiše. Dalji istorijski život dela *Bez mere*, kroz njegova dva reizdanja, intenziviraće i naknadno „pounutriti“ još jedan aspekt recepcijskih procesa. Deo paratekstuanog aparata koji je Ristić delu dodao u drugom izdanju (1962) sastojao se od izbora iz prvobitnih kritičkih napisa o *Bez mere*, koji su sada postajali sastavni deo tekstone i značenja dela u jednom bitno izmenjenom poetičkom i književnoistorijskom kontekstu. Na osnovu arhivskog materijala moguće je rekonstruisati i kako je Ristić kroz polemiku sa kritičarima *Bez mere* praktično došao do poetičke figure nastavljanja svog antiromana, da bi potom uobličio i jednu raslojenu teoriju i sociologiju recepcije avangardnih dela, koju će izneti u esejiističkoj seriji „Marginalije“ u godini nakon objavljivanja *Bez mere*. Ukratko, pitanje čitaoca i recepcije fundamentalno je pitanje poetike Ristićevog antiromana i njegove istorijske egzistencije.

Ali ta primarna dimenzija recepcijskih pitanja, koja je tipičan izraz avangardnog habitusa i poetike dela, nije jedini razlog zbog kojeg se pitanja recepcije postavljaju na posebno neuralgičan i nezaobilazan način u slučaju *Bez mere*. Tokovi posleratne recepcije *Bez mere* mogu se čitati kao povest nemogućnosti da se smisao najznačajnijeg opita sa romanesknom i uopšte literarnom formom u srpskoj književnosti prve polovine veka adekvatno asimiluje, interpretativno stabilizuje, pa čak uopšte i prizna kao činjenica matične književnosti. Uočljivo slaba kritička i stvaralačka recepcija dela, suženi horizonti tumačenja i diskurzivni činovi isključenja, potiskivanja ili marginalizacije *Bez mere* na mestima gde je njegovo prisustvo očekivano ili neizbežno, svedoče o dubljim i kompleksnijim problemima u recepciji Ristićevog dela.

Da je reč o manje značajnom delu i autoru, aberativni recepcijski procesi mogli bi se pripisati nekoj vrsti propusta ili nepostojanja kapaciteta da se *sva* pa i marginalna dela uključe u magistralnu liniju i poetičku dinamiku srpske književnosti. Ali pošto je

reč o delu koje je u samom središtu svih ključnih promena u evropskoj i srpskoj prozi 20. veka, gotovo potpuni izostanak kritičkog interesovanja i senzibiliteta za to važno delo, sve do prećutkivanja samog postojanja dela u autorovom opusu, nije samo simptomatično već ima i vrlo složene književne posledice. Iz nepoznavanja ili nepriznavanja dela u čijoj su strukturi realizovani neki od ključnih pomaka u modernoj srpskoj prozi, istorijsko-poetička i književnoistorijska slika srpske književnosti postaje osetno deformisana, bazirana na nepotpunim ili pogrešnim književnoistorijskim zaključcima, genealogijama i analogijama (poreklo određene poetičke pojave, njeni oblici, stepen realizacije, integritet svojstva, dalji odjeci, uporedni horizont i sl.), koji se u širenju interpretativnog polja umrežavaju sa drugim zaključcima, sistemima odnosa, poetičkim genealogijama i sl. Isključenjem *bitnog* poetičkog fenomena/dela, čitav sistem odnosa u celovito shvaćenom simboličkom sistemu određene književnosti podleže osetnom iskrivljenju. Na ishodištu, celokupna slika istorije i poetike srpske proze postaje neuverljiva i na poseban način „fiktionalna“ i „lažna“, pošto ne odgovara stvarnosti odigranog književnoistorijskog procesa.

Naznačeni recepcijski procesi nezaobilazno su pitanje za savremenog čitaoca i tumača *Bez mere*. Njih je moguće precizno utvrditi, ilustrovati i razmotriti budući da su ostvareni u konkretnim kritičkim tekstovima i činovima, čak i kada su u pitanju gestovi isključenja. Zato ćemo kroz pregled književno-kritičke recepcije *Bez mere* nastojati da rekonstruišemo i dublju, transindividualnu logiku koja strukturira kritički diskurs o Ristićevom delu. U tome će nam metodološki oslonac biti *kritička analiza diskursa*, koja se bavi ekstrahovanjem ideoloških implikacija jezičkih i diskurzivnih praksi, a koju ćemo primeniti na domen recepcije književnog dela.<sup>260</sup>

Kritička naliza diskursa je relativno novija humanistička disciplina, koja na temelju pažljivih formalnih analiza tekstova rekonstruiše njihove kontekstualne, ideološke i sociokulturne implikacije. Prema definiciji Normana Ferklaфа, kritička analiza diskursa „proučava jezik u njegovom odnosu prema moći i ideologiji“, otvoreno se stavlja na stranu onih nad kojima se vrši dominacija i usmerena je ka mogućnosti društvenokulturne promene (Fairclough 1995: 1) Kritičko-diskurzivni analitički okvir

---

<sup>260</sup> Pregledan tekst o kritičkoj analizi diskursa objavila je S. Barać (2011). Pored lingvističkih teorija, kritička analiza diskursa oslanja se na marksističku kritiku, Gramšijevu teoriju hegemonije, Frankfurtsku školu, Fukoa, Burdjea, ali i Bahtina i intertekstualne analize. O teorijskim postavkama, osnovnim metodama i različitim modalitetima kritičke analize diskursa v. Fairclough 1995; Weiss, Wodak 2003; Van Dijk 2011; Bapaš 2011.

po Ferklafu obuhvata tri dimenzije: *tekst, diskurzivne prakse* (stvaranja, distribucije i potrošnje tekstova) i *sociokulturne prakse* (2). Diskurs je za kritičku analizu heterogeni i interaktivni društveni prostor, mesto stvaranja *društvenih subjekata i odnosa, sistema znanja i uverenja*. Ideološka značenja tekstova nisu samo pitanje ekspliciranih stavova i sadržaja, već pre svega implicitnih poruka i sadržaja posredovanih jezičkom formom, strukturama i sistemima organizacije teksta (jezička i argumentativna struktura, stilsko-retoričke i žanrovske odlike, opšta mesta, metaforika, strategije selekcije, legitimacije, de/valorizacije, isključenja i sl.).

Domen književnosti i književne kritike mogao bi biti privilegovano polje primene kritičke analize diskursa. Stanislava Barać sugerisala je mogućnost primene kritičke analize diskursa u domenu recepcije dela i izučavanja književne prošlosti (Barać 2011). Polje književne kritike (u najširem smislu), koja registruje, opisuje, tumači, vrednuje, preporučuje ili marginalizuje književna dela i estetske vrednosti, predstavlja društveni diskurs-praksu *par excellence*. Vezana za institucionalne okvire stvaranja i širenja diskursa o književnosti u širem javnom i obrazovnom polju, delatnost književne kritike upućena je na intenzivniju interakciju sa sociokulturnim poljem, ideološko-političkim orijentacijama i egzistencijalnim praksama i vrednostima. Kritička recepcija književnih dela je po definiciji mesto artikulacije i legitimacije vrednosti, selekcije dela koja će biti vidljiva i onoga što će u njima biti vidljivo. U njoj srećemo diskurzivne procedure (de)kanonizacije, (re)produkcije znanja i uverenja, implicitne pretpostavke vrednovanja i zaključivanja, konflikte interpretacija, normativizaciju vrednosti i normalizaciju i rutinizaciju određenih praksi, strukturu dominacije i strategije marginalizacije, igre uključenja i isključenja iz polja, ukratko čitav spektar fenomena koji se sprovode pre svega kroz tekstove i dostupni su kritičko-diskurzivnoj analizi. U književnom polju, književna kritika predstavlja praksu koja je najzaslužnija za ono propisivanje i ograničavanje „koje će reprezentacije pripadati polju diskursa“ (v. Nojman 2009: 75). Pošto je jedno takvo diskurzivno ograničenje efektivno postavljeno u pogledu (re)prezentacije, vidljivosti i vrednovanja Ristićevog antiromana, kritička analiza recepcijskih diskursa u slučaju *Bez mere* može naći posebno pogodno područje primene.

Kritički tekstovi o *Bez mere*, ali i o drugim delima srpske književnosti, tvore jedan tekstualni korpus i diskurzivni sistem, koji se u svom totalitetu ne može rekonstruisati, ali je u osnovnim krugovima formiranim oko ključnih problema recepcije određenog

dela taj analitički poduhvat moguće sprovesti. Pitanje se posebno odnosi na implikacije kritičkih činova i iskaza u sferi kreiranja slike o srpskoj književnosti, njenom žanrovskom sistemu, poetičkoj raznovrsnosti, razvoju i smislu određenog postupka, ili unutrašnjim relacijama unutar korpusa. Sistemsko svojstvo opšteg korpusa srpske književnosti i kritičkih diskursa vrlo je važno kada treba uočiti prakse isključenja i figure odsustva. Tako, na primer, ukoliko je u interpretativnoj zajednici srpske književnosti druge polovine 20. veka posvedočen kapacitet da se uoče postmoderne implikacije Sterijinog *Romana bez romana* i revalorizuje značaj Vidakovićeve fantastike, sistemsko svojstvo književnog polja omogućava pretpostavku da se u datoj interpretativnoj zajednici mogu prepoznati i valorizovati srodne (tj. još izrazitije i neposrednije) implikacije nadrealističkog antiromana. Ristićevo delo je, povrh toga, u eksplicitnoj intertekstualnoj relaciji sa Sterijinim antiromanom i novi poetički trenutak književnog moderniteta odmerava u direktnom dijalogu sa dinamikom ranog srpskog romana (Sterija i Vidaković). Ukoliko kritika tu, kao i mnoge druge korespondencije koje doprinose poetičkom integritetu srpske književnosti, ne uočava ili njihov značaj ne priznaje, u književnoj istoriografiji formiraće se niz iskrivljenja objektivne slike književnoistorijskog procesa. Zaobilazeći ključnu tačku interakcije između Sterijinog i avangardnog antiromana, kritički diskursi će Sterijin *Roman bez romana* stavljati u korelaciju sa svim drugim modernističko-avangardnim romanima osim sa onim koji je jedini u samosvesnoj i poetički relevantnoj vezi sa Sterijinim delom. Na taj način, srpska književnost će u *istoriografskoj slici* kao sterijanski poetički kvalitet svoje modernosti morati da prepoznae manje izrazite i tradicionalnije oblike nego što je to u književnoistorijskom procesu uistinu bio slučaj. Sledstveno, i smisao Sterijinog antiromaneksnog poduhvata, čija je sudbina vrlo slična sudbini Ristićevog dela, biva osiromašen, „pacifikovan“ i uskraćen za jedan od najvažnijih omaža koje mu je moderna srpska književnost učinila kroz antiromaneskni ogled *Bez mere*. Primera bi moglo biti puno, i sa nekima od njih srešćemo se tokom analiza.

Pored književnoistorijski neverodostojne slike, izostavljanje *Bez mere* teško je objasniti i iz perspektive teorijskog razvoja. Ristićevo delo, koje je od recepcije pravilo poetiku, praćeno je simptomatičnim izostankom recepcije upravo u vreme i u književno-teorijskom kontekstu kada bi se takav izostanak činio nemogućim. Opšti književno-teorijski razvoj u drugoj polovini 20. veka, bitno obeležen *francuskom teorijom* koja je u

prismoj vezi sa iskustvom francuskog nadrealizma, pripremao je više nego plodnu atmosferu za recepciju dela poput *Bez mere*. Te pripreme i najave (post)modernih teorijskih koncepata, u *Bez mere* nisu, međutim, kako je to najčešće slučaj, morale biti interpretativno dopisivane u cilju oživljavanja i aktualizujuće valorizacije određenog dela književne prošlosti, pošto su se oni u Ristićevom delu nalazili kao nedvosmislen i samosvesno artikulisani trag. Svi ključni modeli postmoderne proze i njene teoretizacije – antiroman, metafikcija, radikalni oblici intertekstualnosti, enciklopedizam, i brojni drugi – u Ristićevom delu nisu samo otelotvoreni, već i terminološki precizno označeni. Pored poetičke samosvesti i terminološke inovacije, oni su u Ristićevom antiromanu realizovani u plodnoj interakciji sa istorijsko-poetičkom dinamikom srpskog romana (Sterija, Vidaković), sa epohalnom avangardnom i nadrealističkom poetikom, kao i sa ključnim romansijerskim projektima evropske proze (Žid, Džojls, Prust). Ukratko, prećutati i izopštiti delo poput *Bez mere* iz magistralnog toka samorazumevanja srpske književnosti predstavlja čin koji je teško moguće objasniti.

Sve te komponente nisu bile dovoljne da se u književnoistoriografskoj slici o srpskoj književnosti i približno nagovesti epohalni značaj Ristićevog dela. Taj *raskol* između fakticiteta književnoistorijskog procesa i književnoistoriografskog diskurzivnog miraža, *naknadno* osiromašuje srpsku književnost, sužava horizonte i kapacitete njene modernosti, pa i opštijeg kulturnog samorazumevanja. Prema našim saznanjima, ne postoji sličan fenomen isključenja i/kao gubitka, sa tako relevantnim posledicama, kao što je isključenje Ristićevog antiromana iz magistralnog toka srpske književnosti.

To bi značilo da je iz slike o srpskoj književnosti izbirsano delo koje se, po svom poetičkom profilu i značaju, ne može izbrisati. I taj je gubitak nova književnoistorijska činjenica. Ali, ukoliko je *Bez mere* nezaboravni književni trenutak koji je prepušten zaboravu, taj (samo)proizvedeni *manjak* u transakcijama između književne istorije i književne kritike i istoriografije, u samom književnom delu odražava se kao akumulirani *višak* poetičkog smisla. U strukturi dela koje se ne može izbrisati iz književne povesti, čin isključenja proizvodi jednu posebnu hermeneutičku situaciju, pa i jedan sasvim osoben tip estetske strukture. Ukoliko se *Bez mere* zaista nalazi na magistralnoj liniji razvoja modernog srpskog i evropskog romana, onda je u njemu neizbrisivo sadržano sve to što mu je (teorijski i književno) usledilo, bez obzira da li je to u interpretativnoj zajednici spoznato, oslovljeno, asimilovano, savladano i predato daljem diskurzivnom

kruženju. Potonji književni razvoj, kao i sve ono što o *Bez mere* u srpskoj književnosti nije izrečeno, naknadno se do-pisuje u njegovu strukturu i nastanjuje je nekom vrstom poetičkog *virtualiteta*. Drugim rečima, ukoliko je *Bez mere* bilo *roman o romanu* koji je geometrijsko mesto pisanja nazvalo „Mansardom mistifikacije“, onda je *Bez mere* 1962, kada se našlo u knjižarskim izlozima sa Kišovim *romanom o romanu* pod naslovom *Mansarda*, implicitno stupio u dijalog sa Kišovim delom i pokrenuo pitanje o dijalogu između ta dva poetička događaja u srpskoj književnosti, bez obzira da li je i na koji način taj dijalog prepoznat i aktualizovan u kritičkim diskursima. Na taj i slične načine, *Bez mere* živi neku vrstu *virtualne istorije*, podzemnog i posthumnog samo-interpretativnog života. Paralelno sa manifestnim tokovima srpske književnosti, Ristićev enciklopedijski antiroman prolazi kroz njeno postupno „otkrivanje“ metafikcije, antiromana, enciklopedijskog romana, različite teorijske diskusije i istorijske projekcije, asimilujući ih kao sastavni aspekt svog poetičkog smisla.

Taj se smisao progresivno akumulira i postavlja velike izazove aktualnom kritičkom govoru o *Bez mere* ukoliko se Ristićevo delo posmatra kao činilac srpske književnosti. Izopštenost *Bez mere* iz istorije srpske književnosti dovodi do posebno provokativne hermenutičke situacije, pošto upravo *izostanak recepcije* dela uslovljava posebnu opažljivost književnoistorijskog procesa i njegovih prelomnih momenata u samoj strukturi dela. Praktično netaknuto i nenačeto interpretacijama (čak i u onim malobrojnim tekstovima koji su mu posvećeni), *Bez mere* je delo kroz koje se može čitati povest (ne)događene istorije srpske književnosti i književne teorije. Situacija je srodna onoj u kojoj bi se francuska književnost našla da čitav vek nije primećeno postojanje *Kovača lažnog novca*, a da je u međuvremenu došlo do poznatog književnoistorijskog razvoja, prakse francuskog novog romana i teorija postmoderne metafikcije. Ili da do danas skoro ništa nije napisano o Džojsovom *Uliksu*, a da su ispisani svi maksimalistički i enciklopedijski romani druge polovine 20. veka, i na njima bazirane teoretizacije enciklopedijskih narativa. U užem kontekstu srpske književnosti, tu virtuelnu recepcijsku situaciju današnji čitalac i tumač može iskusiti na primeru Ristićevog antiromana *Bez mere*.

Jedan od prvih kritičara *Bez mere* pitao se da li je književnost istorija napisanih ili pročitanih dela, aludirajući na *nečitljivost* Ristićevog antiromana. Pitanje je na specifičan način aktuelno i danas, s tim što bi se moglo reformulisati kao pitanje: da li je srpska

književnost istorija dela koja je čine, ili istorija dela koje je interpretativna zajednica uspela da „savlada“ i simbolički nasledi iz književne prošlosti. Između književne prošlosti i književne savremenosti stoji sistem posredujućeg književnokritičkog diskursa u najširem smislu. U tom polju utvrđuje se „šta je živo a šta mrtvo“ u (srpskoj) književnosti, ili u svakom partikularnom delu. U tom složenom sistemu posredovanja smisla književne prošlosti Ristićevo delo je jedna „ispuštena karika“, i verovatno najmarkantnija karika, koja nije mogla biti ispuštena bez snažnog dejstva određene sile otpora koja se suprotstavljala integraciji dela u sliku o srpskoj književnosti. Tu silu diskurzivnog otpora pokušaćemo da lociramo i opišemo njene osnovne figure kroz istorijat kritičke recepcije *Bez mere*.

## 1. 1. EKONOMIJA (BEZ) MERE: PRVOBITNA RECEPCIJA *BEZ MERE*

### Prospekt: žanr i recepcija

*Bez mere* Marka Ristića pojavilo se 21. maja 1928. u izdanju Knjižarnice S. B. Cvijanovića u Beogradu.<sup>261</sup> Ristićev antiroman objavljen je simultano sa *Korenom vida* A. Vuča, pri čemu je izdavački prostor S. B. Cvijanovića obezbeđivao oficijelni okvir i infrastrukturnu podršku jednoj u osnovi samouređenoj, avangardnoj knjizi.<sup>262</sup> Oglasni prospekt je, pored podataka o tehničkim svojstvima tih „brižljivo i originalno tipografski izrađenih“ izdanja, donosio i sledeću autokritičku belešku o *Bez mere*:

---

<sup>261</sup> U belešci povodom smrti S. B. Cvijanovića 1961, u „Dnevniku“ koji je vodio u listu *Danas*, Ristić je ostavio jednu značajnu belešku o ulozi koju je ovaj izdavač imao: „Umro je Cvijanović, S. B. Cvijanović, knjižar moga dečastva, fiktivni izdavač moje mladosti, dugogodišnji kulturni pojam u srpskoj literaturi“, koji je do 1914. bio „najugledniji i najelitniji beogradski izdavač“, ali se u prvim godinama posle Prvog svetskog rata „ubrzo povlači, u bukvalnom i prenosnom smislu, sa glavne knjižarsko-izdavačke čaršije, nemajući snage ni smelosti da se utrukuje sa velikokapitalističkim izdavačkim preduzećima [...] Cvijanović je bio, u izvesnom smislu, naš poslednji izdavač-zanatlija, koji je ustuknuo pred izdavačima-industrijalcima, i kao takav, on je jedan simbol“; Ristić potom podseća, navodeći kao primer zbirku *Otkrovenje* koju je Rastko Petrović kod Cvijanovića štampao bez honorara, kako je postojalo „vreme kad su mladi pesnici, bar izvesni među njima, smatrali za prirodno da pisanje i objavljivanje pesama nema, ili bar ne mora da ima ikakve veze sa zaradom ili materijalnim sredstvima za život“ (Ristić 1970: 47). Pun smisao ovih reči i podataka postaće jasniji u nastavku analiza.

<sup>262</sup> Up. primedbu jednog od kritičara *Bez mere*: „Naime, mi smo prosto prinuđeni da ustanemo protiv jedne očajne pojave u istoriji objavljivanja knjige. U poslednje vreme ušla je u modu kupovina i prodaja firme, ako samo pisac uzme na sebe plaćanje fine tehničke opreme. Ovaj način knjižarske indulgencije i 'trampe' uveli su skoro svi izdavači“ (nav. prema Ristić 1986: 280).



„Kada čitamo, kaže Šopenhauer, onda neko drugi misli za nas, a mi samo ponavljamo njegov mentalni proces. Ovoga puta, međutim, naći ćete jednu knjigu koja objavljuje rat čitaocu, no koja vas može zanimati čak i ako se nađe da je u neprestanoj opreci sa vašom mišlju, knjigu koja vas pobuđuje da sami razmišljate o svima mnogobrojnim i najrazličitijim pitanjima, u njoj dodirnutim možda tek olako ali uvek sa jedne osobene tačke gledišta i na neočekivan način. No ova knjiga nije u pravom smislu reči ESEJ, i ako na izvesnim svojim stranama uzima izgled rasprave ili polemike, kao što nije ni ROMAN, i ako u njoj ima fikcije, imaginarnih ličnosti i radnje, kao što nije ni NIZ LIRSKIH FRAGMENTA, ma da sadrži čak i stihova. Ona je možda pre svega FILM unutrašnjeg i spoljnog života, raznolik, pun metamorfoza, koji može izgledati nejednak, haotičan i senzacionalan, ali koji, u svojoj izuzetnoj formuli čineći nerazdeljivu celinu, prkoseći svima pravilima, ne može nijednog čitaoca ostaviti ravnodušnim.“ (A8; v. Prilog 1).<sup>263</sup>

Primećujemo da je i beleška kojom je *Bez mere* prvi put predstavljeno publici, slično belešci za Vučov *Korena vida*, u središte pažnje stavljala smernice za žanrovsko dešifrovanje dela, kao i pitanje recepcije dela i odnosa sa čitaocem.<sup>264</sup> Ali iako srodne po strukturi i osnovnim *receptijskim* naglascima, autokritičke beleške o nadrealističkim (anti)romanima „tako novorođenim za ovaj vek“ sadržale su i bitne razlike. Za razliku od *Korena vida*, koji je pledirao za intimistički, mimofikcionalni i (raz)govorni pakt sa čitaocem, Ristićev antiroman čitaoca je upozoravao na „rat“ koji mu je u knjizi objavljen, na raskid identifikacione alijanse i tek posredni i uslovni, negativni užitek koji mu knjiga može ponuditi, pozivajući ga na svojevrzni izlazak iz samoskrivljene čitalačke nezrelosti i samostalno razmišljanje o „mnogobrojnim i najrazličitijim pitanjima“ u njoj pokrenutim. Takođe, umesto Vučovog pripovednog minimalizma, retoričko-usmenog modela i „ukorenjivanja“ u bazični autobiografski modus, Ristićev antiroman nudio je

---

<sup>263</sup> Pošto ćemo u ovom poglavlju teze, posvećenom Ristićevom antiromanu, intenzivnije koristiti arhivsku građu, potrebno je dati nekoliko uvodnih napomena. Arhivske dokumente kroz tekst rada navodimo pod oznakom „A“ i uz odgovarajući broj dokumenta, prema popisu „Arhivskih izvora“ u okviru „Literature“. Većina korišćenih dokumenata reprodukovana je u „Prilozima“, a opis građe dajemo u prilogu „Teksualno nesvesno: (p)opis arhivskog materijala“.

<sup>264</sup> Kao i u slučaju *Korena vida*, atribucija (auto)kritičke beleške o *Bez mere* je posredna, ali sasvim izvesna. Pored opšteg vokabulara, tona i stila zapisa, jedna od indicija da je njen autor Ristić jesu i filmske metafore za romaneksnu strukturu, koje srećemo u Ristićevoj doktorskoj tezi *Metafizika novinskih vesti*, u samom tekstu *Bez mere*, a potom i u Ristićevom članku o Židu iz 1929, gde se na sličan način govori o dvostrukom filmu *unutrašnjeg i spoljašnjeg života* – „u tom filmu njegovog intelektualnog života, koji je, kod Gide-a, uvek istovremeno i film njegovog životopisa“ (Ristić 1957: 254–255). Milan Kašanin u svojoj kritici o *Bez mere* (LMS, jul 1928) citirajući iskaze s prospekta, takođe podrazumeva da je autor teksta Ristić („po rečima samog pisca“). O oglasnom prospektu i smislu zajedničkog oglašavanja i pojavljivanja Ristićevog i Vučovog antiromana upućujemo na poglavlje o recepciji *Korena vida*.

krajnje žanrovsko hibridiziranje i (inter)tekstualizam. Kako je to u svojoj kritici istakao slovenački ekspresionista Miran Jarc, *Bez mere* je bilo „moćno“, ali „teško čitljivo delo, koje od čitaoca zahteva duboko poznavanje narazličitijih pojava kulture“ i „intenzivno sudelovanje“, lišeno svih predrasuda (nav. prema Ristić 1986: 286).

Ristić i Vučo su u kritičkim beleškama istakli istovetan problem *receptije*, pitanje žanrovskih očekivanja, intenziteta i tipa interakcije između autora, teksta i čitaoca, ali su njihova dela u konkretnoj žanrovskoj i tekstualnoj realizaciji predstavljala dva bitno različita, čak uzajamno oprečna modela. *Koren vida* i *Bez mere* oličavaju dva krajnja pola avangardnog odnosa sa publikom i nastojanja da se čitalac pridobije za nove vrednosti i (anti)estetske prakse koje su narušavale parametre ustoličenog književnog ukusa i komunikacije. Kod Vuča je reč o autobiografsko-intimističkom zaobilaženju romaneskne fikcije i poništavanju estetske distance, uz osnaživanje procesa identifikacije, koji se – parafrazirajući i donekle modifikujući smisao Ristićeve šopenhauerske reference – sastojao upravo u pomnom praćenju „mentalnih procesa“ autora-pripovedača. Kod Ristića, reč je o osujećivanju takve identifikacije i proizvodnji tekstualnog otpora, koji provocira čitaocu navike, ali ga zauzvrat pobuđuje na pojačanu (auto)refleksiju, kognitivni i emotivni angažman („ne može nijednog čitaoca ostaviti ravnodušnim“). U oba slučaja, avangardni antiroman želeo je da *izmesti* čitaoca iz uobičajenih pozicija i uloga koje ima u književnoj komunikaciji, i to putem poništavanja (Vučo) odnosno pojačavanja (Ristić) tradicionalne estetske distance.

## **Prve kritike**

Petanestak kritičkih tekstova o *Bez mere* koji su se 1928–1929. pojavili u štampi uglavnom potvrđuju da je knjiga koja je „objavila rat čitaocu“ uspeła da proizvede recepcijski učinak kakav je predviđala. Mozaik kritičkih – novinskih i časopisnih, beogradskih, južnoslovenskih (Ljubljana) i internacionalnih (Prag, Nemačka) – napisa o *Bez mere* pretežno ilustruje konzervativne diskurse u okviru kojih su avangardni tekstovi delovali kao strano i pobunjeno diskurzivno telo, unoseći osetan i delotvoran *prekid* u vladajući poredak. Upadljivo je da među tim kritičkim tekstovima nema napisa nekog od avangardnih „prijatelja“ za koje je, kako je smatrala kritika, Ristićeva knjiga u osnovi bila napisana, niti je njena pojava praćena tekstom poput onog kojim je Ristić,

u vreme kad je počinjao da piše *Bez mere* u Parizu, propratio „objavu“ Dedinčeve *Javne ptice*.<sup>265</sup> Drugim rečima, kroz kritičke tekstove stičemo uvid samo u onu suprotstavljenu „ratnu“ stranu u okviru koje estetski predmet *Bez mere* zapravo nije ni bio prepoznat, ali je upravo tim perceptivnim ograničenjem, aksiološkim trenjem i nemogućnošću asimilacije, paradoksalno potvrđen u svojoj poetičkoj volji i dijagnostikovanju stanja u aktuelnoj književnosti, odnosno o sudbini radikalne književne modernosti u mehanici građanske *hegmonije*.<sup>266</sup>

Iz kritičkih tekstova koji su propratili pojavljivanje Ristićevog antiromana može se rekonstruisati i ekstrahovati jedna temeljnija logika koja rukovodi formiranjem kritičkih diskursa. Jedan od rekurentnih motiva kritičkih narativa o *Bez mere* jeste pojam – *knjige*. Srećemo ga najpre kao „odbrambeno“ sredstvo „savlađivanja“ žanrovske heterogenosti *Bez mere*, dela koje kritika izbegava da na bilo koji način žanrovski odredi, označavajući ga, gotovo bez izuzetka, prosto kao „knjigu“, ili ređe, i s jednakom neodređenošću, kao „rad“ ili „delo“. S druge strane, zanemare li se stereotipi o „doslovnom eksperimentu zapada“ ili „zapadnoevropskim umjetničkim perverzijama“,<sup>267</sup> *Bez mere* je svoje prve profesionalne čitaoce posebno provociralo upravo svojim pojavnim, fizičkim obličjem *knjige*, tj. kao jedan nepotrebno luksuzni „izdavački delikates“.

---

<sup>265</sup> Status *Bez mere* unutar nadrealističkog kruga bio je „bez poređenja“. U svojim memoarima, Đorđe Kostić se priseća prvog utiska pred *Bez mere*, knjige koju je posmatrao „kao da i nije knjiga, jer je bila odvojena od ostalih knjiga koje su se u to vreme pojavljivale, pa je svojim spoljnim izgledom bila izdvojena od svega što se tada zvalo literaturom [...] Prevazilazila je pesme 'Od sreće i od sna', prevazilazila je Puteve i Svedočanstva, Rastka i Crnjanskog. Ona je ostavljala Tina po strani, ostavljala je francuske pesnike oko nadrealizma izvan domašaja, nije imala poređenja. Bila je sebi izvor i utoka“ (Kostić 1972: 198–199).

<sup>266</sup> Izvorno pojam A. Gramšija. „Nenasilan način vladanja potčinjenim klasama u kapitalizmu koji podrazumijeva kompromise radi pacifikacije i integracije otpora. Riječ je o tome da se društvenom životu nametne stanovito opće usmjerenje infiltracijom navika, uvjerenja, načina mišljenja i djelovanja, morala“ (Biti 2000: 170). Književnost i čitav njen „servisni pogon“ sastavni je deo mehanizma uspostavljanja i održavanja hegemonije, koja se „ideologijski ustanovljuje i održava u duhovnoj sferi opće kulture različitim institucijama koje provode usuglašivanje korpusa tzv. zdrava razuma pod geslom tzv. zajedničkog dobra“ (170). Kao deo *nastajućih* (emergent) praksi nasuprot *preživelim* (residual) praksama unutar vladajućeg poretka, avangardni pokreti bili su sile i „kristalizacijska jezgra“ tzv. *protivhegemonije* (R. Vilijams).

<sup>267</sup> U tom pogledu, zanimljiva je Ristićeva koncepcija o *patriotizmu u vremenu*, pre nego u prostoru, koju iznosi u tekstu „Duh Rusije i duh današnjice“, štampanom 1924. u *Svedočanstvima*. Pošto postoji transcendentno jedinstvo u „predstražama naše epohe“, pošto je Duh „jedan, raznobojan, bogat do najmanjih sitnica, ali nerazdeljiv“ i pošto je taj Duh „danas uznemiren“ – „Moć istovremenosti, moć nerazdeljivosti duha, moć duha sadašnjosti, učinile su da, ma gde da izbiju, izvori su otrovani istim otrovom, nošeni savremenim strujama vazduha. (To me vodi jednom patriotizmu u vremenu, mesto u prostoru: hiljadama kilometara daleko, jedan naš savremenik saoseća sa nama; desetinama godina samo unatrag, neko ko je živio na istom mestu na kome mi živimo, stran nam je!)“ (Ristić 1985: 118–119).

Reagujući na pojavni oblik *Bez mere* kao fizičkog predmeta, na njegovu elegantnu opremu, numerisane primerke, raskošno uređenje, tadašnja kritika ne prepoznaje za avangardu karakteristično aktiviranje medija knjige kao prostora za estetsku inicijativu, već tu materijalnu izražajnost doživljava pre svega kao sociološko-izadavačku činjenicu snobovskog samizdata, rezultat *dokolice* i književnog *luksuza*. Raskrivajući postepeno utemeljenje u malograđanskoj ideologiji mere i štednje, koju je Vučov prozni prvenac izložio temeljnoj kritici, književna kritika opažala je imperijalni etos Ristićeve „velike, debele i izbledele manastirske knjige“, koja nastupa „široko osvajački kao – Rimljani“ i stoji kao „Inoktavo otac prema ostalim knjigama“, te bi za njene „panonski široke strane“ trebalo „imati vanredne Pompadurine prste pa je bez oštećenja prelistavati“ (nav. prema Ristić 1986: 277–278, 287). Iza tog spoljašnjeg, materijalizovanog „luksuza“, krije se, međutim, i unutrašnja po-etika ekskluzivnosti i prekomernosti, pa kritičari autoru knjige, koja je za njih rezervisala figuru *krstice* i *uhode* (v. poglavlje „Protiv čitaoca“), savetuju da svoje delo *sažme* i *skrati*, jer je „dugo, očajno dugo sve to“, a savremeni čovek nema *vremena* za tako obimne i zahtevne knjige.<sup>268</sup> Iz toga je izviralala i sledeća grupa kritičkih saveta mladom piscu, koja se sastojala u nekoj vrsti *aksiološkog potkupljivanja*, gde bi se u ime onih aspekata dela koji svedoče o autorovom „daru“, „talentu“, erudiciji ili stilskoj umešnosti, dakle dekontekstualizovanih aspekata dela koji (o)staju na horizontu čitalačkih očekivanja te i mogu biti pozitivno vrednovana, od autora očekivalo da napusti svoje ekstremne po-etičke pozicije i okrene se sticanju simboličkog kapitala kod (nesavremenih) savremenika.

U pogledu naznačenog kritičkog narativa o *Bez mere* možda je najindikativniji tekst Milana Kašanina, u kojem ćemo na jednom mestu naći gotovo čitavu strukturu i „mentalitet“ kritičke argumentacije o Ristićevom antiromanu kao mučnoj knjizi po-etičkog prekomerja za koju savremeni čitalac i proučavalac, podređen brzini života u jednoj zemlji nepismenih, nema strpljenja i vremena:

---

<sup>268</sup> Up. neke od karakterističnih argumenata:

- „Ali je dugo, očajno dugo sve to. Šta će nama te teorije? I sva ta polemika? Mnogo se bolje i uspešnije ideja i teza dokazuju delom, na praksi“ (279)
- „Sudeći po averziji prema profesionalnim književnicima i po raskošno uređenoj knjizi, Ristić mora da je vrlo bogat 'gospodin' i da ima puno vremena“ (Josip Bogner, 283).
- napomena o krajnosti „preteranog subjektivizma, kojem su bliži stari kabalistički znaci i sholastični sofizmi, nego moderni život. Čovek naših dana nema za to ni vremena ni volje“ (Božidar Borko, prev. B. A., 285).
- „Ali, ako usvojimo mišljenje jednog kritičara, da književnost nije istorija napisanih već pročitanih dela, onda se Ristićeva knjiga 'Bez mere' ne može uzeti u obzir“ (M. M. Pešić, 280).

„Poslednja knjiga g. Ristića je najobimniji njegov dosadašnji rad. Ona se zove *Bez mere*, i u tom naslovu je ceo program. [...] U svakom slučaju, to je najmučnije i najzagonetnije štivo koje na našem jeziku postoji dosad. Od stotine čitalaca, koliko ih, po prilici, može imati ova knjiga, ne izgleda verovatno da će je moći pročitati do kraja njih trojica.

Već i zbog toga je verovatno da greši čovek dara i kulture g. Ristića što se troši u pisanje ovakvih i sličnih knjiga. Ne samo njegovi raniji, inteligentni zapisi, nego i dve pesme u ovoj knjizi (*Nestalna maska i život* i *Uspavanka kao porediti*) govore o realnim mogućnostima da se on izrazi kao čovek i pesnik. Za to nije potrebno ni gomilanje suvišnih reči, ni tajanstveno zavijanje u apstraktni mrak, ni beskonačno seciranje beznačajnih misli. Mi ne živimo mnogo brzo, i daleko smo, i u tom pogledu, od zapadne Evrope i Amerike; ali, ipak, ko ima od nas vremena da nedeljama proučava jednu knjigu u kojoj se bombastično i pitijski govori o vrlo sitnim stvarima!

Bila bi nepravda gledati u g. Marku Ristiću snoba koji unosi u književnost 'najnoviju modu'. Ali je van spora da se knjige ne pišu za se i za dva-tri prijatelja, nego za sav svet. Inače se čovek izlaže mogućnosti prekora da mu je knjiga namenjena vrlo uskom krugu dece poratnih bogataša, i nepotrebnom isticanju da u našoj zemlji ima 80% nepismenih“ (nav. prema Ristić 1986: 281).

Srodnoj kritičkoj ekonomiji i *mentalitetu štednje* pribegava i znatno opsežnija kritika Milana Bogdanovića, objavljena u *Srpskom književnom glasniku*. Obesnažujući najpre prizemne zamerke za „snobizam“ upućivane Ristićevom delu, Bogdanović *Bez mere* i *Koren vida* posmatra kao ozbiljan i „pošten napor da se ruši i nad ruševinama diže“, makar to značilo i opasno uznemirenje „dobroga smisla“ (Bogdanović 1961: 403). Bogdanovićeve kritika je, kao što smo već pokazali, uspostavljala polarnost između Ristićeve knjige, koja, kao „teoriska, programatična i idejno polemička“, mapira „ono što se hoće“, i Vučove knjige, koja, kao lirska „književna primena tih revolucionarnih stremljenja“, pokazuje „ono što se može“ u nadrealističkom (anti)romanu.<sup>269</sup> Ovaj kritiki topos, koji je u vreme pojavljivanja dela vrednosno išao u prilog Ristićevom radikalnijem i programatskijem poduhvatu, do kraja 20. veka biće transformisan u inverzno stanovište koje će Vučovo delo, kao psihološki i imaginacijski model proze, vrednosno pretpostavljati Ristićevom konstruktivističkom, eruditno-enciklopedijskom

---

<sup>269</sup> Ristić je to poređenje smatrao je neadekvatnim i izložio kritici u nepublikovanom spisu „Od istog pisca“ (A10, str. 17–18). Bogdanović je inače bio kritički apostrofiran u jednoj od fusnota diskurzivno-eksplikativnih poglavlja *Bez mere* (Ristić 1986: 231).

proznom modelu. Bogdanović načelno pozitivno vrednuje Ristićev „voljni, traženi, probrani način da se što više udari na utvrđeni i osveštani književni smisao, da se što jače i oštrije povrede navike, tradicije i ukus“ (404–5), uviđa značaj takvog dela za navikavanje mlađe publike na nov ukus i novo osećanje stila, i potcrtava ispravnost Ristićevog stava (sa prospekta) da „samo ovako apsolutna i [...] drska negacija [...] stvara otpor, ali u otporu i potrebu bavljenja ovim stvarima i razmišljanja o njima“ (410).

Ali, premda sve to „ukupno deluje razorno na zagušljivu i uspavanu svest konzervativne publike“ (410), Bogdanović se ipak opredeljuje da učini ono najgore što se može uraditi autoru knjige pisane „protiv čitaoca“, tj. da pokaže „da ipak u svemu tome ima puno pozitivnih vrednosti baš u onom smislu koji on hoće savršeno da pobije“ (405).<sup>270</sup> Tom linijom čitalačkog oponiranja, kojem ne nedostaje „dobre vere“, Bogdanovićeve analiza stiže, međutim, do iste kašaninovske figure *rasipnog sina* i kritičke pedagogije urazumljenja, po kojoj će autor „u svoje vreme [...] potražiti ipak neku meru“ i vratiti se „na stari kolosek“, gde tek daje „puno dokaza stvaralačke snage“ (410). Tako je i Bogdanovićeve kritika u osnovi ponavljala klasični argument i stav „zagušljive i uspavane svesti konzervativne publike“, ne propuštajući ni topos o vremenskom luksuzu „fine dokolice“ i „bogatoj knjizi, sa hartijom koja je skupa kao svila“.<sup>271</sup> Relativno prozirna diskurzivna „maska“ suzdržane podrške avangardnim delima i kod Kašanina i kod Bogdanovića brzo se vraćala figurama i stanovištima kulturnih pozicija, struktura mentaliteta i percepcije, iz kojih je i u ime kojih je kritički govor i uobličćen, i koji se nije bitno razlikovao ni od najprizemnijih i najnegativnijih kritika Ristićevog, ali i drugih avangardnih dela.

Ovaj egzemplarni scenario kritičke recepcije *Bez mere*, pokazuje kako se knjiga čiji je sam naslov bio *ceo program* poetičke ekonomije *trošenja, viška i prekomernosti*, susrela sa instrumentalnim umom otelotvorenim u kritičkom mnjenju i njegovom

---

<sup>270</sup> Autor *Bez mere*, knjige koja je „u isto vreme i kritika same sebe“, takvom nastojanju kritičara i sam izlazi u susret, posebno u autokritičkim pasażima antiromana gde sebe samog hvata u iskliznućima u literaturu, smatra Bogdanović. Pored rada samoosporavanja koji umesto kritičara obavlja sam autor, čitalac može doživeti i „osećanje radoznale začuđenosti, pa onda čak i nekog uživajućeg stanja“ u onim „živim, ćudljivim, zagrejanim pasusima“ (Bogdanović 1961: 406) Ristićeve knjige, ili mestima gde se autor dotakne svog „istinskog, realnog života“ i naglo postane „jasan“, „rečit i poletan“ (407).

<sup>271</sup> „I jedan i drugi mladi pisac razrađuju još uvek samo svoju finu dokolicu. Od marta 1927, do maja 1928, na zavidnoj liniji 'Pariz-Kan-Vrnjci-Beograd', vreme se nije moglo plemenitije upotrebiti. Ali se zato i oseća da su ovo znatnim delom rezultati dugih popodnevni 'siesta' u mekim kanapeima vagon-lia i nedovoljno otspavanih noći po luksuznim hotelima“ (410). „Vi se spremate da čitate lepu povest koja mora biti zanimljiva kad je smeštena u ovako bogatu knjigu, sa hartijom koja je skupa kao svila, i slovima koja su, čini mi se, naročito livena za ovu knjigu“ (405).

zahtevu za štednjom talenta (autora) i vremena (čitalaca) koji neće remetiti utvrđene zakonitosti ophođenja i cirkulacije vrednosti, ponude i potražnje u književnom polju. Taj ekonomski argument *štednje*, mnogo više od insinucija o „importima“ zapadnih književnih moda, oslikava ono pragmatičko jezgro „realističkog stava“ i građanskog mentaliteta sa kojim neutilitarnost avangardne stvaralačke logike uzaludnog trošenja i postavljanja totalnog pitanja ulazi u trajan i neiskorenjiv sukob.<sup>272</sup> Kako to zapažaju priređivači zbornika *Avangarda i kritika*, tradicionalni kritičari, kao i oni avangardni, nisu se „ograničavali samo na manje ili više zasnovane vrednosne sudove. Oni su pre delovali strateški, radeći na odbrani svojih pozicija u kulturnom polju“ (Beekman, Vries 2007: 11).

Najzanimljiviji i samo naizgled „spoljašnji“ momenat kritičkog diskursa o *Bez mere* svakako je uvođenje neobične književnokritičke kategorije *utrošenog vremena* – klasno obezbeđenog viška vremena i „razrađivanja dokolice“ koje je autor uložio u stvaranje dela, a iz čijeg će se ukrštanja sa čitaočevim *raspoloživim vremenom* izvesti i rezultanta književne uspelosti i vrednosti dela: mučno, obimno i zahtevno štivo neće imati svoje čitaoce, dakle ni književnu i simboličku vrednost. Takvim diskurzivnim „prošivanjem“ kategorija klase, rada, materijalnosti predmeta, proizvodnog vremena i razmenske vrednosti, kritičari Ristićevog antiromana mogli bi gotovo zazvučati kao pseudomarksistički analitičari, koji slute da je „norma dubokog čitanja uvek bila klasno obeležena mogućnost i resurs“, kao i da „kultura knjige ima snažnu buržoasku nijansu i značajnu uogu u održanju klasne razlike“ (Toburn 2014: 45). Smisao njihovih argumenata ipak je bio bitno drugačiji i ukazivao je pre na implicitni savez komercijalne i tradicionalne književnosti, široke čitalačke publike i novinske i akademske kritike, u okviru kojih se knjiga i književnost pojavljuju pre svega kao *standardizovana roba*.

U susretu nadrealističkog antiromana i njegovih kritičara ogledaju se zapravo dve oprečne *ekonomske logike*, koje bi se burdijeovski mogle odrediti kao esteticistički intonirana *antiekonomska ekonomija* avangardne umetnosti koja „teži nagomilavanju simboličkog kapitala“ ne mareći za trenutni (ne)uspeh kod publike, i *ekonomska logika književne i umetničke industrije* koja „daje prednost difuziji, trenutnom i prolaznom uspehu“ merljivom tiražima, odnosno brojem čitalaca (Бурдије 2003: 204). Pitanje ekonomije uvek je i pitanje temporalnosti, pa bi se iza *poetike mere* i *poetike bez mere*

---

<sup>272</sup> U određenom smislu, to ekonomsko pitanje može se povezati sa razlikovanjem uže i opšte ekonomije kod Ž. Bataja, o čemu v. Deridin tekst iz *Pisanja i razlike* (2007).

mogli prepoznati *kratki proizvodni ciklus* komercijalne umetnosti koja odgovara „prethodno postojećoj potražnji i prethodno utvrđenim oblicima“, i *dugog proizvodnog ciklusa* avangardnih dela, neosetljivih na „novac i osporavanje“, koja rizikuju i okrenuta su budućnosti (Бурдије 2003: 205). Tako posmatrano, kritičko uvođenje kvantitativnih, materijalnih i ekonomskih kriterijuma u oceni Ristićevog antiromana, u svojoj svojoj „banalnosti“ sadržalo je i složenije percepcije vezane za prekid koji je paradoksalni i prekomerni estetski predmet *Bez mere* uvodio.

Bilo da je u pitanju luksuz autorskog vremena uloženog u proizvodnju dela, ili manjak čitalačkog vremena raspoloživog za njegovu recepciju, *Bez mere* se ukazivalo kao jeretički *višak* i *prekid* u standardizovanim oblicima književne komunikacije, upravo kao *medijski objekt* „uhvaćen u konsolidovanju i širenju društvenih odnosa nastalih u njegovoj proizvodnji, prometu i potrošnji“ (Toburn 2014: 17). Za razumevanje tog efekta i paradoksalnog statusa *Bez mere* kao artefakta vrlo bi zahvalan mogao biti koncept *komunističkog predmeta* i *anti-knjige* koju Nikolas Toburn razvija u knjizi *Anti-knjiga: materijalni tekst i političko izdavaštvo* (2014). Ta *anti-knjiga* definisana je pre svega kao *anomalija*, izuzetak koji remeti uvreženu „ideju o tome kako bi knjiga trebalo da izgleda“ (Toburn 2014: 47). Anti-knjiga „nije medijska forma po sebi“ već je „imanentna pojedinim susretima politika i izdavaštva; ona je određena svojom raznolikošću, diskontinuitetom i otporom spram svakog efekta integracije i identiteta“ (68). Njen važan aspekt može biti i njena nekomunikativnost, usporavanje i otežavanje recepcije, ili, rečima Džodi Din, mobilisanje „raskoraka posredovanja“ kako bi se „stimulisala misao“ (prema Toburn 2014: 61). U isticanju kritičara da je *Bez mere* knjiga za nekoliko čitalaca, ili knjiga osuđena da ostane nepročitana, možemo osetiti dejstvo „nepopularne“ avangardne anti-knjige kao delezovske „vakuole nekomunikacije“, koja ukazuje na poetički i politički značaj „sporosti i prekida u kruženju komunikacije“ (61).

Paradoks avangardne estetike *otelotvorene* u knjizi-predmetu *Bez mere* sastojao se, međutim, u tome što je svoju *antiekonomsku* logiku, izbegavanje mehanizama komodifikacije i kontrole, ostvarivala jednim *luksuznim* i *ekskluzivnim* izdanjem. *Bez mere* se tradicionalnom obliku knjige suprotstavlja prenaplašenim knjiškim obličjem, a potrošačku logiku zaobilazi ulogom stvarnog ekonomskog kapitala „bogatog gospodina“ u neekonomске svrhe neutilitarnog trošenja, izuzimanja sa tržišta, elitizacije i intimizacije izdanja. Ono što Toburnova *Anti-knjiga* i njen sistem referenci pomaže da



razumemo jeste hibridni i heterogeni status *Bez mere* kao knjige-anomalije i benjaminovskog *beskorisnog* predmeta, *knjige-fetiša*, svojevrsnog kulturnopoetičkog *potlača*, graničnog ideološkog i klasnog predmeta koji pre svega destabilizuje utvrđene klasne i estetičke podele i standarde.

Ispitivanje štampanih medija i dijalektike *javnosti* predstavlja verovatno jedan od najznačajnijih doprinosa avangarde propitivanju fundamentata građanske kulture (v. Андоновска 2012a). Kako pokazuje Toburn, knjiga je u građanskoj civilizaciji posebna vrsta kulturnog predmeta: istorijski, ona predstavlja prvu mehanički proizvedenu masovnu robu, a u standardizaciji stranice, linearnog čitanja i neutralizovanja kontignetnih, materijalnih svojstava knjige kao objekta, može se prepoznati ideologija destilacije apstraktnih značenja, analogna izdvajanju razmenske vrednosti iz robe. Zato aktiviranje knjige kao „samorazlikujućeg medija“ (R. Kraus), koji ukazuje na proces svoje proizvodnje i ističe svoja materijalna svojstva, predstavlja složen kulturnopolitički čin, koji se u konkretnim društveno-istorijskim situacijama na različite načine mogao semantizovati i upotrebiti. Samim skretanjem pažnje na sebe kao „samorazlikovni medij“ knjiga je pokazivala da je proizvod rada ili predmet užitka, a ne industrijska „roba koja se pretvara da nije roba“ (Toburn 2014: 169). Učiniti materijalnu formu knjige osetnom značilo je aktivirati čitavu implicitnu izdavačku infrastrukturu koja knjigu okružuje i sastavni je deo značenja koje ona proizvodi: „materijalnost je uvek situirana i društvena, upletena u mrežu političkih problema koje ujedno i izražava“ (69).

Po efektima koje je proizvodio kao naglašeni materijalni predmet i „izdavački delikates“, Ristićev antiroman predstavljao je takoreći jedan *komunistički predmet*, koji Toburn definiše pre svega po efektu problematizovanja statusa knjige i književnosti kao robe (Toburn 2014: 77). Tako je i dokolica u kojoj avangardni antiroman nastaje pre neka vrsta jerećkog *noćnog rada*, koji, ako je klasno obezbeđen, nije klasno upotrebljen, već podriva klasni identitet autora. Drugim rečima, zamerke kritičara koje su se ticale vremenskog luksuza potrebnog za bavljenje nekorisnim duhovno-umetničkim radom više liči na prekor (književnog) *industrijalca* upućen (književnom) *proleteru*, od kog se ne očekuje da, u svojoj posvećenosti društveno-korisnom poslu (sticanja aktualnog simboličkog kapitala), ima vremena i resurse za beskorisni estetski

užitak i produkciju.<sup>273</sup> Rezultat i sredstvo te avangardne ekonomije prekomernosti bio je jedan od benjaminovskih *beskorisnih* kolekcionarskih predmeta, objekata koji „isklizavaju iz i ustaju protiv kruženja robne razmene“ (92), u ovom slučaju raskidajući sa samim industrijskim, kapitalističkim oblikom knjige. Taj raskid je u slučaju *Bez mere* postignut jednim naglašenim, imperijalnim, gotovo feudalno-aristokratskim obličjem velike i obimne, hermetične i ezoterične „manastirske“ knjige, pri čijoj je izradi evidentno izražen jedan „vankapitalistički odnos spram objekta“, atrefakta koji će tek sekundarno, posredno i u funkciji destabilizacije biti „uhvaćen u robne odnose“ (88).

Smešten u konkretan društveno-kulturni kontekst, Ristićev antiroman ukazuje se kao neka vrsta ransijerovske *anti-robe*, tj. dela i činova koji „prave 'procep' u društvenim i estetskim režimima, izražavajući takve odnose i forme koje su s one strane onoga što ti režimi mogu da dopuste“ (Toburn 2014: 76). Na taj način Toburn želi da vidi i *komunistički predmet* kao *fetiš*, „destabilizujući objekt“ i „anomalnu singularnost“, neprimenljiv u svakodnevicu i bez razmenske vrednosti, koji – i na ovom mestu Toburn sledi stanovište Vilijama Pica – predstavlja *među-kulturni* entitet „nastao iz susreta radikalno heterogenih društvenih sistema“, poput nekapitalističkog i kapitalističkog, čuvajući i svoju „ekscesivnu materijalnost“ i „rušilački odnos s robnim oblikom“ (94–95).

Kao *anti-roba* i *knjiga-fetiš*, koja je prenaplašavala svoj status i materijalni oblik knjige, otelotvorujući vankapitalistički odnos prema predmetu koji teži da se izuzme iz robnih odnosa i kruženja vrednosti, *Bez mere* je pune efekte naznačenih strategija postizala tek i samo uz onu unutrašnju, poetičku provokaciju koju je upućivala istom tom poretku kapitalističko-građanskih vrednosti koji je sankcionisao i određeni oblik neutralne, neupadljive, industrijske knjige.<sup>274</sup> U svoj svojoj otelotvorenoj i

---

<sup>273</sup> Aluzija na pojmove iz Ransijerove knjige *Noć proletera*. Up. Ristićev zapis o slobodi i radu: „Govoriću još o Frommu, jer ću govoriti o samootuđenju čoveka, i o *carstvu slobode* koje, kako kaže Marks u trećem tomu *Kapitala*, 'počinje u stvari tek tamo gde prestaje rad koji je određen nevoljom i spoljašnjom svrishodnošću'“ (Ristić 1970: 49).

<sup>274</sup> Štampa je „ključna u podeli na intelektualni i manuelni rad koji leži u osnovi kapitalističkog apstraktnog rada“, a „knjiga je sama po sebi prva standardizovana i ponovljiva mehanički proizvedena masovna roba“ (Toburn 2014: 168–169). Ako je knjiga „roba koja je posebno uspešna u prikriivanju svoje komercijalne prirode, jer njen kapitalistički oblik zaklonjen je njenom naizgled univerzalnom vrednošću kao transcendentalnog intelektualnog, moralnog i estetskog dobra“ (168), Ristićeva upadljiva, u središte komercijalnog sistema ubačena nekomercijalna knjiga, skretala je pažnju na standardizovano biće industrijske knjige, čiju *materijalnost* građanin i intelektualac, po Toburnu, zapravo prezire. Adorno, „zagovornik političke vrednosti teškog pisanja“, pisao je o *mimetičkom iskustvu knjige*: „idealna čitalac, kojeg knjige ne tolerišu, znaće o tome šta se nalazi u knjizi čim oseti njenu korice u svojim rukama i vidi oblikovanu naslovnu stranu a pre svega kvalitet stranica, i osetiće vrednost neke knjige bez potrebe da je

neupotrebljivoj volji za moć, knjiga *Bez mere* je bila je neka vrsta prekomernog dara i poetičkog *potlača*, „anti-produktivni izdatak [...] koji intenzivira (pre nego omamljuje) društvene odnose“ (Toburn 2014: 169).

### „Od istog pisca“ – „Marginalije“

Dalja sudbina Ristićevog antiromana transformisaće primarnu funkciju prvih kritičkih napisa i ograničenu ulogu koju bi oni uobičajeno imali u književnoistorijskoj kontekstualizaciji dela. 1) Najpre, ti kritički tekstovi su od početka imali drugačiji status budući da su se odnosili na delo koje je svoje čitaoce i kritičare predviđalo, unapred s njima diskutovalo o recepciji dela i apostrofiralo ih s nedvosmislenom hostilnošću, u poglavlju „Protiv čitaoca“, ali i u mnogim drugim eksplikativnim pasażima *Bez mere*. Mnogo izraženije nego u slučaju *Korena vida*, Ristićev antiroman u samom tekstu opredmećuje i aktualizuje vlastitu negativnu Vi-publiku i figure konfrontacije sa njom. 2) Od drugog izdanja *Bez mere* (1962) Ristić će navedene kritičke napise u obliku paratekstualnog apendiksa priključiti samom antiromanu. Oni su time iz vantekstualnog epiteksta prevedeni u interni peritekst, i to okviru obuhvatnijih paratekstualnih intervencija koje su bile osnova važne poetičke transformacije Ristićevog antiromana šezdesetih godina. Pounutrujući tragove vlastite recepcije *Bez mere* će (budućem) implicitnom čitaocu omogućiti da „in vivo“ prati sukob sveta *bez mere* i sveta *sa merom*, dve ekonomije i dva kulturna uma, i to kao svojevrsnu potvrdu ideologije antiromana, pisanog upravo *protiv čitaoca* koji je tim kritičkim glasovima diskurzivno otelotvoren. 3) Najzad, između prvobitnog objavljivanja *Bez mere* i trenutka integrisanja kritičkih glasova u njegovo hibridno tkivo, u arhivskom podzemlju formiran je jedan važan *međustadijum*, u kom su te kritike odigrale ulogu povoda za jedan skriveni nastavak *Bez mere*, te ohole, preobimne knjige koja je čitaocu, pored ostalog, obećavala da se „ne završava svojom poslednjom stranom“ (Ristić 1986: 64).

U Ristićevoj rukopisnoj zaostavštini sačuvan je i dokument na osnovu kojeg možemo pratiti kako je Ristić avgusta 1928. započeo polemički obračun sa kritičarima svog antiromana, u spisu pod indikativnim, *paratekstualnim* naslovom „Od istog

---

pre toga pročita“ (prema Toburn 2014: 105). Ristićeva nestandardna knjiga upućivala je na feudalno-aristokratski oblik knjige koja nije ličila na kapitalistički, industrijski oblik knjige, čak ni na knjigu uopšte, već na neki privatni i intimni, zazorni predmet-fetiš iz drugog, predmodernog, medievalnog ili renesansnog vremena.

pisca“.<sup>275</sup> Planiranu knjigu *Od istog pisca* Ristić je najavljavao kao „brutalno“ imitiranje Aragonovog *Traktata o stilu*, s podnaslovom „pamflet, polemika, samohvalisanje“. Odjekom metafikcionalne strukture tek dovršenog antiromana može se smatrati Ristićeva namera da tekst paralelno sadrži „dnevnik tog traktata“, koji bi pratio nastajanje samog spisa. Za našu temu najznačajnije je da je knjigu *Od istog pisca* Ristić zamislio i opisivao kao *knjigu nastavljanje*, svojevrsni „produžetak“ *Bez mere*, knjige kojoj su i inače, kako u spisu piše, „svi složno prebacili da je suviše dugačka“ (A10, str. 10). Pošto je to jedan od izuzetno važnih poetičkih momenata, ne samo za antiroman *Bez mere* već i za Ristićev opus u celini, navešćemo odlomak iz spisa „Od istog pisca“ gde je on predstavljen kroz kritičku figuru nastavljanja „raščlanjenog govora u napretku“ koji je začeo antiromanom, tom knjigom koja je bila čudesni poetički „korak od sedam milja“:

„RAŠČLANJEN GOVOR U NAPRETKU“, kao što je nesvesno odlično rečeno u mojoj knjizi *Bez mere*. Neka taj pojam zaustavi rasejanog čitaoca, to neće biti uzalud: raščlanjen govor u napretku je jedini koji na ovim stranicama ima smisla. One začinju ovu knjigu koja nastavlja jedan hod, koja je samo to nastavljanje. Doprevši do mene, ja ga ovde potvrđujem i raščlanjavam, taj govor, i time nastavljam, zato: u napretku. Pre ove, dakle, beše jedan veliki korak, u čizmama od sedam milja, beše jedna knjiga, ali ono što je zaista jedna knjiga, što je dalje od svih vaših tipografskih ulančavanja sujeta, jedna knjiga, mislim MOJA knjiga, i njena istorija, njen put“ (A10, str. 5).

Među taksativno navedenim razlozima za pisanje tog spisa, u polemičkom žanru sličnom Krležinom *Dijalektičkom antibarbarusu* ili Kišovom *Času anatomije*, Ristić navodi i to što je izdao „jednu knjigu koja nije roman pa da ima samo mirno da sačeka 'sud kritike', već koja povlači izvestan broj problema i potrebni nastavak [...] diskusije koja prevazilazi pitanja ličnosti“. Duh i etos *antiromana* nalaže da se knjiga nastavi, a kritički diskursi o njoj sistematski dekonstruišu. Ta fantomalna knjiga, čiji je fragment bio uobličen za zagrebački časopis *Vijenac*, neće ostati sasvim nerealizovana. Njeni polemički tonovi i povodi pretočeni su u diskusiju o problemima recepcije avangardnih dela kojom započinju Ristićeve „Marginalije“, objavljivane početkom 1929. u *Letopisu Matice srpske*. Kroz taj važan „marginalijski“ *međustadijum* može se pratiti kako se *Bez*

---

<sup>275</sup> Za više podataka o ovom dokumentu v. prilog „Tekstualno nesvesno: (p)opis arhivskog materijala“.

*mere* preliva u Ristićevu esejističku i polemičku delatnost. „Marginalije“ omogućavaju da rekonstruišemo ne samo Ristićev odgovor na ekonomsku pedagogiju *mere* i štednje u diskursu kritika na *Bez mere*, već i načelniju paradigmu odnosa avangardne književnosti sa građanskim javnim mnjenjem, „sitnom zbrkom tzv. 'javnog života'“ (Ristić 1957: 106) i instrumentalizacijom pesničkog uma. Da je nacrt za fenomenologiju recepcije avangardnih dela u „Marginalijama“ povezan sa polemičkim redovima neobjavljenog spisa *Od istog pisca*, posredno svedoči i istoimena knjiga Ristićevih eseja i članaka iz 1957, u kojoj će, nadovezujući se direktno na ekstrapolirane programske odlomke iz *Bez mere*, biti preštampane i letopisne „Marginalije“.<sup>276</sup>

### Ristićev nacrt za teoriju recepcije avangardnih dela

Već u uvodnim delovima „Marginalija“, koje je doživljavao kao neku vrstu kompromisne literarne i avangardno-prosvećujuće komentatorske delatnosti, Ristić je razradio jednu relativno zaokruženu „teoriju recepcije“ avangardnih dela. Na određeni način ta teorija predstavlja negativ one diskurzivne logike koja se može ekstrahovati iz kritičkih tekstova o *Bez mere*, ali i o srodnim avangardnim delima. Ristićev teorijsko-recepcijski nacrt obuhvata čitav niz recepcijskih aktera, mehanizama i fenomena: od pitanja prosečnog čitaoca i pristupačnosti avangardnih dela, preko dihotomije u shvatanju *književnosti kao robe* i *književnosti kao metodologije duha*, zatim izvođenja tog konflikta do ravni građanske hegemonije kao dominacije putem mentalnih struktura i ideologije svakodnevice, pa do uloge akademske kritike u pacifikovanju avangarde, neprikladnosti akademskih pristupa i disciplina za tumačenje avangardnih dela i predloga o tome koji bi hermeneutički postupci bili adekvatni za procesuiranje njihovog smisla.<sup>277</sup>

Utvrđujući „duboki nesporazum“ koji razdvaja avangardne autore i prosečnu publiku, „one koji su govorili i one koji su imali da čuju“, Ristić shemu tog sukoba izvodi

---

<sup>276</sup> U zaplenjenom izdanju *Turpitude* iz 1938, Ristić je najavio šest naslova u pripremi, među kojima se nalazila i knjiga *Od istog pisca: ogledi, članci i pamfleti*. Ristić ju je u to vreme zamišljao kao neku vrstu višeknjižja, koje bi obuhvatalo: Knjiga 1: Književna politika, Knjiga 2: Marginalia, Knjiga 3: Oko nadrealizma, Knjiga 4: Smisao poezije i funkcija umetnosti. Na tom spisku moguće je prepoznati mnoge od naslova Ristićevih budućih knjiga (*Književna politika, Oko nadrealizma*).

<sup>277</sup> U tekstu „Ristićeve Marginalije i beogradski nadrealizam“ J. Delić pripisuje izuzetnu važnost ovoj esejističkoj seriji, koja je važan argument u predlogu nove periodizacije nadrealizma (čiji bi početak po Deliću trebalo pomeriti u 1927), a u čijem „združivanju Frojda i Ajnštajna“ nalazi i „klicu buduće sinteze“ koju će oličavati *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Делић 1978: 490).

do ravni na kojoj se raskriva jedna temeljnija i transistorijska, za strukturu kulturnog polja konstitutivna „borba za monopol u nametanju kategorija percepcije i procenjivanja“ umetnosti (Бурдије 2003: 227). Tako iza *ristićevskog* sukoba onih „za koje su se stvari dogodile, za koje su sva osnovna pitanja rešena, ovako ili onako, ali jednom za svagda“ i onih „za koje se stvari događaju, za koje drama nije završena“ i koji „ne mogu pridavati nikakvu važnost nežnim modulacijama zlatne sredine, dobronamernim savetima skepticizma, uplašnim insinuacijama zdravog razuma“ (Ristić 1985: 179), prepoznamo *burdijevski* sukob između „onih koji dominiraju“, koji su vezani za „kontinuitet, identitet, reprodukciju“ i „žele da zaustave vreme, da sadašnjost pretvore u večnost“, i „onih nad kojim se dominira“, naime „novih, koji imaju interes u diskontinuitetu, raskidu, razlikama, promenama“ (Бурдије 2003: 227). Ta struktura polarizacije na tradicionalno i avangardno (ili neki od njihovih varijeteta), „teži da funkcioniše kao mentalna struktura, tako što organizuje stvaranje i percepciju dela“ (Бурдије 2003: 234). To pravo mesto borbe, u kojoj su dve vizije književnosti zapravo dva modusa percepcije, vidljivosti i vrednovanja fenomena u širem, egzistencijalnom i sociokulturnom polju, predstavlja glavni fokus Ristićevih epohalno karakterističnih, a i još uvek (ne)aktuelnih razmatranja o teoriji i sociologiji *receptije avangardnih dela*.

Spor se, po Ristiću, odvija oko dve vizije književnosti, tj. između onih neosetljivih za aktuelnu krizu duha koja poziva na temeljnu, ničeansku reviziju vrednosti, i onih koji, pod utiskom te krize, književnost doživljavaju kao samu „Metodologiju Duha“. Ta dva stanovišta impliciraju i dva različita temporalna poretka: *brzo vreme* tradicionalne i komercijalne književnosti koja perpetuira zastareli i petrifikovani književni kod i usmerena je na simbolički profit u sadašnjosti, i *sporo vreme* onih struja koje osećaju *aktuelno* pomeranje u mišljenju i književnosti i u cilju njegovog ispoljavanja odustaju od simboličkih potkrepljenja u sadašnjosti, usmereni u uverenosti u buduću recepciju svojih dela.

Položaj avangarde i na druge načine je protivrečan i paradoksalan, pa i u svojoj dijalektici istovremene detronizacije i intronizacije književnosti, kojoj, s jedne strane, uskraćuje tradicionalne privilegije koje ima kao *autonomna* institucija građanskog društva, dok joj, s druge strane, u tipičnom *romantičkom* obrtu (up. Birger 1998: 69–70), pridaje prvorazredni značaj u „metafizičkom i moralnom preobraženju sveta“

(Ristić 1985: 145). Jer, književnost više nije u onome što se aktuelno percipira i društveno perpetuira kao književnost; književnost je *van sebe*, i time u *središtu* duha, povezana sa nizom sazajnih i etičkih, dakle u najdubljem smislu političkih faktora: ukratko, „književnost nije više dovoljna, nije više cilj, već jedna oblast za ispitivanje, predmet na kome i pomoću koga se vrše opiti“ i „sredstvo teorijskih i praktičnih preinačenja“ (Ristić 1985: 145). Tako shvaćena književnost, koja ima „emancipatorsku ili društvenu funkciju“, tj. „funkciju tvorenja opažanja“ (Jaus 1978: 45), (ne)očekivano ne nailazi na podršku „prosečnog čitaoca“, kojem je zapravo upućena. Avangardna književnost bi tom prosečnom čitaocu mogla biti *pristupačna* i *značajna* kad ne bi bilo kulturnopolitičkih faktora koji pasiviziraju, osujećuju i komodifikuju njegovu percepciju i recepcijske kompetencije:

„Prosečnom čitaocu moglo bi, dakle, biti pristupačno, i značajno, razumevanje te ogromne krize, tog sveobuhvatnog preobražaja u celokupnom ustrojstvu ljudske egzistencije, pa dakle i misli, koje je ponelo, u svom vohoru, kao lišće, i umetničke koncepcije i stvaranje našega vremena. Ali taj čitalac je zaostao, negde u močvarnim livadama predrasuda i dremeža. [...] Uznemiren u svojim navikama, zlostavljan u svojim lenjim shvatanjima, ne nalazeći, tu, hrane svojoj gladi za površnom zabavom, za tromim primanjem prijatnih utisaka, on, koji je imao da čuje, on na kome je bilo da razume izvesne reči, odbio ih je sa prezrivim podsmehom, sa nepoverenjem, sa totalnim i zadovoljnim nerazumevanjem. Nerazumevanje se teši, brani se skepsom, i uživa u njoj: 'Meni se ne može podvaliti'“ (Ristić 1985: 142–143).

Ovo su vrlo važni iskazi o *prosečnom čitaocu* kao destinateru avangardne poruke. Neka vrsta „prirodnog“ savezništva avangardnog umetnika i prosečnog čitaoca kao onih koji su se iz različitih razloga našli *van* institucionalnog polja književnosti, biva u samom korenu narušena nerepresivnom represijom malograđanske hegemonije, sistemom zdravorazumskih shvatanja, navika, predrasuda, mikroideologije svakodnevice i lake zabave. Iz *samozadovoljnog nerazumevanja* prosečnog čitaoca izrasta osnovni paradoks *avangardnog elitizma*:

„Jer nije reč samo o čitalačkoj publici. Ova nije jedno zasebno i apstraktno telo, već samo simbolični predstavnik čitavog jednog prosečnog shvatanja sveta u datom trenutku, shvatanja buržoaskog, akademskog, neprovetrenog, i za taj trenutak u osnovi zaostalog. To generalno, konzervativno, primljeno shvatanje, kao što i u moralu, i u politici, i u svakodnevnom životu ima

svoje tipično, petrifikovano obeležje, podrazumeva i u literaturi svoje neprovereno stanovište, svoju nekritičnu kritiku, pa, dakle, i svoje nestvaralačko stvaralaštvo, svoju nepoetičnu poeziju“ (Ristić 1985: 143–144).

Jedno od najvažnijih recepcijskih pitanja koje Ristić dotiče, a koje će akademski diskursi o avangardi najčešće izbegavati da postave, jeste problem sloma avangardnog projekta i uloge akademske kritike i njenog savezništva sa prosečnim ili komercijalnim književnim ukusom u toj „kapitulaciji“ predmeta nad kojim naučna metoda uvek tiho i „samozadovoljno“ trijumfuje. Upravo kao antiestetska *metodologija duha* a ne *roba*, kao integralni životni i saznajni stav a ne profesionalni merkantilizam ili zabava, avangardna književnost je u mnogo osetljivijem i složenijem odnosu sa vanknjiževnim, društvenim i kulturološkim faktorima koji združeno rade na osujećivanju onih uslova i otpornosti potrebnih za neutilitarni egzistencijalni ulog koji rezultuje avangardnim delom.

Važna diskurzivna strategija književne kritike u funkciji građanske hegemonije i instrumentalnog uma bila je i ono podsticanje „rasipnog sina“ avangardnog bezmerja da se vrati očinskom domu i normama, koje smo sreli u kritičkim napisima o *Bez mere*. Psihološko i socijalno delovanje tog mehanizma Ristić će u „Marginalijama“ opisati kroz kritičku parabolu o „pokajničkim telegramima“ koje pesnici-pronalazači šalju publici sa neuralgičnih tačaka svojih topoloških proboja i izvidnica. Autoritativna akademska kritika, kao „pedagog publike“, radi na osujećenju tih istraživačkih pohoda, ohrabrujući i aksiološki potkupljujući pesnika-eksploratora da se vrati u okrilje utilitarnog i komercijalnog, upotrebljivog stvaralačkog postupanja. Ristić opisuje ceo mehanizam tog udruženog i delotvornog *slamanja* stvaralačkog i egzistencijalnog eksperimenta. Pošto autentični i radikalni stvaralački „pronasci dovode sve stvari u tako neočekivan odnos“, ne čudi da „njihovo značenje postaje nerazgovetno za maločas spomenutog prosečnog i neobaveštenog posmatrača“, pa se ključna odgovornost prenosi na mehaniku akademizovanja i tradicionalizovanja:

„Njega radi, pokoravajući se njegovim prohtevima, mnogi opiti, napuštajući tu jedinstvenu oblast pronalazaštva, potčinjavaju se vulgarizaciji, unovčavanju. [...] Zaustavljeni istraživači šalju svojoj publici pokorne telegrame, obećavajući joj da će se njihovo dotadašnje lutanje moći estetički, sentimentalno, ili racionalno iskoristiti, i da će ona imati udela pri razdeobi plena.



A kada gg. profesori, kao pedagozi publike, osete da je za jednog eksploratora došao čas tih telegrama, te kapitulacije, oni objave da se dotični 'vratio na pravi put', da je 'preboleo mladalačko lutanje i ludost', da se 'okanuo pomodnih gluposti', da je 'našao samog sebe', da se 'najzad urazumio', itd. Pokojnik tada bogobojažljivo iskorišćava ono što se u njegovom dotadašnjem putovanju 'može dopasti publici' [...] Tako se dolazi, ovde i onde, do modernog akademizovanja, do mehanizacije jednog nadahnuća. Ta moderna fabrikacija robe, ti kalupi, te retuširane kopije, isto su toliko dosadni i mrtvi kao tradicionalna mehanika. [...] Jer oni neće da uvide kako se kroz sva doba, kako se ispred svih doba, provlači [...] jedna linija dubljih, nespokojnijih, nesavladljivijih traganja čovečjih, noseći u sebi sve istrzane oluje kojima će obuhvatiti srca spremna za najčistija dela. Jer oni neće da znaju da su ta srca u zanosu odrekla pokornost njihovim oportunističkim i pragmatističkim zakonima“ (Ristić 1985: 146–147).

Problem recepcije avangardnih dela Ristić zaokružuje diferenciranjem instanci i oblika njihovog *tumačenja*. Za razumevanje avangardne književnosti ni metodološki ni aksiološki nisu prikladne akademske discipline istorije i teorije književnosti.<sup>278</sup> Tek bi „izvesna specifična filozofsko-poetska, izvesna intuitivno-naučna, hermetična i okultistička čak, ili psihoanalitička, ili neka nova, *sintetična* rasuđivanja imala pravo da ocenjuju takva svedočanstva, pre no uobičajena sitničarsko estetička ili literarna, koja zasada to pravo sebi prisvajaju“ (155). U ovom opisu Ristić će je bez sumnje imao u vidu i tip intuitivno-naučnih i „sintetičnih rasuđivanja“ koji bi bio potreban za razumevanje njegovog vlastitog antiromana. Ristićev krajnji zaključak afirmiše nepotkupivost i *suverenost* stvaralačkog istraživanja, koje mora u sebi pristati na vlastitu „nepopularnost“ i ostati rezistentno na izazove „vulgarizacije“ i „polurazumevanja“, jer je „bolje za sudbinu slobodnoga stvaralaštva da se ono vulgarizacijom ne privede, namamljeno polurazumevanjem, ka obalama prilagođavanja. Jer možda su čuđenje i skandal koje izaziva takvo stvaranje klimatski uslov potreban njegovom opstanku“ (153).<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> „Istorija književnosti sa apotekarskim poređanim književnicima prvog, drugog, trećeg... reda, sa numerisanim osobinama velikog, poluvelikog, četvrtvelikog, osminu velikog pesnika, ta istorija književnosti, zajedno sa svojom devičanskom posestrimom teorijom književnosti, gde su isto tako numerisani sastavni delovi 'dobrog ukusa', - jedno je; a život duha sasvim je nešto drugo“ (Ristić 1985: 161).

<sup>279</sup> O opasnosti pripitomljavanja *suverenosti poezije* govori i Žorž Bataj, u nešto drugačijem kontekstu i s manje socioloških intonacija. Za razliku od Hegelovog vladanja, Batajeva suverenost, koja se može čitati kao jako ime/lik same avangarde, čak se „ne mora htjeti samoočuvati, sabrati i pobrati korist od sebe ili svojega riskiranja, ona čak 'ne može biti ni definirana kao dobro““ (Derrida 2007: 281). Suverenost se ne

Na taj način je Ristić, podstaknut recepcijom vlastitog antiromana, opisao probleme recepcije avangardnih dela, složene ekonomske i etičke igre koje definišu status, vidljivost i otpornost avangardnih (nikad usko književnih) stremljenja u određenoj zajednici i istorijskom trenutku. Ristićev opis mehanizma i strategija poraza avangardnog čina kao istraživačkog iskoraka koji proširuje topografiju književno, psihološki i etički vidljivog, verodostojnog i saznatljivog u određenoj kulturi, i sam predstavlja (anti)akademski iskorak u domenu diskursa o avangardi. Ristićevi zaključci evidentno su zasnovani na uopštavanju i logičko-diskurzivnom organizovanju iskustva ne samo povodom recepcije *Bez mere*, već i povodom Crnjanskih, Dedinčevih i drugih avangardnih dela. U podtekstu Ristićeve argumentacije posebno se naslućuje slučaj Rastka Petrovića, ironično-pokajničke „Izvine“ nakon „Spomenika Putevima“, kao i egzistencijalne krize koju je izazvala javna recepcija Petrovićeve zbirke *Otkrovenje*.<sup>280</sup>

Na Ristićevoj „fenomenologiji“ recepcije avangardnih dela zadržali smo se iz više razloga. Pre svega zbog značaja koji ona ima za imanentnu poetiku i istorijsko trajanje Ristićevog antiromana, ali i zbog njene ilustrativnosti za ona svojstva Ristićevog kritičkog diskursa na kojem se temelji autoritet njegovog govora u srpskoj kulturi. Mapirajući i raslojavajući problem recepcije avangardnih dela, izdvajajući njegove ključne aktere, diskurzivne pozicije, savezništva, figure i manevre, Ristić je u „Marginalijama“, kao javnom nastavku neobjavljenog nastavka *Bez mere* kroz polemički traktat „Od istog pisca“, svesno pristupio diskurzivno „pitomijim“ i razumljivijim oblicima legitimacije avangardnog senzibiliteta, ukusa i mišljenja. Progovarajući gotovo transistorijski jezikom analitičara diskursa i književnog sociologa, Ristić je u „Marginalijama“ dao jednu od najrazumljivijih, „najpedagoških“ lekcija *o avangardi iz (vrednosnih pozicija same) avangarde*. Diskurs i funkcije „Marginalija“ karakteristične su za Ristićevu esejističku delatnost uopšte. Kroz tu vrstu *kompromisnog* kritičkog delovanja i diskursa Ristić se odazivao i plaćao „danak“ trajnoj potrebi za „avangardnim prosvetivanjem“ u zemlji sa kašaninovskom statistikom od 80% nepismenih.

---

pokorava, ali i sebi ništa ne pokorava, ona je „ravnodušna prema svakom rezultatu“ i više ne pokušava da stekne priznanje (282).

<sup>280</sup> Motiv bludnog i rasipnog sina verovatno predstavlja aluziju i kritičku varijaciju na motiv iz „Probuđene svesti“ s esejističkog kraja *Otkrovenja*. Ristićevi tekstovi iz 1929. važni su za utvrđivanje geneze i smisla nekih uticajnih figura njegovog kritičko-esejističkog govora. Takva je i figura „pokajničkih telegrama“ ili hegemonijalnim manevrima „potkupljenog“ pesnika, koja će biti fundamentalna za esej *Tri mrtva pesnika*, neuralgični tekst u aktuelnoj recepciji Ristićevog dela.

#### 4. 1. 2. MARK(S)OVE SABLASTI: *BEZ MERE U POSLERATNOJ KRITICI*

Ideološki i kulturnopolitički diskontinuitet do kojeg je došlo s formiranjem SFRJ, a posebno nakon 1948, rezolucije IB-a i raskida jugoslovenskog političkog vrha sa SSSR-om, bitno su promenili poziciju nekadašnjih nadrealista unutar književnog i kulturnog polja.<sup>281</sup> To je i recepciju njihovih dela iz međuratnog perioda postavilo u bitno drugačiji kontekst.

Tekstovi i stavovi nekadašnjih nadrealista bili su jedan od prepoznatljivih diskurzivnih „punktova“ u procesima destalinizacije i liberalizacije koji su zahvatili jugoslovensku kulturu pedesetih godina. Revizionističko skretanje KPJ od staljinističke ortodoksije je u domenu kulture značilo praktično zauzimanje onih pozicija koje je partijska levica tridesetih godina napadala i porazila kao revizionističke i trocističke, ristićevsko-krležijanske pozicije u polemičkom procesu koji se obično naziva *sukobom na književnoj levici* (Lasić 1970). Naknadno, kontingentnim razvojem istorijskih događaja, poražene pozicije u predratnom sukobu na levici, od pedesetih godina postaju takoreći globalno kulturnopolitičko stanovište socijalističke Jugoslavije. Smisao tog *zaokreta* kao *povratka* na određene pozicije iz predratnog perioda bilo je nešto što se pedesetih godina nije moglo ni lako, ni sa svih pozicija u polju, ni u svim svojim implikacijama izreći. Ristićeva intelektualna delatnost pedesetih, samopriređivanja i preštampavanja tekstova iz preradnog perioda, bili su u velikoj meri posvećeni obrazlaganju te vrste „preslikavanja“ između tridesetih i pedesetih godina. U tome su ga, nešto diskretnije, pratili i ostali književno aktivni nadrealisti (Dedinac, Davičo, Matić, Vučo).

(Post)nadrealistički diskurs tridesetih godina bio je hibrid ili raskršće između dva prepoznatljiva bloka: s jedne strane, on je raskidao s modernizmom dvadesetih godina, dok je s druge strane u stalnom razgraničavanju od simplicitičkih presumpcija tendenciozne literature socrealizma. Nadrealizam, a u Ristićevom slučaju i njegova delatnost tridesetih godina, po-etički oličava taj spoj društveno-epohalne osvešćenosti i

---

<sup>281</sup> Uvodni odeljci ovog poglavlja predstavljaju sintezu istraživanja čije smo rezultate objavili u sledećim tekstovima: „Časopis kao bibliografija kulture: časopis *Delo* i proučavanje posleratne književnosti i kulture“ (Андоновска 2014a); „Ko je Koča srpskog nadrealizma“ (Андоновска 2013a); „Rituali preživljavanja nadrealizma: od *Anatomije* do *Flore* Oskara Daviča“ (Андоновска 2013a); „*Ako se još jednom setim*: književno pamćenje i zbirka-opus *Od nemila do nedraga* Milana Dedinca“ (Андоновска 2014); „Dijalektika javnosti: prosvetćenost, nadrealizam i publikacije“ (Андоновска 2012a).

umetničkog avangardizma rezistentnog na ideološku proskripciju.<sup>282</sup> Pedesetih godina taj nadrealistički diskurs postaće ne toliko dominantan diskurs, pošto je i tad kao i pre rata vezan pre svega za Ristića, koliko *orijentir* i *osnova* za uobličavanje i legitimaciju alternativnih umetničkih diskursa, izbora i praksi, za kojima je potrebu stvorila globalna promena kulturno-političkog kursa. Drugim rečima, i kada se nisu čitali sami nadrealisti, zahvaljujući nadrealističkom diskursu od pedesetih godina bilo je moguće čitati i štampati Remboa, Nervalu, Žida ili Džojasa. Unutar modernističkog kursa pedesetih godina nadrealistički i uže ristićevski diskurs bio je tek jedna, često superiorna, ali i osporavana, pozicija.<sup>283</sup> U istoj meri u kojoj je nadrealizam nastojao da samosvesno artikuliše treću estetsko-ideološku liniju između tradicionalističkih i modernističkih diskursa u međuratnom periodu, i pedesetih godina Ristićevi su stavovi bili podjednako kontratradicionalistički i mimomodernistički, ukratko *neonadrealistički*, u specifičnom značenju koje je omogućilo jugoslovensko kulturnopolitičko iskustvo.<sup>284</sup>

U periodu posle Drugog svetskog rata Ristićev antiroman *Bez mere* preštampan je u dva navrata. Drugo izdanje *Bez mere* pojavljuje se kao bibliofilsko izdanje Foruma 1962. godine, što je vreme kulminacije Ristićeve intenzivne delatnosti pedesetih godina. Treće izdanje *Bez mere* objavljeno je 1986, u vreme kad je nadrealizam već postao „sporna“ kulturna činjenica, u društvu koje je bilo zahvaćeno političkim procesima dezintegracije jugoslovenske zajednice, obnove nacionaliz(a)ma i približavanja rata '90-ih. Iako bi se iz perspektive internog razvoja književnog polja moglo očekivati da je u ovoj drugoj fazi došlo do intenzivnije recepcije Ristićevog antiromana, njegova recepcija je pre nesrazmerno i upadljivo mala. Uprkos širenju disciplinarnog polja, promeni opšteg kulturnog i teorijskog horizonta i umnožavanju diskursa o istorijskim avangardama, korpus relevantnih tekstova o Ristićevom antiromanu minimalizovan je

---

<sup>282</sup> Taj nadrealistički diskurs, sada i kao vid kulturološkog aufhebunga sa književnom modernošću međuratnog perioda, artikulisan je i u kontinuitetu zastupan pre svega u tekstovima M. Ristića. I unutar grupe (nekadašnjih) nadrealista postojalo je specifično unutrašnje raslojavanje, s obzirom na pozicije koje su sami zauzimali s ove odnosno one strane krležijanske ose u predratnom sukobu na levisi. To unutrašnje raslojavanje među nadrealistima, od kojih je većina tridesetih prišla komunističkoj partiji, pa i socrealističkoj literaturi, verovatno objašnjava zašto je upravo Ristić pedesetih godina najotvorenije i najupornije zastupao transepohalni kontinuitet i „preslikavanje“, između tridesetih i pedesetih godina.

<sup>283</sup> O načinu na koji se o M. Ristiću moglo kritički pisati već 1952. godine u NIN-u, dovoljno je uputiti na dva publicistička teksta B. M. Mihiza (Михајловић 1956: 109–114; 116–122).

<sup>284</sup> O Ristićevom izuzimanju iz simplicistički shvaćenih borbi realista i modernista najbolje svedoči njegov esej „O modernom i modernizmu, opet“, objavljen u premijernom broju časopisa *Delo* (1955) (v. Ристић 1962).

do te mere da se može reći da *Bez mere* jeste ostala „nepročitana knjiga“ i skoro čitav vek od njenog pojavljivanja.

Evidentno je da su postojali različiti društveni i kulturni faktori, inercije, sile i interesi koji su ometali adekvatnu recepciju Ristićevog dela. Neki od njih mogli bi biti vezani za samo delo i oblike njegovog postojanja, poput činjenice da je drugo izdanje *Bez mere* štampano kao bibliofilsko izdanje, manjeg tiraža i društvene cirkulacije.<sup>285</sup> U trenutku kad se drugo izdanje *Bez mere* pojavilo, ono je bilo kruna Ristićeve intenzivne i uticajne javno-kritičke delatnosti tokom pedesetih godina, ali i tačka preloma i uvoda u deceniju tokom koje će, nakon što su modernizacijski tokovi stabilizovani a kulturno polje znatno raslojeno, doći do slabljenja autoriteta Ristićevog i nadrealističkog diskursa u jugoslovenskoj javnosti.<sup>286</sup> To je i vreme kada dolazi do akademske standardizacije nadrealizma, kroz disertaciju Hanife Kapidžić-Osmanagić o odnosima francuskog i srpskog nadrealizma (1966), kao i velikom izložbom u Muzeju savremene umetnosti (1969) koja je prvi put predstavila bogatstvo likovnog nasleđa beogradskog nadrealizma, poglavito na temelju Ristićevog ličnog arhiva (v. katalog *Nadrealizam. Postandrealizam...*). Akademska verifikacija i muzeizacija nadrealizma kao istorijskog fenomena bila je pre svega književnoistorijska, dokumentarna, kontaktna, zasnovana na kumulaciji i prezentaciji činjenica i predmeta, stvarajući u tom smislu samo *osnovu* za buduće hermenutičko prisvajanje smisla (književnih) tekstova srpskog nadrealizma i osmišljavanje njihovog mesta u poetičkoj dinamici srpske književnosti 20. veka. Sama činjenica da su nekadašnji nadrealisti, kao „sopstvenici“ diskursa o nadrealizmu, bili još uvek prisutni i aktivni u književnom životu, predstavljala je takođe specifičan restriktivni faktor za širu i slobodniju recepciju nadrealističkih ideja i dela.<sup>287</sup> Iako se i

---

<sup>285</sup> U „protokol recepcije“ drugog izdanja *Bez mere* mogu se uvrstiti tekstovi B. Donata (*Delo*, Beograd), T. Ketiga (*Forum*, Zagreb), A. Majetića (*Telegram*, Zagreb), S. Stanića (*Tribina*), Z. Gluščevića (*NIN*, Beograd). Gluščevićev prikaz izazvao je reakciju M. Protića; polemika je vođena na stranicama NIN-a tokom marta 1963.

<sup>286</sup> Sličnog je mišljenja i P. Brebanović, po kom uticaj srpskih nadrealista jenjava „još negde na prelasku u šezdesete“ (Brebanović 2000: 136).

<sup>287</sup> Posleratni status i uticaj nadrealizma Ristić je 1963. komentarisao na sledeći način: „Razume se da o nekom, ako smem da kažem, pravovernom, ortodoksnom nadrealizmu danas ne može biti ni govora. [...] Ono što je kod nas uticaj nadrealizma, dvostruko je posredno. Posredno je utoliko što je od 1930 do danas prošlo kroz razne druge umetničke i književne tvorevine u kojima je živeo taj uticaj kod nas, a posredno je još i zato što se vratio sa Zapada kroz izvesna dela koja su tamo već bila posredni plodovi nadrealizma“ (Ristić 1970: 168). Primećujući da je „uticaj nadrealizma danas direktniji i vidljiviji u našem slikarstvu nego u literaturi“ (Mediala), Ristić kritikuje parcijalno, integralnom duhu nadrealizma inkompatibilno, posezanje za nadrealističkom tehnikom u tadašnjoj poeziji: „Od njega se na primer u literaturi preuzimaju izvesni tehnički rezultati, a izostavlja sve ono što čini njegovu moralnu i idejnu suštinu. Među onim pesmama koje se danas objavljuju po našim časopisima, a koje se mogu nadovezati na nadrealizam, ima ih

Ristićeva autorska pozicija premestila sa avangardne periferije u sistemsko središte polja, diskurs legitimacije avangardne, tj. nadrealističke koncepcije literature nije imao pretežno pozitivne učinke. Pre bi se moglo reći da on doprineo paradoksalnoj *automarginalizaciji* Ristićevih stavova.

To se najbolje vidi u potrebi predstavnika nove generacije i neoavangardnih tendencija, poput Bore Ćosića, Radovana Ivšića i R. Konstantinovića, da se razračunaju sa nadrealističkim „ocem“ Ristićem. Polemički sukob koji se na stranicama revije *Danas* (1961–1963) odigrao između R. Konstantinovića i M. Ristića indikativan je kako za slabljenje uticaja srpskih nadrealista, tako i za međugeneracijske sporove u kojima se intelektualne pozicije „pripitomljenih“ nadrealista doživljavaju kao prepreka u procesuiranju autentičnog smisla avangardne pobune iz „herojskih dana“ predratnog nadrealizma.<sup>288</sup> U širem kulturnoistorijskom kontekstu, karakteristično je da će se ta „sinovljevska“ prevrednovanja postepeno (ili naknadno) nivelisati sa učincima patrijarhalnih, disidentskih i antijugoslovenskih diskursa. S porastom nacionaliz(a)ma, Ristićevo delo postaće meta diskurzivnih fiksacija i snažnih fantazmatsko-ideoloških projekcija, čija će konačna rezultatna biti skoro potpuna repulzija Ristićevog dela iz korpusa srpske književnosti. Do takvog rezultata u užem, književnom polju moglo je doći samo putem raznih transfera i alijansi između dnevno-političkog mnjenja i naučno-kritičkog diskursa, koji je usled oslabljenih autorefleksivnih kapaciteta i društvenog uticaja lakše bio zahvaćen složenim ideološkim prestrojavanjima poznog i postsocijalističkog perioda.

\*\*\*

---

koje su, u stvari, kompromitovanje nadrealizma. [...] Velika je šteta što nije u većoj meri ostao živ onaj nekonformistički duh nadrealizma, koji je predstavljao njegovu virulentnost, oštrinu, strogost, moralnost, beskompromisnost“ (169). O Bretonovom oživljavanju nadrealističkog delovanja s novom generacijom, Ristić pak kaže: „Pravi život nije u veštačkom produžavanju života. Zato, po mom mišljenju, Breton greši kad, okružen epigonima, dozvoljava da njegovo ime pokriva takvo jedno veštačko održavanje u životu nečeg što je preživelo u svojoj prvobitnoj formi, naime jedne ortodoksne nadrealističke grupe“. Takvi poduhvati su sada na nepomirljivim mladim ljudima, a „jasno je da bi sada svaki pokušaj stvaranja, ili obnavljanja neke nadrealističke grupe, što znači ponavljanje nečeg zaista neponovljivog, bio anahroničan i jalov. U istorijskoj perspektivi, važno je samo šta je ostalo od pravog duha nadrealizma, od njegove specifične moralne i poetske klime, od onoga što je u njemu bilo vitalno, što je težilo napred“ (173).

<sup>288</sup> O reviji *Danas* i dadaističkim i nadrealističkim komponentama koje u nju unosi mlađa redakcijska linija oličena u B. Ćosiću, B. Vučićeviću, v. Brebanović 2000. Konstantinovićev polemički tekst „O umnom i bezumnom (Pismo Marku Ristiću)“ objavljen je u *Danasu* od 25. oktobra 1961, dok se Ristićev „Dnevnik“ za *Danas* i odgovor mogu naći u Ristić 1970: 20–76, posebno 74–76. V. i eseje B. Ćosića i R. Ivšića o Ristiću, objavljene osamdesetih godina u časopisu *Gordogan* (v. Ivšić 1990; Ćosić 1988).

Da bismo ilustrovali *opšte mnjenje* i dominantno diskurzivno postupanje sa simboličkim kapitalom Ristićev antiroman, na čijem fonu ćemo čitati uži korpus književnokritičke recepcije *Bez mere*, najpre ćemo izdvojiti tri primera koja na paradigmatičan način ukazuju na aberativne recepcijske procese vezane za Ristićevo delo. Oni se istovremeno mogu posmatrati i kao uzrok i kao posledica *legitimisanog nečitanja* Ristićevog dela u savremenoj srpskoj književnosti.<sup>289</sup> Uz to, uvešćemo i koncept kulturološke *forkluzije*, zasnovan na jednom od važnih pojmova Lakanove psihoanalize, kao heuristički model za razumevanje recepcijskih procesa vezanih za Ristićevo delo.

#### 4. 1. 2. 1. Paradigma recepcije: kulturološka forkluzija

##### 1) *Istorija srpske književnosti i Srpski roman* Jovana Deretića

Jedan od načiglednijih pokazatelja tendencije da se Ristićev antiroman isključi iz korpusa srpske književnosti svakako predstavlja činjenica da se *Bez mere* uopšte ne pominje u jedinoj obuhvatnoj istoriji srpske književnosti druge polovine 20. veka – *Istoriji srpske književnosti* Jovana Deretića.<sup>290</sup> „Vođa i glavni ideolog srpskog nadrealističkog pokreta Marko Ristić“ za Deretića je pisac čiji je „pesnički rad ostao u senci (Ristićeve – B. A.) obimne esejistike i poezije drugih nadrealista“, odnosno teoretičar, kritičar i polemičar koji je „najbolji u esejima gde su teorijski stavovi i kritičke analize povezani s ličnim iskustvima i doživljajima autora“ i koji je „najveći izraz tog stila postigao u esejima *Tri mrtva pesnika* i *Iz noći u noć*“ (Деретић 2004: 1100, 1102). Dva ključna *književna* dela Ristićevog opusa, antiroman *Bez mere* i paranojačko-

---

<sup>289</sup> Kritičku analizu književnokritičkih diskursa niukoliko ne treba shvatiti kao oblik „loše volje“ ili kritičkog resantimana, već kao pokušaj da se prodre u koren jednog diskurzivnog skotoma i za srpsku književnost, uvereni smo, duboko osiromašujuće prakse, koja ne osvešćuje i ne predviđa svoje šire kulturološke konsenkvence. Analitička procedura ne počiva na ličnim imenima, jer se prevashodno i tiče anonimnih diskurzivnih pokreta koji se snagom inercije polja upisuju u individualne iskaze. Da(v)našnjim Ristićevim rečima, „dakle, pitanje ličnosti ne postavlja se: ti tekstovi, kritički ili pesnički, uzeti su samo kao tipični“.

<sup>290</sup> Deretićevo *Istorija srpske književnosti*, čije se prvo izdanje pojavilo 1983, predstavlja karakterističan tekst za kulturu poznojugoslovenskog i postjugoslovenskog perioda. O njenom aktualnom statusu v. zbornik *Stanovište savremenosti i istorijska prošlost: Književni istoričar Jovan Deretić* (Ломпар, Несторовић 2014).

didaktična poema *Turpituda*, za Jovana Deretića nisu deo korpusa (istorije) srpske književnosti.<sup>291</sup>

To isključenje Ristićevog književnog dela potrebno je na neki način objasniti. Deretićeva *Istorija* mogla bi se posmatrati kao ambiciozni poduhvat pojedinca, proučavaoca ranih faza novije srpske književnosti (prosvetiteljstvo, romantizam), kome se manjkavosti sprovedenog književnoistorijskog postupka, projekcija i valorizacija, mogu otpisati s obzirom na ograničene individualne kapacitete uložene u realizaciju kapitalnog poduhvata. Ipak, Deretićeva autorska *Istorija* karakteristična je upravo kao izraz, simptom i produkt *kolektivnog* i *dominantnog* književnog mnjenja u srpskoj kulturi poslednjih decenija 20. veka. U određenju Ristića kao esejiste i poricanju Ristića kao pisca književnih ostvarenja, zatičemo krajnju posledicu relativno stabilizovane predstave o Ristiću kao pre svega teoretičaru a ne praktičaru književnosti, kao esejisti a ne piscu. To svođenje Ristića na *esejistu a ne pisca* već nam je poznato iz opozicije uspostavljene još 1928. povodom *Bez mere* kao programatske knjige koja definiše poetička htenja, i *Korena vida* kao praktične realizacije tih htenja, teksta koji je bliži konknetnom i imaginativnom kao onome što određuje habitus *umetnosti* (posebno u opoziciji prema *znanju*). Avangardni upliv refleksije i konstruktivnosti u umetničku formu, prvobitna kritika je epohalno bila nemoćna da artikuliše i reagovala je obrtom po kom nova kognitivna supstanca u književnoj strukturi znači odsustvo umetničkog. Novi

---

<sup>291</sup> Zanimljivo je, svakako, da svođenjem Ristića na esejistu i kritičara, Deretić Ristića implicitno pretvara u vlastitog „kolegu“, istoričara i tumača književnosti, kojeg ustalom često citira ili sledi u stavovima. Ristićeva esejistika, uzeta kao celina, predstavlja jednu alternativnu *istoriju srpske književnosti*, čiji prag erudicije, faktografska preciznost, doslednost u remboovskom, „apsolutno modernom“ senzibilitetu i žanrovska inovativnost, ne bi imali pandan. M. Ristić je *istoriju* međuratne književnosti ispisivao kao njen *savremenik* i saučesnik, a njegov celokupan esejistički opus samo je fragmentarizovan i produženi komentar na neuralgične tačke tog književnoistorijskog kretanja. Karakterističan učinak Ristićevih ranih kritičkih tekstova jeste da se i pred kraj 20. veka čitaju kao da su pisani „iz današnje perspektive“. To svojstvo kritičke „vidovitosti“ kao istorizacije opisao je i M. Nenin, po kom M. Ristić „kao da je posedovao moć da svoje vreme posmatra iz nekog drugog vremena, sa pogledom unazad, kao neko ko u svemu tome ne učestvuje, i kao neko ko sa bezbedne distance ima siguran i nepogrešiv uvid u književne promene. [...] Marko Ristić je, jednostavno i bez fraze, bio ispred svoga vremena“ (Nenin 1993: 36–37). Paradoks tog aspekta Ristićevog delovanja jeste da su mnoge njegove književnoistorijske uvide, figure i vizije, književni istoričari prećutno preuzimali, neretko okrećući rezultate tog transfera protiv Ristića kao nepriznatog ili neosvešćenog „oca“ diskursa. U tom se smislu može reći da je Ristić u istoriju srpske književnosti utkan i kao skriveni izvor književnoistorijskih lektira, koji se, i kada biva pomenut, često ne uzima u izvornim implikacijama svojih stavova (koji su određenom fenomenu i obezbedili vidljivost), već biva uklopljen u strukture suprotnih kulturoloških pozicija, umetničkih senzibiliteta i vrednosnih stavova, upravo onih koji njega samog marginalizuju. O književno-kritičkim ocenama i određenjima M. Ristića iz međuratnog perioda koje je „kritika nakon drugog svetskog rata parafrazirala i razrađivala, uglavnom retko kad spominjući izvore“, piše i Milica Nikolić (Nikolić 1979: 324). Diskurs ove kritičarke jedan je od retkih koji smatra da je negativni, „poričući“ pol Ristićeve kritike i njegovih „neprihvatanja i obezvređivanja“ – „značajniji“ i „prodorniji“ od afirmativnog pola (324).



tip imaginacije, „fabula biblioteke“, manirizam eruditne fantazije, ili fikcionalnost koja proishodi iz samog pisma i intertekstualnosti, sve do postmodernizma nisu mogli biti kritički prepoznati i artikulisani, a s obzirom na propušteni susret između postmoderne i nadrealizma, kao i fragmentarnu, društveno-političkom situacijom osujećenu prirodu samih učinaka postmodernizma u srpskoj kulturi, ni kasnije joj nije obezbeđeno plodno tle za dublje razumevanje i kritičku elaboraciju.

Status koji M. Ristić i njegov antiroman imaju u studiji *Srpski roman 1800–1950* (1981) svedoče da je Deretićevo previđanje glavnog književnog dela M. Ristića, koje je i središnji antiroman srpske avangardne književnosti, dosledno i utoliko simptomatičnije. U ovoj problemski i žanrovski znatno fokusiranijoj studiji, Ristić će takođe biti prisutan samo kao kritičar romana svojih savremenika, ali ne i kao pisac svog antiromana. Takav književnoistorijski stav ili kapitalan previd može biti samo problematičan u studiji koja u rađanju srpskog romana naglašava i vrednuje „kritičku svest o romanu“ ispoljenu u Sterijinom *Romanu bez romana*. Uprkos stručnim bibliografijama na kraju studije, u okviru kojih je označitelj *Bez mere* nesumnjivo prisutan, Deretić ne registruje *Bez mere* kao jedini roman prve polovine veka koji se direktno naslanja i eksplicitno poziva na Sterijin antiroman kao na živ i delotvoran literarni model. Budući da Deretić prepoznaje teorijsku osobenost i značaj antiromaneskne, autorefleksivne i autokritičke linije u istoriji evropskog i srpskog romana, književnoistorijsko isključenje jedinog „pravog“ avangardnog antiromana, unutar postuliranih metodoloških okvira i kriterijuma jedne žanrovski orijentisane studije, može se smatrati samo iskrivljenjem koje prekoračuje granicu verodostojnog književnoistorijskog prikaza.

Književnoistorijski (samo)zaborav Deretićeve *Istorije i Srpskog romana* konačni paradoks dostiže u trenutku kad istoričar *jedinim* nadrealističkim romanom proglašava *Koren vida* A. Vuča. Za Deretićevu *Istoriju Vučov Koren vida* je „jedinu pokušaj romana iz herojskog perioda nadrealizma (2004: 1113), a u *Srpskom romanu* on je „prvi ogled nadrealističkog romana kod nas“ i „roman koji je ostao usamljen u svom vremenu“ (1981: 286), iako su se *Bez mere* i *Koren vida* u knjižarskim izlozima pojavili istog dana kao deo simultanog javnog istupanja, pri čemu je *Bez mere* svakako neuporedivo izaštrenija, epohalna manifestacija onoga tipa romana i stvaralačkog stava koji se tim delima i inače želi da označi.

Dramu književnoistorijskog diskursa u kojem manjka fundamentalni označitelj, „primordijalni“ nadrealistički (anti)roman *Bez mere*, dodatno naglašava činjenica da se ime njegovog autora nalazi na samoj stranici koja ga poriče, stranici koja autoru uskraćuje književno delo, a srpskoj književnosti istorijsko-poetički fakticitet i smisao njenog poetičkog razvoja. Nekoliko redova pre tvrdnje da je prvi i jedini nadrealistički roman u srpskoj književnosti *Koren vida*, Deretić će citirati M. Ristića, kako bi njegovim kritičkim diskursom opisao roman *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj* Siba Miličića, koji je iz neobrazloženih razloga priključen korpusu najznačajnijih romana međuratne srpske književnosti. Tako Ristić i na mestu koje je sasvim fokusirano na trenutak i tip poetičkog događaja koje njegov antiroman oličava ostaje samo kritičar i esejista manje izrazitih i važnih književnih ostvarenja. Ristićevo ime opstoji na samom mestu gde su ime njegovog dela i smisao njegove književnosti izopšteni.

Ukratko, uz sva ograničenja istoričarevog senzibiliteta i pristupa, potpuno isključenje Ristićevog antiromana *Bez mere* u Deretićevom viđenju istorije srpskog romana i književnosti predstavlja upečatljiv primer redukcije književnoistorijske slike i neku vrstu „samoutaje“ ogromnog simboličkog kapitala srpske književnosti, koja ostaje književnost bez svog najvažnijeg avangardnog antiromana. Književnost kao simbolički sistem jedne kulture nije zbir napisanih već *pročitanih* dela koja su postojećim režimima i mehanizmima kulturnog posredovanja uključena u sliku, apsorbovana govorom, vidljiva i, nezavisno od valorizacija, preporučena daljem diskurzivnom kruženju. U svojoj „spontanosti“ i neprimećivanju diskurzivnog čina isključenja koji (pro)izvodi, Deretićevo istoriografsko postupanje potcrtava mnogo opštiji sindrom normalizovane *nevidljivosti* antiromana *Bez mere* u srpskoj književnosti, kritici i kulturi.

J. Deretić Ristića, kao što smo videli, ne prećutkuje potpuno, niti se, kao što će to često biti slučaj kasnije, spori sa Ristićevim ideološko-političkim stavovima. Naprotiv, kao esejista, kritičar i teoretičar nadrealizma, dakle kao neka vrsta najmljenog kritičkog uma koji tvori književnu istoriju i potkrepljuje književni kredibilitet *drugih* autora, Ristić je u oba Deretićeva istoriografska dela prisutan. Ono što je upadljivo odsutno jeste – simbolički kapital Ristićevog *književnog stvaralaštva*, dela koje na drugim (užim, manje dostupnim i autoritativnim) punktovima književno-naučnog polja figurira kao najznačajnije delo srpskog nadrealizma i neupitna i nezaobilazna, premda hermetična i ekskluzivna vrednost. Ta vrsta simboličke „kastacije“ autora i njegovog *razvlašćenja* od

onog jezgra simboličkog uticaja i snage koji u književnom polju obezbeđuje postojanje i snaga samog *dela*, predstavlja materijalizaciju raširenog diskurzivnog stereotipa koji se inspiriše naslovom Ristićevog epohalnog eseja *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*. Reč je o klišeju po kome, na primer, u jednom tekstu karakterističnom za strukturisanje mnjenja o Ristiću, za Ristića ostaje „karakterističan [...] naslov članka 'Predgovor za nekoliko nenapisanih romana' [...] a romani se ni posle pedeset godina nisu pojavili“ (Koš 1996: 42). Ta perpetuirana, nepoetološka i nerefleksivna opaska književnog mnjenja o *nenapisanim romanima* na kraju je iz književnoistorijske svesti sasvim izbrisala i Ristićev *napisan antiroman*, o kojem kritika čitav vek nije napisala stručne predgovore i pogovore.

## 2) Forkluzija

Zanimljivo je da psihoanalitičku, lakanovsku figuru kojom bi se moglo objasniti potpuno iščezavanje Ristićevog antiromana (ne samo) u Deretićevoj *Istoriji i Srpskom romanu*, nalazimo uobličenu u kritičkom diskursu povodom književnog predmeta koji se načelno nalazi na poetički i ideološki sasvim oprečnoj strani kulturnog polja. Snaga kapilarnog rada diskurzivnog isključivanja Marka Ristića iz magistralnog toka srpske književnosti možda se najsnažnije može osetiti tamo gde se to najmanje očekuje, naime kod autora koji je, i implicitno i eksplicitno, bio jedan od retkih samproklamovanih baštinka ristićevsko-krležijanske linije u jugoslovenskoj književnosti i kulturi. Drugim rečima, ukoliko su u simptomatičnom *brisanju* Marka Ristića iz „gena“ svojih lektira saglasni Deretić kao pisac tradicionalne *Istorije srpske književnosti* i Bora Ćosić kao autor neoavangardnog hibrida *Mixed media*, problem recepcije Ristićevog antiromana ukazaće se u svom dubljem i kompleksnijem, transideološkom obliku.

*Podrumi marcipana* (2006) Predraga Brebanovića su prvo studiozno čitanje dela Bore Ćosića. Brebanovićevom studijom Ristić je posredno, dvostruko i dvosmisleno vraćen u aktuelnu književnu svest: kroz svoju funkciju nesumnjivog (nekadašnjeg) „književnog oca“ B. Ćosića, ali i kroz simptomatično (skorašnje) sinovljevske „oceubistvo“. Uzimajući porodični princip za „fundamentalno obeležje Ćosićevog stvaralačkog rukopisa“, Brebanovićeva studija izrasta u (blumovsku) „kritičarsku sagu o nasleđu i srodstvu, baštini i sličnosti, uticaju i strepnji od njega“, i posebno – o

Ćosićevom „sinovljevsom“ odnosu prema Krleži i Ristiću kao „duhovnim precima“ i „književnim očevima“. Pored toga što autor *Podrumska marcipana* na više mesta registruje problematičnost Ristićevog prisustva/odsustva u srpskoj književnosti i njegovu „izopštenost iz novije matične tradicije“, Ristićeva figura pojavljuje se na dva prelomna mesta studije, odnosno stvaralačke evolucije Bore Ćosića. Prvi je „trenutak istine u kojem se pisac proglasio Ristićevim naslednikom“ (2006: 187) na početku svog esejističkog ciklusa/faze; drugi je trenutak *brisanja Ristića* iz „gena svih lektira“ samoproklamovanog „sina“. Naime, jedini esej koji je prilikom preštampavanja svoje knjige eseja *Pogled maloumnog* (2001) Ćosić izbacio iz prvobitnog izdanja knjige jeste – esej o Marku Ristiću („Marko Ristić, jedna porodična drama“). To brisanje, kako Brebanović sugeriše, „treba čitati kao simptom“, ili, preciznije, kao lakanovski mehanizam (psihotičkog) *isključivanja (forclusion)* koji podrazumeva „odbacivanje neke fundamentalne oznake izvan simboličkog sveta subjekta“. Postupak forkluzije razlikuje se od klasičnog (neurotičkog) potiskivanja utoliko što odbačene oznake ne ostaju u nesvesnom, već se vraćaju „prilikom neke halucinacije ili sumanutosti koje preplavljaju govor ili percepciju subjekta“ (423).

„To praktično znači da Ćosić Ristića nipošto neće zaboraviti, nego će ga – naprotiv – svih ovih godina učestalo (ako ne i prečesto) pominjati i ukazivati na njegov značaj. U pitanju je, paradoksalno, 'potiskivanje' u spoljašnju sferu, koje esejistu nije sprečilo da 'taticu' MR-a iz 'nove verzije' starog teksta, bez ikakvog objašnjenja, odstrani“ (Brebanović 2006: 423).

Neočekivana saglasnost u tretmanu Ristićevog dela između nesaglasnih pozicija u kulturnom i književnom polju – između petrifikovanih književnih mnjenja u ambicioznoj autorskoj *Istoriji srpske književnosti* koja Ristićevo književno delo isključuje iz srpske književnosti, i reprinta knjige eseja jednog od retkih (samo)proklamovanih „sinova“ Marka Ristića koji „oca“ isključuje iz „gena“ svojih ličnih lektira – omogućava da se problem recepcije Ristićevog najznačajnijeg književnog dela locira u dubljim diskurzivnim slojevima „intelektualnog nesvesnog“.

Mehanizam *forkluzije* koji je Brebanović izdvojio povodom Ćosićevog odnošenja prema „očinskoj“ figuri M. Ristića, može se transformisati u heurističko sredstvo za objašnjenje mnogo šireg, transindividualnog korpusa fenomena vezanih za recepciju Ristićevog dela. Za tu vrstu proširenja potrebno je vratiti se na trenutak izvornom

Lakanovom razumevanju ovog pojma.<sup>292</sup> Forkluzija je u Lakanovoj teoriji opisana kao mehanizam isključenja elementa iz polja simboličke artikulacije subjekta. Ona je određujuća za psihotičnu stukturu subjekta, i njeno razlikovanje od neurotske strukture. Za razliku od neurotskog *potiskivanja*, gde se potisnuti element vraća u formi simptoma, forkluzija nije pitanje odgađanja i izobličjenja uslovljenog potiskivanjem, već potpunog izostanka označitelja, kojem je onemogućena sama inskripcija. Element koji je u psihozi izopšten jeste fundamentalni označitelj, Ime oca, garant kastracije, zakona, metaforičkog efekta označiteljskog posredovanja i simboličkog poretka. Na mestu povlašćenog označitelja, koji je „u Drugom, kao mestu označitelja, označitelj Drugog kao mesta zakona“ (Lacan 2006: 485), u psihotičnom subjektu zjapi *rupa*, prazno mesto u označiteljskom lancu koje se ničim ne može popuniti.<sup>293</sup>

U trenutku kada se subjekt u realnosti suoči sa nekim „stvarnim ocem“, situacijom ili fenomenom koji od subjekta očekuje odgovor sa mesta Drugog koje je u njemu prazno, dolazi do efektivnog pada u psihozu.<sup>294</sup> Nemajući podršku označiteljskog lanca u sebi, bez mogućnosti da adekvatno odgovori tom pozivu Drugog i asimiluje ga, subjekt oko „rupe“ gradi niz imaginarnih konstrukcija, ekscentričnih prerada i iskrivljenja realnosti sve „dok se ne dosegne nivo na kojem se označitelj i označeno stabilizuju u deluzionoj metafori“. U paranoji ta odbrambena deluziona (re)konstrukcija subjekta posebno je razrađena i čvrsta, a nesvesni označitelj zatečen u spoljašnjoj realnosti imaginira se kao malevolentni i preteći Drugi. Deluzione metafore brzo se organizuju „oko fantazmatskog prisustva autoriteta kojem se pripisuju nametljive ili zločinačke namere; kao da je forkluzija Imena oca u Realnom stvorila zlonameran autoritet koji želi da počini seksualno zlostavljanje ili ubistvo“ (Melman 2005: 596).

Lakanovsko shvatanje psihotične strukture moglo bi se, zahvaljujući njegovim diskurzivno-jezičkim i strukturnim kvalitetima, transponovati i na srodne strukture isključenja i fantazmatskih odbrambenih konstrukcija u simboličkom polju književnosti

---

<sup>292</sup> Princip forkluzije Lakan opisuje u seminaru *Psihoze* (1955–1956), potom i u tekstu „O preliminarnom pitanju svakog mogućeg tretmana psihoze“ u *Spisima* (Lacan 1997; Lacan 2006).

<sup>293</sup> „Na tački gde je zazvano Ime oca [...] u Drugom tako može odgovoriti samo čista i prosta rupa; zbog izostanka metaforičkog efekta, ta rupa će proizvesti odgovarajuću rupu na mestu faličkog označavanja“ (Lacan 2006: 465–466).

<sup>294</sup> Taj poziv upućen jedinom mestu gde se Ime oca moglo pojaviti za subjekt i na kojem ono nikada nije bilo, dolazi od nekog „stvarnog oca“, koji nije nužno otac samog subjekta, već „Jedan-otac (Un-père)“: „Za to, potrebno je samo da se taj Jedan-otac smesti na mesto trećeg u bilo kom odnosu koji je zasnovan na imaginarnom paru a-a' – dakle, ego-objekt ili ideal-realnost – uključujući subjekta u polje erotizovane agresije koju proizvodi“ (Lacan 2006: 481).

i kulture. Sam Lakan govorio je o „legitimnoj analogiji“ pri prenosu opisane strukture u društveni domen, tj. o „socijalnoj psihozi“, koja nije redak fenomen već bi se mogla „pokazati kompatibilnom sa onim što se zove uobičajenim stanjem stvari“ (480).<sup>295</sup> „Legitimitnost analogije“ pri prenosu „fantazma isključenja“ na strukturu simboličkog poretka književnosti i kulture podržana je i prvorazrednim značajem koji jezik i jezički fenomeni imaju u psihozi, kao i psihoanalizi uopšte.<sup>296</sup> Čak je i tekstualno-jezička, diskurzivna priroda događaja i njihovog posredovanja u književnom polju (receptijski procesi, interakcija sa širim kulturnim poljem) u osnovi kompatibilna sa značajem koji su *pisani* tekstovi imali u psihoanalitičkoj elaboraciji psihotičnih fenomena. Lakan naglašava činjenicu da je Frojd čitavu analizu slučaja Šreber, fundamentalnu za psihoanalitičko razumevanje psihoze, izveo isključivo na temelju teksta Šreberovih memoara (up. i Maleval 2000: 204). Za formiranje „legitimne analogije“ jednako je važan akcenat na strukturnim svojstvima: „fenomenologija“ i „ekonomija“ psihoze kod Lakana je prevashodno pitanje *strukture*, koja je sadržana i u samom načinu na koji je paranoidna deluzija artikulirana i predstavljena (Lacan 1997: 143).

Pitanje pamćenja je, u psihoanalizi kao i u kulturi, uvek pitanje jezika i artikulacije: „označitelj je primitivno dat, ali ostaje ništa dok god ga subjekt ne primora da uđe u njegovu istoriju“ (Lacan 1997: 156). Slično je sa poljem književnosti i povesnog razumevanja, gde se simbolički kapacitet i profil kulture definišu onime što je ona priznala i uspeła da označiteljski „savlada“, pročita, protumači, uključi u simbolički sistem posredovanja i kulturnog samorazumevanja. U tom polju govora i označiteljskih praksi otvara se i mogućnost „prenosa“ psihoanalitički definisanih struktura i mehanizama u polje kritičko-diskurzivnih analiza. Mehanizmi i „fantazmi isključenja“ nisu retka pojava u književnom polju. Oni možda najbolje skreću pažnju na pitanje granica i interakciju književnog polja sa „spoljašnjom sferom“ opštijih javnih, društvenih, ideoloških i političkih diskursa. Kad neki važan označitelj, poput antiromana *Bez mere*, manjka u simboličkom poretku književnosti, razlog za to se može potražiti u „spoljašnjoj sferi“ društveno-političkih diskursa. Validnost, pa i neizbežnosti analogije

---

<sup>295</sup> Uz važnu napomenu da pri toj analitičkoj operaciji analitičar ne sme pasti u zabludu da poseduje neki objektivni pojam *realnosti* koji bi tome suprotstavio (Lacan 2006: 480). P. Jevremović govori o sličnom „fantazmu isključenja“ u odnosu psihoanalitičke zajednice prema Lakanu (Јевремовић 2000: 128).

<sup>296</sup> Forkluzija se pojavljuje u polju simboličke artikulacije, „drama ludila situirana je čovekovom odnosu prema označitelju“ (Lacan 2006: 478), paranoja je pre svega „fantazam koji govori“, „izgovoreni fantazam“ (Lacan 1997: 144). O značaju jezičkih fenomena u psihozi v. poglavlje „Les troubles du langage chez le psychotique“ u studiji *La forclusion du Nom-du-père* Žan-Klod Malevala (Maleval 2000).

pojačava činjenica da se u toj „spoljašnoj sferi“ može naći sasvim stabilizovan persekutivni fantazam o Marku Ristiću kao zlom i pretećem Ocu koji ugrožava, ubija i progoni.

### **3) Prognan, a progoni: kritički fantazam ubistva i *Tri mrtva pesnika***

Učvršćivanje diskurzivnog tretmana određenog fenomena svedoči o rutinizaciji društvenih praksi, a uslov efikasnosti diskursa su upravo njegova *inercija* i *neprozirnost*, naime nesvesnost aktera o vezama između njihovih tekstova i društvenih procesa i odnosa koji se u njima zbivaju (v. Nojman 2009: 114, 155). Ideološko *pro* i sve ujednačenije *contra* M. Ristića samo je rekurzivan površinski trag i uglavnom nesvestan ulog individualnih diskursa u globalnijoj i anonimijoj ekonomiji kulturološke forkluzije Ristićevog *književnog dela*, ali i avangardnog diskursa o književnosti kao agensu moguće socikulturne promene. Glavna kulturno-politička rezultanta umetničke i ideološke avangarde na jugoslovenskim prostorima bio je projekat antistaljinističke Jugoslavije. Zaborav tog književnoistorijskog perioda, njegovih diskurzivnih logika i implicitnih značenja, koja se uvek iznova moraju rekonstruisati, dovodi do raznih činjeničnih i interpretativnih „ogrešenja“.

To se posebno odnosi na smisao Ristićevog eseja *Tri mrtva pesnika*, teksta koji je u postsocijalističkom i tranzicijskom periodu pretvoren u svojevrsnu „propusnicu“ za eliminisanje svakog razložnijeg govora o delu Marka Ristića. Ristićevom eseju pripisuje se ogromna simbolička i performativna snaga, koja ga pretvara u neku vrstu teksta-simbola čitave epohe, sličnog Zolinom „Optužujem“ i uopšte tekstovima koji „sakupljaju dosta slobodnih problema koji već postoje u diskursu i daju im izoštriji oblik i podršku vrednosnih i institucionalnih resursa“ (Nojman 2009: 112). Ristićev esej traumatičan je spoj političkih i književnih značenja koji su vezani za jedan precizan kulturno-politički trenutak – trenutak transformacije samog jugoslovenskog projekta pedesetih godina. Esej je situiran na razmeđi čisto političkih značenja Ristićevih novinskih članaka koje je objavio neposredno po oslobođenju 1945, i Ristićevog književnog dela i delovanja, kako predratnog, tako i onog koje započinje pedesetih godina i koje je na paradigmatičan način vezano za diferentan, „nesvrstani“ i modernistički kulturno-politički projekat socijalističke Jugoslavije. U konfuzionelnom

poretku diskursa vezanih za razumevanje socijalističkog perioda u istoriji srpske književnosti i još uvek aktuelne dileme kulturnog samorazumevanja, Ristićev tekst izložen je gotovo neobjašnjivim oblicima fiksacije i reduktivnih (ne)čitanja, koja su sasvim rezistentni na kontaktnu zonu sa književnoistorijskim realijama i procedurama racionalne argumentacije.

Ristićev književnoistorijski esej nesumnjivo je reprezentativan tekst-simbol, ali ne samo za vlastitu epohu i autora, već i za akutni kulturni fenomen fantazmatsko-imaginativnih konstrukcija formiranih oko njega. Pozicije nadrealističkog, posebno Ristićevog diskursa pedesetih godina 20. veka, postale su gotovo sasvim nevidljive i neobavezujuće za postjugoslovensku književnu javnost, koja fenomenima socijalističkog perioda sve „spontanije“ pristupa na temelju kulturoloških stereotipa, a ne na temelju književnoistorijskih činjenica, izvora i povesnog razumevanja. To ovaj Ristićev esej svakako privileguje kao predmet diskurzivne analize i dekonstrukcije stereotipa kojima je dirigovano njegovo aktuelno (ne)razumevanje, posebno nerazumevanje uslovljenosti „demonizacije“ Ristićevog eseja i forkluzije njegovog književnog dela. Detaljno diskurzivno razlaganje tog složenog recepcijskog problema predstavljalo bi preobiman ekskurs za ovo izlaganje, i kao takvo će biti ostavljeno za neku drugačiju priliku. Ovde ćemo samo zaokružiti raspravu o interakciji nekritičkog javnog mnjenja i književno-kritičkih diskursa, koji su neočekivano saglasni u „halucinatnom“ doživljaju produžene egzekutivne dejstvenosti eseja *Tri mrtva pesnika* i figure Ristića kao komunističkog „ubice“ i „progonitelja“ književnosti. Autor koji je već decenijama upadljivo „prognan“ sa mape srpske književnosti i slike o književnoj prošlosti, još uvek se (d)oživljava kao figura onoga ko „progoni“. U uverenju da komunicira sa Ristićem (kojeg ne čita), diskurs srpske književne zajednice komunicira sa nečim drugim, po svoj prilici sa traumatskim jezgrom vezanim za zaboravljeni smisao konstitusianja i još uvek nezaboravne posledice urušavanja jugoslovenskog projekta.

Ristićev esej *Tri mrtva pesnika* (1954) upućen je implicitnom čitaocu koji bi mogao i/ili želeo da razume trojezični korpus citata (Spinoza, Gete, Breton) koji u njega uvode. Umesto toga, i elementarno „čitanje“ Ristićevog eseja (p)ostalo je potpuna retkost. Oko ovog teksta vrlo brzo je stvorena snažna simbolička matrica i kritički *narativ ubistva*, koji će vremenom devalvirati u najprofaniji publicistički stereotip. Stereotip je kodifikovan u tolikoj meri da u javnom mnjenju i kritičkim diskursima vlada



implicitni konsenzus o nepotrebnosti čitanja ne samo Ristićevog eseja, pošto se unapred zna šta u njemu piše, već i Ristićevog dela uopšte, za koji je književna historiografija na drugom kraju kulturnog polja tihim radom naučne „objektivnosti“ pripremala sliku o nepostojanju Ristićevog *književnog dela*. Između statusa označitelja ideologeme „Ristić“ u književnom i vanknjiževnom polju nije teško uočiti strukturnu analogiju i združeni rad opšteg „fantazma isključenja“. Ristićevo delo, drugim rečima, nije ono koje se prosto ne čita i pada u književni zaborav, poput mnogih dela, recimo i dela R. Zogovića, koje je mnogo očitiji primer onog diskursa kojeg se postsocijalistička era „plaši“, ali ga po pravilu ne pripisuje istorijskim nosiocima tog diskursa već, i u tome je paradoks, Ristićevom diskursu, koji im je u istorijskom procesu bio oponentan. Ristićevo delo se *aktivno* doživljava kao „pretnja“, ono nije palo u književni zaborav već je aktivno, velikim i opažljivim radom formalnih i neformalnih diskurzivnih praksi, *isključeno* i potom okruženo invazivnom retorikom diskvalifikacije i imaginarnih rekonstrukcija oko zjapeće „rupe“ u simboličkom poretku.

Da bismo ilustrovali fenomen *pisanja o nepročitanom*, koji je karakterističan za recepciju eseja *Tri mrtva pesnika* i zaslužan za održavanje stereotipa koji legitimizuje nečitanje Ristićevog književnog dela, potrebno je vratiti se još jednom Deretićevoj *Istoriji srpske književnosti*, za koju je Ristić, kao što smo videli, *esejista bez književnog dela*. Zanimljivo je, naime, da je upravo povodom Ristića i eseja *Tri mrtva pesnika* u *Istoriji srpske književnosti* načinjena jedina *faktografska greška* koju nije moguće ispraviti a da se ne naruši i ne ozledi rukopis pisca *Istorije*. Ona zato ostaje jedina *o(zlo)glašena greška*, odnosno *očigledna omaška* autoritativne *Istorije srpske književnosti*, koja se može „ispraviti“ samo *naknadnim komentatom*, u dislociranoj paratekstualnoj napomeni urednika (Milisav Savić) posthumnog izdanja Deretićevog dela. Urednik u toj napomeni, smeštenoj na samom kraju knjige, daje sumarno obaveštenje o tome da su u novom, drugom Prosvetinom izdanju *Istorije* ispravljene prethodne, ali i „novouočene faktografske greške“, *sve osim jedne*, o kojoj se mora proizvesti *višak diskursa*, višak koji će objasniti i *legitimisati* neispravljanje očigledne i važne faktografske greške: „Nenad Nikolić, asistent Filološkog fakulteta, ukazao je i na očiglednu omašku na strani 1145, gde se tvrdi da je Pol Elijar bio živ u vreme objavljivanja (1954) eseja *Tri mrtva pesnika* Marka Ristića. U želji da ne narušimo stil

Deretićeovog izlaganja, nismo ispravili tu očiglednu omašku“ (Milisav Savić, nav. prema Деретић 2004: 1189).<sup>297</sup>

Kao i svaka parapraksa i formacija nesvesnog, ova historiografska *omaška* puna je složenog (kulturološkog) smisla. Dve stvari su simptomatične: najpre, svojevrsna „nepogrešivost“ *omaške*, koja je počinjena oko jednog kulturološki *traumatičnog* teksta, a potom i priređivačka parapraksa koja krupnu književnoistorijsku *grešku*, i kad je uočena, *zadržava* kako se ne bi *ogrešilo* o *stil (pisca) istorije*. U obliku radosne diskurzivne autodiverzije i proboja „intelektualno nesvesnog“ ta deretićeovska *omaška* u pogledu koeficijenta mrtvih u Ristićevom spornom eseju, „pogađa“ u samo srce diskurzivnog fenomena koji kroz nju progovara: *grešiti* povodom Ristićevog eseja je legitimno, a *stil* dominantne historiografije jači je od sile faktografije i autoriteta autorskog, književno-esejističkog teksta. U duhu ničeovske *vesele nauke*, taj diskurzivni događaj mogao bi se čitati i kao paradoksalni *jouissance*, mesto koje posredno *oživljava*, tj. signalizuje ono što *Istorija srpske književnosti*, kao i sama ta književnost u aktuelnom trenutku svoje istorije, najupornije zaboravlja i „sahranjuje“ – najznačajnije *književno delo* autora kojeg svodi na *esejistu*, pisca *Tri mrtva pesnika*.

Mali psihoanalitički zaplet u/o istoriji srpske književnosti simbolički otelotvoruje strukturu opštijeg i dominantnog diskurzivnog postupanja: neprimećena potpuna *forkluzija* Ristićevog književnog dela praćena je diskurzivnom *legitimacijom* anomalnog čitanja eseja *Tri mrtva pesnika* po *(o)sećanju*, koje dovodi do *činjeničnih grešaka*, koje se čak ni u obrazovno-naučnom diskursu *ne ispravljaju*, posebno ne na svom mestu/stranici, već se izmeštaju *van diskursa*, u paratekstualno drugde i „spoljašnju sferu“. U toj „spoljašnjoj“, vanknjiževnoj sferi pak progresivno opada obaveznost rukovanja činjenicama, rekonstrukcije i simboličkog osmišljavanja književnog procesa, te će u toj spoljašnjoj sferi Ristić lakše (p)ostati isključivo pisac (nepročitanog) eseja *Tri*

---

<sup>297</sup> Deretićeova rečenica koja je Elijara proglašavala živim u Ristićevom eseju, nalazi se na strani 1102–1103 aktualnog izdanja i glasi: „Samo je Rastko Petrović od tri pesnika bio fizički mrtav, dok su druga dva, iako još živi, zajedno s njim proglašeni za mrtve pesnike, zato što su izneverili poeziju i prijateljstvo“ (Деретић 2004: 1102–1103). Milivoj Nenin je 1985. (tekstom u *Književnoj reči*) skrenuo pažnju na ovu materijalnu grešku još u prvom izdanju Deretićeve *Istorije*, ali ona nije ispravljena sve do Nikolićeve intervencije i četvrtog izdanja (2004). Zanimljivo je Neninovo viđenje implikacija *omaške*, kojom je po njemu „otupljivala oštrica Ristićeve studije“ pošto je *Istorija* sad pogrešno tvrdila „da je i Pol Elijar bio živ, odnosno da nije Crnjanski sam živ sahranjen!“ (Ненин 2014: 81). Ipak, strukturno posmatrano, pre bi se reklo da je *omaška* nesvesno *oživljavala mrtve* (Elijar) kako bi Ristićev esej prema ustaljenoj percepciji bio još „zlokobniji“ u svojoj volji da *ubija žive* (Crnjanski). U svakom slučaju, urednička beleška bi svoju funkciju *ispravke* mnogo efektivnije vršila da se kao fusnota ili zagrada našla neposredno uz neizmenjivu rečenicu koja greši povodom neuralgičnog pitanja o živom i mrtvom u traumatskom tekstu moderne srpske kulture i književnosti.

*mrtva pesnika*, halucinatni „likvidator“ književnika i književnosti, dekapituiran otac koji još uvek iz svoje izopštenosti progoni i ubija.

Deretićevska kolebljivost sećanja na sadržaj eseja *Tri mrtva pesnika* će u vanknjiževnoj sferi javnih kulturno-političkih diskursa prerasti u grubo i kompulzivno obnavljani kliše o Ristiću kao ubici, posebno svojih pesnika-prijatelja Rastka Petrovića i Miloša Crnjanskog. Ta „spoljašnja sfera“ publicističkih diskursa i opšteg javnog mnjenja, koju ne čine samo formalne i izgovorene diskurzivne prakse već i „rumor“ usmenih diskursa i neformalnih diskurzivnih učinaka (tabuiziranje), prava je zona kreiranja i stabilizacije fantazma o Ristiću ubici i progonitelju, koji i više od pola veka od vremena objavljivanja „zloglasnog“ eseja još uvek ugrožava identitet matične književnosti i kulture.

Status ideologeme „Marko Ristić“ u javnim diskursima (svedene na konstrukcije o Ristiću kao „ubici“, „lažovu“, „sitnoj duši“ i sl.) ilustrovaćemo kroz tri karakteristična primera. Prva informacija koja, posle članka na Vikipediji (zasnovan je na odlomcima iz Deretićeve *Istorije*), stiže do čitaoca kada u standardni web pretraživač (Google) ukuca ime „Marko Ristić“, jeste članak pod nazivom „Marko Ristić šalje u smrt“.<sup>298</sup> U širenju istog stereotipa značajnu ulogu odigrala je i ekranizacija romana Slobodana Selenića *Ubistvo s predumišljajem*, čije će lapidarne iskaze o Marku Ristiću, svedenom na pisca članka u *Politici* neposredno nakon oslobođenja 1944, moći da perpetuira svaki od čitalaca i gledalaca Selenićevog dela.<sup>299</sup> Jedan članak u nedeljniku NIN (8. maj 2003) ilustrativan je za „kratke postupke“, brze i sintetičke učinke publicističkog diskursa, koji na minimalnom prostoru kroz nekoliko „ključnih reči“ i semantičkih manevara treba da identifikuje i diskurzivno situira određeni kulturni označitelj. Čak i u načelno

---

<sup>298</sup> Reč je o članku iz *Večernjih novosti* od 31.10.2001 (Puzić 2001).

<sup>299</sup> Upućujemo na reči Nikole Bertolina, iz intervjuua u nedeljniku *Vreme*, iz aprila 2003. godine: „Posle smrti Marka Ristića 1984. godine, napao ga je Slobodan Selenić u romanu *Ubistvo s predumišljajem*. Selenić u knjizi objavljuje faksimil iz poratne ‘Politike’ sa spiskom streljanih koje je vojni sud proglasio ratnim zločincima, među kojima je i pesnik Svetislav Stefanović. Dan nakon objavljivanja tog spiska, Marko Ristić piše uvodnik u ‘Politici’ sa naslovom ‘Zajedno su pošli u smrt oni koji su zajedno pošli u zločin’. Ali, i u Parizu nakon oslobođenja formirani su odbori za čistke u kojima su bili Morijak, Sartre, Kami. U književnosti takve stvari treba da budu u drugom planu. Ne treba ih zaboraviti, ali ne treba zbog toga ni izbacivati ljude iz književnosti. Selin je bio kolaboracionista, ali ga i pored toga Francuzi smatraju velikim piscem. Kod nas su strasti usijanije. Selenić u romanu kaže: ‘Jebeni levi intelektualac Marko Ristić’, i ‘Jebeš zemlju koja Marka ima’. A njegov junak kaže ‘ta neistina u ustima Krsmana bila je drukčijeg hemijskog sastava od laganja Marka Ristića koji je lažući znao da to čini iz koristoljublja’. Ovako se ipak ne može govoriti o Marku Ristiću. Može se reći da je moralno grešio, ali to je briljantno pisan esej. I mislim da to treba imati u vidu. Mi smo mala kultura, i kada bismo je očistili od levih i desnih pisaca, malo bi ih ostalo u njoj. Malo je njih kojima se nešto ne može prigovoriti.” (Bertolino 2003).

pozitivnom kontekstu, kakav je izražena mogućnost da drugi beogradski „Festival jednog pisca“ u organizaciji Kulturnog centra Beograda bude posvećen M. Ristiću, novinarski diskurs kao prvu i jedinu asocijaciju na ime autora svom čitaocu „predlaže“ esej *Tri mrtva pesnika*, simfonični književnoistorijski esej kvalifikuje kao „pamfletski“, a njegov smisao sažima na „otpisivanje“ R. Petrovića „iz literature“.<sup>300</sup> Dominantni diskurzivni „identitet“ Marka Ristića ukratko bi se tako mogao opisati: „Marko Ristić šalje u smrt“, „ubija s predumišljajem“ i „likvidira iz književnosti“.

Ono što je mnogo simptomatičnije jeste da se slični ili istovetni iskazi, figure i stavovi, o spornom eseju ili globalnom intelektualnom profilu M. Ristića, perpetuiraju i u brojnim književno-kritičkim i naučno-akademske tekstovima. Diskurzivno-analitički fenomen (ne)svesne repeticije neuralgičnog kulturološkog stereotipa i „pijeteta“ u ponavljanju diskurzivnog čina *uzvratnog usmrćivanja* autora *Tri mrtva pesnika*, može se sublimirati kroz analizu jednog reprezentativnog kritičko-naučnog teksta. Reč je o retkom kritičkom tekstu koji je u skorije, postjugoslovensko vreme u celini posvećen Ristićevom eseju *Tri mrtva pesnika* i koji je u celosti zasnovan na rekodifikaciji persekutivnog fantazma o ristićevskoj snazi „književne likvidacije“.<sup>301</sup>

U pitanju je tekst „Zapečaćeni rukopis, neotvoreno pismo – Eseg *Tri mrtva pesnika* Marka Ristića: istorija jednog prijateljstva i dominantni modeli književne politike u srpskoj kulturi“ Tatjane Rosić, objavljenom u zborniku *(Zlo)upotrebe istorije*, u izdanju Centra za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Kragujevcu (2007). Vreme i kontekst objavljivanja ovog kritičkog teksta važan su aspekt njegovog smisla. Ako je Ristićev esej karakterističan za vreme formiranja jugoslovenskog modernizma, kontekst u kom je objavljen tekst T. Rosić ilustrativan je za posledice urušavanja jugoslovenskog projekta i specifične pozicije postmodernizma u tom kulturno-političkom procesu. U nemogućnosti da analiziramo celinu teksta „Zapečaćeni rukopis, neotvoreno pismo“, jer bi to podrazumevalo i detaljnu analizu Ristićevog eseja kojem je posvećen, ograničićemo se na to da ukažemo na prisustvo fantazmatske strukture stereotipa u ovom tekstu, kao i na „suspensiju“ činjeničke, književnoistorijske argumentacije, koja se u slučaju jednog

---

<sup>300</sup> „[N]a red [u okviru Festivala] bi tako veoma brzo mogao doći i Marko Ristić koji je u svom pamfletskom eseju *Tri mrtva pesnika* (1954) svog nekadašnjeg prijatelja Rastka Petrovića otpisao iz literature“ (S. D. 2003).

<sup>301</sup> Nakon teksta T. Rosić, 2012. u časopisu *Mons Aureus* objavljen je kraći tekst Milosava Mirkovića „*Tri mrtva pesnika* Marka Ristića“ (Мирковић 2012). O mogućnosti distanciranijeg pisanja o *Tri mrtva pesnika* i ideološkom sukobu između M. Crnjanskog i M. Ristića v. Kadić 1984.

naučno-kritičkog teksta može smatrati narušavanjem žanrovskog sporazuma i očekivanja.

T. Rosić čitanju Ristićevog eseja pristupa s načelno liberalnih kulturno-ideoloških pozicija i postmodernog teorijskog horizonta. Ristićev „zloglasni esej“ i njegove neuralgične kulturološke posledice, koji bi zahtevali izrazito kontekstualizovano čitanje, T. Rosić čitaće posve dekontekstualizovano, s delimičnim osloncem na Deridine *Politike prijateljstva*, i dva kraća citata i reference u završnom poentiranju teksta (B. Ćosić, M. Lompar). Autorkina eksplicitna namera je da Ristićev esej p(r)okaže kao „primer savršenog zločina sprovedenog pod okriljem određene kulturne politike, zločina koji je uklonio, bar na neko vreme, bivše Ristićeve prijatelje i kolege – Rastka Petrovića i Miloša Crnjanskog – sa kulturne scene nove, druge po redu Jugoslavije“ (Pocih 2007: 18). Juridička retorika i polazište su važni: Ristićevom eseju se sudi kao tekstu sa posledicama u stvarnosti, kao „zločinu“ određene kulturne politike koji je imao ozbiljne posledice „uklanjanja“ dva pisca sa kulturne scene i inaugurisanja modela ideološke procene i diskvalifikacije književnosti koji su, po autorki, obeležili pola veka jugoslovenske kulture i doživljavaju se kao delotvorne „sve do danas“. Uspostavljeni *istorijsko-stvarnosni* okvir, na osnovu kog se strukturiraju iskazi i procenjuju njihovi učinci, obuhvata podjednako fizionomiju predmeta (Ristić) i kritički diskurs koji se njime bavi. Problem je, međutim, što je „zloupotreba“ koju autorka otkriva ista ona koju čitalac već pronalazi na raznim punktovima opšteg javnog mnjenja (Selenić, NIN, Dveri). To opšte mnjenje će u autorkinom tekstu dobiti postmodernu retoričko-teorijsko ruho, novu diskurzivnu zavodljivost i preporuku.

Da bi se razumeli učnici i implikacije teksta T. Rosić nepohodno je dozvati ono što ostaje van njegovog diskurzivnog horizonta i sistema argumentacije. To se ne odnosi samo na opšte nekritičko mnjenje čije će stereotipe kritički tekst obnoviti, već i na *književnoistorijske činjenice* koje naučni tekst sasvim zaobilazi. To su činjenice koje bi trebalo da posvedoče da je do zločina došlo, odnosno da su u kulturnom i književnom polju nakon Ristićevog eseja simbolički „uklonjeni“ R. Petrović i M. Crnjanski. Uobičajena percepcija u javnim diskursima jeste da je tim tekstom Ristić, kako je to sažeto artikulisao novinar NIN-a, „otpisao iz literature“ svoje nekadašnje prijatelje, i da je to uradio iz političkih i drugih neetičkih razloga. Inventivnijim ili pažljivijim čitanjem Ristićevog eseja, naravno, moglo bi se (u)tvrditi i nešto drugačije, pa čak i sasvim

suprotno. Ali nas ovom prilikom neće zanimati ni moguća značenja Ristićevog eseja, ni tumačenje koje Rosićeva nudi. Ono što nas zanima jeste demonstracija postupka nerefleksivnog perpetuiranja okoštalih stereotipa javnog mnjenja i njihove diskurzivne relegitimacije u užem, strukovnom i autoritativnom polju akademske kritike. Nakon što u naučnom tekstu koji publikuju SANU i Univerzitet bude pisalo isto što i u *Večernjim novostima*, *Dverima* ili *Ninu*, implicitni čitalac u srpskoj kulturi je suočen sa opštim društvenim *konsenzusom* u pogledu značenja i (de)valorizacije Ristićevog teksta, imena i dela. Konsenzus univerzitetskog znanja i novinskog mnjenja, definiše poredak diskursa u kojem misliti drugačije o Ristićevom tekstu/delu unapred znači biti *van* opšteg (do)govora. Ali dok javno mnjenje i počiva na doxi, nemišljenju i nečitanju, naučno-kritički diskurs pripada žanru u kojem se ocena predmeta vrši kroz racionalno posredovanje znanja i posebne strukovne, istraživačke i hermenutičke procedure, na osnovu čega im se zauzvrat pripisuje veliki simbolički značaj i uticajnost.

Pošto se u svim diskursima kreiranim oko eseja *Tri mrtva pesnika* najređe čuje neposredan govor njegovog autora, citiraćemo jedno mesto u kojem M. Ristić daje svoje viđenje značenja *Tri mrtva pesnika* i njegovih misridinga do kojih je očigledno došlo vrlo rano:

„Da, uzmite *Tri mrtva pesnika*, pa ćete lako utvrditi da u tom eseju nigde ne sprovodim neko 'političko merenje' književnosti, da o *poeziji* Miloša Crnjanskog, Rastka Petrovića i Paula Eluarda ni u jednom trenutku ne govorim s političkog gledišta, da s tog gledišta govorim samo o onome što samo po sebi ima politički karakter: o pojedinim političkim stavovima ili delatnostima tih pesnika *izvan poezije* koji neosporno imaju politički karakter. A to što sam smatrao i što još uvek smatram da nisam mogao ne reći, sa moralno-političkog gledišta, o tim pesnicima, sa mnogo više melanholije i gorčine nego ogorčenja i osvetoljubivosti, nije mi smetalo i još uvek mi ne smeta da mislim i kažem, na primer, da Crnjansko *Stražilovo* i *Čas obnove* Rastka Petrovića spadaju u najlepše poeme napisane na našem jeziku“ (Ristić 1970: 208).

Ovaj navod, koji sažima argumentativnu osnovu Ristićevog eseja, njegovo unutra i van, pesničko i etičko-političko težište, neophodno je imati na umu prilikom čitanja teksta T. Rosić. Najpre, kao posredno svedočanstvo da se određeno politizujuće čitanje Ristićevog eseja ustalilo još šezdesetih godina, te da autor još tada „brani“ značenje svog

teksta od čitanja koja smatra inkopatibilnim sa svojim intencijama. Potom, navedeni odlomak takođe donosi eksplicitan autorski iskaz o oceni književnog dela R. Petrovića i M. Crnjanskog, odnosno rezimira postavke eseja koji je predmet kulturloškog spora. Pošto navedeni citat svedoči da stereotip odavno postoji, i da se autor protiv njega bori, neposrednije će moći da se oseti diskrepancija u odnosu na prezentaciju Ristićevih stavova u tekstu T. Rosić. Ograničićemo se na nekoliko mesta snažne ideološke kondenzacije u tekstu „Zapečaćeni rukopis, naotvoreno pismo“, koji kroz suspenziju osnovnih književnoistorijskih procedura i povesnog poimanja svedoči o delotvornosti strukture kulturoloških stereotipa u polju proučavanja književnosti.

1) Polazište teksta T. Rosić predstavlja tvrdnja da je Ristić „zločinački“ „uklonio, bar na neko vreme, bivše [...] prijatelje i kolege – Rastka Petrovića i Miloša Crnjanskog – sa kulturne scene nove, druge po redu Jugoslavije“ (Pocih 2007: 18), i to kroz „diskvalifikaciju“ njihovih „pesničkih opusa“ (20). U toj uvodnoj formulaciji o „zločinu uklanjanja“ sadržan je osnovni *egzekutorski fantazam* koji dominira javnim mnjenjem, dok se selenićevski retorički nanos oseća u formulaciji o Ristiću koji bi „da počini zločin s predumišljajem“ (23).

Cela argumentativna zgrada teksta s ozbiljnim kulturno-istorijskim ambicijama (zlo-upotreba istorije, etika, trauma, svedočenje) počivaće na tom *utisku* nasleđenom iz javnog mnjenja i onoga što se, kako autorka kaže na jednom mestu povodom Ristića, uzima „zdravo za gotovo“. Autorka ne skriva takvo polazište: jer, „o eseju Marka Ristića je, u tom kontekstu, mnogo pisano“ (18). To *diskurzivno mnoštvo* ostaje zbirno i anonimno, *rumor* koji je nemoguće citirati ili osloviti jer i nije individualni iskaz već mnjenje, upravo jedan od najsolidnijih stereotipa u savremenoj srpskoj kulturi. Autorka preuzima već izrečenu presudu tekstu kako bi dala još jednu (re)aktualizujuću varijaciju na ono o čemu je u neiskazanom negde kolektivne imaginacije „mnogo pisano“ i „zapečaćeno“ u stuporu klišea i doxe.

2) Drugi sastavni deo stereotipa jeste *uverenje o totalizujućem performativnom efektu* Ristićevog eseja. Iskazi o „tajnoj moći“ Ristićevog diskursa i snazi kojom on *poništava, uspeva, garantuje, ustanovljuje, pogubljuje, preobražava*, opsesivno se opetuju u kritičkom diskursu koji retorikom ponavljanja pokušava da ubedi u ono za šta ne

može da ponudi obrazloženje ili verifikaciju.<sup>302</sup> Iza snage koja se pripisuje Ristićevom tekstu zapravo stoji nereflesivna snaga autorkinog ideološkog predubedenja o totalitarizmu komunističke Jugoslavije. Drugim rečima, efekti Ristićevog eseja su *totalizujući* u meri u kojoj je socijalistički kulturno-istorijski period za autorku monolitno *totalitaristički*. To je takođe jedna „zdravo za gotovo“ Jugoslavija, monolitna fantazmatsko-imaginarna konstrukcija koja niveliše svaki „nabor“ kontekstualno-istorijskog poimanja: postoji jedan, „surovi“ „književnopolitički model“, jedna dominantna „matrica“ gde je književnost stavljena „pod apsolutnu jurisdikciju partije i države“ i koju jedan, Ristićev „egzekutorski tekst“ bespogovorno „ustanovljava“ u jednoj, srpskoj književnosti (svi pojmovi pod navodnicima su citati iz teksta). Književnoistorijski posmatrano, opis te zlokobne apsolutističke književne monarhije više liči na vreme agit-propa (do 1948), nego na Jugoslaviju u kojoj se od 1953. intenzivno štampaju Rastkovi, a od 1956. i Crnjanskovi tekstovi, ali i Šeli, Prust, Bjelinski, Fokner, Bodler, Rembo, Blok, Nerval ili Džojns (da se ograničimo samo na spisak Prosvetinih izdanja sa korica Ristićevog *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana* iz 1953). Nepoznavanje i/ili krivotvorenje književno-istorijskih prilika srazmerno je apodiktičnom postuliranju monolitne i paranoidno-persekutivne „fantazije“ o mračnoj i zločinačkoj poluvekovnoj eri socijalističke Jugoslavije, fantazije koju kritički tekst deli sa jednim korpusom neoliberalnih, antijugoslovenskih i nacionalističkih diskursa svoje epohe.

3) Treća komponenta stereotipa jeste nezaobilazna *kvazietička diskvalifikacija* Ristića, koji nije samo književni ideolog već i loš čovek, „sitna duša“<sup>303</sup> koja „laže“ „iz koristoljublja“ (Selenić). Kod Ristićeve taj neizbežni *ad hominem* diskurzivni manevar „nipodaštavanja oca“ realizuje se kroz tvrdnju da je Ristić svojim esejom „dokazao svoju pravovernu odanost novom režimu, ograđujući se od svoje sumnjive književne prošlosti

---

<sup>302</sup> Predubedenje o totalizujućoj moći Ristićevog teksta i totalitarnoj prirodi jugoslovenske književnosti u tekstu T. Rosić neiscrpno se varira, u apodiktičnom tonu i retorici poptune egzekutivnosti: u pitanju je „*tajna moć* Ristićevog simboličkog *poništanja* svojih nekadašnjih prijatelja“ (21), „Ristić *uspeva da* privatnu istoriju svojih prijateljstava *pretvori* u zvaničnu istoriju jugoslovenske i srpske književnosti“, njegovim tekstom se „u srpskoj kulturi *ustanovljava* dominantni model književne politike“ (23), njegova reč je „*garancija čitave jedne* književnopolitičke *strategije* i to na način koji ublažuje [...] zlokobnosti kolektivne egzekucije i ideološkog pogroma“ (23), to je tekst „fascinantan [...] po svojoj *konkretnoj egzekutivnoj političkoj moći* koju je imao u trenutku objavljivanja“, on je „*ustanovio* u srpskoj kulturi“ određenu „književnopolitičku matricu“ (19), što će ostati „*dominantnim modelom* književne politike u srpskoj kulturi više od pola veka“ (20), i sl. (kurzivi B. A.).

<sup>303</sup> Sintagma Crnjanskog koju prenosi D. Aćimović, ovde u sklopu feljtona u *Večernjim novostima* (Aćimović 2005).



i nesumnjivog građansko-buržoaskog porekla“ (18). Sastavni deo tog predubedenja je i da se Ristić „promenio“, „jako preobrazio“ te „onaj koji bi da sebe predstavi kao večno istog jeste onaj čije se 'ja' sada samobjavljuje sa nekog sasvim novog mesta“ (22). I ovaj upis stereotipne predstave moguć je samo s pretpostavkom nepoznavanja Ristićevih prethodnih tekstova i istorijskih okolnosti pedesetih godina, koje u tom smislu može biti ostavljeno bez komentara.

Ali pitanje *promene*, koje služi da etički diskvalifikuje autora, koji se „dodvorava“ novom komunističkom režimu, nije samo plod izostalog književnoistorijskog poimanja. Ono je zakonitost koju diktira sama struktura ideološkog fantazma i stereotipa, i po toj zakonitosti mora se promeniti Ristić kako se ne bi priznalo *pravo mesto promene*, ono koje bi srušilo imaginarnu konstrukciju. To se najbolje vidi u predubedenju da se Ristić novom režimu „dodvorava“ tako što se „ograđuje“ od svoje „sumnjive književne prošlosti“, koja je, međutim, *nesumnjivo* ono do čega je Ristiću najviše stalo da *izloži* i upravo avangardističku „sumnjivost“ te prošlosti *preporuči* kao ono što se 1954, nakon *promene* opšteg kulturno-političkog modela, može promovisati a da ne bude označeno kao „dekadentni“ i „buržoaski“ „formalizam“ ili „trocistički“ nadrealizam. Ali vidljivost te drugačije, manje imaginarne, „druge po redu Jugoslavije“, u kojoj se mogu čitati Breton, Rastko i Crnjanski, implicira tačno onaj obrazac *promene* koji ne može biti apostrofirani u kritičko-ideološkom diskursu koji počiva na monolitnom konstruktivnom jedinstvenom „zlokobnoj“ socijalističkoj Jugoslaviji, zemlji „kolektivne egzekucije i ideološkog pogroma“ (23).

Kada bi se priznala neka drugačija, istorijska i heterogena Jugoslavija i pristupilo svedočanstvima koje je ona ostavila o sebi, o svom diskurzivnom uobličavanju i samorazumevanju, onda bi se verodostojnije mogla razumeti i igra identiteta i razlika, balans kontinuiteta i promene u Ristićevom eseju. Uz istorijsku kontekstualizaciju ne bi bilo moguće ni potrebno poreći kako *identitete* i *kontinuitete* na ravni tekstualnosti (jer Ristić utvrdivo perpetua svoje odavna izrečene stavove, iskaze i tekstove) tako i bitno izmenjen *diskurzivni status* tih identičnih tekstualnih performansi. Nešto se jeste promenilo, ali postsocijalistička kritika nema hermenutičke volje da locira mesto promene i razloži kondenzovani odbrambeno-persekutivni fantazam o aistorijskoj totalitarnoj Jugoslaviji. Čitanje tekstova i svedočanstava pokazalo bi ne toliko da se Ristić „promenio“ i „dodvorio“ novoj vlasti, već da se nova politička situacija, kroz

revizionističko skretanje „nove, druge po redu Jugoslavije“, praktično „dodvorila“ Ristićevim nadrealističkim pozicijama na predratnoj levici. Zato je Ristić de facto mogao preštamovati vlastite tekstove i reaktualizovati svoje davnašnje stavove, a da taj samoidentitet ipak bude i značajna promena. Pogledaju li se Ristićeve bibliografske beleške uz predratne tekstove koje preštamava, autor ih uvek tretira kao nepromenjive, pošto su strogo uslovljeni istorijskim kontekstom u kom su nastali, ali i zato što su tek i upravo kao takvi svedočanstvo da su mnoga pitanja koja su se *nekad* postavljala zadobila neobičan *aktualitet* u „socijalističkoj jugoslovenskoj današnjici“ i čiju „umesnost“, prema Ristiću, ta „današnjica, naročito s obzirom na potrebu borbe protiv ždavnovštine, izgleda da nije opovrgnula. *A bon entendur salut!*“ (Ристић 1953: 160). Snagu „opovrgavanja“ uvešće tek postsocijalistički i revizionistički diskursi čiji je prepoznatljiv manevar nivelisanje konstitutivne razlike na kojoj je jugoslovenski modernistički socijalizam i socijalistički modernizam gradio svoj diskurzivni lik.

4) Produkcija autoritativnih kritičko-naučnih diskursa koji su rezistentni na književnoistorijske činjenice i argumentaciju, predstavlja verovatno najozbiljniju posledicu prenosa stabilizovanih kolektivnih predstava i stereotipnih percepcija u domen proučavanja književne prošlosti. Zato je potrebno i neposredno suočiti „mogući svet“ stereotipa i dostupne književnoistorijske činjenice. Te su književnoistorijske činjenice takođe jedan diskurzivni i tom smislu „mogući svet“, ali s mnogo više obaveznosti i solidnosti. Ograničićemo se na tvrdnju na kojoj počiva cela argumentativna struktura teksta T. Rosić, naime na „zločinu“ počinjenom Ristićevim esejom – „uklanjanje“ Petrovića i Crnjanskog sa književne scene. Uzimamo primer R. Petrovića, jer je upečatljiviji s obzirom na centralno mesto koje je Ristić imao u uvođenju Rastkovog dela na književnu scenu pedesetih godina. O prisustvu dela M. Crnjanskog u jugoslovenskoj javnosti pedesetih godina mogli bi se izvesti slični i na sličan način proverljivi zaključci.<sup>304</sup>

„Savršen zločin“ „uklanjanja“ R. Petrovića sa „kulture scene nove, druge po redu Jugoslavije“ u svetlu književnoistorijskih činjenica pre bi se ispostavio kao jedan sasvim

---

<sup>304</sup> Crnjanska dela i intervjui štampaju se u Jugoslaviji od 1956. Sam je Crnjanski često prepričavao anegdotu u kojoj ga Andrić podseća na igru prisustva i odsustva u paradoksalnom poluegzilu u kojem se nalazio: „A, ako baš hoćete: iako sam gotovo 30 godina bio van svoje zemlje [...] ipak, već odavno se ne osećam emigrantom! [...] Znaite li šta mi je jednom prilikom, u Londonu, rekao Andrić? Reče mi: 'Pa Vi, Crnjanski, i niste emigrant! Vaše se knjige štampaju i čitaju kod nas, i mnogi Vaši čitaoci i ne znaju da ste van zemlje, jer je Vaše delo prisutno“ (Crnjanski u intervjuu iz 1965, Crnjanski 1992: 94).

neuspeli pokušaj „zločina“, kada sam Ristić ne bi bio jedan od glavnih protagonista tog „neuspevanja“, tj. *uvođenja* R. Petrovića na mapu jugoslovenske književnosti. Rad na promociji dela R. Petrovića, na njegovoj dostupnosti, reprezentativnom i autoritativnom predstavljanju i valorizaciji, jedna je od glavnih Ristićevih aktivnosti pedesetih godina. Pre prelomne 1952. ni sami nadrealisti nisu mogli štampati vlastite nadrealističke i predratne tekstove; nakon 1952. oni paralelno sa svojim tekstovima, na različite načine, obnavljaju i one tekstove i autore iz predratne književnosti koje smatraju neotuđivim književnim nasleđem (pre svega R. Petrović i M. Crnjanski, ali i Vinaver, Ujević i dr.).

Ristićev esej *Tri mrtva pesnika* je u književnom polju pedesetih godina bio prvi „jak“ gest legitimizacije koji je otvorio vrata za stupanje književnosti „velikog druga“ Rastka Petrovića u posleratnu jugoslovensku kulturu.<sup>305</sup> Uz Milana Dedinca, Ristić je glavni promoter dela Rastka Petrovića pedesetih i šezdesetih godina.<sup>306</sup> Neposredno po objavljivanju svog „zločinačkog“ eseja, Ristić u tek pokrenutom Nolitovom časopisu *Dela* štampa prvi deo Petrovićevog *Dana šestog* (1955/56), koji je u srpsku književnost stigao tokom/kroz pisanje *Tri mrtva pesnika* i čiji se rukopis i danas čuva u Ristićevom arhivu. Za ediciju *Srpska književnost u sto knjiga* nekoliko godina kasnije Ristić priređuje prvi izbor iz celokupnog dela R. Petrovića (1958, 1963).<sup>307</sup> Odmah zatim, sa M. Dedincem učestvuje u publikovanju *Dela* Rastka Petrovića u Nolitu, u okviru kojih priređuje tri knjige (*Dan šesti* 1961, *Sa silama nemejljivim, Ljudi govore* 1963, *Putopisi* 1966). Prvi

---

<sup>305</sup> Značaj Ristićevog eseja vidi se u poređenju sa esejom „Rastko Petrović, lelujav lik sa freske“ S. Vinavera koji je objavljen iste, 1954. godine. Kako kritička analiza diskurzivnih praksi naglašava, u određenoj konstelaciji kulturnog polja bitno je *ko* nešto kaže, ko ima snagu da autorizuje i legitimizuje određeni govor. Vinaverov izvanredni esej nije sadržao političku „osudu“ Rastkove apolitičnosti, ali ni snagu legitimizacije koju je Ristićev diskurs pedesetih godina, kao ideološki neproblematičan, posedovao, i koji je Ristić upotrebio za *legitimaciju* Rastkovog (kao i Crnjanskog) književnog stvaralaštva na temelju *delegitimacije* njihovih političkih stanovišta.

<sup>306</sup> M. Ristić i M. Dedinac pedesetih godina zastupaju iste kulturnopolitičke i književne stavove, pa i one o sudbini Rastka Petrovića, što književno-kritički diskursi po pravilu (nastoje da) ne registruju. U književno-autobiografskim sećanjima u zbirci *Od nemila do nedraga* (1957) Dedinac, mnogo svedenije, piše: „Crnjanski je brzo izdao svoju poeziju, kasnije i zemlju. Rastko je dezertirao. Posle prvih udarača surove sredine kojoj je hteo da prkosi svojim smelim, drskim stihovima, počeo je on ubrzo zbunjen, preplašen, da se povlači iz iskrvavljenog predela svoje varvarske poezije, napete od pohote, od zanosa i divljine. [...] Razume se da niko od nas nije mogao onda ni da pomisli – u to vreme kad je on oslobađao iz sebe neke besprimerno nadahnute stihove – da će se on lično primiti uloge ubice i ubiti pesnika u sebi, i da će mu to biti lakše da izvrši no da se usprotivi, pa bilo samo i iz prkosa, sredini koja je već počinjala da razjeda njegovu bundžisku, tek raspevanu, pesničku mladost“ (Dedinac 1957: 37). Činjenica da isti stavovi i iskazi u slučaju M. Dedinca ne podležu kritičkim stereotipima i konstruktima koji opkoljavaju Ristićeve iskaze, svakako je svedočanstvo o tome šta kritika „čita“ u tim tekstovima: pre svega *ime autora*, a ne *sadržaje iskaza*, posebno ne njihov kontekstualni smisao.

<sup>307</sup> O detaljima vezanim za to priređivanje i uticaj na kasnije izbore iz Petrovićeve poezije, v. rad „'Isclenje': nepoznata pesma iz prvobitne verzije zbirke *Otkrovenje* Rastka Petrovića“ (Андоновска, Голубовић 2013).

književni prilog R. Petrovića objavljen posle Drugog svetskog rata vezan je za list *Svedočanstva* (1952) koji su pokrenuli nekadašnji nadrealisti, preštampanajući u njemu Petrovićeve poeziju iz predratnog, protonadrealističkog časopisa *Svedočanstava*, po kojem je novi list i naslovljen. U krugovima bliskim Ristiću, kao, na primer, u delu Milosava Mirkovića – koji jednu ristićevsku sintagmu uzima za naslov svoje knjige eseja *O esteticima, o eticima, o tici* (1962) i koji je autor jedne od prvih monografija o R. Petroviću (*Veliki drug*, 1974) – o R. Petroviću i M. Crnjanskom pedesetih i šezdesetih godina piše ne samo nesmetano već sa ogromnim entuzijazmom. Poezija Crnjanskog i Petrovića za Ristića je neupitna vrednost, i ona je u Ristićevom najužem antologijskom izboru „Pesme moje mladosti“, emitovanom početkom 1969. na Trećem programu Radio Beograda, zastupljena ravnomerno s poezijom iz kruga nadrealističkih „pevidruga“ (Ristić 1970: 290–298).

Ukoliko se udaljimo od Ristićeve delatnosti pedesetih, bibliografski podaci daju sliku o opštem statusu, prisutnosti i dinamici recepcije Rastkovog dela u „novoju, drugoj po redu Jugoslaviji“.<sup>308</sup> Prvi Petrovićev tekst štampan je 1952, prvo delo 1953 (*Ljudi govore*), prva monografska publikacija o njemu 1954, dvotomni izbor iz celog dela 1958/63, izabrana/sabrana *Dela* štampaju se od 1961, a tokom sedamdesetih godina objavljeno je pet monografija, pretežno celovitih naučnih studija, o Petrovićevom delu. U pogledu pojedinačnih članaka u periodici, zbornicima i sl., dinamika recepcije je sledeća: 1952. objavljeno je pet priloga o Petroviću, 1953. deset, 1954. šest, da bi se u godini nakon Ristićevog spornog eseja pojavilo dvanaest, a naredne 1956. godine čak 25 jedinica o Rastku, što se neće dugo ponoviti. Prosek u periodu 1953–1959. je 13 priloga godišnje, prosek tokom šezdesetih godina je 15, a tokom sedamdesetih 17 tekstova godišnje. Bibliografski pregledi, dakle, pokazuju da je recepcija dela R. Petrovića počela (za jugoslovensku kulturu prelomne) 1952. godine, da je stabilizovana već pedesetih godina, da je u stalnom blagom porastu, kao i da su inicijalni i najreprezentativniji oblici te recepcije pedesetih godina vezani M. Ristića i M. Dedinca.

Ristićev „zlokobni“ esej okružen je, dakle, krajnje benevolentnim diskruzivnim činovima objavljivanja, reprezentativnog predstavljanja, legitimacije i tumačenja dela R. Petrovića. Ni smisao ni učinci eseja *Tri mrtva pesnika* ne mogu se izolovati iz tog šireg

---

<sup>308</sup> Koristimo podatke iz „Bibliografije Rastka Petrovića (1917–1988)“ koju je sačinio Gojko Tešić i koja je objavljena kao dodatak u *Sabranim pesmama* Rastka Petrovića koje je za Srpsku književnu zadrugu priredila Svetlana Velmar Janković (Петровић 1989: 333–468).

konteksta Ristićevog delovanja pedesetih godina. Ukratko, reći da je pisac *Tri mrtva pesnika* R. Petrovića „likvidirao iz književnosti“ ili „uklonio sa kulturne scene“ nije književnoistorijska istina, i taj status istinitog ili neistinitog sasvim je nezavisan od toga kako se razumeva i valorizuje ideološka orijentacija M. Ristića ili R. Petrovića, ili cele „nove, druge po redu Jugoslavije“. Nakon *uviđanja* i *uvažavanja* te književnoistorijske činjenice, moguće je dati ma koje, pa i *malevolentno tumačenje*. Jedno takvo tumačenje moglo bi biti da je Ristić (sa Dedincem) preuzeo *monopol* nad objavljivanjem Rastkovog dela pedesetih i dao jednu *ristićevsku* sliku Rastkovog opusa. Ali i u tom malevolentnom tumačenju bio bi održan „kontakt“ sa realnošću istorijskog procesa, kao preduslov racionalnog ustrojstva deljene simboličko-kulturne stvarnosti.

Tek nakon rekonstrukcije onoga što je iz teksta T. Rosić (kao i mnogih drugih tekstova) *izopšteno*, moguće je registrovati sam čin *isključenja* i simptomatske obrise invazivnog kritičkog diskursa, koji govoreći o *zlo-upotrebi istorije* suspenduje svaku istorijsku verifikaciju, računajući na „neupućenog čitaoca“ koji će ponuđene pretpostavke, utiske, ideološka uverenja i predrasude uzeti „zdravo za gotovo“. Tako čitalac iz naučnog, kao i iz brojnih dnevno-političkih tekstova, ne stiže nikakav uvid o tome u čemu se sastoje i kako se sprovode gestovi „uklanjanja sa književne scene“ i kako se sprovodi „zlokobna“ egzekutivna moć teksta čije je značenje i vlastite intencije autor u javnom prostoru morao braniti već početkom šezdesetih godina (ukoliko se zadržimo na odlomku koji smo u uvodu citirali). Književnoistorijska situacija je, kao što smo pokazali, upravo *suprotna*: zahvaljujući Ristiću i Dedincu recepcija R. Petrovića biva pedesetih godina obnovljena i od tada progresivno raste. Književnoistorijski posmatrano, Ristić *inicira* govor o Petrovićevoj književnosti pedesetih godina, ispisujući spinozijanski omaž apolitičnom prijatelju kojem umesto ljudski „pružene ruke“ i sentimentalno „puštene“ političke suze obezbeđuje niz jakih gestova kulturne legitimacije. Ristić to čini omogućivanjem direktnog i autoritativnog upliva Rastkovih tekstova u književnu javnost pedesetih godina, izdavanjem njegovih izabranih i sabranih dela, ali i, što je jednako važno, *modernim tumačenjem* Rastkovih tekstova, koje će se sve više gubiti u opštoj tradicionalizaciji srpske avangarde u kritici.<sup>309</sup> Ono što je

---

<sup>309</sup> Delo Rastka Petrovića Ristić je branio od ideologeme *kosovskog opredeljenja* Zorana Mišića, što mu je povratno pripisano kao 'političko merenje literature'; o toj inverziji Ristić piše: „u članku koji sam napisao isključivo zato da bih poeziju Rastka Petrovića, njenu autentičnost, njenu mladost [...] branio od staračkog, suvog, jalovo racionalističkog, i *zato retrogradnog* tumačenja Zorana Mišića. *Šta je to?*“ uzviknuo sam tada, zgranut da kod tog mladog kritičara specijalizovanog za poeziju ima tako malo osećanja za poeziju, i to

važno primetiti jeste da je celokupna „hermenutička patologija“ u vezi sa prijemom Ristićevog diskursa omogućena pre svega time što se na horizontu kulturoloških rasprava sve vreme ne nalazi ono po čemu je Ristić nezaobilazan u srpskoj književnosti – njegov antiroman *Bez mere*, delo koje je u svakom simboličkom poretku književnosti *po-etički nezaboravno*. Retoričko pitanje je: da li bi sam Ristić blaže „sudilo“ (u) srpskoj književnosti da je ta književnost pokazala da je spremna da čita njegovo središnje delo, onako kako je on čitao najznačajnija dela svojih književnih prijatelja?

\*

Tri izdvojena, paradigmatična primera pokazuju kako se na oponentnim i kompetitivnim polovima (tradicionalni, neoavangardni, postmoderni) književnog polja može pratiti istovetan proces autorizacije doxe društveno-političkog i kulturnog *mnjenja* i to na mestima gde se to načelno ne bi očekivalo, bilo da je reč o naučno-kritičkom diskursu koji pretenduje na samerljivost činjenica i disciplinarne uzuse posredovanja znanja (Deretić, Rosić), bilo da je reč o opusu autora čiji je habitus mogao „podneti“ Ristićevu „očinsku“ auru (B. Ćosić). Kao ilustracija „spontane“ legitimacije *isključenja* i/kao *nečitanja* Ristićevog dela – bilo zato što ga (više) nema u istoriji književnosti ili preštampanoj zbirci eseja, bilo tako što ga ima na način koji (re)aktivira ključnu kulturnu matricu cenzurisanja Ristićevog govora – ove primere treba shvatiti kao pozadinu na kojoj ćemo čitati književnokritičke i književnoistorijske, pretežno akademske diskurse o Ristićevom antiromanu. Književnokritički tekstovi se za određene izbore, u pogledu vidljivosti, vrednovanja i drugih strategijskih poteza nad predmetom, ne opredeljuju u diskurzivnom vakuumu, već u naznačenom društveno-kulturnom kontekstu. U simboličkom poretku srpske književnosti poslednjih nekoliko decenija *nečitanje* Ristića nikad nije samo *lični izbor*.

Važno pitanje diskurzivne analize – *ko govori* – relativno je ujednačeno u primerima kojima se bavimo. Reč je pretežno o institucionalnim, autoritativnim,

---

moje pitanje zaista, što se svako može uveriti, nikakve veze nije imalo sa nekim političkim merenjem literature. Ali sam se, istina je, i toga valjda ne treba da se stidim, u istom članku usudio [...] da upitam Zorana Mišića *‘Šta je to kosovsko opredeljenje?’* i time počinio smrtni greh postavljanja jednog ideološkog, dakle idejno-političkog pitanja, upravo neoprostivi greh ‘političkog isleđivanja’. Ali ko je u tom slučaju uneo ideologiju, dakle politiku u literaturu? Ja koji sam branio poeziju Rastka Petrovića, njegovu pravu misao, njegovo osećanje života, od svođenja na ideologiju kosovskog mleka, ili Zoran Mišić koji je u tom svođenju, u tom mleku jedino moguće spasenje ne samo za grešnog pesnika *Otkrovenja* nego i za sve nas, grešnike srpske, od Vidovdana 1389 do 27. marta 1941“ (Ristić: 1970: 207).

normativnim glasovima akademske kritike, kao i o sintetičkim publikacijama (istorije književnosti, istorije romana, istorije nadrealizma), kroz koje se kreira dominantna slika o književnosti, utvrđuju korpusi relevantnih dela, stepen njihove vidljivosti i sud o njihovoj vrednosti, s impliciranim predstavama o prirodi, funkcijama i vrednosti književnosti uopšte. Nastojaćemo da predstavimo kako se u kritičkim tekstovima sprovodi kompulzivni diskurzivni manevar *repulzije* Ristićevog dela, i to kroz nekoliko osnovnih figura: od njegovog potpunog *isključenja*, preko kompromisne figure *finalne devalorizacije* nakon različitih oblika analitičke elaboracije, do osujećivanja vidljivosti njegovih singularnih, *jakih poetičkih svojstava* u tekstovima koji načelno pozitivno vrednuju Ristićevo delo. Ristićevo delo se, drugim rečima, ili potpuno prećutkuje, ili svesno marginalizuje, ili tumači na načine koji ne pružaju adekvatnu sliku o poetičkom profilu i značaju dela. I premda se najradikalnijim oblikom kulturološke repulzije čini potpuno isključenje Ristićevog dela iz korpusa gde je njegovo prisustvo neizostavno, poslednji, naizgled najdiskretniji oblik potiskivanja možda je najznačajniji za razumevanje problema nerazumevanja dela poput *Bez mere* u istorijskim procesima njegove recepcije.

Posleratna recepcija Ristićevog antiromana obuhvata nekoliko kritičkih tokova: 1) istraživanja koja nadrealističkoj prozi i (anti)romanu pristupaju u okviru šireg proučavanja poetike istorijskih avangardi (Radovan Vučković, Predrag Petrović) ili žanra romana u srpskoj književnosti (Jovan Deretić, Jovan Delić, Stanko Korać, P. Petrović); 2) proučavanja koje u središte stavljaju nadrealizam, u okviru kojih se izdvajaju komparativistički usmerena akademska proučavanja (Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Jelena Novaković), odnosno manji broj autorskih i vaninstitucionalnih doprinosa (Branko Aleksić, Branimir Donat). Pored ovog središnjeg korpusa, imamo u vidu i jedan niz pojedinačnih tekstova vezanih za vreme pojavljivanja i neposredne, kritičko-recenzentske recepcije Ristićevog dela (Ketig, Nenin, Trenković i dr.).

#### **4. 1. 2. 2. *Bez mere* i srpski roman**

Kada se, već posthumno, pojavilo treće izdanje antiromana *Bez mere* (1986), Vera Trenković je na kraju svog prikaza, jednog od retkih osvrti na Ristićevo delo koji su se pojavili, postavila i pitanje recepcije *Bez mere*, i to kao pitanje koje se postavlja iz

samog dela. Na kraju *Bez mere* bile su integrisane kritike o delu iz 1928–1929, koje po autorki svedoče „o nerazumevanju i onda, a mi dodajemo i danas“, te je konvencionalni prikaz knjige poentiran pitanjem: „Zar nije jedan vid primitivnosti što ova knjiga nije ušla u ediciju 'Pedeset romana srpske književnosti' u kojoj uglavnom caruje realizam?“ (Тренковић 1987: 890). Početkom osamdesetih godina već je bio konsolidovan proces koji je poetički profil i razvoj srpskog romana i književnosti imaginirao bez *Bez mere*, sintetičkog dela avangardne književne samosvesti u (ob)liku (anti)romana.

Za razliku od potpunog isključenja i nepostojanja *Bez mere* u *Srpskom romanu 1800–1950* (1981) Jovana Deretića, *Srpski roman između dva rata* (1982) Stanka Koraća nudi nešto drugačiju sliku. Koncentracija na uži književnoistorijski period i težnja da se obuhvati ukupan korpus romana objavljenih između dva svetska rata, učinili su vidljivim i Ristićevo *Bez mere*, koje u Koraćevom pregledu ima mesto adekvatnije objektivnoj književnoistorijskoj slici o razvoju srpskog romana. U Koraćevom kritičko-istorijskom pregledu *Bez mere* je uvršteno u glavni korpus od tridesetak (od ukupno 130) romana koji su reprezentativni za dati period i kroz koje se ogleda „stvarna istorija i stvarni razvitak srpskog romana navedenog razdoblja“ (Kopač 1982: 593). U užem smislu, *Bez mere* je, uz *Koren vida* Aleksandra Vuča i *77 samoubica* Branka Ve Poljanskog, svrstano u kategoriju eksperimentalnog romana, „romana kao razgradnje te književne forme“. Nezavisno od vrednosne ocene samih dela kao književnih ostvarenja, tekstovi navedenih autora za Koraća predstavljaju „krajnju tačku do koje dolazi u razvitku srpskog romana ne samo u periodu između dva rata nego uopšte“ (585).

Koraćev kriterijum mogao bi biti zanimljiv iz perspektive avangardnih poetika. On bi podrazumevao da se *kranja tačka razvitka* jedne forme ne mora poklapati sa delima koje književna zajednica određenog doba prepoznaje kao celovitu i harmoničnu, vrednosno najuspeliju i kanonizaciji podložnu realizaciju određene forme („klasik“), već može biti označena eksperimentalnim delima koja određeni žanr dovode do njegovih granica. Na Koraćevo pitanje kako je moguće da „u jednoj književnosti u kojoj roman još nije dao sve što je trebalo, dođe do takvih pojava potpunog rasturanja tog književnog oblika“, moglo bi se odgovoriti hipotezom o posebnoj poetičkoj funkciji koju u manjim književnostima mogu ispuniti upravo eksperimentalne, radikalizovane i avangardne književne strukture. U skladu sa tezom o tzv. *ubrzanom razvoju književnosti* (v. Живковић 1970: 11–15), posebno „manjih“ književnosti koje sa zakašnjenjem ulaze u



tokove svetske literature, pa u kratkom roku, sa življim dinamizmom, i u iznenađujućim ili hibridnim oblicima, „skokovito“ nadoknađuju ono što je u istorijsko-poetičkom procesu bilo propušteno, moglo bi se pretpostaviti da se to kopernikansko poetičko „ubrzanje“ najpre može izvesti u sintetičnim, ekscentričnim i eksperimentalnim strukturama. Ristićev antiroman – koji horizont problematizacije romaneksne forme pronalazi u dugoj tradiciji evropskog romana, ali je povezuje i sa počecima srpskog (anti)romana, u oba njegova lika vidakovićevske romantike i ster(n)ijanskog raščaravanja – gotovo da bi moglo biti paradigma imanentnopoetičkog *ubrzanja* kojim se u hibridnom tkivu antiromana *sintetizuje* taj značajan poetički i generički iskorak.

Taj zanimljiv smer razmišljanja koji je Koraćeva studija nagovestila kroz pitanje o specifičnoj dinamici razvoja romaneskne forme u srpskoj književnosti, međutim, ne doživljava razradu. On ubrzo biva relativizovan upravo negativnom „vrednosnom ocenom“ tih eksperimentalnih dela koja „nesazrelu“ formu (srpskog) romana dovode do *krajnjih granica*, tako da je čitalac upućen na metodološko priznanje da „negiranje romana *jedini* je razlog što prikaz Ristićeve knjige ulazi u istoriju srpskog romana između dva rata“ (170, kurziv B. A.). Negiranje romaneskne forme kao „opravdanje“ za poetičku inkluziju – makar taj negativitet i ne bio prepoznat u svojim integrativnim i konstruktivnim potencijalima – svakako je adekvatnije istraživačko ishodište od deretićevske forkluzije. Ali ukupni učinci kritičkog diskursa nisu u bitnom različiti od efekata isključenja. Nakon analitičke elaboracije nad estetskim predmetom, dolazi do obrta *završne devalorizacije* koji poentira kritički tekst, svedočeći da kritičar ne stoji uz uočene vrednosti eksperimentalnog „razaranja romaneskne forme“.

Ta figura *završne devalorizacije* važna je jer će (p)ostati jedna od opetovanih figura u kritičkim diskursima o Ristićevom antiromanu, a ima i opštiju vrednost kada su u pitanju avangardna dela. Sve razrađenije analitičke procedure, pripravne za uočavanje poetičkih i strukturnih svojstava dela, ne nalaze opštiji poetički i vrednosni horizont na kojem bi bile sublimirane u simbolički sistem razumevanja koji je integrativan za izoštrijenije oblike avangardne umetnosti. Figura *završne devalorizacije* srodna je onome što kritička analiza diskursa označava kao *topoi* ili *conclusion rules*, pravila zaključivanja koja argumente povezuju sa određenim stanovištem i služe kao „rezervoari uopštenih ključnih ideja iz kojih mogu biti izvedene specifične tvrdnje ili argumenti, i često se koriste da opravdaju isključenje manjinskih i diskriminiranih grupa“ (Jiwani,

Richardson 2011: 244). Bliska im je i nešto indirektnija strategija „disklejmera“ (disclaimers), semantičkih obrta koji uslovno neutralnu poziciju koriste samo kao uvod za ključno „ali“ diskvalifikacije (245), po modelu: „Nemam ništa protiv..., ali...“. Figura finalne devalorizacije može se utoliko posmatrati kao svojevrsan odbrambeni diskurzivni mehanizam, koji locira ono kritički neartikulabilno u tumačenju negativiteta avangardne forme, koje kao manjinsko svojstvo biva delegitmisano s osloncem na dominantan, tradicionalni sistem po-etičkih vrednosti.

U obuhvatnom i komparativno zasnovanom *Modernom romanu dvadesetog veka* (2005) Radovana Vučkovića eksperimentalna dela generalno će biti isključena iz interpretativnog korpusa, u samoprotivrečnom uverenju da će se *redukcijom* korpusa na „najznačajnija ostvarenja trojice znamenitih autora“ bolje predstaviti „*raznolikost* oblika i stila avangardnog romana“, nego „ako se analiziraju slabija dela nastala u okviru pojedinih književnih pokreta“ (Вучковић 2005: 116, kurziv B. A.). U *Prozi srpske avangarde* (2011) Radovan Vučković posvećuje se intenzivnim analizama upravo tih „slabijih dela nastalih u okviru pojedinih književnih pokreta“, koja se sad sagledavaju u komparativno-tipološkom kontekstu proze istorijskih avangardi. Proza Marka Ristića, koji je u *Modernom evropskom romanu* figurirao samo kao kritičar dela M. Crnjanskog i R. Petrovića, u čijem je nastanku, objavljivanju i/ili odbrani prisno sudelovao, ovde dobija nešto drugačiji status. U okviru proze srpskog nadrealizma, ona ima mesto svojevrsnog „prvenstva“ (Вучковић 2011: 212), pošto je Ristić „pisao prozne tekstove pre nego što se nadrealizam izdvojio iz dadaizma“ i jedini je „napisao pravi nadrealistički roman (odnosno antiroman) i na taj način se uvrstio, sa Aragonom i Bretonom, u nadrealiste koji pokušali da stvore novu romansijersku formu koja to i nije, tj. nešto što je lirska poema, filozofsko-estetička rasprava i drama“ (199). Vučkovićev doprinos u razumevanju Ristićeve proze sastoji se posebno u povlačenju genetičkih i poetičkih paralela između Ristićeve rane proze i poznijeg nadrealističkog antiromana, kao i u isticanju značaja Lotreamonovih *Maldororovih pevanja za Bez mere*. Obrazlažući ta svojstva, Vučković tipološke i komparativne rukavce tumačenja sliva u jedinstveni finale (ne)očekivane vrednosne diskvalifikacije: Ristićev antiroman „ostao je, u vrednosnom smislu, na pokušaju koji danas ima značaj dokumenta avangarde i ekskluzivne literature za stručnjake specijaliste“ (199).

Dve osnovne figure tog vrednosnog dekrešenda jesu: raskol književnoistorijske i književne vrednosti,<sup>310</sup> i raskol teorijsko-deduktivnog i konkretno-književnog principa.<sup>311</sup> Već pominjana bogdanovićevska opozicija između teorijsko-programatskog *Bez mere* i lirsko-imaginativnog *Korena vida*, ni skoro čitav vek nakon objavljivanja ovih dela ne razumeva se kao opozicija između *dva tipa imaginacije*, već kao razlika između imaginacije i znanja, književnog i neknjiževnog. Srodan učinak devalorizacije *Bez mere* izvodi se i u zaključcima komparativnih analiza, koje (kao da) su sprovedene samo da bi se potcrtao veći užitak tumača u izvorniku nego u delu u funkciji čijeg je razumevanja taj izvornik dozvan na mapu tumačenja. Drugim rečima, umesto objašnjenja diferentnih funkcija koje Lotreamonovo delo ima u intertekstualnom tkivu nadrealističkog antiromana, u okviru kog čini samo jedan od poetičkih vektora, tumačenje utvrđuje kako antiroman kao celina ne postiže ono što sam tumač iščitava kao imanentno svojstvo i vrednost Lotreamonovog dela.<sup>312</sup> Komparatistička metoda u protivrečnoj funkciji devalorizacije dela zbog kog je uopšte upotrebljena – i to na temelju implicitne pretpostavke da antiroman treba da ispuni *imanentno poetička svojstva* i dosegne *književnu vrednost* jednog od svojih brojnih intertekstova – tu je u potpunoj suprotnosti sa komparatističkim postupcima kod proučavalaca nadrealizma, koji Ristićevo delo „pune“ simboličkom vrednošću na temelju poetičkih, posebno eksplicitno-poetičkih saglasnosti između srpskog i francuskih (anti)romana.

Paradoks figure *finalne devalorizacije* analiziranog dela jeste da ona povratno devalorizuje analitičke postupke i učinke, pošto svi značajni analitički uvidi kulminiraju proglašavanjem poetičke i vrednosne inferiornosti uočenog svojstva. Tako, važan Vučkovićev uvid o korelaciji rane, eksperisonistički intonirane, prednadrealističke proze M. Ristića i poetike njegovog nadrealističkog antiromana, kuminira zaključkom da je *Bez mere* beživotna, apstraktna i alegorična „literarizovana konstrukcija“; specifični naglasak koji Ristićevo delo, kao ono koje u središte stavlja pitanja teksta, pisanja, žanra, uvodi u odnosu na Bretonov i Aragonov roman, koji kreću od stvarnog, životnog iskustva, postaje samo devalorizujuća razlika po kojoj se „jasno oseća“ da je *Bez mere*

---

<sup>310</sup> Prozna dela Marka Ristića „značajnija su, nema sumnje, u književnoistorijskom smislu, i od proze Aleksandra Vuča, koja je književno uspelija“ (212).

<sup>311</sup> „Njena prvenstvena vrednost je teorijska, a manje književna“ (212).

<sup>312</sup> I razliku između Lotreamona i Ristića Vučković na ishodištu poredbenih analiza podvodi pod pitanje odnosa imaginativnog i diskurzivnog, koje su po njegovom utisku kod Lotreamona „stopljeni“ dok u *Bez mere* nisu, jer *Bez mere* kao antiroman „oseća se danas kao konstrukcija čiju je formu uspostavila snaga svesnog intelektualnog promišljanja“ (206), što je u tradicionalnoj književnosti i kritici po pravilu *manjak*.

„tvorevina teoretičara književnosti a manje stvaraoča“, što znači da njegova „prvenstvena vrednost je teorijska, a manje književna“ (211, 212).<sup>313</sup> Iako je samerljivost Ristićevog, Bretonovog i Aragonovog poduhvata po kritičaru zasnovana na *radikalnom* prevrednovanju romaneskne forme *hibridnim* tipom teksta, snažnija realizacija tog razlikovnog svojstva u Ristićevom antiromanu, postaje manjak i ustupa pred *tradicionalnom* vrednošću tekstualne *koherencije* koju poseduju *Seljak iz Pariza* i *Nađa*, dok *Bez mere* predstavlja „granice hibridnog nadrealističkog teksta, čiju stilsku disharmoniju nije teško uočiti i negativno vrednovati“ (206). Ukratko, *Bez mere* je važno i vredno po odstupanjima koje uvodi, ali je u samom tom odstupanju manje tradicionalno (koherentno, imaginativno, neteorijsko) i zbog toga delo manje estetske vrednosti i važnosti.

Poetika intepretacije Radovana Vučkovića zasnovana je, kao i u *Modernom evropskom romanu*, na ekstrahovanju tradicionalnih književnih vrednosti iz tipološki pažljivo analizirane avangardne proze, uz dekontekstualizovanje i nivelaciju njenih specifičnih i radikalnih realizacija. Tumačeva metoda je neproklamovano deduktivna: klasična književna istorija i tradicionalno shvatanje književnosti pristupaju projektu avangarde i pojedinačnim delima kako bi pažljivim tekstualnim analizama legitimisali implicirani „poraz“ onoga što je singularno i po-etički „nepotkupivo“ u njima. Induktivno opažanje specifičnih postupaka, koje je i glavna vrednost tog tipa analize, podređuje se početnom i završnom, deduktivnom aksiološkom stanovištu po kojem, na pola puta, sve stilski specifično i disharmonično „nije teško uočiti“ ali ni „negativno vrednovati“. Taj raskol između književnog senzibiliteta proučavalaca i odabranog predmeta proučavanja predstavljaće drugu konstantu u „protokolu recepcije“ Ristićevog avangardnog dela.

Književnoistorijski pristup uvek je oblik redukcije nad odabranim predmetom, koji se, manje ili više (ne)osveščeno, asimiluje u jedan predanalitički fundirani sistem književnih, ali i egzistencijalnih i ideoloških vrednosti. Taj predanalitički vrednosni sistem retko biva ekspliciran i diskutovan, a on je često glavni izvor spora sa sistemom vrednosti koji je u avangardnim delima – i po tome su ona (birgerovski) i određiva kao

---

<sup>313</sup> Zanimljiv je način na koji je Rastko Petrović opisao vezu intelektualizma i avangarde, i posebno – romana u odnosu na pripovetku: „To su bili izvrsni pripovedači; ne i romansijeri“, tj. nisu imali „onu strasnu groznicu misaonosti koja je tresla zatim veliki intelektualizam jednog Ujevića. Čista intelektualnost izražena u umetničkoj prozi nalazi se kod nas retko gde pre rata i ne suviše često ni posle rata. [...] Misao, ne samo kao manifestacija života već kao jedna od vrednosti života“ (Петровић 1974: 249), i svakako jedna od književnih vrednosti.

avangardna – ne samo otelotvoren već i eksplicitno oslovljen i tematizovan. Za razliku od tradicionalnih dela koja se bez samopreispitivanja vlastitog statusa i strukture „spontano“ preporučuju mehanizmima književne kritike i onome što se u određenom vremenu i kulturi podrazumeva ne samo kao književna vrednost već i kao predviđena trasa antologizacije, kanonizacije, „pedagogizacije“ te vrednosti, avangardno delo istupa „protiv“ institucije književnosti, inercije polja i nasleđenih procedura institucionalizacije vrednosti. Drugim rečima, tradicionalna istorija književnosti, koja ne asimiluje negativitet avangardnog iskaza negacije, uopšte se ne sreće sa svojim predmetom kao sa *avangardnim* delom. Ta zagonetnost odnosa avangarde i njenog tumačenja neće se iscrpljivati ni u književnoistorijskim poduhvatima koji počivaju na predanalitičkom sistemu vrednosti koji je senzibilitetom i postuliranim kriterijumima mnogo bliži vlastitom predmetu.

Studija *Srpski nadrealizam i roman* Jovana Delića (1980) jedina je studija koja se bavi problemom romaneksne forme u doticaju sa poetikom nadrealizma u srpskoj književnosti. Ristićevom antiromanu u studiji je posvećeno nesrazmerno malo prostora i analitičke pažnje (osam od preko dvesta stranica studije). *Bez mere* po autoru „ostaje primjer nadrealističkog antiromana na našem jeziku i ilustracija kako se neke nadrealističke teorijske *zablude* reflektuju na pokušaju stvaranja umjetničkog djela“ (Делић 1980: 71, kurziv B. A.).<sup>314</sup> Fragmentarnost i smenjivanje stilskih registara u „nekoherentnoj“ knjizi *Bez mere*, čiji delovi teže „za osamostaljenjem na štetu cjeline“ (70), po autoru su „negativan podatak o njenoj vrijednosti“ jer „uprošćeno i slikovito rečeno, čitalac se nalazi u situaciji kao kad bi ga najizmjenično polivali topao i hladan tuš“ (66). Lajtmotiv autorovih zapažanja, ne samo o Ristićevom antiromanu već i o celini razmatranog korpusa, jeste da određeno nadrealističko svojstvo koje tumač uočava u strukturi dela „nije motivisano zahtjevima cjeline umjetničkog djela, već više razara tu cjelinu nego što pridonosi njenoj koherenciji“ (180). S deklarativnim estetičkim kriterijumom utiska o postojanju ili odustvu *jedinstva i koherencije*,<sup>315</sup> odabrani predmet – nadrealistički (i pod njihovim uticajem pisani) romani – predodređen je da ostane

---

<sup>314</sup> Pojam antiromana uz *Bez mere* autor koristi (bar) od 1978. godine (Делић 1978).

<sup>315</sup> Ур. „Književno djelo je pojedinačna vrijednost i kad govorimo o vrednosnom aspektu umjetničkog teksta, imamo na umu konkretno umjetničko djelo kao cjelinu. Kako se nadrealistički momenti odnose prema cjelini, prema vrijednosti, pokušali smo da pokažemo na svakom analiziranom tekstu pojedinačno“ (207). U većini tih pojedinačnih slučajeva, pak, realizuje se „razorni karakter naslijeđenog i usvojenog nadrealističkog elementa“ (212).

takoreći „zaključan“ pred instrumentima i vrednosnim hijerarhijama tumačenja, što objašnjava i „refrenski“ ujednačeno artikulisane negativne valorizacije kroz celinu studije.

„Ristićevi romani, ostaće“, zaključuje autor, „nenapisani“, a Ristićev uticaj biće, još jednom, pre svega uticaj esejiste i teoretičara, a i neposredan uticaj *Bez mere* na posleratnu prozu ocenjen je kao zanemarljiv (71). Tamo gde se, mimo kruga nadrealista, može uočiti odjek nadrealističkih postupaka u posleratnom romanu – kod „kratkotrajnih sljedbenika“ i „djelimičnih nasljednika“ nadrealizma Bore Ćosića i Radomira Konstantinovića – logika tog uticaja je takva da određeno svojstvo „dolazi, dakle preko nadrealizma. Otuda, po našem mišljenju i neka veoma značajna organičenja u dometima, u vrijednosti“ (184–185). Drugim rečima, studija *Srpski nadrealizam i roman* obeležna je nerazjašnjenim konfliktom između vrednosnih kategorija i ukusa tumača i odabranog predmeta, te ni analitički ni aksiološki ne pruža produktivnu sliku naslovom najavljenog književnoistorijskog i poetičkog problema. Tako je književni senzibilitet tumača i paradoks *izbora po nesrodnosti* na još jednom važnom primeru književnoistorijske sinteze ostavio vrlo ambivalentan, poetički restriktivan a aksiološki odsečan trag u proučavanju problema nadrealizma i (anti)romana.<sup>316</sup> Figura *finalne devalorizacije* nakon analitičke elaboracije, ovde je prenesena na strukturu celine studije, koja za predmet odabira problem nadrealizma i romana kako bi se, na takoreći svakom analitičkom koraku, zaključilo kako je nadrealizam za roman i književno delo uopšte – za koje se pretpostavlja da mora biti celovito, koherentno, uverljivo, verovatno, uspelo – izvor dezintegrativnih faktora, dakle necelovitosti, nekoherentnosti, neuverljivosti, bizarnosti, konstruktivnosti i – neuspelosti.

S druge strane, J. Delić će, skoro dve decenije nakon publikovanja *Srpskog nadrealizma i romana*, u okviru temata „Novo čitanje tradicije: istorija i poetika srpske književnosti“ u časopisu *Književna kritika* (1998), objaviti jedan bitno drugačiji i iz perspektive našeg viđenja problema nadrealističkog (anti)romana u poetičkoj dinamici srpske književnosti vrlo značajan tekst. Ulazeći u gravitaciono polje Delićevih novih

---

<sup>316</sup> Zanimljivo bi bilo uporediti tri studije gotovo identičnog naslova – *Nadrealizam i roman* – koje su se pojavile u tri različite kulture i u dva karakteristična trenutka. Prva studija sistematski posvećena temi romana i nadrealizma bila je knjiga *Nadrealizam i roman (Surrealism and the Novel)*, Matthews 1966) američkog kritičara J. H. Metjuza. Studija Žakline Šenije-Žandron *Nadrealizam i roman (Le Surréalisme et le roman)*, 1983) bila je prvi sistematičan i obuhvatan doprinos o ovom pitanju u francuskoj kulturi. U srodno vreme pojavljuje se i monografija Jovana Delića *Srpski nadrealizam i roman* (1980). O Delićevoj studiji v. prikaz M. Harpanja (Харпань 1982).

interesovanja za prozu D. Kiša i zahvaljujući pozitivnoj valorizaciji forme *antiromana*, kako u istoriji srpske književnosti (Sterija), tako i u modernoj evropskoj književnosti (francuski novi roman), Ristićevo delo se našlo u poetičkoj konstelaciji koja je vrlo produktivna, književnoistorijski uverljiva i integrativna. Između Sterijinog *Romana bez romana* i Kišove *Mansarde*, ili *Pustoline V. Radovanovića*, Ristićev antiroman stoji kao avangardna „spojnica“ i poetički „provodnik“, i to po svojim fundamentalnim poetičkim svojstvima – *intertekstualnosti* i *metaliterarnosti*, što su, kao što smo u teorijskom uvodu videli, i određujuća svojstva žanra antiromana.

Bez poriva za vrednovanjem, a s namerom iscrtavanja širih poetičkih lukova, Delićev kratki tekst ostvaruje doprinos koji po produktivnosti poetičkog učinka prevazilazi studiju o nadrealizmu i romanu. Odvajanjem od globalne perspektive nadrealističke poetike, kao i od posleratnog romana nadrealista i njihovih „kratkotrajnih sledbenika“, Delić uočava neuralgična poetička čvorišta i niti – nit između avangardnog antiromana iz 1928. i proto-postmodernističke *Mansarde* iz 1962. godine, a time, implicitno, i između opšteg intelektualnog habitusa M. Ristića i D. Kiša. Naglašavajući značaj 1962. godine, kad se Kišova *Mansarda* pojavljuje, a Ristićev antiroman prešampava, Delić je na tragu jedne nove poetičke mape i zaključuje kako njegov rad „mora biti dopunjen preciznijim ispitivanjem Kišovog odnosa prema nadrealistima, njihovim idejama i djelima“ (111). Tekst „Danilo Kiš i srpska tradicija antiromana“ ostaje važan trenutak naslućivanja jedne značajne trase u viđenju linija tradiranja i dinamike srpske književnosti 20. veka. U kontekstu srpske književnosti, nakon poetike proze Danila Kiša značaj poetike proze Marka Ristića teško može biti neuočen i marginalizovan.

Studija *Avangardni roman bez romana* (2008) Predraga Petrovića uvodi otvorenu preferenciju za eksperimentalna dela i nastojanje da se avangardna proza poveže sa poetičkim opitima postmoderne proze. Studija je posvećena *kratkome romanu* kao eksperimentalnoj formi/žanru koja je najbolje mogla da uobliči izmenjeni životni senzibilitet i radikalizovane umetničke zahteve avangarde. To je, takođe, i forma u kojoj su, po autoru, najpotpunije i najuspelije ostvarene one žanrovske promene koje će biti najdalekosežnije i relevantne za potonji razvoj srpske književnosti i proze. Jedan od osnovnih kriterijuma za izbor proznih tekstova koji bi reprezentovali kratki roman srpske avangarde bio je kvantitativni kriterij, što je ujedno i razlog zbog kojeg se

Ristićev antiroman *Bez mere* nije našao u datom korpusu. Taj problem „veličine književnih vrsta“, koji podseća na kvantitativni kriterij i ekonomsku logiku iz prvih kritika *Bez mere*, podjednako se odnosi na „obim“ i „strukturne odlike“, spoljašnja i unutrašnja svojstva dela (116, 130 i dalje).

Iz perspektive naše teme značajno je da je upravo na temelju kvantitativnog kriterija iz korpusa izopšten Ristićev antiroman *Bez mere*, jedino avangardno delo koje je sebe samosvesno gradilo i nazvalo „romanom bez romana“, i iz kog u osnovi i dopire naslovna sintagma Petrovićeve studije.<sup>317</sup> Za razliku od isključenja *Seoba* i *Dana šestog*, kao dela kod kojih i obim i struktura već znače iskoračivanje iz eksperimentalnih tehnika avangarde dvadesetih, *Bez mere* predstavlja drugačiju vrstu *imanentno avangardne sinteze*. Za Ristićev antiroman može se (u)tvrditi da predstavlja i najizostreniju manifestaciju i sintezu poetičkih osobenosti kratkog romana srpske avangarde, onih i onakvih kakve Petrovićeva studija definiše: samosvesna intertekstualnost, prožimanje sa filmskom estetikom, tragovi enciklopedijskog modela proze, intermedijalnost, liričnost i naglašena autopoetička svest. Zato se usvojenom kvantitativnom kriteriju sve vreme suprotstavlja *poetička sila* kojom *Bez mere* gravitira ovom korpusu, i po kojoj bi Ristićev antiroman, kao *kvantitativni izuzetak* iz kog (kao da) je izvedeno *poetičko pravilo*, trebalo da se nađe unutar tako koncipirane studije.

Tako se čini da je u konačnom izopštavanju *Bez mere* iz uspostavljenog korpusa *kratkog* romana srpske avangarde ipak presudnu ulogu imao drugi autorov kriterij „izbora po srodnosti“, koji je presudio da se roman-putopis Rastka Petrovića *Ljudi govore*, takođe kao neka vrsta očiglednog izuzetka, nađe na mestu na kojem bi poetički zakonomernije, a književnoistorijski neizbežno, stajao nadrealistički „roman bez Romana“. Opređenije, na ravni celine studije, za *Ljudi govore* umesto *Bez mere* kao kulminacionu i sintetičku tačku poetičkog narativa o eksperimentalnom (kratkom) romanu,<sup>318</sup> srodno je poetičkom rezultatu u pogledu izbora modela koji će

---

<sup>317</sup> Ristićev antiroman, međutim, iz Petrovićeve studije nije sasvim odsutan. Povodom njega autor će obrazlagati i izoštravati svoje metodološke odluke, koje i kad su restriktivne prema ovom delu, nužno evociraju odsutnu strukturu Ristićevog „ne dovoljno kratkog“ avangardnog romana bez romana.

<sup>318</sup> Rastkovo „žanrovski neuhvatljivo delo“ srodno epiloško mesto ima i u strukturi *Antolgije srpske avangardne pripovetke* Gojka Tešića (1989). U kontekstu naših razmatranja, zanimljivo je da Tešić vidi Ristićev roman *Bez mere* upravo kao delo koje je „zaokružilo“ avangardnu, treću deceniju; kraj decenije, po Tešiću, obeležavaju Crnjanskove *Seobe*, Vučov kratki roman *Koren vida* i „Marko Ristić najradikalnijim i najvrednijim primerom nadrealističke proze – romanom *Bez mere*, koji je još jednom potvrdio posebnost preplitanja različitih žanrova (poezije, priča, esej, pismo, kolažiranje, dnevničke beleške, pamflet, itd.) i



reprezentovati nadrealističku prozu, naime Vučovog lirskog *Korena vida*. Tako je u *Avangardnom romanu bez romana* nadrealizam „svoje najbolje ostvarenje u prozi“ dobio u manje obimnom, ali i manje eksperimentalnom *Korenu vida*. A. Vuča, kao svojevrsnom *ponavljanju* lirske paradigme *Dnevnika o Čarnojeviću*, a ukupan avangardni eksperiment svoje ishodište u putopisnom romanu *Ljudi govore* karakterističnom za „smiraj avangarde i njenih pripovednih i žanrovskih eksperimenata“ (337). To *ponavljanje* Rastkove figure i načelo „izbora po srodnosti“ svoju punu realizaciju dobiće u Petrovićevoj narednoj studiji, u celini posvećenoj romanima R. Petrovića (Петровић 2013).

Poetički paradoks takvog ishodišta jeste da mimetički intonirani, autopoetičko-egzistencijalni momenti proze *Ljudi govore* postaju paradigma metafikcionalnog *romana o romanu*, koju bi *Bez mere*, kao prva prava i radikalna avangardna metafikcija u srpskoj književnosti, poetički mnogo verodostojnije zastupalo. Na taj način, eksplicitna poetika studije i odabrani korpus stoje u odnosu tenzije, prizivajući alternativne mogućnosti formiranja i tumačenja korpusa, te se u tom smislu dva pola studije, teorijski uvod i primenjeno tumačenje, mogu posmatrati i kao dva zasebna doprinosa razumevanju srpske avangardne proze.

Iz perspektive analize književnoistorijskih diskursa o Ristićevom antiromanu, Petrovićeva studija karakteristična je po svojevrsnoj reaktualizaciji „nodalnih tačaka“ kulturoloških sporova vezanih za Ristićevu figuru. Studija za koju bi se moglo reći da se u svojoj svesno korektivnoj književnoistorijskoj viziji – koja, s jedne strane, adekvatnije osluškuje glas samih avangardnih romana, dok ih s druge strane povezuje sa poetičkim ishodištima postmoderne proze – najviše približava slici književnog procesa koja bi poetičku sintetičnost Ristićevog antiromana postavila tačno na mesto koje joj istorijsko-poetički pripada – pozna i sintetična, transmodernistička, nadrealistička kulminacija i zaokret u odnosu na poetiku kratkih avangardnih romana 1922/23. – u svom poslednjem koraku, pod geslom *ličnog* „izbora po srodnosti“, ipak ponavlja izbor *mnogih drugih*, tj. vladajući konsenzus o isključenju Ristićevog dela.

---

time, uz prozne primerke destrukcije narativnog izraza iz almanaha *Nemoguće*, zaokružio avangardnu, teću, deceniju“ (Tešić 1989: XXI).

#### 4. 1. 2. 3. Proučavanja nadrealizma

Najstabilniji status *Bez mere* očekivano ima u okviru proučavanja koja su uže usmerena na nadrealizam kao književnoistorijski i poetički fenomen. To uže polje proučavanja takođe je iznutra raslojeno: s jedne strane, na akademske pristupe, koje reprezentuju radovi romanistkinja Hanife Kapidžić-Osmanagić i Jelene Novaković; s druge strane, na niz samostalnih, vaninstitucionalnih istraživanja nadrealizma, koja s izvesnim kontinuitetom ili relevantnošću za našu temu, možemo pratiti kod B. Aleksića i B. Donata. Upečatljivo je, svakako, da je u čitavoj drugoj polovini 20. veka u srpskoj kulturi profilisan vrlo mali broj proučavalaca specijalizovanih za (srpski) nadrealizam u užem smislu.<sup>319</sup> Indikativno je da zaključci komparativistički usmerenih proučavanja nadrealizma ostaju relativno izdvojeni od problemskih, poetičkih, književnoistorijskih težišta u proučavanju srpske književnosti i posebno romana. Kao relativno autonoman i paralelni istraživački univerzum, zasnovan na uporedno-tipološkim pristupima, oblast proučavanja srpskog nadrealizma ne ostavlja snažniji hermenutički i književnoistorijski „otisak“ u samorazumevanju moderne srpske književnosti i proze.<sup>320</sup> Obostrani izostanak transfera između polja proučavanja srpskog nadrealizma i polja proučavanja srpskog romana jedna je od opažljivijih prepreka u kreiranju integrativne slike i mapiranju doprinosa nadrealističke proze modernoj srpskoj književnosti.

Studija *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (1966) Hanife Kapidžić-Osmanagić označila je književnoistorijsku kodifikaciju i akademsku legitimaciju srpskog nadrealizma šezdesetih godina. U radovima Hanife Kapidžić-Osmanagić karakterističan je merljivi pomak u tretmanu Ristićevog *Bez mere* od sredine šezdesetih do sredine osamdesetih godina 20. veka. U studiji *Srpski nadrealizam... Bez mere* je još uvek ekskluzivan ali generički neimenljiv entitet, što vidimo i u izbegavanju

---

<sup>319</sup> Povremeni zahvati drugih istraživača, usled svoje fragmentarnosti i sporadičnosti, kao i činjenice da nisu koncentrisani na problem Ristićevog (anti)romana, mogu se uzeti samo u meri partikularnih doprinosa određenom problemu i temi na odgovarajućim mestima analiza. Opšta karakteristika tih nesistemskih, povremenih istraživačkih „iskoraka“ u domen nadrealizma jeste suzdržano i fragmentarno tumačenje koje se bitnije ne udaljava od pouzdanosti eksplicitnih iskaza samih nadrealista.

<sup>320</sup> Slična nekomunikativnost može se uočiti i u pogledu interdisciplinarnih razmena, naime integracije i uvažavanja proučavanja srpskog nadrealizma u sferi likovnih umetnosti (M. Todić) ili sociologiji (Pavle Milenković). Suspendovani transfer između proučavanja nadrealizma i proučavanja srpske književnosti, odnosno proučavanja u susednim disciplinama, na tehničkom nivou potvrđuje se i kao odsustvo sistema referiranja na već postignute rezultate u proučavanju određene teme i problema; ta diskurzivna samoizolacija onemogućava produblјivanje, umrežavanje, nadogradnju, problematizaciju saznanja, ukratko dijalošku mrežu koja tvori dinamiku književnog i kulturnog polja.

da se *Bez mere* preciznije žanrovski odredi ili pokrene rasprava o temi (anti)romana. Ristićevo delo je pre svega i najčešće „knjiga“, kao što je to bilo i za njegove prve kritičare (a, iz drugačijih razloga, i za samog autora). To je „velika Ristićeva knjiga koja je nesumnjivo jedna od najkarakterističijih za nadrealizam“ (Kapidžić-Osmanagić 1966: 144), delo koje je „možda roman“, a pripovedno „kao da je to vilinska bajka, ili čak policijski roman, crni roman“ (144). Od strukturalnih faktora Hanifa Kapidžić-Osmanagić ističe pre svega onu temeljnu poetičku podvojenost *Bez mere*, koje je *mešavina* „proze i poezije [...] konkretnog i apstraktnog, teorije i prakse“ (144). Specifičan i važan momenat predstavlja diskretno problematizovanje uobičajenog povezivanja Bretonove *Nađe* i Ristićevog *Bez mere*, pošto bi u pogledu „fakture“ možda pre trebalo pomisliti „na izvjesnu sličnost sa Aragonovim *Seljakom iz Pariza*“ (150).

Dve decenije kasnije, u predgovoru Hanife Kapidžić-Osmanagić za Ristićeva *Dela* koja su početkom osamdesetih godina počela da izlaze u Nolitu, Ristićeva „knjiga“ koja je bila „možda roman“ sada je „poetsko-prozno-teorijska knjiga“ koju je „kritika u njenom osamostaljenom razvitku kasnije prepoznala kao antiroman“ (Kapidžić-Osmanagić 1984: 15).<sup>321</sup> Karakteristično je i značajno da se, na talasu epohalnih promena u razumevanju prirode književnosti, pa i romana, *Bez mere* sve više vidi kao knjiga „sa raskršća doba i žanrova“ (21) čija se aktuelnost i „današnja modernost“ ogledaju pre svega u „novom doživljaju čina pisanja“ (19), tj. „u onom suptilnom odnosu između pisanja i svijesti o pisanju“, gde se *Bez mere* ukazuje kao „nov način pisanja, svijest o novim odnosima u pisanju, sraz onog koji piše i onog što se mimo njega iskazuje, tekst i geneza jednog teksta istovremeno“ (20). Epohalne poetičke promene preoblikovale su i smisao antiromanesknog programa Ristićevog ranog dela:

„'Roman bez romana', ekran svijesti koji čini da se ova knjiga poslije izvjesnog vremena mogla doživljavati kao antiroman, a danas, poslije promjene definicije žanra koju je donijela praksa Prousta, Gidea, Joycea, nadrealističkog proznog teksta, metafizičkog romana, 'novog romana', – i kao svojevrsan roman, kod nas pionirski, tragalački, i izdvojen iz svega što je u njegovo vrijeme stvarano“ (Kapidžić-Osmanagić 1984: 20).

---

<sup>321</sup> Već 1972, u članku „Prisutnost Marka Ristića“, u kratkom osvrtu na *Bez mere* autorka ovo delo određuje kao „anti-roman“ ili „anti-poemu“ (Kapidžić-Osmanagić 1976: 30).

Iako je do prvih kritičkih povezivanja Ristićevog nadrealističkog antiromana i praksi francuskog novog romana došlo još šezdesetih godina – kad je objavljeno drugo izdanje *Bez mere* s autorskim predgovorom koji je i sam sugerisao tu vrstu paralele, ali i bitne razlike – tek je osamdesetih i devedesetih godina u srpskoj i jugoslovenskoj književnosti, i u pogledu teorije i u pogledu književne prakse, došlo do sazrevanja poetičke klime za novo sagledavanje odnosa autorefleksije i (inter)tekstualnosti u nadrealističkim delima. To je, međutim, bio i trenutak kad iz političkih razloga srpski nadrealizam prestaje da se proučava.

Komparativna proučavanja srpskog i francuskog nadrealizma, ali u naglašenije tipološko-poetičkom ključu, nastavljaju se u radovima romanistkinje Jelene Novaković. Pitanje nadrealističkog antiromana u kritičkim radovima autorke razmatra se u sklopu opštijih pitanja nadrealističke poetike, u mozaičko-citatnom diskursu koji ne omogućava da tema romana kao romana sazri do statusa diferentnog hermeneutičkog problema. Atorkina tumačenja okrenuta su antiromanima vođa srpskog i francuskog pokreta, utemeljena na eksplicitnim iskazima autora i bez snažnijeg umrežavanja sa postojećim tumačenjima tih dela u matičnim kulturama. Osnove autorkinog viđenja nadrealističkog antiromanesknog eksperimenta izložene su u tekstu „Naknadni paratekstualni aparat antiromana *Bez mere*“ (Новаковић 1996: 210–233).<sup>322</sup> Markirajući jedan od poetički neuralgičnih aspekata Ristićevog dela, koncept parateksta autorki služi kao okosnica kako bi se, kroz analizu njegovih elemenata (naslov romana, epigraf, naknadni predgovor i beleške autora, dva prva epiteksta), sistematizovali antiromansijerski, tj. antirealistički motivi kod Ristića i Bretona,<sup>323</sup> a ne specifične i ekscesne, „neuporedive“ funkcije koje paratekst poprima u *Bez mere*.

Trend označavanja Ristićevog *Bez mere* kao antiromana, koji je započeo još šezdesetih godina, kod J. Novaković uglavnom je stabilizovan i koristi se kao sinoniman sa „poetskim romanom“. Upućujući na Sartrovu definiciju antiromana, J. Novaković naznačuje smisao odnosa između nadrealističkog antiromana i eksperimentalnih

---

<sup>322</sup> Ovaj tekst, objavljen u *Književnoj istoriji* („Romanesknna pustolovina u ogledalu nadrealističke poetike: paratekstualni aparat Ristićeve knjige *Bez mere*“, 1993) i preštampan u knjizi *U traganju za jedinstvom* (1995), u osnovi pokriva celokupnu relevantnu argumentaciju autorke o problemu antiromana, koja će, uz manje modifikacije i dodatke, biti obnovljena i u tekstovima „Paratextes surréalistes: les prefaces de Breton i de Ristić“ (2007) i „Hybridation des genres dans le surréalisme: *Sans mesure* de Marko Ristić“ (2012), kao i u odgovarajućem odeljku knjige *Tipologija nadrealizma* (2002).

<sup>323</sup> O čemu posredno svedoči i činjenica da će ovaj tekst biti osnova za odeljak o antiromanu u *Tipologiji nadrealizma* i drugim tekstovima kojima su ova dela u fokusu.

traganja u francuskom novom romanu, koji „imaju isto polazište: težnju da se 'roman pobije samim sobom' – koja se nadovezuje na veoma izraženu antiromanesknu tendenciju našega veka“, ali se razlikuju u percipiranju autonomnosti književnoumetničkog teksta, tako da „ono što će se u novom romanu ostvarivati samo u tekstu, u nadrealizmu se ostvaruje u odnosu između tekstualnog i vantekstualnog“ (Новаковић 1996: 229).<sup>324</sup>

U dva poznija rada objavljena na francuskom (Novaković 2007, 2012a), autorka nastavlja proučavanje parateksta *Bez mere* (naknadni predgovor, ilustracije), a u prilogu „Autobiografski iskaz u srpskom i francuskom nadrealizmu“ problemsko jezgro odnosa dokumentarnog i antiromanesknog u nadrealizmu osvetljava kroz pitanje tipologije autobiografskog tipa iskaza (automatski tekst, pričanje snova, poetski roman / antiroman, naknadni dnevnik), sa zaključkom da u „'antiromanima'“ „fikcija ustupa mesto stvarnim događajima, ali posmatranim u njihovim neobičnim ili neočekivanim vidovima kroz koje se ocrtavaju putevi sudbine“ (Новаковић 2008: 664). U predgovoru za prevod Bretonove *Nađe* (Новаковић 1999), između uvodnog pregleda stavova iz *Manifesta* i završnog smeštanja *Nađe* u kontekst kasnijih Bretonovih proza (*Spojени sudovi; Luda ljubav; Tajna 17*), autorka skreće pažnju na nekoliko važnih poetičkih pretpostavki Bretonovog poetskog romana: na transformaciju automatizma u narativnom kontekstu (kroz afektivnu memoriju, odnosno „prenošenjem automatizma na samo životno iskustvo koje se stiče prepuštanjem tokovima slučaja“) i na značaj istraživačkog koncepta nefikcionalnog pisanja i zamene načela kauzalnosti pesničkim načelima podudarnosti i analogije (objektivni slučaj, posebno između teksta i života). Mnogi vredni mikropoetički zahvati i komparativni uvidi (poput uočavanja analogije

---

<sup>324</sup> „Čini se da i Ristić i Sartr, koji se inače, u svojoj definiciji 'antiromana', poziva na jednog nadrealističkog slikara, imaju isto polazište: težnju da se 'roman pobije samim sobom' – koja se nadovezuje na veoma izraženu antiromanesknu tendenciju našega veka, čiji su proizvodi ne samo nadrealistički poetski romani ili 'antiromani', nego i Prustovo *Traganje za izgubljenim vremenom*, a naročito Židovi *Kovači lažnog novca* – težnju koja dostiže vrhunac u francuskom novom romanu. Ali dok Sartr vezuje ovaj pojam za težnju francuskog novog romana ka odbacivanju romaneksne iluzije i tradicionalnog shvatanja da književno delo nešto 'predstavlja', Ristić ga uključuje u kontekst nadrealističke (po)etike, gde on postaje izraz otpora ne samo prema racionalizmu i realizmu, nego i prema celokupnom ustrojstvu savremenog društva, što ga izvlači iz usko književnih okvira“ (Новаковић 1996: 213). „Tekst više nije ni reprodukcija objektivne stvarnosti, kao u realizmu, ni njena idealizacija, kao u simbolizmu, već produkt reči čije ulančavanje stvara posebnu realnost. Time se Ristić uključuje i u tokove koji će dostići svoj vrhunac u francuskom novom romanu“ (229). Nekoliko primera koje autorka potom navodi u funkciji su zaključka da: „Ono što će se u novom romanu ostvarivati samo u tekstu, u nadrealizmu se ostvaruje u odnosu između tekstualnog i vantekstualnog. Nadrealistički tekst nije autonomna i zatvorena celina, već se 'izliva' izvan stranica knjige, i zato nema ni pravog početka ni pravog kraja“ (229).

između dramskog završetka Ristićevog antiromana i Bretonove *Rastvorljive ribe*, ili postavljanja pitanja koje je Bretonove tekstove Ristić mogao slediti prilikom pisanja svog antiromana) u naznačenom pristupu ostaju rekurzivni trag u tekstovima, bez daljih hermeneutičkih intervencija.<sup>325</sup>

Poseban krug čine retka vaninstitucionalna, neakademska, autorska istraživanja nadrealizma, kod Branka Aleksića, Bore Ćosića, Radovana Ivšića ili Branimira Donata. Bez obzira da li je reč o kontinuiranom ili sporadičnom, pa čak i problematizujućem odnosu prema nadrealizmu i M. Ristiću, u ovom krugu proučavanja ispunjena je jedna važna i na drugim poljima proučavanja odsutna komponenta: izraziti senzibilitet i afinitet autora za nadrealizam. Ipak, ovaj krug kritičke recepcije Ristićevog dela ostaje marginalizovan i bez uticaja uporedivog sa akademskom i institucionalnom strujom tumačenja.

Kontinuirano proučavanje i kritičko oživljavanje nadrealizma u radovima Branka Aleksića svedoči da srpski nadrealizam u određenom trenutku jeste, makar u individualnom obliku, bio stvaralački (d)oživljen i delotvoran u srpskoj književnosti. Pored priređivačkog rada, niza književnoistorijskih otkrića, temata i prevoda vezanih za beogradski i francuski nadrealizam,<sup>326</sup> Aleksićev receptivitet za nadrealistički po-etički univerzum reflektuje se i u njegovoj poeziji, esejistici i prozi. Za razliku od dominantnog statusa M. Ristića u javnom mnjenju, za Aleksića je Ristić *scriptor meus*, a Aleksićev roman *Herkulovski radovi* iz sedamdesetih, koji je tek sa višedecenijskim zakašnjenjem objavljen u Srbiji (2003), retko je delo pisano pod neposrednijim uticajem Marka Ristića i *Bez mere*. Elementarnom praksom *pažljivog čitanja* Aleksić je prvi naslutio logiku Ristićevog opusa i njegove tekstualističke imaginacije. Zato će nam neki od njegovih uvida – poput *poetike bibliografije*, ili Ristićeve poetike pisanja *sabranih dela* – biti značajni pri razmatranju poetike Ristićevog (anti)romana, gde ćemo ih i detaljnije

---

<sup>325</sup> Poglavlje o *Bez mere* u posthumno objavljenoj knjizi *Šuma i sjekira* (2008, Zagreb) Miljkana Maslića po tipu kritičkog govora, i po kontekstu objavljivanja i prisutnosti, ne spada u uži korpus kritičkih tekstova koje analiziramo. Zanimljiva je ipak autorova opska vezana za književne ocene *Bez mere*, koje: „Kad bi bile iskrene, rekle su: mi nismo dorasle da tu knjigu razumijemo i ocijenimo. [...] Pred književnom kritikom našao se moderan književni tekst pa je zato i književna kritika morala odvagnuti koliko je i ona sama moderna. Književna kritika morala je prethodno odgovoriti koliko je kritična prema samoj sebi“ (Maslić 2008: 138).

<sup>326</sup> Aleksić je priređivač nekoliko važnih zbornika nadrealističkih tekstova i priloga o nadrealizmu (Aleksić 1978; 1980; 1989); objavio je i knjigu o Lakanu i nadrealizmu *Lacan. Les trois ronds (R.S.I) dans le surréalisme* (2005), a nedavno i prevod *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* na francuski (2016). Važan aspekt Aleksićevog rada je i proširivanje interesovanja sa užeg kruga „oficijelnih“ nadrealista na marginalnije i marginalizovane figure poput Monija de Bulija, Zdenka Rajha, Mladena Dimitrijevića.

evocirati. Polemička delatnost i dugo odsustvo iz zemlje donekle su marginalizovali Aleksićeva proučavanja, a u novije vreme njegova istraživanja dopiru sve više kroz akademske projekte i diskurse, u okviru kojih su prepoznatljivi po sklonosti ka rekonstrukciji detalja, učincima arhiva, i pretezanjem induktivnog interesa za tekst nad deduktivnim samopotvrđivanjem metode nad predmetom proučavanja.

Tekst „Onirocritique ili doba sumnje?“ (*Delo*, 1963) Branimira Donata pisan je bez širih naučno-analitičkih pretenzija, ali i s ozbiljnijim ambicijama od časopisnog prikaza i ocene drugog izdanja *Bez mere*. To će biti potvrđeno i integrisanjem ovog članka u širi esejistički tekst o problematici nadrealističkog romana, koji je autor objavio desetak godina kasnije u časopisu *Pitanja* (Donat 1972). Određujući globalno mesto *Bez mere* u jugoslovenskoj književnosti i Ristićevom opusu, Donat je jedan od retkih koji otvoreno dotiče pitanje sporne recepcije ove knjige koja „i danas ne prestaje biti kamen smutnje, predmet obožavanja i negiranja“, ali upravo ta „duboka podvojenost oko nje jedan je od najuvjerljivijih dokaza njene životnosti [...] kao i aktuelnosti mnogih pitanja i problema koje u sebi sadrži, i to ne samo u okvirima svoje historijsko-estetske konstelacije, nego i u okvirima književnosti uopće“ (Donat 1963: 1004). *Bez mere* je „sjajan primer pjesničke volje za moć“, delo „izvan serije naše moderne i tradicionalne književnosti“, ali i pored aktuelnosti mnogih pitanja koja su u njemu pokrenuta ona „do danas nisu dobila odgovor iz usta naše književnosti“; ta knjiga „zbog svog hermetizma nije mogla inicirati niz sličnih ili identičnih knjiga, knjiga koje, pokušavajući negirati literaturu, stvaraju, u krajnjoj konzekvenci, novu književnost i osjećajnost“ (1008–1009).

Kao jedan od glavnih problema Donat locira tip *imaginativnosti* koji *Bez mere* podrazumeva, a koju određuje kao „specifičnu imaginativnu djelatnost konceptualnog karaktera“ (1005). Aspekti te specifične imaginativnosti jesu i ezoterizam, mistika i hermetičnost, žanrovska hibridnost, amorfnost i polivalentnost, retoričko-patetički stil, „suviše očigledna reminiscentnost“, „samozainteresiranost svojim stvaralačkim procesom, ali isto tako i stvaralačkim kozmogonijama drugih stvaralaca“ (1006). Svi ti kvaliteti, a posebno sudar „proklamirane spontanosti nadrealizma“ sa „krajnjim intelektualizmom unutrašnje konstrukcije“ (1009), konačno razotkrivaju ono što je i specifičan doprinos Donatovog tumačenja – povezivanje Ristićevog *Bez mere* sa tradicijom *manirizma*, onako kako je ovaj postrenesansni i predbarokni fenomen opisan

u knjizi Kurcijusovog učenika R. G. Hokea *Manirizam u književnosti*. Tako, u interpretativnoj zajednici *Bez mere* više ne mora biti „knjiga u kojoj se bombastično i pitijski govori o vrlo sitnim stvarima“ (Kašanin, 1928) već antiroman „metafizičara koji se ipak najradije zanima efemernim“ i tipično delo visokog *manirizma*.

Stilsko-egzistencijalni fenomen manirizma, koji bi se s mnogo razloga mogao smatrati osnovnim „nervom“ Ristićevog intelektualnog habitusa, omogućava Donatu da *Bez mere* poveže ne samo sa duhom barokne metafore ili pseudonaučnih traktata 16–18. veka,<sup>327</sup> već i sa specifičnim tipom *romaneskne* imaginacije koja je karakteristična za manirizam.<sup>328</sup> S druge strane, Donat *Bez mere* smešta u (tada aktuelan) kontekst kritičke tradicije *romana o romanu*, od Servantesa do Židovih *Krivotvoritelja* ili francuskog novog romana (Natali Sarot, zbirka eseja *Doba sumnje*), posmatrajući Ristićevu estetiku romana kao „hibrid Gideove problematike i onih uputa o romanu koje je donio u svom prvom *Manifestu Breton*“ (1014). Krug žanrovskih referenci aktivnih u Ristićevom delu Donat zatvara skretanjem pažnje na *pritajenu apologiju* „onog dijela književnosti koju je građanska trezvenost dvadesetog stoljeća odbacila s ponosnim prezirom“, naime popularne literature, „onog što nazivamo crni roman, a ponekad i onog što nazivamo feljton-roman“ (1016). Time su u ovom nepretencioznom prikazu drugog izdanja *Bez mere* dotaknuta neka zaista žarišnih mesta njegove poetike.

U tekstu „Putovi i stranputice nadrealističkog romana“ (*Pitanja*, 1972) B. Donat, pored *Bez mere* M. Ristića, analizira *Nađu* A. Bretona, *Seljaka iz Pariza* L. Aragona i *Lanac sreće* V. Nezvala. U ovom tekstu dolazi do izražaja Donatovo viđenje nadrealizma kao revitalizacije poetike nemačkog romantizma. Zaobilazeći uobičajeno pozivanje na eksplicitne iskaze nadrealista, Donat tu vezu objašnjava preko kategorije *romantičke ironije* i romana kao *transcendentalne farse*, uz osveščivanje čina pisanja. Roman češkog poetiste V. Nezvala povod je za diskusiju o nadrealističkoj fascinaciji „jeftinim“ i „popularnim romanima imaginacije i avanture“ koja dopire od Apolinera, kao i o socijalnom smislu koji je ona mogla imati (1853–1854). Na kraju, Donat podseća da

---

<sup>327</sup> „U tom pogledu ona pokušava oživjeti jednu kordijalnu vezu s paralogičnim intencijama alkemije, parapsihologije, ona nam nudi čarobni plašt opsjenarstva i dokolice, ali ne i razbibrige, za kojom građanstvo žudi“ (Donat 1963: 1013).

<sup>328</sup> „Citirajmo još jednom Hokea: 'Tko nije dorastao surovoj stvarnosti, taj traži utočište u skurilnoj parapeici, u virtuoznim epskim konstrukcijama, u fantastičnim, geometrijski složenim pripovjedačkim opsjenama. Roman kao književna vrsta tome naročito naginje jer – zbog svoje širine – ne sili pisca da svoj izraz podvrgne brušenoj končetističkoj sažetosti. Ipak je upravo maniristički romanopisac naročito tipičan za manirizam u smislu egzistencijalnog fenomena“ (Donat 1963: 1013).



„nadrealistički roman u svim analiziranim primjerima polazi od *objektivnog slučaja*“ (1865), koji je vezan za ezoterijska težišta nadrealizma. Forma teksta i u osnovi esejistički pristup nisu pružali prostor za ekstenzivnije razmatranje poetičko-generičkih pitanja vezanih za nadrealističke romane, koje Donat svega jednom naziva „možda antiromanima“ i koje u konačnici posmatra kao *romane imaginacije* i *poetske romane*, donekle nesavremene u vreme reakcije na subjektivizam u tada aktuelnom francuskom novom romanu (1853).<sup>329</sup>

Tekst B. Donata, iako je po kontekstu svog objavljivanja (periodika, prikaz) ostao bez uticaja na tumačenja *Bez mere*, pokazuje jednu vrlo važnu i produktivnu smernicu u tumačenju Ristićevog dela, koje daleko življi, provokativniji i produktivniji poetički lik pokazuje kada mu se pristupi induktivno, prateći logiku njegove inovativne strukture, nego kada se a priori podređuje nekom od istorijsko-poetičkih modela u koje trebalo da se uklopi, bilo da su u pitanju poetike avangardne proze ili poetika nadrealizma. Ristićevo delo je neotuđivi činilac poetičkog procesa avangarde i nadrealizma, ali se iz uobičajenih okvira razumevanja avangardne ili nadrealističke proze ne može ni približno konceptualizovati specifična strukturno-poetička realizacija koju *Bez mere* predstavlja. U tom smislu, efektivna nesvodivost *Bez mere* pre uvodi potrebu da se rekonstruiše, iznova osmisli, proširi i precizira ono što smatramo avangardnim ili nadrealističkim antiromanom. U svakom slučaju, Ristićev antroman *Bez mere* još uvek nije dobilo nijednu obuhvatniju književno-analitičku elaboraciju koja bi ekskluzivno bila posvećena opisu i razumevanju njegove imanentne strukture.

#### 4. 1. 2. 4. Zaključak

Recepcija Ristićevog antiromana i dela obeležena je nekim sasvim specifičnim fenomenima i procesima. Ona je pod snažnim pritiskom vanknjiževnih, ideoloških sporova, aktualizovanih od osamdesetih godina, koji su najprisnije vezani za urušavanje jugoslovenskog projekta, kao i sve recidive unutarkulturnih podela koje je taj istorijsko-politički događaj ostavio. S društveno-političkim jačanjem nacionalizma, trendom istorijskog revizionizma i diksursom poricanja ili „krivotvorenja“ kulturno-istorijskog

---

<sup>329</sup> Treće izdanje *Bez mere* su kraćim tekstovima propratili Milivoj Nenin (Ненин 1986), inače autor studije o M. Ristiću kao kritičaru (Ненин 1993), i Vera Trenković (Тренковић 1987). Zanimljivo je da je u Bugarskoj nedavno objavljena monografija o delu Marka Ristića *Рицарят на ирационалното: творчеството на сръбския сюрреалист Марко Ристич* Monike Janeve (v. Янева 2008).

nasleđa socijalističke Jugoslavije, u dnevno-političkim diskursima iskreiran je niz stereotipa i tabua vezanih za srpski nadrealizam i posebno figuru Marka Ristića. Opsesivni karakter kulturne proizvodnje diskreditujuće i afektivno investirane ideologeme „Marko Ristić“ poslednjih nekoliko decenija efektivno se odražava na delegitimaciju samog bavljenja opusom ovog autora, kome se pripisuje ekscesivna simbolička moć ideološkog i vrednosnog arbitra komunističke Jugoslavije, i čiji se *istorijski kontekstualizovani* gestovi i tekstovi repetitivno čitaju kao aistorijska supstanca aksiozno doživljene kulturne *sadašnjosti*.

Recepcija Ristićevog antiromana obeležena je i specifičnim „kognitivnim“ matricama. Jedna od njih su krajnje oprečne valorizacije *Bez mere*, koje kod malobrojnih proučavalaca nadrealizma ima status najznačajnijeg dela ne samo svog autora već i srpskog nadrealizma uopšte, dok na drugom polu istog akademskog polja biva gotovo potpuno izopšteno ili negativno vrednovano. Druga je vrlo simptomatično opstojanje tih oprečnih valorizacija unutar istog disciplinarnog polja bez uzajamnog referiranja ili ukazivanja na recepcijski problem koji postoji oko Ristićevog dela. Taj diskurzivni i disciplinarni autizam dovodi do normalizacije splittinga u polju proučavanja, čija dezorganizovanost i nerefleksivna polarizovanost deluje recepcijski obeshrabrujuće, posebno za nove članove čitalačke i interpretativne zajednice. Bez diskurzivnih orijentira, svaki novi čitalac prepušten je samostalnom „lutanju“ kroz kontradiktorno, implicitno konfliktno i afazično polje kritičkih diskursa, u okviru kojih će samostalno morati da dekodira složenu (a)logiku višedecenijski izgrađivane shize unutar polja proučavanja srpskog nadrealizma, proze i uopšte književnosti dvadesetog veka.

Nerefleksivnost naučnih diskursa o vlastitim pozicijama i ulozi i sama se može posmatrati kao posledica neuobičajenog pritiska vanknjiževnih, kulturnih i političkih implikacija bavljenja Ristićevim delom. S druge strane, ta, možda odbrambena, nerefleksivnost nikad nije neutralna i ne izuzima se iz diskurzivne dinamike proizvodnje i negacije simboličke vrednosti Ristićevog dela. Naprotiv, diskurzivni autizam, koji nije praćen snažnim heremenutičkim zahvatima nad predmetom, često je samo prikriveno optiranje za jedan od vrednosno-ideoloških modaliteta koji su ponuđeni u kulturnom, društvenom i političkom polju. Dilema *pro et contra* Ristića, uz (a)tipične polarizacija koje njegovo delo izaziva, još uvek ima aktivnu vrednost simboličkog opredeljivanja koje implicira mnogo širi sistem književno-umetničkih,

kulturno-političkih pa i etičkih vrednosti, i to ne samo onih i onakvih kakve zatičemo u Ristićevim tekstovima, već i onakvih kakve se isporučuju kao *ristićevske* unutar aktuelnih kulturno-političkih polarizacija.

Transfer vanknjiževnih, dnevno-političkih reprezentacija u domen intrizičnih, strukovnih percepcija poetičkih i književnoistorijskih svojstava, u slučaju Ristićevog dela dosežu ekscesan i utoliko paradigmatičan oblik. Kroz njega bi se mogli demonstrirati složeni procesi smenjivanja kulturnopolitičkih formacija u „kratkom“, jugoslovenskom dvadesetom veku, kao i način na koji su se oni odražavali u različitim subpoljima (književnom, medijskom, obrazovnom...). Jedna od posledica neosvešćivanih interakcija između književnog polja i njegove „spoljašnje sfere“ jesu i različiti oblici „hermeneutičke patologije“ (A. Jerkov), redukcije ili bitnih iskrivljenja u poimanju književnoistorijskih procesa, koji dovode do značajnog sužavanja poetičkih mogućnosti i integrativnih kapaciteta srpske književnosti i kulture.

U združenom radu političkih interesa, medijske doxe i akademske kritike došlo je do hegemonije samorazumljivosti u pogledu nepostojanja ili vrednosne problematičnosti Ristićevog književnog dela. Nevidljivost Ristićevog *Bez mere* skriveni je konsenzus najoprečnijih pozicija u sociokulturnom polju i mesto na kom se ono strukturira oko figure forkluzije jednog jakog avangardnog književnog (ne)dela. Ipak, nasuprot samoočiglednom argumentu da se Ristić ne čita iz *pogrešnih* ideoloških razloga, zastupaćemo tezu da su ideološki razlozi samo *izgovor za nečitanje* Ristićevog poetički prekomernog i *nečitljivog* antiromana. To delo svojim značajem i značenjem predstavlja svojevrsni *prekomerni dar* i *poetički potlač* upućen srpskoj književnosti i kulturi. Da je u naučno-interpretativnom, hermenutičkom diskursu Ristićevom antiromanu obezbeđen stabilan i privilegovani položaj koji mu po književnoistorijskim i po-etičkim kriterijumima objektivno – i ovo je mesto gde se reč objektivno i u humanistici može upotrebiti bez navodnika – pripada, sama Ristićeva figura ne bi mogla podleći procesu kulturne demonizacije i tabuiziranja. Drugim rečima, Ristić mora postati „ideološki demon“ kako bi zajednica imala samolegitimišući izgovor da ne pristupi čitanju njegovog središnjeg dela, čija je neprimetljiva izopštenost pre svega svedočanstvo da na tom mestu piše nešto što se ne sme i ne može čitati.

## 4. 2. RISTIĆEVI STAVOVI O ROMANU I POZNE POETIČKE KONCEPCIJE

Pre nego što pristupimo tumačenju antiromana *Bez mere* potrebno je predstaviti kroz koje je kategorije, pored narealističkih, Ristić razmišljao o romanesknoj formi. Orijeantisani smo na dva korpusa tekstova. Jedan prethodi pisanju *Bez mere*, dok drugi nastaje znatno nakon njega, ali su oba u neposrednoj vezi sa istraživanjem ekstenzivnih intertekstualističkih prozih struktura i poetičkim problemima koji su artikulisani u Ristićevom antiromanu.

Prvi korpus tekstova tiče se Ristićevih stavova prema ključnim figurama evropskog romana u prvim decenijama 20. veka, A. Židu, Dž. Džojisu i M. Prustu. Ti su stavovi izloženi u Ristićevoj esejistici pre pisanja *Bez mere*. Način na koji Ristić čita i tumači Žida, Džojisa i Prusta tokom dvadesetih godina osvetliće specifična interesovanja, pre svega na nivou žanra i forme, koja će obeležiti i poetiku antiromana *Bez mere*. S druge strane, ovi autori predstavljaju jednu od čvorišnih tačaka Ristićeve esejistike uopšte. Ristić je imao pionirsku ulogu u recepciji Žida, Džojisa i Prusta u srpskoj književnosti, a zahvaljujući njegovim kasnijim, postnadrealističkim napisima može se pratiti kontinuitet i evolucija Ristićevih stanovišta o ovim piscima, od poetičke epohe u kojoj *Bez mere* (1928) nastaje do poetičke epohe u kojem biva objavljeno njegovo drugo izdanje (1962). Tako se već kroz raspravu o Ristićevoj recepciji ovih autora zakoračuje u njegovu esejistiku posle Drugog svetskog rata, a time i drugi korpus tekstova i poetičkih koncepcija koje su neophodne za kontekstualizaciju poetike *Bez mere*.

Taj drugi korpus tekstova tiče se Ristićevog uobličavanja tri apartne poetičke koncepcije, koje su neka vrsta izvedenice i poznog odjeka poetičkog procesa fundiranog u antiromanu *Bez mere*. Reč je najpre o *analitičkoj teoriji asocijacija*, koja je, kao oblik dehijerarhizovane intertekstualističke antiestetike, trebalo da zameni klasičnu estetiku kao nauku o lepom, posebno nakon iskustva avangardne umetnosti. Druga poetička koncepcija odnosi se na oblik *naknadnog dnevnika*, koji spaja dve arhižanrovske forme Ristićevog stvaralaštva, *esej* i *dnevnik*. Formu *naknadnog dnevnika* Ristić je postepeno uobličavao i teoretizovao na prelazu između pedesetih i šezdesetih godina, da bi svoj puni, „simfonijski“ oblik ona dobila u „naknadnom pariskom dnevniku“ *12 C*, velikoj rizomsko-asocijativnoj formi, koja je objedinjavala džojsovske i prustovske formalne inovacije sa židovskom dnevničkom formom. Treća poetička koncepcija tiče se

getovskog pisanja *sabranih dela* kao *nadjedinice* koja u fokus stavlja problem linearizacije kompleksne mozaičke strukture autorskog opusa. Tom koncepcijom dovršava se jedno od osnovnih pitanja postavljenih antiromanom *Bez mere*: pitanje enciklopedijske prozne strukture koja se sekvencijalno ostvaruje u realnom vremenu.

U svim tim poznim poetičkim koncepcijama, kao i u ranom nadrealističkom antiromanu, Ristić se bavio istovetnim formalnim problemom *linearizacije mozaičko-intertekstualnih struktura*. Koncepti *analitičke teorije asocijacija* i njoj odgovarajućih rizomsko-sekvencijalnih struktura *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela* predstavljaju optimalan *uvod* u sve one poetičke procese do kojih će nas tumačenje samog antiromana *Bez mere* dovesti na samom *kraju*. Metodološko kruženje oko antiromana *Bez mere*, strateško „opkoljavanje“ dela onime što mu je poetički anteriorno i posteriorno, trebalo bi da ukaže i na specifičan podzemni kontinuitet i integritet Ristićevog ukupnog opusa. Ta unutrašnja konsekventnost i integritet opusa rezultanta su Ristićeve naglašeno *hermenutičke, strukturalne* i *dijalektičke* imaginacije, koja je i ključni tvorbeni činilac prvog izrazito *intertekstualističkog* opusa u srpskoj književnosti.

#### 4. 2. 1. RISTIĆ I ŽID

##### 4. 2. 1. 1. M. Ristić i recepcija A. Žida u srpskoj književnosti

Opšta slika o Ristiću kao pre svega esejisti, pa i slika koju je Ristić sam gradio o sebi kao *antiromansijeru* i *neromansijeru*, donekle su zamaglili i činjenicu da su Ristićev ulazak u književnost i njegovi prvi radovi bili vezani upravo za prozu i roman, i to jedan vrlo redak i atipičan žanr – žanr *sotije*. U vreme kada Ristić svoj prvi prozni tekst („Praštanje“, 1922) određuje kao odlomak iz *sotije*, taj marginalizovani srednjovekovni žanr u modernoj književnosti revitalizovao je Andre Žid, i to upravo u onim delima koja su bila osnova kratkotrajnog približavanja autora *Podruma Vatikana* i kruga francuskih dadaista i nadrealista. Protagonista *sotije* *Podrumi Vatikana*, Lafkadio, imao je kulturni status među pariskim (pred)nadrealistima. Unutar samog Židovog opusa lik Lafkadija bio je mesto „kopče“ između žanra *sotije* (*Podrumi Vatikana*) i *romana o romanu* (*Kovači lažnog novca*). Slična genetička veza postoji i između Ristićeve rane proze u žanrovskom znaku *sotije* i poetike antiromana *Bez mere*, kroz koji je srpska književnost, svega

nekoliko godina nakon *Kovača lažnog novca* (1925), dobila jak primer modernog, avangardnog romana o romanu, odnosno metafikcije. Ta poetička posredovanja ukazuju se u još kompleksnijem svetlu kad se ima u vidu da je Ristić bio jedna od prvih i „najzaslužnijih ličnosti u celokupnom procesu recepcije Žida kod Srba“ (Prica 1995: 248). Zato ćemo pre analize Ristićeve rane sotije i njenog značaja za poetiku metafikcije *Bez mere*, dati pregled Ristićeve uloge u recepciji Židovog dela u srpskoj i jugoslovenskoj književnosti 20. veka.

Ristićeva uloga u recepciji Židovog dela u srpskoj književnosti tiče se podjednako *inauguralnih* momenata te recepcije i njenog *kontinuiteta* kroz 20. vek. Ako se, kako je Ristić pisao, mnogo toga o Židu može naučiti i „pažljivim čitanjem samo bibliografije njegovih publikacija“ (Ristić 1957: 127), slično se može tvrditi i za bibliografske mape određenih kultura i epoha.<sup>330</sup> Zahvaljujući kontinuitetu recepcije Žida kod M. Ristića, ali i drugih beogradskih nadrealista, može se pratiti kako se kroz odnos prema Židovom delu, od ranih dvadesetih do sredine šezdesetih godina 20. veka, prelamaju opštije poetičke i kulturnopolitičke promene, kako u evropskom tako i u uže jugoslovenskom kontekstu. Beogradski nadrealisti jedna su od retkih, možda i jedina intelektualna grupacija koja omogućava da se takva vrsta kontinuiteta i pratećih promena uoči i elaborira.

Ristić je autor prvog prevoda iz Židove proze u posleratnoj periodici („Stranice iz Lafkadijevog dnevnika“, *Putevi*, 1923), kao i jedinog celovitog i književno relevantnog prevoda nekog Židovog dela u prvoj polovini veka (*Podrumi Vatikana*, 1930).<sup>331</sup> Tokom

---

<sup>330</sup> Zaključke o recepciji Žida, u pogledu hronologije i kvantitativne zastupljenosti, izvodimo na temelju podataka dostupnih u magistarskoj tezi Slađane Price *Andre Žid u srpskoj prevodnoj književnosti i književnoj kritici* (1995) i pratećim bibliografijama. O ovoj temi pisao je i Nermin Vučelj u kraćem prilogu „Recepcija Žida u Jugoslaviji“ (Vučelj 2010: 137–141). Vučelj deli recepciju Žida na dve osnovne vrste: socijalno-ideološku i formalno-kritičku, smatrajući da u međuratnom periodu i sve do 1952. godine u Srbiji preovlađuje ideološko-socijalna recepcija Žida kod nadrealista i komunista. Ovo stanovište moralo bi se znatno revidirati. Recepcija Žida kod nadrealista u dvadesetim godinama bila je pretežno književna, formalno-kritička (u avangardnom smislu), čemu se priključuje i dublji, poetički otisak Židovih dela u Vučevom *Korenu vida* i Ristićevim sotijama i *Bez mere*. Tek u tridesetim godinama ta recepcija postaje socijalno-ideološka, kao i sam Židov rad u tom periodu, dok pedesetih godina dolazi do spajanja oba tipa i toka recepcije u sklopou globalnijih kulturnih politika postibeovske Jugoslavije i socijalističkog modernizma, gde je upravo obnavljanje interesovanja za Židovo delo, kao i ostale pisce zapadnog kruga, bilo jedan od faktora i indikatora dezideologizacije u književnom polju. O kontinuitetu, oblicima i smislu bavljenja Židovim delom kod srpskih nadrealista pisali smo u tekstu „La réception d'André Gide par le surréalisme serbe“, priloženom kao referat na konferenciji *André Gide, l'Européen* (16–18 mart 2016, l'Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes, Université de Haute-Alsace, Mulhouse).

<sup>331</sup> U godini u kojoj Ristić prevodi *Podrum Vatikana*, pojavio se prevod Židove *Škole za žene* (prevodilac Rad. Vasić, alias Nikola B. Jovanović), koji je bio problematične vrednosti i nije izdržao probu vremena (up. Prica 1995: 27–29). Ristićev prevod *Podrum Vatikana* jedini je prevod ovog dela u srpskoj

rada na prevodu *Podruma Vatikana* Ristić objavljuje i dva opsežna eseja o A. Židu, koji spadaju u najznačajnije književno-kritičke priloge o Židu u vreme kad recepcija njegovog dela u beleži svoj prvi vrhunac (up. Prica 1995: 23). S tridesetim godinama, u skladu sa intelektualnom evolucijom Žida i nadrealista, ali i opštom kulturno-političkom klimom u Evropi, u recepcijskom fokusu su književno-ideološka pitanja. U polemiku koju je na levici izazvalo objavljivanje Židovog putopisnog izveštaja *Povratak iz SSSR-a* Ristić se uključuje tekstem „Andre Žid se obnavlja ali ne menja“ (1936; Ristić 1956: 131–141). To je vreme kada se i drugi nadrealisti priključuju recepciji Židovog dela.<sup>332</sup>

Posle Drugog svetskog rata, posebno tokom pedesetih godina, Ristić će kroz sistematsko preštampavanje svojih ključnih predratnih spisa, u više navrata dovesti i Židovo delo u aktuelnu književnu svest. Taj trenutak sredinom pedesetih godina – kad, pored ostalog, D. Matić piše predgovor za prvi obimniji izbor prevoda Židove proze u srpskoj književnosti (Žid 1956), a Ristić, uz tri prateća kritička teksta, preštampava prevod *Podruma Vatikana* (1955) – predstavlja kvantitativni vrhunac recepcije Žida u srpskoj književnosti. Prevođenje, prikazivanje i komentarisanje Židovog dela bilo je deo književnih politika modernizacije pedesetih godina, kojima su važan ton i smer davali upravo nadrealisti, u ovom slučaju kao stari čitaoci i poznavaoци Židovog dela. Posle tog vrhunca sredinom pedesetih godina, recepcija Židovog dela slabi, a od 1968. beleži upadljiv dekrešendo.<sup>333</sup> I tim iščezavanjem sa epohalnog horizonta posle prelomne 1968, Židovo delo potvrđivalo u svom svojstvu inikatora globalnijih promena književnih i kulturnih paradigmi koje je imalo kroz praktično ceo 20. vek.

Interesovanje za Žida u dvadesetim godinama do Ristića i kruga oko nove serije *Puteva* dopiralo je pretežno preko francuskog nadrealizma. Ono će u toj prvoj fazi

---

književnosti, koji je više puta preštampavan (1955, 1977, 2004, 2008). Prvi sledeći celovit prevod nekog Židovog dela u srpskoj kulturi pojaviće se tek posle Drugog svetskog rata.

<sup>332</sup> D. Matić o Židu i Prustu piše u tekstu „O savremenom francuskom romanu“ (1937), predavanju koje je potom objavljeno u *Našoj stvarnosti* (v. Матић 1952: 177–199), a Đ. Jovanović u polemičkoj brošuri *Andre Žid ili Nemoć dekadentnog individualizma* (Jovanović 1940), o kojoj će više reči biti kasnije.

<sup>333</sup> Postojan rast recepcija Žida beleži od 1952, kad je, uz prve posleratne prevode njegovih dela, objavljeno 12 napisa o Židu, a vrhunac doživljava 1957, kad je objavljeno 17 napisa, i kad se u njegovu recepciju uključuju i „kratkotrajni sledbenici“ nadrealizma B. Ćosić i R. Konstantinović, ali i Danilo Kiš. Od šezdesetih godina, broj napisa o Židu osetno opada i ustaljuje se na 4–5 godišnje, da bi, nakon naglog povećanja 1967, vezanog prevashodno za recepciju knjige Židovih eseja *Granice umetnosti* (u prevodu Lele Matić i s predgovorom D. Matića), opao na jedan ili nijedan napis godišnje (v. Prica 1995). Ta 1967. godina bila je u izvesnom smislu, kako piše N. Vučelj, „u znaku Žida“: pored pomenutog prevoda, pojavila se studija *Andre Žid i francuski klasicizam* S. Vitanovića, a na sceni Ateljea 212 postavljen je Židova sotija *Loše okovani Prometej* (Vučelj 2010: 140). Od tog trenutka, recepcija Žida trajno splašnjava i seli se u užu, naučno-akademsku sferu.

receptije imati karakteristične obrise kratkotrajnog saveza između francuskih dadaista / nadrealista, kao „misaonih predstavnika novog pokolenja“ koje je u književnost ušlo neposredno posle Prvog svetskog rata, i jednog od retkih pisaca starije generacije kojeg su smatrali izvesnim „faktorom“ na horizontu „gde se sastaju jučerašnjica i današnjica, gde se vrši razmena, smena i razračunavanje između dveju generacija“ (Ristić 1957: 116).<sup>334</sup> Taj Židov uticaj bio je, po Ristiću, pre svega „korozivni uticaj“ unošenja *nemira* i nepoverenja prema tradicionalnoj etici i psihologiji (121). Kada neposredno po objavljivanju svog antiromana Ristić bude preveo *Podrume Vatikana*, bio je to čin kojim je „sa šest godina zakašnjenja bio platio Lafcadiu neku vrstu duga“ (Ristić 1957: 251).

Tih šest godina zakašnjenja vraćaju nas u 1923. godinu, kada je Ristić u novoj seriji *Puteva* objavio prevod „Stranica iz Lafkadijevog dnevnika“, što je bio prvi prevod iz Židove proze u srpskoj književnosti.<sup>335</sup> Ristić je prilog preuzeo iz prvog broja pariske revije *Literatura* (1919–1924), koju su osnovali i uređivali A. Breton, L. Aragon i F. Supo. Inicijalna recepcija Žida time je i neposredno vezana za prve kontaktne veze između pariskih i beogradskih pred-nadrealista i časopis kao glavno sredstvo njihove komunikacije.<sup>336</sup> „Stranice iz Lafkadijevog dnevnika“ opredmećuju trenutak najvećeg približavanja Žida i (budućih) pariskih nadrealista. Taj (pred)nadrealistički Žid bio je pre svega pisac svojih *sotija* – *Močvara*, *Podruma Vatikana* i *Loše okovanog Prometeja*. Oko lika Lafkadija, kao „modernog psihološkog, i anti-psihološkog, idealnog junaka“ (Ristić 1957: 123) i istraživača tzv. *bezrazložnog čina (acte gratuit)*, dadaisti su formirali čitav mit. Ako je Žid zbog *Podruma Vatikana* i Lafkadija smatran prvim dadaistom (Haberstich 1969: 141–142), i samom Židu je, kako to Ristić ilustruje u svom eseju iz 1929, bilo stalo do dobrog prijema i uticaja koji je imao „na mlade ljude tek okupljene pod bezbrižnim nazivom 'dada'“, pa je u *Novoj francuskoj reviji* otvorio prostor za njih.<sup>337</sup> Članak o dadaizmu koji je Žid objavio u NRF (1920), ukazuje, međutim, na

---

<sup>334</sup> O međugeneracijskim odnosima, pa i relacijama sa A. Židom i M. Baresom, detaljnije smo pisali u radu suđenju dadaističkoj „aferi Bares“ (Андоносвка, Бребановић 2016).

<sup>335</sup> Prvi prevod jednog Židovog teksta u srpskoj periodici bile su „Uspomene na Oskara Vajlda“, objavljene 1911. u listu *Novo vreme* (Prica 1995: 9).

<sup>336</sup> O pariskoj reviji *Literatura* kao indikatoru poetičke evolucije nove generacije – od preddadaizma, preko dadaizma do ulaska u epohu eksperimentacija koja direktno (iz)vodi do *Manifesta nadrealizma* – Ristić je pisao u tekstu „Preobraženja dade: Istorija *Literature* koja nije istorija literature“, objavljenom u časopisu *Književnik* A. B. Šimića (1924; Ristić 1985: 89–102). U prvom broju nove serije beogradskih *Puteva* Ristić štampa svoj prevod „Delova iz Andre Bretona“ (Бретон 1923), takođe preuzetih iz *Literature*, čime otpočinje recepcija Bretona u srpskoj književnosti.

<sup>337</sup> Pominjući polemiku koju je Anri Bero vodio sa NRF, prebacujući uredništvu što su posvetili ozbiljnu pažnju dadaizmu, Ristić u „Komentarima“ u *Pokretu* 1924. zapisuje: „Starija ekipa NRF (u kojoj dominiraju



ambivalentan stav i po-etičke nesporazume koji će uskoro udaljiti radikalno pobunjene mladiće od relativne i oprezne pobune velikog prethodnika.<sup>338</sup>

Za našu temu značajno je da „Stranice iz Lafkadijevog dnevnika“ nisu bile samo jedna od najvažnijih „kopči“ između Žida i (pred)nadrealista i jedna od prvih „kopči“ između srpskog i francuskog pokreta. Taj kratak tekst bio je i spojnica između Židove sotije *Podrumi Vatikana* i romana o romanu *Kovači lažnog novca*. Prvobitna Židova ideja – možda inspirisana i statusom koji je protagonista *Podruma Vatikana* zadobio kao predmet fascinacije mladih ljudi – bila je da *Kovače* pripoveda Lafkadio.<sup>339</sup> „Stranice iz Lafkadijevog dnevnika“ bile su začetak i svedočanstvo takve koncepcije i „prvog nacрта“ *Kovača* (Жид 1961: 448).

Tako se Ristićev prevodilački rad vezan za Žida kreće oko dva dela koja su neuralgična i iz perspektive odnosa pisca *Podruma Vatikana* i nadrealista, i iz perspektive Židove poetike romana. S obzirom na značaj koji *Podrumi* imaju za *Kovače*, a *Kovači* za francuski novi roman i ono što će Sartr nazvati *antiromanom*, Ristićeva rana *sotija* i prevodilački i kritički rad vezan za Žida ukazuju se u vrlo kompleksnom književnoistorijskom osvetljenju. Kretanje Židove proze od *sotije* ka *romanu o romanu* analogno je poetičkom kretanju unutar Ristićeve proze. Zato je važno razmotriti da li žanr *sotije* zaista dopire do Ristića preko Žida, ili je Ristićeva upotreba ove žanrovske oznake plod svojevrsnog žanrovsko-poetičkog „objektivnog slučaja“.

U trenutku kad Ristić koristi oznaku *sotija* za svoju prozu „Praštanje“ (1922), on to čini u opštem miljeu posleratnog modernizma u Beogradu i pre neposrednijih kontakata sa francuskim (pred)nadrealizmom, do kojih će doći tek 1923. godine. Prva posvedočena recepcija Žida vezana je za prednadrealističke koordinate revije *Literatura* i novu seriju beogradskih *Puteva* (kraj 1923), te nije dovoljna da objasni Ristićevo

---

duhovi kao Proust, Gide, Jacques Rivière, direktor tog časopisa, pesnik Paul Valéry, kritičar Albert Thibaudet) morala je, međutim, voditi računa o stanju duhova mlađe generacije, čija je elita u godinama 1919–1920–1921 bila grupisana pod zastavom dadaizma“ i čiji „značaj ide od burleske do metafizike“ (1985: 56).

<sup>338</sup> O toj promeni odnosa svedoči i Bretonov ironijski osmišljen „intervju“ sa Židom, štampan u, tad već poetički preorijentisanoj, reviji *Literatura* (1. mart 1922). O Židovom članku, razvoju njegovog odnosa sa dadaistima i nadrealistima, kao i reakciji na Bretonov prilog, v. članak „La NRF et André Gide face à l'insurrection Dada“ (Carre 1965). O Židu i Frojdu v. Steel 1977; o *Podrumima* i *Kovačima*, pored već navedenih, imamo u vidu i radove: O'Brien 1951; Boros Azzi 1985; Pasco 1971; Meseguer Panos 2009; Haberstich 1969; Bolin 2011; Brée 1951; Vučelj 2010.

<sup>339</sup> Up. uvodne delove *Dnevnika Kovača lažnog novca*, koji otpočinje rečenicom „Već dva dana se dvoumim da li da dam Lafkadiju da priča roman“ (Жид 1961: 397). Žid i obožavaoci Lafkadija ubrzo će se razići, koncepcija *Kovača* biće postepeno izmenjena, a Lafkadijeve stranice štampaće se samo kao dodatak uz tekst romana.

upotrebu jedne (a)tipične židijanske žanrovske oznake na samom početku 1922. godine. To upućuje na pretpostavku da se Ristić sa Židovim delom upoznao pre i nezavisno od njegovog kasnijeg kratkog savezništva sa francuskim (pred)nadrealistima. U Ristićevom „naknadnom dnevniku“ *12 C*, objavljivanom šezdesetih godina u zagrebačkom *Forumu*, saznajemo da je Ristić sa Židovim imenom i delom prvi put došao u dodir praktično u isto vreme i na isti način kao i sa prvim Bretonovim člancima – tokom Prvog svetskog rata u ženevskom časopisu *L'Eventail*.<sup>340</sup> To otvara mogućnost da se Ristić i sa Židovim *sotijama* upoznao samostalno, negde u periodu 1917–1923, o kojem i govori kao o vremenu „prave mladosti“ i stvarnog Lafkadijevog *vantekstualnog* života.<sup>341</sup> Ipak, Ristić o toj vrsti veze i lektire, prema našim saznanjima, nije ostavio neposredno svedočanstvo. Time i pitanje o židovskom poreklu žanrovske oznake *sotija* uz Ristićev prvi prozni rad ostaje otvoreno, u ravni objektivne, ali ne i posvedočene mogućnosti.

Dva eseja o Židu koje je Ristić objavio 1929/30. pokreću drugu vrstu pitanja. Esej „Andre Žid na vidiku“, objavljen 1929. u okviru „Marginalija“ u *Letopisu Matice srpske* (Ristić 1957: 114–137) ocrtavao je značaj Židove figure za dadaističko-nadrealističku generaciju, dok je „Predgovor“ uz prevod *Podruma Vatikana* (Ristić 1955) bio prvi sistematičan i obuhvatan kritički tekst o Židovom opusu u srpskoj književnosti. U vreme nastanka tih eseja, nadrealističko zanimanje za Žida i oduševljenje Lafkadijem već je splaslo, tako da je Ristićev diskurs obeležen protivrečnim nastojanjem da istovremeno istakne Židov značaj za nadrealiste i ograniči i istorizuje smisao tog uticaja. Poseban značaj Ristićevih eseja proističe iz činjenice da su pisani u godini neposredno nakon objavljivanja *Bez mere*, tako da su u komentarima o Židovoj prozi nesumnjivo sadržani i odjeci Ristićevih poetičkih stavova i iskustva pisanja vlastitog antiromana. To se posebno odnosi na Ristićeve stavove o *Kovačima lažnog novca* (1925), iznesenim u predgovoru uz prevod *Podruma Vatikana*. Židov „čisti roman“ bio je paradigma modernog *romana o romanu* i preteča francuskog novog romana (ili Sartrovim

---

<sup>340</sup> U „naknadnom pariskom dnevniku“ Ristić piše o ženevskom časopisu *L'Eventail*, kroz koji je tokom Prvog svetskog rata upoznao onaj „drukčiji“, pravi, avangardni i umetnički Pariz: „Koliko sam imena prvi put video baš u tom ženevskom časopisu, u toj *Lepezi*, imena među kojima i neka koja spadaju u ona što su zanavek ozvezdala moje mentalno nebo“, pri čemu će se, u nabranju tih imena, Židovo i Bretonovo naći jedno uz drugo: „GIDE (i, u njegovom prevodu WALT WHITMAN, čije su me *Pesme o samom sebi* uznemirile i ponele); ANDRE BRETON (čiji je esej o Apolineru, štampan u broju od 15. oktobra 1918, prvi esej koji je Breton objavio)“ (Ristić 1989: 229).

<sup>341</sup> „[...] ali njegova prava mladost, život njegov izvan knjige u koju ga je Gide-ovo pero spustilo, proteže se uglavnom između 1917 i 1923 godine“ (Ristić 1957: 123).

terminom – *antiromana*) sa kojim će od šezdesetih godina kritika povezivati i Ristićevo *Bez mere* (B. Donat, H. Kapidžić-Osmanagić, J. Novaković).

Ristić najpre utvrđuje genetičku vezu između Lafkadija i *Kovača* i prepoznaje odjeke njegovog tipa u likovima mladića u Židovom novom romanu „na kojima se vidi da su polubraća Lafcadiova, čija se ličnost razlomila i delimično pooštrila i staložila u njima“ (1957: 129).<sup>342</sup> Razvrstavajući Židove „fikcije“ u žanrovske rubrike „pričanja“ (*récits*) i „sotija“ (*soties*), Ristić ističe generičku ekskluzivnost *Kovača* koje je Žid smatrao svojim prvim romanom. Zanimljivo je da će Ristić pri preštampavanju ovog eseja u knjizi *Uoči nadrealizma* (1985) izostaviti odeljak u kojem komentariše *Kovače*, pa i ona svojstva Židove metafikcije koja su ga približavala poetičkim koordinatama *Bez mere*. Zato bi taj (auto)cenzurisani odeljak vredelo u celini citirati:

„Prirodno je dakle da je Gide-u, pišući posle tolikog broja napisanih knjiga, od kojih ja ovde ni deseti deo nisam spomenuo, svoj *prvi* roman, sama ta činjenica da piše roman bila od prvenstvenog interesa, tako da je to pre svega, i pored složenosti opisanih događaja, ličnosti i odnosa, – roman o romanu, roman o problemu 'čistog romana', roman o teškoćama Andre Gidea da ispuni uslove koje je sebi za roman postavio. Centralna figura u romanu je romasier Eduard, koji piše roman pod naslovom *Kovači lažnog novca*, i u čijem dnevniku možemo čitati sva razmišljanja koja Gide želi o romanu da saopšti. Na taj način je istovremeno Gide i umetnuo u roman kritiku tog romana, i unekoliko se ogradio od svojih ideja, stavljajući ih Eduard-u u usta, odgovarajući za njih tek upola. Po svom običaju. Ali mu to nije bilo dovoljno. Kao njegov Eduard, tako je i on, paralelno sa izgrađivanjem romana vodio *Dnevnik Kovača lažnog novca*, tojest dnevnik o napredovanju i metamorfozama svog romana, o razmišljanjima na koje ga navodi to izgrađivanje. (Kao da ih nema dosta u samom štivu romana! Koliko okolišenja, koliko zadržavanja, koliko tehničkih napomena, još jednom: koliko 'faksni'“) (Ristić 1957: 130).

U Ristićevom komentaru o Židovim *Kovačima*, vidimo kako je 1929. godine autor nadrealističkog *romana o romanu* video preteču francuskog novog romana. U distanci koju Ristić uspostavlja prema Židovom delu profiliše se alternativna, avangardistička vizija *romana o romanu* (*antiromana*). Ristićev opis strukture i postupaka *Kovača* vrlo je

---

<sup>342</sup> „Gide je imao nameru da ga vaskrsne, da ga lično uvede u novo društvo *Kovača lažnog novca*, ali je odustao, i tako sad među mnogobrojnim mladićima koji se u tom romanu oslobađaju, vezuju, kompromituju i otkupljuju, koji rešavaju i razrešavaju svoj životni problem, ima nekolicina na kojima se vidi da su polubraća Lafcadiova, čija se ličnost razlomila i delimično pooštrila i staložila u njima“ (Ristić 1957: 129).

precizan i teško je zamisliti da bi, neposredno nakon iskustva pisanja *Bez mere*, Židov roman mogao biti ocenjen s takvim nestrpljenjem da posredi nije važna poetička razdelnica.

Između *Kovača* i *Bez mere* najpre su uočljive srodnosti. U *Kovačima* stari Žid našao se u relativno sličnoj situaciji kao i mladi Ristić, naime pred pisanjem svog *prvog* romana. Upravo taj inicijacijski karakter i novina forme su po Ristiću istakli *žanrovski* problem u prvi plan i uslovili transformaciju romana u *roman o romanu*, gde više nisu bitne „složenosti opisanih događaja, ličnosti i odnosa“, već sam problem pisanja i konstruisanja romana.<sup>343</sup> Činjenica da je Žid, preko lika romansijera Eduara i njegovog dnevnika o romanu, „umetnuo u roman kritiku tog romana“, gotovo sasvim odgovara onome što Ristić govori u/o vlastitom antiromanu *Bez mere*: „Evo vam u istoj ovoj knjizi i istorije i kritike te knjige“ (1986: 203). Strukturno i koncepcijski, dakle, židijanski i nadrealistički *roman o romanu* kompatibilni su kao *metafiktionalne* forme koje „prvenstvo interesa“ prenose sa fabulacije i sadržaja imaginarnog sveta na pitanje strukture i procesa komponovanja romana, njegovog nastanka, „istorije i kritike“.

Tačka na kojoj stari Žid i mladi Ristić počinju da se razilaze tiče se statusa autorskog subjekta, a sa njim i statusa fikcionalnosti. Stvaranjem fikcije o fikciji, makar to bila fikcija o žanru, Žid po Ristiću ne preuzima odgovornost za ideje koje njegov alter ego u romanu iznosi, već se, pripisujući ih fikcionalnom romansijeru, ograđuje od njih, što je dopunjeno i proliferacijom paratekstualnih „okolišanja“ kroz autorski *Dnevnik* objavljen uz *Kovače*.<sup>344</sup> U strukturi Ristićevog *Bez mere* pak autorska instanca ravnopravno je (kao i kategorije junaka i pripovedača sa kojima je u stalnoj interakciji) sudelovala u propitivanju konstitutivnih elemenata (meta)fikcije. U Ristićevom modelu antiromana autobiografska potka nadrealističke proze biće korigovana židijanskom zaokupljenošću problematikom žanra i konstrukcije romana, ali će u samom tom odsutupanju razlika u odnosu na Židov model metafikcije biti izvedena s osloncem na

---

<sup>343</sup> Jedan odlomak iz Židovog *Dnevnika Kovača lažnog novca* ilustrativan je za metafiksijsku strukturu i efekte: „S jedne strane događaj, činjenica, spoljne okolnosti; s druge strane sam napor romansijera da od toga načini knjigu. I baš to je glavni predmet, nov centar koji iskrivljuje osovину pripovesti i odvlači je ka imaginarnom. Sve u svemu, vidim da se ova sveska u koju zapisujem povest same knjige pretiče sva u knjigu, čineći njenu glavnu zanimljivost, na najveće razdraženje čitaoca“ (Жид 1961: 417).

<sup>344</sup> Primedba o *Kovačima* u tom smislu saglasna je sa globalnom (pro)ocenom Židovog po-etičkog habitusa u ostatku Ristićevog eseja, dakle u krajnjoj liniji sa svime onime što je nadrealiste udaljilo od tvorca Lafkadijevog lika, pa i samog Lafkadija. Reč je o izostanku onog nesuzdržanog egzistencijalnog uloga koji nadrealistički antiroman, bez „okolišanja“, „zadržavanja“ i „tehničkih napomena“, unosi u projekt pisanja; taj autobiografski i istraživački tip pisanja će, po J. Novaković, nadrealistički (anti)roman razlikovati i od francuskog novog romana, kao naslednika Židovog *romana o romanu*.

nadrealističku poetiku, tj. problematizaciju *fiktionalnosti*. Ispitivanje temelja fikcije nužno je impliciralo ogoljavanje i dekonstrukciju autorske instance i iskorak u polje dokumentarnog, autobiografskog diskursa.

Opisana poetička pomeranja i hibridizacije nezaobilazne su za razumevanje eklektične i sintetičke poetike Ristićevog *Bez mere*. U daljem toku analiza videćemo kako su svojstva autobiografskog, angažovanog i istraživačkog pisanja, koja načelno razlikuju nadrealistički od židijanskog (anti)romana, i sama predstavljala jednu od generičkih metamorfoza *dnevnika*, žanra koji nas još jednom vraća Židu. Ristićeva *dijaristika* može se smatrati jednim od židovskih momenata njegovog opusa. Ristić je Židov *Dnevnik* smatrao „umetničkim delom“ koje će „ostati [...] verovatno najznačajnije delo Gideovo“ (Ristić 1955a: 243). Žanrovske figure u naslovu *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana i Dnevnika tog predgovora* mogu se neposredno izvesti iz Ristićevog bavljenja Židovim delom.<sup>345</sup> Kompleks dijaristike u Ristićevom delu ne svodi se na korpus autentičnih dnevnika, koje je Ristić vodio celog života i njihove odlomke povremeno publikovao kao prateću hroniku nadrealističkog pokreta i svedočanstvo vlastite intelektualne evolucije.<sup>346</sup> Dijaristika je dubinski i protežni činilac Ristićevog opusa koji je u prisnoj interakciji kako sa Ristićevom esejistikom, tako i sa antiromanesknom poetikom. Koncipirajući poetičko-polemički traktat „Od istog pisca“, kao svojevrsan nastavak *Bez mere*, Ristić je nameravao da ga proprati „dnevnikom tog traktata“ čija bi funkcija bila da paralelno prati sam nastanak spisa. *Dnevničko* svojstvo tu je oznaka onog *prezenta metarefleksije* koji definiše i metafiktionalnu strukturu *romana o romanu*. Kao paradigma fragmentarno-montažne i sekvencijalno-linearne strukture utemeljene u ireverzibilnosti protoka objektivnog, kalendarskog vremena, dnevnička struktura biće i spojnica između antiromaneskne poetike *Bez mere* i Ristićevih poznih poetičkih koncepcija.

Iz svih navedenih razloga, u opusu Marka Ristića neophodno je prepoznati i adekvatno kontekstualizovati prisustvo duha i poetike A. Žida. Od uvođenja žanrova

---

<sup>345</sup> Razmišljajući, javno, o pripremi predgovora za *Podrume Vatikana*, Ristić u eseju „Andre Žid na vidiku“ piše: „učinilo [mi se] mnogo zanimljivije da umesto odlomaka jednog predgovora napišem jedan predgovor tome predgovoru, upravo, pošto sam već u Gide-ovim kategorijama, jedan *Dnevnik Predgovora za Podrume Vatikana*“ (Ristić 1957: 130). Neobjavljen spis „Od istog pisca“ (A10) Ristić je nazivao svojom (aragonovskom) *raspravom o stilu*, koju je trebalo da prati (židovski) *dnevnik te rasprave*. Jedna od fascikli u Ristićevom arhivu, vezana za pripremu drugog izdanja *Bez mere*, naslovljena je „Predgovor za jedan davno napisani antiroman“ (A13; v. Prilog 27). Židovske kategorije i označitelji rasprostiru se po celini Ristićevog opusa.

<sup>346</sup> Ristićevi dnevnikci trenutno se čuvaju u SANU i nisu dostupni za istraživanje.

*sotije* i *romana o romanu* u avangardni tok srpske književnosti, preko recepcijskog značaja koji je imao kao prvi prevodilac i kritičar Židovog dela u srpskoj kulturi, sve do celoživotne *dijarističke* opsesije, M. Ristić je jedna od retkih figura u čijem delu se kontinuirano i iz više relevantnih uglova može pratiti interakcija sa delom A. Žida, a kroz to i interakcija nadrealističke i Židove poetike.

#### 4. 2. 1. 2. Od avangardne sotije do antiromaneskne metafikcije

##### *Od srednjovekovne do avangardne sotije*

U fokusu prve faze Ristićeve recepcije, tj. prevođenja Žida našla su se dela vezana za žanr sotije (*Podrumi Vatikana*, „Stranice iz Lafkadijevog dnevnika“), što je i žanrovska oznaka pod koju Ristić podvodi svoje prve publikovane prozne radove. Bilo da je reč o neposrednije kontaktnim uticajima, ili samo tipološkim korespondencijama, rana proza M. Ristića i Židova dela koja su imala najjačeg odjeka kod (pred)nadrealista, odražavaju afinitet za isti medievalni žanr sotije.

Sotija (od fr. *sottie*, *sotie* – luda, budala) je prema opštem određenju „komična igra francuskog srednjovekovnog pozorišta“, koja se sastojala „iz niza lakrdijaških prizora koji su često imali karakter satirične kritike crkve i velikaša“, a izvodili su ih „glumci obučeni u karakteristični kostim lude“ (Vitanović 2001: 803). Bliske komičnim *farsama* i često izvođene kao predigra ozbiljnim i didaktičnim *moralitetima*,<sup>347</sup> sotije su, pored tipologije junaka i društveno-satiričkih funkcija, prepoznatljive i po specifičnoj, igrivoj upotrebi jezika.<sup>348</sup> Skrивene aluzije, apsurdni obrti, igre rečima i izrekama, improvizacije, nagli prelasci sa teme na temu i srodni postupci, omogućavali su da se pod maskom (jezičkog) ludila kritički progovori o društvenim tabuima (v. Picot 1902).

Zanimljive su definicije ovog žanra koje daju sami beogradski nadrealisti. M. Ristić, u jednoj fusnoti eseja o Židu, donosi jednu sasvim kratku definiciju sotije:

---

<sup>347</sup> Često povezivanje sotije i moraliteta, uprkos razlikama u pogledu njihovih sredstava, ne bi trebalo da iznenađuje, naglašava Alen Najt, pošto obe vrste „pretpostavljaju moralnu normu“, koju alegorizovani ideali u moralitetu izlažu na pozitivan način, dok je kod distopijskih sotijskih luda ona izložena ili implicirana na negativan način (Knight 1971: 184).

<sup>348</sup> Uz mešavinu različitih stilova, tonova i idioma, verbalni ludizam sotije, utemeljen u „snažnoj narodnoj tradiciji nonsensa i jezičke fantazije“, njene igre rečima, ličnim imenima, pribegavanje apsurdno, ironiji, humoru, kumulacijama, ponavljanjima i kontrastiranjima, omogućavaju Najtu da, u analogiji s Joneskovim određenjem *Čelave pevačice* kao „tragedije jezika“, sotiju odredi kao „komediju jezika“, vrstu koja, kao i moderni teatar apsurdna, pokazuje kako „kulturalna kriza postaje kriza jezika“ (Knight 1971: 187).

„francuski pozorišni komad iz XIV i XV veka u kome su sve ličnosti lude“ (1957: 129). Mnogo je zanimljivija i značajnija ekstenzivna definicija koju daje jedan drugi autor iz (nekadašnjeg) kruga nadrealista, Đorđe Jovanović, u sklopu vlastitog romana-sotije, pisanog početkom četrdesetih godina 20. veka:

„Ali šta je upravo sotija? – pitaju nas čitaoci. [...] Sotija (od francuske reči *sotie*, a *sot* znači luda, budala) je bila u XIV i XV stoleću veoma negovani dramski rod u francuskoj književnosti, i to takav u kome su bezmalo sve ličnosti prikazivane kao sulude, ili bar budalaste. Kroz sotije se izobličavalo sve ono što je trebalo i što se moralo izobličiti, a što se inače prikriveno i ulickano, pokušavalo da prikaže kao upravo suprotno od onoga što jeste – kao mudrost, ili bar kao zdrava pamet. Ukratko: sotija je bila kamdžija kojom je Poezija, bez nekih naročitih ceremonija, šibala nakaznosti i gadosti. Iako se sotije nisu održale u svom prvobitnom obliku; iako su, štaviše, prerasle u druge književne rodove; iako se i samo ime gotovo izgubilo – duh sotije traje i dalje i trajaće sve dotle dok java bude obilovala ludostima i bezumljima“ (Јовановић 1948: 17–18).

Kao kraća stihovana drama, čije se poreklo vezuje za Praznik luda, sotija je jedan od onih „slobodnijih i originalnijih“ oblika u kojima je menipejska satira živela u „dijalogiziranim i karnevalizovanim“ žanrovima poznog srednjeg veka (Bahtin 2000: 129), dakle svim onim popularnim vrstama koje su (o)beležile vreme dekadencije uzvišeno-aristokratke romanse i čiji će ludički, skeptični, realističko-kritički stav odigrati važnu ulogu u dinamici razvoja romaneskних formi i nastanku modernog romana-novel. Pored tog bahtinovskog karnevalsko-dijaloškog jezgra evropskog romana, izbor sotije imao je poseban smisao u kontekstu istorijskih avangardi, čiji su antiestetski i kritički gestovi, usmereni protiv oficijelne kulture i književnosti, bili jedno od najuverljivijih vaskrsnuća ozbiljno-smešnog, grotesknog, ludičko-kritičkog i utopijsko-materijalističkog duha duboke podzemne tradicije evropskog karnevala.<sup>349</sup>

Za naše analize značajan je način na koji se u sotiji kombinuju aktuelnost *kritičko-satiričnog* stava, izrazit *jezički* ludizam i nemimetički *alegorijsko-parabolički* modus predstavljanja. Posebna atraktivnost sotije za modernu književnost mogla bi počivati

---

<sup>349</sup> O avangardi i karnevalu, posebno u kontekstu opusa R. Petrovića, v. Јовић 2005; 2008; Шаровић 2013, Андоновска, Голубовић 2013. O menipeji kao tradiciji koja omogućava da se opiše kontinuitet od srednjovekovne i renesansne *lude* do „modernog grotesknog klovna“ i drame Žarija i Beketa, v. Buchler 2003.

upravo u njenoj „didaktičnosti“ i intelektualnosti zasnovanoj na dramatizaciji idejno-misaonih sadržaja. Taj postupak *konkretnog predstavljanja apstraktne misli* po Bahtinu je određujuće svojstvo same *karnevalizacije*, koja je, kao „transmisioni kaiš između ideje i avanturističkog umetničkog lika“, upravo „omogućavala da se fundamentalna pitanja putem karnevalskog osećanja sveta prenose iz apstraktno-filozofske sfere na konkretno-čulni plan likova i događaja“ (Bahtin 2000: 127). Alegorijsko-parabolična forma otvarala je mogućnost da se aktuelni kritičko-satirični idejni sadržaj konkretizuje *nemimetičkim* sredstvima, čemu je pogodovala i jezička inovativnost sotijskog žanra. Nije teško zamisliti kako se u modernoj književnosti ta intelektualna, etička i kritička komponenta sotije mogla dotaći i sadržaja vezanih za kritiku etabliranih *književnih* modela, pitanja konstrukcije književnih formi, pripovedanja i urušavanja romaneskne iluzije.

Zanimljivo je da će taj gotovo sasvim zaboravljeni dramski žanr poznog srednjeg veka biti obnovljen u dvadesetovekovnoj književnosti, podjednako u drami i romanu. S jedne strane, kako piše A. Najt, sotije se mogu videti kao neka vrsta „srednjovekovnog teatra apsurdna“, čije su tehnike obnovljene u antiteatru Beketa i Joneska (Knight 1971). Omiljene dramsko-pozorišne forme u istorijskim avangardama, od drame A. Žarija i G. Apolinera do kabaretskih predstava, lutkarskog pozorišta, mjuzikholova, bufonijada i cirkusa, takođe pripadaju tom menipejsko-karnevalskom kulturno-stilskom obrascu (v. Szilárd 1984). S druge strane, na samom početku 20. veka, sotija je bila revitalizovana u prozi Andre Žida, koja se može smatrati i glavnim žanrovskim „rasadnikom“ ove forme u modernoj literaturi. Prelaz iz *dramske* u *proznu* formu implicirao je različite adaptacije i transformacije. Taj žanrovski „prevod“ amortizovala pre svega sadržajno-moralistička, kritička i „didaktična“ supstanca sotije, koja je i u njenom izvornom istorijskom kontekstu omogućavala prožimanje „igrokaza luda“ sa ozbiljnim svetom i etičkim patosom srednjovekovnog moraliteta. Iz bahtinovske perspektive, to prilagođavanje sotije proznom prosedeu može se povezati ne samo sa opštom tezom o karnevalskim korenima modernog evropskog romana već i sa važnošću koju Bahtin pripisuje *liku lude* za glas i poziciju autora u romanu, kao i oblikotvornom značaju *alegorije* za roman (v. Bahtin 2000: 280 i dalje).



Pristupajući pitanjima statusa i oblika koje žanr sotije poprima u Ristićevoj prozi, neophodno je najpre definisati korpus tekstova koji su bili označeni ili bi se mogli podvesti pod tu generičku oznaku. Svoje prve proze Ristić je objavio u beogradskoj modernističkoj periodici, u vreme kad je delovanje modernističkih pokreta na vrhuncu (1922–1923). Ristićev prvi prozni rad, „Praštanje“, objavljen u drugom broju časopisa *Putevi* (1922), u napomeni ispod teksta nosio je naznaku da je u pitanju „fragment iz sotije: *Prodavac Košnica*“ (Ристић 1922: 18). Drugi Ristićev prozni tekst, „Biser-Java. Etika darovanih vrednosti“, objavljen je u časopisu *Misao* (1. mart 1923), bez eksplicitne naznake o žanru ili nadređenoj celini kojoj tekst pripada. Na osnovu istovetnih protagonista i stilsko-formalnih karakteristika teksta može se utvrditi da ovaj odlomak pripada istoj celini kao i tekst „Praštanje“, tj. sotiji *Prodavac Košnica*. Ristićeva zamisao o sotiji *Prodavac Košnica* može se dopuniti i jednim nepublikovanim, arhivski očuvanim odlomkom, koji ćemo, za potrebe analize, nasloviti kao „Prodavac Košnica na peronu“.<sup>350</sup> Na osnovu sadržaja tog rukopisnog fragmenta, kao i datuma koji se pominje u tekstu (12. novembar 1922), može se pretpostaviti da bi njegovo sižejno mesto bilo negde između dva odlomka publikovana u časopisima *Putevi* (februar 1922) i *Misao* (mart 1923). Na osnovu tri navedena teksta – „Praštanje“, „Biser-Java“, arhivski fragment „Prodavac Košnica na peronu“ – moguće je rekonstruisati zamisao opsežnije prozne celine koju Ristić podvodi pod žanr *sotije*.

---

<sup>350</sup> Odlomak koji ćemo, radi lakše identifikacije, nasloviti „Prodavac Košnica na peronu“, sačuvan je u Ristićevoj ostavštini u Arhivu SANU (A1; Prilog 17), u fascikli označenoj „MR – Neobjavljeno“. Pošto je Ristićeva rukopisna zaostavština još uvek neobrađena, vrlo je teško i neuputno donositi konačne sudove o građi, pa i spisima koji su pohranjeni u ovoj fascikli. U njoj se, pored rukopisnog odlomka koji pripada celini *Prodavac Košnica*, nalaze još i: 1) jedan crtež; 2) *pesme*: „Zora smrti“ (datirana 9. mart 1923), „To je opravdanje straha, To je opravdanost straha“ i „Krenuo se vatrenim miljem“ (u kojoj se, u jednom od stihova, u parentezi oslovljava Rastko: „dok s gvožđem sparuje se telo, na nebu, Rastko!“); 3) zasebno paginirane dve strane proznog fragmenta označenog brojem 2, za koji ne možemo tvrditi da pripada sotiji *Prodavac Košnica*, premda bi to mogao biti slučaj. S obzirom na zajedničku i kontinuiranu paginaciju proznog odlomka „Prodavac Košnica na peronu“ i gore navedenih pesama, moglo bi se pretpostaviti da su i ti stihovi bili sastavni deo celine. Zamisao o integraciji stihova i proze iz perspektive žanra sotije ne bi bila poetički neočekivana, a biće sprovedena u antiromanu *Bez mere*. Takođe, stil drugog proznog odlomka je kompatibilan sa odlomcima koji su objavljeni ili se mogu pridružiti ovoj proznoj celini: apstraktni, neimenovani junaci simboličkih funkcija (predak i potomak), pored kojih se pojavljuje i junakinja Marijana; ovaj prozni fragment praćen je nečim poput „podnaslova“: „Misterije nasleđa. – Hipnizam mora pobediti. – Savršeni ep o samokritici. – Dar za novu godinu dobroj deci i ostaloj. – Borba unakrst i slavluk.“

Još dva Ristićeva teksta iz istog perioda mogu se poetički dovesti u vezu sa fragmentima sotije *Prodavac Košnica*. Reč je najpre o tekstu „Trenutci postanja“, koji je izvorno činio drugi deo koautorskog eseja „Helioterapija afazije“, čiji je prvi deo napisao R. Petrović.<sup>351</sup> Drugi je Ristićev tekst pisan za „baletsku grotesku“ *Sobareva metla* (1923). Taj scensko-muzička groteska bila je sastavni deo večeri *Hiljadu i druga noć*, jednog od najneobičnijih, *karnevalskih* i multimedijalnih avangardnih događaja u posleratnom Beogradu.<sup>352</sup> Pored poetičkih srodnosti sa navedenim tekstovima, Ristićeva *dramska groteska* neposrednije je „pamtila“ medievalno- karnevalsko poreklo sotije.<sup>353</sup>

Korpus Ristićevih prvih prozних radova – fragmenti sotije *Prodavac Košnica*, lirski esej „Trenutci postanja“ i tekst za baletsku grotesku *Sobareva metla* – može se posmatrati kao kaleidoskop pluralnih realizacija istovetne poetičke i žanrovske matrice. Stilsko-formalna kompaktnost tekstova koji su obeležili Ristićev rad od februara 1922. do marta 1923, njihova vezanost za delovanje prve serije časopisa *Putevi* i *Misao*<sup>354</sup> i prisniju saradnju sa R. Petrovićem, ukazuje na vrlo specifičnu književnoistorijsku poziciju i vrednost tih tekstova. Oni poseduju karakterističnu karnevalsku *hibridnost* i *raspone* sotije: artefijelna alegorija i aktuelna društvena kritika, apstraktna tema i njeno konkretno predstavljanje, dijalogičnost i dramska forma (čiji tragovi opstaju čak i u proznim i esejističkim realizacijama), jezički ludizam, ironija i samosvest. Uz *burlesku* R. Petrovića, Ristićeva *sotija* predstavlja jednu od najproduktivnijih generičkih oznaka u

---

<sup>351</sup> Koautorski esej R. Petrovića i M. Ristića „Helioterapija afazije“ u književnoj kritici i istoriji uglavnom će biti razmatran na osnovu prvog, Petrovićevog dela eseja. Tu podelu eseja na (ko)autorske delove prvi je sproveo sam M. Ristić, kada je priređujući Rastkova *Izabrana dela* pedesetih godina pod naslovom „Helioterapija afazije“ štampao samo Rastkove delove eseja. Ali dok je u tom izdanju čitalac u priređivačkoj napomeni bio upućen na izvorni oblik eseja, kasnija književna kritika izgubiće receptivitet za izvorni poetički smisao tog koautorstva, često i za samu činjenicu njegovog postojanja. Zamisao o „malom romanu“ koju u prvom delu eseja iznosi R. Petrović, Predrag Petrović povezuje sa poetikom *Ljudi govore* (v. Петровић 2008).

<sup>352</sup> Za baletsku grotesku *Sobareva metla* muziku je napisao Miloje Milojević (Milojević 1981), dekor uradio Aleksandar Deroko, a u tekst su integrirani i stihovi R. Petrovića iz *Burleske* („Jedi junakovi“). Ovaj avangardni „balet“ bio je samo deo „celovečernjeg spektakla“ *Hiljadu i druga noć*, za koji se vezuju začeci osnivanja Umetničkog paviljona „Cvijeta Zuzorić“, tako da je taj „vrhunac kolektivne avangardne delatnosti“ istovremeno bio „u potpunosti integrisan u okruženje i vršio širu društvenu funkciju“ (Јовић 2013: 108). Program događaja bio je „jasno zamišljen u duhu karnevala / narodne svetkovine i izveden neposredno posle verskog praznika Sretenje“ (110). Više o organizaciji tog „multimedijalnog kolektivnog dela sa muzičkom osnovom i naglašenom ulogom plesa, protkano humorom i provokacijom utemeljenim na načelima karnevalizacije“, kao i o njegovim pariskim pandanima, v. Јовић 2013. O Ristićevom tekstu za *Sobarevu metlu* v. Голубовић 1996. Televizijska rekonstrukcija *Sobareve metle* realizovana je 1983. godine (Muzička redakcija RTS, red. D. Zupanc).

<sup>353</sup> Sam označitelj *groteska* dopire iz repertoara karnevalskih vrsta i postupaka; zanimljiva je mogućnost da se groteska vidi kao „sintetički izraz“ narodno-popularne i avangardne kulture (Buchler 2003: 19).

<sup>354</sup> O značaju časopisa *Misao* u vreme uređivanja R. Mladenovića (1922–1923) v. Бапаћ 2008.

srpskoj književnosti dvadesetih godina koja je direktno povezivala poetiku avangarde i dubinsko pamćenje karnevalske kulture.

Žanr sotije u tom avangardno-modernističkom kontekstu dobija smisao, oblike i funkcije koji se razlikuju od sotije A. Žida. Koautorstvo i dijalogičnost, karneval i javne svetkovine, „kolanje“ društvene energije i scensko izvođenje, afirmisanje novih, „izokrenutih“ književnih i životnih vrednosti – daleko su naglašenije u mikroformama Ristićevih prozno-esejističkih i scensko-grotesknih sotija nego u eksperimentu sa romanom koji sprovodi Žid. Ipak, određena poetička svojstva zajednička su za oba modela sotije, koja je i u Ristićevom slučaju vezana za stvaralačke postupke koje će (re)aktivirati antiroman *Bez mere*.

Prepoznatljivo svojstvo svih navedenih Ristićevih tekstova, u čijem se središtu nalazi žanrovski eksplicitno određena sotija *Prodavac Košnica*, čini tipologija njihovih književnih junaka. Protagonisti navedenih tekstova su po pravilu alegorijski likovi sa simboličnim imenima i lišeni konvencionalne psihogije, otelotvorenja određenih tipskih, apstraktnih uloga, „marionete“ u funkciji umetničke artikulacije novih poetičkih uvida. U *Prodavcu Košnica*, pored „naslovnog“ junaka, tu su: vajar Jakov, drug Žarislav, pesnik Tito, pauk, Klarabajnicvet, kojima se u drugom odlomku pridružuju i Ledi Le, Srebrni čovek, Sedma epoha i Hor anđela, a u neobjavljenom rukopisnom odlomku još i lik ubijenog milionera. U prologu *Sobareve metle*, „u tajnosti ispričanom gledaocima i slušaocima“,<sup>355</sup> popisani su alegorizovani junaci tog „psihološkog baleta jave i sna“: Mrav, Dete, Sentimentalnost, Svest, Gnjurac, Bahanalija, Ljubavnik Zadovoljenja, Samoubistvo, Hipnotizer, uz četiri balerine, dve „kocke“, „oko“ i „uho“ kao scenske rekvizite. Istom tipu funkcionalizovanih „junaka“, uronjenih u psiho-intelektualne „povesti“, pripadaju i protagonisti eseja „Trenutci postanja“, autor-pripovedač i njegova sagovornica-draga („visoka životinja duha i ljubavi“). Označitelj „Eho“ u ovom eseju, koji citatno uvodi replike R. Petrovića iz prethodnog dela eseja na koje se Ristić asocijativno nadovezuje, može se takođe shvatiti kao personifikacija jedne od pripovednih instanci, odnosno samog strukturnog postupka intertekstualizacije i dijalogizacije. Slični alegorijski junaci biće protagonisti dramske završnice antiromana *Bez mere*: Roman, Nemar, Ljubav, Rudar, Drug bez druga itd.

---

<sup>355</sup> Postupak koji V. Golubović dovodi u vezu sa naratorima između sekvenci nemog filma (Голубовић 1996: 570).

Pored alegorično-simboličnih likova, u *Prodavcu Košnica* pojavljuju se, međutim, i „junaci“ sasvim drugačijeg tipa, koji upućuju na referencijalno utvrđivi svet istorijske stvarnosti: Dedinac, Blez Sendrar ili Bodler, Ajnštajn, Stivenson ili gđin Pavle Popović, uz toponime Beča, Pariza i Ženevskog jezera, ili junake iz popularne kulture (Džon Brejs, izašao „iz popularnih divnih priča“). Tako se izrazito alegorijske konstrukcije ukrštaju sa konkretnošću življenog sveta, pa i života umetničke grupe okupljene oko časopisa u kojem se Ristićev prozni tekst pojavljuje kao neka vrsta *manifesta*.<sup>356</sup> To svojstvo teksta „Praštanje“ kao manifesta časopisa *Putevi* – o čijim se alternativnim nazivima u tekstu eksplicitno diskutuje<sup>357</sup> – pokazuje kako je alegoričnost avangardne sotije u velikoj meri bila modus *poetičke parabole*, odnosno jedan od načina za uobličavanje nove vrste (auto)refleksivne energije u prozi.

O kojoj vrsti oblikotvorne strategije, vrlo srodne „*psihološkom* baletu jave i sna“, tu biva reč, možda najrečitije svedoči rukopisni, neobjavljeni odlomak Ristićeve sotije. U tom odlomku Prodavac Košnica nalazi se na peronu, uz lokomotivu punu „sažete snage“, po svoj prilici onu koju će naredni, objavljeni odlomak „Biser-java“ zakovitlati do ekstatičnog samorastakanja. Junak je potpuno pasiviziran i pokoleban u pogledu izvesnosti (za pripovedanje fundamentalnih) kategorija *identiteta, prostora i vremena*. Taj *apstraktno-teorijski* sadržaj predstavlja glavno *konkretizovano* zbivanje avangardne sotije:

„priklešten između neprozirne prošlosti, neprozirne budućnosti u ovom sekundu sadašnjosti – stoji, kip: jer bi svaki korak bio opredeljenje: „stigao sam“ – „polazim“, i svaka iskra sećanja ili predosećanja bila bi siguran znak da je on – polazak, ili ne.

Da li?

Tako priklešten, svakako da – ako nije u raj – ne može dalje živeti, ne samo što vreme, otičući, moralo bi ga zgnječiti, ili povući sa sobom – nego i zato što nema gde da osloni svoje želje – u napred, i nema gde da nađe i najmanji delić materijala – u nazad – za građenje svojih

---

<sup>356</sup> Ovo svojstvo teksta „Praštanje“ već je istaknuto u kritici (Петров 1996: 242). Bilo je to i opštije svojstvo programskog karaktera časopisa *Putevi*, čiji „redakcijski život [...] nije samo književna činjenica, već i književna tema“ (Петров 1996: 243), za šta je posebno ilustrativan tekst „Spomenik Putevima“ R. Petrovića, objavljen u prvom broju ove revije.

<sup>357</sup> Evo tog karakterističnog odlomka o poetici naslova: „*Prodavac Košnica*: ‘U početku je bilo u projektu da se časopis *Putevi* zovu *Okna* ili *Znaci*. Vidite, dragi Jakove (pogledao ga je), sve je to na kraju krajeva isti široki naslućeni dah. Otvaramo okna zvezdama ili poljanama zelenim ili vodama, stenama ili iz mansarde nad Parizom huku i bezbrojnom moru krovova i dimnjaka, autobusima, električnim svetiljkama, svejedno, udišemo veze sa spoljnim nedoglednim vidicima. Ta to su samo znaci novih puteva. Polazimo, polazimo, produžujemo beskraj lutanja dodanašnjih“ (Ristić 1985: 22).

nada, svog straha, svoje zamišljene budućnosti – u napred. Nezadoovljan ma kojim ispunjenjem, trebalo bi da može – najnesvesnijim nadanjem – da može da projekcira\* zaletivši se iz prošlih godina, svoj život u budućnost [...] Ali tih šina nema. Zato je taj izgubljeni odsev jave: da ne zna da li odlazi ili dolazi – u ovom trenutku života Prodavčevog nemoguć, zato ga svežina i rečiti\* miris čađi protresaju po slepoočnicama, gone da živi, da živi, da živi, da živi, da živi, da živi. I gde? u kojoj knjizi, na kome dlanu, u kome sazvežđu, u kome alkoholu mogu da nađem tu ekstazu, to razrešenje, taj žig sudbine: vrtlog kojim su se odjednom, lokomotiva (1035), ubijeni milionar, Prodavac Košnica i neka neočekivana blud, neprirodna čulnost – zaneli, zakovitali u tom danu: 12 novembru 1922 – munjevito progrmeli, olujom [...] romantikom, u jednu neotkrivenu još mogućnost, [...] tolikim duhovima bolovanu mogućnost: ZA NOVI ŽIVOT – ?!“ (A1; Prilog 17).

Ristićev Prodavac Košnica na peronu, zaustavljen u trenutku u kom ne zna da li je živ ili mrtav, da li je u grad stigao ili iz njega kreće, junak je jedne „nebeletrističke“, *poetičke parabole* o samom problemu pripovedanja. Beležeći zaustavljeni trenutak *vremena* kao nulti trenutak *pripovedanja* i kolaps biografsko-identitetskog kauzaliteta, ovi i slični redovi pokazuju kako je alegorizacija u avangardnoj prozi za svoj „kritički“ sadržaj uzimala kategorije „fenomenologije“ samog pisanja, tražeći za njih odgovarajuće, refleksivnije i nemimetičke vidove izraza.

U tom svojstvu autorefleksivnosti ne treba videti samo opštu težnju avangardne proze već i jedno diferencijalno svojstvo Ristićevog književnog idioma. Postupci autotematizacije i metafikcionalizacije u Ristićevoj sotiji dati su sa specifičnim *eruditno-knjiškim* i *tekstualističkim* akcentima, koji će (p)ostati prepoznatljivo svojstvo Ristićevog proznog stila uopšte. Jednu od najranijih i najupečatljivijih figura te Ristićeve *eruditne fantazije*, ili „nebeletristične mašte“,<sup>358</sup> nalazimo u zamisli o *bibliografiji* koja bi trebalo da se nađe na kraju sotije. Tako, na početku teksta „Praštanje“, pripovedač oseća da bi, u pretpostavljenom vidokrugu čitalačkog očekivanja, novi tip ironijsko-citatnog pisanja kojim se služi trebalo braniti od zamerki o *imitaciji*, pa će moderna sotija na kraju knjige predviđati – *bibliografiju*.<sup>359</sup> Ta *bibliografija* uz *fikcionalni* tekst signal je o prisustvu „tuđe reči“ u parodijskim strategijama avangardne sotije i indikator recepcijskog statusa koji je naglašeno intertekstualno pisanje moglo imati u književnom polju dvadesetih

---

<sup>358</sup> Sintagma koju je sam Ristić koristio za svoj tip imaginacije (Ristić 1961: 123).

<sup>359</sup> „Reći ćete mi da imitiram ovog ili onog: ali zato je bibliografija na kraju knjige, razume se“ (Ristić 1985: 21).

godina. Figura bibliografije na kraju sotije važna je i iz perspektive Ristićevog daljeg stvaralaštva. Ona već u *prvom* Ristićevom proznom tekstu osvešćuje *intertekstualne*, palimpsestne procedure pisanja kao pastiša, aluzije, komentara, asociiranja i umrežavanja sa drugim tekstovima, koje će (p)ostati prepoznatljiva karakteristika Ristićevog opusa, posebno antiromana *Bez mere*. Ta tipično ristićevska, eruditno-knjiška imaginacija u *Prodavcu Košnica* dopunjena je i konceptom romantičnih junaka koji „osećaju samo kroz knjige“,<sup>360</sup> ili motivima koji se u tekstu pojavljuju „iz čisto knjiških ideja“.<sup>361</sup>

Posebnu vrstu ironijske demistifikacije Ristić sprovodi kroz (samo)svest junaka i pripovedača o *žanrovskim konvencijama*. Među parodiranim žanrovskim matricama u Ristićevoj sotiji privilegovano mesto imaju popularni romaneskni podžanrovi, iz nasleđa gotskog romana i njegovih *noire* derivata, posebno detektivskog romana i melodrame, ali i analognih filmskih žanrova. Iskazi pripovedača-komentatora zasićeni su opažanjem i ogoljavanjem *umetničke konvencije* kao takve. On prati kako se sotijski junaci-marionete pokoravaju predvidljivim žanrovskim shemama i podstiče iluziju da su imaginarna dešavanja i junaci zapravo van njegove pripovedne kontrole. Tako je s uvodnim opisom vajara Jakova, koji „uđe, visok i duge kose, kao i uvek umetnici na pozornici i na platnu još, na žalost“; Prodavac Košnica „sede u jednu naslonjaču duboku, - na žalost kao i uvek; zar i on? I on“; pri Titovom ubistvu Prodavac se „seti zapleta detektivskih romana“, dok je pojava Titovog krvavog i bledog duha „kao u najboljim melodramama“ (kurzivi B. A.). U tom maniru autorski glas postojano percipira i eksplicira sve što bi se moglo prepoznati kao osvedočena pripovedna konvencija („o zašto sve tako po pravilu“, 21), poentirajući postupak ironijskim formulama poput „nažalost“, „razume se“, „svakako“ i sl. Taj imaginativni tekstualizam i skriptorski habitus Ristićeve rane proze seže sve do stilsko-retoričke ravni, gde je moguće da mesec izgleda „kao jedan stih Blaise Cendrarsa: sugestivno nepotpun“ (23).

Svet Ristićeve sotije je jedan naglašeno *arteficijelan* i *intertekstualan* pripovedni univerzum, koji je u nadležnosti vrlo eksponiranog, mobilnog i ironičnog autorskog pripovedača, koji istovremeno *izgrađuje* i *destabilizuje* pripovedni svet: fingirajući

---

<sup>360</sup> „Romantični Žarislave moj, ja znam da vi uopšte osećate samo kroz knjige“ (25).

<sup>361</sup> „Naslonjače, parket, stolovi, redovi knjiga ukoženih, ormani i veliki globud (na sred sobe iz čisto knjiških ideja, ogroman i ozbiljan)“ (24).

nepotpunost ili nepouzdanost svog znanja,<sup>362</sup> predstavljajući pripovedni svet kao svet čija je egzistencija nezavisna od njega,<sup>363</sup> obraćajući se podjednako i čitaocima i junacima, diskutujući o književnim konvencijama i vlastitim pripovednim manevrima.<sup>364</sup> U tom sotijskom pripovedaču-ludi treba tražiti korene samosvesnog pripovedača Ristićevog budućeg antiromana, tj. metafikcije *Bez mere*.

Dodaju li se naznačenim svojstvima (junaci, pripovedanje, parodija, očuđavanje) još i liričnost, jezička ekspresivnost i ludizam, obuhvaćen je osnovni repertoar poetičkih postupaka proze koju M. Ristić 1922. godine podvodi pod generičku oznaku *sotije*. Ona se od Židove romaneskne sotije *Podrumi Vatikana* razlikuje po svojim avangardnim kvalitetima, naglašenijoj nemimetičnosti, alegorizmu, jezičkoj ekspresivnosti i lirizmu. Ipak, ako bi se u najavljenoj bibliografiji na kraju Ristićevog *Prodavca Košnica* našla i referenca na Židovu sotiju *Podrumi Vatikana*, to ne bi predstavljalo iznenađenje. S izuzetkom jezičke ekspresivnosti i lirizma, sva izdvojena svojstva *Prodavca Košnica* mogu se, u diskretnijim i fabulativno kompaktnijim oblicima, prepoznati i u *Podrumima Vatikana*. Dve sotije kompatibilne su po koncepciji arteficialnih junaka-marioneta. Čak i na motivskom planu *Podrumi* i *Prodavac* pokazuju neka zanimljiva poklapanja: pitanje nemotivisanog ubistva, lik pesnika odnosno romanopisca, pojavljivanje utvare/Bogorodice, ubijeni milioner, pa i motiv voza, koji je važan ekspresionistički topos, ali i optimalna topografija za lafkadijevsku ideologemu *acte gratuit*.<sup>365</sup> Postupak *mise en abyme*, koji će postati centralni mehanizam Židovog romana o romanu, prisutan je i u *Podrumima Vatikana*, čiji junak Julius razmišlja o pisanju romana koji bi bio zasnovan na ideji o *bezrazložnom činu* (kao što je to i roman, *Podrumi Vatikana*, u kom je Julijus samo imaginarni lik). Sličnu metatekstualnu funkciju u *Prodavcu Košnica* vrši

---

<sup>362</sup> Formulama poput: „kao da, zar ne?“, „možda“, „da li zvezde?“, „zašto?“, „šta se tu zbilo dalje, ne znam“.

<sup>363</sup> I u kojem vreme nastavlja da teče i tokom pripovedačevih digresija, u tipičnim metalepsama starih auktorijalnih pripovedača: „Ali vratimo se umornim korakom kamenorezačkom ateljeu, tu za sve ovo vreme Prodavac Košnica još uvek priča“ (21–22). Ili: „Žarislav se, međutim, nije dalje upuštao u psihologiju njihovih odnosa [...] povlačeći između njihovih krajnjih zagrljaja i moje proze tešku zavesu svoje zavirljive hipokrizije“ (35). Sve do pustolovnog iščezavanja junaka na kraju priče: „Oo. Iščežoše bez želje za zaključcima. Nešumno razlila su se glatka mora velikog globusa, otpolovili su neznanim brodovima, daleko... kuda prijatelji?“ (25).

<sup>364</sup> Up. posebno Tita koji je „zaboravio zaplet [...] sav dotadanji zaplet prošlosti, nepronicljivu zamršenost nevidljivog lanca“, ili „možda je zaplet njega zaboravio“ (33). Ili pitanje „kroja“, reda i nereda priče: „Bože moj, nisu svi ljudi krojači, ali je red kao i led, u najuzburkanijoj vodi prisutan, mogućan skriven.“ (34). Ili stapanje pripovedača i junaka: „Čujem već voz! Ja? Čuje ga Tito, jer ga čujem ja, koji ga u ovu Etiku utapam; čujem ga ja, jer Tito ga čuje“ (37).

<sup>365</sup> O vezi putovanja i *acte gratuit* v. Boros Azzi 1985.

diskutovanje o programu grupe okupljene oko časopisa *Putevi* u kojem se tekst pojavljuje, a antiroman *Bez mere* imaće temeljnu i obuhvatnu metafikcijsku strukturu.

Autotematizacija primenjenih postupaka i *mise en abyme figure Podrumska i Prodavca* predstavljaju samo kondenzovani oblik opšteg autoreferencijalnog i intertekstualnog habitusa obe sotije, koje oštricu društvene satire (pre)usmeravaju na kritiku određenog shvatanja književnosti. Tako u modernoj sotiji *društvena satira* sve više postaje i *književna parodija*, a dramska forma ustupa mesto heteroglosiji i unutrašnjoj dijalogizaciji. *Podrumi* i *Prodavac* vrlo su srodni i po žanrovima, pre svega popularnim i avanturističkim vrstama, koje ironijski re-aktiviraju.<sup>366</sup> Najdublji efekat naznačenih strategija sastoji se u ukazivanju na *arbitrarnost* same romaneskne fikcije, što će biti i važan momenat nadrealističke poetike *antiliterature* i kritike realističkog romana.

Jezgro poetičke samerivosti Ristićeve i Židove sotije počiva u tipu auktorijalnog *pripovedača-komentatora* koji istovremeno gradi i destabilizuje fiktionalni univerzum. Ironijski učinci tog samosvesnog, eksponiranog i distanciranog pripovedača, koji neumorno „lovi“ uplitanja svojih junaka-marioneta u generičke mreže i konvencije,<sup>367</sup> mogu se povezati sa karnevalsko-ludičkim izvorima sotije i Bahtinovim isticanjem značaja *lika lude* za figuru autora u modernom romanu.<sup>368</sup> Time se Židova i avangardna proza sreću u oživljavanju *menipske satire*. Ona kod Ristića, kao i u avangardnim delima uopšte, biva mnogo izrazitije vezana za jezička istraživanja i pitanja tekstualnosti, a kroz to i za apstraktnija i kompleksnija pitanja strukturacije književnih formi. Reč je o aspektima na koje upućuje generička oznaka „*psihološkog* baleta jave i sna“ (*Sobareva metla*), dakle *psihološke* ili *psihopoetičke sotije* u kojoj bivaju dramatisovani,

---

<sup>366</sup> E. Kankalon Židovu sotiju čita ne samo kao (društvenu) satiru već i kao (intertekstualnu) parodiju, a među parodiranim žanrovima *Podrumska Vatikana* izdvaja: Židova ranija dela, istorijski roman, detektivski roman, melodrama, srednjovekovni mirakul, viteški roman, obrazovni roman, pikarski roman (Cancalon 1991). S druge strane, Ristićeva sotija okrenuta je i „kinematografskim obmanama“, tj. popularnom filmu kao izvoru generičkih matrica i toposa.

<sup>367</sup> Up. primere iz Ristićeve sotije sa tonom pripovedača u *Podrumima Vatikana*, datih uostalom u Ristićevom prevodu: „Lafcadio, prijatelju moj, vi padate u senzaciju, i moje vas pero napušta. Nemojte očekivati da prepričavam iskidane uzvike jedne gomile, ciku“ (Жид 2004: 54). „Lafcadio, prijatelju moj; vi padate u najbanalnije; ako vam je suđeno da se zaljubite, nemojte računati na moje pero da opiše nered vašeg srca“ (63); „skeptični duhovi poriču činjenicu čim se samo odvaja od običnog. Za njih ja ne pišem“ (82).

<sup>368</sup> Mogući uporedni horizont mogao bi biti i francuski komični roman, odnosno antiromaneskna tradicija 17. veka. V. opise „nepopravljivog intervencionizma“ i nametljivih uplitanja autora-pripovedača, kroz preplet burleske, romaneskne samosvesti i ostataka usmenog kazivača, koje Ž. Ruse daje u ogledu o Skaronovom *Romanu o glumcima* (Pyce 1995: 95–104).



konkretizovani i problematizovani „apstraktni“ procesi i uvidi vezani za novo osećanje teksta i jezika, svesnog i nesvesnog, pesničke slike, vremena i prostora. Kao što će često biti slučaj u avangardnim delima, upravo je novi i pojačan senzibilitet za jezik vodio kompleksnijoj teorijskoj imaginaciji, koja je bila otelotvorena u samim književnim strukturama.

Ostaje da se razreši još jedno važno formalno pitanje – pitanje *dramske* odnosno *prozne* forme sotije. Pored toga što tip raspričanog i ironičnog autora-komentatora *Prodavca Košnica* možemo (bahtinovski) povezati sa figurom lude, klauna ili lakrdijaša, Ristićeva prozna sotija zadržala je i mnoge druge tragove *dijalogizma* i *dramske forme*. Pored za prozu neuobičajeno opširnih monologa i dijaloških razmena junaka, drugi odlomak sotije, „Biser-java“, bio je u celini dramsko-dijaloški strukturisan: sačinjen od nekoliko pripovednih blokova koji su zapravo „govori“, replike koje razmenjuju instance određene kao Ja, Sedma epoha i Hor Anđela. Pomenuli smo već kako je i esejistička proza „Trenutci postanja“ bila i strukturno i tipografski *dijalogizovana* kroz tri intertekstualna *Eha* iskaza Rastka Petrovića na koje se Ristićev koautorski završetak eseja asocijativno nadovezivao. Dramska groteska *Sobareva metla* dovešće postupke Ristićevih ranih proza i u eksplicitan *scensko-izvođački* i *karnevalski* kontekst, čime se avangardna sotija najviše približila izvornom miljeu u kom je nastala.<sup>369</sup> Ti *dijaloški* i *dramski* momenti Ristićevih ranih sotija izuzetno su važni kao anticipacija jednog neuralgičnog kruga strukturnih i poetičkih inovacija u *Bez mere*, gde će drama biti kao jedno od glavnih uporišta za generičko decentriranje romaneskne forme.

U kritici je već istaknut značaj koji je Ristićeva rana proza, pa i eklektična (po R. Vučkoviću – ekspresionističko-dadaistička) proza *Prodavca Košnica*, imala za poetiku antiromana *Bez mere* (Вучковић 2011). Preko te sotijske, karnevalsko-menipejske komponente, u Ristićev nadrealistički antiroman dopiru alegoričnost, dijalogizam, ironija, kritika društvenih i/kao književnih konvencija, nestabilnost i urušavanje fikcije, ali i poseban odnos prema jeziku i tekstu i iz njega izvedeni novi modusi refleksivnosti. Enciklopedijsko-eruditni karakter *Bez mere* nadovezaće se i preoblikovati parodijski i intertekstualni karakter Ristićeve rane sotije, pri čemu će zamisao o *bibliografiji* na

---

<sup>369</sup> Godinu dana kasnije, u „Komentarima“ u *Pokretu*, Ristić će pisati i o estetičkim mogućnostima cirkusa, fasciniran akrobatikom, klovnovskim modernim humorom i ludom klovnovskom mudročću (1985: 72–73). Slične mjuzikholške teme i scene Ristić će uneti u antiroman *Bez mere*, gde figura *saldo mortale* postaje imanentno poetička figura za najrizičniji čin samopropitivanja forme (poglavlje „Rudnici ili saldo mortale“).

kraju knjige biti dopunjena fusnotama, epigrafima i drugim eruditnim figurama koje su integralni deo Ristićeve (meta)fikcije. S obzirom na vreme nastanka *Prodavca Košnica* i saradnju Rastka Petrovića i Marka Ristića u ovom periodu, *sotija* i *burleska* se mogu videti kao dva *karnevalska* lika srpske avangarde dvadesetih godina. Ona su inspiraciju crpla iz dva tipa neoficijelne i popularne, „narodne“ književnosti – „mladićstva narodnog genija“ (Rastko), odnosno mladićstva popularne, avanturističke i „trivijalne“ literature i filma (Ristić).<sup>370</sup> Razlika u pogledu „težine erudicije“ te (dve) vrste intertekstualnog i „bibliotečkog“ pisanja – koje će kod Rastka Petrovića ubrzo biti napušteno, dok kod Ristića postepeno prerasta u osnovni kod njegovog autorskog idioma i opusa – počiva upravo u najavljenom *strukturnom* prodoru *bibliografije* na kraju knjige (*sotija*) ili *fusnota* uz tekst romana (*Bez mere*).

Do integracije *bibliografije* i *fusnota* u strukturu i poetiku (srpskog) romana doći će tek pola veka nakon Ristićeve avangardne *sotije* i antiromana. Prodor bibliografije, fusnote, beleški i komentara, predstavljao je materijalizaciju jednog novog prostora unutar „fenomenologije“ i poetike romaneskne forme. Taj prostor će biti sasvim asimilovan i imaginativno „popunjen“ tek u postmodernoj prozi, gde i sama „unutrašnja organizacija romana preuzima formalne principe iz repertoara izvantekstualnih pojmova“ (Jerkov 1992: 176).

#### 4. 2. 1. 3. Nadrealistička sotija između Žida i postmoderne

Zanimljivo je da će, nakon M. Ristića, žanr *sotije* četrdesetih godina obnoviti još jedan autor iz kruga nadrealista – Đorđe Jovanović. U vreme kada neposredno pre i početkom Drugog svetskog rata piše svoju „poučnu *sotiju*“ *Plati pa nosi*, koja će biti objavljena tek posthumno (1948), Đorđe Jovanović bio je ljuti protivnik i „proždrljivog čitaoca“ Marka Ristića i „dekadentnog individualiste“ Andrea Žida.<sup>371</sup> Jovanovićeve

---

<sup>370</sup> O *Burleski gospodina Peruna boga groma* Rastka Petrovića u kontekstu žanra burleske, karnevala, pripovednih inovacija i eruditnog pisanja v. tumačenje P. Petrovića (Петровић 2008; 2012).

<sup>371</sup> Jovanović je i autor polemičko-analitičke brošure *Andre Žid ili Nemoć dekadentnog individualizma* (1940), koja je prva monografska, samostalna publikacija o Židu u srpskoj književnosti (Prica 1995: 54, 248). Začeta u vreme polemika povodom Židovog *Povratka iz SSSR-a*, Jovanovićeve brošure sistematski se kreće kroz Židov prozni opus i predstavlja jedinstven kritičko-interpretativni poduhvat za svoje vreme. Jovanović neće propustiti da kritički apostrofira nadrealistički prezir prema romanu i realizmu, kao i da ukaže na srodnost Žida i nadrealista u pristupu romanu: „Roman je za Žida problematičan, eksperiment u punom smislu. U *Dnevniku o Kovačima lažnog novca* on uviđa izvesne prednosti romana, ali još više naglašava njegove nedostatke da bi se postigao puni razmah neposrednog izražavanja. Taj njegov dnevnik

*poučna sotija* pokazuje kako su se didaktičnost i satirično-kritički impulsi sotije mogli povezati sa duhom i potrebama angažovane socijalne književnosti tridesetih godina. To izuzetno neobično delo, zasnovano na naučno-fantastičnom motivu *zamenjenih glava*,<sup>372</sup> imalo je vrlo razvijen sistem uvodnih paratekstualnih napomena. Njih su činili: stranica sa objašnjenjem žanra dela (poučna sotija),<sup>373</sup> autorova ironična (anti)posveta H. Dž. Velsu, anarho-egoistički citat iz dela *Ego i njegovo vlasništvo* Maksa Štirnera, najzad i „PROLOG u kome pisac časka sa čitaocem o mnogo čemu, ali ipak ne zaboravlja da ispriča neke neophodnosti bez kojih ne bi mogla da započne ova poučna povest“, među koje spada i jedna dodatna refleksija o žanru sotije.<sup>374</sup> Obnavljajući tip auktorijalnog, fildingovskog pripovedača i sintaksu servantesovskih naslova s najavom sižea poglavlja, Jovanovićev roman ispisan je stilom „okolišnog pričanja, diskuzivnog umetanja piščevih shvatanja i sudova, direktnih karakterizacija i raznih ironičnih digresija“ (Поповић 1948: 437), dakle s narativnim svojstvima koje smo već sreli u Židovoj i Ristićevoj sotiji.<sup>375</sup>

„Ne potpuno dorađen“ i sasvim književnoistorijski zaboravljen, Jovanovićev roman je zapravo vrlo važna karika u poetičkoj evoluciji žanra sotije u srpskoj prozi 20. veka. U toj poučnoj i socijalno angažovanoj, antikapitalističkoj sotiji, koja bi, po Jovanoviću, čitaoca podučavala pre svega samim odabirom žanra,<sup>376</sup> sotija se vraćala

---

je u stvari roman o romanu“ (Јовановић 1940: 50). Jovanović daje i vrlo zanimljivo tumačenje *Podruma Vatikana* i Lafkadija, čiji nihilizam odmerava u odnosu na anarhizam M. Štirnera (1940: 24 i dalje).

<sup>372</sup> Taj neobični motiv se u (is)to vreme javio i u romanu *Zamenjene glave* Tomasa Mana, štampanom 1940. u Amsterdamu, na šta skreće pažnju J. Popović u predgovoru Jovanovićevom delu.

<sup>373</sup> „sotija i to poučna, jer je u njoj izneseno do kakvih je sve nepravdi dovela jedna inače sasvim zakonita kupoprodaja; osim toga mnogi neobični događaji opisani u ovoj knjizi potsetiće čitaoca na štošta što oni, doduše, vrlo dobro znaju, ali tako lako zaboravljaju; najzad, ovaj spis je napisan zanimljivo, tako da iako je poučan, ipak neće biti dosadan“.

<sup>374</sup> Reč je o odlomku čiji smo središnji deo naveli u uvodu ovog poglavlja. Okvirni delovi Jovanovićevog opisa žanra sotije takođe su zanimljivi: „Pisati sotiju, i to još poučnu, sa željom da ona nikoga ne uvredi, nije samo smešno nego i bezumno. Sotija nije sotija ako mnogima ne odbrusi koliko zaslužuju, pa ako joj se omakne i više – tim bolje. Ali šta je upravo sotija? – pitaju nas čitaoci. (Proždirači knjiga ne pitaju, jer oni sve znaju!). [...] Sotija, dakle, ostaje i dalje kamdžija, a kamdžija, kao što je poznato, ne zna i neće da zna za nežnosti, pa se zato nimalo ne treba čuditi što se i mi već na prvim stranicama ove naše sotije ne ponašamo naročito nežno, a naročito se drsko obraćamo (i obraćaćemo se) proždiračima knjiga“ (Јовановић 1948: 17–18). Identifikujemo li iza „proždirača knjiga“ koji zna šta je sotija, pored ostalog, i onog kojeg je Jovanović vrlo dobro znao i protiv njega oštro polemički istupao nakon svog istupanja iz nadrealističkog kruga, naime Marka Ristića, ova poučna sotija dobila bi i karakter jednog vrlo „poučnog“ intertekstualnog i ideološkog „obračuna“ nekadašnjih nadrealističkih saboraca.

<sup>375</sup> Jovanovićev roman je do čitalaca stigao ne samo posthumno i „ne potpuno dorađen“ već i sa brojnim priređivačevim izmenama (v. Поповић 1948).

<sup>376</sup> Naime, pitanjem zašto je Poezija uopšte epohalno primorana da napusti „liru“ i pribegne „kamdžiji“ društvene kritike i satire. Sotija je za Jovanovića Poezija, jer jedino „u rukama Poezije [...] kamdžija deluje poučno“, i to „ne na onoga koji je kamdžijan, već jedino na one koji se zapitaju i kidaju da nađu pravi odgovor: zašto je poezija odbacila liru a dograbila kamdžiju“ (18).

konkretnijim društveno-političkim okvirima i povezivala sa neuralgičnom temom 20. veka – odnosom komunizma i fašizma.

Sledeći put žanr sotije na poetički i epohalno karakterističan način inspirisao je tek srpsku (post)modernističku prozu. Reč je pre svega o „uzorak-knjizi“ (M. Pantić) Borislava Pekića *Kako upokojiti vampira* (1977). U Pekićevoj sotiji, u kojoj „nova poetika diskretno obezbeđuje da postmoderni obrti ne dovedu u pitanje njene etičke dileme“ (Jerkov 1992: 33), može se prepoznati fuzija *formalnih* inovacija Ristićeve avangardne sotije i antiromana, i *kulturnopolitičkog* interesa i etičke osetljivosti Jovanovićeve poučne sotije. Obećanje o „bibliografiji na kraju knjige“ iz Ristićeve nedovršene sotije, u Pekićevoj sotiji dovršeno je kao epohalna (re)asimilacija tog enciklopedijskog „dodatka“ u roman, u okviru kojeg postaje jezgro inovacijskih učinaka. Taj *aleksandrinski* „teret erudicije“ (M. Pantić), diskurs komentara i fusnota, fantazmagorični prelazi između fantastike i stvarnosti, pojava duhova mrtvih, „erudicijska“ zagušenost teksta koja popunjava i dinamizuje 'oskudnost' fabule“, „metastaza spekulativnosti“ i druge osobine koje će „nespremno i nesviklog čitaoca ostaviti pred vratima“ Pekićevog dela (Pantić 1987: 52), zapravo su, više nego što je to kritički ikada ozbiljeno u srpskoj književnosti, ista ona svojstva koja su čitaoce trajno zadržala na ulazu u Ristićev nadrealistički antiroman. S tom razlikom što je Ristićev avangardni roman-zamak takav *otpor čitaocu* svesno proizvodio i podrazumevao kao intendirani poetički efekat.

Tu dotičemo i jednako važne *granice* poetičkih sameravanja i uporedivosti, odnosno mesto na kom se *avangardni antiroman* i *postavangardni roman* razilaze u pogledu načina na koji pisci pristupaju „ispitivanju književnog diskursa suočenog sa drugim pripovednim sistemima, sa strategijom biografije, ideologijom nauke i problemom statusa teksta u tekstu“ (Jerkov 1992: 43). Na nivou poetike forme, ipak, struktura i eruditski habitus Pekićevog, kao i mnogih drugih dela postmoderne proze, jednu od očevidnih i neprepoznatih prethodnica imaju u citatnoj simfoniji, fusnotama, epigrafima, epistolama, polemikama i drugim „teretima erudicije“ u „oskudnosti fabule“ antiromaneskne menipeje i „poetske enciklopedije“ *Bez mere*.

Izuzetno redak žanr *sotije*, kao izdanak menipske satire, prisutan je, dakle, na tri prelomna mesta poetike modernog srpskog romana. On bi se mogao uzeti i kao neka vrsta *poetičkog indikatora*, retkog i naizgled marginalnog žanra kroz koji se s posebnom vidljivošću mogu pratiti globalniji procesi i dijahronija poetičkih transformacija. 1) Na

prvom stupnju, u dvadesetim godinama, nalazimo Ristićevu *avangardnu sotiju*. Ona je vezana za delo A. Žida, zaslužnog za uvođenje ovog žanra u moderni evropski roman na prelomu vekova, ali i za Ristićev nadrealistički antiroman metafizijskog i enciklopedijskog tipa. 2) Na drugom stupnju sotiju obnavlja Đ. Jovanović u okviru *socijalno angažovane proze* vezane za neuralgične kulturno-političke i deološke podele u deceniji neposredno pre i posle Drugog svetskog rata. U toj važnoj tranzitnoj epohi, koja je podvrgnuta gotovo potpunom književnoistorijskom zaboravu, sotija se vraća neposrednijim satiričkim i društveno-kritičkim funkcijama. 3) Tek etičke dimenzije te angažovane, „poučne sotije“ omogućavaju da se adekvatno kontekstualizuje sintetički, epohalno novi lik *postmoderne sotije*, čiji eruditni koreni sežu do enciklopedijskog modela nadrealističkog antiromana, a kulturnopolitički „gen lektira“ i etička osetljivost do socijalno angažovane literature. Ukoliko poetika žanra sotije na isti horizont dovodi tri tako različita i epohalno reprezentativna dela, onda bi se sotija mogla smatrati i jednim književnoistorijski vrlo „poučnim“ žanrom-indikatorom, menipejskim žanrom pojačane osetljivosti na krupnija pomeranja i promene u percipiranju odnosa između književnosti i stvarnosti.

#### 4. 2. 1. 4. Zaključak

Činjenica da svoju ranu, nemimetičku, alegorijsko-satiričnu prozu Ristić podvodi pod žanrovsku oznaku *sotije* predstavlja istorijskopoetički indikator prvog ranga. To je najproduktivnija žanrovska oznaka koju Ristić koristi 1922–1923. i koja se može povezati sa većinom njegovih proznih i dramskih tekstova nastalih u tom periodu. Značaj aktiviranja tog retkog, karnevalskog žanra je višestruk. 1) Vezujući se za žanr sotije, Ristić reaktivira jedno od važnih uporišta *menipske satire*, ključnog žanrovskog katalizatora u bahtinovskoj viziji evolucione dijalektike evropskog romana. To omogućava ispitivanje načina na koji poetika srednjovekovne sotije biva modifikovana u kontekstu avangardnih poetika, pri čemu baletska groteska *Sobareva metla* još izrazitije i očiglednije pamti ono što poetika *prozne sotije* donekle prikriva, naime *dramsko* i *karnevalsko* poreklo žanra. 2) Sotiju je u modernom evropskom romanu obnovio Andre Žid, i upravo su dela tog žanra, a posebno *Podrumi Vatikana*, bila glavna kopča u kratkotrajnom „savezništvu“ između Žida i (francuskih) dadaista i nadrealista. Činjenica

da je Ristić jedna od najznačajnijih figura u recepciji Židovog dela u srpskoj književnosti 20. veka, da već 1929. prevodi *Podrume Vatikana* i da u modernu srpsku književnost uvodi dva tipična židijanska žanra – *sotiju* i *roman o romanu* (antiroman) – daje osnovu za situiranje Ristićeve poetike proze u kontekst žanrovskih i formalnih inovacija koje se vezuju za Židovu prozu. 3) U širem kontekstu, interakcija između nadrealističke i Židove poetike proze otvara prostor za izvođenje obuhvatnijih istorijsko-poetičkih zaključaka. S jedne strane, recepcija Žida u srpskom nadrealizmu ima nešto drugačiji status nego u francuskom pokretu i ostavlja neposredniji otisak u Vučovom i Ristićevom (anti)romanu. Iz perspektive Ristićeve proze, indikativno je genetičko nadovezivanje i poetičko ukrštanje *sotije* i *romana o romanu*; ključna formalna svojstva Ristićevih ranih alegorijskih proza postaju konstitutivna za metafikcijsku strukturu *Bez mere* i ona svojstva Ristićevog antiromana po kojima on odstupa od poetičkog standarda nadrealističkih (anti)romana svog vremena. Uzimajući u obzir da je i u Vučovom *Korenu vida* jedina eksplicitna intertekstualna referenca bio Židov „ničeansko-vajldovski“ *Imoralista*, može se naslutiti alternativna zona poetičkih (pro)toka kroz koje se profilisala specifičnost srpskih nadrealističkih (anti)romana u odnosu na francuske. Najzad, činjenica da vrlo redak žanr *sotije* u tridesetim godinama obnavlja još jedan nadrealista, Đorđe Jovanović, a nakon toga tek srpska (post)modernistička proza (B. Pekić, S. Basara), omogućava da se ukaže na diferentan doprinos nadrealista u uvođenju i transformacijama jednog atipičnog i važnog, židijanskog žanra u srpskoj književnosti dvadesetog veka.

## 4. 2. 2. RISTIĆ I DŽOJS

### 2. 2. 1. Ristić i recepcija Džojisa od *Uliksa* do *Fineganovog bdenja*

Kada je u decembru 1924. godine, u „Komentarima“ objavljivanim u listu *Pokret*, izašao tekst „Pogled na Džemsa Džojisa“ dvadesetdvogodišnjeg Marka Ristića, bio je to poseban događaj za srpsku književnost. Ristić je već u tom trenutku imao jasnu svest da kulturnoj javnosti kojoj se obraća prvi put skreće pažnju na autora koji je „neosporno među najvećim imenima žive svetske literature“ (Ristić 1985: 84; Ристић 1924).<sup>377</sup> Godinu dana ranije, Ristić je u prvom broju nove serije *Puteva* najavio fragmentarne prevode Dž. Džojisa, čije ime, kako će kasnije tvrditi, „nikad dotle kod nas nije bilo pomenuto“ (Ristić 1966: 62). Iz Ristićeve prepiske sa A. B. Šimićem (v. Ristić 1966: 228–231) saznajemo da se Džojis tada čitao u avangardnim krugovima, kao i da je Ristić bio jedna od posredničkih stanica ili – da upotrebimo metaforu kojom je Ristić je opisao svoju „medijumsku“ ulogu pri pisanju „Komentara“, a koja će nakon Deridinog „nestručnjačkog“ priloga o *Uliksu* postati popularna i u džojisologiji – „telefonska centrala“ za razmenu podataka o Džojisu i njegovim delima.

Ristićev „Pogled“ bio je *prvi*, a pri tome i jedan sasvim *osoben* pogled na Džojisa i *Uliksa* štampanog dve godine ranije u Parizu. Specifičnost tog pogleda nagovestio je sam Ristić, koji i tekst o Džojisu, u utvrđenom maniru svoje esejističke serije, piše polazeći od sasvim aktuelnog povoda i konkretnih tekstualnih predložaka. Ovaj put u pitanju su bila dva predloška iz pariske periodike. Prvi „pretekst“ bio je premijerni broj revije *Commerce* koji je doneo prve fragmente *Uliksa* prevedene na francuski (Joyce 1924). Na osnovu njih možemo utvrditi sa kojim je delovima Džojsovog romana Ristić bio zasigurno upoznat: reč je o poglavljima „Telemah“, „Itaka“ i „Penelopa“. Drugi Ristićev „pretekst“ činio je tekst Valerija Larboa „James Joyce“ (Larbaud 1922), objavljen u *Novoj*

---

<sup>377</sup> Šira recepcija Džojisa u srpskoj književnosti počinje tek pedesetih godina 20. veka, kako to pokazuju bibliografije kritičkih tekstova u disertaciji *Engleski modernizam u srpskoj književnoj kritici* (Josipović 2010). Ristićev tekst iz 1924. tu se našao verovatno zahvaljujući svom produženom istorijskom životu, pošto je pedesetih godina preštampan kao dodatak u Ristićevom *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* (1953). Nakon Ristićevog teksta iz 1924, o Džojisu je tridesetih godina, u seriji članaka „Stvarnost u stranoj i našoj književnosti“, pisao i R. Petrović (Petrović 1974: 218–284); sasvim ga marginalno u polemici sa nadrealistima 1932. pominje T. Ujević (Ujević 1979); kratak osvrt na Džojisa daje i D. Matić u tekstu „O savremenom francuskom romanu“ iz 1937. (Матић 1956). Poređenja radi, recepcija Džojisa u hrvatskoj književnosti počinje 1928, napisom „stranca“ Ivana Gola u časopisu *Vijenac*, dok se kritički tekst uporediv sa Ristićevim, pisan s osloncem na eseje V. Larboa i E. R. Kurcijusa, pojavljuje 1932. godine (v. Peričić 1999: 50, 53).

francuskoj reviji 1. 4. 1922. Ristićevo čitanje Džojsova je na tom važnom tekstu gotovo u celosti i zasnovano.

Iako Ristić u svom članku, kako sam kaže, Larboov tekst uglavnom „prepričava“,<sup>378</sup> značaj odabranog predloška bitno je odredio način na koji je Džojsovo delo stupilo na horizont srpske književnosti. Larboov esej je, uz eseje T. S. Eliota i E. Paunda, pripadao najužem „kanonu prikaza *Uliksa*“ (Nash 2009: 45) i jedan je od najznačajnijih tekstova u ranoj recepciji Džojsovog romana uopšte.<sup>379</sup> On je bio proširena verzija predavanja koje je Larbo u decembru 1921, pred samo objavljivanje *Uliksa* (feb. 1922), na inicijativu Silvije Bič i Adrijen Monije održao u Domu ljubitelja knjiga, kada je Džojsovo delo prvi put predstavljeno francuskoj publici. Specifičnost tog Larboovog predavanja (i kasnije teksta) bila je u tome što je bilo pripremljeno u saradnji sa Džojsovom, koji je Larbou za tu priliku ustupio i tzv. „shemu“ *Uliksa*. Džojsov dijagram globalne strukture dela, koji je predočavao sistem homerskih i drugih korespondencija na kojima je počivala složena arhitektonika *Uliksa*, tada je prvi put bio javno prezentovan. Za istorijat recepcije *Uliksa* u srpskoj sredini svakako je značajna činjenica da Ristićeve „neuredne“ čitalačke „beleške“ nepogrešivo prenose sve one momente koji se iz šire perspektive proučavanja recepcije *Uliksa* ukazuju kao ključni doprinos Larboovog teksta – pripadnost pozitivnom toku recepcije Džojsovog dela („mladi radikali“ vs. „stariji konzervativci“); uvođenje teme „obrazovanog čitaoca“; stavljanje naglasaka na čitanje koje je proizilazilo iz „sheme“; istovremeni naglasak na „čovečnosti“ knjige i njenoj stilskoj virtuoznosti; isticanje tehnike unutrašnjeg monologa (v. Nash 2009: 45–47).

Ristićev individualni doprinos u tako koncipiranom informativnom i čitalačkom eseju odnosi se najpre na *selekciju* podataka iz Larboovog teksta i specifične *naglaske* koje im daje, a potom i na završni odlomak u kojem Ristić sažima svoje utiske iz čitanja

---

<sup>378</sup> Sama forma Ristićevog *čitalačkog eseja*, sačinjenog od niza izvoda, sumiranja i reinterpretacija Larboovog članka, sadržala je nešto od kubističko-montažnog postupka avangardnih tekstova. Tu „didaktičnu“ formu citatno-montažnog sažimanja intertekstualnog predloška Ristić će u adaptiranom obliku primeniti i u *Bez mere* („Dijalog povodom Vandinih Ispovesti“), a u trenutku kad svaki navodnici i ukazivanja na predložak nestanu, kao pri komponovanju govora Magije i Demona na temelju naučne i paranaučne literature o ezoterijsko-okultističkim fenomenima u dramskom odeljku *Bez mere* (v. Ristić 1986: 264), o čemu će posebno biti reči, u srpskom romanu biće primenjena (i ostati neprimećena) tačno ona tehnika manipulisanja dokumentiranim izvorima i citatnim postupkom koja će sedamdesetih godina izazvati polemiku oko Kišove *Grobnice za Borisa Davidoviča*.

<sup>379</sup> Larbo je jedna od ključnih figura u promociji Džojsovog dela u Francuskoj. On je priredio i prve prevode odlomaka iz *Uliksa* na francuski u prvom broju časopisa *Commerce*, u čijem je uredništvu bio. Prvo integralno izdanje *Uliksa* na francuskom nosiće naznaku da su prevod u celini pregledali autor i Larbo.



prevedenih fragmenata *Uliksa*. Pošto je zainteresovan pre svega za Džojsov poslednji roman, Ristić skoro sasvim preskače biografski deo Larboovog eseja, a na delima koja prethode *Uliksu* zadržava se samo u meri u kojoj se kroz razvoj Džojsove pripovedne tehnike približavaju pitanjima koje pokreće njegovo krunsko delo.<sup>380</sup> Ristić ne propušta da istakne probleme koje su Džojsova dela imala sa objavljivanjem, dakle njihov nekonformni, subverzivni karakter i recepcijske „šumove“ koji su pratili prijem eksperimentalnih i avangardnih dela uopšte. Sve naznačene podatke Ristić prenosi iz Larboovog članka, i oni su sažeti, deskriptivni i informativni. Ono što je značajno jeste da se u centralnom delu svog eseja Ristić zadržava na onim svojstvima koja su zaista bila diferentna za Larboov pristup Džojsovom romanu, dakle najznačajnije aspekte i uvide jednog od najznačajnijih tekstova u ranoj recepciji *Uliksa* uopšte.

To se najpre odnosi na opis tehnike unutrašnjeg monologa, koji Ristić daje na temelju Larboovog članka (1921: 398), ali u velikoj meri i u vlastitoj sintezi i sa specifičnim naglascima (laboratorijum, eksperiment, poslednja rečenica). Taj larboovsko-ristićevski odlomak možda je najraniji opis džojsovske tehnike unutrašnjeg monologa na srpskom jeziku:

„Unutrašnji monolog prati sva razmišljanja ličnosti koja je pred nama, prisustvujemo iznutra, a ne spolja, psihičkom životu njenom, gledamo njenim očima, pratimo sve prelive, sve impresije njene, nalazimo se unutra, u laboratorijumu, još više, u samom eksperimentu. I broj metafora, simbola, raste. Uopšte, svima putevima, približujemo se samom materijalu života: jer realizam nije uvek najkraći put između stvarnosti i duha“ (Ристић 1924: 179; Ristić 1985: 85).

Ristić će ovaj opis unutrašnjeg monologa kao antirealističkog prosedea dopuniti osvrtom na poslednje poglavlje *Uliksa* i svojevrсну tipografsko-ortografsku *mimezu* u tehničkoj prezentaciji monologa Moli Blum:

---

<sup>380</sup> U Ristićevom zaobilaženju Larboove diskusije o naturalizmu, ili u transponovanju „naturalističkog“ u „realistično“ i dodavanju epiteta „lirsko“ pri opisu Džojsovih pripovedaka, takođe uočavamo neku vrstu adaptacije kritičke terminologije, koju Ristić prevodi na pojmove koji su bili aktuelniji u čitalačkoj sredini kojoj se obraćao. I Larbo je nastojao da Džojsovo delo opiše na način koji će ga približiti francuskoj čitalačkoj publici. Tako Larbo sporove povodom *Uliksa*, koji je proglašavan i za „pornografsko delo“, povezuje sa slučajevima Bodlera, Flobera ili Vitmena, prosede *Dablinaca* sa varijetetima francuske naturalističke proze, a *Uliks*, što je zanimljivo, sa autorima iz najužeg nadrealističkog „panteona“, jer: „u *Uliksu* više se ne prepoznaje uticaj naturalizma i pre pomišljamo na Remboa i Lotreamona, koje Džojso nije čitao“ (Larabud 1921: 394). Zanimljivo je da Ristić u svom eseju ne prenosi ovu napomenu.

„To je jedno nabujalo oticanje reči bez ikakve interpunkcije, koje svojom uzburkanošću, brzinom, prati sve prelive, skokove, asocijacije ideja, bez prekida, bez uobličavanja. Francuski tekst, povodeći se za engleskim, da bi što stenografskije, što mimetičkije pratio tempo moždanog rada, vrtoglavo to strujanje, štampan je bez akcenata, bez apostrofa“ (1985: 86).

Drugo važno svojstvo „Pogleda na Džemsa Džojso“ tiče se Ristićevog kritičkog senzibiliteta za one aspekte Larboovog članka koji su inaugurisali tzv. eruditno čitanje *Uliksa*.<sup>381</sup> To su ujedno i aspekti najvažniji za razumevanje značaja džojsovskog iskustva za Ristićevo promišljanje romana kao enciklopedijske forme. Reč je o viđenju *Uliksa* kao složene alegorijske konstrukcije i „moderne Odiseje“. Između ta dva aspekta uliksovske strukture postojala je određena hijerarhija, koja se može prepoznati i u Ristićevom pristupu. Ristić se u svom prikazu, koji i doslovno pominje reč „shema“, najduže zadržava na opisu „neverovatno komplikovane“ „arhitekture“ Džojsovog romana, čija krajnja „moć konstruisanja“ zapravo započinje onim radom strukturnog „orkestriranja“ kad, ponad već dovoljno zamašne osnove homerskih paralela, i „svaka epizoda predstavlja jedno zasebno remek-delo književne matematike, književne muzike, virtuosnog časovničarstva. Svaka govori o jednoj zasebnoj nauci, ili umetnosti, sadrži svoj osobeni simbol, predstavlja jedan određeni organ ljudskog tela, ima svoju posebnu boju (kao u katoličkoj liturgiji), ima svoju osobenu tehniku, i odgovara jednom satu dana“ (Ristić 1985: 86; deo pod unutrašnjim navodnicima je citat iz Larboovog članka). Ristićeva fascinacija vezana je, drugim rečima, za *ekscenčne* strukturne učinke *sheme Uliksa* koji su nadilazili nivo odisejskih analogija i pretvarali *Uliks* u naddeterminisanu teksturu, *epistemološku metaforu* (Eko) i kompleksni izraz avangardnog simultaneizma.

U završnom odlomku eseja Ristić sumira svoje utiske iz čitanja tri prevedena poglavlja *Uliksa*. Ristićeva zapažanja su impresionistički intonirana, a najsnažniji čitalački utisak i užitak Ristić izvodi iz činjenice da izrazita konstruktivnost i komplikovanost *Uliksa* nisu potrlji živi duh i polet tog dela koje „živi ne samo kao mašinerija, već i kao živi organizam“.<sup>382</sup> Premda se i u tome može naslutiti uticaj

---

<sup>381</sup> O dvema kritičkim tradicijama u čitanju *Uliksa*, prema Dž. Džonson, v. Perišić 2013: 52 i dalje.

<sup>382</sup> P. Petrović istakao je da Ristić kod Džojso, kao i kod Prusta ili u prikazu Crnjanskih *Seoba*, visoko vrednuje svojstvo *liričnosti* (Петровић 2008: 295). Nakon intertekstualne analize eseja „Pogled na Džemsa Džojso“ taj lirizam zaista se može utvrditi kao Ristićev specifičan *dodatak* larboovskom „pretekstu“ i označitelj pod koji je Ristić podvodio ono nerealističko, živo i inovativno u modernoj prozi. Mnogo je, međutim, značajnija Ristićeva fascinacija hibridnim karakterom *Uliksa*, njegovim alegorizmom i

Larboovog članka, tj. njegovog „obećanja“ da sva komplikovanost *Uliksa* za pažljivog i „obrazovanog“ čitaoca postepeno srasta u „organizovanu celinu“ bojenu čovečnošću, Ristićeve formulacije su originalne i rezultat autentičnog čitalačkog odziva. Ristić na osnovu Larboovog tumačenja i tri reprezentativna odlomka *Uliksa* imaginira složenu romanesknu konstrukciju koja „živi ne samo kao mašinerija, već i kao živi organizam“:

„Međutim, kada sam počeo da čitam prve redove prevedenih fragmenata u časopisu *Commerce*, osetio sam koliko ima vazduha, poleta, svetlosti, poezije i života u komplikovanom organizmu tog romana. U svojoj jačini, u svojoj monumentalnosti, ovaj ogromni prozni spev živi ne samo kao mašinerija, već i kao živi organizam. U strogosti tog rada, u tom modernom klasicizmu, ostalo je mnogo sunca, u radosti ili dubini te proze, mnogo smirenog, svetlog, klasičnog zanosa, mnogo mora. *Commerce* donosi početak prve epizode (I, 1) koji je blistava uvertira koja odmah, kao jutarnji likujuć dah s mora, ponese sve detalje svakodnevnoga u svetlost, u konkretnu spiritualnost. Zatim dolaze fragmenti iz 2. epizode III dela, koja je sva pisana jednom čudnovatom tehnikom, kao u katehizmu: pitanje, odgovor; pitanje; odgovor; stil je tu savršeno precizan, prozi dat jedan naučni tok. Efekat čudan ali vanredan, odavna nisam sa takvim divljenjem zastao pred takvom novinom, osobenošću, čvrstom nehodičnom lirikom proze“ (Ristić 1985: 87).

U Ristićevim formulacijama nalazimo skoro isključivo varijaciju te figure po kojoj bi moderni roman bio istovremeno „mašinerija“ i „živi organizam“, dakle spoj onoga što se obično (birgerovski) oponira kao recepcijski doživljaj karakterističan za tradicionalno, organsko umetničko delo, odnosno montažno-fragmentarne strukture neorganskog avangardnog dela (v. Birger 1998: 105–112).<sup>383</sup> „Efekat čudan ali vanredan“ i divljenja dostojan u meri u kojoj Ristić u „nesavitljivoj“ konstrukciji Džojsovog romana oseća liriku, „fantasmagoriju književnih sredstava i poezije“,

---

konstruktivnošću, „ogromnom arhitekturom“ koja nije poništila već potvrdila lirizam i organičnost književne forme.

<sup>383</sup> To je onaj „trud oko shvatanja konstruktivnih principa“ i „zagonetnosti“ avangardnih dela koji je po Birgeru jedna od odlučujućih promena koje su avangardni pokreti uneli na polu recepcije: „Pažnja recepijenta ne sumerava se više na smisao dela, koji se može shvatiti čitanjem njegovih delova, nego na princip konstrukcije“ (Birger 1998: 123). Ono što želimo da naglasimo jeste da u tom novom tipu recepcije, za koju je ilustrativna Ristićeva uliksovska fascinacija, upravo *princip konstrukcije* i *strukturni obrasci* izazivaju estetski učinak koji je nekada izazivala rekonstrukcija smisla, odnosa dela i celine u klasičnom, organskom delu. Tome bi odgovarala Birgerova projekcija sinteze *formalnog* tumačenja, primerenog avangardnim delima, i *hermenutičkog* postupka, primerenog klasičnom delu, jer „i avangardno delo se još može razumeti hermenutički (tj. kao smisaona celina), samo je celina uključila u sebe protivrečnosti“ (124).

„ogromni prozni spev“ u kom se organski spajaju, s jedne strane, „priroda“, „svakodnevnica“, „nehotičnost“, „poezija“ i „život“, a s druge strane ono „komplikovano“, „ogromno“, „strogo“, „jako“, „monumentalno“, „orkestrirano“, „spiritualno“, „precizno“, „naučno“, „čvrsto“. Ukratko, *Uliks* je za Ristića neka vrsta oksimoronske konstrukcije: *organska mašina, konkretna spiritualnost, romantični klasicizam, ili čvrsta nehotična lirika proze.*

Iz načina na koji je Ristić 1924. želeo da „naš čitalac bar malo nasluti veličinu Džojsovu“, današnji čitalac vidi značaj Ristićevog pionirskog napisa ne samo za istorijat recepcije Džojsova u srpskoj kulturi već i za mnogo važnija pitanja poetike, teorije i istorije modernog (srpskog) romana. Sličnu konstruktivnu organičnost, koja je njegov glavni utisak iz čitanja *Uliksa*, Ristić će pokušati da teorijski osmisli u svojoj doktorskoj tezi *Metafizika novinskih vesti* koju je 1927. prijavio na École des hautes études sociales u Parizu. U tom retko zanimljivom nacrtu za jednu hegelijansku avangardnu disertaciju, Ristiću je kao model montažno-fragmentarne strukture poslužila *periodička forma*, a kao paradigma organskog jedinstva *svest* posmatrača-čitaoca. U toj svesti delovi barokne *ruine* ponovo bivaju podvrgnuti dijalektizaciji i tek tim povratkom neprekidnom *postajanju* u vremenu zadobijaju organsko jedinstvo. Ristićeva odluka da napusti dovršavanje doktorske teze koicidirala je sa njegovom odlukom da započne (anti)roman *Bez mere*, gde će teorija avangardne forme biti ispitana kroz praksu pisanja (meta)fikcije.

Ristićeva džojsovijanska fascinacija predstavlja svojevrsnu „anomaliju“ iz perspektive globalnog odnosa (francuskog) nadrealizma prema Džojsovu. Iako je zreli i pozni period Džojsovog rada, obeležen dovršavanjem i publikovanjem *Uliksa* i pisanjem *Fineganovog bdenja*, proveden u Parizu, gotovo da nije bilo kontaktnih veza i dublje poetičke interakcije između pariske avangardne grupe i jednog od najcenjenijih i najosporavanijih romanopisaca u egzilu.<sup>384</sup> Šenije-Žandron je u studiji *Nadrealizam i roman* opšti stav francuskih nadrealista prema Džojsovu okarakterisala kao ravnodušnost (Chénieux-Gendron 1983: 122). Tome je razlog bez sumnje bio status romansijerske delatnosti u nadrealizmu i Bretonovom prvom *Manifestu*, gde je roman rezolutno odbačen kao tipičan građanski književni žanr, podjednako estetski redundantan („stil

---

<sup>384</sup> Svojevrsni izuzetak predstavlja Filip Supo, koji je bio u užem krugu Džojsovih saradnika i početkom tridesetih godina učestvovao u prevođenju odlomka „Ana Livija Plurabel“ iz *Fineganovog bdenja* na francuski; ali to je deo Supoovog individualnog književnog delovanja, nakon što se sredinom dvadesetih godina razišao sa Bretonovim pokretom.

čiste i jednostavne informacije“) i etički problematičan („realistički stav“). Do promišljanja mogućih analogija između nadrealističke i Džojsove poetike doći će tek u posleratnom periodu. Tako je, na primer, u poznim autopoetičkim zapisima u knjizi *Je n'ai jamais appris...*, Aragon skrenuo pažnju na paralelu između homerske teme u njegovom romanu *Telemahove avanture* (1922) i u *Uliksu*, ali i naglasio da to nije bilo produkt poznavanja Džojsovog dela. Površinski i eksplicitan tretman odisejske teme u *Telemahu* predstavljao je po Aragonu „inverznu i fragmentarnu sliku onoga što čini singularnost“ monumentalnog *Uliksa*, u kom je homerska tema ostajala „podzemna“ i „skrivena“ (Aragon 1969: 22–23).

S druge strane, književnoj kritici nije mogla promaći kompatibilnost između središnjih inovacijskih tehnika Džojsove proze i nadrealističke poetike. *Unutrašnji monolog/tok svesti* i *automatsko pisanje* dva su načina na koja je moderna književnost, u kontaktu s epohalnim iskustvom psihoanalize, istraživala mogućnosti jezičkog posredovanja „metalogike nesvesnoga i iracionalnoga“ (Broh 1979: 154). Ipak, između dve srodne tehnike postojala je i jedna fundamentalna razlika, na koju će se Breton osvrnuti pedesetih godina, u tekstu „Du Surréalisme en ses oeuvres vives“ (1953/5).

Bretonovo viđenje suštinske razlike između Džojsovog *unutrašnjeg monologa* i nadrealističkog *automatskog monologa*, Ristić je parafrazirao u (d)opisu iz šezdesetih godina:

„Osnovna razlika između nadrealističkog automatskog monologa i Džojsovog 'unutrašnjeg monologa' dolazi otuda, po Bretonovom mišljenju, pošto Džojsova u krajnjoj analizi 'teži najpribližnijem podražavanju života (čime ostaje u okviru umetnosti, ponovo pada u romansijersku iluziju, ne izbegava da se uvrsti u dugi red naturalista i ekspresionista)' dok nadrealistički 'čisti psihički automatizam' pretpostavlja shvatanje da se ono što izvire i navire iz jednog dubokog unutrašnjeg izvora ne može kontrolisati i u književne svrhe iskoristiti bez opasnosti da taj izvor usahne. Po tom shvatanju, pošto Džojsova stavlja slobodnu asocijaciju ideja u službu izgradnje jednog književnog dela, koristeći se raznim polifoničnim i polisemantičnim sredstvima, on ne može da izbegne literaturnu proizvoljnost svojih konstrukcija“ (Ristić 1989: 215).

Nakon što je izložio Bretonovo razgraničavanje dva proseada i (de)valorizaciju Džojsovog modernističkog (pre)ostanka u literaturi i realizmu, Ristić u nastavku daje

svoje alternativno viđenje ili korektivni naglasak: „Ostaje, međutim, čini mi se, da i Džojš, kao i nadrealisti traži svoju sirovinu u onoj oblasti gde se, na dnu ljudskog duha, ljudskog bića, rađaju želje u punoj slobodi, gde nastaju mitovi, i gde ljudski govor ima svoj najdublji koren...“ (Ristić 1989: 215). U tom „čini mi se“ gde Džojš „kao i nadrealisti“ istražuje interakciju *jezika, mita i nesvesnog*, signalizovana je „mera“ i smer Ristićevog odstupanja u odnosu na bretonovska stanovišta u pogledu epohalnog smisla i značaja Džojsovog dela. Za Ristićev eruditni i logičko-hermeneutički duh Džojš i Breton nisu uzajamno isključujuće alternative.

Uporedni pogled na Bretona i Džojša koji je Ristić dao u dnevničkoj belešci iz novembra 1929, donekle prejudicira smisao razlike koju će kasnije izvesti Breton, ali tu razliku vidi kao dva komplementarna oblika stvaralačkog usredsređenja. Razmatrajući potencijalno preseljenje A. Vuča u Pariz, Ristić meditira o prednostima egzila i intelektualnom životu

„koji se povodi samo za svojim sopstvenim unutrašnjim ritmom – bilo kao Džojsov, ritmom jedne kreacije dugog daha (*Work in Progress*), bilo kao Bretonov, ritmom jedne misli, jednog senzibiliteta – života kakav bi, *tamo*, to jest daleko od svega ovog *ovde*, mogao biti njegov, Acin, kakav je i moj bio dok sam pisao *Bez mere*“ (2. novembar 1929, Ristić 1985: 274–275).

Dovođenje *Work in Progress* (radnog imena za *Finegana*) u korelaciju sa bretonovskom misli-akcijom koja se izgrađuje u kontaktu sa „ontologijom sadašnjosti“ (Fuko) i ritmovima istorijskog vremena, vrlo je indikativno za razumevanje Ristićevog stvaralačkog senzibiliteta i poznih poetičkih koncepcija. Način na koji će Ristić u posleratnom periodu sagledavati i graditi vlastiti *opus* kao jedinstveno *delo u nastajanju*, predstavlja zapravo ristićevsku fuziju bretonovskog *etičko-intelektualnog* i džojsovskog *(inter)tekstualističkog* oblika „kreacije dugog“, upravo celoživotnog „daha“. Žanr tog *autorskog opusa* kao *work in progress* za Ristića jeste *roman*, i tu će generičku oznaku – u vreme kada šezdesetih godina radi na intencionalnom ulančavanju svog opusa i uobličava geteovsku *opera omnia* koncepciju – Ristić uzimati za moto svih svojih neromaneskinih knjiga, pesničkog izbora jednako kao i kolekcije eseja.<sup>385</sup>

---

<sup>385</sup> Reč je o motu preuzetom iz R. Rusela, koji će postati zaštitni znak ristićevskog opusa: „Budući da je ova knjiga jedan roman, treba je početi na prvoj a završiti na poslednjoj strani“. O Ristićevoj koncepciji sabranih dela uskoro ćemo detaljnije govoriti.

Poreklo ideje o romanu kao „raščlanjenom govoru u napretku“, *mozaiku* koji se istovremeno razgranava i teleološki i ireverzibilno napreduje u objektivnom vremenu, neposredno je vezano za *otvorenu* strukturu antiromana *Bez mere*. Tu sintagmu iz prološkog poglavlja *Bez mere*, koja iz današnje perspektive i kod „najrasejanijeg“ čitaoca neizbežno pobuđuje džojzijanske konotacije, Ristić koristi ne samo kao metaforu tekstualnosti i strukture svog antiromana već i kao paradigmu *iskoraka* iz i njega i preliivanja *Bez mere* u Ristićev dalji, esejistički rad. Program nastavka *Bez mere* Ristić iznosi u spisu „Od istog pisca“, knjizi „koja nastavlja jedan hod“, upravo „veliki korak, u čizmama od sedam milja“ koji je izveden antiromanom *Bez mere* (A10, str. 5). Sličnim sukcesivno-linearnim ulančavanjem kroz raščlanjivanje čitav Ristićev *opus* trebalo je da se „na kraju puta“ ukaže „kao jedna beskrajno duga rečenica, jedna jedina rečenica“ (Ristić 1970: 134).

Da je u Ristićevoj atipičnoj džojsofiliji u pitanju jedna celoživotna i autentična fascinacija svedoče i njegovi napisi iz šezdesetih godina, kada Ristić u „naknadnom pariskom dnevniku“ s obnovljenim i neskrivenim oduševljenjem piše o *Fineganovom bdenju* kao o „najknjiževstvijućoj književnosti“ i „školskom primeru nečitljivog štiva“.<sup>386</sup> Džojsovo „zaveštajno“ delo po Ristiću je:

„galaksija zasnovana i zasnevana u četverodimezionalnom kontinuumu prostor-vremena [...] bujanje proliferantne REČI, jedan košmarski leksički delirijum strogo logički sproveden, jedan beskrajno razrađeni, razuđeni sprud govora, govora koji se iz samog sebe zarvija, razvejava, razbija i opet sastavlja, reč po reč, reč u reč, slovo po slovo, glas kroz glas, koji sam sebe zapliće i sam sebe raspliće, u jednom fantastično zakovitlanom i matematički skovitlanom kolarićupaniću“ (Ristić 1989: 212).

---

<sup>386</sup> Pre ovih zapisa iz šezdesetih godina, Ristić je jednu kratku belešku o *Fineganovom bdenju* ostavio i u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* 1953, komentarišući svoj tekst o Džojisu iz 1924, u kojem „još nije moglo biti reči o poslednjem, fantastičnom i monumentalnom delu Džojsovom, koje je on započeo još 1922. a završio i objavio, pod naslovom *Finnegans wake* tek 1939, i koje je, pre nego što je objavljeno, i dok je u odlomcima izlazilo u časopisu *Transition*, bilo poznato kao *Work in Progress*“ (Ристић 1953: 160). Poluskiveno i važno prisustvo *Fineganovog bdenja* nalazi se i u Vinaverovom prevodu Rablea, koji je početkom pedesetih godina još uvek morao biti polemički branjen. Tom kongenijalnom prevodiocu „izvesne tajne Rableovog izražavanja“ postale su „mnogo jasnije tek prilikom proučavanja James Joyce-a, savremenoga genija koji je donekle srodan Rableu kao genije jezika“ (Vinaverove reči, nav. prema Милић 1990: 363; up. i Бапаћ 2008: 112).

Ristić afirmiše hermeneutički senzibilitet za ajnštajnovski univerzum *Finegana* koji u to vreme promoviše Ekovo *Otvoreno delo* i oko kojeg će se uskoro razviti cela teorijsko-kritička „industrija“ poststrukturalističkog *ne(pro)čitljivog Džojasa*:

„Ali šta je, *konačno*, iz te mračne i fosforescentne oblasti, kroz tolike godine strpljenja, kroz tolike naslage znanja, kroz tolike labirinte matematičko-muzičkih kombinacija i 'ukrštenih reči', Joyce, taj 'genijalni manijak filologije' [...] konačno izneo na videlo dana, na videlo literature? Izneo je *Finnegans Wake* [...]. *Finnegans Wake*, ta 'poema doba i čovečanstva sanjana u toku jedne jedine noći' (Naganowsski), gde je sve dvosmisleno, upravo mnogosmisleno, složeno, isprepletano, polimorfno, polirečeno, međurečeno, urečeno i nadrečeno: svaka reč, svaka rečenica, čitava ta san-poema i svaki njen deo, svaki stav i svaki takt te čudne i čudovišne simfonije, svaka faza tog nokturna koji nema kraja, svaka 'epoha' i svaki 'kadar' tog oniričnog filma. U toj složenosti, u toj neprikladnoj dvosmislenosti, u tom mnoštvu i spletu etimoloških kalambura i leksičko-fonetskih karambola, gde je sve jedno u drugom, u isti mah sadržano i sadržavajuće, i tako višestruko sadržajno, u tom kolopletu, u tom nerazmrsivom kompleksu lapsusa svaki čitalac ili još bolje slušalac može da nađe svoje sopstvene komplekse i svoje sopstvene lapsuse, svoje sopstvene šifre i svoja sopstvena dešifrovanja. [...] Tako se povodom ove knjige koja je najvećim delom jedno gusto, neprozirno pletivo reči i slova, koja je dakle školski primer nerazumljivog štiva, postavlja pitanje razumljivosti ili nerazumljivosti u jednoj novoj svetlosti, i perspektivi sasvim drugoj no što je ona uobičajena. [...] Ne, Joyce nije doživeo poraz, pa ma niko nikad taj jezik do kraja ne razumeo... Ali ja ne razumem šta znači *razumeti* Einsteinovu Opštu teoriju Relativiteta? Hoću da kažem, da pitam: šta znači reč 'razumeti' pitamo li se šta znači *razumeti* Einsteina? Šta znači '*razumeti*' *Finnegans Wake*, taj\* [\* kako kaže Umberto Eco]<sup>387</sup> 'EINSTEINOVSKI KOSMOS'“ (1989: 215–219).

Upravo ta vrsta senzibiliteta za fineganovski „nokturno bez granica i bez mere“ i *nenapisljive, nečitljive i monstruoze* forme zasnovane na hermeneutici beskonačnosti bila je neophodna i za raščitavanje Ristićevog mladičkog, psihoanalitičkom, romantičkom i hegelijanskom teorijom zasićenog romana *Bez mere*. Problem sa tumačenjem Ristićevog *Bez mere*, međutim, nije samo pitanje hermeneutike *nečitljivog*, za koje je (post)moderna teorija standardizovala čitav repertoar metodičkih „pripitomljavanja“, već je vezana i za „prozaičniji“ kulturološki i recepcijski problem

---

<sup>387</sup> Fusnota iz Ristićevog teksta. Povodom Ristićevog pitanja „Šta znači '*razumeti*' *Finnegans Wake*“, up. Deridino pitanje iz osamdesetih: „Šta tačno mislite pod tim 'čitati' Džojasa? Ko se može pohvaliti da je 'pročitao' Džojasa“ (Derrida 2013: 25).



*nepročitano* Ristićevog epohalnog dela, koje je, kao što smo videli, praktično sasvim izbrisano iz istorije srpske književnosti. Porediti *Uliksa* i *Bez mere* danas znači porediti „sveti tekst“ (Eko) svetske književnosti oko čije je *nečitljivosti* izgrađena nepregledna kritička industrija, i jed(i)no uporedivo delo *hermeneutike beskonačnosti* u srpskoj književnosti, koje je čitav vek ostalo u poetičkom egzilu, bez radoznalih i upornih čitalaca koji bi „pripitomili“ njegove strukturne i intertekstualne „prekomernosti“.<sup>388</sup> Ipak, iz književnoistorijske perspektive, upravo to je ono što se mora učiniti, tako da ćemo se pitanju neposrednijih poetičkih korespondencija između *Uliksa* i *Bez mere* vratiti nakon tumačenja Ristićevog antiromana kao „enciklopedijsko-poetskog oglada“.

#### 4. 2. 2. 2. Završni ekskurs

U privremenoj završnici, treba skrenuti pažnju i na jedan poseban tok Ristićeve esejistike u kojem se Džojsovo ime, zajedno sa Prustom, javlja kao glavna referenca u raspravama o sudbini „dekadentne“ građanske književnosti pred zahtevima socijalne revolucije. Odmeravanje argumenata književne livice upravo nad delima ova dva pisca predstavlja univerzalniji kulturnoistorijski fenomen, koji se samo „sretno“ nadovezao na dva važna uporišta Ristićeve lektire iz ranih dvadesetih godina. U sporovima na književnoj levici Ristiću su Džojsovi i Prust služili kao krunski primer i argument da se vrhunska književnost građanskog doba ne može odstraniti iz marksističke vizije novog društva.

Sledom istorijsko-političkih događaja, te ristićevske pozicije će od pedesetih godina postati dominantna orijentacija književnih i kulturnih politika socijalističke, „deždanovizovane“, postibeovske Jugoslavije. Zato će Ristić, kao zvanični predstavnik na konferenciji „Susret Istok–Zapad u Veneciji“ (mart 1956), u diskusiji sa Sartrom, Merlo-Pontijem i Feđinom, moći da upravo kroz pitanje recepcije Džojsovog i Prustovog dela u socijalističim sistemima, (po)tvrdi kako se „može zamisliti i marksista koji te pisce prihvata“ i da „jedan pisac ne treba da se potčini nikakvoj direktivi“, jer:

---

<sup>388</sup> Mali broj dela na tako izrazit način ukršta pitanja (fenomenološke) *nečitljivosti* i (istorijske) *nepročitano* kao što to čini antiroman *Bez mere*, kojem je u pogledu *nepročitano* i ekscenog značaja analogan možda jedino neraščitani romor Koderovih spevova. U oba slučaja može se govoriti o tragu džojsovske recepcijske paradigme (*ne*)čitljivosti u specifičnim kulturnim okolnostima srpske književnosti.

„Džajs je proizvod, razume se, jednog društva. On ne može biti proizvod jedne botaničke bašte. Ali on je u isti mah i proizvod jedne duge evolucije same literature [...] jedne evolucije koja se ne može negirati. [...] Čak i za jednog marksistu, osobito za jednog marksistu, odbaciti čitav jedan deo, najvažniji deo, evolucije slikarstva, muzike, književnosti za pedeset ili za osamdeset poslednjih godina zato što se radi o proizvodima buržoazije, to predstavlja jedan intelektualni, ideološki i estetski stav koji [...] nije održiv, koji se ne može braniti“ (Ristić 1977: 271).

Od uvođenja eksperimentalnog Džajsa u srpsku književnost dvadesetih do zadržavanja „dekadentnog“ Džajsa u jugoslovenskom socijalizmu pedesetih i afirmacije nečitljivog jezičkog univerzuma „najknjiževsvujuće književnosti“ *Fineganovog bdenja* šezdesetih godina, Ristić je ostao pasionirani pratilac Džajsovog dela i tumač implikacija koje je moglo imati u različitim književnim i kulturnim kontekstima. Ristićev afinitet za Džajsa izraz je diferentnog senzibiliteta, enciklopedijske, hermenutičke i strukturalne imaginacije sa kojom Ristić pristupa i konstrukciji vlastitih ekstenzivnih prozih formi, najpre antiromana *Bez mere*, potom *naknadnog dnevnika* i na ishodištu *autorskog opusa* kao jedinstvenog intrateksta i *work in progress*. Kontinuitet recepcije Džajsa govori i o kontinuitetu i evoluciji Ristićeve proze, esejističke proze koja najpre najavljuje a potom sažima i rekontekstualizuje poetičke zaključke do kojih je Ristić došao postavljajući *totalno pitanje* smisla književne forme i delovanja u antiromanu *Bez mere*.

Ristićeva esejistička proza je direktno ishodište poetičkog zaključka Ristićevog eksperimenta s formom romana 1928. Kao jedan od najznačajnijih esejističkih korpusa u modernoj srpskoj književnosti, Ristićeva posleratna esejistika je i ogledno polje jedne nove strukturalne i intertekstualističke imaginacije. Ona je romaneksna i u njoj su u nefikcionalnom diskursu formirane mnoge figure (simfonija citata, alfabetske varijacije, indeks, katalog, beleške..) koje će biti refikcionalizovane u (srpskoj) postmodernoj prozi. Džajsovska komponenta utkana je u strukturne i intertekstualne odlike te *nove tekstualnosti* (pojam A. Jerkova) Ristićeve esejistike, koja spajala avangardni ogled sa formom romana (*Bez mere*) i pripremu novog doživljaja tekstualnosti. Zato ćemo u narednom segmentu opisati tri pozne poetičke koncepcije Marka Ristića u kojima se još jednom ukrštaju poticijaji iz njegove rane lektire: Žid (dnevnik), Prust (naknadnost) i Džajs (intertekst).

### 4. 2. 3. RISTIĆ I PRUST

Kao i povodom dela A. Žida ili Dž. Džojlsa, Ristić je bio jedan od pionira recepcije dela Marsela Prusta u srpskoj književnosti. Ristić je autor prvog prevedenog odlomka iz Prustove proze na srpskom jeziku (Пруст 1923), a njegova dva eseja, „Beleška o životu i smrti Marsela Prusta“ (Ристић 1923а) i „Marsel Proust (Drugo pismo sa Plitvičkih jezera)“ (1924, *Pokret*) (Ristić 1985: 77–83) spadaju među prve napise o autoru *Traganja za izgubljenim vremenom* u srpskoj književnosti. Ristić će se Prustu, kao i Džojlsu i Židu, vraćati i u kasnijim fazama svog rada. Prustovo delo središnji je primer u Ristićevom *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* (1935), jednom od najznačajnijih estetičkih traktata međuratne, ali i posleratne jugoslovenske književnosti, kada je preštampan uz (prethodno neobjavljeni) *Dnevnik tog predgovora* (1953). Način na koji Ristić u ovom spisu obrazlaže i brani po-etički smisao Prustovog *Nađenog vremena*, posebno odnos iskustva i mehanizma nehlotičnog i naknadnog pamćenja, zadobija i važnu autopoeitičku funkciju, kao jedna od estetičkih osnova Ristićeve p(r)ozne koncepcije *naknadnog dnevnika*.

#### 4. 2. 3. 1. Prust 1924.

Nakon kraće „Beleške o životu i smrti Marsela Prusta“, Ristić je svoj glavni rani esej o Prustu objavio avgusta 1924. u listu *Pokret*. Ristiću je važno vreme u kojem esej nastaje: vreme posebnog *štimuma*, karakterističnog za tu „u pogledu povesti evropskog duha prekretničku godinu 1924“ (Ristić 1966: 246) i leto tokom kojeg Breton dovršava prvi *Manifest nadrealizma*.<sup>389</sup> Tekst koji će istaći „mudru lirsku umetnost“ M. Prusta i

---

<sup>389</sup> Utoliko je zanimljivije da je u ovom eseju Ristić kao jednu od suštinskih komponenti Prustove „mudre lirske umetnosti“ istakao njegovo bavljenje doživljajem „nedovoljnosti stvarnosti“ (1985: 79), kako bi se u srpskom jeziku mogla prevesti sintagma koju Breton u takoreći isto vreme, tj. u septembru 1924, stavlja u naslov jednog svog važnog eseja, „Uvod u raspravu o nedovoljnosti stvarnosti“ („Introduction au discours sur le peu de réalité“; tekst je publikovan u reviji *Commerce* za zimski kvartal 1924). Pretapanja i anticipacije te vrste, koje i inače karakterišu odnos između Ristićevog i Bretonovog diskurzivnog univerzuma, dobiće jednu poetički vrlo važnu razrešnicu u intertekstualnoj dinamici između Ristićevog *Bez mere* i Bretonove *Nađe*, u narednoj „neuralgičnoj“ godini za nadrealizam (1928), o čemu smo pisali u tekstu „Bez-Nađe“ (Андоновска 2011а). Samo mesto sa kojeg Ristić piše svoj esej o Prustu, Plitvička jezera, biće takođe, desetak godina kasnije, mizanscen jednog zanimljivog niza koincidencija, ovaj put između Ristića, Bretona i Rastka Petrovića, o čemu detaljno piše Branko Aleksić u tekstu „Breton i Ristić u Pećini vila“ (1984: 130–159).

sam je bio plod vanredne umetnosti *lirizacije* karakteristične za ristićevski esej iz ovog perioda, što će se povratno odraziti i na način predstavljanja pisca *Traganja*.

Razmatranje o Prustu Ristić uklapa u poetiku vlastitog eseja, ali i u dve nadređene celine. Najpre, u set „Pisama sa Plitvičkih jezera“, što objašnjava lirsko-meditativni ton eseja, naglašene motive prirode i česte lirske digresije, na kojima mu, smatra Ristić, Prust ne bi zamerio.<sup>390</sup> Potom, i nadređenu celinu esejističke serije „Komentari“, čija je osnovna propozicija bilo postojanje neposrednih tekstualnih predložaka, „preteksta“ i povoda za esejističko pisanje *au second degré*. Te konkretne „pretekste“ Ristić u ovom slučaju pronalazi u ponovnom izdanju Prustove *prve* knjige *Les Plaisirs et les Jours*, „koje izlazi ovih dana“, i *poslednje* objavljene knjige iz *Traganja*, drugog dela *Zatočenice*, čije je čitanje Ristić tih dana dovršio.

Ta obuhvatnija istorijska kontekstualizacija čini jednu od *specifičnosti* Ristićevog članka u krugu najranijih napisa o Prustu, i ostaće karakteristična za enciklopedijsko-sintetička svojstva Ristićeve esejistike uopšte. Dajući globalniju sliku Prustovog književnog razvoja, Ristić evocira okolnosti pisanja *Traganja*, značaj NRF u promociji njegovog dela, internacionalno širenje interesovanja za Prusta, sve do ukazivanja na njegovu dotadašnju recepciju u srpskoj književnosti (Slobodan Jovanović, Rastko Petrović, Antun Branko Šimić).<sup>391</sup> Za razliku od Džojisa, Prustovo delo je, dakle, imalo nešto stabilniju recepciju, bilo je šire poznato i čitano, u čemu je udela mogla imati *granična* stilska priroda njegovog psihološkog i/ili društvenog romana. Važno je,

---

<sup>390</sup> Reč je o uključivanju lirskog predela u sam esej, pa se „glose o Prustu“ mešaju sa „impresijama sa Jezera, čija je velika nadmoćnost u mome duhu“ (77). Na to se nadovezuje digresija o pomračenju Meseca, „stranputica“ u esejističkoj „parantezi“, na kojoj mu Prust „ne bi zamerio“ i koje će se intratekstualnim „stranputicama“ Ristić setiti u *Dnevniku* koji je 1957. vodio u *Literaturi* (Ristić 1961: 87). Oba motiva naći će se u *Dnevniku* uz *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* (Ристић 1953: 137–138). Opšta digresivna struktura eseja dopušta Ristiću i jedan karakterističan komentar o ortografiji, tj. fonetskoj transkripciji ličnih imena, koji uvodi i Ristićevo poznato zalaganje za poštovanje izvorne grafije i oblika ličnog imena, koje će obeležiti njegovu posleratnu esejistiku, o čemu v. Ristićev „Dnevnik“ za *Danas* (Ristić 1970: 68–71). Navodimo niz ovih „lutajućih motiva“ kako bismo postepeno ilustrovali specifičnu *intratekstualnu* dinamiku unutar Ristićevog фрагментаризованогfragmentarizovanog opusa, o kojoj će kasnije biti više reči.

<sup>391</sup> Spisak kojem bi, da bi bio potpun, trebalo dodati još tekst Slavka Ježića (*Savremenik*, Zagreb, 1923) i S. Vinavera (*Misao*, 1923); nizu se naknadno može priključiti i Nastasijevićeva „Beleška sa boravka u Parizu“ (1927) (v. Marković 1996: 13). O prvom talasu recepcije Prusta, Veselin Marković piše: „Najvažniji periodi za kritičku recepciju Prustovog dela bile su dvadesete i tridesete godine. [...] U nedostatku prevoda *Traganja*, ovi kritičari su jugoslovenskim čitaocima pružili osnovne informacije o piscu i delu, a čitaoce sa znanjem francuskog uputili na original. [...] Tokom ove decenije započete su analize mnogih važnih problema u *Traganju* koji će zaokupljati kritičare u Jugoslaviji i u narednim godinama. To su: odnos *Traganja* i društva, *Traganje* u uporednom kontekstu, slike u *Traganju*, Prustovo shvatanje vremena ili Prustov opis ljubavi. Mnogi kasniji kritičari pozivaće se na stavove iz dvadesetih godina, neki u pozitivnom, neki u negativnom kontekstu“ (Marković 1996: 13).

međutim, istaći da je incijalna književno-kritička slika o Prustovom delu u srpskoj književnosti bila pretežno uobličena kod modernističkih autora nove generacije (R. Petrović, M. Ristić, S. Vinaver).<sup>392</sup>

„Mudra lirski umetnost“ Prustova po Ristiću počiva na temeljnim uvidima o „nezasitljivosti“ ljudske želje i „nedovoljnosti stvarnosti“, „gorčini“ čiji ritmovi nose „grdnu arhitekturu“ „živog, gustog organizma“ *Traganja*. U Ristićevom tumačenju biografskog motiva bolesti, koja je po njemu izvor Prustove istančanosti („najosetljiviji barometar duše“) i hipersenzibilnosti neophodne za proznu „mikroskopiju“ „drhtaja“ čovekove osećajnosti, možda se krije intertekstualna replika na suprotno gledište koje je u svom tekstu izneo R. Petrović.<sup>393</sup> Prustovu „čudnu tehniku stvaranja“ Ristić opisuje u kategorijama muzike, ritmova, talsa, fluida i kristalizacija, s posebnim senzibilitetom za poetiku parateksta i specifičnu tipografsku *prezentaciju* prustovskog teksta, stil „gustog, zbijenog teksta“, dugih paragrafa i dugih rečenica.

Slično kao i kasnije u tekstu o Džojosu, ključni efekat Prustovog dela za Ristića je u trijumfu lirizma i životnosti nad apstrakcijom i realističkom ospervacijom: „život razlomljen kroz tu prizmu razuma i orkestriran, sliven, opet, tim nenadmašnim lirizmom“ (82). Ristić daje i presek alternativnih, drugačije akcentovanih tumačenja *Traganja*: onih koja bi naglašavala značaj muzičkih svetova Vagnera, Dibisija i Betovena za Prustovo delo, tumačenja kroz prizmu „mehanizma pamćenja“ i „romana sećanja“, ili pak „memoara o francuskom društvu ujutru XX veka“. Ristić ipak preferira Prustov „subjektivizam“ i viđenje *Traganja* kao „pre svega jedne studije ljubavi“, što mu pruža priliku da se osvrne i na one „specijalne oblike ljubavi“ koji su činili jednu od subverzivnijih komponenti Prustovog dela. Tako je, uz prevod jednog odlomka iz *Zatočenice* i jednu referencu na Žida, Ristićev esej davao naglašeno subjektivističko, lirsko i psihološko čitanje Prustovog *Traganja* kao *tragizma nezasitljivosti* ljudske želje,

---

<sup>392</sup> Neobično je da je taj izrazito *modernistički* Prust gotovo sasvim nevidljiv u slici recepcije Prustovog dela u knjizi V. Markovića, koji insistira na društvenom poimanju *Traganja*, tj. na težištima recepcije tridesetih godina. Taj modernistički Prust ipak je evidentan i vrlo zanimljiv fenomen. Vinaver je u središte svog čitanja Prusta stavio *muzičko* načelo i pitanje *snobizma* (Vinaver 2007), dok ga Rastko Petrović vidi kao „moćnog nastavljača psihološkog romana“, a *Traganje* kao „psihološku enciklopediju“ (Петровић 1974), što će biti važno za tip enciklopedizma pod koji se može podvesti Petrovićeva proza (v. Петровић 2013; up. Бапаћ 2008: 100). Ristić je pak u uvodu svog prvog teksta o Prustu citirao Pikabiju.

<sup>393</sup> Još u prvom, kratkom napisu uz prevod odlomka iz *Traganja* u časopisu *Budućnost*, Ristić je insistirao na značaju Prustove fizičke osetljivosti i bolesti za tip njegove proze: „Tako imamo sigurno da zablagođarimo i njegovoj bolesti za toliko senzibilno i beskrajno delo psihologije i lirike“ (Ристић 1923а: 384). Po Rastku Petroviću, Prustova bolest i neurastenija pak bile su neka vrsta hendikera zbog kojeg Prust „nije imao dovoljno hrabrosti“ za brutalne ulaske u život i „psihološka osvojenja kao mačem iz života čupana“, kako je to slučaj kod Dostojevskog (Петровић 1974: 155–156).

samodovoljne i životne pesme-ispovesti koja (se) peva *pravdajući svoju osnovnu protivrečnost svojom osnovnom protivrečnošću* (83). Zanimljivo je i važno da će ovde uspostavljeni pristup Prustovom delu Ristić u osnovi zadržati i u bitno drugačijem književno-idološkom kontekstu tridesetih godina.

#### **4. 2. 3. 2. Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i Aufhebung**

Deset godina nakon meditativnog plitvičkog eseja, u sasvim drugačijoj književnoj i kulturno-političkoj klimi, Ristić će biti u prilici da „pravda“ temeljnu protivrečnost Prustovog romana pred kritičkim diskvalifikacijama kojima je Prustovo, kao i Džojsovo, delo bilo podvrgnuto u sporovima o prirodi i funkcijama umetnosti na internacionalnoj levici. Ristić će to zaista učiniti na način koji je Prustovu osnovnu protivrečnost pravdao samom tom protivrečnošću, tj. pokazujući da Prust nije ono što jeste (*dekadentni pisac*) upravo zato što jeste to što jeste (*dekadentni pisac*). Ristićev *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* (1936) počiva na jednom neobičnom hermenutičkom manevru, smeštenom u samom jezgru traktata, gde se Ristić odlučuje da Prusta brani ne tamo gde bi ga bilo lako braniti (npr. pokazati da je Prust istovremeno kritičar društva kom pripada i koje prikazuje) već tamo gde ga je teško i naizgled nemoguće odbraniti: u samoj idealističkoj ideologiji o traženom i nađenom vremenu, na kom počiva čitav Prustov romaneskni poduhvat. Iz te hermenutike nad Prustovim tekstom, tj. središnjim poetičkim mehanizmom njegovog romana, Ristić će, tri decenije kasnije, uobličiti svoju koncepciju *naknadnog dnevnika*, koja se u tom smislu može posmatrati kao istorizacija i intertekstualizacija onoga što je u prustovskom univerzumu bio materijal fingirane psihološke i životne stvarnosti.

*Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* (1936) je u osnovi jedan frejdomarksistički estetički traktat, neka vrsta ekvivalenta (i nastavka) nadrealističkog *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931) u postnadrealističkim tridesetim godinama. *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* imao je, kako će Ristić pisati pri njegovom preštampavanju pedesetih, „striktu vremensku uslovljenost“ kulturnom i političkom situacijom 1935. godine. On je diskutovao sa tezama o odnosu umetnosti i revolucije na tri značajna književna kongresa tog vremena (Međunarodni kongres pisaca u Harkovu 1930, Prvi kongres sovjetskih pisaca u Moskvi 1934, Međunarodni kongres pisaca za

odbranu kulture u Parizu 1935) i iznosio svoj predlog za optimalni vansovjetski literarni model koji bi na „kapitalističkom Zapadu“ mogao da predstavlja ono što je socijalistički realizam bio za Rusiju.<sup>394</sup>

U fokusu tih rasprava, kao i Ristićevog traktata, nalazilo se pitanje *realizma i romana*. Kategorije koje je Bretonov nadrealizam rezolutno odbacio, sredinom tridesetih godina trebalo je rehabilitovati, u traganju za modelom progresivne književnosti koja bi efikasno i „na književnom planu i na književnom tržištu“, kako piše Ristić, parirala građanskom pseudo-realizmu. Ristićev po-etički predlog sastojao se u razradi koncepta tzv. *dijalektičkog realizma*. Taj realizam ne bi smeo da negira opravdanost i autonomiju onoga što Ristić i ovde, u poznatom nadrealističkom maniru, naziva Poezijom, slobodnom i neutilitarnom, nesvodivom stvaralačkom delatnošću koja je rezultat ukupnog unutrašnjeg razvoja književnog sistema i koja se kao takva ne može negirati i zaobići. Naprotiv, sam *dijalektički realizam* morao bi da, kroz načelo hegelijanskog *aufhebunga*, integriše sve ono što je poetički nepovratno pribavljeno s avangardnom i posebno nadrealističkom umetnošću. *Dijalektički realizam* kao *moderna sinteza* nadrealističkog i realističkog zahteva, morao bi da obuhvati „svest o individualnom i partikularnom“, kao hegelijanski konstituens umetnosti uopšte (v. Ристић 1953: 67), što suspenduje svaku eksplicitnu i apstraktnu propagandno-vaspitu tendenciju u umetnosti, ukoliko ona treba da bude i ostane umetnost. S druge strane, moderni roman mora raspolagati produbljenom *svešću o psihološkom*, kako bi unutrašnji život čoveka obuhvatio u njegovoj „kompleksnoj i protivurečnoj celovitosti koja obuhvata svest, presvest i podsvest“ (Ристић 1953: 41). Ukratko, *psihologija* modernog romana je Frojdova *psihoanaliza*. Novi i moderni *dijalektički realizam* evropskog romana bio je, dakle, jedna frojdo-marksistička sinteza, sprezanje „psihoanalitičke metode sa metodom dijalektičkog materijalizma“ (70).<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> O kontekstu u kom se pojavio Ristićev spis v. studiju *Sukob na književnoj ljevici* Stanka Lasića, koji, pored ostalog, smatra da Ristić nekim tezama iz *Predgovora* „anicipira Sartreov književni angažman“ (Lasić 1970: 47). O Ristićevom viđenju *Predgovora* sredinom šezdesetih v. Ristić 1970: 209–211. O vanknjiževnom smislu sukoba na levisi tridesetih i krležijansko-ristićevskim „saputničkim“ pozicijama v. tekst Mile Stojnić „Ruska književnost u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana i Dnevnik toga predgovora* Marka Ristića“ (Стојнић 1995).

<sup>395</sup> Zanimljivo je da Ristić doprinosi psihoanalize, kao „dosada najdublje racionalne razrade tog iracionalnog dela psihičkog života“, raslojava na tri komponente: *saznajno-izražajnu* u domenu „poimanja i izražavanja najskrivenijih i najsubjektivnijih fenomena psihičkog života“; *društveno-kritičku* jer „psihoanalitička metoda omogućava korenitu kritiku porodičnih, religioznih, moralnih i drugih psiholoških vidova represije“ omogućavajući još „potpunije razumevanje onog složenog mehanizma kojim ekonomski uslovi determinišu svest“; i najzad, *mitsko-kolektivnu* pošto omogućava pristup najdubljim

Važno je naglastiti značaj Hegelove filozofije u Ristićevom traktatu. Centralna figura *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana* je figura hegelijanskog *aufhebunga*. Ristić je uvodi i definiše na samom početku spisa, raščlanjujući „pojam 'prevazići' (*aufheben*) na njegove hegelijanske komponente: 'negirati' i 'sačuvati'“ (18). Reč je o jednom od središnjih pojmova Hegelove dijalektike i fenomenologije duha, čije je progresivno kretanje podrazumevalo pamćenje prethodnih bitnih momenata razvoja, koji na svakom sledećem stupnju ne bivaju prosto negirani i napušteni, već upravo *aufgehoben*, tj. „*ukinuti* ukoliko su osamljeni, ali *sačuvani* i *uzdignuti* u onome po čemu su istiniti“ (Kojève 1964: 63–64). Snažni hegelijanski impulsi u Ristićevom opusu mogu se pratiti od njegovog boravka u Parizu 1926/27. godine i antiromana *Bez mere*, koji je Ristić, pored ostalog, koncipirao kao *dijalektičku fikciju u tri dela*. Nakon toga, hegelijanizam će obeležiti koautorski *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), kao i Ristićevu esejistiku između *Nacrta* i *Predgovora*, posebno teze *Moralnog i socijalnog smisla poezije*. Pored diskontinuiranog hegelijanskog toka unutar Ristićevog opusa, obnavljanje interesa za Hegela bilo je univerzalnija kulturna pojava tridesetih godina. U vreme kada Ristić piše *Predgovor*, pariska intelektualna i umetnička avangarda pratila je čuvena predavanja Aleksandra Koževa o Hegelovoj *Fenomenologiji duha*, kasnije okupljena u knjizi *Kako čitati Hegela* (1964). Utoliko je prisustvo Hegela u *Predgovoru* i kulturnoistorijski reprezentativno.

Figura *aufhebunga* je kod Ristića jedna temeljna procedura, koju on koristi u vrlo različitim kontekstima, nivoima i tipovima argumentacije, te je ona jedna od strukturnih i diskurzivnih konstanti ristićevskog opusa.<sup>396</sup> U *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* Ristić kroz hegelijanski *aufhebung* promišlja oblike kulturnoistorijskog (dis)kontinuiteta pri prelasku na novi društveni sistem uz zadržavanje sveg bogatstva prethodnog (građanskog) razvoja,<sup>397</sup> ali i dijalektiku književnog „prevazilaženja“ kao

---

psihobiološkim slojevima nesvesnog gde „stiču se univerzalni ljudski mitovi sa simbolima svakome čoveku posebne mitologije“, dakle susret partikularnog i univerzalnog, ličnog i društvenog, koje omogućava izgradnju bretonovskog *kolektivnog mitosa* (1953: 71–72).

<sup>396</sup> Ova figura centralna je za Ristićev ukupan esejistički rad i samorazumevanje. Kroz nju bi trebalo promišljati odnos nadrealizma prema dadi ili modernizmu, druge prema prvoj, romantičkoj fazi nadrealizma, postnadrealizma prema nadrealizmu, ili književnih politika pedesetih prema međuratnom periodu. Dileme gotovo istovetne onima kojima se bavio *Predgovor* pisan 1935. godine, preplaviće književno polje pedesetih godina u Jugoslaviji, što je argumentaciji Ristićevog traktata obezbedilo neku vrstu produženog istorijskog trajanja i relevancije (up. Ристић 1953: 161).

<sup>397</sup> U skladu sa Marksovim zahtevom za ponovnim pronalaženjem čoveka, tj. vraćanjem čoveka njegovoj razotuđenoj suštini i mogućnostima, „znači dakle ukidanje, ali i zadržavanje sveg bogatstva prethodnog razvoja“ (Ристић 1953: 77).



istovremenog „negiranja“ i „zadržavanja“, bilo da je reč o realizmu i literaturi, ili o nadrealizmu i Poeziji. Ali pri tumačenju Prustovog dela Ristić će pokazati kako je figura *aufhebunga* za njega jedna pre svega *hermeneutička figura*, vezana za fenomenologiju čitanja i tumačenja. Ona je to u meri u kojoj *tumačenje*, u svojoj konstitutivnoj *naknadnosti* i neizbežnom *misreadingu*, implicira istovremeno negiranje i zadržavanje određenih svojstava predmeta, pa i razlučivanje *onog što je živo od onog što je mrtvo* u njemu,<sup>398</sup> bilo da je reč o Hegelovom filozofskom, ili Prustovom književnom sistemu.

Središte Ristićevog *Predgovora*, kao što smo rekli, posvećeno je *slučaju Prust*. Autor *Traganja* je na datom mestu iz više razloga predstavljao optimalan izbor: i kao *opšti* i reprezentativni primer tzv. dekadentne građanske umetnosti, i kao *konkretan* polemički primer (tj. meta napada Karla Radeka na Prvom kongresu sovjetskih pisaca), najzad i kao *lični* primer jednog davnašnjeg oduševljenog čitaoca i prevodioca *Traganja*. Pored svega toga, Ristić Prusta odabira i kao *najteži* primer, odnosno odlučuje da mu pristupi na najtežem mestu, u samom jezgru idealističke filozofije njegovog romana, i tu demonstrira hermeneutičku prirodu i smisao dijalektičkog „prevazilaženja“ (*aufgehoben*).

Ristića zanima činjenica da i pisac sasvim pogrešne ideologije samom snagom svog talenta, „vođen svojom imaginacijom, pronicljivošću svoga opažanja“, može stići do estetski relevantnih učinaka, naime do obelodanjivanja stvarnih i istinitih elemenata psihičkog života. Zato bi „zadatak materijalističkog kritičara bio da naknadno, blagodareći dijalektičkoj metodi kojom raspolaže“ delo podvrgne „onom izboru i onoj *ispravno tendencioznoj* interpretaciji, kojima pisac nije umeo da podvrgne stvarnost“, tako da „za kritičara delo postaje materijal kakav je život mogao da bude za pisca“ (46). Reč je o temeljnoj interpretativnoj figuri. Ostavimo li po strani oznake o materijalizmu, tendenciji itd., u osnovi Ristićevog argumenta nalaze se figura *naknadnosti tumačenja* i obrt po kojem piščeva *stvarnost* za tumača postaje stvarnost *teksta*. Time se status *pisca* i status *tumača* praktično izjednačavaju: tumač mora umeti da u tekstu sam i naknadno pronade ono što od pisca apriorno traži, tj. ono što očekuje ili tvrdi da je pisac mogao i morao da pronade u stvarnosti. Umetničko delo je ne samo sastavni deo stvarnosti već i nešto homologno toj stvarnosti: ako tumač ne pronalazi u toj stvarnosti/delu ono mesto i mogućnost promene, on postupa kao neko ko ne veruje da se sama stvarnost može

---

<sup>398</sup> Prema naslovu Kročeoove studije o Hegelu; toj figuri Ristić, a i Dedinac, često su se vraćali.

izmeniti, da u njoj prebivaju klice revolucije. Drugim rečima, svaki uspeh ili neuspeh ideologije u delu jeste i (ne)uspeh tumačenja, a ne samo stvaranja. Tumač koji ne uspeva da razluči *šta je živo a šta mrtvo* u književnom delu, neće to umeti da učini ni kao ideolog u stvarnosti. Odgovornost pred tumačenjem je odgovornost pred revolucijom, pred umećem da se stvarnost/delo podstakne da pokaže svoj revolucionarni lik i mogućnost transformacije.<sup>399</sup>

Radek je kritikovao Prustov umetnički postupak na temelju njegovog predmeta – pariskih aristokratskih i snobovskih krugova, premda, po Ristiću, sam predmet ne može diskreditovati postupak, i premda „pravi objekt Prustove analize i nije taj mentalitet, ili bar nije samo taj mentalitet, već uopšte priroda čovečjeg psihičkog života“ (48). Posmatra li se *Traganje* kao „rezultat jednog proučavanja, jedne analize, jedne kritike“ (49), postaje jasno da je Prust – bez obzira na svoje predrasude, svoju ideologiju, izraziti konformizam i neskriveni snobizam – samom „intuitivno-analitičkom“ snagom svoje „stvaralačke inteligencije“ dao kritiku tog istog sveta. Tu Ristić obnavlja stari motiv svoje prustovske esejistike, figuru *bolesti* kao izvora hipersenzibilnosti. Ta preosetljivost kod Ristića sada postaje „beda svesti“ kojom je Prust nesvesno plaćao danak svojoj klasi, ali koja mu je, s druge strane, upravo omogućila „da se sav posveti svom prodornom umetničkom istraživanju po najvijugavijim labirintima personalnosti“ (51). Tako da „ono što izvan te bede svesti, ali baš s obzirom na nju, ono što u čitavoj spektroskopskoj panorami Prustovog dela ostaje značajno“ (51), ono što ostaje „živo“ kod Prusta, to je sama činjenica da je snaga njegovog talenta – njegova „asimilatorska i izražajna sposobnost“, njegov „oštri radiografski pogled“ – uspela da prevlada svako klasno ograničenje, pogled na svet i predrasude, i da „o tom svetu kaže reč istine, i da iz tog sveta izvuče jednu basnoslovnu mitologiju“, da ga „prenese u zonu umetničke istine“ i da „izvuče i kristalizuje konkretne podatke o čovečjem osećajnom životu“ (52). U toj *zoni istine*, čije utvrđivanje spada u zadatke tumača, građanski svet je u zoni autokritike, „i postaje tako, jednom skoro magičnom operacijom umetničke transsubstancijacije, element izgrađivanja novog sveta“ (53).

---

<sup>399</sup> Možda je i zato Ristiću važno viđenje *dijalektičkog realizma* kao modela za „kapitalistički Zapad“, gde su prisutni i elementi starog i potencijali novog čoveka, a ne za Rusiju, gde je stvarnost nova, te je i tumač stvarnosti (pa i književnosti) u drugačijem položaju. *Dijalektički realizam* nema samo zadatak afirmacije novog čoveka, poput socijalističkog realizma, već zadatak „paralelne afirmacije novog i negacije starog čoveka“, i zato je on „širi i mutniji, manje jedinstven i manje *prav*, u svojoj suštini protivrečan pojam“ (Ристић 1953: 76).

U trenutku kad nas, po Ristiću, „i ne znajući, Prust obaveštava o stvarnom položaju čovekovih želja u današnjem društvu, o rasparčanosti i sputanosti ličnosti, o osiromašenju emocionalnog života, jednom reči, o 'osrednjosti ovog čovečanstva podeljenog na klase'“, i tako „i nehотиčno, piše optužnicu protiv sveta iz koga je iznikao“ – moguće je prepoznati kako se *slučaj Prust* diskurzivno približava *slučaju nadrealizam*, čije su istorijske i kulturno-političke pozicije Ristić i K. Popović u *Nacrtu* opisivali na gotovo identičan način.<sup>400</sup> Snagom svoje umetničke inteligencije i postupka, „radiografijom ljudskih emocija i naravi“ i „hemizmom reči“, Prust je svorio delo iz kog „progresivna tendencija“, za svakog „svesnog“ i „obaveštenog čitaoca“, *sama izbija*. Tumačenje se bavi intencijom dela, a ne intencijom pisca, a književni *aufhebung* uvek je jedan produktivni *misreading*. U pitanju je svojevrsno „kidnapovanje“ Prustovog dela od Prusta pisca, srodno onom koje će Ristić, na terenu domaće književnosti, u vreme preštampavanja *Predgovora* (1953) zastupati i u eseju *Tri mrtva pesnika*.

Ali Ristić onda prelazi na teži i ključni deo analize, mesto gde Prust u svom delu i samim svojim delom „progresivnog“ tumača stavlja na krajnji ispit. Reč je o kvintesenciji Prustovog idealizma, o samoj „teoriji sećanja, naknadnog preživljavanja i umetničkog prečišćenja jednog doživljaja“, tj. o „teoriji o 'nađenom vremenu', koja predstavlja filozofski zaključak celog ogromnog ciklusa“ *U traganju za izgubljenim vremenom* (54).<sup>401</sup> Ristićev postupak se ne postavlja kao odbrana Prusta, koji bi se lakše „branio“ „ukazujući prvenstveno na njegovu satiričnu stranu, ističući ga kao [...] pronicljivog kritičara aristokratskih i buržoaskih krugova, podvlačeći kakvu je on dragocenu građu ostavio svojom ogromnom freskom pariskog otmenog društva na početku dvadesetog veka“ (64). Ristiću je, naprotiv, stalo, da Prustovo protivrečno delo brani *njegovom vlastitom protivrečnošću*, i tako pokaže kako autentična umetnička dela mogu biti socijalno korisna (tj. naknadno, tumačenjem „iskoristljiva“)

---

<sup>400</sup> Pitanje statusa i funkcije nadrealizma, kao *graničnog* fenomena u kojem sama građanska kultura i književnost stižu u tačku svoje samonegacije, Ristić je postavio još u hegelijanskoj završnici svog antiromana *Bez mere* 1928. godine (v. Ristić 1986: 230–231). Na te fragmente *Bez mere* Ristić će 1962. direktno nadovezati belešku koja se sastojala od citata iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, u kojem je ova tema dalje razrađena i to kao programsko nadrealističko stanovište (v. Popović, Ristić 1931: 19–25). Za produktivnost tog dijalektičkog i autokritičkog, avangardističkog diskursa nadrealizma oficijelna levica, kao ni za Prusta ili Džojasa, nije imala ideološkog sluha i strpljenja.

<sup>401</sup> I u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* Ristić će prevesti nekoliko odlomaka iz Prustovog dela.

„ne samo kada to *hoće* da budu, kada *hoće* da dokažu umesto da izraze, pa čak i ne samo kad izražavaju socijalnu stvarnost, nego i kada otkrivaju jedan deo istine o subjektivnosti, ma koliko taj deo istine izgledao beznačajan i nesavremen (ako istina uopšte može da bude nesavremena) u poređenju sa ekonomskim i hitnim istinama na kojima se osniva, istorijski uslovljena, teorija i praksa neposredne transformacije socijalne stvarnosti“ (65).

Drugim rečima, Prust će biti *primer* za tezu da je umetničko delo i estetski i etički kredibilno samo i upravo onda kad je umetnički istinito i verodostojno, nezavisno od autorove intencije i tendencije, nezavisno od predmeta koji obrađuje, i uprkos prividnoj „beznačajnosti“ i „nesavremenosti“ subjektivnih istina koje obznanjuje.<sup>402</sup> Zato je u Ristićevoj elaboraciji „namerno izabrana ta strana Prustovog dela, taj vid njegove poruke koji može izgledati najezoteričniji, najneaktuelniji i najmanje podložan za jedno materijalno iskorišćavanje književne zaostavštine građanskog doba“ (64). Tumačenje, koje je uvek jedan *misreading*, ovde postaje agens kulturnopolitičkog *aufhebunga* bitnih i neizbrisivih „momenata“ prethodnog razvoja građanske književnosti.

Ristić, dakle, odabira najezoteričnije mesto, samo idealističko jezgro Prustove književno-filozofske poruke kako bi tu pokazao šta je u književnosti vredno, istinito i revolucionarno, čak i onda kad autor kreće od sasvim nerevolucionarnih premisa i predubedenja. Koju to istinu Prust nesvesno i nehodično, uprkos svojim predrasudama, uspeva po Ristiću da razotkrije svojom ideologemom „nađenog vremena“?

Po Ristiću Prustovo delo, „ispravno interpretirano“, proizvodi revolucionarne učinke pre svega time što „negira bezizlaznost“, tj. „nemogućnost i izlišnost izmene uslova života“, pa dakle i „materijalne izmene društvene stvarnosti“ (64). Ono je u tom smislu, uz svoju estetsku suverenost, i daleko *progresivnije* od mnogih i estetski zaostalih i ideološki reakcionarnih realističko-naturalističkih „isečaka iz života“ koji čoveka prikazuju kao osuđenog na „večnu i neizlečivu osrednjost“ (63). Iz perspektive jednog *ispravnog miseradina*, Prust je revolucionaran u meri u kojoj, s jedne strane, pokazuje da je čoveku moguće dosezanje *pouzdanog* trenutka smisla, sreće i ispunjenja „načela zadovoljstva“, dok s druge strane svedoči i da je u aktuelnom sociokulturnom

---

<sup>402</sup> Celokupna Ristićeva argumentacija, naravno, počiva na određenom shvatanju književnosti, odnosno nadrealističkom razlikovanju Poezije i Literature. Po tom shvatanju Poezija bi bila intuitivna metoda saznavanja čoveka i istine o njegovoj subjektivnosti, koja ga oslobađa „lažnog i nepoznatog u sebi“ i tako posredno priprema i *osposobljava* za „oslobađanje od onoga što ga ugnjetava i tlači spolja“. Detaljno je o tome Ristić pisao u eseju *Moralni i socijalni smisao poezije*, koji je u tom smislu uvertira za *Predgovor*.

poretku to stanje moguće ostvariti samo uslovno, s *odlaganjem*, naknadno i posredovano. Prust snagom svoje umetnosti, a i Ristićevog prikriveno psihoanalitičkog tumačenja, izvodi dve ključne operacije: pokazuje *pozdanu* mogućnost ostvarenja *načela zadovoljstva* i postizanja sreće bez transcendencije, i ukazuje na neko *ograničenje* koje dosezanje te sreće pomera *izvan vremena* i neposrednosti stvarnosti, iz čega „obavešteni čitalac [...] koji raspolaže punijom svešću i ispravnijim rasuđivanjem“ može izvesti kritičke zaključke, pa i, „ma koliko to izgledalo paradoksalno“, pouku koja „podstiče na delatnost [...] na jednu revolucionarnu delatnost“ (59):

„Čovek je virtuelno sposoban da doživi to otkrovenje kome je objektivna stvarnost jedina podloga, i da u tom otkrovenju srećno pojmi onu 'suštinu stvari' koja nema ničeg numenalnog, – to nam govori Prust. Sa svoje strane, mi iz toga možemo zaključiti da i neposredna stvarnost može da bude adekvatna toj virtuelnosti, ako se unište te spoljne smetnje, ako se promeni materijalni lik života, ako se omogući čoveku da u svakodnevnom životu bude nesmetano adekvatan virtuelnim snagama neposredne stvarnosti, koja je bremenita svojim dubokim smislom, što znači dubokom srećom čoveka“ (60).

U ovom odlomku i tumačenju počinje da se ocrtava jedan nadrealistički, frejdomarksistički i protomarkuzeovski Prust – pošto je „duboka sreća čoveka“ na koju Ristić misli sreća ljudske *želje* i *nerepresivne civilizacije* zasnovane na *principu zadovoljstva*, posve u skladu s programom *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Taj nadrealizovani Prust, svakako retka diskurzivna figura početkom tridesetih godina, posebno se sugestivno ocrtava u Ristićevom tumačenju teorije *nehotičnog sećanja*. Prustovo nehotično sećanje kroz Ristićeve formulacije gotovo postaje (anticipativno) tumačenje nadrealističkog automatizma, a unekoliko i samog Ristićevog traktata.

Za čitaoca „obaveštenog“ o književno-istorijskom kontekstu u kojem *Predgovor* nastaje i upoznatog sa diskursom (srpskog) nadrealizma, u nekoliko odlomaka iz *Nađenog vremena* koje Ristić izdvaja i prevodi, piše svakako mnogo više nego što je to Prust mogao želeći, ali i mnogo više nego što sam Ristić eksplicitno kazuje. Reč je, s jedne strane, o svojevrsnoj *nadrealizaciji Prusta*, kroz koju ideološka „odbrana“ autora *Traganja* poprima smisao samoodbrane i autolegitimacije autora *Predgovora*. S druge strane, Ristić kroz same svoje formulacije i odabir leksike spontano navodi Prustov tekst da kaže nešto ne samo o mehanici nehotične memorije već i o mehanici spontanog,

nesvesnog *probijanja ideoloških ograničenja* koje bi, prema tumaču, suvereno umetničko delo poput Prustovog trebalo da postigne.

U (kon)tekstu M. Ristića, čije *autorsko ime* zastupa i čitav diskurzivni prostor njegovih nadrealističkih radova (i svih njihovih iskaza o automatizmu, spontanosti, nesvesnom), sledeći opis Prustove *nehotične* memorije teško je čitati bez asocijacija na neke od fundamentalnih nadrealističkih pojmova, kao što su *nedovoljnost stvarnosti* i *svesti, slučaj, spontanost s karakterom pouzdanosti* ili iznenadni spoj *nehotičnog* i *imperativnog*, pa i spojeni nadrealistički sud prošlog (sna) i sadašnjeg (jave):

„To ushićenje, to obelodanjenje vanvremenske suštine stvari [...] javlja se za Prusta samo iznenadno, u slučajnom i spontanom obnavljanju izvesnih doživljaja i utisaka. U trenutku kada su se ti doživljaji i utisci stvarno dešavali, kao i u trenutku kada ih je svesnim zamišljanjem izvlačio iz mutnih anglomerata svoga pamćenja, oni nisu za njega imali onaj 'karakter pouzdanosti' ni to emocionalno bogatstvo koje dobijaju u ovim trenutcima kada se nehotično a imperativno dozvana prošlost odjednom otelotvorava, ovaploćava u sadašnjosti, meša i izjednačava sa njom“ (56–57, podvukla B. A.).

Iz ovako koncipiranog opisa latentna nadrealistička tendencija bez sumnje, ali i bez potrebe za ekspliciranjem, *sama izbija* iz Prustovog dela. „Iznenadan“, „spontan“, „slučajan“ i „imperativan“ mehanizam *nehotičnog sećanja* analogan je spontanom, arbitrarnom i despotskom karakteru nadrealističkog automatizma. U diskursu vođe beogradskog nadrealizma upotrebljene lekseme i figure ne mogu izbeći nadrealističke konotacije, pa i implikaciju diskurzivnog „kidnapovanja“ i nadrealizovanja Prusta. Ristićev pristup Prustu 1935. utoliko anticipira povezivanje prustovske nehotične memorije sa poetikom nadrealističkog (anti)romana i Ristićeve dijaristike i esejistike u posleratnoj kritici (up. Новаковић 1996: 233–250).

#### **4. 2. 3. 3. Ka „naknadnom dnevniku“**

Uz sve ideološke rekontekstualizacije i promenu kritičke retorike, M. Ristić u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* u osnovi zadržava stavove o Prustovom delu koje je izneo još 1924. godine. Ono *lirsko* u kom trijumfuje *grdna arhitektura* Prustove mikroskopije ljudske osećajnosti zasnovane na introspekciji pojačanoj

bolešću, sada postaje trijumf umetničke forme koja upravo iz svoje klasne „bolesti“ i predrasuda izvodi radiografiju čovečje afektivnosti, a čiji „istiniti“ uvidi transcendiraju ne samo vlastita ideološka ograničenja već i ideološku pravovernost tendenciozne realističke umetnosti. Kod Ristića Prustovo *Traganje* ostaje protivrečnost koja se može opravdati samo vlastitom protivrečnošću. Pitanje psihologije, središnje u nadrealističkoj poetici (anti)romana još od Bretonovog *Manifesta*, u *Predgovoru* je (re)instalirano kao krucijalno estetičko pitanje uopšte, pri čemu je *psihoanaliza* ta koja modernom romanu obezbeđuje proširenje koje istovremeno ima i *društveno-kritičku* funkciju, i služi izgradnji moderne kolektivne *mitologije* iz fantazmagoričnih dubina individualne psihe. Ristićevo nenaglašeno psihoanalitičko i nadrealističko, frejdo-marksističko tumačenje Prusta (*načelo zadovoljstva* i društveno-kritičke funkcije prustovskog *optimizma* bez transcendencije) moglo bi predstavljati zanimljiv hermeneutički doprinos i u kontekstu širem od jugoslovenskog sukoba na književnoj levisi.

Iako se u središtu istražnog i dokaznog postupka *Predgovora* nalazilo Prustovo delo, u Ristićevom traktatu sreću se sva tri romansijera čije je delo Ristić, kao čitalac, tumač i prevodilac, uvodio u srpsku književnost. Džojša će, kao i Prusta, Ristić u *Predgovoru* braniti od kritika Karla Radeka, dok je Žid „spušten“ u jednu fusnotu i „pomeren“ u dnevnički deo *Predgovora*, ali i „izdignut“ u sam *naslov* Ristićevog traktata, koji je, kao što smo pomenuli, u znaku „židovskih kategorija“.<sup>403</sup> Tako se određeni autori, tekstovi, pojmovi i postupci prenose, mešaju, uzajamno ogledaju i variraju kroz celo Ristićevo delo. Za te kontinuitete, ponavljanja, opsesivne teme i varijacije, analogije, aufhebunge i rekontekstulizacije, Ristić će posle Drugog svetskog rata pronaći nove (inter)tekstualne forme – *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela*, kao i prateće *analitičke teorije asocijacija*.

U Ristićevom koncipiranju dijarističko-esejističke forme „naknadnog dnevnika“ značajnog udela imaće upravo prustovsko *nehotično sećanje*, u onom nadrealizovanom obliku u kojem ga je Ristić predstavio u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*: sećanje izazvano konkretnim i arbitrarnim, kontinentnim povodima u stvarnosti (dnevnik), ali posredovano i prisvojeno tek naknadnim radom imaginacije (esej), s tim što ono što ispunjava taj razmak nije fikcija fingirane intime (kao kod Prusta), već

---

<sup>403</sup> Kategoriju paradoksalnih predgovora za nenapisane i nepostojeće knjige Ž. Ženet je u *Paratekstu* ilustrovao sa dva primera, a oba se odnose na dva značajna „junaka“ Ristićevog antiromana *Bez mere*: Dikasove *Poezije*, koje su bile predstavljene kao „predgovor za buduću knjigu“, i Ničeovih „Pet predgovora za pet nenapisanih knjiga“ (Genette 1997a: 236).

esejistička *fikcija kulture*, u kojoj se razmak između događaja i njegovog saopštavanja popunjava mrežom književnoistorijskih i kulturnih referenci i asocijacija, koje su istovremeno lične i opšte važee.<sup>404</sup> Decentrirano, rizomsko i nesistematično, izrazito intertekstualno i autobiografski fiksirano, tekstualno tkanje „naknadnog dnevnika“ predstavlja krajnje ishodište i ekstenzivni lik poetičkog događaja koji se odigrao u Ristićevom mladićkom antiromanu *Bez mere* – događaja *samoukidanja romana*, koji je u fenomenologiju romaneskne forme integrisao transfikcijski *iskorak u esejistiku*.

Ristićev opis Prustovog dela u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* najavljuje problematiku *naknadnosti*, konstitutivnu za novu formu romanesknog eseja-dnevnika, „nezasitljivu“ analoško-asocijativnu formu koja „guta“ (setimo se Jovanovićevog opisa „proždrljivog čitaoca“, poznavaoća sotije), prerađuje i redistribuira pored ostalog i mnoge teme, motive i fragmente Ristićevih prethodnih dela. Onu mogućnost samoprevazilaženja koju je Prustovo delo po Ristiću otvaralo – naime, da se vrhunac emocionalnog doživljaja i potvrda načela zadovoljstva, koje se kod Prusta realizuje bez transcendencije ali tek u „naknadnom i sublimiranom obnavljanju izvornog iskustvenog utiska“, može doživeti „i u samoj neposrednoj stvarnosti, a ne samo u njenom oduhovljenju, u njenoj detemporalizaciji“ (59) – Ristić će razraditi kroz ispitivanje dokumentarne forme „naknadnog dnevnika“ i njoj svojstvene *dnevničke naknadnosti* „oduhovljene“ *istorijskim* i *autobiografskim* asocijacijama autora. Zadržavajući, s jedne strane, prustovsku nehotičnost sećanja i asocijativne memorije, ali uz generičko pomeranje u *dnevničko-esejističku* sferu, dakle na teren neposredne stvarnosti, gde će i fenomen *naknadnosti*, dijalektika detemporalizacije i retemporalizacije, imati drugačiji status i funkcije.

---

<sup>404</sup> U *Dnevniku* koji datira iz vremena pisanja *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana*, Ristić je i sam precizno opisao kako kontinuitet između eseja o Prustu iz 1924. i *Predgovora*, tako i jednu složenu, simfonijsku konstrukciju koja se od prustovske razlikovala upravo po dnevničko-esejističkoj, autobiografskoj nefikcionalnosti: „Godine 1924, na Plitvičkim Jezerima, čitajući Prusta, [...] bio sam zamislio kako se život sam od sebe arhitektonski izgrađuje, komponuje kao harmonično umetničko delo koje bi bilo rezultat nekog svesnog plana, unapred smišljenog. [...] 'I stvarnost se izgrađuje kao umetničko delo. Ona je komponovana kao slika; istina je izvajana kao lepota; protičuće vreme je sama muzika. Znamenja i ravnoteža, u samoj suštini života, kao talasi jednog hrama.' (Srce nad jezerima, 1924. Neobjavljeno)“ (Ристић 1953: 137–138).



#### 4. 2. 4. POZNE POETIČKE KONCEPCIJE MARKA RISTIĆA

Na osnovu eseja o Prustu, Džojosu i Židu iz dvadesetih godina bilo je moguće ocrtati horizont ideja koje su bile na repertoaru Ristićevog razumevanja i vrednovanja moderne proze mimo nadrealističkog kruga u vremenu koje je prethodilo pisanju antiromana *Bez mere*. Karakteristično je da je Ristićev interes za ove autore bio trajan, tako da je moguće pratiti kako je Ristić njihove poetike sagledavao kroz transformacije vlastitih poetičkih stanovišta tokom tridesetih i pedesetih godina 20. veka. Posebno je značajno da su neke od koncepcija tih „velikih romansijera“ uticale i na Ristićevo osmišljavanje eksperimentalnih dnevničko-esejističkih formi. Te se forme, s obzirom na njihovu *ekstenzivnost* i težnju ka *totalitetu* približavaju nekim eminentno *romanesknim* svojstvima i postupcima, a upravo kao *transfiktionalne* one predstavljaju neposredno poetičko ishodište Ristićevog antiromanesknog ogleđa *Bez mere*. Da bismo došli do tog horizonta razumevanja, neophodno je, pre interpretacije samog antiromana *Bez mere*, opisati i to što mu je poetički (u)sledilo. U tom kontekstu, opisaćemo tri pozne poetičke koncepcije koje je Ristić razvijao tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka: ideju o *analitičkoj teoriji asocijacija*, ideju o *naknadnom dnevniku*, i ideju o *geteovskom pisanju sabranih dela*.

#### 2. 4. 1. UMEMO ESTETIKE: ANALITIČKA TEORIJA ASOCIJACIJA

Razvijajući *analitičku teoriju asocijacija* Ristić se upustio u jedno od onih specifičnih „filozofsko-poetskih“ i „intuitivno-naučnih“ „rasuđivanja“ koja je još 1929. godine označio kao jedina koja bi, za razliku od „sitničarskog“ i disciplinarnog duha akademskih pristupa, odgovarala potrebama razumevanja i procene modernih, avangardnih umetničkih dela.<sup>405</sup> Zanimljivo je da prvi trag Ristićeve buduće asocijativne teorije nalazimo u njegovom vlastitom ogledanju u jednom akademsko-naučnom žanru. Reč je o Ristićevom nacrtu za doktorsku tezu koju je pod naslovom *Metafizika novinskih vesti* prijavio u Parizu 1927. godine. Od dovršavanja te avangardne doktorske disertacije Ristić je umnogome odustao upravo zbog ograničenja koje je naučno-disciplinarni

---

<sup>405</sup> Podsećamo na Ristićevu teoriju recepcije avangardnih dela razrađenu još u „Marginalijama“ (1929), o čemu v. odeljak rada „Ekonomija (bez) mere“; up. i Ristić 1985: 153–155.

diskurs nametao produktivnosti i kreativnosti asocijativnog mišljenja i razvijanja problema.<sup>406</sup>

U metodološkim odeljcima Ristićevog nacrtu za fenomenologiju novinskog kao avangardnog žanra, zatičemo i prvu tematizaciju režima *asocijacija*. One su uvedene kao onaj kreativno-istraživački, književni višak koji decentrira *akademski diskurs* i vraća se poetskom diskursu stvarnog saznanja. On je kod Ristića oličen u zahtevu za „rascvetavanjem“ asocijacija, posebno „neodgovarajućih asocijacija“ oko predmeta, sve dok predmet ne pokaže svoj živi i spoznajni, *problemski* lik. Te asocijacije Ristić „priziva“ po cenu konvencionalno shvaćenog „naučnog karaktera“ studije: „Zbog ovog književnog oblika i ulazi u moje odluke da podstaknem najveći mogući broj asocijacija, odgovarajućih ili neodgovarajućih, to je jedan od razloga zbog kojih uopšte pišem, bilo da radi o pesmi, članku ili tezi“ (1985: 252). Jer „izvesni nesporazumi i nisu ništa drugo do začeci novih problema, a time, znači, živih, u prvom redu stvaralačkih elemenata“. Tu spadaju i čitaočeve asocijacije, jer, „ako podnaslov dijalektika probudi u vama jedan svet asocijacija [...] onda se on takođe savršeno uklapa u moja stanovišta, koja se poglavito odnose na život duha, na jedno živo kretanje“ (252). Zahvaljujući neuobičajenoj situaciji po kojoj se *avangardni* stvaralački senzibilitet na kratko našao u direktnom susretu sa normativnim *akademskim* žanrom i diskursom, kroz „pohvalu“ „neodgovarajućih asocijacija“ i druge „epistemološke“ inovacije Ristićeve doktorske teze možemo pratiti najavu jednog novog, nenormativnog teorijskog jezika i pristupa:

„Ne radi se toliko o tome da se jedna tema iscrpe u svim njenim vidovima koliko da se podstakne rascvetavanje problema oko nje. Dobro je obrtati jednu temu sa svih strana, tim pre što je ona samo izgovor da se omogući da se nazru nove neslućene mogućnosti koje se u njoj skrivaju. [...] Nepreciznost koja je uz to vezana prouzrokuje najpre neke nesporazume, neke nejasnoće, ali, zgušnjavajući senku oko predmeta, čovek upravo i uspeva da ih prikaže na jasnijoj svetlosti. Ako se pak ostane pri neodređenoj svakodnevnoj svetlosti koja je dozvoljena

---

<sup>406</sup> Ristićeva doktorska teza bila je prožeta autokomentarima koji su destabilizovali neutralni i normativni naučni diskurs, traganjem za novim refleksivnim jezikom, priznanjem o izazovima i težini artikulacije ili „nepremostivim teškoćama opredmećenja ideje“ (kako Ristić citira Bretona); ukratko, autor je „bez iluzija u vezi sa potpuno *književnim* karakterom“ svoje studije (Ristić 1985: 251), jer „činjenica je da se iz književnosti može izaći samo književnim putem“ (248). Ristićev iskorak u filozofiju, biće, paralelno sa napuštanjem rada na tezi, vraćen u književnost, tj. antiroman *Bez mere*, metafikciju zasnovanu na filozofskom (samo)promišljanju umetničke forme.

oko njih, učini se jednostavnim i razrešenim ono što je, u stvari, samo bilo uspavano“ (1985: 252).

Tako je Ristić u nacrtu svoje hegelijanske doktorske teze, kroz režim asocijacija kao rascvetavanja i intenzifikacije teorijskih i problemskih žarišta u cilju podsticanja predmeta da sam progovori, promišljao jedan novi tip književno-filozofskog diskursa. Taj modalitet „filozofsko-poetskog“ i „intuitivno-naučnog“ „rasuđivanja“ koji je 1927. bio akademski neprihvatljiv, već u vreme objavljivanja drugog izdanja *Bez mere* (1962) – antiromana u koji se 1928. prelila reflektivno-teorijska enegrija napuštene akademske teze – postajala je zaštitni znak novog, epohalnog filozofsko-teorijskog diskursa. Drugim rečima, tačno ono što Ristićeva avangardna doktorska teza nije mogla da izgovori u akademskom diskursu krajem dvadesetih godina, u drugoj polovini 20. veka postaće legitimni diskurs doktorskih teza i teorijskih tekstova, izraz onoga što A. Badju naziva *alijansom literature i filozofije* kao razlikovnim svojstvom „francuskog filozofskog trenutka“ i poststrukturalističke „avanture“ mišljenja (Badju 2011).

Zanimljivo je takođe da se prvi javni pomen „analitičke teorije asocijacija“ nalazi u Ristićevom eseju o Crnjanskovim *Seobama*. Objavljen u sklopu književne kritike koju je Ristić pisao 1929. u *Politici*,<sup>407</sup> ovaj esej završavao se rečenicom koja će imati

---

<sup>407</sup> Pored teksta o *Seobama*, za razumevanje Ristićeve poetike romana u ovoj seriji kritičkih tekstova pisanih za književnu rubriku *Politike*, od značaja su i prikazi romana *Dva carstva* Branimira Ćosića i *Veličanstveni beli broj Sveti Juraj* Siba Miličića. Pišući o ovim romanima Ristić će, pored ostalog, eksplicirati i svoja načelna stanovišta o romanesknoj formi, u kojima se mogu prepoznati tipični momenti Bretonove kritike romana iz *Manifesta*, ali i Ristićevih uvida iz iskustva pisanja vlastitog antiromana: kritika *psihologije* u romanu, istaknuto pitanje *stila*, jedinstva sadržaja i forme, romana kao *poezije* (Crnjanski), odnosno romana kao *zabave* (Ćosić). Roman *Dva carstva* B. Ćosića optimalan je primer za tip „odmornog, pravog romana“ koji je Bretonov *Manifest* razobličio, a Ristićeva kritika optimalan primer primene bretonovskih kritičkih argumenata na jedno delo savremene srpske proze (kritika shematične i konvencionalne psihologije, sladunjavih i nasmelo romantičnih likova, uprošćenog moralizovanja, bezizraznosti stila opštih mesta, površnog realizma zasnovanog na „prosečnoj verovatnoći“, ukratko romana kao „zanatske umotvorine“ pune „malograđanskih predrasuda“). Roman S. Miličića Ristić posmatra kao „pokušaj višeg reda“ te ga podvrgava strožijim kritičkim merilima. Pošto ne koketira sa čitaocem i zaobilazi lake efekte „impresionističkog realizma“, Miličićev roman dobar je predložak za raspravu o psihologiji i ispovesti u modernom romanu. Nedovoljnost „strasne psihološke disekcije“ Miličićevog romana jeste u tome što staje na pola puta „između istine i fikcije“ bez „gordosti apsolutne iskrenosti“, ali i bez „misteriozne alhemije stvaralačkog nadahnuća“, kakvu će imati, recimo, *Seobe*, u kojima snaga *stila*, koji oživljava i konkretizuje objektivizovani fikcionalni svet, opravdava romaneskni svet i postupak. Ristić u ovom tekstu daje i jedno zapažanje koje se tiče „romana uopšte“ i koja je instruktivno za njegova *antiromaneskna* stanovišta u pogledu psihologije u prozi, koja ne bi bila samo „površna pripovedačka primena Frojdove psihoanalitičke metode“, jer: „Bilo bi svakako mnogo značajnije da se sav ovaj sistem analitičkog rada primeni na direktno ispitivanje jedne istinite biografije, jedna prava autobiografska 'ispovest jednog čoveka' uvek je dalekosežnija i poučnija od svake vešto smišljene, proizvoljne i silom dosledne povesti. Ali ova primedba tiče se pojma romana uopšte. Međutim, kad već konstruiše, usredsređujući svoju pažnju na jednu jedinu ličnost, a ne izjednačujući se sa njom, Miličić joj je

neobičnu sudbinu i značaj u Ristićevom poznom stvaralaštvu: „Veličina jedne knjige vidi se u neiscrpnosti asocijacija koje ona izaziva“ (Ristić 1979: 98).<sup>408</sup>

Prvi obrisi Ristićeve antiestetike zasnovane na „neiscrpnosti asocijacija“ vezani su, dakle, za vreme neposredno pre i nakon nastanka *Bez mere*, antiromana u kojem će isti asocijativno-analoški postupak biti primenjen na izgradnju kompleksne, intra- i intertekstualne prozne strukture. Ali tek u Ristićevoj dijaristici i esejistici posle Drugog svetskog *analitička teorija asocijacija* izrasta u fragmentarnu, ali „tvrdooglavo“ opetovanu ideju o mogućnosti zamene, ili bar korenite izmene tradicionane *estetike* kao opšte „nauke o lepom“ na temelju alternativne analitičko-asocijativne metode *stvaranja, recepcije i vrednovanja* književnih i umetničkih dela.

Reč je o sasvim samosvojnoj, intuitivno izgrađivanoj poetičkoj koncepciji po kojoj su „asocijacije glavni element, a možda i jedini uzrok ili pokretač onog što se tako formalistički, tako bezizrazno naziva 'estetskim' doživljajem“ (Ristić 1970: 54). U toj Ristićevoj koncepciji krije se zametak neke vrste *antiestetike*, estetike posle estetike, ili estetike bez estetike, „sintetične“ i „dijalektičke“ *nadestetike* (Ristić 1989: 310) koja bi kao alternativna metoda „književne meditacije“ trebalo da zameni krute okvire tradicionalne nauke o lepom. Analitičko-asocijativna teorija bi kao takva bila namenjena možda pre svega onim fenomenima koji su ostajali van interesovanja i kompetencija

---

morao udahnuti život koji bi je poneo tako da bi se pavela za smislom i za uzrocima koji bi izgledali nezavisni od piščevih teorija i doista neizbežni“ (Ristić 1979: 76). Ukratko, morao je učiniti ono što je Crnjanski učinio u *Seobama*, jer „jedino knjige čija je poezija neosporna nose, kao ova, taj otisak neophodnosti, jer su one prirodna uobličjenja, i potvrde, jedne neumitne pesničke nužnosti“ (92). *Seobe* su u tom smislu jedno *samoprevazilaženje romana*, koji „mora da bude nešto više no samo uspeo ili zanimljiv roman, da bi mogao da uđe u red viših duhovnih vrednosti“, što roman Crnjanskog, koji „s ponosom“ može da odgovori i na „sporedna, tehnička pitanja“, postiže pre svega onim svojstvima po kojima je „poezija“ i „stil“, „konkretno, nezamenljivo [...] objektivisanje jednog osećanja“, „konkretizovana umetnička stilizacija“, „poetska snaga oživljavanja“, „gde se istina obrazuje po zakonima umetničkim, koji se ne poklapaju sa zakonima svakodnevnosti stvarnosti (93–96). Ovaj i srodni iskazi u Ristićevoj kritici proze 1929. godine, direktan su proizvod „naukovanja“ u njegovom antiromanu, odnosno onim njegovim delovima koji se tiču teorije jezika i stila, kao magijske konkretizacije i jedinstva sadržaja i forme. U tom smislu, zapažanje o tome da Ristić i relativno pozno *lirsko* svojstvo vidi kao ono koje može opravdati romanesknu formu, treba dopuniti transformacijom predstave o poetskom kao *magiji stilske konkretizacije* koju Ristić razvija u *Bez mere*, kao i činjenicom da nakon iskustva antiromana Ristić kao književno merilo svoje kritike uopšte uzima svojstvo i pitanje *stila*, koje je po sebi znak poezije i alhemije „konkretizacije“ apstraktnog. Drugim rečima, Ristićeva književna kritika nakon objavljivanja *Bez mere* predstavlja naknadnu potvrdu težišta i zaključaka izvedenih iz njegovog antiromaneskog poduhvata, u šta spada i produbljeno i transformisano shvatanje lirskog i poetskog koje Ristić koristi kao kriterijum procene savremenog romana.

<sup>408</sup> S obzirom na intertekstualnu prirodu Ristićeve analitičke teorije asocijacija, zanimljivo je upoprediti navedenu formulu sa načinom na koji Filip Solers 1967. opisuje intertekstualnost: „Na izvestan nalin, svaki tekst vredi onoliko koliko vredi njegova akcija integrisanja i razaranja drugih tekstova“ (Solers 1975: 520).

tradicionalne estetike. Posebno je značajno da će Ristićeva analitička teorija asocijacija dobiti stvaralačku realizaciju u jednako samosvojnom konceptu „naknadnog dnevnika“, u čijem su se osmišljavanju sažimala i prelamala Ristićeva „naukovanja“ iz poetike nadrealističke, Židove, Prustove i Džojsove proze.

Nakon završetka eseja o *Seobama* i teze da se „veličina jedne knjige vidi u neiscrpnosti asocijacija koje ona izaziva“ (1929), Ristić se ideji o asocijacijama kao osnovi estetskog doživljaja sledeći put vraća u eseju „O modernom i modernizmu, opet“ (1955), jednom od najvažnijih priloga u književnim polemikama pedesetih godina. Od tih polemika Ristić se svojim esejom zapravo distancirao kao od „batrahomiomahije“ između „realista“ i „modernista“, ukazujući na površnost i banalnost polemičke argumentacije i nastojeći da raspravu prenese na nešto drugačiji plan. Analitika asocijacija je u ovom Ristićevom eseju najekstenzivnije izložena, i to u kontekstu i na način koji joj pridaje izvanredno važan i književni i kulturno-istorijski značaj. Tu se Ristićeva *analitika asocijacija* najjasnije vidi kao avangardizacija same estetike, odnosno saobražavanje estetskih kriterijuma i procedura onoj promeni koju je donela moderna, avangardna umetnost 20. veka, koja, u vreme kad Ristiće piše svoj esej, još uvek nije bila praćena analognom revolucijom u domenu estetike i teorijskog promišljanja umetnosti.

Ristić najpre nastoji da pokaže kako se i po čemu umetnost 20. veka *kvalitativno* i *bitno* razlikuje od celokupne prethodne istorije umetnosti.<sup>409</sup> Ristić zapravo opisuje ono što će u teoriji i istoriji umetnosti biti označeno kao „dijalektički skok“ koji je donela istorijska avangarda, koja svoju negaciju usmerava ne prema nekoj partikularnoj istorijskoj realizaciji umetnosti, stilu ili epohi, već prema celini umetnosti i *instituciji umetnosti* kao takvoj (v. Birger 1998). Dvadesetovekovna, moderna i avangardna književnost, po Ristiću, formirala se sistematskim negiranjem *celokupne* dotadašnje umetnosti, što je pratio paralelan proces *reinterpretacije* celokupne umetničke prošlosti, i otkrivanja svih onih odbačenih ili marginalnih tradicija u kojima moderni, pobunjeni umetnik našao odjeke svog senzibiliteta i oslonac u borbi protiv aktualne građanske kulture. U tom procesu reinterpretacije ukupnog umetničkog nasleđa diferencira se

---

<sup>409</sup> „Sva ta dela [prošlosti i drugih civilizacija] [...] koji izgledaju nesvodljivi na jednu zajedničku shemu, imaju u sebi nešto što ih spaja, moraju imati u sebi nešto što im je zajedničko, kada su manje-više istovremeno bili dozvani na isto stecište duha, evocirani, vaskrsnuti istom zebnjom, istim traženjem. To traženje našlo je bilo, ili bar naslutilo u njima puteve i svedočanstva sebe samog; to traženje nemirnog, nespokojnog, pobunjenog Evropeca sjedinilo ih je [...]. Za tu, takvu sintetičnu perpektivu bio je sposoban tek čovek Dvadesetog veka [...]. Civilizacija Dvadesetog veka bitno se razlikuje od svih ranijih [...] razlikuje baš tom svojom sintetičnošću“ (392–393). A „Devetnaesti vek prestaje, u stvari tek 1914“ (384).

korpus dela, autora i tokova čije je jedino *zajedničko* obeležje to da ih moderni umetnik vidi kao deo istog sistema, istog poretka ukusa i senzibiliteta. To zajedničko svojstvo, kroz sve epohe i kulture, nezavisno od ma kog stila, Ristić imenuje kao *apsolutnu modernost*. U opisivanju te specifične situacije modernog umetnika Ristić poseže za malroovskim modelom Imaginarnog muzeja:

„Služeći se Malroovom vizijom Imaginarnog muzeja, hoću da kažem da [...] današnji umetnik ne može, i kad bi hteo, voljom da izbriše iz svoje podsvesti i iz svoje svesti, iz svoga senzibiliteta i iz svoga pamćenja, sve ono što ga čini *modernim* umetnikom. Čovek stvara ili doživljava umetničko delo kroz svoje asocijacije; ove su uglavnom rezultat njegovog iskustva, a u iskustvo modernog umetnika, na primer, nesumnjivo spada i doživljaj Imaginarnog muzeja. On sam imao je najveći udeo u postavljanju tog Muzeja-koji-nije-muzej, i boravio u njemu dovoljno dugo i doživljavao ga dovoljno strasno: to više nikada ne može iščileti iz njegovog sećanja, iz njegovog iskustva. Pa ni iz iskustva onog drugog umetnika, koji dolazi posle njega i kroz njegovo delo doživljava, ma samo delimično i posredno, što je on, prethodnik, doživeo“ (Ристић 1962: 427).

U toj izmenjenoj situaciji opšta estetika, estetika kao nauka o lepom, više nije primenjiva, jer jedna, opšta i vanvremena koncepcija lepote nije više ono što definiše estetski doživljaj i učinke moderne umetnosti. Imaginarnom muzeju *apsolutno moderne* umetnosti i njenog *istorijski* utemeljenog i profilisanog senzibiliteta,<sup>410</sup> odnosno onome što Ristić naziva *sintetičnim* karakterom umetnosti dvadesetog veka, odgovarao bi nov estetski, doživljajni i aksiološki režim. To je mesto gde Ristić smešta i predlaže svoju analitičku teoriju asocijacija. Dakle, „veličina jedne knjige“ videće se u „neiscrpnosti asocijacija koje ona izaziva“, a *sintetičnoj* umetnosti 20. veka odgovara jedna *analitika* asocijacija. Tradicija pak postaje „imaginarni muzej“, katalog, enciklopedija ili *intertekst* kroz koji se kreće (psiho)analitikom slobodnih asocijacija.

---

<sup>410</sup> Implikacije Ristićevih stanovišta su mnogostruke. „Dijalektički skok“ avangardne umetnosti uneo je u estetsko polje čin *istorizacije*, a time i *ireverzibilnosti* estetskog procesa. Događaj dehijerarhizacije imaginarnog muzeja jeste *istorijski, iskustveno-kontigentni* događaj, koji je kvalitativno promenio status umetničke činjenice i oblika njenog posredovanja: novi odnos prema svetu koji se želi menjati stvorio je novi „jezik umetnosti“, promena umetničkog senzibiliteta i postupka zahteva menjanje „svih merila (pa i samog sistema mera) po kojima se adekvatno i logično rezultati tog stvaralaštva mogu ocenjivati. Apsurdno je ocenjivati po klasičnim kriterijumima evropske građanske estetike i malograđanskog 'ukusa' ona umetnička dela koja su postala u poricanju te estetike i tog ukusa“ (420). Kredo Ristićeve koncepcije mogao bi biti, parafrazirajući jednu poznatu Bretonovu rečenicu: „lepota će biti avangardna ili je neće biti“.

Ristićev opis *sintetičke* prirode avangardne umetnosti locira i konceptualizuje tačno onu istorijsku situaciju koju će neomarksistička *Teorija avangarde* P. Birgera dve decenije kasnije opisati kao ireverzibiln sinkopu koju su u istoriju evropske umetnosti uveli pokreti istorijske avangarde. Reč je o ključnom učinku istorijskih avangardi kad

„totalitet umetničkih sredstava kao sredstava postaje raspoloživ. Do tog doba umetnički razvoj predstavljao je upotrebu umetničkih sredstava ograničenu epohalnim stilom, jednim unapred datim kanonom dozvoljenih postupaka, iz kojeg se samo do određenih granica moglo iskoračiti. [...] Karakteristično obeležje pokreta istorijske avangarde sastoji se baš u tome što nisu razvili nikakav stil. Ovi pokreti su pre ukinuli mogućnost jednog epohalnog stila i uzdigli na nivo raspoloživosti umetnička sredstva prošlih epoha“ (Birger 1998: 27).

Taj prelom je kod Birgera istorijski neporeciv i njegove posledice obavezujuće: „Totalnu raspoloživost materijala i formi, karakterističnu za postavangardnu umetnost građanskog društva, treba zato proučiti i s aspekta mogućnosti koje u njoj počivaju i s aspekta teškoća koje stvara“ (Birger 1998: 149). Ono što je posebno zanimljivo jeste da Birger, kao i Ristić dve decenije ranije, iz *sintetičke* postavangardne situacije umetnosti izvodi nemogućnost, odnosno *kraj klasične estetike*: „Pod znakom je pitanja da li ovo stanje raspoloživosti svih tradicija još uvek dopušta jednu estetičku teoriju u smislu u kojem ona postoji od Kanta do Adorna“ (149). Ristićeva teorija avangarde je svojim birgerosvkim komponentama (premda bi trebalo reći obrnuto, jer Birgerovoj teoriji prethodi), svakako osnažena u svom epohalnom smislu i značaju. Njena posebna vrednost je u tome što direktno izrasta iz iskustva istorijske avangarde, odnosno nadrealizma.

Drugačiji modusi produkcije i recepcije nove, sintetične ili (post)avangardne umetnosti sastoji se, po Ristiću, upravo u (psiho)analitici asociiranja. Umetnik *stvara* imajući za sobom, tj. pred sobom čitavu evropsku umetnost, ali i sve one tradicije vanevropske umetnosti, primitivne umetnosti i skrajnutih umetničkih tokova na kojima je izgradio svoj senzibilitet.<sup>411</sup> S druge strane, i u trenutku *recepcije*, taj umetnik, ili bilo

---

<sup>411</sup> Za prevazilaženje evrocentrizma kao zalag univerzalne i egalitarne kulture karakterističan je odjek postestetičke analitike asocijacija u jednom odlomku Ristićevog „naknadnog pariskog dnevnika“ iz šezdesetih godina. Pišću o Muzeju čoveka, modernoj antropologiji i Frojdovoj psihoanalizi, Ristić beleži: „*Lepote*, u množini, [...] to za mene znači da nema jedne *jedinstvene lepote*, da ne može biti estetskih kanona, mada se uvek i svuda, kad se čovek tvorevinama svoje mašte, svog sna i svojih ruku bori za svoje

koji „sin“ dvadesetog veka, raspolaže istim tim Imaginarnim muzejom, intertekstom ili mozaikom, koji je sačinjen samo od partikulariteta, konkretnih primera i pojedinačnih umetničkih realizacija, kojima ništa nije *zajedničko* osim tog *istorijski profilisanog* i *apsolutno modernog* senzibiliteta koji ih drži na okupu.

Način na koji funkcioniše ta nova (anti)estetika, opšta semioza zasnovana na *asocijativnosti* i *neočekivanim analogijama* i kompatibilna *sintetičnom* karakteru moderne umetnosti Ristić opisuje na sledeći način:

„Zamršeni su i vijugavi i zamračeni putevi kojima idu i ukrštaju se naše asocijacije. [...] Čudne su, na primer, asocijacije čoveka koji, možda zato što je čitao savremenog francuskog pesnika Sen-Džon Persa, prepoznaje *sebe* u ponekoj rečenici u svetim tekstovima Knjige mrtvih, tekstovima koji sadrže ezoteričnu doktrinu Egipta i koji su na papirusu zapisani nesumnjivo četiri hiljade godina pre Hrista. I time, tom neočekivanom analogijom, ti tekstovi oživljavaju i ukazuju se kao *apsolutno moderni*“ (1962: 387–388).

Ristićeva afirmacija ovakve vizije književnog procesa, i u istorijskom smislu i u pogledu „fenomenologije“ stvaranja i recepcije književnosti, u vreme kad je izložena imala je i partikularne kulturne funkcije. One se pre svega tiču zahteva za uvođenjem kompleksnijeg sagledavanja i „odbrane“ modernističkih tokova, jer: „Radi se o našem pamćenju, dakle o našim asocijacijama uopšte, pa i o neizbrisivosti umetničkog iskustva današnjeg čoveka, onog koji je prošao kroz 'Imaginarni muzej'. Ukus koji se formirao, ili deformisao u salama Imaginarnog muzeja ne može se više, nikada više, učiniti bezazlenim“ (1962: 419). U kontekstu polemike između realista i modernista, odnosno Ristićeve polemike sa samom tom podelom, naći ćemo i dalju razradu analitičke teorije asocijacija, kao onoga što treba da označi upravo onaj *treći, sintetički* pojam, koji nadilazi naznačenu binarnu opoziciju. Kategorija *apsolutne modernosti*, kao oznaka za ono što je van stilova i epoha, u toj daljoj razradi analitike asocijacija biće zamenjena ili

---

ovekovečenje, radi o jednom i istom: *o lepotama*. A šta su te lepote? Sredstva i ciljevi, dejstva i izrazi, oruđa i mete jedne zanesene i zanosne, u izvesnom smislu uvek magijske operacije neprolaznog fiksiranja i prevazilaženja života u njegovoj prolaznosti, što znači prevazilaženja smrti. Sva se 'umetnička' dela, nastala ona u Lascauxu, na Borneu ili u prekolumbovskom Peruu, u Atini ili na Islandu, rađaju na mestu, na geometrijskom mestu, i u času, gde i kad se ukrštaju i prožimaju Eros i Tanatos. Tako nastaju lepote. Platonovski Evropejci, budimo skromniji da bismo bili bogatiji! Kolika u ovom muzeju izložena umetnička dela svedoče o tome da nije na svetu samo jedna, jedina i jedinstvena kolevka lepote, jedne, jedine i jedinstvene lepote, organizovane, harmonične, logične, ozakonjene, bele lepote!“ (Ristić 1989: 276).



dopunjena jednom drugom kategorijom koja u jednom periodu zaokuplja Ristićevu pažnju; reč je o kategoriji *autentičnog*.

Kao i *apsolutna modernost*, *autentično* je kategorija koja se odnosi i na umetnikov doživljaj pri stvaranju, i na recepijentov doživljaj umetničkog dela, kategorija koja transcendirira pitanje estetskih stilova, pitanje realističkog ili nerealističkog izraza, optimističke ili pesimističke umetnosti, racionalnog ili iracionalnog. Autentično je ono „što potiče iz jednog stvarnog, istinitog doživljaja stvaraoaca, i, bez obzira na postupak i stil, doseže do konkretnog, autentičnog doživljaja gledaoca“, sve ono što je *iskustvo*: „život; ne hartija“, za svakog „*ko ima čega da se seti*“ i to sećanje asocijativno utka u svoj doživljaj (Ristić 1961: 64).<sup>412</sup> U ovoj fazi Ristićeve razrade teorije asocijacija kao osnove estetskog doživljaja možda se najjasnije uočava da je svojstvo koje Ristić pokušava da opiše zapravo ono što je u nadrealističkoj poetici označavano kao Poezija, transžarovski pa i vanumetnički fenomen koji „estetski“ učinak i užitak nalazi u svakom autentičnom svedočanstvu čovekovih izražajnih i stvaralačkih potencijala.

Najpribližnije klasičnim estetičkim pitanjima Ristić svoju analitiku asocijacija obrazlaže povodom slikarstva Mila Milunovića. Obrazlažući posebnu draž Milunovićeve izložbe, koju je, vođen posebnom fascinacijom, posetio tri puta, Ristić se vraća pitanju estetike i asocijacija, razmišljajući o lepoti kao kategoriji koja ne postoji kao apstraktna opštost, pa ni kao opštost određenih epoha ili stilova, već je uvek relativna, dakle „odgovara jednom senzibilitetu, jednom ukusu“ i kao takva

„potvrđuje se u svakom konkretnom slučaju (a ne samo u svakoj civilizaciji ili epohi) iznova, posebno i drukčije, a ovoga puta u Milunovićevim slikama, ali je njena moć i njena tajna da kao konkretan, individualan doživljaj u punoj meri zamenjuje apsolutnu lepotu koje, u njenoj apstraktnoj vrednosti, normativnosti i opštosti, nema“ (Ristić 1961: 170).

U ovom odlomku postaje nešto vidljivije da je horizont na kojem Ristić promišlja analitiku asocijacija, kategorije autentičnog ili Poezije aficiran *hegelijanskim* filozofsko-

---

<sup>412</sup> Svako „*ko ima čega da se seti*, detinjstva svog ili neke knjige, zagrljaja ili sna, žrtve jedne ili herojstva, jednog noćurna ili slike, da bi se asocijacije mogle roditi – bez kojih nema umetničkog doživljaja –, taj se pred takvim ostvarenjima poezije ne pita kakvoj estetici ona pripadaju, ni kakvim ih racionalnim ili iracionalističkim aršinom treba meriti: on ih doživljava, on ih trpi, prima ih kao hipnozu koja ga budi, on ih zna kao da ih je oduvek znao. Radi se prosto o nečemu što ne mogu a da ne nazovem *autentičnošću*“ (Ristić 1961: 36–37)

estetičkim nasleđem, gde je umetnost, posebno poezija, bila najbliže zahtevu za svojim samoprevazilaženjem, iskorakom ka drugim domenima (apsolutnog). Na osnovu toga se i odnos između nove estetske doživljajnosti i stvarnosti duha mogao osmišljavati u neposrednom obliku, tj. bez posredništva tradicionalne (pa i Hegelove) estetike. (Ovom problemu vratićemo se u poglavlju posvećenom Ristićevoj hegelijanskoj zamisli o antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji u tri dela.*)

Sačinjena od „neočekivanih analogija“ i asocijativnih veza, dehijerarhizovana i relacionala, Ristićeva antiestetska teorija bila je pokušaj da se zahvati i konceptualizuje ono pomeranje u estetskom doživljaju i komunikaciji koje je donela avangardna (anti)umetnost. Ona će se šezdesetih godina naći i u središtu Ristićevog osmišljavanja jedne nove književne, dijarističko-esejističke forme, koja je na temelju relacionog umrežavanja i asocijativnog širenja izgrađivala ne više (anti)estetsku teoriju već novu (anti)estetsku *proznu strukturu*. Tu novu vrstu esejističko-dnevničkog *interteksta*, kao *neimaginarnog* kretanja kroz *imaginarni muzej*, koje *enciklopedizuje autobiografiju*, ili *autobiografizuje enciklopediju*, Ristić je, uz svoju analoško-asocijativnu postestetiku, ostvario kroz barokno-simfonijsku strukturu tzv. *naknadnog dnevnika*.

#### **4. 2. 4. 2. NOVA DIJARISTIČKO-ESEJISTIČKA FORMA: NAKNADNI DNEVNIK**

Analitičku teoriju asocijacija kao osnovu estetskog doživljaja Ristić će povezati sa istraživanjem jedne nove dijarističko-esejističke forme, čija su temporalna i strukturna svojstva implicirale posebnu vrstu kvaziromanesknog totaliteta. Tu teoriju *naknadnosti*, ili esejizacije *dnevnika*, Ristić je razvijao u drugoj polovini pedesetih godina, najpre u okviru tri javna dnevnika, koja je vodio u zagrebačkoj *Literaturi* (1957), u beogradskoj *Borbi* (1958) i u listu *Danas* (1961), a svoj zreli i reprezentativni oblik nova forma će dobiti u „naknadnom pariskom dnevniku“ *12 C*, koji je Ristić vodio u zagrebačkom časopisu *Forum* od 1963. do 1967. godine. Pored autoreferentnih komentara kojima je prožeto Ristićevo postupno osmišljavanje (n)ove eksperimentalne prozne forme, za potpuniju rekonstrukciju poetike *naknadnog dnevnika* neophodno je imati u vidu još neke Ristićeve tekstove iz tog vremena, kao što su „Umesto hronike“ (1958)

„Novogodišnje pismo nepoznatoj devojci (1958), ili razgovor „O dnevnicima, o kontinuitetu, o nadrealizmu, i o vetru“ (1963).<sup>413</sup>

#### 4. 2. 4. 2. 1. Poetika *naknadnog dnevnika*

*Javni dnevници* koje Ristić počinje da vodi od pedesetih godina 20. veka razlikuju se kako od intimnih dnevnika, koji nisu pisani za objavljivanje, makar kasnije i bili objavljeni,<sup>414</sup> tako i od „hipokritskih“ intimnih dnevnika, koje autori pišu sa svešću da će jednog dana biti čitani. Svoje *javne dnevničke* Ristić je pisao *namenski*, za određene časopise i listove, tako da su u samom svom nastanku oni bili i *javni* i *naknadni*. U najosnovnijem obliku, struktura *javnog* ili *naknadnog dnevnika* podrazumevala je odabir određenog vremenskog perioda (npr. određeni mesec u godini), tokom kojeg će autor nad konkretnim (književnim, kulturnim, ličnim) povodima razvijati svoje asocijacije, komentare i meditacije. Nova dijalektička forma dnevnika bila je neka vrsta *javnog sna*, sna pojedinca u *javnom* vremenu.

Tu vrstu dnevničko-esejističkog, nefikcionalnog pisanja Ristić je smatrao jednim nepretencioznim i njegovom spisateljskom habitusu prilagođenim, ali legitimnim vidom *književne delatnosti*.<sup>415</sup> Kada se, nakon polifoničnih esejističkih formi iz tridesetih godina, tom obliku pisanja posvetio pedesetih godina, Ristić insistira da javni dnevnik, kao retrospektivna književna meditacija, mora biti ono što svaka književnost jeste – duh, borba protiv stihije vremena i kontingencije, medijacija svesti kao pri-davanje smisla, očovečenje partiklarnosti istorijske egzistencije.<sup>416</sup> Kao forma koja *pravi vreme* (*hacer tiempo*), potvrđuje opšte u ličnom i lično u opštem, *javni dnevnik* bio je situiran u

---

<sup>413</sup> Dnevnci vođeni u *Literaturi i Borbi*, kao i tekstovi „Umesto hronike“ i „Novogodišnje pismo nepoznatoj devojci“, preštampani su u knjizi *Na dnevnom redu* (Ristić 1961), a dnevnik vođen za list *Danas* i tekst „O dnevnicima, o kontinuitetu, o nadrealizmu, i o vetru“ u knjizi *Svedok i saučesnik* (Ristić 1970).

<sup>414</sup> Kao što je to, na primer, bio slučaj sa Ristićevim dnevnicima iz Drugog svetskog rata, objavljenim u knjizi *Hacer tiempo*. I ova knjiga, koja je ukrštala dnevničke zapise i komentare iz više temporalnih ravni, može se priključiti Ristićevim eksperimentima s dnevničkom i esejističkom formom u pedesetim i šezdesetim godinama.

<sup>415</sup> „[...] književnost, hoću da kažem razvijanje i izražavanje jedne misli koja svoj prirodni izraz i izlaz, svoje predodređeno razrešenje i uobličjenje nalazi u književnom stvaranju, čak i kad to stvaranje nije stvaranje u punom ili bar u danas usvojenom smislu reči nego ima esejistički a ne beletristički karakter“ (Ristić 1958: 142–143). „To pruža velike mogućnosti direktnog reagiranja na izvesne pojave, što je jedan vid akcije. Ja ne mislim da je to neka naročito visoka forma literature, ali ona meni najviše odgovara i čini mi se najpogodnijom da kažem ono što imam da kažem“ (Ristić 1970: 162).

<sup>416</sup> Jer „svojestvo je književnosti, ukoliko je oblik stvaralaštva, da teži trajnosti, tojest da se na ovaj ili onaj način *odupire vremenu*“ (Ristić 1961: 143).

graničnoj zoni između dokumentarnog i književnog diskursa. U toj vrsti *graničnog pisanja* treba videti transformaciju i krajnje ishodske avangardnog antiliterarnog shvatanja književnosti, odnosno projekta integracije umetnosti i života.

### *Avangardni koreni i reaktualizacije*

Poreklo oblika *javnog* ili *naknadnog dnevnika* vezano je za same početke Ristićeve esejističke i avangardne delatnosti dvadesetih godina. Ono se u okviru Ristićevog opusa, kako to sam Ristić sugeriše, može izvesti iz njegovih prvih esejističkih serija, „Komentara“ u *Pokretu* (1924) i „Marginalija“ u *Letopisu Matice srpske* (1929). U tim tekstovima bila je začeta i osmišljavana (n)ova forma *relacionog* i *palimpsestnog* pisanja, pisanja kao *glosiranja* i razrade drugih (pre)tekstova.<sup>417</sup> Jednom začeto decentriranje teksta i subjekta značilo je ulazak u *mise en abyme* intertekstualnog procesa, koji je na komentare nadovezivao i *komentare komentara*. Tako je u Parizu, krajem 1926, neposredno pred početak pisanja *Bez mere*, Ristić u jednoj intimnoj dnevničkoj belešci razmišljao o re-izdanju svoje serije članaka „Komentari“ uz naknadne komentare, pri čemu: „Važnost je, razume se, u komentaru komentara, ali najveća važnost je u *razmaku* između teksta (prvih „Komentara“) i beležaka. U taj razmak plasira se hod duha, pokretni život“.<sup>418</sup> Taj *razmak* između *preteksta* i *komentara*, ili *komentara* i *komentara*, u koji se „plasira“ hegelijanski „hod duha“, jeste konstitutivni *razmak* kojim pisanje postaje medijacija, sekundarno intertekstualno pisanje. Isti tip palimpsestnog i intertekstualnog pisanja određujući je i za *Bez mere* kao knjige „pune uglačanih reminiscencija, pune knjiga“, pisane na temelju izvesnog broja „tuđih već napisanih knjiga“ (Ristić 1986: 125). U tom smislu konstitutivni razmak između *dnevničkog* povoda i *esejističke* kontempalcije u *javnom* ili *naknadnom dnevniku* može se posmatrati kao formalna izvedenica i adaptacija Ristićeve rano formirane poetike pisanja kao medijacije i komentara.

Avangardni afinitet za antiliteraturu, u formi *naknadnog dnevnika* reflektovaće se ne samo kroz prihvatanje dnevnika ili eseja kao legitimnih književnih formi i izraza nebeltrističke književne imaginacije, već i u promovisanju *poezije dokumenta*, koji je

---

<sup>417</sup> O poetici pisanja kao komentara v. odeljak „Antiroman kao 'enciklopedijsko-poetski ogled““.

<sup>418</sup> „Pariska sveska“, pod datumom 7. 12. 1926; odmah uz ovu belešku stajale su krupnim slovima ispisane sintagme „La vie mobile. Almanach unique“ (A2; Prilog 18).

čest predmet i pretekst Ristićeve dijarističko-esejističke meditacije. Nadrealistička poetika *svedočanstava* i *nehotične poezije*, infiltrira se u Ristićeve pozne esejističke dnevničke, koji se često vraćaju svojim avangardnim korenima i afinitetima. Jedan od primera te *poezije dokumenta* – na kojem (parafrazirajući Ristićev iskaz o Prustu) Danilo Kiš Ristiću sigurno ne bi zamario – bila je i *poezija kataloškog nabiranja*.<sup>419</sup> Šezdesetih godina ove i slične strategije Ristićeve *avangardizovane esejistike* imale su poseban književnoistorijski smisao s obzirom na poetičke transformacije kroz koje je prolazila jugoslovenska proza.<sup>420</sup> Kao i bibliografija najavljena na kraju Ristićeve sotije koja će tek u postmodernoj prozi dobiti puno poetičko ozbiljenje, i estetizacija životnog, medijskog, industrijskog ili kulturnog dokumenta upravo je u vreme kad Ristić prerađuje vlastito avangardno iskustvo zadobijala sve značajnije mesto u poetici romana. Zato je u kulturi šezdesetih godina važno zabeležiti to koincidiranje kraja avangardnog i začetaka neoavangardnog i postmodernog književnog procesa. Ono u čemu se oni imanentno sreću tiče se precizno utvrdivih tekstualnih struktura i strategija. Pre nego što postanu organizacioni i poetički princip postmoderne proze (fikcija), *dokument*, *bibliografija*, *fusnota*, *katalog* ili *alfabetske varijacije* bili su, kao u Ristićevom slučaju, sastavni deo postavangardne *esejistike* (dokument).<sup>421</sup> Detaljnije ispitivanje ovog procesa moglo bi ukazati na neke neočekivanije i složenije oblike književnog posredovanja i poetičkih (dis)kontinuiteta u srpskoj prozi 20. veka.

---

<sup>419</sup> Tako i adiministrativni dokument, formular za popis sanovništva s arbitrarnim nabiranjem ljudskih zanimanja, zahvaljujući *analitici čitaočevih asocijacija* proizvodi estetske učinke. „Svakako da onaj koji je sastavljao taj obrazac i to uputstvo nije ni slutio da ovo nizanje profesija može biti smatrano i citirano kao jedan književni tekst, kao štivo poetično samim tim što takvim, u stvari proizvoljnim, nabiranjem dočarava toliko slika i asocijacija, jednu za drugom, u brzom kaleidoskopskom smenjivanju, od zanata do zanata, od posla do posla, od zanimanja do zanimanja, od zvanja do zvanja i od stanja do stanja... nabiranje stvarnih podataka, samo po sebi poetsko, bremenito i plodno svim onim zamislama koje evocira. I kako da se ne setim onog drugog nabiranja ljudskih poziva i zanimanja [...] isto tako partikularizovanih, ali nabiranja koje je ovoga puta znalačka, svesna poetska tvorevina jednog velikog pesnika“ (Ristić misli na Sen-Džon Persa i zbirku *Anabaza* [1925], iz koje je svojevremeno uzeo jedan od epigrafa za *Bez mere*).

<sup>420</sup> O poetičkim transformacijama srpskog romana u datom periodu i daljem razvoju v. studije A. Jerkova *Od modernizma do postmoderne* (1991) i *Nova tekstualnost* (1992).

<sup>421</sup> *Katalog* je poznata Ristićeva *esejističko-kritička* forma (cf. „O jednoj antologiji, opet“), a i opšte svojstvo njegovog esejističkog stila (u kontekstu javnog dnevnika v. kataloško nabiranje „Ne volim“, Ristić 1961: 37). Leksikografski strukturalni princip eseja Ristić primenjuje u „Alfabetskim varijacijama na Fugu Krležianu“ (1959; Ristić 1966: 144–157).

## *Hronotop naknadnog dnevnika*

Ključno svojstvo forme naknadnog dnevnika jeste odnos prema *vremenu*, ali i specifično vreme koje ova forma uvodi, gradeći vlastiti hronotop. Paradoksalna temporalnost „račjeg hoda“<sup>422</sup> naknadni dnevnik pretvara u dnevnik „u kome su datumi ispreturani“, u kom se autor nalazi istovremeno „ovde, tu i tamo“ (1970: ), „u isti mah na tri mesta u vremenu“, razapet između trenutka *o* kojem govori, trenutka *u* kojem govori i asocijativnog prodora drugih trenutaka. To trajno *međuvreme* specifičnost je hronotopa naknadnog dnevnika, u kojem se ne zna „šta znači reč 'danas', kad nije ime ovog lista“ (1970: 44–45), tj. lista *Danas* u kojem je Ristić vodio dnevnik iz kog je navod preuzet.

Faktička, hroničarsko-dnevnička zasnovanost javnog, tj. naknadnog dnevnika implicirala je izlaganje slobodi i slučaju istorijskog toka i onoga *danas i ovde*. U tom poverenju u *istoričnost* ljudske egzistencije i duha sustiču se različiti vektori Ristićevog intelektualnog univerzuma: (fukoovska) *prosvećenost* kao kritički stava u sadašnjosti a ne restauracija racionalističke ideologije prosvetiteljstva, *hegelijansko* shvatanje o istorijsko-vremenskom toku kao procesu samoobrazovanja i napredovanja duha, *psihanalitička* kontigentnost i vremenitost *želje*, *nadrealistička* „filozofija imanencije“ i mitologija *objektivnog slučaja* kao presek subjektivne i objektivne determinacije, *ezoterijska* ideja o identitetu mikrokosmosa i makrokosmosa, pa čak i *scijentističko* uverenje da je u novoj astrofizičkoj eri i pred bezmernošću kosmosa čovek definisan upravo *merom* svog društvenog i kulturnog postojanja, svešću i etikom. Pored toga, istoriozofsko negovanje hronike kod Ristića se može pratiti i kao oblik reaktualizacije jedne *polihistoriske* tradicije,<sup>423</sup> „utvarologije“ jedne *kulture sećanja* kao (i) egalitarizacije medijskih i književnih oblika posredovanja iskustva.<sup>424</sup>

---

<sup>422</sup> „a ja evo, umesto napred, idem, kao stari rak, natraške“ (Ristić 1961: 42).

<sup>423</sup> Na krajnjem hroničarskom polu Ristićeve esejistike, gde sama selekcija i nabranje događaja treba da po sebi govore o čudu konkretnosti stvarnog i prolaznog ljudskog postojanja, stoji članak „Anno domini MCMLXII“ (Ristić 1970: 82–131), ostvaren u polihistoriskom žanru *annuae*, poput *Annuae* Baltazara Adama Krčelića, vođenih od 1748. do 1767, koje sam Ristić pominje (1961: 44).

<sup>424</sup> „Sačuvati ono što je prošlo. [...] Otuda ta hroničarska manija, te zabeleške, ta sećanja, to memoarsko, to sitničarsko, to cicijaško, to kalendarsko, annodominijnsko, to mementoovsko, to ovo što je ovde. Nismo izgubili ono što, iako prošavši, nije prošlo, što dijalektički samo sobom poriče reč Mefistofelesovu: *Vorbei! Ein dummes Wort... Vorbei und reines Nichts, vollkommen Einerlei!* [...] Nije nimalo svejedno da li je nešto bilo ili nije bilo. Hronike, istorije, povesti, letopisi, zapisi i zapisnici, hronologije, i sinhronične tabele, anali i annuae, efermeride, dnevni, agende, memoari, svedočanstva, hagiografije, životopisi, panorame, mikrofilmovi, novine, magnetofonske trake, filmski žurnali, protokoli, kamene ploče i gramofonske,

Ono što dnevničko-hroničarski, stvarnosni pol unosi u formu *nakadnog dnevnika* jeste beskonačnost i arbitrarnost objektivno-istorijskih data i povoda. Tome, na drugom, esejističkom polu, repliciraju ne manje „rasejane“, proizvoljne i subjektivne „varijacije i asocijacije“ autora, jer u osnovi „svejedno je šta je povod za te marginalije uz štivo vremena koje je samo tkivo života“ (Ristić 1970: 21).<sup>425</sup> Ti aktuelni povodi za „varijacije i asocijacije“, međutim, istovremeno obezbeđuju onu posredovanost, opštost i javnost interesa i tema, omogućavajući formi javnog dnevnika da bude oblik „mislil-akcije“, tj. angažovanja u konkretnoj društveno-kulturnoj stvarnosti. Iako bi mogla izgledati kao faktor koji suspenduje literarna svojstva, upravo će ta kopča sa materijalno-konkretnim i kontigentnim biti glavni izvor *inovativnosti* (n)ove esejističke forme i ono što je približava eminentno romanesknim kvalitetima: pitanju *totaliteta* i *vremena*, pojedinca u istoriji, tj. odnosa partikularnog i univerzalnog. Upravo kroz tu dnevničko-hroničarsku „pukotinu“ prodire materijalnost i stvarnost stihije vremena, energija kontigentnog, arbitrarnog i nesvodivog, koju treba savladati književnom formom kao supstancom duha, poretkom smisla, afektivne prerade iskustvenog. Drugim rečima, hroničarsko-stvarnosni element ristićevskog javnog dnevnika jeste prustovska madlena ili džojsovski Dablin 16. juna 1904, dakle onaj perceptivno i stvarnosno zadati *partikularitet* kroz koji i u koji treba uneti univerzalnost duha, književne i kulturne mitologije.<sup>426</sup> To istorijsko-kontigentno mora biti *zadržano* u svom partikularitetu kako bi se kao takvo podvrglo asocijativnom „aufhebung“, kritičkom delirijumu subjektivne interpretacije kao preradi *prima materia* „štiva vremena koje je samo tkivo života“.

Ne treba zaboraviti ni prostor koji je to uranjanje u istorijsko tkivo vremena otvaralo za nadrealističko slavljenje „Proizvoljnosti kao boginje koja je samo jedna od inkarnacija Objektivnog slučaja, to jest čoveku sklone Nužnosti“ (Ristić 1970: 44). U tom smislu je vrlo zanimljiva Ristićeva parabola o retrospektivnoj meditaciji „koja može kao povod uzeti nešto što je više od svega proizvoljno, recimo godine, među onima kojih se

---

predanja i putopisi, izveštaji i zaveštavanja, uspomene i mali dečiji notesi, o tome svedoče, koliko i piramide, katedrale, freske, epovi i simfonije“ (Ristić 1970: 83–84).

<sup>425</sup> Up. formule kojima Ristić započinje svoje javne dnevnik: „rasejanim retrospektivnim pogledom [...] iskorišćavajući bezobzirno svoje pravo na slobodne asocijacije, na proizvoljnost igre sećanja i zaborava“ (1961: 33); „izvesne subjektivne asocijacije na neke od bezbrojnih pojava i podataka 'tekuće današnjice' (1961: 156); „da izložim košavi javnog mnjenja izvesne svoje subjektivne asocijacije na neke, slučajno izdvojene, pojave i podatke današnjeg sveta“ (1970: 20), itd.

<sup>426</sup> To pitanje hronike, kao i u slučaju analitičke teorije asocijacija, pitanje je konkretnog, partikularnog i kontigentnog, kao simptoma istoričnosti i vremenitosti egzistencije, a koje kao takvo nalazimo u takoreći svim oblastima Ristićevog delovanja, kao opsesivnu i osnovnu temu njegove esejistike.

sećam, koje se završavaju brojem četiri: 1914, 1924, 1934, 1944, 1954“ (1961: 144). Čitaocu i poznavacu Ristićevog stvaralačkog razvoja ovaj „proizvoljan“ niz godina koje se okončavaju cifrom četiri sa zapanjujućom preciznošću mapira prelomne godine ne samo Ristićevog već i intelektualnog razvoja cele nadrealističke generacije: početak Prvog svetskog rata, Bretonov *Manifest nadrealizma*, Krležin *Danas*, kraj Drugog svetskog rata i jedna od prelomnih godina socijalističkog modernizma.<sup>427</sup> Proizvoljan numerički niz daje preciznu književnoistorijsku jednačinu, logiku i strukturu jednog intelektualnog razvoja. Prelomne tačke ili 'momente' tog dijalektičkog razvoja Ristić je u svojim delima, tj opusu, osmišljavao kao tačke stvaralačkog *aufhebunga*. U ovoj paraboli Ristić je dao upečatljiv model retrospektivnih književnih meditacija i determinacija na kojima počiva logika *naknadnog dnevnika*, javnosti intimnog ili oduhovljenja istorijski i iskustveno arbitrarnog.

Kroz *razmak* koji uvodi *naknadnost* prodire druga ili ista vrsta arbitrarnosti – partikularna ljudska svest, lični univerzum i mitologija pojedinca, koja daje građu za asocijativnu i intimnu nadogradnju „hronike naših dana“. Iako Ristićeve asocijacije nikad nisu isključivo niti prevashodno autobiografske,<sup>428</sup> već je reč o *kulturnoistorijskom dnevniku* pojedinca, jednog od onih „najobaveštenijih sinova“ 20. veka i stanovnika malroovskog Imaginarnog muzeja, važna poetička pretpostavka forme naknanog dnevnika jeste *partikularitet ljudske svesti* koja selektuje i asocijativno prerađuje materijal aktualiteta, bez aprornih opštosti estetike, ili nekog transcendentalnog uporišta. Ono što istorijski partikularitet treba da oslobodi kontingentnostio pet je, dakle, jedan partikularitet i kontingencija, pojedinac čije su asocijacije – glavno sredstvo „oduhovljavanja“ i borbe protiv stihije vremena – formirane isključivo od njegovog ličnog iskustva i života u istoriji.<sup>429</sup> Kako će to biti sugerisano povodom „naknadnog

---

<sup>427</sup> Godine su upravo toliko karakteristične da svoju poentu Ristić može da izvede i ostavljajući ih bez ikakvog komentara. Sumirajući pak Dedinčev stvaralački razvoj, za koji su karakteristični desetogodišnji intervali, reklo bi se da je Ristić u podtekstu imao godine koje se završavaju brojem sedam (*Javna ptica* 1926/7, *Jedan čovek na prozoru* 1937, *Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211* 1947, *Od nemila do nedraga* 1957), uz komentar: „I bibliografski podatak može biti rečit: ovaj nam svedoči o jednom vidu drame poezije, o znaku izjednačenja te drame, tog postajanja poezije sa postajanjem jednog ljudskog bića kome je poetsko izražavanje unutrašnja nužnost“ (Ristić 1966: 42).

<sup>428</sup> Pokušavajući da svom dnevniku nađe „vezu u prošlosti, ne činim to isključivo, pa ni prvenstveno, u autobiografskom (da ne kažem autobiobliografskom) smislu, nego pre svega u želji da nađem jedan nov primer i potvrdu povezanosti, sledstvenosti, moguće celovitosti života uopšte“; kultura i intekrtekt tu su model celovitosti koja je moguća „blagodareći premoći ljudske misli nad razdirućom stihijom vremena“ (Ristić 1961: 156).

<sup>429</sup> Stihija istorijske kontingencije prevazilazi se bez ideje o transcendenciji, prema klasičnoj hegelijanskoj, ali i nadrealističkoj propoziciji o imanenciji duha u stvarnosti, o racionalnosti stvarnog i stvarnosti



pariskog dnevnika“, determinacija o kojoj Ristić govori „u svakom slučaju nije transcendentalna, marksistička je i anjštajnovska“ (Kapidžić-Osmanagić 1989: 501).<sup>430</sup>

### *Naknadni dnevnik i Prust*

Za dijalektički spoj partikularnog i opšteg, koji je u osnovi *naknadne sadašnjosti* i *javnosti intimnog* u naknadnom dnevniku, Ristić pronalazi još jednu žanrovsku figuru. U tekstu „Novogodišnje pismo nepoznatoj devojci“ Ristić formalne propozicije naknadnog dnevnika varira kroz model jedne specifične epistole. Reč je prazničnom, *javnom* i *ličnom* pismu *nepoznatoj* ali *stvarnoj* i *imenovanoj* devojci, Latinki, koja bi za pisca bila „i jedno konkretno biće i jedan simbol u isti mah“ (Ristić 1961: 122). Kada bi bila „puka fikcija“, „literarni fantom, tvorevina moje nebeletrističke mašte, kao što su nekada bili Roman, ili Turpituda“, Ristić bi se nalazio u proizvoljnosti svake pa i „nebeletrističke“ mašte. Kada bi je stvarno poznao i viđao, „bio bih u suviše ličnom [...] u suviše psihološki određenom“ (123). Tako da je tek kao „stvarna i nepoznata“, kao jedan (hegelijanski) „konkretno zamišljiv simbol“, ni „samo ideja, ni samo stvarnost“, šesnaestogodišnja Latinka optimalni destinater Ristićeve književne poruke, neka vrsta idealno-empirijske čitateljke naknadnih, esejističkih i nikad sasvim autobiografskih dnevnika.

Epistolarni esej „Novogodišnje pismo nepoznatoj devojci“ značajan je i zato što Ristić u njemu svoje traganje za graničnom književnom formom koja bi, kao i njena čitateljka, imala to svojstvo (hegelijanskog) konkretnog simbola, direktno povezuje sa Prustovom koncepcijom *nađenog vremena*, onako kako ju je sam opisao i analizirao

---

racionalnog; ili, drugačije posmatrano, opštost se mora navesti da se obznani i realizuje kroz konkretno i pojedinačno, kao i u svakom *umetničkom delu* kao paradigmi *konkretno univerzalnog*. Ovi hegelijanski aspekti Ristićeve dnevničke forme, sugerisani već u zapisu o „komentarima na komentare“, gde se u vremenski *razmak* između dva teksta uvlači „hod duha“, biće razrađeni u odeljku o antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji*.

<sup>430</sup> Evo kako će na datu temu zvučati jedan fragment iz „naknadnog pariskog dnevnika“: „Ne, niko nas nigde ne zbraja. Samo postojim. I to je dovoljno. Jer ako postojim, onda i postajem, a ako postajem, između nužnosti i slobode, ne mogu a da nisam stecište i plen *svih* mogućnosti, svih brzina, svih orbita, svih dimenzija, svih snova i svih ostvarenja, svih analogija i svih metamorfoza. Diskontinuitet je prevaziđen, a *slučaj* nije uvek a možda nije nikad slučajnost. Determinacija svakako nije providenje, ali nam njeni zakoni još nisu dokučivi, ni njeni putevi do kraja shvatljivi. U dubokim lavirintima kauzaliteta i naše životne sinhronizacije, kao na bulevaru Raspail, drhti i kao svemirski Prostor oko samog sebe se svija, Einsteinov naredni mekušac“ (Ristić 1989: 391–392). „Čudo nad čudima je stvarnost onakva kakva je, kakvu je postepeno spoznaje čovek, i jedino što je čudo isto toliko zadivljujuće to je strast čovečja koja ga baca u to saznanje“ (132; ova rečenica je zapravo iz eseja „Galaktička sanjarija“ iz 1939, čiji fragment, u tipičnom autocitatnom ulančavanju svog opusa, Ristić na naznačenom mestu prešampava).

1935. u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*. Naknadni dnevnik je Ristićev *transfikijski* oblik „traganja“ i „nalaženja“ izgubljenog vremena kroz *simultanitet* koji odsutnom prošlom obezbeđuje čulno potkrepljenje (neposredan *povod* koji je dozvao asocijaciju, sećanje), a čulni poticaj radom imaginacije (dakle, psiho-analitike asocijacija, sećanja) lišava one *nedovoljnosti* svake *realnosti*. Opisujući Prustov postupak Ristić opisuje i fenomenologiju vlastitog *naknadnog dnevnika*, kao „stapanja“ dnevničke „percepcije“ i naknadne, esejističke „reprezentacije“, istovremenost „doživljajnog“ i „imaginarnog“, fakticiteta i mašte:

„To 'nađeno vreme' za njega nije samo samo sećanje, nego stapanje, u istovremenosti, tog sećanja i jednog novog, stvarnog doživljaja (koji je to sećanje iznenada evocirao), stapanje percepcije i reprezentacije. Ako je neposredna stvarnost doživljaja uvek u krajnjoj liniji razočaravajuća, jer zaustavlja i skoro izjalovljuje imaginaciju svojom određenom, vremenskom i prostornom prirodom, ako je, s druge strane, imaginarni privid, bez podloge neposrednog doživljaja u sadašnjosti [...] isto tako razočaravajući, – naša imaginacija budući samo u izuzetnim trenucima i kod izuzetnih sanjara sposobna da konkretizuje irealno, tojest da nas iščupa iz klizavih ali neumitnih kandža vremena, – onda nam ostaje samo ta istovremenost stvarnog, to jest doživljenog i doživljajnog, i imaginarnog, maštom [...] iz nepostojećeg dočaranog, da nam pruži osećanje punoće života [...] To je za Prousta onaj 'trenutak oslobođen reda vremena' koji 'ponovo stvara, da bi ga osetio, čoveka oslobođenog reda vremena'“ (Ristić 1961: 123–124).

Podvođenje dijarističko-esejističke estetike i analitičke teorije asocijacija pod figuru prustovskog traganja za izgubljenim vremenom, predstavlja jedan od najvažnijih momenata Ristićevog promišljanja vlastite književne delatnosti posle Drugog svetskog rata. Punu realizaciju nova dijarističko-esejistička forma dobiće u „naknadnom pariskom dnevniku“ *12 C*, u kojem je Ristić pokušao da „razradom asocijacija“ „dnevničarskom poslu“ da „jedan širi, esejistički oblik“ i to u vezi sa svojom „davnom tvrdoglavom tvrdnjom da je estetika kao neka 'nauka o lepom' teško zamišljiva, i da bi mogla biti zamenjena ili bar znatno dopunjena (i tom dopunom korenito izmenjena) jednom analitičkom 'teorijom asocijacija'“ (Ristić 1970: 163).

#### 4. 2. 4. 2. 2. Naknadni pariski dnevnik: intertekst, rizom i totalitet

Za razliku od prethodnih javnih dnevnika, „naknadni pariski dnevnik“ zamišljen je kao „razrada asocijacija“ nad doživljajima i događajima koji su obeležili jedan precizno omeđeni vremenski period. Reč je o Ristićevom boravku na Dvanaestom zasjedanju Generalne konferencije UNESCO-a u Parizu 8. 11 – 12. 12. 1962. Naknadni pariski dnevnik *12 C* objavljan je u zagrebačkom časopisu *Forum* u 14. nastavaka od 1963. do 1967, i tek je posthumno priređen u formi jedinstvene knjige.<sup>431</sup> Vežanost ovog, kao i ostalih javnih dnevnika za *periodičku* formu i sekvencijalni princip časopisnog objavljivanja u nastavcima, podseća na kompatibilnost dnevničke i periodičke forme na osnovu njihove upućenosti na objektivno-kalendarsko vreme i linearanost njegovog protoka.<sup>432</sup> Kao ekstenzivna i integrativna, intertekstualna i linearizovana prozna forma, naknadni (pariski) dnevnik bio je i daleki odjek i transpozicija formalnih i poetičkih problema koje je Ristić konceptualizovao u svom nadrealističkom antiromanu tridesetak godina ranije. Dve „identično različite“ forme uzajamno se osvetljavaju, a ovom prilikom zanimae nas pre svega *romaneskna* svojstva i implikacije Ristićeve forme naknadnog, književnog, esejističkog dnevnika.

Specifičan hronotop, autopoetiku i eksperimentalna težišta hibridne forme *naknadnog dnevnika*, njegovog „račjeg hoda“, multidimenzionalne vremenske strukture i temporalnih pulsacija, ubrzanja i usporavanja, može se ilustrovati sledećim odlomkom:

„Danas je 18. novembar 1963, jedanaestogodišnjica Eluardove smrti, a ja u ovom 'dnevniku' (navodni znaci se nameću) još nisam uspeo da stignem do 18. novembra 1962, do dana desetogišnjice te smrti. A ta desetogišnjica je, asocijacijama koje se oko nje neminovno kristalizuju, već počela da se pokazuje kao još jedan povod za usporenje, odnosno za usporavanje usporenja toka ovog dnevnika koji sve više pretrpavaju i prekrivaju digresije. Kako vreme prolazi, sve se više udaljavaju jedan od drugog dva vremenska plana na kojima se razvija ovaj dnevnik: onaj, nepokretni, gde se, u vremenu sadašnjem, retrospektivno nalazim u Parizu između 8. novembra i 12. decembra 1962, i onaj, pokretni, na kome se, u vremenu sadašnjem,

---

<sup>431</sup> Više o Ristićevom „naknadnom pariskom dnevniku“, koji je H. Kapidžić-Osmanagić 1989. priredila u formi knjige, v. pogovor autorke (u Ristić 1989: 485–511), kao i tekst J. Novaković (Новаковић 1996: 233–243).

<sup>432</sup> Oličena i u polisemiji i etimologiji samih reči *dnevnik* (dan) ili *časopis* (čas), strukturna podudarnost periodičke i dnevničke forme nalazila se i u osnovi teoretizacije antiromana *Bez mere* kao „jednogodišnjeg kompleta novina“, o čemu pišemo u odgovarajućem poglavlju.

nalazim, po kome se krećem, klizavom, kad ovo pišem i budem pisao. Ali, udaljujući se jedan od drugog, kako vreme prolazi, ta dva vremenska plana sve se više mešaju jedan sa drugim. Što dalji jedan od drugog, ta dva su sve bliža jedan drugom, upravo počinju se međusobno dijalektički prožimati. Sve više prodire sadašnje vreme sadašnje u pređašnje vreme sadašnje [...] I ovde, – kao ni u procesu sećanja uopšte, u procesu oživljavanja, aktuelizacije, *osadašjenja* nečeg što je prošlo, kao ni u *čovečjem životu uopšte* (i to je ono zbog čega ovo i govorim) –, ne mešaju se samo dva vremenska plana, dve vremenske stvarnosti, ne interferiraju tu (i svuda) samo dve sadašnjosti, nego bezbroj njih. [...] Dogodilo se, došlo je samo od sebe da je ovaj moj 12C postao jedan pokušaj da se baš ta interferencija izrazi, i, istovremeno, da je on mesto gde se taj opit vrši (mračna komora ili balkon sećanja)“ (Ristić 1989: 139).

U fenomenologiji Ristićeve esejističko-dijarističke forme sudeluju četiri različita književna iskustva, na način koji se može rekonstruisati iz Ristićevog čitanja i tumačenja proze A. Žida (dnevnik), Dž. Džojisa (enciklopedijski roman), M. Prusta (roman sećanja), i Bretona i Aragona (nadrealistički anitroman). Poetički vektori prustovske *naknadnosti* sećanja, nadrealističke ili židovske *nefikcionalnosti* i džojsovskog *enciklopedizma* spajaju se u decentriranoj, fragmentarno-asocijativnoj i totalizujućoj formi „naknadnog dnevnika“, koji teži beskrajnom širenju na temelju analitike slobodnih asocijacija razvijanih nad partikularnostima jednog fiksnog egzistencijalno-faktilskog predloška. Njeno rizomsko širenje, nezaustavljivi „elefantijazis“ forme koja ispituje vreme i sećanje, počiva na novoj *psiko-epici interteksta* – jednog polihistoriskog, kulturnoistorijski fundiranog, enciklopedijskog totaliteta, u čijoj osnovi stoji jedna „prirodna“ i retko istraživana, sintetična, polifonična i protejska forma sposobna za sve vrste žanrovskih integracija i eksperimenata – *dnevnik*. Na taj način Ristić ostaje u okvirima granične književne forme koja je najviše odgovarala njegovom temperamentu i „nebeletrističkoj“, esejističko-dijarističkoj mašti, ali unutar koje sintetizuje i interpretativna iskustva i „naukovanja“ iz nekoliko ključnih modela inoviranja romaneskne forme u evropskoj književnosti prve polovine 20. veka.

Ovi različiti romaneskni modeli nudili su, svaki na svoj način, jedno od mogućih razrešenja za Ristićevu glavnu, hegelijansko-romantičku preokupaciju pri osmišljavanju forme „naknadnog dnevnika“ – dijalektički odnos partikularnog i univerzalnog, dela i celine, slučaja i nužnosti. Kod Prusta to je nehlotična simultanost *doživljajnog* i *imaginarnog*, *percepcije* i *reprezentacije*, koju je sam Ristić opisao i priključio svom

projektu. U nadrealističkim antiromanima tu vrstu simultanosti i sinhroniciteta nudio je koncept *objektivnog slučaja*, kao nereguliranog preseka ili „kratkog spoja“ subjektivne želje i objektivne stvarnosti. Ako Ristićevo stvarno i imaginarno kretanje po topografiji Pariza pretvara *12 C* u „sugerisanje pariske nadrealističke urbane mitologije, kao što je to nekad, na drugačiji način bila Bretonova *Nađa*, ili Aragonov *Seljak iz Pariza*“ (Kapidžić-Osmanagić 1989: 487), sama činjenica vremensko-prostornog *ograničenja* iskustvenog okvira više priziva uliksovski model. To (uliksovsko) ograničenje vremensko-prostornih koordinata iskustva iz kog će Ristić crpiti građu za (prustovsko) ispredanje asocijacija i „strasnu misaonu eksploraciju minulog vremena“, u slučaju „naknadnog dnevnika“, međutim, nije deo fingiranog romanesknog sveta, već stvarnosno-referencijalnog poretka, po čemu Ristić ostaje bliži antiliterarnom duhu (nefikcionalnih, autobiografskih) nadrealističkih antiromana.

Posebno je zanimljivo da se u toj dijalektici partikularnog i univerzalnog, kao i u koncepciji *analitičke teorije asocijacija*, može prepoznati jedna specifična transpozicija dalijevske metode *kritičkog-paranojačkog delirijuma interpretacije*, koju su Ristić i K. Popović teorijski razradili u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), a koju je Ristić primenio i u „paranojačko-didaktičnoj rapsodiji“ *Turpituda* (1938). Jer „ludilo tumačenja“ u dalijevskoj kritičkoj metodi podrazumevalo je upravo ono što i naknadna dijaristika zahteva: istovremeno strogo poštovanje datosti i materijalnosti konkretnog objekta, i njegovu „subverziju“ činovima tumačenja, asociiranja, automatskih upisa determinisanih „podsvesnom nužnošću želje“ subjekta:

„Paranoja, kao osobeno ustrojstvo i mehanizam duha, osobena sposobnost misli, uzima spoljne predmete za ostvarenje svojih nametljivih ideja, svojih pretežnih želja. Polarizovani tok paranojačkog nahodjenja svesti sastoji se u tome što paranojačka misao u odnosu prema predmetima spoljnog sveta [...] od ma kojeg predmeta, bez izobličenja i bez deformacije, pravi ma koji predmet, što ona u svakom predmetu vidi mnoštvo predmeta, koje mnoštvo zavisi samo od stepena paranojačke sposobnosti. Paranoja insistira na materijalnosti predmeta i vodi računa o partikularnostima njihovima [...] Tako je paranoja jedan karakteristično subverzivan mehanizam kojim se aktivno služi podsvest, da bi, svojom sopstvenom snagom, unela jednu korenitu zabunu u konstrukcije svesti i u odnose tih konstrukcija sa stvarnošću. [...] taj postupak, taj proces opsesionelnog, polarizovanog sistematizovanja, taj sistem interpretacija ne ostaje odvojen od onih sistema svesti i misli od kojih zavisi konkretno ophodjenje čoveka prema

stvarnosti, prema spoljnom svetu, nego se, preko tih sistema, na užtrb svih sistema, nameće, i razara ih [...] Jer jedino predmeti uzeti u svojoj konkretnoj osobenosti [...] mogu izazvati ono afektivno, zalagajuće reagiranje celog čoveka... (i time biti – B. A.) u osnovi jedan način delovanja a ne jedan način mišljenja“ (Popović, Ristić 1931: 51–56).

Metod kritičke paranoje od početnog nadrealističkog *automatizma*, čiju varijaciju predstavlja, razlikovao se po svom voljnom karakteru *simulacije*, tako da bi se Ristićeva analitička „razrada asocijacija“ u naknadnom dnevniku mogla odrediti i kao *simulacija* sećanja i asocijacija nad jednim spoljnim predmetom i povodom. Taj paranojački delirijum interpretacije sadržao je i vlastiti etos *totalizacije*, pošto je jedino ograničenje u tom *destruirajućem prisvajanju* stvarnosti – „paranojačka sposobnost“ pojedinca, paranoidni kapaciteti njegove želje. Ristić se u svom naknadnom dnevniku kao *javnom* snu neće upuštati u nokturalni delirijum totalne asocijativnosti, niti u nesvesne sadržaje, ali će uraditi nešto mnogo važnije: pokazati kako nokturalna i paranojačka načela želje, analogije, asocijativnosti i totalizacije mogu, postupkom racionalizacije i usporavanja, poprimiti konstruktivne, javne i komunikativne, kulturnoistorijske konture. Velikom esejističkom orkestracijom asocijativne i intertekstualne mreže naknadnog dnevnika Ristić je na sugerisao kakve bi se forme totalizacije i nenapisanih romana mogli izvesti iz nadrealističkog iskustva automatizma i interakcije jezika i nesvesnog. U kritičko-paranidnom delirijumu interpretacije partikularnost materijalnih svojstava stvarnosti i partikularnost subjektivne želje sreću se u nagloj i naglašeno *afektivnoj s-vezi*, koja ima karakter one simultanosti *percepcije* i *reprezentacije* u kojoj i prustovsko iskustvo nalazi modus prevazilaženja otuđenja između pojedinca i sveta.

U svojim težnjama za totalitetom Ristićev pozni *naknadni dnevnik*, a videćemo da je sličan slučaj i sa njegovim ranim *antiromanom*, udaljavao se od nadrealističkog modela proze i približavao „grdnim arhitekturama“ i „traganjima“ Prustovog i Džojsovog modela romana.<sup>433</sup> Upravo, nadrealistički senzibilitet i kategorije od kojih Ristić kreće kao od maldororovske gladi za *nemogućim*, spajaju se sa modusima *totalizacije* razvijenim u još uvek litararnim svetovima prustovske *autofikcije* i džojsovske *enciklopedije*, podsećajući, kao dokumentarna forma, na onaj neliterarni, subverzivni egzistencijalni etos tih monumentalnih romanesknih poduhvata. Ristić tako

---

<sup>433</sup> U dosadašnjim tumačenjima (H. Kapidžić-Osmanagić, J. Novaković) razrađivan je pre svega poredbeni odnos sa Prustom.

postepeno pronalazi ekstenzivnu i nefikcionalnu proznu formu, koja istovremeno sasvim odgovara njegovom književnom temperamentu, nadovezuje se na nadrealističko iskustvo, ali i sintetizuje njegova iskustva iz čitanja i tumačenja najznačajnijih romanesknih poduhvata njegovog vremena.<sup>434</sup>

„Naknadni pariski dnevnik“ imao je izuzetno kompleksnu, rizomsku i simfonijsku strukturu. Polivalentna temporalnost, periodička mobilnost, intermedijalnost, kombinacija ličnih sećanja i kulturnih afekcija, citiranje vlastitih i tuđih tekstova, arhivalija, časopisa, pisama, pesama, esejistike, proze i članaka, interpretacije, prevodi i polemike, lirski pasaži i književnoistorijska razmatranja, „načelni problemi“ i „nanosi aktuelnosti“, susreti, percepcije i razgovori – nadovezuju se i fluktuiraju ritmom ličnih asocijacija i sećanja, presecaju, utkivaju, izvode jedni iz drugih, kruže i prelivaju, ponavljaju i variraju, u nizovima *tekstualističkih figura* za čiji „ples“ ne postoji analogon ni u esejističkim ni u romaneksnim formama srpske književnosti tog vremena. Suštinska eksperimentalna dimenzija Ristićevog *naknadnog dnevnika* počiva u „plasiranju“ novog strukturnog modela *tekstualnosti* koja prustovsku „psihološku enciklopediju“ i fenomenologiju svesti ukršta sa enciklopedijskim, eruditnim i palimpsestnim kodom džojsovske „književne enciklopedije“. Da je Ristić na sličan način percipirao sinkretičnu formu „naknadnog pariskog dnevnika“ svedoče odlomci u kojima on i svoj *javni dnevnik-rizom* i Džojsov *nokturnalni roman-nesanicu* tumači kao forme *ajnštajnovskog univerzuma*, tj. one „naukama posredovane slike sveta kao Teksta“ (Jerkov 2000: 55).<sup>435</sup>

Ristićev naknadni dnevnik značajan je i kao ekstenzivna *realizacija* i *materijalizacija* onog mentalnog procesa koji se u ljudskom iskustvu obično odigrava munjevitom i neuhvatljivom brzinom *simultanosti* slobodnih asocijacija ili afektivnih reakcija u susretu sa elementima stvarnosti, u koje spada i stvarnost tekstova. Automatsko pismo koje rezultuje nadrealističkom metaforom, komprimovanom *otrov-*

---

<sup>434</sup> Ali i drugih „gena“ Ristićevih lektira, kao što su *popularna* literatura, ili *naučna* literatura o astrofizici, koja je velika tema i fascinacija Ristićeve pozne esejistike. Hanifa Kapidžić-Osmanagić čak sam nakandni dnevnik i njegovo traganje za vezama poredi sa detektivskim romanom (1989: 508).

<sup>435</sup> Na Ristićevo povezivanje *Finegana* sa ajnštajnovskim univerzumom uputili smo u odeljku „Ristić i Džojsov“, čemu se može priključiti poređenje „dis-koordiniranog prostor-vremenskog sistema 12 C“ sa Ajnštajnovom teorijom relativiteta i „porednim mekušcem“ (v. Ristić 1989: 277; 220, 391–392). O tekstu kao novoj epohalnoj formi enciklopedizma i njegovoj vezanosti za modernu nauku, koja je i opsesivna tema Ristićevog naknadnog pariskog dnevnika, up. „Ajnštajnovsko shvatanje povezanosti vremena i prostora, Džojsov pripovedni relativizam i Bahtinov koncept hronotopa, mnogo su čvršće povezani no što to naoko izgleda. [...] Ajnštajnov vremenskoprostorni relativizam, kvantna fizika i teorija polja, entropija i informatička teorija i teorija sistema, a sa druge strane poetički luk od Džojsoa do Pinčona, to govori o ukrštanju književnosti i poetike sa slikom sveta viđenom očima fundamentalne nauke“ (Jerkov 2000: 66).

*slikom*, u novoj formi *naknadnog* dnevničko-esejističkog *automatizma* postaje sistematski „mnemonički i asocijativni lov“ (Ristić), neka vrsta simulirane (u nadrealističkom smislu) i organizovane orkestracije paranoidnog delirijuma egzegeze i sumatraističkog „veza“ sećanja, analogija i asocijacija, koji *usporava* i raščlanjuje ono što se u nadrealističkom automatizmu ili fineganovskoj „filološkoj opsesiji“ realizuje u *sintetičnim* i *hermetičnim* oblicima. Tim strpljivim *analitičkim* razlaganjem afektivnog jezgra estetskog, čitalačkog ili doživljajnog utiska i *simfoničnom* razradom mreže asocijacija, ristićevska forma dnevnika-eseja konvergira jednom rizomskom i fragmentarnom *totalitetu u širenju*. Taj totalitet je istovremeno *enciklopedijski*, jer je pre svega eruditni i kulturnoistorijski, ali ostaje i *psihološko-autobiografski*, pošto je utemeljen na egzistencijalnom iskustvu pojedinca i ograničen partikularnim tipom i kapacitetima njegovog ukusa, znanja, senzibilnosti, „izbora po srodnosti“, asocijacija i interpretacija. Svoj toj dinamici pridodaje se još i dnevničko svojstvo *pokretljivosti* te mozaičke strukture u realnom, kalendarskom vremenu.

Pitanje celovitosti i dovršivosti otvorene forme *nefikcionalnog* naknadnog dnevnika neizbežno se postavlja drugačije nego fikciji ili romanu. Za razliku od Prustovog „nađenog vremena“ ili mitske cirkularnosti *Finegana*, (inter)tekstualni totalitet „naknadnog dnevnika“ suštinski je određen onime što ovu formu i konstituiše i razara – istorija, vreme, kontingencija, diskontinuitet, smrt. Pretpostavljeni *kraj* te istovremeno linearne i mozaičke totalizujuće forme, koja, uz imaginativno odlaganje ali bez zaštitnog „omota“ fikcionalizacije, progresivno umnožava vektore (re)interpretacije iskustva, s jedne strane je određen fiksnim prostorno-vremenskim predloškom, aprironom projekcijom ograničenog korpusa „dana i poslova“ koji su odabrani kao „pretekst“ za asocijativnu razradu. S druge strane, inherentna asocijativno-analoška, digresivna i centrifugalna zakonitost forme opire se fiksiranju i neprestano se iznutra razgranava, gravitirajući u svakom svom „nastavku“ totalizaciji sećanja i analoške mreže koja se može razviti i oko najmanjeg povoda. Ono što je Ristić još u svom antiromanu zvao mitskim „fantazijama Analogije“, ezoterijskim načelom opšte semioze i analogijom mikrokosmosa i makrokosmosa, pretvara naknadni dnevnik u načelno nedovršivu strukturu, singedohu potpunog inter-teksta. Kraj takve forme mogla bi i morala biti jedino ona sinkopa koju uvodi fundamentalna ograničenost ljudskog bića kao *bića za smrt*.



Utoliko je simptomatičan neposredan povod za Ristićevo naglo okončavanje te „strasne“ i načelno neokončive forme književnog i kulturnog *jouissance*. Naglim i neplaniranim okončavanjem Ristićev „naknadni pariski dnevnik“ ostao je *nedovršen*, tj. *dovršen* je intervencijom same razorne suštine kontingencije, „grubim“ i naglim upisom *smrti* i *diskontinuiteta* kao tačno onoga protiv čega se (n)ova forma bori i iz čega izrasta. Reč je o sinhronizovanoj septembarskoj smrti dva prijatelja, celoživotnog intimnog i književnog prijatelja M. Dednica, i intelektualnog „učitelja“ i književnog prijatelja Bretona, kojima će Ristić posvetiti poznati esej „Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona“ (jesen 1966). Taj esej predstavlja i poslednji objavljeni deo „naknadnog pariskog dnevnika“, iako je do formalnog „iscrpljivanja“ njegove temporalne agende ostalo još dve nedelje.

Tim *sinhronicitetom smrti* Ristićev *naknadni dnevnik*, od početka osmišljavan kao forma borbe protiv vremena i smrti kao „najdrastičnijeg ispoljenja diskontinuiteta (1989: 140), „našao“ je fenomenologiji i poetici te *nefiktionalne* forme bolno primeren, nagli i stihijski završetak. Činjenica da je reč o smrti najbližih prijatelja, u dvojnem liku intimnog i književnog prijateljstva, srpskog i francuskog nadrealizma, na posredan način potvrđuje i onu drugu, takođe konstitutivnu i diferentnu osobinu forme naknadnog dnevnika, koji je bio jedna pre svega *javna, kuturnoistorijska* i *društvena*, „drugarska“ forma, *književna* forma čoveka kao *bića za druge*. Uz sve „asocijacije“ koje mogu voditi ka „nesporno spornom“ eseju o *Tri mrtva pesnika* i prijatelja, za Ristićev naknadni dnevnik može se reći da je bio optimalna forma realizacije te transfiktionalne, ali i transautobiografske subjektivnosti oličene u figuri prijatelja, pojedinca-biblioteke, čoveka-enciklopedije, ili – *dnevnika-eseja* koji prekida tuđa, drugarska, više nego biološka smrt. Drugim rečima, za razliku od intimnog dnevnika koji se okončava smrću autora, javni dnevnik završava se *smrću drugog*.

Postoji još jedan vid totalizacije u Ristićevom delu, koji takođe ima evidentne (anti)romaneksne karakteristike i afinitete. On je paralelan, ali i načelno nadređen koncepciji *naknadnog dnevnika*, dakle sposoban da ga u svoj njegovoj ekstenzivnosti i disperzivnosti integriše, asimiluje. Reč je o tzv. *geteovskoj koncepciji sabranih dela*, koju je Ristić razvijao u otprilike isto vreme, tokom šezdesetih godina 20. veka. Reč je o formi vrlo srodne mozaičko-linearne i periodičke strukture, ali čiji kraj nije mogao biti obeležen smrću drugog. Kad opisane karakteristike *naknadnog dnevnika* Ristić bude

povezao sa idejom o *totalitetu autorskog opusa* kao jednog *dnevnika-romana*, forme istovremeno „u celini i u kretanju“, postaće jasniji i obrisi specifične ristićevske forme postfikcionalnog romana. Bila je to Ristićevom esejističkom i avangadnom senzibilitetu prilagođena forma jednog *totaliteta u istorijskom (pro)toku*, konačna vizija ristićevskog *Work in Progress*, ili, kako je pisalo još na prvim stranicama *Bez mere*, „raščlanjenog govora u napretku“.

#### 4. 2. 4. 3. OPERA OMNIA KAO DNEVNIČKI TOTALITET I WORK IN PROGRESS

Ristićevu koncepciju o geteovskom pisanju *sabranih dela* prvi je uočio i iz Ristićevih iskaza rekonstruisao B. Aleksić.<sup>436</sup> U tekstu „Poetika bibliografije Marka Ristića“ Aleksić navodi šest mesta, u periodu od 1959. do 1973, na kojima Ristić evocira geteovsku maksimu o pisanju sabranih dela (Aleksić 1984–1985: 5–7). Ovu koncepciju pisanja jedne jedine knjige *sabranih dela*, zasnovanu na Geteovoj tvrdnji da su sva njegova dela samo „fragmenti jedne velike ispovesti“,<sup>437</sup> Ristić razvija tokom šezdesetih godina, što je i vreme kad priprema i objavljuje drugo izdanje antiromana *Bez mere* (1962) i osmišljava i piše svoje *naknadne dnevnike*.<sup>438</sup> Ristićeva „intencionalnost u povezivanju karika sopstvenog opusa“ podrazumevala je sagledavanje nad-jedinice autorskog opusa kao *jedinstvene poetičke celine*, i bila je kao takva „bez premca u celokupnoj jugoslovenskoj književnosti“ (Aleksić 1984–1985: 5).

Za naše tumačenje važna je činjenica da Ristić na jednom mestu koncepciju *sabranih dela* povezuje sa konceptom *naknadnog dnevnika*, dovodeći ove dve ideje, koje su i dve ideje o tekstualnoj totalizaciji, u neposrednu blizinu preko *dnevničkog načela*.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> Aleksić koncepciju sabranih dela vidi oblik *istorifikacije* Ristićevog dela, gde se „Geteova specifična misao uvek ponavlja kao Ristićeva provera jedne druge vrste: apsolutnog uverenja u osobenu istorifikaciju sopstvenog dela; apsolutno uverenje da je *doživljavanje individualnog duha ujedno doživljavanje istorijskog duha jednog dela* (kako kaže V. Kajzer)“ (Aleksić 1984–1985: 6).

<sup>437</sup> „Alles was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist“ (Goethe 1985: 306; up. Pere 1956: 252).

<sup>438</sup> Radomir Konstantinović će to učestalo ponavljanje Geteove tvrdnje tumačiti kao posedicu Ristićeve „prožetosti imperativom totaliteta“ i „imperativom za kontinuitetom“, koji „u Ristiću izaziva memorijalističku reakciju, zahtev za ograničavanjem pamćenjem“ (Konstantinović 1983a: 243–244) „To je dnevničko pisanje, ili *pamćenje protiv zaborava* (kontinuitet protiv diskontinuiteta): doslednost, Gete, onaj iz tvrdnje da pisac uvek piše sabrana dela, i koju Ristić tumači težnjom za kontinuitetom“ (244). Konstantinović u tome vidi i jednako važnu vezu sa hegelijanskim i romantičarskim monizmom i Ristićevom „inteligencijom galaktičke sanjarije“ (246).

<sup>439</sup> „Smatram da je karakteristično da se izvesne serije mojih članaka zovu „komentari“ ili „marginalije“: oduvek sam imao potrebu da nešto beležim na marginama života. Vi se sećate Goetheovog odgovora na pitanje 'šta pišete': 'Pišem svoja celokupna dela'. Možda je pretenciozno, za jednog esejistu, hroničara,

Kao struktura koja prati linearnu vremensku progresiju kalendarskog i istorijskog vremena, *dnevnik* se ukazuje kao optimalan žanrovski model za osmišljavanje totaliteta autorskog opusa. Formalno-generička platforma nefikcionalne, fragmentarne i sekvencijalne strukture *dnevnika* omogućava da sukcesivni niz objavljivanih dela određenog autora ukaže kao „beskrajno duga rečenica, jedna jedina rečenica“ velike geteovske *ispovesti*. Ono što se načelno može izvesti pri svakom naknadnom, interpretativnom sagledavanju ma kog autorskog opusa kao izraza jedne (poetičke) „misli-akcije u njenom razvoju i kretanju“, Ristić prisvaja kao tačku (samo)sagledavanja vlastitog opusa, i to *u toku nastajanja*, daleko pre njegovog o-konačanja. Iz te specifične pozicije između *ostvarenog* i *antiricipiranog* totaliteta izvode se i glavni inovacijski učinci ove forme. Ona omogućava da se *anticipirani* totalitet *sabranih dela* upisuje u svoje tekuće, *fragmentarne* i *aktuelne* realizacije. Stupnjevite realizacije *sabranih dela* na svakom ostvarenom „koraku“ pounutruju sve prethodne tačke razvoja i otvaraju se daljem, hegelovskom napredovanju (književnog) duha ka samom sebi. Logiku tog samoprevazilažećeg a kontinualnog kretanja nije teško prepoznati kao mehanizam hegelovskog Aufhebunga.

Efekt anticipiranog totaliteta *sabranih dela* kao *autorske ispovesti* mogu se preatiti kroz Ristićev rad na ulančavanju, povezivanju, (auto)referiranju, ukrštanju i uzajamnom interferiranju njegovih pojedinačnih tekstova i radova. Rezultat takvih strategija bila je izrazita fragmentarizacija i *intratekstualizacija* Ristićevog opusa. Ristić to umrežavanje svojih dela ostvaruje kroz vrlo raznolike *priredivačke* i *paratekstualne* prakse: 1) višestrukim preštampanjima tekstova, koji istovremeno obitavaju kao delovi različitih celina; 2) kroz *bibliografske napomene*, koje uspostavljaju različite preseke i unutrašnje nizove kroz njegov opus (npr. svi tekstovi koji se bave određenom temom, autorom); 3) kroz *indekse*, koji već u samim knjigama na čijem se kraju nalaze pokazuju kako se njihovi tekstovi mogu rasklopiti, re-organizovati i u-strojiti prema alternativnoj osi preseka (imena autora); 4) kroz *autocitatna* prošivanja svojih tekstova, čiji rekontekstualizovani fragmenti plutaju kroz tkivo drugih Ristićevih tekstova; 5) nazad i kroz jak *autointerpretativni* pogon Ristićevog diskursa, koji stalno upućuje na

---

dnevničara, komentatora, koji svedoči, reagujući na spoljni i unutrašnji život, smatrajući da sve što je, tokom decenija, iz dana u dan i iz noći u noć, zapisano, izražava jednu misao-akciju u njenom razvoju i kretanju. Ali bih voleo da se, na kraju puta, sve što sam napisao, ma u kom obliku, ukaže kao jedna beskrajno duga rečenica, jedna jedina rečenica.“ (Ristić 1970: 133).

veze, prožimanja, promene, prevladavanja i transformacije vlastitih stavova, tekstova, ili književno-istorijskih i kulturno-političkih činova koje su oni otelotvoravali.

Ispisujući svakim pojedinačnim delom jednu istu beskrajnu knjigu-rečenicu, knjigu *sabranih dela* kao *ispovesti* jednog od sinova dvadesetog veka, Ristić je svoj opus podvrgao specifičnoj logici unutrašnjih *umrežavanja* i stupnjevitog *ulančavanja*. Ristićev rad na ovakvoj vrsti intratekstualizacije opusa, s obzirom na snagu autorske funkcije, postaje obavezujući horizont i aspekt značenja pojedinačnih tekstova, ali njihovog tumačenja.<sup>440</sup> Rezultat strategija stalnog diskurzivnog *aufhebunga* i sagledavanja opusa kao razbijenog arhipelaga u samokretanju bio je veliki decentralizovani i vektorizovani *intratekst*, čije je intezivno unutrašnje razgranavanje pratila i intezivna „spoljašnja“ *intertekstualizacija*.

Kao egzemplan primjer Ristićevog postupka „prošivanja“ vlastitih tekstova može poslužiti sam antiroman *Bez mere*, koji je 1962. objavljen uz brojne paratekstualne dodatke i izmene. Nakon što je eksplikativne delove *Bez mere* nekoliko godina ranije *preštamao* u knjizi *Od istog pisca*, a pesme u knjizi *Nox Microcosmica*, Ristić je pri integralnom reizdanju antiroman „opkolio“ paratekstualnom aparaturom *naknadnog* autorskog dikursa: Predgovorom na ulazu i Beleškama na izlazu iz dela. Jedna od tih Beleški ticala se upravo povezivanja aktuelnog priređivanja *Bez mere* sa razradom ideje o pisanju sabranih dela i „prelivanju“ autorovih knjiga jednih u druge. Njom Ristić svoj antiroman ne samo implicitno već i eksplicitno uključuje u izgradnju (n)ove geteovske *opera omnia* mozaičke strukture.

Ristić pri tome svoj antiroman raskriva ne samo kao aspekt realizacije ideje sabranih dela već i kao njeno izvorište i anticipaciju. Uz uvodnu rečenicu poglavlja „Protiv čitaoca“ da se *Bez mere* „ne završava, ne zaustavlja svojom poslednjom stranom“, Ristić dodaje naknadnu belešku, u kojoj treba primetiti i kako *naslov* nekadašnjeg polemičkog spisa „Od istog pisca“ (u koji se *Bez mere* prelilo još 1928), iskorišćen za nedavno publikovanu knjigu eseja *Od istog pisca* (gde su preštamapani i esejistički delovi *Bez mere*) postaje rekontekstualizovana autocitana sintagma („bez mere od istog pisca“):

---

<sup>440</sup> Sličan postupak slobodne manipulacije svojim opusom analizirali smo i u Davičovoj poeziji pedesetih godina (v. Андоновска 2013a).

„I danas mi to izgleda na snazi, i danas mi izgleda opravdana ta pretenzija da se moje knjige prelivaju preko svojih ivica, da se nikad nisu *zaustavile*, da se nikad ne zaustavljaju, to jest da nikad nisam prestao *da pišem svoja celokupna dela*, kako je to otprilike izjavio Goethe, a ja ga više puta citirao. Da, bez mere od istog pisca. Nastaviće se.“ (Ristić 1986: 258).

Tako shvaćena, Ristićeva geteovska koncepcija o pisanju *sabranih dela* predstavlja jedan od retkih primera i izgradnje i promišljanja *celine autorskog opusa kao jedinstvene tekstualne jedinice, svojevrsnog romana u nastavcima*, jedinice bi se mogla ne samo (naknadno) sagledati kao *jedna jedinstvena rečenica*, već koja se može pratiti i kao niz aktuelnih upisivanja (anticipiranog) totaliteta u fragmente tokom samog njihovog nastajanja. Bila bi to jedna *otvorena* struktura koja je istovremeno i *celina* i *u pokretu*, vođena metonimijskom *sintaksom* vremena, kroz nizove metaforičkih „rašćlanjivanja“ i sublimacija, kao likova samopriskvajanja smisla pređenog (književnog) puta.

Specifičnost ove *opera omnia* koncepcije, pored njenih nesumnjivih hegelijanskih implikacija, jeste istovremeno *linearno-progresivna* i *mozaičko-fragmentarna* struktura, koja evocira ono ukrštanje *organskog* i *montažnog* kojem se Ristić svojevremeno divio u Džojsovom *Uliksu*.<sup>441</sup> Tu treba primetiti nekoliko žanrovskih paradigmi koje sudeluju u osmišljavanju autorskog opusa kao *mozaika u linearnom protoku*. Jedna je svakako *dnevnička* paradigma, čiji se fragmenti, dnevni kadrovi ili unosi, ulančavaju na temelju objektivnog i ireverzibilnog protoka vremena. Transponovan na ravan autorskog opusa, taj linearni temporalni niz sačinjen od dnevnih punktualnih upisa kao najširi horizont objedinjavanja ima organski totalitet jednog (književnog) života, dakle *ispovesti* i *autobiografije*. U toj istovremeno otvorenoj *metonimijskoj* strukturi definisanoj protokom vremena i *metaforičkih* zaustavljanja toka kao ispoljenja duha „u napretku“, koji prisvaja i pretumačuje smisao prethodnih 'momenata' i 'likova', treba prepoznati *hegelijansku* osnovu Ristićeve konceptualizacije autorskog *opusa* kao *dnevnika*. Taj *aufhebung* omogućava postupni rast, bogaćenje i samopriskvajanje celine prethodnog razvoja u novom liku tog razvoja, stupnjevito kretanja opusa-dnevnika koji se, zajedno s vremenom i izlažući se istoriji, kreće ka nekoj vrsti „apsolutnog duha“ autorskog opusa shvaćenog kao totalna ispovest, ili autobiografija. Nakon tumačenja *Bez mere* kao

---

<sup>441</sup> Vučov *Korena vida* na sličan način spajao je neprekinut linearni slap teksta i fragmentarno-asocijativnu strukturu pripovedačkih sećanja i impresija.

„jednogodišnjeg kompleta novina“, videćemo kako je jedna od analognih paradigmi za spoj *mozaičko-prostornog* (neorganskog) i *linerno-vremenskog* (organskog) za Ristića bila i hibridna *periodička forma*.

Zanimljiva implikacija ovakve koncepcije jeste da *intertekstualnost* – ne samo u svom užem smislu neposrednih citata i elemenata erudicije već i kao svojstvo enciklopedizacije i rizomsko-mozaičkih tekstualnih struktura – koincidira sa dnevničkim, dokumentarnim, ispovednim i sekvencijalno-linearim načelima. Svaki citat, pa i autocitat, jeste dokument, svedočanstvo o postojanju ne samo *referentnog* (erudicija) već i *referencijalnog* poretka (dokument) u kojem se publikovani tekstovi uzajamno dozivaju. Prelivajuće forme *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela* u izrazito eruditnom i enciklopedijskom književnom diskursu M. Ristića značile su brisanje granica ne samo između jedinica njegovog opusa već i između njegovog i tuđih diskursa, i to u jednom prelivanju u kom se nadovezuje „ne samo svaka reč koju napišem na sve što sam napisao ranije i što ću napisati docnije, nego i na ono što su drugi napisali“, i to ne samo Ristiću već i „sebi samima“:

„Bez šale i bez ironije. Sve je to isto delo, razbijeno u fragmente, opus prvi i poslednji, celokupna dela, traženje sebe i sveta, sveta kroz sebe, sebe kroz svet. Od prvog slova do poslednjeg, sve se to nadovezuje (povezuje, nastavlja i čini celinu): i to nadovezuje ne samo svaka reč koju napišem na sve što sam napisao ranije i što ću napisati docnije, nego i na ono što su drugi napisali, i to ne samo što su napisali meni u pismima, nego i što su napisali sebi samima...“ (Ristić 1964: 107).

Tu sintaksu *sabranih dela* kao – prema jednog Ristićevoj formulaciji iz *Metafizike novinskih vesti – freske ili friza u pokretu*, trebalo je shvatiti i kao jednu *romaneksnu* strukturu. O tome svedoči Ristićeva neobična i važna paratekstualna praksa vezana za tzv. Ruselovo „Obaveštenje“ čitaocu.

*Ruselovo obaveštenje: opus kao roman*

Celina autorskog opusa koju Ristić anticipira i intratekstualizacijom (p)ostvaruje svojim delima, imala je, s obzirom na svoju integrativnost, žanrovsku hibridnost i težnju za totalitetom, *romanekne* osobine. Unutar aktualnog sistema književnih žanrova, opus

kao „jedna jedina rečenica“, jedna beskrajna knjiga ili „isto delo, razbijeno u fragmente“ mogao je obuhvaćen jedino protejskim i omninkluzivnim žanrom *romana*.

Da to intencionalno ulančavanje svog opusa posmatra kroz žanrovsku prizmu *romana* svedoči i jedan jak paratekstualni marker kroz koji Ristić od jednog trenutka obeležava i umrežava svoja dela. Naime, od 1955, Ristić na početku većeg dela svojih knjiga, sasvim nezavisno od njihovog žanra, podjednako na početku zbirke *pesama*, knjiga *eseja* ili *antiromana*, stavlja isti moto.<sup>442</sup> Taj moto činila je rečenica Rejmona Rusela, i sastojala se od „piščevog“ „Obaveštenja“ čitaocu o načinu na koji treba čitati knjigu koju drži u rukama: „Budući da je ova knjiga jedan roman, treba je početi na prvoj a završiti na poslednjoj strani“. Kako je isticao B. Aleksić, ova paratekstualna strategija bila je „pouzdanost svedočanstvo Ristićeve intencionalnosti u povezivanju karika sopstvenog opusa“, a „ponavljanje *Obaveštenja čitaocu*“ i ideje „o kontinualnom čitanju 'autora'“ imalo je „dnevnički karakter“ i smisao.<sup>443</sup> Jedina instanca i horizont objedinjenja tih različitih knjiga i žanrova jeste figura autora i korpus njegovih *sabranih dela*, tog *dnevnika-opusa*, koji Ristić podvodi (i) pod žanrovsku oznaku *romana*.

Ristićeva strategija *umrežavanja* svojih dela na temelju Ruselovog citatnog markera narativizuje i romansira jedinicu *sabranih dela*. Ona implicira i jednu specifičnu viziju žanra *romana*. Roman bi na osnovu navedene strategije trebalo shvatiti kao: 1) hibridnu formu koja obuhvata različite (esej, poezija, antiroman) ili načelno *sve žanrove* i posebno njihovu (re)integraciju u okvire jednog 2) *autorskog opusa*, koji je takođe jedan roman, zasnovan na dnevničko-istorijskoj *linearnosti* i autobiografskom *totalitetu* života pojedinca-autora, a kao takav bi mogao biti 3) *svaka knjiga*, knjiga kao romaneksni kompendij i svako „isto delo, razbijeno u fragmente“ koje se čita *linearno*. Ukoliko bi *autorski opus* trebalo razumeti kao *roman*, kao što to sugeriše Ristićeva ruselovska strategija, bio bi to roman radikalizovane, upravo totalne *žanrovske inkluzivnosti*, dehijerarhizovana, fragmentarizovana *autoreferentna* i *intertekstualna*

---

<sup>442</sup> Ruselovo „Obaveštenje“ nalazi se na početku sledećih Ristićevih knjiga: *Nox microcosmica* (poezija, 1955); *Od istog pisca* (eseji, 1957), *Bez mere* (antiroman, 1962), *Objava poezije* (1964), *Hacer tiempo* (dnevničko-esejistička, 1964), *Svedok ili saučesnik* (članci, eseji 1970), *Za svest* (članci, eseji 1977).

<sup>443</sup> „Apsolutno usvajanje Ruselove egološke samoparodije, s idejom o kontinualnom čitanju 'autora', u proizvodnje romana baš od svake knjige (i time poricanje romanesknog žanra u uskom smislu kao takvog), važi pogotovo za celinu Ristićevog dugo godina vođenog Dnevnika (javno štampanog u više navrata samo u odlomcima). Ponavljanje *Obaveštenja čitaocu* ima dnevnički karakter, jer njime Ristić kroz sve svoje naslove i knjige pokazuje potrebu da sačuva vezu sa sobom. Pouzdano svedočanstvo Ristićeve intencionalnosti u povezivanju karika sopstvenog opusa – bez premca u celokupnoj jugoslovenskoj književnosti, koja ipak nije lišena ideala homogenosti dela – jeste potpisivanje romantičarskog Geteovog uverenja da čovek piše svoja sabrana dela“ (Aleksić 1984–1985: 5).

*struktura*, koja bi istovremeno bila imala svojstvo *nefikcionalne, autobiografske i ispovedne* sume. Pošto žanrovsku oznaku *romana* pripisuje jednom nefikcionalnom, autobiografskom (inter)tekstualnom entitetu, krajnje generičko utočište Ristićeve *opera omnia* koncepcije bio bi žanr *autofikcije*. To je tačka na kojoj se sreću postavangardno ishodište Vučovog i Ristićevog eksperimenta sa formom romana.

Ruselova rečenica-obaveštenje uglavnom je tumačena u okviru antiromana *Bez mere* (na čijem se čelu našla 1962), i to kao *antifrastrična* (Новаковић 1996: 211–212). Imajući u vidu nadređene funkcije koje ona ima kao marker umrežavanja na ravni Ristićevog opusa-dnevnika, tu bi rečenicu u svakom od pojedinačnih slučajeva, pa i u slučaju *Bez mere*, trebalo tumačiti ne samo u evidentno ironijskom već i podjednako važnom doslovnom značenju uputstva da se knjiga čita od prve do poslednje strane, kao *celina i linearno*. Kao što je fragmentarno-mozaička struktura *Bez mere* u stalnoj tenziji sa činjenicom da je antroman bio i *jednogodišnji dnevnik-putopis* autora, i mozaičko-fragmentarna struktura *autorskog opusa* uvek je neizbežno struktura koja se postupno realizuje u vremenu, kao *work in progress*, delo *u toku i postajanju*, ili kako je Ristić zapisao još 1928. u *Bez mere*, kao „raščlanjeni govor u napretku“.

#### 4. 2. 4. 4. ZAKLJUČAK

Ristić je kroz koncept *naknadnog dnevnika* i poetiku *sabranih dela* tragao za vlastitom, alternativnom i antiliterarnom, postfikcijskom (anti)romanesknom formom. Ta alternativna forma je *antiromaneskna* ukoliko se roman shvati u užem smislu, kao fiktionalna afabulacija realističkog ili nerealističkog tipa, ali je ona, s druge strane i tipično *romaneskna*, u meri u kojoj se inspiriše i izgrađuje posredstvom kategorija koje definišu istorijskopoetički habitus *romana* kao *epske forme*: pitanje totaliteta, vremena, pojedinca u istoriji, razotuđenja i borbe protiv smrti.

Činjenica da je taj Ristićev roman bez romana (ostao) *nepročit*an ne znači da je on *nenapisan*, premda je jedna druga vrsta „nenapisljivosti“ fundamentalna za njegovo razumevanje. U toj ristićevskoj paradigmi *nenapisanih romana* (bilo da su to *realistički romani* koji se nakon avangardnog iskustva više ne mogu pisati, ili *poetski romani* kroz koje se ne može adekvatno apostrofirati epsko pitanje totaliteta) postepeno se uobličava jedan oblik romana koji traga za alternativnim i inovativnim *postfikcionalnim*



formama kroz koje je moguće artikulirati *epski* nagon za promišljanjem *totaliteta* i epohalnog položaja jedinke u vremenu i jeziku. To što se taj Ristićev „roman posle romana“ ne može lako prepoznati i što je za njegovu re-konstrukciju neophodno imati na horizontu celokupan autorski opus, i sve ono na šta se on nadovezuje, samo svedoči da roman u ovoj viziji ostaje ono što i jeste u sistemu žanrova evropske književnosti – *saga o totalitetu*. Ristićeva rezolucija problema epske forme u svetu bez transcendencije vođena je hegelijanskim i prustovskim optimizmom traganja za „nađenim vremenom“ i uspostavljanjem kontinuiteta kao pridavanja smisla.<sup>444</sup> S druge strane, kao forma totaliteta u svetu bez transcendencije, „spasenje“ koja ova forma nudi ostaje samo istorijsko, konkretno i fragmentarno, o čemu najbolje svedoče same strukture njene realizacije: rizomska i nedovršena struktura *naknadnog dnevnika*, ili mozaički *work in progress* autorskog opusa, kao, benjaminovski rečeno, razbijeni arhipelag jedne barokne *žalobne igre*.

Taj totalitet Ristićevog nevidljivog i *pisanjem nenapisanog* (anti)romana, jeste totalitet jedne postfiktionalne forme zasnovane na snažnom afinitetu za *naknadnost* kao vreme svake interpretacije, i *intertekstualnost* kao izraz jedne u osnovi *čitalačke* imaginacije i palimpsestnog pisanja *au second degré*. Totalitet do kojeg Ristićev opus-roman stiže jeste totalitet opšteg interteksta, čija se figura *totalizacije* najpre nazire u dehijerarhizaciji i unutrašnjem premrežavanju autorskog opusa. Do naprsline koja je omogućila to antiromaneskno prekoračenje u beskrajnu „glad“ intertekstualnosti u Ristićevom opusu došlo je vrlo rano, u samom jezgru antiromana *Bez mere*. U poglavlju „Predznaci raskida“ Ristić beleži to pucanje i samourušavanje romaneskne forme čak i pod (pri)vidom avangardnog antirealističkog antiromana. Pounutrivši to samouništenje kao samoprevazilaženje romana, *Bez mere* postaje komprimovano „atomsko jezgro“ u kom je romaneskna forma dovedena do eksplozije, a esejističko širenje Ristićevog opusa jeste neka vrsta negativa, „izvrnute rukavice“, ekvivalenta i posledice poetičkog procesa izvršenog u *Bez mere*. Avangardnim komprimovanjem forme u samom *Bez mere* došlo je do tog „velikog praska“ romana, nakon kojeg ostaje samo okrnjeni mozaički *totalitet bez totaliteta*, decentralizovani arhipelag jednog autorskog opusa u okeanu opšte intertekstualnosti.

---

<sup>444</sup> Upravo, figurom *aufhebunga* koji ne potire smisao svake fragmentarnog i istorijski situiranog „lika“ jednog (budućeg) totaliteta, ali ga reasimiluje i kolonizuje naknadnim smislom novog momenta u vremenskom razvoju dela, tj. opusa.

Ono što je posebno zanimljivo jeste da Ruselovu formulu, koju Ristić odabira kao signal za intencionalno ulančavanja vlastitih dela u formi jednog *romana-dnevnika-opusa*, prvi put zatičemo u Ristićevom *nenaknadnom* „Pariskom dnevniku“ iz vremena kada je počinjao da piše *Bez mere* i beležio prve nacрте za njega (1927) (Ristić 1986: 225). Ruselova rečenica je u tom dnevničkom pretekstu, dakle, odavno bila spremna, ali će u toj latenciji prebivati sve do sredine pedesetih godina, kada je Ristić iz dnevničkih nacрта za *Bez mere* izvodi u „javni san“ publikovanih dela i tek naknadno, prilikom njegovog drugog izdanja, stavlja i na početak svog mladičkog antiromana. *Paratekstualna* istorija i logika ove mikrojedinice koja se na čelu Ristićevog antiromana mogla naći već 1928, a pojavljuje se tek 1962, može poslužiti kao uvod u analizu *Bez mere*, ranog proizvoda Ristićeve „nebeletrističke mašte“ i „atomske jezgre“ njegovog ukupnog književnog opusa, antiromana-opusa kao „raščlanjenog govora u napretku“.

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Biljana D. Andonovski

**POETIKA NADREALISTIČKOG (ANTI)ROMANA  
U SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI I EVROPSKOM  
KONTEKSTU**

Doktorska disertacija

Knjiga 2

Beograd, 2017

### 4. 3. ANTIROMAN I PARATEKST

Za razliku od Vučovog *Korena vida*, koji je težio *minimalizaciji* parateksta i u toj redukciji tražio svojoj poetici saobrazne učinke, Ristićev ekstenzivan i sinkretičan, enciklopedijski model antiromana karakterističan je po proliferaciji i reestetizaciji paratekstualnih elemenata.<sup>1</sup> Celina parateksta, u takoreći svim njegovim aspektima i oblicima – od prospekta, formata i opreme knjige, preko naslova, datiranja, epigrafa, beleški, fusnota, predgovora, ilustracija, do genetičkog epiteksta – u Ristićevom antiromanu postaje vidljiva, intenzivirana i prilagođena različitim *antiromanesknim* funkcijama. Paratekst *Bez mere* nudi prvu, materijalizovanu i vizualizovanu predstavu avangardnog *decentriranja* tradicionalnog romana koji je po pravilu bio i jedna tradicionalna, neutralna i standardizovana *knjiga*.

Kao što je to slučaj sa svim vidovima ženetovski definisane *transtekstualnosti*, paratekstualnost *Bez mere* se određenim aspektima preklapa sa drugim oblicima tekstualnog transcendiranja. Najpre sa *intertekstualnošću* i *metatekstualnošću*, pošto je u nekim od svojih najzastupljenijih oblika u *Bez mere* (epigraf, fusnota, beleške) paratekst povezan sa postupkom citiranja ili komentarisanja drugih tekstova. Globalna i poetički konzistentna aktivacija parateksta, koja „sporedne“ paratekstualne poslove pretvara u deo žanrovskog identiteta (anti)romana, približava *paratekst* i *arhitekstualnost*. Ta imanentno-poetička relevantnost i resemantizacija parateksta jedna od distinktivnih osobina Ristićevog antiromana.

Pri analizi recepcije *Bez mere* opisali smo kako je Ristićevo delo u prvoj fazi prijema kritičku javnost posebno provociralo svojim prenaplašenim materijalnim obličjem „imperijalne“, „manastirske“ knjige. Takav utisak je umnogome bio efekat parateksta, koji je po Ženetu upravo skup strategija koje idealitet estetskog predmeta pretvaraju u konkretni predmet knjige i regulišu pragmatičke funkcije odnosa sa publikom. Ekscesne paratekstualne prakse kod Ristića se povezuju sa *poetikom knjige*, koja nije samo pitanje pojavnog oblika već i načina na koji materijalna dimenzija izdanja „odražava“ dubinske poetičke procese u delu. Umnožavanje paratekstualnih elemenata i

---

<sup>1</sup> O Ženetovom konceptu transtekstualnosti, i paratekstualnosti kao jednom njenom vidu, pisali smo u prvom poglavlju teze i na odgovarajućim mestima u tumačenju *Korena vida* A. Vuča. O značaju naknadnog parateksta za *Bez mere* pisala je J. Novaković (Новаковић 1996).

naglašavanje materijalne dimenzije izdanja predstavljaju zapravo implicitnu „raspravu“ o strukturi knjige i društvenim ritualima koji je okružuju, detektovanje i diskutovanje elemenata njene *unutrašnje* strukture. Fascinacija knjigom kao predmetom može se posmatrati kao deo *avangardnog* medijskog eksperimenta, ali je kod Ristića ona i izraz posebne kulturne tradicije, eruditnog i ezoterijskog kulta knjige, i time aspekt *enciklopedičnosti* Ristićevog antiromana.

Zanimljivo je da bi tematska i žanrovska inkluzivnost karakteristična za žanr romana, čija se optimalna projekcija traži u enciklopedijskoj formi, krajnji i još intgerativniji model mogla naći u obliku – *knjige*. Knjiga nije samo antimimetički žanr, već i oblik maksimalizovane, *totalne integrativnosti*, definisan samo minimalnim (premda kulturno duboko fundiranim) brojem konvencija i propozicija, poput određenog režima čitanja i prezentacije teksta. Knjiga je predmet, ili prostor, kulturni objekt ili „žanr“ u koji, parafrazirajući jedno Deridino određenje sam književnosti, staje *ma šta*, odnosno *sve*. Naizgled apstraktne kategorije i procesi vezani za strukturiranje knjige i materijalnu konkretizaciju poetičkih načela, za avangardnog autora mogu postati domen realizacije novih oblika *teorijsko-strukturalne imaginacije*. Iz te perspektive, može se reći da *negiranje romana* jedno od svojih pribežišta – posredstvom *parateksta* – pronalazi u „žanru“ *knjige*.

Za antiroman *Bez mere* paratekst ima još jednu izuzetno važnu funkciju, koja ga i čini neizbežnim aspektom analize. Upravo kroz graničnu paratekstualnu zonu odvija se glavna interakcija između tri izdanja *Bez mere* (1928, 1962, 1986), u čemu počiva jedan od hermeneutičkih najizazovnijih aspekata Ristićevog dela. Kako je pisao Ženet, tekst sam po sebi nije sposoban za „prilagođavanje promenama u javnom prostoru i kroz vreme. Fleksibilniji, nepostojaniji, uvek tranzitoran jer je tranzitivan – paratekst je [...] sredstvo adaptacije“ (Genette 1997a: 408). Ristić se intenzivno služi opisanom funkcijom parateksta. Nakon prvobitnog izdanja 1928, *Bez mere* je posle više od tri decenije objavljeno uz značajne izmene, koncentrisane u zoni parateksta, koje su poetički dramatično preoblikovale intrizični smisao dela. Ristić prepoznaje paratekst kao instrument čija je snaga bila dovoljna da se poetički smisao dela radikalno izmeni bez takoreći ikakve izmene osnovnog teksta antiromana. Vernost izvornom tekstu nije bila samo odraz konvencije, autoriteta prvobitnog izdanja i estetskog predmeta fiksiranog tekstom, već i imanentni zahtev koji je proizilazio iz autorove epiloške

*anagoreze*, kojom je već dovršeni i složeni tekst romana bio prepoznat i proglašen *nepogrešivim* i *neizmenjivim*, nekom vrstom mističnog i „svetog“ teksta. Ako se osnovni tekst u skladu s tom mističko-sakralnom idejom nije mogao menjati, on se ipak mogao podvrgnuti intenzivnim *paratekstualnim* intervencijama. Efektivnost resemantizacije i poetičkog preobražaja antiromana kroz njegova tri izdanja u punom svetlu pokazuju snagu i poetičke potencijale parateksta, tog naizgled pomoćnog i marginalnog aspekta (svakog) dela. Paratekstualne izmene nastavljene su i u trećem izdanju *Bez mere* (1986), dovršavajući proces poetičke transformacije koji je započet njegovim drugim izdanjem.

Imajući sve to u vidu, *Bez mere* je delo povodom kojeg se u punom smislu može govoriti o samosvesnoj i efektivnoj *poetici parateksta*. U analizi parateksta bavićemo se pre svega *peritekstom*, dakle svim onim elementima parateksta koji se nalaze unutar knjige i okružuju tekst u tri izdanja *Bez mere*. Posebnu pažnju posvetićemo ilustracijama *Bez mere*, kao *najočiglednijem* aspektu periteksta, kroz koji se može pratiti i *sinhrona* dinamika između parateksta i teksta, i *dijahronijske* poetičke transformacije dela. Ali pre toga neophodno je u najkraćim okvirima ukazati na analogan značaj koji za *Bez mere* ima drugi, dislocirani deo parateksta – njegov *genetički epitekst*.

### ***Epitekst i poetika geneze***

Ženet *epitekst* definiše kao „bilo koji paratekstualni element koji nije materijalno priključen tekstu u okviru istog izdanja već slobodno kruži u virtualno beskonačnom fizičkom i društvenom prostoru“ (Genette 1997a: 344). Epitekst čini mnoštvo materijala koji se posrednije ili neposrednije može dovesti u vezu sa tekstom, a uvek postoji mogućnost, podseća Ženet, da epitekst naknadno bude priključen tekstu i tako transformisan u peritekst. Epitekst je po pravilu *autorski*, a Ženet ga, prema tome kome je upućen, deli na *javni* (odgovori kritičarima, intervjui, autokomentari) i *privatni* (prepiska, dnevnik, pretekstovi).

Javni epitekst *Bez mere* činili bi svi Ristićevi tekstovi u kojima se pominje *Bez mere* ili referira na neki od njegovih sadržaja. S obzirom na specifičnu *intratekstualnu* logiku Ristićevog opusa, čije su jedinice svojevrsni „spojeni sudovi“ koji se „prelivaju“ jedni u druge, epitekst *Bez mere* se progresivno širi i teži da obuhvati celinu Ristićevih publikovanih tekstova. Više nego evidentiranje brojnih primera tih autoreferiranja kroz

Ristićev opus, sa kojima ćemo nastaviti da se srećemo tokom analiza, važno je skrenuti pažnju na jednu načelnu konsenkvencu. Ona proizilazi iz kompatibilnosti *logike epiteksta* i Ristićeve *poetike opusa*. Jer, epitekst je po Ženetu definisan upravo tim „potencijalom za beskrajno širenje“ i progresivnim „iščezavanjem“ pre svega u „totalitetu autorskog diskursa“:

„epitekst je celina čija patekstualna funkcija nema preciznih granica i u kojoj je komentar o delu beskrajno raspršen u biografskom, kritičkom ili drugom diskursu čiji odnos prema delu može biti u najboljem slučaju indirektan, a u najgorem neprimetan. Sve što autor kaže ili napiše o svom životu, o svetu oko njega, o delima drugih, može imati paratekstualnu relevantnost [...] proučavanje epiteksta suočava nas sa nedostatkom spoljašnjih granica [parateksta]: epitekst, rub ruba, sve više nestaje, pored ostalog, u totalitetu autorskog diskursa“ (Genette 1997a: 346).

Ristićevo istraživanje *autorskog opusa* kao *intrateksta* zasnovano je na tim ekspanzivnim i asimilativnim potencijalima epiteksta, gde „sve se to nadovezuje [...] i to nadovezuje ne samo svaka reč koju napišem na sve što sam napisao ranije i što ću napisati docnije, nego i na ono što su drugi napisali, i to ne samo što su napisali meni u pismima, nego i što su napisali sebi samima“ (Ristić 1964: 107). Ristićeva *opera omnia* koncepcija u svojim intratekstualnim dimenzijama mogla bi se stoga opisati kao *suma epiteksta* svih Ristićevih autonomnih publikacija, ili pak tendencija da se autonomni tekstovi i publikacije grade kao *već epitekst*, stalno mešanje i nadovezivanje parcijalnih elemenata iz drugih autorovih tekstova. Tako shvaćen *opus-epitekst* ne bi imao jedan određeni tekst u odnosu na koji se definiše, pošto je taj polazišni (među)tekst *uvek već pluralan* i de-centriran. U Ristićevom slučaju, taj *opus-epitekst* još uvek je načelno ograničen skupom tekstova „od istog pisca“, ali se s obzirom na svoju jednako naglašenu eruditno-citatnu, kulturološku i intertekstualističku dimenziju, može posmatrati kao predstadijum, ili umanjena slika, totaliteta opšteg (inter)teksta. U svakom slučaju, ristićevska poetika autorskog opusa jeste neka vrsta naslućivanja strukture i dinamike epiteksta u ženetovskom smislu.

Nepublikovani, ili naknadno publikovani, epitekstovi *Bez mere* imaju nešto drugačiju vrstu heurističke vrednosti i hermenutičke atraktivnosti. Zajednička osobina ovih tekstova jeste da su u neposrednoj vezi sa vremenom i procesom nastanka *Bez mere* i mogu se vezati za proceduru rekonstrukcije onoga što se u okviru književno-

kritičke discipline *genetičke ktitike* naziva tzv. *pretekstom* (*avant-texte*), arhivskim dosijeom o nastanku dela. Ti se dokumenti uslovno mogu grupisati u dve klase ili podgrupe.

Prvu grupu dokumenata čine Ristićev „Pariski dnevnik“,<sup>2</sup> serija kolaža *La vie mobile*<sup>3</sup> i nacrt doktorske teze *Metafizika novinskih vesti*.<sup>4</sup> Oni čine jedinstveni korpus epitekstualnih dokumenata i Ristić nije slučajno odlučio da ih naknadno objavi u knjizi *Uoči nadrealizma* (1985). Ovi tekstovi nastajali su neposredno pre ili paralelno sa *Bez mere* i formiraju prvi, sinhroni horizont za njegovo razumevanje. Pored uobičajenih epitekstualno-genetičkih funkcija koje imaju kao skladište motiva, retoričkih isečaka, procedura ili nacrtu za budući roman, navedena tri dokumenta definisana su i jednom složenijom i važnijom poetičkom funkcijom. U njima nalazimo ispitivanje *mozaičko-linearnih* strukturnih obrazaca *dnevnika, serije kolaža i novina*, koji će fundamentalno obeležiti i konstrukciju antiromana *Bez mere*.<sup>5</sup> Ta vrsta opsosivne strukturalne ideje o mozaičkom *frizu u pokretu*, kao što smo pokazali, nakon *Bez mere* biće oživljena i u Ristićevim poznim poetičkim koncepcijama, uključujući i ideju o autorskom opusu kao takvom *serijalizovanom tekstualnom kolažu*, „raščlanjenom govoru u napretku“.

Drugi korpus dokumenata čini *nepublikovani* arhivski materijal, centralni deo preteksta Ristićevog antiromana: 1) *manuskript(i)* i *daktilopis* romana, 2) Ristićeva lična

---

<sup>2</sup> Delovi iz intimnog dnevnika koji je Marko Ristić vodio tokom svog prvog boravka u Parizu, od oktobra 1926. do juna 1927, tokom kojeg je i započeto pisanje *Bez mere* (Ristić 1985: 193–242).

<sup>3</sup> *La vie mobile* predstavlja seriju od 11 kolaža i dva crteža koje je Ristić izradio krajem 1926. u Parizu kao neku vrstu *vizuelnog dnevnika*. Šest kolaža iz ove serije Ristić će reprodukovati u knjizi *Uoči nadrealizma* (1985).

<sup>4</sup> *Metafizika novinskih vesti* (*la Métaphysique des faits divers*) naslov je doktorske teze koju je Marko Ristić 1927. prijavio na École des hautes études u Parizu. Od teze je Ristić tokom boravka u Parizu odustao, a njen „plan“ i desetak stranica teksta objavljeni su u knjizi *Uoči nadrealizma*, u prevodu Hanife Kapidžić-Osmanagić (Ristić 1985: 243–254).

<sup>5</sup> Sva tri epiteksta istražuju isti strukturalni problem – neorgansku strukturu, koja je u svakoj svojoj jedinici mozaička, ali te jedinice serijalizuje, tj. linearno ulančava. U dnevničkoj paradigmi takva struktura je evidentna, a periodička forma (novine, časopis) bila bi njen javni (ob)lik. Najočiglednija ta struktura postaje tamo gde se najmanje očekuje – u *kolažu*. Svaki pojedinačni kolaž *La vie mobile* već je imao svojstva *jezičke strukture*, i to ne na osnovu verbalnih isečaka koje kolaž integriše već iz načina na koje sve integrisane elemente tretira. Zadržavajući svoju samostalnost, svoje okvire, omeđenost i od-sećenost, ne srastajući međusobno i ne stapajući se u neku nadređenu celinu, ti nagomilani isecci bili su razdvojeni „rezovima“, „pauzama i praznim intervalima“ koji su im davali „izgled lingvističkih struktura“ (Todić 2006: 287). Ali ključni momenat nastaje kada Ristić te kolaže *numerise, datira i serijalizuje*, ulančava, kao što to rečenica čini sa rečima, dnevnik sa svojim pojedinačnim „ulazima“, a novine sa svakim novim brojem. Ta vrsta opsosivne mozaičko-linearne strukture u Ristićevom opusu kristališe se upravo u vreme početka pisanja *Bez mere*, antiromana koji će taj opsosivni strukturalni problem ispitati na *književnoj formi* i – za razliku od svog dnevničkog, kolažnog i diskurzivnog preteksta – biti publikovan. Zbog ekonomije izlaganja nećemo zasebno analizirati sve navedene tekstove, već ćemo se ograničiti na najneobičniji i najznačajniji među njima – nacrt doktorske teze *Metafizika novinskih vesti*, koji obrađujemo u poglavlju o antiromanu kao „jednogodišnjem kompletu novina“.



i biblioteka pariska beležnica, 3) najbliži *posttekstovi* – *press clipping* sveska sa „Izvodima iz kritika“ koji će biti integrisani u drugo izdanje *Bez mere*, i spis „Od istog pisca“ koji je autor zamislio kao nastavak *Bez mere*.<sup>6</sup> Ovaj epitekstualni korpus omogućava da se rekonstruiše proces nastanka antiromana, autorova tehnika pisanja, transponovanje lektire i razgovora, ali i čitav niz procedura koje ne spadaju u uobičajeni repertoar funkcija koje genetički dokumenti imaju. Funkcije arhivsko-dokumentarnog preteksta *Bez mere* različite su za njegovo prvo i drugo izdanje, odnosno krucijalne za *odnos između tih izdanja*. Ono što je u prvom izdanju odbačeno iz genetičkog preteksta, u drugom izdanju biva oživljeno i re-integrirano u antiroman kroz naknadni autorski paratekst. Press-clipping sveska „Izvodi iz kritika“ od drugog izdanja *Bez mere* postaje apendiks antiromana kroz koji svaki čitalac zakoračuje u autorski arhiv, dok je spis „Od istog pisca“ replika na te „Izvode iz kritika“ u formi *nastavka* antiromana. Kada bude priređivao drugo izdanje *Bez mere* Ristić to čini oslanjajući se na genetičke dokumente i (re)aktivirajući latentne mogućnosti i napuštene opcije iz predfinalnog stadijuma uobličenja dela. Ukratko, *Bez mere* je jedno od retkih dela gde genetičko-kritički metod nije opcionalan već optimalan, pa i neizbežan za razumevanje njegove poetike. To se posebno odnosi na onaj diferentan, singularni aspekt te poetike vezan za interakciju tri izdanja *Bez mere* kao tri istorijsko-poetičke aktualizacije iste virtualne estetske strukture. U tom smislu, poetičko razumevanje *Bez mere*, kako će to i analize pokazivati, nerazlučivo je od poetike njegove *geneze*.

Genetička kritika je francuska književno-kritička disciplina koja je zamenila ili epohalno preobrazila *manuskriptologiju*, klasičnu *tekstologiju* i izučavanje rukopisne građe. Nakon poststrukturalističkog obrta, redefinisanja pojmova znaka, subjekta i teksta, i slabljenja samorazumljivih i stabilnih, ideoloških „jedinštava“ knjige, dela, teksta, opusa, autora, *genetička kritika* je zonu geneze dela i različitih aspekata stvaralačkog procesa postavila kao novo i relevantno polje interpretativnih i teorijskih zahvata.<sup>7</sup> Genetička kritika se utoliko može opisati kao *tekstologija* u *eri teksta*. Za razliku od tradicionalnih filoloških i književnoistorijskih procedura i disciplina (tekstologija) koje su bile okrenute tom dokumentarnom „potpolju“ predtekstova (verzija, manuskripta, mašinopisa, autorskih beležaka, nacrt, ispisa itd.), genetičku

---

<sup>6</sup> Arhivske dokumente opisujemo u prilogu „Tekstualno nesvesno: (p)opis arhivskog materijala“.

<sup>7</sup> O genetičkoj kritici v. zbornik *Genetic criticism: texts and avant-textes* (Deppman, Ferrer, Groden 2004), kao i pionirsku knjigu Žan Belmen-Noela *Le texte et l'avant-texte* (Bellemin-Noël 1972). Takođe i Genette 1997a: 395–403.

kritiku ne zanima prevashodno utvrđivanje definitivne verzije teksta već sve ono što se u odnosu na nju kritički može re/konstruisati kao tzv. *avant-texte* i interpretativne mogućnosti koje od njega polaze. Taj *avant-texte*, ili *pre-tekst*, sačinjen je od svih onih „dokumenata koji prethode delu kada se ono posmatra kao *tekst* i kada se ti dokumenti i tekst posmatraju kao deo sistema“ (Ferrer, Groden 2004: 8).<sup>8</sup> *Pretekst* je uvek *kritička konstrukcija*, to je „geneza iz određene tačke gledišta“ (De Biasi 2004: 42), rukovodena određenom kritičko-metodičkom perspektivom, interpretativnim interesom ili naglaskom. Svoje ciljeve genetička kritika vidi kao obnavljanje vremenske, istorijske i dijahronijske dimenzije teksta, ali s posebnom osetljivošću za otvorenost dela, mobilnost procesa pisanja i označiteljsku logiku tekstualnosti. U genetičko-kritičkom pristupu „problem vremenske produkcije teksta“ postavlja se „u terminima unutrašnje sistematike“ (De Biasi 2004: 41). Težeći esteticima *otvorenosti* i *posibiliteta*, pa i nekoj vrsti „totalizujuće kritike“ (Hay 2004: 25), u genetičkoj kritici spajaju se strogost pozitivizma i poststrukturalistička igra označitelja, dokumentarna ograničenja i traganje za mestom prekida i invencije.

I dok bi za mnoga dela genetičkokritički pristup mogao biti jedan od mogućih pristupa, poseban slučaj predstavljaju dela – u koja treba ubrojati i *Bez mere* – čiji su sami autori eksplicitno uputili kritiku na značaj procesa pisanja za razumevanje njihovih dovršenih tekstova (v. Ferrer, Groden 2004: 6). U slučaju *Bez mere* srećemo se uz to sa tipom romana o romanu, čiji se metafikcionalni sloj izgrađuje upravo „poetizovanjem“ vlastite geneze i uključivanjem procesa pisanja i istorije dela u samo delo, što se može pratiti od brojnih figura autoreferencijalnosti na sinhronom nivou, do složenog sistema inkluzije autorovih naknadnih (para)tekstualnih intervencija u dijahronijskoj perspektivi *tri izdanja* antiromana. Teoretizacija geneze u slučaju Ristićevog antiromana – romana sa vrlo složenom raspodelom dokumentarnog i fikcionalnog, narativnog i metanarativnog, intertekstualnog i intratekstualnog, autobiografskog i enciklopedijskog – nudi jedan od najproduktivnijih prilaza onome što je u poetici *Bez mere* singularno i hermeneutički najizazovnije.

---

<sup>8</sup> Prema definiciji Ž. Belmen-Noela, tvorca ovog nelogizma, *avant-tex*e je „celina koju čine nacrti, manuskripti, otisci, varijante, sagledni iz ugla *onoga što materijalno prethodi* delu kada se ono tretira kao *tekst*, i koja *može činiti sistem sa njim*“ (Bellemin-Noël 1972: 15).

To se posebno odnosi na interakciju između tri izdanja *Bez mere*. Takvom trolikom delu u nastajanju, koje sve vreme u „gravitacionom polju“ drži (pot)polje svoje predistorije, odgovara procesualna, posibilistička i temporalna vizija teksta i geneze koju implicira genetička kritika. Tekst je za nju „tekst u pokretu“ (Hay 2004: 23), Ristić bi rekao *le texte mobile*, „kontingentna manifestacija *dijahronijske* igre označitelja“, „jedan izraz procesa koji je uvek virtualno prisutan u pozadini, neka vrsta treće dimenzije napisanog dela“ (Hay, prema Ferrer, Groden 2004: 5). Ona otkriva „pluralitet virtualnih tekstova iza površine ustanovljenog teksta“ (Hay 2004: 22), kao što čitalac iza svake pojedinačne verzije *Bez mere* otkriva virtualitet (ne)publikovanih verzija dela. *Bez mere* bilo bi ona virtualna odsutno-prisutna struktura, „gravitaciono polje“ koje drži sve te varijante na okupu, virtualitet unutar kojeg identitet svakog elementa, pa i identitet celine, postoji samo kao procesualnost i stalno razgraničavanje i interakcija elemenata. Kao i elementi jezika kako sistema, koje desosirovska lingvistika pokazuje kao sistem internih razlika, *Bez mere* nije sadržano niti u jednom od svojih konkretnih realizacija, već tek u *sistemu odnosa* i dijalektike identiteta i razlika među elementima. *Bez mere* je struktura koja se kreće u vremenu, delo u stalnom „napretku“ i (auto)genezi. S tim na umu, pristupićemo analizi periteksta *Bez mere* i dinamici teksta i slike, prošlog i sadašnjeg, periteksta i epiteksta, javnog i privatnog kroz njegova tri izdanja.

#### 4. 3. 1. PERITEKST *BEZ MERE*

##### 1) Ime autora

Ime autora je standardni element parateksta i jedna od prvih indikacija o delu sa kojim se čitalac sreće. Čak i kada nije podvrgnut nekoj od strategija destabilizacije (npr. pseudonim), ime autora uvek ima složene recepcijske učinke.<sup>9</sup> Efekti autorskog imena, „operatora“ na samoj granici književnog i vanknjiževnog prostora, mnogo su zamašniji u delima nestabilne fikcionalnosti, kakav je i Ristićev antiroman. Ime autora često opredeljuje način čitanja dela i na osnovu elementarne *činjenične* dimenzije, odnosno svega onoga što se na osnovu njega saznaje o identitetu, polu, starosti, nacionalnosti, klasnoj pripadnosti autora, i smisla koji ti podaci imaju za pojedinačnog čitaoca ili u širem kulturnom kontekstu (v. Genette 1997a: 7, 40). Tako je Ristićev klasni status, kao što smo videli u analizi recepcije *Bez mere*, bio jedan od delotvornih, ali uglavnom negativnih faktora u recepciji njegovog dela. Kao pripadnik više građanske klase koji se opredeljuje za levicu i avangardni projekat kritike građanske kulture, Ristićevo ime i delo su iz tog klasnog *međuprostora* u svakom trenutku izazivali dvostruko, odnosno dvosmerno podozrenje, oličeno u stereotipima o „salonskom komunizmu“ s jedne (desne) strane, odnosno „buržoaskoj dekadenciji“ s druge (leve) strane. Pri radikalnim kulturno-političkim preokretima, kao što je to bio slučaj na (ex)jugoslovenskom prostoru u 20. veku, lično ime autora biva podvrgnuto aksiološkim diskontinuitetima. Danas, kad je Ristićevo prisustvo u srpskoj kulturi uglavnom svedeno samo na „sablasno“ prisustvo jednog ličnog imena, praznog označitelja nastanjenog kulturnim fantazmima i anksioznostima, dijalektika nominacije i recepcije dostiže neku vrstu kulminacije i paradoksalno ishodište po kojem *ime autora* brani pristup *delu*.

To su ipak neintendirani naknadni efekti autorskog imena u kulturnom polju. U trenutku kad se Ristićevo ime pojavilo uz „knjigu“ *Bez mere*, ono je za književnu javnost bilo ime jednog od vodećih aktera mlađe, modernističko-avangardne generacije, koje je kritika vezivala za francuski nadrealizam, „Komentare“ u *Pokretu* i uređivanje časopisa *Putevi* i *Svedočanstava*. Pored toga, Ristić je bio i autor zbirke pesama *Od sreće i od sna*,

---

<sup>9</sup> Ime autora, kako pokazuje Ženetova studija, nije oduvek imalo ovaj relativno neutralan i stabilan status, a u kombinaciji sa celinom parateksta, i odnosom teksta i parateksta, jedan je od važnih faktora pri uspostavljanju „žanrovskih sporazuma“ (v. Genette 1997a: 37–38, 41).

na šta je čitaoce i kritičare podsećala druga strana oglasnog *prospekta* za *Bez mere*.<sup>10</sup> Taj *prospekt*, koji je istovremeno najavljivao Vučov i Ristićev (anti)roman, donosio je i *izvode iz kritika* koje su propratile prethodne, pesničke zbirke oba autora. U toj izdavačkoj praksi možemo videti kako se iz tradicije *prospekta* može izvesti i jedna važna paratekstualna praksa u Ristićevom uobličavanju vlastitih knjiga. Reč je o knjigama koje su, kao izbor iz poezije *Nox Microcosmica* (1955, prir. 1984), drugo izdanje *Bez mere* (1962) ili reprint prvobitno cenzurisane *Turpitude* (1972), uz osnovni tekst dela donosile i mali *dosije* o njemu, sačinjen, u osnovnom obliku, od *izvoda iz kritika* koje su propratile izvorno pojavljivanje dela. Sve paratekstualne prakse u osnovi su na sličan način pragmatički orijentisane i usmerene na recepciju dela.

*Bez mere* je bila *druga* knjiga M. Ristića, dakle ona s kojom se, prema poznatom stanovištu Filipa Ležena – koje smo već evocirali povodom autobiografskog pakta u Vučovom *Korenu vida*, a koje pominje i Ženet (Genette 1997a: 45) – postaje autorom u pravom smislu. To *drugo delo* kojim se postaje *autor* moglo bi se definisati i kao prvo delo autora u kojem se može naći paratekstualna jedinica „Od istog pisca“ (v. Genette 1997a: 99–100), sa bar jednim prethodno objavljenim naslovom. Utoliko je zanimljivije da je Ristić neposredno nakon objavljivanja *Bez mere* započeo polemički nastavak svog antiromana, koji je *naslovio* upravo paratekstualnom formulom – „Od istog pisca“. Taj spis će ostati u arhivskom „podzemlju“, ali će njegov naslov nastaviti da „zrači“ i prožima Ristićeve naredne književno-kritičke projekte.

On se najpre pojavljuje na spiskovima „knjiga u najavi“, da bi se sredinom pedesetih godina pojavilo kao *naslov* jedne od publikovanih zbirki Ristićevih tekstova, mahom onih koji se odnose na vreme oko *Bez mere* i u kojima će biti preštampana eksplikativna poglavlja antiromana. Drugim rečima, ta za *autorsko ime* i kategoriju *autorstva* vrlo indikativna paratekstualna sintagma, u Ristićevom opusu će, kao i druge paratekstualne prakse (indeksi, bibliografske beleške...), imati povišenu poetičku valentnost i funkcije. Od trenutka kad se sintagma *od istog pisca* mogla naći uz Ristićevo autorsko ime, čitalac će moći da je prati u njenom strujanju kroz Ristićev *opus* i *arhiv*, od standardne funkcije popisa prethodnih izdanja autora, preko naslova neobjavljenog spisa i spiskova knjiga u najavi, zatim kroz *autocitate* u Ristićevim esejističkim tekstovima, sve dok ne postane naslov objavljene knjige. Na samom kraju, smisao te

---

<sup>10</sup> Paratekstualnom jedinicom oglasnog *prospekta* detaljno smo se bavili u odeljku o recepciji *Bez mere*.

sitagme vidi se kao kao *dnevnički* smisao okupljanja celokupnog *opusa* pod jednu jedinu knjigu ili beskrajnu rečenicu geteovskih *sabranih dela*, totalnog skupa „Od istog pisca“. Ili, kako je stajalo na kraju jedne autorske beleške u *Bez mere*: „Da, bez mere od istog pisca. Nastaviće se“ (Ristić 1986: 258).

## 2) Naslov

Naslov je druga „naizloženiya“ paratekstualna jedinica, koja redovno prati delo kao njegovo lično ime, stabilizator i garant njegovog identiteta.<sup>11</sup> Naslov se, po Ženetu, obraća mnogo široj *publici* nego sam tekst, čiji je destinater *čitalac* (Genette 1997a: 75). Za razliku od autorovog imena, uz koje obično stoji, naslov dela već daje prve tematske ili žanrovske signale o delu.

Značaj koji Ristić poklanja *poetici naslova* u skladu je sa njegovom opštom osetljivošću za hermenutički potencijal materijalnih, tipografskih, istorizujućih i u najširem smislu paratekstualnih momenata dela.<sup>12</sup> Ristić je naslove posmatrao kao specifično heurističko i kritičko sredstvo, u duhu one „rečitosti bibliografskog podatka“, koja je omogućavala da se o poetici određenog autora govori kroz same naslove njegovih dela, ritam njihovog pojavljivanja, opsesivne motive i sl.<sup>13</sup> Na samog Ristića taj postupak povratno je primenio Branko Aleksić u tekstu „Poetika bibliografije Marka Ristića“ (Aleksić 1984–1985), čija je obuhvatna struktura i razumevanje ristićevskog duha *poetike parateksta* možda najbolja prolegomena za čitanje Ristićevog opusa kao celine.

Naslov antiromana *Bez mere* bio je jedan od onih poetički valentnih naslova, neka vrsta naslova-manifesta u kojem se, kako je to pisao M. Kašanin, već nalazio „ceo program“. Taj se program može odrediti kao program *transgresije* (prestup, prekoračenje), *hibridizacije* (brisanje granica) i *totalizacije*, maldororovske beskrajne gladi i otvaranja nemogućem. Izdigavši je u naslov, Ristić je od avangardne težnje za

---

<sup>11</sup> Uz radove koji ga posmatraju kao zaseban književni žanr, naslovu je kao fenomenu posvećena i disciplina tzv. *titrologije* ili *titologije* (v. Genette 1997a: 76).

<sup>12</sup> Naslovi Ristićevih knjiga i tekstova i sami su „rečiti“; oni se posebno kreću oko kategorija *vremena* i *svedočanstva*, dokumentarnih žanrova i položaja pisca i književnosti u istoriji, a često sadrže i paratekstualne formule: *Prostor-vreme*, *Hacer tiempo*, *Peščani sat*, *Ljudi u nevremenu*, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* i *Dnevnik tog Predgovora*, *Istorija i poezija*, *Književna politika*, *Na dnevnom redu*, *Od istog pisca*, *Svedok ili saučenik*, *Svedočanstva pod zvezdama*, *Nox Microcosmica*, *Za svest*, *Bez mere...* O žanru naslova za nenapisanu knjigu kod Ristića v. Aleksić 1984–1985.

<sup>13</sup> O tome v. autorove opaske u tekstovima o Židu (Ristić 1955: 8), ili Dedincu (Ristić 1966: 42).

prekoračenjem, kao negativitetom *prestupa* i slamanja granica, ali i pozitivitetom otvaranja u duhu romantičkih vizija *totaliteta* i *jedinstva*, napravio „ceo program“. Naslovna sintagma Ristićevog mladićkog antiromana je verovatno i ona koja se najčešće javlja u Ristićevoj potonjoj esejistici.

Ženet predlaže tročlanu tipologiju naslova na osnovu dva tipa semantičkog odnosa između naslova i teksta. *Tematski* naslovi upućuju na tematiku i sadržaj dela, po modelu „ova knjiga govori o...“ (npr. *Pariski splin*). *Rematski* naslovi aludiraju na „sam tekst, shvaćen kao delo i kao predmet“ (Hoek), najčešće na njegove formalne ili žanrovske karakteristike, po modelu „ova knjiga je...“ (npr. *Male pesme u prozi*). *Mešoviti* naslovi kombinuju ova dva osnovna tipa (Genette 1997a: 78, 89). Iz te perspektive, naslov *Bez mere* predstavljao bi *mešoviti* tip tematsko-rematskog naslova, koji u jedinstvenoj genitivnoj sintagmi najavljuje kako tematsko usmerenje ka poricanju granica i težnji za nemogućim i totalitetom, tako i način na koji će to tematsko jezgro biti realizovano: prekomerno i neumereno, ne poštujući književne običaje, očekivanja, mere i standarde, pa ni žanrovska predubeđenja o romanu ili sam žanr kao meru.<sup>14</sup> Naslov Ristićevog antiromana u tom je smislu donekle odstupao od onog tipa naslova u čije okvire Ženet smešta nadrealističke naslove – ironijske, antifrastičke, antitetične delu ili provocirajuće s obzirom na odsustvo tematske relevancije (83), poput čuvenog platna Renea Magrita *Ceci n'est pas une pipe*. Mešoviti naslov Ristićevog antiromana, u meri u kojoj je značio bez mere kao *bez romana*, ili *bez žanra*, mogao bi se odrediti i kao *paragenerički*, pod čime Ženet razumeva naslove koji izražavaju neku vrstu *generičke inovacije* (86).<sup>15</sup>

*Bez mere* kao naslov *antiromana* značio je pre svega *bez romana*, pri čemu bi roman trebalo shvatiti upravo kao žanr *mere*, konvencije i proseka, društveno-kulturološki žanr *ideologije mere* kojom se rukovodi pragmatični mentalitet i instrumentalni um, i uopšte sve ono što je proizilazilo iz kritike romana kao tipičnog izraza i centralnog žanra građanske kulture. Da je upravo tako potrebno shvatiti naslov Ristićevog antiromana svedoči i jedan važan podatak iz onoga što Ženet zove

---

<sup>14</sup> U jednom zapisu, sačinjenom tokom pripreme drugog izdanja *Bez mere*, Ristić među njegova značenja upisuje i „bez vere“: „Ako *Bez mere* zaista nešto znači, ono mora da znači i 'bez vere'“ (A4).

<sup>15</sup> S primerima kao što su *Tel quel* P. Valerija, Ničeova *Nesavremena razmatranja*, Bitorov *Repertoar*, Malarmeove *Divagacije* i sl., a njihova daleka preteča bili su Montenjevi *Eseji*. U smislu sekundarnih, „konotativnih kapaciteta“, paragenerički naslovi imaju (post)romantičke istorijske konotacije (Genette 1997a: 90).

„genetičkom predistorijom“ ili „prenatalnim životom naslova“, posebno kad autori daju svojim delima neku vrstu „nadimka“, radnog imena za privatnu potrebu (up. Genette 1997a: 67). Pripremajući knjigu *Uoči nadrealizma* Ristić je 1982, uz fragment „Pariskog dnevnika“ gde se pojavljivao prvi nacrt za roman koji će postati *Bez mere*, ostavio belešku o jednom takvom „prenatalnom“, radnom i privatnom nazivu svog antiromana, knjige koju je „dok sam je pisao, za samog sebe i za one koji su mi bili tada najbliži, nazivao Roman bez romana (ili bez Romana)“ (Ristić 1985: 217). Ova autorska beleška i alternativni i interni naziv Ristićevog antiromana<sup>16</sup> predstavljaju istorijsko-poetički indikator prvog ranga, koji je nadrealistički antiroman direktno povezivao sa prvim antiromanom srpske književnosti, Sterijinim *Romanom bez romana*. Potvrđujući da bi *bez mere* trebalo čitati (i) kao *bez romana*, ovaj podatak naslov *Bez mere* pretvara i u posebnu vrstu skrivenog *generičkog* i *književnoistorijskog citata*, tj. u intertekstualni, palimpsestni i autointerpretativni (meta)naslov.

### 3) Datiranje i lociranje

Na kraju *Bez mere* nalazi se jedan specifičan potpis autora,<sup>17</sup> upravo njegov ekvivalent u formi referencijalnog markera karakterističnog za dokumentarne žanrove: precizno *datiranje* i *lociranje* teksta. I drugi referencijalni upisi koncentrisani su na samom kraju antiromana kao teksta i knjige. Sastavni deo (pod)naslova poslednjeg poglavlja bio je precizan datum njegovog nastanka: „Epilog, pisan 18. maja 1928“, a na kraju poglavlja, koji je i kraj (teksta) antiromana, naznačen je globalni referencijalni hronotop antiromana, oznaka vremena i topografije njegovog nastanka: „mart 1927 – maj 1928“, na liniji „Pariz – Kan – Vrnjci – Beograd“. Očigledna je volja autora da naglasi kraj dela kao mesto snažnog dokumentarnog upisa stvarnosnih prostorno-vremenskih koordinata. Time je naglašen i autobiografsko-referencijalni subjekt pisanja koji se na ovom mestu, dakle na samom iskoraku iz antiromana, nedvosmisleno obznanjuje.

U pogledu lokalizacije odnosno ocrtavanja topografije pisanja *Bez mere* suočeni smo sa širokim geografskim lukom. On na osnovnoj interkulturnoj osi Francuska – Srbija obuhvata *dve prestonice* (Pariz, Beograd) i *dva odmorišta* (Kan, Vrnjci). Ovim kretanjem autora (antiromana) kroz prostor signalizuje se *putopisna* generička matrica *Bez mere*,

---

<sup>16</sup> Koji će se pojaviti i u samom *Bez mere* (up. Ristić 1986: 204), potom i u *Beleškama* (267–268).

<sup>17</sup> O vezi potpisa i datiranja, u deridijanskoj perspektivi, v. Bennington, Derrida 1993: 150 i dalje.



kao jedna od graničnih dokumentarno-književnih vrsta koje su upisane na hibridni žanrovski prospekt Ristićevog antiromana. *Bez mere* je sve vreme i jedan antiroman-putopis, određen jednogodišnjim kretanjem autora kroz dve zemlje, dva jezika, dve kulture, u njihovom prestoničkom, odnosno dokoličkom liku.<sup>18</sup>

U romanu nalazimo još jedno mesto eksplicitnog datiranja, istaknuto naslovom XXIV poglavlja „Šta se zbivalo između 28. i 29. jula“. Iako je ovo datiranje nepotpuno, na osnovu globalnog datiranja antiromana, julske noćne „zbivanje“ moglo se odigrati samo krajem jula 1927. godine. To potvrđuje i sadržaj poglavlja, koje je uobičajeno u formi tzv. *pričanja sna*, a njegovu autentičnost, pa i validnost referencijalnog datiranja, naknadno će potvrditi i autor u Belešci uz ovo poglavlje. Od trenutka kad je Ristić antiromanu dodao svoje naknadne Beleške, moguće je datirati i još jedan broj fragmenata *Bez mere*, odnosno iskustva koja su u njih integrisana. Ovde je važno primetiti da sporadična, ali direktna datiranja svedoče o protoku objektivnog, kalendarskog vremena u antiromanu, kao i o prisustvu referencijalnog autorskog subjekta i dokumentarnih žanrova u njemu.

#### 4) Dispozitiv i Sadržaj

Na pitanje naslova dela nadovezuje se pitanje unutrašnjih naslova, odnosno naslova pojedinačnih poglavlja Ristićevog antiromana, kao i njihovog grupisanja u završnoj jedinici „Sadržaja“ knjige. Tu se pitanje naslova ukršta sa pitanjem unutrašnje podele, *strukturacije* i *kompozicije* antiromana, a pitanje parateksta sa pitanjima romanesknog dispozitiva, kako ga je u knjizi *Put do poglavlja* obradio I. Dion (2008).<sup>19</sup>

Složena struktura i arhitektonika Ristićevog antiromana, koji je bio zamišljen kao knjiga-zamak, postajala je relativno pregledna zahvaljujući završnom „Sadržaju“, koji se može posmatrati kao autonomna paratekstualna jedinica *Bez mere*. On je na izlazu iz knjige vršio i neku vrstu pseudo-kompozicione funkcije zbiranja niti i tematskih žarišta antiromana, shematizacije, kondenzacije i linearizacije onoga što je u delu obeleženo

---

<sup>18</sup> Primećujemo i donekle *inverzan* ili *inkongruentan* poredak vremenskog i prostornog aspekta ovog završnog referencijalnog markiranja antiromana: dok *vremenska* osa označava progresivan i ireverzibilan hronološki pro-tok od marta 1927. do maja 1928, *prostorna* osa zapravo predstavlja *povratak*, i u tom smislu *regresivno* kretanje, kojim se kroz antiroman autor zapravo postupno vraća kući, u Beograd, dakle u tačku polaska i prvobitnog iskorenjivanja, koje antiroman ne obuhvata i ne beleži, ali koje kontekst implicira i neizbežno upisuje u delo zahvaljujući referencijalnom markeru na njegovom kraju. Za razliku od ireverzibilnosti vremena, prostor je taj koji linearno kretanje preobraća u kružni povratak.

<sup>19</sup> Upućujemo na predstavljanje Dinovog koncepta koje smo dali pri analizi dispozitiva u Vučovom *Korenu vida*. V. Ženetov i Dionov osvrt na jedinicu sadržaja (Genette 1997a: 316–318; Dionne 2008: 419–422).

izrazitom heterogenošću i disperzijom. Stigavši na kraj knjige, koja je otpočela prološkim poglavljem-zidom koje je branilo ulaz u roman, a čiji se „Epilog“ završavao rečenicom o nezavršavanju knjige njenom poslednjom stranom, čitalac je na izlazu suočen sa svojevrsnom *mapom* romana-zamka kroz čiji je lavirint prošao. Taj *vertikalni* kostur antiromana tu je pre svega podsetnik i mapa njegove složene „planimetrije“, koju sam autor nudi čitaocu na poslednjoj stanici *horizontalnog* kretanja kroz topografiju knjige. Imajući u vidu značaj koji dnevničko-linearne i sekvencijalne strukture imaju za poetiku i kompoziciju *Bez mere*, „Sadržaj“ je bio mesto gde se celokupna *sintaksa* antiromana najočiglednije mogla sagledati kao jedinstvena i *ulančana* celina.

Na temelju „Sadržaja“ može se i vizuelno-shematski sagledati atipično razgranata struktura antiromana. *Bez mere* je podeljeno na *tri kompoziciona dela* (Prvi deo, Drugi deo, Treći deo), kojima prethodi jedno *prološko* poglavlje („Međudnevicu“), dok njemu simetrično, *epiloško* poglavlje („Epilog“) nije na sličan način izdvojeno. Treći deo romana podeljen je na dva autonomno naslovljena odeljka: „Doživotna sloboda“ i „Što polazi od mene, što dolazi do mene, i što je unapred u smrti izjednačeno“. Sve su te dispozitivne podele i prekidi neuralgična mesta tematsko-narativnih i poetičkih preloma u antiromanu. Dalja segmentacija dela obuhvata 36 naslovljenih poglavlja, čija (rimska) enumeracija teče kontinualno i nezavisno od podele romana na delove. Broj poglavlja unutar svakog od delova relativno je ujednačen i (ne računajući uvodnu „Međudnevicu“) progresivno opada, ali u malom rasponu: 13 poglavlja u prvom, 12 u drugom i 10 u trećem delu antiromana.

„Sadržaj“ omogućava da se uoče i određene tačke problemskih ili tematskih kondenzacija u delu. Tako su na samom početku romana koncentrisana poglavlja koja skreću pažnju na probleme sekvencijalnosti, začinjanja, redo-sleda i popisa („Početak ili kraj“, „Drugog dana“, „Prvi plakat“, „Idućih dana“, „Popis“). U Drugom delu izdvajaju se poglavlja posvećena temi sna („Ruža sna“, „Legendarno sna – Geometrijsko mesto II“, „Logor sna“). Tri numerisana „Geometrijska mesta“ I, II, III kao *podnaslovi* takođe iznutra umrežavaju određene segmente dela i ukazuju na srodnu strukturu i funkcije inače nezavisnih poglavlja („Mansarda mistifikacije, „Legendarno sna“, „Izvan vremena“) u Prvom i Drugom delu antiromana.

Pojedinačna poglavlja *Bez mere* su po više kriterijuma disparatna i neujednačena, pa i po bazičnom pitanju kvantiteta. Za tip fragmentarnosti *Bez mere* važna je tendencija

ka *skraćivanju* romanesknih poglavlja, kao i upadljivi *raspon* između onih najkraćih i onih najdužih među njima.<sup>20</sup> Umnožavanje dispozitivnih podela i broja poglavlja, njihovo naslovljavanje i osamostaljivanje, znak je *fragmentarno-montažne strukture* avangardnog antiromana, koja upućuje na tradicije romantičkog fragmenta, eruditnih kompendija i manirističkih lavirinata.

U naslovljavanju poglavlja *Bez mere* uočavaju se različite varijacije *tematskih*,<sup>21</sup> *rematskih*,<sup>22</sup> i posebno *mešovitih* naslova. Kao i u slučaju opšteg naslova antiromana, najzanimljiviji su primeri mešovitih naslova, koji istovremeno označavaju sadržaj i način, postupak ili formu određenog poglavlja. Po svojim semantičkim potencijalima i funkcijama ilustrativan je naslov prološkog i jednog od najhermetičnijih poglavlja *Bez mere* – „Međudnevice“. On se može tumačiti kao tematski (ono što se dešava između dva dana), premda je istovremeno i *rematski* naslov koji upućuje na *međuprostor* koji deli svet van knjige/romana, shvaćenog kao zamak, od njegovog unutrašnjeg prostora. Ali za označavanje te *prostorne* funkcije upotrebljena je reč iz *temporalnog* vokabulara, i to imenica čiji je morfološki koren *dan* (među-dnevice) u ambivalentnom odnosu prema onome što označava (noć, ono između dva dana). Naslov i značenje prološkog poglavlja dobija dodatne semantičke nanose u kontekstu ostalih poglavlja i antiromana u celini. Među-prostori kao negacija statičkih i binarno oponiranih eniteta, predstavljaju važan hronotop antiromana (up. poglavlje „Međuigra“), a u „Epilogu“ će autor delo u celini odrediti kao „knjigu-međudnevicu“ (242).

Aktivirana na rubnim prološkim i epiloškim tačkama antiromana, metafora *međudnevice* može se uzeti i kao optimalna metafora za *paratekst*, kao tranzitorni *međuprostor* između vantekstualnog i tekstualnog područja. Slične poetičke igre, metafore i semantičke kondenzacije mogu se izvesti iz gotovo svih unutrašnjih naslova Ristićevog antiromana. Tendencija izjednačavanja *teme* i *reme* u naslovljavanju poglavlja posledica je žanrovske prirode *Bez mere* kao poetološkog *romana o romanu*, u kom je većina tematskog sadržaja istovremeno bila i parabola ili imanentno-poetička figura o samom žanru, formalnim svojstvima ili procesu nastajanja dela. Dobra ilustracija tog autopoetičkog i *mise en abyme* pogona antiromana može biti naslov-

---

<sup>20</sup> Najkraće poglavlje zaprema jednu stranicu teksta, dok najduža zapremaju po petanestak ili dvadesetak stranica. Ipak, opšta je tendencija ka uobličavanju kratkih poglavlja, što se posebno odnosi na Prvi deo antiromana, gde su poglavlja relativno ujednačenog obima i većina ne prelazi tri ili četiri stranice teksta.

<sup>21</sup> Npr. „Ruka u oklopu“, „U srednjovekovni zamak“, „Hamlet“, „Ljubav“, i sl.

<sup>22</sup> Npr. „Početak ili kraj“, „Predigra na pozornici“, „Prolog na rubu halucinacija“, „Međuigra“, „Epilog“, i sl.

poglavlje „Roman“, koji je istovremeno označavao glavnog *junaka*, Romana, ali i sam *žanr* romana, ili tekstualnu celinu (anti)romana koja ga je obuhvatala.

Prilikom reizdanja *Bez mere* 1962, osnovna struktura antiromana biće *okružena* dodatnim paratekstualnim aparatom autorovog naknandnog periteksta: Predgovora na ulazu u knjigu, i nešto složenijom strukturom epiloškog dodatka, koji čine autorove Beleške i Izbor iz kritika koje su poropratile prvo izdanje *Bez mere*. Sve te elemente „Sadržaj“ će asimilovati i dopisati na topografiju antiromana.

## 5) Epigrafi

Epigrafi su definisani svojim statusom *citata* i *položajem* koji zauzimaju u strukturi dela; oni su najčešće smešteni na rubu dela, ali najbliže tekstu, početku dela ili nekog njegovog odeljka (Genette 1997a: 144). Za upotrebu ovog paratekstualnog elementa u Ristićevom antiromanu karakteristično je: umnožavanje epigrafa i njihovo tipološko variranje, situiranje epigrafa na strukturno neočekivanim mestima, kao i povezivanje sa srodnim paratekstualnim elementima (npr. *fusnota*), ili drugim vidovima transtekstualnosti (posebno *intertekstualnost*).

Veće prisustvo epigrafa u *Bez mere* posledica je povišene segmentacije romana, posebno umnožavanja njegovih poglavlja, a time i autonomnih tekstualnih odeljaka na čijem bi se čelu epigrafi mogli naći. S druge strane, broj epigrafa (9) srazmerno je mali u poređenju sa opštim erutinim utiskom koji *Bez mere* ostavlja, što se može objasniti *združenim* dejstvom i efektom globalne *citatno-eruditne* strukture antiromana, u kojoj sudeluje više faktora i jedinica – epigrafi, fusnote, ilustracije, citati u samom tekstu, kao i tipografska razuđenost teksta koji za sve ove prakse rezerviše poseban slog i vizuelna rešenja. Ukupno devet epigrafa *Bez mere* je pažljivo odabrano i saobraženo poetičkim potrebama antiromanesknog ogleđa.

Epigrafi *Bez mere* međusobno se razlikuju po obimu, navođenju odnosno nenavođenju izvora iz kojih su preuzeti, disciplini ili žanru iz kojeg potiču, i posebno po poziciji koju zauzimaju u antiromanu. Oni se pojavljuju *na svim ravnima* strukture dela (celina romana, deo, poglavlje), pa i na za epigrafe sasvim neuobičajenim mestima, kao što je *kraj* poglavlja ili dela antiromana. Iz lingvističke perspektive, karakteristično je da su epigrafi *Bez mere* višejezični i mahom neprevedeni (francuski, engleski, nemački,

srpski), a među njima je pretežan broj (5) epigrafa na francuskom jeziku. Zadržavanje izvornog oblika citata oblikuje i specifičnog implicitnog čitaoca antiromana, koji bi morao da raspoláže srodnim jezičkim kompetencijama da bi se kretao kroz semantičko obzorje *Bez mere*; u suprotnom, epigrafi ostaju neprozirna mesta, pre tipografska slika nego tekstualni signal koji komentariše naslov poglavlja ili tekst koji sledi, tj. vrši neku od uobičajenih funkcija epigrafa. Pošto je upadljiva većina epigrafa *Bez mere* neprevedena, recepcijsko otuđenje (koje je, podsećamo, u slučaju antiokularnog remboovskog citata na početku *Korena vida* bilo samo jednokratna strategija) u Ristićevom antiromanu postaje urgentno pitanje dela koje intenzivno pruža otpor samoposredovanosti smisla, uvlačeći čitaoca u istovremeno višejezične i policentrične kulturne resurse. Od svega dva epigrafa data na srpskom jeziku, jedan je po svoj prilici strofa iz autorove pesme, koju nije ni trebalo prevoditi, dok je jedini prevedeni epigraf u *Bez mere* ekstenzivni citat iz Lotreamonovih *Maldororovih pevanja*.

Pažljivo odabranim i često neočekivano pozicioniranim epigrafima u *Bez mere* pridružene su inovativne poetičke funkcije. Navešćemo nekoliko primera. Epigraf, tj. citat preuzet iz *Maldororovih pevanja* odabran i je pozicioniran tako da se mogao čitati kao direktan iskaz o samom Ristićevom antiromanu, odnosno kao citatom „maskiran“ glas autora *Bez mere*. Epigraf je bio smešten na *zasebnoj* stranici, na kraju Prvog dela *Bez mere*, a njegov sadržaj govorio je o okončavanju Prvog pevanja Lotreamonovog dela: „Kuda je otišlo ovo prvo Maldororovo pevanje...“.<sup>23</sup> Na taj način funkcija ovog epigrafa bila je istovremeno intertekstualna i autoreferentna, generička i kompoziciona. Smešten na *liminalnoj* poziciji između dva dela antiromana, i govoreći o samoj toj međi i prelazu, citat je omogućavao autoru da kroz *glas drugog* realizuje *autokomentar* o vlastitom tekstu, i to komentar *metanarativnog* tipa, koji se nije ticao (samo) sadržaja već i toka, komponovanja dela i njegovog žanrovskog određenja (pevanje). Najsrodniji tom lotreamonovskom epigrafu, i po poziciji i po autoreferentnim funkcijama koje je vršio, bio je epigraf iz Andre Malroa, naveden *na kraju poglavlja* „Smrt fotografa“. Malroovski citat govorio je o odnosu reprezentacije, laži i sopstva, što je upravo bila problemska

---

<sup>23</sup> U celini ovaj epigraf glasi: „Kuda je otišlo ovo prvo Maldororovo pevanje, odonda kada su ga njegova usta, puna lišća beladone, isпустиła kroz kraljevstva gnjeva u jednom trenutku razmišljanja? Kuda je otišlo ovo pevanje... To se ne može znati. Nisu ni drveta ni vetrovi oni koji su ga sačuvali. I moral, koji prolazaše kraj tog mesta, ne sluteći da može naći, u tim zažarenim stranicama, jednog odličnog branioca, video je ovoga kako odlazi, čvrstim i pravim korakom, ka tamnim uglovima i tamnim žlama ljudskih savesti“. Ono što je u ovom citatu neobično jeste reč „gnjev“, koja upućuje na istočno narečje, premda je citat u ekavici i po svoj prilici Ristićev.

tema poglavlja antiromana u kojem je *smrt fotografa* i mimeze pripremala epohalnu *smrt autora*.

Poglavljje „Kako se nazire jedan drugi svet“, uobličeno kao ekfrastična meditacija nad frotažima i plantima Maksa Ernsta, primer je igre skrivanja i otkrivanja između teksta i epigrafa, ali i autora i čitaoca. U ovo poglavljje čitalac je bio uveden kroz citat iz Elijarove pesme „Maks Ernst“, iz knjige *Capitale de la Douleur*. Time je samim epigrafom uprisutnjeno, do potpune očiglednosti (ime slikara kao naslov pesme), sve ono što je iz kolažno-hermetičnog teksta poglavlja bilo gotovo nemoguće rekonstruisati, naime da je tekst građen prema motivima Ernstovih likovnih radova. Tako je epigraf funkcionisao kao odgonetka tekstualne zagonetke, uvedene kroz skriveno citatno, ekfrastično komponovanje poglavlja.<sup>24</sup> Kada od drugog izdanja Ristić bude razjasnio svoje izvore i postupke, epigraf i tekst naći će se u bitno drugačijem odnosu, a samim tim i drugačije čitati. Pored toga, Elijarovi uvodni, epigrafski *stihovi* o Maksu Ernstu korespondiraju sa Ristićevim stihovima inspirisanim Ernstovim delima kojima se poglavljje (cirkularno) završava. Drugim rečima, „Kako se nazire jedan drugi svet“ bio je i *formalni* i *tematski* omaž pariskoj nadrealističkoj grupi, i Elijarovoj poeziji i Ernstovom slikarstvu, što upotpunjuje i činjenica da su Romanu u samom tekstu poglavlja pripisane misli-reči koje je Breton izgovorio prilikom njegovog i Ristićevog prvog susreta u decembru 1926. (v. Ristić 1986: 248).

Poglavljje „Dijalog povodom Vandinih Ispovesti“, koje je počinjalo epigrafom iz Rusoovih *Ispovesti*, pokazuje kako epigraf može imati funkciju najave i proširenja autopoetičkog problema koji će u poglavljju biti diskutovan: problem romana i izražajnih dometa žanra ispovesti i autobiografije. I za ovaj tip epigrafa bi se moglo reći da je, pored njegovog sadržaja, podjednako važan podatak iz kog je dela i žanra preuzet. Rusoov opis mazohističkog užitka predstavljao je kondenzovani *komentar* o onome o čemu će govoriti ovo izuzetno neobično antiromaneskno poglavljje o *mazohizmu žanra*. Ali ono je sadržalo i čitavu implicitnu *interpretaciju* problema koji će u poglavljju biti tek lapidarno evocirani, ili uopšte i neće biti drugačije postavljeni osim *kroz* to dovođenje Rusoovih *Ispovesti* u konstelaciju sa ostalim „junacima“ (De Sad, Zaher-Mazoh, Vanda, Kraft-Ebing) i problemskim jezgrom poglavlja. Ako je „upotreba epigrafa uvek nemi gest čije je tumačenje prepušteno čitaocu“ (Genette 1997a: 156), Ristićeva upotreba ovog

---

<sup>24</sup> U tom smislu, ovaj tip epigrafa funkcionisao je kao neka vrsta „ukradenog pisma“: najnevidljivijeg kad je sasvim neskriveno.

epigrafa bila je *nemi gest (auto)tumačenja*. Rusoov osamanestovekovni mazohistički užitak je i kulturno-istorijska i strukturno-poetička najava problema koje će razrađivati dijaloško i intertekstualno poglavlje *Bez mere*. Dovođenje Rusoovih *Ispovesti* na horizont poglavlja inspirisanog ispovestima supruge Leopolda fon Zaher-Mazoha, predstavljalo je skicu čitave jedne interpretacije, tj. komentar o korenima i kontinuitetu moderne autobiografije (od Rusoa do Vande), o koincidiranju moderne *autobiografije* i modernog *mazohizma*, o upućenosti autobiografije i sopstva na „ispovedanje“ seksualnosti, o vezi književnosti i fenomena sadizma i mazohizma, o odnosu autobiografije i romana, imena, seksualnosti i žanra.<sup>25</sup>

Epigraf preuzet iz Hegelove *Fenomenologije duha* na početku esejističko-programskog poglavlja „Stvarnost“ pokazuje krajnji, filozofsko-diskurzivni pol resursa iz kojih Ristić odabira citate za ocrtavanje duhovne kartografije svog antiromana. On takođe dobro ilustruje usaglašenost između *epigrafskih* i *žanrovskih* raspona *Bez mere*. Za najdiskurzivnije poglavlje *Bez mere* Ristić odabira filozofski citat, kao što će drugi epigrafi upućivati na poetske (u stihu i prozi), dokumentarno-ispovedne, esejističke, filozofske ili epistolarne, ali *nikad prozno-romaneskne* izvore.<sup>26</sup> Žanrovska mapa epigrafa verno oslikava i žanrovske raspone antiromana. Epigrafi su polifunkcionalne mikrostrukture koje sugerišu ne samo određene naglaske u/o kontekstu poglavlja u kojem se pojavljuju, već govore i svojim poreklom, žanrom, strukturom, jezikom, *preslikavajući* pluralno, heterogeno i decentrirano žanrovsko i duhovno polje iz kojeg nadrealistički antiroman crpe inspiracije. Kao i celina antiromana, mikrosistem njegove epigrafije ne centrira i ne ujedinjuje, već umnožava i razgranava, ali na način koji je selektivan i adekvatno predstavlja generičke i po-etičke koordinate dela.

Kako je govorio Ženet, kod epigrafa često nije bitno šta se kaže, već ko to kaže (Genette 1997a: 159), autoritet odabranog autora, ili tradicija koju taj autor oličava. U najširem smislu, naglašeno prisustvo epigrafa znači utkivanje dela u enciklopedijsko-eruditnu tradiciju, pa i sve one tradicije čije odjeke možemo pratiti u Ristićevom delu: renesansno-baroknu tradiciju kompendija, kompilacija, hrestomatija, enciklopedija, polihistorijskih poduhvata ili fantastičnih priručnika, koja bi se možda najpre i najbolje mogla razumeti preko tradicije *manirizma* (v. Hocke 1984). Ženet, međutim, navodi i

---

<sup>25</sup> Detaljno smo o tome pisali u radu „Zovem se mazohizam: Leopold i Vanda fon Zaher-Mazoh – ime, žena, žanr“ (Andonovska 2011).

<sup>26</sup> Čak i za upućivanje za *Otrantski zamak* Horasa Volpola Ristić koristi citat iz Volpolovog pisma, a ne sam tekst romana.

jednu sasvim preciznu, iz perspektivne nadrealističkog odnosa prema romanu izuzetno karakterističnu, romanesknu tradiciju iz koje potiče epigrafska „groznica“. Reč je o *gotskom romanu* i *romantičkoj* tradiciji, kao glavnim rasadnicima epigrafske „groznice“ u modernoj evropskoj književnosti. Uz podatak o specifičnoj funkciji koju je epigrafisanje imalo u procesima legitimacije žanra romana, tog „bastarda“ žanrovskog sistema evropske književnosti sve do 18. veka, Ženetov istorijski pregled pokazuje kako se centralna linija upotrebe epigrafa uspostavlja na relaciji *gotski roman – romantizam – (neo)avangarda*:

„Gotski roman, žanr istovremeno popularan (po svojim temama) i učen (po svom setingu), očigledno je kanal kroz koji su epigrafi u velikom broju prodrli u narativnu prozu: *Misterije Udolfa* (1794) Redklifove, Luisov *Monah* (1795) i Maturinov *Melmoth Lutaica* (1820) svi imaju epigraf uz svako poglavlje. [...] Engleska moda romanesknih epigrafa prelazi u Francusku početkom devetnaestog veka – preko Nodijea i drugih pobornika gotskog, 'frenetičnog' ili fantastičkog žanra [...]. Period romantizma, posebno u prozi, odlikuje se velikom konsumpcijom (ne kažem 'produkcijom') epigrafa, koja se nesumnjivo može porediti samo s intelektualnim pretenzijama kratke avangardne faze [...] iz koje tek sada izlazimo. Ljudi su tačno videli epigrafski eksces ranog devetnaestog veka kao želju da se roman, posebno istorijski ili 'filozofski' roman, integriše u kulturnu tradiciju. Epigraf je po sebi signal [...] kulture, lozinka intelektualnosti“ (Genette 1997a: 146–147, 160).

Gotski roman i frenetična tradicija kao glavni kanal kroz koji je „engleska moda“ epigrafisanja prodrila u modernu književnost važan je komentar na gotski žanrovski podtekst i narativni tok *Bez mere*. Epigrafska, legitimacijska, citatno-eruditna „groznica“ Ristićevog antiromana kao modernog *nadrealističkog gotskog romana* može se, dakle, tumačiti kao dubinski efekat „pamćenja“ gotskog žanra. Jedan od najznačajnijih epigrafa u *Bez mere* (uz poglavlje „U srednjevekovni zamak“) bio je citat iz pisma Horasa Volpola, koji je govorio o kompulzivno-automatskom, protonadrealističkom pisanju *Otrantskog zamka*, prvog gotskog romana u evropskoj književnosti. Već smo skrenuli pažnju da je reč o istom pismu na osnovu kog je Breton u nastanku prvog gotskog romana prepoznao primenu fundamentalne tehnike nadrealističkog automatskog pisanja.

Breton je u prvom *Manifestu nadrealizma* kao alternativu realističkom romanu ponudio gotski roman i romantičku tradiciju, čjim bi se preoblikovanjem nadrealizam



mogao smatrati. Ipak, bila je to samo jedna od potisnutih i alternativnih tradicija koje je nadrealizam – koji se jednako može definisati po onome što stvara kao i po onome što čita i preporučuje za čitanje – u svom „pohodu“ na prošlost rehabilitovao. Epigrafska i citatna „groznica“ jedno je od sredstava preuređenja „Imaginarnog muzeja“ i signalizovanja autora, dela, ideja i tradicija na koje se nadrealistički, ili *apsolutno moderni* umetnik dvadesetog veka, kako je Ristić pisao pedesetih godina, mogao osloniti u svojoj pobuni protiv racionalističko-pragmatične građanske kulture kao, pored ostalog, kulture i književnosti (određenog tipa) romana. Kako je Ristić razumevao tu poetičko-recepcijsku proceduru epigrafisanja možda najbolje svedoči njegov opis rada na priređivanju „antologije“ citata „(nadrealističkih) veličina (od Plotina i Ramona Lulla, do Bretona)“, kojom je bila prožeta velika inauguralna anketa-manifest „Čeljust dijalektike“ u almanahu *Nemoguće*.<sup>27</sup>

#### *Dva naknadna epigrafa (1962)*

Paratekstualnim izmenama u drugom izdanju *Bez mere* (1962) Ristić je proširio mapu epigrafa sa dva vrlo važna citata. Oba su bila smeštena na samom pristupu tekstu romana, tj. na dve naspramne stranice koje su stajale između autorovog naknadnog Predgovora i prološkog poglavlja antiromana. U takvoj raz(o)međujućoj, tranzitornoj i kontaktnoj poziciji, između *nekada* (antiromana) i *sada* (predgovora), dva naknadna epigrafa imala su i sasvim osobene funkcije.

Jedan od pridodatih epigrafa, postavljen bliže tekstu, dopunjavao je epigrafski korpus *Bez mere* jednim od nezaobilaznih imena nadrealističkog „panteona“. Reč je o Rembovoj rečenici/stihu „Prends-y garde, ô ma vie absante!“ („Čuvaj se toga, o moj odsutni živote!“). Ovaj epigraf je naknadno povezivao *Bez mere* i „bratski“ *Koren vida*, na čijem je čelu još 1928. stajao neprevedeni citat iz Remboa. S obzirom na vreme kada ga Ristić uključuje u antiroman, i posebno nakon čitave drame (dez)identifikacije sa svojim

---

<sup>27</sup> „Čim je Tirion otputovao za Bugarsku, započeli smo Anketu, koja je zahtevala jedan *ogroman* posao. Svakom pitanju našli smo najmanje po jedan *moto*, što u isto vreme čini kao neku antologiju naših (nadrealističkih) veličina (od Plotina i Ramona Lulla, do Bretona). Vanredno“ (Iz Pisma Marka Ristića Vanu Boru, 25. mart 1930, prema Ristić 2003: 77)“. Od „simfonije citata“ Ristić će, kao i u slučaju svojih esejističkih *kataloga* ili *alfabetskih varijacija*, napraviti autonoman mikrožanr; tako je knjigu *Hacer tiempo* otvaralo tridesetak kumulativnih stranica epigrafa, citata o ratu i miru, od Heraklita i Lutera do Bretona i Lenjina (v. Ristić 1964: 37).

mladićkim delom koju je izložio u Predgovoru, uvodni citat iz Remboa dobijao je i neka dodatna značenja. To remboovsko *upozorenje* s jedne strane najavljuje misteriju i rizik ulaska u *noire* svet neogotskog antiromana, ali ono, u ukupnom kontekstu drugog izdanja, (p)ostaje i jedno (naknandno) „prends-y garde“ umesto (negdašnjeg) „avant-garde“.

Drugi pridodat epigraf jeste Ruselovo „Obaveštenje“ sa kojim smo se već sreli prilikom opisivanja Ristićeve pozne koncepcije o geteovskom pisanju *sabranih dela*. I to Ruselovo „Obaveštenje“ je jedno citatno *uputstvo čitaocu*, koje ovaj put nije *upozorenje* već *instrukcija* o određenom režimu čitanja dela: „Budući da je ova knjiga jedan roman, treba je početi na prvoj a završiti na poslednjoj strani“. Poreklo citata je važno i ostaje na horizontu nadrealističkog odnosa prema romanu. Rejmon Rusel bio je jedan od retkih savremenika i romansijera koje su nadrealisti poštovali (v. Matthews 1966) i kojem će se, poetički zakonomerno, vratiti francuska teorija.<sup>28</sup> Piščevo „Obaveštenje“ koje Ristić preuzima izvorno se nalazilo na početku Ruselovog mladićkog romana u stihu *Dubler (La Doublure, 1897)*.

Specifičnost ruselovskog epigrafa u dinamici izdanja *Bez mere* i Ristićevog opusa mogla bi se objasniti kroz Ženetovo razlikovanje standardnog epigrafa i *mota*. Moto je definisan svojom „nezavisnošću u odnosu na pojedinačni tekst – činjenicom da se može pojaviti na čelu više dela istog autora“, kao i time da je u prisnoj vezi sa autorovom „karijerom ili celokupnim životom“ (Genette 1997a: 144). To svojstvo *mota*, koji se odnosi na horizont celine (profesionalnog) života, kod Ristića, kao što smo pokazali, preuzima i jednu fundamentalnu *nadgeneričku funkciju*. Ponavljanjem ruselovskog *mota* na čelu svojih knjiga najrazličitijeg žanra, Ristić je svog čitaoca istovremeno posredno i eksplicitno *obaveštavao* o sasvim specifičnom poduhvatu intencionalnog ulančavanja i (re)integracije svojih pojedinačnih dela u korice jedne *knjige bez korica*, ili *jedne jedine beskrajne rečenice* koju bi činila njegova *sabrana dela*. Kao jedan od glavnih znakova i oruđa sprovođenja Ristićeve koncepcije *sabranih dela* kao *dnevnika-romana*, Ruselov citat ima status bitno drugačiji od svih drugih epigrafa i citata, i to ne samo u *Bez mere* već u Ristićevom opusu uopšte. U trenutku kada prodire i u drugo izdanje *Bez mere*, taj moto je pre svega trag i znak asimilacije antiromana u proces poetičkog osmišljavanja

---

<sup>28</sup> O tome v. temat o Ruselu u časopisu *Gradina* (prir. Савић Остојић 2011), koji obuhvata tekstove Fukoa, Deleza, Rob-Grijea, M. Lerisa. Ruselov najpoznatiji roman, *Locus solus*, priređivač temata takođe je nedavno preveo na srpski (2012).

konceptije *sabranih dela*, na kojoj Ristić upravo u to vreme intentivno radi. Tim citatom kao motom *Bez mere* je priključeno i jednom posebnom intertekstualnom ili intratekstualnom korpusu – svim onim delima unutar Ristićevog opusa u kojima se ruselovski *moto-kopča* pojavljuje.

Time Ruselov citat ne gubi sva ona značenja i funkcije koje ima na ulazu u antiroman *Bez mere* kao autonomnu jedinicu autorskog opusa. Već smo pomenuli da se taj moto, s obzirom na antiromaneskne strategije i fragmentarnu strukturu *Bez mere*, tumačio kao antifrastičan i ironijski. Takvo tumačenje relativizuje se u meri u kojoj je Ruselovo uputstvo trebalo čitatati i primeniti i u njegovom doslovnom značenju. Takvo čitanje ruselovskog uputstva o čitanju romana proizilazi kako iz *dnevničko-linearne* potke *sabranih dela*, koju taj citat oličava i markira, tako i s obzirom na *dnevničko-linearne* i *putopisnu* strukturu samog antiromana *Bez mere*. Čak i mimo ovih *generičkih* i *poetičkih* razloga, ruselovsko uputstvo apostrofira univerzalno svojstvo književnosti kao u osnovi vremenske umetnosti i *uvek nužne linearnosti svakog* (pa i fragmentarnog, skokovitog i nelinearnog) čitanja, kao procesa koji se, kao i usmeni govor, uvek odvija *u vremenu*. Roman bi trebalo čitati redom i do kraja kao što se čita *svaka rečenica*, pa i samo ruselovsko obaveštenje kao *rečenica* koja otvara *narativnu sintaksu* antiromana. Činjenica da se proces čitanja odvija u *svesti*, koja je uvek svest u objektivnom *vremenu*, temeljna je (pret)postavka Ristićeve hegelijanski inspirisane fenomenologije romana, odnosno književne forme *per se*.

Ristić je putem Ruselovog citata 1962. *Bez mere* priključio svojoj poznoj poetici *sabranih dela*. Zanimljivo je, međutim, da bi se s jednakom opravdanošću moglo tvrditi i obratno: da je preko Ruselovog citata celina Ristićevog opusa izvedena iz njegovog mladićkog antiromana. Pre nego što pribavimo sve elemente za hermenutičku eksplikaciju te *poetičke inverzije* ili *metalepse* između *antiromana* i *opusa*, na ovom mestu ukazaćemo samo na to da se Ruselov citat prvi put u Ristićevom opusu pojavljuje u dnevničkom zapisu skupa sa jednim od prvih zapisa o antiromanu koji Ristić u to vreme počinje da piše. Reč je o „Pariskom dnevniku“ i zapisu od 27. aprila 1927, koji glasi:

„Prepisao 9. za roman: „Nije li samo zavist tu pred prozorom, koja ti kreće ruku? Alhambra, Alhambra, kako si gasio svetle pruge hladnoće“, itd.

Roman: „Budući da je ova knjiga jedan roman, treba je početi na prvoj a završiti na poslednjoj strani“ Raymond Roussel“ (Ristić 1985: 225).

Poreklo Ruselovog citata u *dnevničkom* zapisu o pisanju *Bez mere* funkcioniše kao istovremeno prethodeća i naknadna potvrda „totalne“ *dnevničke* prirode ovog mota: od toga da se u sklopu Ristićevog opusa prvi put pojavljuje u *intimnom dnevniku*, do toga da postaje glavni nosilac ideje o *dnevniku-opusu*. Tako su se ruselovski moto i antiroman dva puta sreli *posredno*, isprva na istoj stranici *neobjavljenog* dnevnika (1927), potom putem poetičkog dejstva pozne i naizgled za antiroman nevezane koncepcije *dnevnika-opusa* (1962). Kao što vidimo, Ruselovo obaveštenje, kao i mnogi drugi elementi koje će Ristić izvesti iz latencije i kroz svoje komentare priključiti antiromanu, moglo se u *Bez mere* naći već u prvom izdanju. U svakom slučaju, sudbina Ruselovog citata pokazuje kako jedna mikrojedinica parateksta može postati složeni poetički i žanrovski operator u dijalektici jednog autorskog opusa.

## 6) Fusnote

Fusnote, ili u širem smislu *beleške*, vezne za osnovni tekst dela i smeštene van njega (ispod teksta, na marginama uz tekst, ili izmeštene na kraj knjige), predstavljaju jedan od tipskih paratekstualnih, graničnih fenomena. Njihova distinktivna formalna karakteristika je „uvek parcijalni karakter teksta na koji se odnose, i stoga uvek lokalni karakter“ saopštenja koje daju (Genette 1997a: 319). Lokalni i parcijalni karakter fusnota ili beleški razlikuje ih pre svega od predgovora, sa kojim inače dele srodne funkcije. Osim različitih mogućnosti raspoređivanja u strukturi knjige, beleške uvode mogućnost koegzistencije različitih vremenskih ravni (izvorne, pridodate u drugom izdanju, ili kasnije), kao i različitih sistema anotiranja (up. Genette 1997a: 319–322). Takav je upravo slučaj u *Bez mere*. Originalne fusnote, smeštene ispod osnovnog teksta u prvom izdanju, biće dopunjene autorskim Beleškama smeštenim na kraju knjige u drugom izdanju antiromana. S obzirom na gotsko-srednjovekovni seting *Bez mere*, ezoterijske komponente i izgled „manastirske“ knjige, Ristićev nagon za anotiranjem evocira istorijske korene ove prakse u *glosiranju* srednjovekovnih tekstova (up. Genette 1997a: 320). Ipak, fusnote u Ristićevom antiromanu poetički su najindikativnije kao upotreba jednog tipskog diskurzivno-naučnog sredstva u delu književne fikcije. Kad se

klasične autorske beleške i fusnote pojave u fikcionalnim tekstovima, to su najčešće „tekstovi čija je fikcionalnost vrlo 'nečista'“, i odnose se na nefikcionalni aspekt narativa (332). *Bez mere* je bez sumnje bio jedno od takvih dela „nečiste“ i sporne fikcionalnosti.

U prvom izdanju antiroman *Bez mere* sadržao je osamnaest fusnota smeštenih ispod teksta. Njihov izrazito lokalni i fragmentaran karakter potcrtan je i time što nisu bile deo kontinualne numeracije, već se režim glosiranja uvek odnosi samo na datu stranicu teksta (tako da skoro sve fusnote antiromana nose numeričku oznaku 1). One su uvek autografske, prožete autorskim diskursom koji po pravilu: komentariše tekst romana, ili reaguje na anticipiranu reakciju čitaoca;<sup>29</sup> komentariše stil, beleži utisak ili asocijaciju iz čitanja teksta;<sup>30</sup> nastavlja neku misao, pojam, koji je u tekstu samo pomenut;<sup>31</sup> daje komentar o nekoj umetničkoj referenci ili autoru koji su u tekstu pomenuti ili implicirani.<sup>32</sup> Primećujemo da je većina ovih funkcija karakteristična za diskurzivnu upotrebu fusnota u nefikcionalnim tekstovima.

Prisustvo odnosno odustvo fusnota, kao i njihova kvantitativna zastupljenost, jedan su od pouzdanih indikatora za dublje poetičke prelome i dinamiku defikcionalizacije u Ristićevom antiromanu. Tako, fusnote sasvim iščekavaju u dramsko-dijaloškom delu antiromana, da bi se njihovo prisustvo znatno intenziviralo u narednom, završnom segmentu knjige, gde se fusnote pojavljuju u izmenjenom obliku i funkcijama. One se tu upotrebljavaju i na način najkonvencionalniji, tj. utvrđen za naučne tekstove, kao što je samo navođenje reference za citirano delo, upućivanje na tekst koji se nekom temom bavi, ili citat iz nekog dela kao ilustracija iznete misli.<sup>33</sup> Ta upadljiva promena u tipu fusnota govori nešto i o izmenjenom karakteru poglavlja koje one glosiraju – reč je o diskurzivno-esejističkim poglavljima, grupisanim na kraju antiromana, koja su bila posledica i osvedočenje konačnog esejističkog *iskoraka* avangardnog romana iz domena fikcije. Tako bi i samo na osnovu statistike i tipologije

---

<sup>29</sup> Up. „Otkuda odjednom ovde ovaj familijarni ton? No ja vam kažem da je jedinstvo ove knjige mnogo dublje no što bi bilo jedinstvo tona, ili čak sadržaja“ (64).

<sup>30</sup> Up. „Vladanje primereno“, još jedan izraz, još jedan labirint koji ne poznaje sve neočekivane hodnike svoje sopstvene mudrosti...“ (73).

<sup>31</sup> Up. fusnotu-mikroesej o proizvoljnosti, kao razradu ili alternativni nastavak misli i rečenice na koju se fusnota odnosi (132).

<sup>32</sup> Up. fusnotu o Blejku i Ajzenštajnu (134).

<sup>33</sup> Up. fusnote s referencom na knjigu *La Révolution et les Intellectuels* P. Navila (218), *Le surréalisme et la peinture* A. Bretona (221), ili vlastiti tekst o *Javnoj ptici* M. Dedinca (216); s neprevedenim navodom iz *Lotremona* (217); s raspravom o kritičkom (ne)razumevanju Malarmeove Knjige (222), i sl.

fusnota čitalac mogao da registruje važan, upravo ključan poetički prelom u antiromanu.

Fusnote, kao i epigrafi, doprinose eruditnom i enciklopedijskom tonu i izgledu antiromana, a kao sredstvo nefikcionalnih diskursa i žanrova one su jedan od važnih agenasa defikcionalizacije antiromana. Još u svom prvom proznom radu, odlomku iz sotije *Prodavac Košnica*, Ristić je, kao što smo videli, predviđao *bibliografiju* na kraju knjige. I premda bi se iz *Bez mere* mogla ekstrahovati jedna opsežna bibliografija, i time najočiglednije predstaviti šta znači knjiga „puna uglačanih reminiscencija“, pisana na temelju „tuđih, već napisanih knjiga“ (Ristić 1986: 125), ta bibliografija, koju je sotija obećavala *na kraju knjige*, u antiromanu je rasuta na svim nivoima njegove strukture, kroz *tekst* i *paratekst*, u intertekstualnim naslovima i ilustracijama, u epigrafima iznad i fusnotama ispod teksta. Pored *intertekstualne* diseminacije, ono što je povodom fusnota u *Bez mere* najzanimljivije jeste način na koji se one dodiruju sa *metatekstualnošću*.

Po prirodi stvari, donoseći autorske komentare o vlastitim i tuđim citiranim ili evociranim tekstovima, fusnote su bile i deo metateksta, koji Ženet definiše u užem smislu kao eksplicitni kritički komentar na druge tekstove. U metafikciji, ili romanu o romanu, taj se komentar svakako mogao odnositi i na eksplicitni komentar na vlastiti tekst i delo u nastajanju. Pored *defikcionalizacije* i *intertekstualizacije* fusnote i beleške sastavni su deo *metafikcionalizacije* i specifične temporalnosti koju ona implicira.

Paratekstualne jedinice na vrlo produktivan način mogu učestvovati u tom diskurzivnom raslojavanju (anti)romana. Pokazaćemo to na jednom primeru koji ima posebnu vrednost i s obzirom na autonomizovanu *poetiku parateksta* u Ristićevom antiromanu. Tako je *epigraf* uz pretposlednje poglavlje *Bez mere* („Načela“) donosio citat iz Markiza de Sada, a na njega se *direktno*, preskačući osnovni tekst dela (koji, iz perspektive fenomenologije čitanja, još nije ni započeo), nadovezivala autorova *fusnota*, koja je komentarisala sam postupak epigrafskog pozivanja na „božanstvenog Markiza (237). Taj „kratki spoj“ sitnog sloga *epigrafa* i *fusnote*, ostvaren *mimo* kompaktnog tipografskog tela osnovnog teksta antiromana, predstavlja ogoljenu sliku *delinearizacije* i *decentriranja* koju je praksa anotiranja i inače unosila u fenomenologiju forme i čitanja. Taj je gest istovremeno bio sasvim „prirodan“ u meri u kojoj se u njemu sreću dva lika *iste instance* – *implicitnog autora*, u čijim su ingerencijama svi, a posebno *paratekstualni* gestovi i prakse koje okružuju pripovedni deo romana. Za razliku od epigrafa u kojem

(implicitni) autor citira *tudi glas*, u fusnoti *autor* je taj koji govori, ali je on u oba slučaja situiran van osnovnog teksta i narativnih funkcija, zatečen na marginama dela, posvećen „režiranju“, strukturaciji i komponovanju antiromana. Tako paratekst u slučaju njegove pojačane estetske aktivacije neizbežno postaje imanentan strukturi (anti)romana.

Proces ulančavanja paratekstualnih instanci time se, međutim, ne okončava. Na kraj *fusnote* o božanstvenom Markizu, koja je komentarisala *epigraf*, od drugog izdanja *Bez mere* direktno će se nadovezati numerički znak koji je vodio do nove, naknadne Ristićeve Beleške, koja je dalje nastavljala (auto)dijaloški i komentatorski krug. Srastajući međusobno, i sve tri odreda preskačući osnovni tekst poglavlja/antiromana, ove nadovezujuće paratekstualne jedinice krajnja su figura *osamostaljenja parateksta* u antiromanu, parateksta koji samodovoljno, u više temporalnih ravni, kruži oko teksta u čijoj funkciji bi trebalo da bude.

U opisanom postupku povezuju se, dakle, različiti elementi parateksta, različiti likovi i funkcije autorske instance, različiti sistemi anotacije, ali i njihova različita *temporalnost*. Premda i stavljanje *epigrafa* najčešće jeste *naknadni* postupak – postupak odabira citatnog znaka koji ulazi u određenu korelaciju sa tekstom i koji kao takav može (premda ne mora) biti izveden tek kad/ako primarni tekst već postoji – *fusnota* i *beleška* po samoj svojoj definiciji jesu – *naknadne*. Za odgođene, poznije fusnote i beleške drugog izdanja to je relativno očigledno, ali i u originalnim fusnotama uz tekst, u *delinearizaciji*, zaustavljanju, skretanju i dislociranju pisma, implicirano je vreme *naknadnosti*.<sup>34</sup> Ta *naknadnost* ima složene, pre svega *metapoetičke* implikacije, kao što i *delinearizacija* može voditi vertikali *autorefleksije*.

Tu je od posebnog značaja onaj deo Ženetove definicije koji belešku ili fusnotu odeduje kao iskaz vezan za manje ili više dovršeni deo teksta. Da bi svoj tekst glosirao, autor mu se mora vratiti ne samo kao manje ili više *dovršenom*, već i kao tekstu koji ne želi ili nema potrebe da menja, premda bi to, pre nego što je delo publikovano, u svakom trenutku mogao da učini. Kad u fusnoti komentariše vlastiti tekst, autor priznaje da je taj tekst fiksiran i nepovrediv, te da je autor u vlastitom tekstu čitalac, priređivač i komentator, u svakom slučaju neko sa drugačijim statusom i funkcijama nego autor kao tvorac teksta (u smislu pripovedne strukture). Ono što se nastanjuje između autora kao

---

<sup>34</sup> Reč je o fenomenu srodnom specifičnoj temporalnosti figure parenteze (Genette 1997a: 328), na osnovu čega bi fusnota, u svom osnovnom obliku, bila parenteza (dis)locirana ispod teksta.

tvorca teksta i autora kao njegovog komentatora jeste – vreme, *vreme naknadnosti* koje je imanentno *metafikciji*.

Naknadnost fusnota implicira isti onaj *razmak* između teksta i komentara, ili komentara i komentara na komentar, koji fundamentalno prožima tekstualnost *Bez mere*. Ti imanentni konstruktivni principi antiromana se eksteriorizuju i otelotvoruju u paratekstualnim aspektima teksta i knjige. Na granici fikcionalnosti i nefikcionalnosti, u dislociranim *autorskim* fusnotama *Bez mere*, posebno u slučajevima kada su one autoreferentne i navraćaju se na svojstva i izgradnju osnovnog teksta, u paratekstualnom podzemlju (kao poetičkom nesvesnom) anotacija avangardnog antiromana otvaran je prostor romaneskne *metafikcije*, ali u obliku koji je nemoguće razlučiti od *autofikcije*, naime referencijalnog autorskog subjekta, (ne)skrivenog iza svih narativnih instanci i njihovih metamorfoza.<sup>35</sup> Ukratko, za fusnote *Bez mere*, kao antiromanesknog *romana o romanu* koji propituje same osnove fikcije, nemoguće jednoznačno reći da su fusnote (ne)fikcionalne.

Zato se u pogledu inovativnosti sistema anotiranja *Bez mere* može evocirati Ženetova „odbrana“ poetike fusnota:

„glavnim gubitkom čini mi se to što odričući se beleške autor sebe lišava mogućnosti drugostepenog diskursa, onog koji katkad doprinosi tekstualnoj dubini. Glavna prednost beleške zapravo je u tome što ona izaziva lokalne efekte nijanse, ili prigušenja, ili kako isto kažu u muzici, *registra*, efekte koji pomažu da se umanjí čuvena i ponekad žaljenja vredna linearnost diskursa. Imajući u vidu sve što beleške imaju da ponude – registri intenziteta, stepeni obaveznosti čitanja, potencijal za reverzibilnost i paradoksalne obrte (kad su glavne poente stavljene u beleške) – nesumnjivo možemo videti zašto je tako puno pisaca, uključujući i neke od najvećih, nerado sebe lišavalo tih mogućnosti“ (Genette 1997a: 328).

Kada se od drugog izdanja na kraju *Bez mere* budu pojavile autorove Beleške, biće to samo naknadne *endnotes* koje će se nadovezivati na izvorne *footnotes*, dakle ni posve strano, ni posve naknadno diskurzivno telo, već dalje ispredanje jedne poetičke niti i procesa za koje je antiroman već imanentno otvorio prostor.

---

<sup>35</sup> Tu se vidi kako je nadrealistički antiroman na granici dva inovativna modela – *autofikcije* i *metafikcije*. Specifičnost Ristićevog postupka još jednom je u spajanju onoga što će inače književnoistorijski (pa i u poetičkim ishodištima proze A. Vuča) uglavnom ostajati razdvojeno, u ovom slučaju – u zadržavanju transfikcionalnih i autocentrirajućih modusa *autofikcije*, uz paralelno razvijanje postupaka izrazito tekstualističke prirode karakterističnih za *metafikciju*.



## 7) Predgovor

*Uvodni, naknadni predgovor (1962)*

*Bez mere* je predgovor u pravom i punom smislu reči dobilo tek u onoj „kanonskoj prilici“ (Ženet) za pisanje predgovora kakvu je predstavljalo drugo izdanje dela. Na početak *Bez mere* Ristić je 1962. stavio svoj tekst „Posle trideset i tri godine“, koji je u genetičkom „podzemlju“ imao i alternativni (pod)naslov „predgovor za jedan davno napisani antiroman“.<sup>36</sup>

Kako podseća Ženet, autor retko pristupa novoj publici a da nije nije manje ili više snažno osetio reakciju prve publike, posebno kritike (1997a: 240). U poglavlju o recepciji opisali smo reakcije prvobitne kritike na „knjigu“ *Bez mere*, sa kojom je Ristić planirao da se „red po red“ obračuna polemičko-poetičkom knjigom „Od istog pisca“. Izostanak kasnije adekvatne recepcije *Bez mere*, može biti jedan od razloga zbog kojih je Ristićev naknadni pristup svom mladičkom antiromanu bio tako izrazito *autointerpretativno* orijentisan. Ono što nije uradila kritika, uradiće naknadno sam autor, ali posledice tog zauzimanja pozicije autora-tumača nisu bile iste. Autor je *privilegovani tumač*, koji tajne nastanka svog dela najbolje poznaje i s najviše legitimiteta i obaveznosti može da utvrdi, ali i instanca čiji iskazi u delu temeljno uzdrmane fikcionalnosti kakvo je *Bez mere* nisu mogli (p)ostati eksterni. Implikacije tih (auto)interpretativnih postupaka biće mnogo očiglednije u Beleškama nego u Predgovoru, u kojem je autor više fokusiran na globalni i književno-istorijski smisao ponovnog pojavljivanja svog dela, od kojeg ga deli više godina (33) nego što ih imao u vreme njegovog objavljivanja (26).

Paratekstualne prakse samopriređivanja i autokomentarisanja opšte su svojstvo Ristićevog opusa. Pisanje Predgovora i Beleški za drugo izdanje *Bez mere* pridružuje se široj *paratekstualnoj poetici* Ristićevih publikacija, koje su po pravilu bile opremljene indeksima, bio-bibliografskim dodacima, beleškama, izvodima iz kritika, „simfonijama citata“ i drugim vrstama dodataka koje im daju auru i autoritet pouzdanih, učenih, čak naučnih izdanja. U tom smislu, način na koji Ristić samopriređuje svoj antiroman 1962,

---

<sup>36</sup> Rukom ispisan naslov na reprodukciji Ruke slave, koja je zalepljena kao naslovna „etiketa“ na jednoj fascikli u Ristićevoj zaostavštini (A13; v. Prilog 27). U tom alternativnom naslovu Predgovora nalazimo još jednu varijaciju „židovskih kategorija“ u Ristićevoj poetici naslovljavanja i postupku umrežavanja vlastitih tekstova.

srodan je načinu na koji je nekoliko godina ranije priredio knjigu svojih sabranih pesama *Nox microcosmica (1923–1953)* (1955) ili na koji će prirediti reprint *Turpitude* (1972), opremljen opsežnim „dosijeom“ o nastanku i nestanku tog dela.

Strategije imanentnih i eksplicitnih autointerpretacija bile su karakteristične za nekadašnje beogradske nadrealiste pedesetih godina 20. veka. To se posebno dobro vidi u ekstenzivnim i hronološki ustrojenim poduhvatima sabiranja dotadašnjeg autorskog opusa, poput Matičeve zbirke-zbornika *Bagdala* (1954), Dedinčeve memorijalno-autobiografske zbirke-opusa *Od nemila do nedraga* (1957), Vučove zbirke *Ako se još jednom setim – Pesme* (1957), ili Ristićeve zbirke *Nox microcosmica* (1955) i antiromana *Bez mere* (1962). Te intergovativne poetske hrestomatije karakteristične su za kulturu (književnih) sećanja u jugoslovenskom modernizmu pedesetih godina.<sup>37</sup> Kao što se to vidi iz gornjeg popisa, Ristićev antiroman se naznačenom nizu pridruživao kao hronološki poslednja jedinica, ali i jedina koja je generički i imanentno sadržala ono što je i bilo diferentno svojstvo naznačenih poduhvata – njihova implicitna *romaneneskna* struktura i smisao. Hibridna prozno-poetska tekstura i *linerano-hronološki* poredak davali su tim postnadrealističkim projektima svojstva *narativnih, autobiografskih*, pa i *romanesknih* struktura, čime su se oni približavali antiromanu *Bez mere*. U kontekstu autointerpretativnih projekata i osmišljavanja nadrealističkog nasleđa u jugoslovenskoj kulturi, treba podsetiti da *Bez mere* strukturno korespondira i sa Ristićevom trilogijom o kolektivnoj avanturi nadrealizma, koju čine knjige *Uoči nadrealizma* i *Oko nadrealizma I i II*. Ti kompendiji su jedina dela u Ristićevom opusu koje je opisivao terminima koje je koristio i za svoj antiroman, naime u kategoriji *monstruoznosti*, ili *knjige-čudovišta* (v. Ristić 1977: 152–157).

Naknadni paratekstualni aparat drugog izdanja *Bez mere* može se, dakle, priključiti različitim nizovima unutar Ristićevog opusa, ali i unutar šireg književno-istorijskog procesa. Intertekstualno prošivanje različitih *sinhrono* nastajalih Ristićevih tekstova u slučaju priređivanja *Bez mere* zadobija i *dijahronijsku* poetičku vrednost, kao što se rani antiromaneskni projekat utkiva u neke od opsesivnih tema Ristićeve pozne esejistike. Tako se reference na pisanje Predgovora za *Bez mere* mogu naći u javnom

---

<sup>37</sup> O ovom procesu kao zajedničkoj strategiji nekadašnjih nadrealista, kao i njenim kulturnopolitičkim i književnoistorijskim implikacijama, pisali smo u radu o Dedinčevoj zbirci-opusu „Od nemila do nedraga“ (Андоновска 2014).

dnevniku koji Ristić u to vreme vodi u listu *Danas*.<sup>38</sup> Ristićevo esejističko interesovanje za astrofiziku, SF i čovekov prvi let u kosmos, povratno prodiru u završnicu Predgovora za *Bez mere*. Zahvaljujući tom ristićevskom „prošivanju“ tekstova iz različitih epoha, kroz kontinuitet jednog ličnog senzibiliteta uspostavljaju se i poetički kontinuiteti i korespondencije. Poetika *gotskog romana*, nadrealističko *čudesno, moderna mitologija* ili *objektivni slučaj*, zahvaljujući Ristićevoj esejistici šezdesetih godina zadobijaju novi horizont razumevanja, povezujući se sa književnim i kulturnim formama u koje se preselio osećaj za čudesno u savremenom društvu (SF), kao i sa epohalnim sociokulturnim promenama gde nadrealistički optimizam i romantičko-ezoterijsko poverenje u čoveka bivaju (re)legitimisani vodećim naučno-tehnološkim dostignućima. Nadrealistički antiroman koji je pledirao za veru u čovekove beskrajne mogućnosti i probijanje nebeskog svoda kao simbola njegovih ograničenja, u vreme njegovog reizdanja i čovekovog prvog leta u kosmos i doslovnog probijanja nebeskog svoda za autora ima drugačiji, kvaziprofetski status.<sup>39</sup> Te epohalne *homo sideralis* teme, kosmički i humanistički optimizam, biće važan argument i u Ristićevim raspravama o razlici između nadrealističkog antiromana i antropoloških implikacija francuskog novog romana i beketovsko-selinovske linije.

Ristićev Predgovor uz drugo izdanje *Bez mere* uzorno se kreće se u krugu toposa prefatorijalnog diskursa i žanra. Pored već pomenute Ženetove opaske da se pisac ne odlučuje na pristupanje novoj publici osim ako ne postoji određeni recepcijski problem i razlog za to, Ristićev predgovor vršio je i gotovo sve tipske funkcije *naknadnih autorskih predgovora*. On je, kao i svaki, a posebno velikim vremenskim intervalom udaljeni predgovor, bio u funkciji obzbeđivanja adekvatne, autorskim intencijama saobražene recepcije dela nastalog u sasvim drugačijem istorijskom i poetičkom kontekstu. Deo svojih funkcija, posebno onih koje se sastoje u davanju autorske interpretacije teksta i

---

<sup>38</sup> I „Predgovor“ za *Bez mere* i „Dnevnik“ za *Danas* biće preštampani, jedan za drugim, u knjizi *Svedok ili saučesnik* (Ristić 1970: 9–19; 20–76), čime i veze između njih postaju uočljivije.

<sup>39</sup> V. završnicu Predgovora „Posle trideset i tri godine“, pisanu u noći prvog leta u svemir, u tipičnom okultističko-ezoterijskom diskurzivnom hibridu poetske mistike i scijentizma: „Ocrtavši oko Zemlje jednu zatvorenu orbitu, taj prvi kosmonaut, simbolička inkarnacija jednog hiljadugodišnjeg sna na čijoj su materijalizaciji radili mislioci i delatelji čija su se imena izgubila u tom oličenju, u tom instrumentu jednog sintetičnog i bezumnog poduhvata, taj simbol od krvi i mesa *otvorio* je nebo čoveku, otvorio mu kapiju prostora, kroz koju vodi put oslobođenja koje će nam darovati brzina, *oslobođenja od vremena*, put konačne slobode, put besmrtnosti. Sada se *zna* da je za čoveka *sve moguće*“ (Ristić 1986: 22). Predstavljajući koincidenciju između dovršavanja predgovora i ovog epohalnog događaja kao *objektivni slučaj*, Ristić je doslovno na kraju svog Predgovora ponovio figuru iz epiloškog poglavlja antiromana, *objektivni slučaj* vezan za mistiku teksta; o tome više na kraju odeljka o paratekstu.

preciznijih informacija i uputstva za čitanje, ovaj predgovor delio je sa njemu paralelnim i saobraznim završnim autorskim Beleškama. Taj predgovor bio je i određeni Ristićev pozni odgovor kritičarima, sa kojima je svojevremeno planirao da se razračuna na jedan vrlo nekonvencionalan način, a da je sa njima još uvek u implicitnom dijalogu i sporu svedoče i iseći diskursa prvobitnih kritičara koji su takođe pridruženi drugom izdanju („Izvodi iz kritika“).

Rasprava o žanru *Bez mere* koju Ristić u predgovoru začinje javlja se, po Ženetu, tek u graničnim slučajevima, tamo gde je bilo neke *inovacijske* prakse, i u *prelaznim periodima*, kakvi su na svoj način bili i vreme kad se Ristićev avangardni antiroman pojavio, i vreme kad autor obnavlja njegovo izdanje. Kada se bude upustio u fragmentarnije i preciznije Beleške uz konkretne odeljke antiromana, Ristić će se u više navrata dotaći i jednog čestog prefatorijalnog motiva – pitanja poriva za izmenama teksta, kao i razloga zbog kojeg tekst ipak ostaje neizmenjen, tj. podvrgnut samo zanemarljivim stilsko-pravopisnim i tipografskim izmenama. Autobiografski tonovi, opisivanje geneze teksta i raskrivanje njegovih izvora, bili bi, po Ženetu, posebno karakteristični za odložene, „testamentarne“ ili „predposthumne“ predgovore (1997a: 247), kojima se Ristićev Predgovor donekle i približava, s obzirom na veliki i radikalnim kulturno-političkim diskontinuitetima obeležen period koji autora deli od vremena nastanka dela.

Njaznačajnija tema i takoreći dominantna figura Ristićevog Predgovora jeste ona „tenzija“ između identifikacije i dezidentifikacije sa vlastitim delom koju Ženet opisuje kao borhesovski moment odnošenja prema vlastitom prvom (ili, u Ristićevom slučaju, drugom) objavljenom delu, kad autor zaključuje da je ostao isti i celog života praktično ispisivao tu svoju prvu knjigu (Genette 1997a: 255).<sup>40</sup> Ta *borhesovska figura*, koja bi bila adekvatna odnosu između ranog *antiromana* i celine njegovog *opus*a, u Ristićevom Predgovoru data je kroz dramatizaciju procesa identifikacije sa svojim delom kao „knjigom bez pisca“ (Ristić 1986: 13). Ženet kao najkarakterističniju temu „retrospektivnog diskursa“ odloženog predgovora izdvaja temu „nisam se promenio“, tj. uspostavljanje emotivnog i intelektualnog kontinuiteta, čak i kada se autor zapravo

---

<sup>40</sup> U jednom od arhivskih dokumenata iz vremena priređivanja drugog izdanja *Bez mere* zatičemo mnogo odlučniju deklaraciju o identitetu i kontinuitetu sa vlastitim delom nego što je to dato u diskretnim i opreznim manevrima objavljenog Predgovora. U tom tekstualnom podzemlju nepublikovane beleške Ristić kaže: „Tvrdim da sam ostao dosledan *svemu* što nosi ova Knjiga, što nosi ovu Knjigu, što je *osnovno* za nju u njoj“ („Crvena fascikla *Bez mere*“, A4).

prilično promenio: u tom „post-konverzijskom diskursu autor ne nastoji da konverziju porekne već da ublaži njenu iznenadnost otkrivajući u svojoj prošlosti nagoveštaje i predskazanja svoje sadašnjosti“ (1997a: 256–257). Ristićeva prefatorijalna pozicija i tema definisani su upravo tom *postkonverzijskom* dramom, pred kojom se Ristić često nalazio pri preštampavanju svojih predratnih tekstova, ali koja se u slučaju *Bez mere* kao autonomnog *književnog dela* postavljala u najradikalnijem vidu.

Mikronarativ Ristićevog Predgovora kreće se od identitetskih dilema iz prve rečenice: „Ko je napisao ovu knjigu“ (Ristić 1986: 11), do performativnog poistovećenja i prisvajanja te „knjige bez autora“: „Prepoznao sam se u tome što je opstala. Prepoznao sam se. To je sve“ (19). Tako knjigu u kojoj „bdi i deluje *jedan princip destrukcije*“ kao jedan od onih „nepobitnih diskontinuiteta svakog života“, autor prisvaja u ime potvrđivanja *kontinuiteta*, „jedinstvenosti i celovitosti života samog i svakog života posebno“ (12, 13). Ta dva oblika *života*, Ristić vidi i kao dva lika svog *antiromana*, čiji je „*princip destrukcije*, dijalektički konstruktivan jer onemogućava svaku mehanizaciju, što znači kočenje i izneveravanje *večne dijalektike jednog misaonog toka*. I, razume se, ne samo misaonog“ (13). Drugim rečima, čin Ristićevog prisvajanja *antiromana* je čin dijalektičkog *Aufhebunga*, inspirisan hegelijanskim mišljenjem koje Ristićevo delo boji od trenutka pisanja *Bez mere* do trenutka pisanja njegovog predgovora i uobličavanja poetičkih koncepcija *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela*.

### *Prvobitni, skriveni predgovor (1928)*

*Antiroman Bez mere* imao je, međutim, i svoj prvobitni, originalni predgovor još 1928. godine, ali je on tako (sternovski) dislociran da ga je nemoguće uočiti iz „Sadržaja“ ili osnovne strukture dela. Taj predgovor Ristić započinje u sred jednog od poslednjih poglavlja *antiromana* („Predznaci raskida“), i to tako što *planirani* predgovor citira pod navodnicima, istovremeno odbacuje i zadržava:

„Predgovor? Kakva rđava šala! [...] Jeste li ikada pomislili šta znači, čemu odgovara, šta predgovara? Ovako sam ga hteo pisati:

’Na pragu preko koga se ulazi u jednu knjigu, u iskazani deo jednog života, ili na pragu preko koga se izlazi iz nje, pogledam je, činim li ja što drugo u ovom času? sa uverenjem da to ni meni, ni drugu, ni neprijatelju nije ništa, pa na svu uzaludnost svega dodana još ta uzaludnost:

jedan pokret, jedna ljutnja, jedan zagrljaj, šta smemo da poneseo sa sobom prekoračujući taj prag? [...]“ (206).

U antiromanesknom maniru, problematizacija jedinice predgovora izvedena je i *strukturnom* operacijom njegovog *izmeštanja*, i pretvaranjem predgovora u autoreferentni *predgovor o predgovoru*.<sup>41</sup> Smeštajući ga u diskurzivno-programsko poglavlje na kraju antiromana, Ristić je predgovor premestio sa njegovog uobičajenog, uvodnog mesta u strukturi knjige. Ali bi se podjednako moglo reći da je predgovor time ostavljen na svom pravom mestu, ukoliko bi se njegova pozicija utvrđivala na osnovu *trenutka* u kom predgovor objektivno nastaje, a ne na osnovu *funkcije* koju treba da izvrši (uvođenje čitaoca u delo). Glavna Ristićeva strategija sastoji se u lišavanju predgovora one funkcije koju zadobija kao tekst koji čitaoca uvodi u knjigu, a u korist ogoljavanja onog svojstva koje klasični predgovor obično skriva, a to je da je, kao i pogovor, diskurs koji nastaje nakon dela. Poglavlje „Predznaci raskida“ u koje je taj disfunkcionalizovani autopoetički predgovor smešten, u celini je imalo jednu radikalno *posteriornu* poziciju i smisao, kao *postfiktionalni*, *postnarrativni*, *post(anti)romaneskni* nastavak već okončanog antiromana. U tom smislu, sskriveni predgovor prvog izdanja bio je deo problematizacije temporalnosti i fikcionalnosti u antiromanu.

Ristićeva manipulacija pozicijom i funkcijama predgovora vrlo je srodna jednom od najpoznatijih dislociranih predgovora u svetskom (anti)romanu – predgovoru Sternovog *Tristrama Šendija*. Taj predgovor takođe je bio utkan u jedno od podmaklih poglavlja Sternovog (anti)romana (XX), u okviru kojeg je naglo bio uveden u trenutku kad pripovedaču junaci „izmaknu iz ruku“ i ostave mu „prvi put [...] malo slobodnog vremena – te ću ga iskoristiti da napišem svoj predgovor“ (Стерн 1955: 196). Izdvojen podnaslovom („Piščevo predgovor“), što bi odgovaralo Ristićevom uokviravanju diskursa predgovora znacima navoda, taj *sternijanski* antipredgovor knjige koju je njen pisac želeo kao knjigu „punu mere“, ali koja mu – i u tome je sva čar Sternovog postupka – stalno „izmiče“, takođe počinje u sred poglavlja i autotematizuje samu prirodu i funkcije ovog paratekstualnog elementa, suštinski određenog relacijom autor-čitalac.<sup>42</sup> I Ristićev

---

<sup>41</sup> O različitim vidovima problematizacije predgovora, od Servantesa do Deride, v. Genette 1997a: 232–236.

<sup>42</sup> „Piščevo predgovor“ prožet je diskursom obraćanja čitaocima pa i negativnoj publici („a sad, dragi moji *anti-šendijevci*, i žestoki kritičari i satrudbenici (jer ja ovaj predgovor pišem za vas)“, 197) i svešću da je osnovna funkcija predgovora, kao i parateksta u celini, da čitaoca neosetno pridobije za autorsku viziju

i Sternov antiroman prepoznaju *predgovor* kao jedno od strukturnih i poetičkih žarišta romaneskne forme i autorskim intencijama snažno uslovljenu jedinicu, koju i problematizuju srodnim postupcima: ogoljavanjem te uglavnom prikrivane vezanosti predgovora za autorske intencije i snagu njegove funkcije, koja slobodno manipuliše elementima dela i čitaočevog očekivanja; dislociranjem predgovora s njegovog „lažnog“ uvodnog mesta i osveščivanjem diskrepancije između vremenskog i prostornog načela situiranja predgovora u romanu; poigravanjem (pred)vidljivošću diskursa predgovora, čija se autonomija istovremeno zadržava tipografskim izdvajanjem unutar poglavlja u koje je integrisan, i sa čijim se mikrodiskurzivnim strategijama autorefleksivni diskurs predgovora usklađuje i/ili niveliše.

## 8) Beleške

Naknadni Predgovor bio je deo globalnijeg paratekstualnog preoblikovanja *Bez mere* 1962. On se, uz reprodukciju slike *Sova* Maksa Ernsta i dva nova epigrafa antiromana, nalazio na ulazu u knjigu, i tek je sa Beleškama smeštenim na kraju knjige kreirao *retrospektivni dokumentarni diskurs* kao svojevrsni „omot“ oko nadrealističkog antiromana iz 1928.<sup>43</sup> Predgovor i Beleške bila su dva lika istog naknadnog autorskog diskursa, koji je kao celina bio dopunjen i kontraponiran diskursu prvobitnih kritičkih tekstova o *Bez mere* („Izvoda iz kritika 1928–1929“).<sup>44</sup> Ako je Predgovor (za)davao osnovni ton retrospektivnog diskursa u cilju po-etičkog *aufhebunga* antiromana, Beleške su se vraćale lokalnoj funkciji fusnota, preusmeravajući osnovna težišta i motive predgovora na konkretne jedinice teksta antiromana. Čitaoca su i na ulazu i na izlazu iz antiromana čekali avatari autora, koji se kao privilegovan čitalac vraćao, uhodio i preuređivao vlastito delo. Onaj *rov* oko romana-zamka koji je, kao prepreka

---

dela, tj. da „predstavlja, samo prvi pozdrav, laskavo pristupanje ljubaznog pisca predgovora, koji ide na to da zapuši usta čitaocu, kao što to ponekad čini ljubavnik poljupcem da bi učutkao svoju bojažljivu draganu“ (Стерн 1955: 202).

<sup>43</sup> Ženet pokazuje kako se beleške i predgovor uzajamno definišu, prema tome na koji se deo teksta odnose (deo, celina), a formalne razlike ne potiru uzajamni „afinitet“ u pogledu funkcije: njihovi diskursi često su u prisnom odnosu „kontinuiteta i homogenosti“, posebno u kasnijim (re)izdanjima dela (1997a: 320).

<sup>44</sup> „Izvodi iz kritika“ čitaoca vraćaju u duh prvog izdanja i evociraju književnoistorijski kontekst razilaženja tradicionalno usmerene kritike i antiestetike nadrealističkog antiromana. Kritike iz „domaćeg“ okruženja kontrapunkt su „francuskoj“ *Sovi* Maksa Ernsta, koja se nalazi na početku romana: kritike uglavnom negativno vrednuju upravo ono što ta ilustracija predstavlja i zastupa (likovnost, snobizam, vezu sa francuskim pokretom itd.). Te kritike, dakle, antiromanu pridružuju malu arhivu o njemu, polako udaljavaju delo od autora i čitaoca postupno izvode iz knjige.

postavljena čitaocu, oličavalo prološko poglavlje „Međudnevica“, sada je proširen novim „obručom“ oko antiromana, koji je čitaocu branio da neposredno i bez instrukcija pristupi osnovnom tekstu i smislu dela.

I smisaono i kompoziciono u Ristićevim paratekstualnim strategijama nije teško prepoznati poetički zaplet *samopriređivanja (nađenog) rukopisa*, praksu koja će postati emblematska u postmodernoj prozi. Ristićev pristup se od postmodernih metafikcija fundamentalno razlikuje po svojoj dokumentarnoj, nefikcionalnoj dimenziji, ali i po mnogo složenijem sistemu strukturalne, temporalne, i intertekstualne transfiguracije polazišnog teksta. Pitanje koje ta poetička razdelnica postavlja jeste da li je i zašto *avangardni* i *antiliterarni* eksperiment (i sve ono u šta on uvlači svog okasnelog autora) bio senzibilan za daleko nijansiranije formalne i intertekstualističke procese i izgradio daleko kompleksnije oblike tekstualnih igara, figura i posredovanja nego što je to slučaj u pretežnom delu postmoderne proze. Mnogi postupci koje će postmoderna proza istaći kao svoja programska uporišta, u avangardnom eksperimentu često se zatiče u razvijenijoj i provokativnijoj, zahtevnijoj književnoj formi.

Sistem naknadnih autorskih Beleški u *Bez mere* izrazito je *decentralizovan* i *fragmentaran*. Autor se osvrće na 46 tačaka osnovnog teksta antiromana, kako bi ukazao na izvore i podtekstove, dešifrovao hermetična mesta, istakao autobiografsku podlogu određenih fragmenata, dalje citirao svoja i tuđa dela, tumačio određene postupke i motive, ili njihov književno-istorijski smisao, dopunio refleksije na određene teme, zastao nad delovima koje bi izmenio i opravdao zadržavanje izvornog teksta, ponudio bibliografiju knjiga koje je čitao u vreme pisanja antiromana i koje su u njemu „ostavile manje-više nevidljivog traga“ itd. Ristić, dakle, u najširem smislu „razrađuje“ asocijacije nad vlastitim tekstom, što je, u skladu sa *analitičkom teorijom asocijacija*, pored eksplikativnog i književnoistorijskog, imalo i *aksiološki* smisao jer, podsetićemo se, „veličina jedne knjige vidi se u neiscrpnosti asocijacija koje ona izaziva“. Tipologiju i diskurs Beleški nije teško prepoznati kao varijaciju Ristićevih esejističko-dijarističkih praksi tog vremena. Njihovom daljom razradom čitalac bi direktno zakoračio u diskurs i sadržaje Ristićevog „naknadnog pariskog dnevnika“, koji on i počinje da vodi u *Forumu* ubrzo nakon objavljivanja drugog izdanja *Bez mere*.

Ristićeve asocijacije i beleške mogle su bez sumnje biti i „neiscrpnije“, a njihovo zadržavanje na određenoj tački autointerpretativne mere značilo je ostavljanje prostora



ili poziv čitaocu da nastavi režim dešifrovanja i tumačenja romana koji je autor započeo, a na određeni način i zadao za sva buduća čitanja. Od drugog izdanja antiromana, svaki čitalac će uvek pomalo morati da ide i autorovim utvarnim ali neizbrisivim stopama. Ono što su Ristićeve Beleške kao *sistem autotumačenja* tom budućem čitaocu pre svega sugerisale jeste da bi tekstualnosti nadrealističkog antiromana bila adekvatna teorijsko-interpretativna metoda koja bi i sama bila inflatorna, učena i nesistemska, induktivna i poliskopična, upravo *enciklopedijska i analitičko-asocijativna*.

Pored analitičke teorije asocijacija, u Beleškama uz *Bez mere* možemo prepoznati i efekte poetičke koncepcije geteovskog pisanja *sabranih dela*, i to na dva nivoa: kao eksplicitno ukazivanje na ovu koncepciju, i kao niz „prošivanja“ Beleški (i teksta na koji se odnose) sa drugim tačkama i jedinicama Ristićevog opusa. Pored upućivanja na lektiru i tuđe tekstove intertekstualno utkane u *Bez mere*, Ristić je u Beleškama izgradio i čitav *sistem autoreferenci*, upućivanja na vlastite, objavljene i neobjavljene tekstove, ili njihovog direktnog citiranja. Posebnu grupu u toj autoreferentnoj mreži čine tekstovi koji bi se mogli uvrstiti u osnovni *epitekst Bez mere*, tj. niz *pretekstova* antiromana iz vremena njegovog nastanka. Neki od njih, poput „Pariskog dnevnika“, Ristić je kasnije publikovao, dok je većina sačuvana u vidu genetičkog materijala u autorovom arhivu: „prvobitni rukopis romana“, pariska lična beležnica i bibliotečka beležnica s izvodima tokom Ristićevog rada u pariskoj Nacionalnoj biblioteci.<sup>45</sup> Druga grupa autoreferenci, tiče se: izvođenja kontinuiteta između određenih tema pokretnutih antiromanom i njihovih kasnijih refleksa u Ristićevom opusu (Beleška br. 28);<sup>46</sup> ili perzistentnosti antiromansijerskog motiva do *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana* i javnog „Dnevnika“ iz 1957, koji se povezuju i sa evolucijom Matićevih stavova o istoj temi (br. 29); cela jedna Beleška sastoji se od direktnog, nikakvim prelazom ublaženog ili objašnjenog, nadovezivanja esktenzivnog citata iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* na jedan fragment antiromana (br. 36); jednu belešku čini direktno

---

<sup>45</sup> Jedan deo ovih nepublikovanih pretekstova Ristić neposredno pominje i drži pred sobom dok piše Beleške, kao što su: „prvobitni rukopis“ romana, koji je već na svojoj prvoj stranici planirao fusnotu, koju autor ipak nije uneo kako čitaocu ničim ne bi olakšao ulaz u knjigu (br. 1) i „beležnica“ iz koje navodi Bretonove reči zapisane nakon njihovog prvog susreta (br. 6). Drugu grupu ovih pretekstova Ristić drži pred sobom, ali ne imenuje eksplicitno, poput „Pariskog dnevnika“, na osnovu kog rekonstruiše određene događaje opisane i u antiromanu (filmove, predstave, izložbe) (br. 2, br. 3, i dr.), ili beležnica koju je u formi dnevnika čitanja vodio tokom rada u Nacionalnoj biblioteci (br. 12), čiji će se opis i sažetak naći u jednoj od uredničkih beleški u knjizi *Uoči nadrealizma*.

<sup>46</sup> Zanimanje za ezoteriju koje se odrazilo u odgovoru na pitanje o čudu u anketi „Čeljust dijalektike“ u almanahu *Nemoguće*, i u planiranom eseju „Nečastivi i inkvizicija“ za časopis *Danas*,

prenesena odrednica o Markizu de Sadu iz *Indexa* za prvu svesku časopisa *Danas* (br. 40); najzad deo beleške o kolažima Maksa Ernsta (br. 9) biće takoreći doslovno prenet u jedan mnogo kasniji Ristićev razgovor sa F. Pašićem, objavljen u knjizi *Za svest* (Ristić 1977: 15). Ukratko, Beleške su interpretativne i autobiobibliografske, i sakupljaju na jednom mestu „isečke“ iz svih faza Ristićevog opusa i delovanja.

Zanimljivo je da je sistem glosiranja *Bez mere* Ristić zapravo započeo nekoliko godina ranije, prešampavajući teorijsko-eksplikativna poglavlja antiromana u knjizi *Od istog pisca* (1957: 318–320).<sup>47</sup> Beleške koje su tu stavljene uz određene odlomke *Bez mere* biće prenete i u novi, širi sistem anotiranja prilikom priređivanja drugog izdanja antiromana, gde će biti delimično prilagođene novom kontekstu. Prva od tih beleški u knjizi *Od istog pisca*, koja je će biti preneti i razrađena u *Bez mere* (br. 16), ticala se upravo one koncepcije koja je omogućavala i forsirala taj intratekstualni transfer – ideje o pisanju *sabranih dela* i prelivanju Ristićevih knjiga i tekstova jednih u druge, sve dok se autorski opus ne ukaže u svom mozaičkom liku razbijenog arhipelaga koji se istovremeno progresivno ulančava u realnom vremenu.

Dovođenjem različitih tekstova iz celine svog opusa na autointerpretativni horizont Beležaka u *Bez mere*, Ristić je ponudio ne samo jednu osobenu književno-kritičku formu i hermeneutičku mapu za tumačenje svog antiromana već i sliku procesa putem kojeg je njegov opus postajao jedna policentrirana i svepovezana mreža u kojoj se tekstovi ili fragmenti tekstova sele iz knjige u knjigu, ili od komentara do komentara, menjajući značenja drugih tekstova, ali i sami se puneći novim semantičkim slojevima. Posledica te strategije jeste retka hermeneutička situacija u kojoj govoriti o *jednoj jedinici* Ristićevog opusa praktično znači – govoriti o *celini jednog opusa*. Taj opus – čije jedinice prebivaju jedna u drugoj, odnosno postoje ne samo u prvobinom, celovitom ili fiksiranom već i u fragmentarnom, pokretnom, ponavljanom i variranom obliku, seleći se iz knjige u knjigu, svaki put u različite i pecizno komponovane celine koje utiskuju nove akcente u njihove semantičke prospekte – na kraju se, ovde opisanim i srodnim postupcima, čiji se učinci gradativno akumuliraju s protokom vremena, pretvara u jedan pravi *intertekst*, ili *hipertekst* (u novomedijskom smislu).

---

<sup>47</sup> Reč je o poslednjim poglavljima Prvog dela („Protiv čitaoca“), odnosno Drugog dela („Rudnici ili Saldo mortale“) antiromana, kao i kompaktnom bloku od pet diskurzivnih poglavlja iz druge polovine Trećeg dela *Bez mere* („Prednaci raskida“, „Pismo g. Ivanu Nevistiću“, „Stvarnost“, „Načela“).

Taj specifično ristićevski *intratekst*, građen intencionalno i realizovan kroz dehijerarhizaciju autorskog opusa, može se videti kao *posrednički stadijum* između, bartovskim terminima, *dela* i *teksta*. Kao što se to može pokazati i povodom Davičovog pesničkog opusa (v. Андоновска 2013a), struktura opšteg interteksta kao dehijerarhizovane tekstualnosti se u osvit bartovske *smrti autora* u nadrealističkim opusima sprovodila upravo preko autoriteta autorske instance i u okvirima autorskog opusa.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Najduža i najznačajnija među naknadnim Beleškama (br. 12) uz *Bez mere* imala je upravo takvu funkciju i smisao – *razvlašćivanja* autora kao kontrolne instance teksta, što je i bilo suštinsko i dubinsko dejstvo celog sistema decentriranih naknadnih glosiranja. O toj belešci i njenim implikacijama v. rad „Imperijalna omaška teksta“ (Андоновска 2010).

#### 4. 3. 2. OD KABALE DO MIMEZE: ILUSTRACIJE I IZDANJA *BEZ MERE*

Prvobitna recepcija *Bez mere* svedočila je o posebnom utisku koji je na kritičku javnost ostavio materijalni, pojavni oblik Ristićeve knjige, „brižljivo“ opremljenog i tipografski izrađenog „izdavačkog delikatesa“ S. B. Cvijanovića. U Ristićevom odnosu prema *knjizi* avangardni medijski eksperiment i klasična bibliofilija spajali se u jedinstveni senzibilitet za umetnost knjige i umetnost štampe, za knjigu kao materijalni predmet i autonomni estetski oblik, pa i specifičan nemimetički i kompilatoran književni „žanr“. Preveliki ulog u materijalnu dimenziju izdanja, ili antiroman kao *knjigu*, imao je, međutim, i sasvim partikularne funkcije, koje su u najužem smislu vezane za imanentnu poetiku Ristićevog dela i za ono poetički singularno u njoj.

Ideju o knjizi kao trodimenzionalnom predmetu i prostoru Ristić povezuje sa metaforom *gotskog zamka*. Oživljavajući tradiciju viteške romanse i gotskog romana, Ristić je svoj antiroman zamislio kao *knjigu-zamak* ili *knjigu-tvrđavu*. U tome se, svesno ili nesvesno, nadovezivao na prakse baroknih romana, pa i na prvi samoproklamovani *antiroman* evropske književnosti, *Nastranog pastira* Šarla Sorela, koji je, kao i mnogi romani francuskog 17. veka, koristio arhitektonsku metaforu zamka ili palate za označavanje sveta dela.<sup>49</sup> Po toj poetičkoj zamisli, čitalac je u knjigu stupao kao u čudesni prostor, radikalno izdvojen od dnevno-racionalnog sveta, i kretao se kroz njega kao kroz začarani zamak. Arhitektonska metafora zamka je poetička figura za opštu strukturu antiromana, njegovu fragmentarnu kompoziciju i izdeljenost na mnogobrojna poglavlja-prostorije, kroz koje se čitalac može kretati linearno, ili pak birajući svoju putanju lutanja kroz lavirintsko zdanje teksta.<sup>50</sup> U kontekstu avangardne poetike, antiroman je i izdvojeni punkt u književnom polju, „vakuola nekomunikacije“ (Delez) i *utvrđenje* koje treba o-graditi i braniti od neposvećenih čitalaca i malograđanskog mnjenja.

Antiroman kao knjiga-zamak Ristiću otvara prostor za mnoge strukturalne inovacije. To se odnosi i na realizaciju poetičkog načela *magijske konkretizacije*, po kojem bi apstraktno-misaona poetička stanovišta trebalo da budu utisnuta i

---

<sup>49</sup> Detaljnije o tome v. odeljak „Antiroman kao 'enciklopedijsko-poetski ogled““.

<sup>50</sup> U pogledu analogije *tekstualnosti* i *zamka* Ristićev antiroman najbliži je Batajevoj *Priči o oku* (1928), u čijem je središtu duševna bolnica-zamak koja je istovremeno figura lavirintsko-mozaičke tekstualnosti *Priče*.

otelotvorena sve do fizičko-materijalne dimenzije knjige. Dočaravanje magijsko-mističkih svojstava knjige, fenomenologija njene strukture i narativizovanje dinamičkog odnosa njenih elemenata, procesa izgradnje knjige i interakcije sa čitaocem-posetiocem, Ristić sprovodi pre svega posredstvom *poetike parateksta*, dakle svih onih elemenata i procedura koje *tekst* pretvaraju u *knjigu*. Na toj ravni može se rekonstruisati i jedan poseban *gotski zaplet* Ristićevog antiromana. On je aktiviran pri restrukturaciji teksta-zamka koju Ristić sprovodi prilikom reizdanja *Bez mere* 1962. godine. Autor se tada i sam našao *izvan* svog dela, koje je iznova trebalo „osvojiti“ i prilagoditi novim poetičkim stanovištima i kulturno-istorijskim okolnostima. Taj poetički masterplot, koji definiše transformacije *Bez mere* kroz njegova tri izdanja, osvetličemo krećući od nemih, *vizuelnih* elemenata parateksta, u kojima je na *najočigledniji* način predočena unutrašnja promena kroz koju Ristićevo delo prolazi od prvog (1928) do poslednjeg izdanja (1986). Ta je transformacija radikalna i može se predstaviti kao kretanje i/ili raspon od *ezoteričnog kabalističkog emblema* do *dokumentarne privatne fotografije*.

Ilustracije i pojavni oblik knjige su glavni indikator poetičkih promena kroz koje *Bez mere* prolazi kroz svoja izdanja. I bez čitanja teksta, samim posmatranjem dinamike *likovnog parateksta*, čitalac je mogao naslutiti do koje vrste poetičke transformacije u antiromanu dolazi kroz njegove tri „identično različite“ realizacije. U tom smislu, ilustracije *Bez mere* odlično ilustruju *poetičke potencijale parateksta*. U nastavku ćemo opisati likovni peritekst *Bez mere* u njegova tri izdanja, rekonstruisati izvore, naznačiti interakciju ilustracija i teksta i poetički smisao transformacije antiromana u vremenu. Pri tome je neophodno imati u vidu celokupni materijalni oblik knjige, dakle i ono što pripada tzv. izadavačkom peritekstu i rešenjima vezanim za oblik i tehničku realizaciju knjige (format, hartija, numerisani primerci, pripadnost biblioteci itd.).

#### **4. 3. 2. 1. PRVO IZDANJE *BEZ MERE* (1928)**

##### ***Ruka slave i kabalistički drvorezi***

Prvo izdanje *Bez mere* je knjiga neuobičajenog formata, čijim koricama dominiraju krupan naslov dela u crvenoj boji i jedna neobična ilustracija, drvorez čije značenje nije lako situirati (Prilog 7). Bila je to likovna predstava jednog

srednjovekovnog talismana, tzv. *ruke slave* (*la main de gloire*), sveće koja se pravila od odsečene ruke obešenog zločinca. Ruka slave bila je omiljeni rekvizit lopova i noćnih pljačkaša, pošto se verovalo da talisman žrtve svog dejstva „umrtvljuje“, parališe ili drži u dubokom snu.<sup>51</sup>

O važnosti naslovne ilustracije za poetiku i identitet *Bez mere* svedoči i činjenica da je to jedina ilustracija koja biva zadržana i, kroz napomenu o prvobitnom likovnom identitetu dela, reprodukovana u potonjim izdanjima. Motiv Ruke slave pojavljuje se i u samom tekstu antiromana. On se eksplicitno pominje u *govoru Magije* u dramskoj završnici *Bez mere*, gde je čitalac dobijao malu enciklopedijsku definiciju naslovnog talismana: „Lopovima dajem Ruku Slave, ruku obešenog, koja drži upaljenu sveću, koja će učiniti njihove žrtve nepomičnim i dozvoliti im da se uvuku u kuću. Ako im nije dovoljna Ruka Slave naučiću ih kako se pravi lampa čija svetlost uspavljuje“ (Ристић 1928: 132).<sup>52</sup>

Kroz simbolizam ljudske ruke, opoziciju svetlosti i tame i temu zločina i zla, naslovna ilustracija bila je deo magistralne topike *Bez mere*. Pitanje je kako bi trebalo razumeti funkciju te ilustracije na tako važnom i eksponiranom mestu kakvo su korice knjige. Izlažući čitalačkim pogledima jedan od gotskih i magijskih simbola antiromana, naslovna ilustracija nesumnjivo je imala pragmatičke funkcije vezane za recepciju dela i odnos sa publikom. S obzirom na značenje talismana, naslovna ilustracija može se čitati u ključu alegorizacije interakcije dela i recepijenta, odnosno kao pružanje ezoterijske ruke (iz) dela egzoterijskoj ruci čitaoca koji će knjigu listati. Kao rekvizit koji noćnom pljačkašu omogućuje nesmetani ulazak u zdanje, ilustracija bi mogla biti neka vrsta „pružene ruke“ i lozinke-talismana za ulazak u antiroman-zamak. S druge strane, shvatimo li antiroman kao delo koje objavljivanjem ulazi u svet i čitaoca svojim koricama gleda „licem u lice“, naslovna ilustracija pre se ukazuje kao magijski talisman samog autora, koji je čitaoce i kritičare, trebalo da začara, paralizuje i uspava. Sudeći po recepciji *Bez mere*, reklo bi se da je to drugo tumačenje bliže književnoistorijskoj sudbini Ristićevog dela. Na takvo značenje upućuje i odlomak u kom jedan od junaka *Bez mere* (koji, inače, nosi ime autora: Marko, Zidarev brat) metaforu naslovne ilustracije koristi za opisivanje odnosa prema tzv. negativnoj publici, prosečnom čitaocu

---

<sup>51</sup> O istoriji motiva Ruke slave, sujeverjima vezanim za nju i „autentičnim“ primerima upotrebe talismana, poznatog i kao „lopovska sveća“, v. Baker 1888.

<sup>52</sup> U ovom odeljku rada, posvećenom prvom izdanju *Bez mere*, citiraćemo izvorno izdanje iz 1928.

i građanskom menatlitetu protiv kojih je antiromaneskni poduhvat usmeren: „Na mrtvoj straži, vi ste na mrtvoj straži zaspali! Koliko se gordih uhoda, kao ja, uvuklo pored vašeg dremeža u tvrđavu gde krijete, kao lešine, svoj sram i opljačkano blago!“ (Ристић 1928: 120).<sup>53</sup> Videćemo uskoro da je vizuelna metafora magijske sveće/lampe i na drugim mestima antiromana služila za alegorizaciju polemičkog i konfliktnog odnosa prema čitaocu.

U epiloškom sumiranju antiromana Ristić će još jednom eksplicitno evocirati metaforu Ruke slave. Ovaj put naslovna vizuelna metafora predstavljena je kao unutrašnji *konstruktivni* princip knjige, čije su strane „razastrte od Ruke Slave koja treba da ih [čitaoce] neopažene sprovede do nagriženoga jezgra savesti i podsvesti“ (Ристић 1928: 207), tj. sve do poslednje, kumulativne i nedovršive rečenice-epiloga *Bez mere*. Tako je Ruka slave istovremeno *uvodni* i *epiloški* motiv *Bez mere*, simbol *odnosa prema čitaocu* i *figura tekstualnosti* antiromana, metafora njegovog unutrašnjeg „razlistavanja“, ruka *slučaja* („vođen slučajem i kroz ovu knjigu“, 205) koja njegove stranice razastire poput malarmeovskih bačenih kocki.

I tematski i tehnikom izrade naslovna ilustracija adekvatno je najavljivala tipologiju ilustrativnog materijala koji se nalazio unutar korica knjige. Prvo izdanje *Bez mere* bilo je, prema opisu autora, „ukrašeno kabalističkim figurama i talismanima“.<sup>54</sup> Reč je o šesnaest drvoreza (računajući tu i naslovni), s kabalističko-magijskim motivima i funkcijama. Oni su dosledno bili pozicionirani na marginama teksta i na mestima glavnih kompozicionih prekida, tj. dispozitivne segmentacije antiromana: 1) na naslovnom koričnom listu, 2) na belim stranicama kojima je označavan početak svakog od tri dela antiromana, i 3) na neutralnim belinama kraja pojedinih poglavlja. Dimenzije ilustracija saobrazne su topografsko-kompozicionoj hijerarhizaciji, tj. snazi dispozitivnog prekida na kom su situirane: naslovna ilustracija bila najveća, ilustracije za označavanje prelaza između tri dela antiromana nešto manje, a ilustracije na

---

<sup>53</sup> Up. i odlomak iz poglavlja „Načela“: „Plašite se, a meni je uvek nedovoljno, onog skrivenog, pobunjenog i zabranjenog u životima ljudi, onog skandaloznog, što se uvlači, kao zmija, kao strast, kao otrov, kao panika, u biografije, u knjige, u oči, u filmove, u železom, u dah, međ senke, međ priviđenja!“ (Ристић 1928: 201–202). Tek kada bude stigao do dramske završnice i „Epiloga“ *Bez mere* čitalac će, internom logikom samog dela, moći da prepozna refleks motivskog kompleksa vezanog za Ruku slave i na *prvoj* stranici antiromana: „Koliko uvređen gordim niskostima, odvrćen od kriumčarenja, sproveden, doveden, sveden, tako nemilo sveo u pepo. (To znači na prvom mestu krilato se izgubiti u neljudskim prevojima, a pune šake, pune ruke, puna naručja, pokradenog, prokriumčarenog blaga)“ (7).

<sup>54</sup> Ristićeva formulacija iz drugog izdanja *Bez mere*, data u okviru napomene o likovnom rešenju prvog izdanja.

belinama na kraju pojedinih poglavlja u rangu vinjete. Ta *strukturna* semantizacija ilustrativnog materijala – koji je začudnim i ezoteričnim vizuelnim znacima popunjavao prazna mesta dispozitivnih prekida i segmentacije dela – dodatno naglašava *fragmentarnost* i značaj *spacijalnosti* u antiromanu.

Kabalističke figure i talismani kojima je antiroman „ukrašen“ imali su prepoznatljivo „knjiški“, arhetipski, emblematski i citatni karakter.<sup>55</sup> Često prožete verbalnim inskripcijama, one su učestvovala u složenoj interakciji između teksta i slike, vremenskog i prostornog načela komponovanja antiromana. Utoliko je značajnije da je Ristić na ista strukturna mesta na koja je dominantno smeštao *ilustracije* – kraj poglavlja i kraj delova romana – dva puta, i s očiglednom namerom da potcrta tu analogiju, smestio i *epigrafe* (iz Malroa na kraju VIII poglavlja, i iz *Maldororovih pevanja* na kraju Prvog dela romana). Autor time skreće pažnju da su ilustracije oblik citata i teksta, ali i da je tekst, posebno *citata-epigraf*, takođe neka vrsta ilustracije i tipografske „dekoracije“. Tim paralelizmom u manipulisanju epigrafskim i vizuelnim vinjetama, *likovnošću epigrafa* i *citatnošću ilustracija*, antiroman je i implicitnom logikom svoje strukture davao signal o mogućem postojanju *predložka* koji se *ilustracijama citira*.

Takav predložak zaista je postojao. Sve ilustracije u prvom izdanju *Bez mere* preuzete su, posredno ili neposredno, iz jedinstvenog izvora. Reč je o magijskom priručniku *Čudesne tajne prirodne i kabalističke magije* (*La Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique*), poznatijem kao *Mali Albert* (*Petit Albert*), koji se pripisuje Albertusu Parvusu Lucijusu.<sup>56</sup> *Mali Albert* bio je jedan od (deset) najpoznatijih i najuticajnijih evropskih grimoara ili knjiga magije.<sup>57</sup> Kako pokazuje Oven Dejvis, autor nedavno objavljene prve (oksfordske) istorije grimoara kao zasebnog žanra, prve

---

<sup>55</sup> O emblematskim ilustracijama v. Pavličić 1988: 180.

<sup>56</sup> U radu koristimo izdanje *Malog Alberta* objavljeno u Ženevi 1704, koji je digitalizovala Bayerische Staatsbibliothek u Minhenu (Albert 1704). O delu v. Husson 1970; Davies 2009; Ferguson 1896: 19, 35–36; Nisard 1864: 162–172.

<sup>57</sup> „Jednostavno rečeno, grimoari su knjige magija i čini, s uputstvima o tome kako da se sačine magični predmeti poput zaštitnih amajlija i talismana. Oni su skladišta znanja koje ljude oružava protiv zlih duhova i veštica, leči njihove bolesti, ispunjava njihove seksualne želje, proriče i menja njihovu sudbinu, i još mnogo toga. Grimoari su, dakle, knjige magije, ali nisu sve knjige magije grimoari“ (Davies 2009: 1). Oni su i specifičan kulturološki fenomen: „U tom smislu, grimoari predstavljaju mnogo više od magije. Oni nas obaveštavaju o fundamentalnim istorijskim kretanjima tokom poslednje dve hiljade godina. Razumeti njihovu prošlost znači razumeti širenje hrišćanstva i islama, razvoj rane nauke, kulturološki uticaj štampe, rast pismenosti, društveni sudar ropstva i kolonijalizma, i širenje Zapadnih kultura preko okeana. [...] Važnost štampe sastojala se u njenoj ulozi demokratizacije književne magije. [...] Dok je štampa iscrpljivala snagu grimoara u smislu njegovog magijskog integriteta, ona ga je takođe osnažila kroz sve veću pristupačnost i društveni uticaj“ (2, 5).



štampane verzije *Malog Alberta*, pojavile su se na samom početku 17. veka.<sup>58</sup> Grimoar je brzo stekao veliku popularnost, posebno tokom prosvetljenog osamnaestog veka, kada je štampan u nizu jeftinih izdanja, kao deo tzv. *Bibliothèque bleue*, i širen preko mreže koloportera. Grimoar je intenzivno štampan i tokom 19. veka, a njegov najčuveniji deo bio je upravo recept za izradu Ruke slave, praćen ilustracijom talismana (Davies 2009: 99–100; v. Prilog 8).

U Ristićevoj biblioteci u SANU nalazi se izdanje *Velikog i Malog Alberta* iz sedamdesetih godina, s naučnom aparaturom Bernara Isona (Husson 1970).<sup>59</sup> To potvrđuje Ristićevo poznavanje i produženo interesovanje za ovaj grimoar.

Budući da, s jednim (delimičnim) izuzetkom, svi drvorezi u prvom izdanju *Bez mere* odgovaraju ilustracijama u *Malom Albertu*, može se reći da je Ristić ukupni likovni identitet nadrealističkog antiromana izgradio na njemu.<sup>60</sup> Pošto ilustracije koje Ristić preuzima čine pretežniji deo likovnog materijala u *Malom Albertu*, grimoar je takoreći bio *preslikan* u *Bez mere*. Sudeći po poreklu vizuelnog materijala, *nadrealistički antiroman* trebalo je čitati kao okultnu knjigu magije, ali i *postrenesansni grimoar*, sinkretično delo u kom su se diskurzivno (ko)mešali stari i novi svet, nauka i magija, svakodnevno i čudesno, praktično i učenost.

Ristićev antiroman je ezoterijsko-okultističke tradicije (re)aktivirao kao jednu *vizuelnu kulturu*, ali i kao kulturu određenog tipa *knjige*. Kako Oven Dejvis naglašava, ne samo da je pisanje od davnina shvatano kao magijski čin a knjige korišćene kao zaštitni talismani, već je i istorija magije takođe i istorija određenog tipa knjiga, njihove izrade, štampe, distribucije, cenzurisanja, itd. Pre izuma štampe, materijalnim aspektima knjige,

---

<sup>58</sup> Najraniji pomen, verovatno rukopisne verzije *Malog Alberta*, Dejvis locira u 1702; štampano izdanje pojavilo se u Ženevi 1704, a najranije francusko izdanje objavljeno je 1706; već 1710. *Mali Albert* postao je popularan grimoar u pariskoj regiji, a u narednim decenijama proširio se po celoj Francuskoj (Davies 2009: 99).

<sup>59</sup> *Veliki* i *Mali Albert* bile su dve sasvim različite knjige, pri čemu se *Mali Albert* može smatrati nekom vrstom „burlesknog“ pandana *Velikog Alberta*, pripisanog sv. Albertu Velikom, komentatoru Aristotela i učitelju Tome Akvinskog. Dve knjige su u 19. veku spojene i štampane zajedno.

<sup>60</sup> Ristićev izvor mogao je biti ili neposredan, tj. neko od brojnih izdanja *Malog Alberta*, ili je do ilustracija mogao stići posredno, preko neke knjige koja ih je prenosila, što je bila česta praksa u tradiciji ezoterijskih priručnika. Među ilustracijama u *Bez mere*, samo jednu nismo uspeli da identifikujemo u izdanjima *Malog Alberta* koja se mogu naći u digitalnim repozitorijumima; reč je o prvoj i najmanjoj, astrološkoj vinjeti sa dvanaest zodijskih znakova. Određena nedoumica postoji i povodom ilustracije na početku Prvog dela *Bez mere*, koja ne postoji u izdanjima *Malog Alberta* koja smo konsultovali, ali smo je identifikovali u okviru izdvojenog likovnog materijala iz izdanja *Malog Alberta* iz 1763. u Lionu, str. 177 (v. Albert, Petit – Pazzo Books). Izdanja ovog, kao i drugih grimoara, razlikovala su se pored ostalog i po ilustrativnom materijalu, tako da nije isključeno da je i neidentifikovana prva, zodijska vinjeta bila sastavni deo izdanja kojim se Ristić služio.

izboru materijala (pergamenta) pri njihovoj izradi, tipu korišćenog mastila, kao i samom činu prepisivanja knjige, pripisivana su magijska i rutualna svojstva (Davies 2009: 23). S druge strane, nepismeni i neposvećeni ljudi su samoj njihovoj veličini, velelepnosti, ispunjenosti nejasnim figurama, slikama, jezicima, pripisivali magijska svojstva (3). Ukratko, „knjiga magije takođe je magična knjiga“ (2). Iako su knjige koje su popularizovale okultne, ezoterijske i hermetičke tradicije intenzivno objavljivane još od sredine 19. veka, tek su dvadesetih godina 20. veka, posebno u Francuskoj, te knjige štampane sa brojnim ilustracijama, oživljavajući bogato, „enigmatično i bizarno“ likovno nasleđe ezoterizma (Warlick 2001: 30, 33).

Vizuelna svojstva ezoterijskih knjiga Ristić koristi kao sredstvo elitizacije i dodatne „okultacije“ svog stilski i semantički hermetičnog antiromana, polemički nastrojenog prema čitalačkom okruženju. Zanimljivo da se svojim pojavnim oblikom, tipografsko-vizuelnim uređenjem i procedurama izrade *Bez mere* razlikuje od tipične avangardne, posebno dadaističko-nadrealističke knjige. Kad se uporedi sa uzornim nadrealističkim izdanjima – kao što su *Javna ptica* M. Dedinca (s provokativnim autorskim fotomontažama), Vučove knjige *Ako se još jednom setim ili načela* (s crtežima Marina Tartalje) i *Podvizi družine Pet petlića* (s kolažima Dušana Matića), Ristićeva *Turpituda* (s crtežima Krste Hegedušića), Bretonova *Nađa* (fotografije i dokumenti u najužoj vezi s pričom romana), pa i almanah *Nemoguće* (multimedijalni tipo-foto) – *Bez mere* se ne ukazuje kao radikalno revolucionarna i eksperimentalna avangardna knjiga. Ona to nije ni u pogledu likovnih tehnika, ni u pogledu odnosa tekst-slika, ni po autorstvu (ni kolaboracija slikara i pesnika, ni dvostruki talenat samog autora). Svojstvo knjige u *Bez mere* je naglašeno, ali kultivisano. Njen neuobičajen format, ograničen tiraž (100 numerisanih primeraka, od čega svega 37 namenjenih prodaji), „brižljiva i originalna tipografska izrada“ – činili su *Bez mere* prevashodno jednom hermetičnom, elitističkom, „starinskom“ knjigom. Ali i takvo bibliofilsko-hermetičko svojstvo *Bez mere* može se povezati sa nekim „samozatajnim“ karakteristikama rane nadrealističke knjige, koja je u velikoj meri bila „poverljivo i skoro privatno nastojanje, što je moguće više udaljeno od tržišta. Štampana u malim izdanjima, ona je kružila skoro isključivo između prijatelja“ (Hubert 1988: 345).

Zanimljivo je da je nekim bitnim svojstvima *Bez mere* bliže ekspresionističkoj nego nadrealističkoj knjizi. Reč je pre svega o ekspresionističkoj upotrebi drvoreza i

oslanjanju na poznosrednjovekovnu i šesnaestovekovnu štampu.<sup>61</sup> Po vizuelno-tipografskim svojstvima, korišćenim tehnikama i uređenju knjige, *Bez mere* najviše podseća na *Otkrovenje* (1922) Rastka Petrovića, u čijoj je tehničkoj prirpemi Ristić i učestvovao.<sup>62</sup> Prvo izdanje *Bez mere* posedovalo je nešto od aure manuskripta i ranih faza štamparstva, kada je knjiga još uvek bila nestandardizovana i „opažljivija“ forma. Kao što su i prvi kritičari *Bez mere* primetili, bila je to jedna „manastriska knjiga“, imperijalni „Inoktavo otac“ sa „širokim panonskim stranama“ čije je listanje i na taktilno-senzornom nivou sugerisalo svet s one strane Gutembergove revolucije. I materijalnim obličjem *Bez mere* je evociralo gotsko-medievalni seting svog unutrašnjeg sveta.

Utvrđivanje izvora ilustrativnog materijala koji je Ristić koristio u opremanju prvog izdanja *Bez mere*, omogućava da se dešifruju i detaljnije opišu značenja upotrebljenih drvoreza, a time i precizira funkcija koju su mogli imati u antiromanu. U nastavku ćemo dati uporedni (p)opis ilustracija u *Bez mere* i *Malom Albertu*, uz rekonstrukciju mogućih tematskih korespondencija između slike i teksta uz koji se nalazila. U završetku ćemo Ristićevo delo i prakse situirati u opštiji kontekst avangardnog, posebno nadrealističkog zanimanja za ezoterijsko-hermetičko nasleđe.

### ***(P)opis i funkcije ilustracija u Bez mere***

1) *Sveća i čitalac*. Recptura za izradu Ruke slave i slika talismana bili su jedno od najčuvenijih delova *Malog Alberta* (PA 1704: 83–85). Videli smo kako se naslovna ilustracija Ruke slave, kao prvi, neverbalni zastupnik opšteg identiteta *Bez mere* pred publikom, može tumačiti kao metafora, ili alegorizacija, odnosa prema čitaocu. Zahvaljujući *Malom Albertu*, moguće je identifikovati značenje još dve analogne vizuelne predstave u *Bez mere*: magijske *sveće* (str. 160; PA 1704: 73–74), odnosno *lampe* (str.

---

<sup>61</sup> „Oni su pokušali da svoje predele, svoje perspektive, čak i svoju tipografiju, prilagode ranijem, po nekima inferiornom, stadijumu umetnosti“ (Hubert 1988: 346). Za uporedni pogled na nadrealističku i ekspresionističku knjigu v. Hubert 1988: 344–346.

<sup>62</sup> Rukopis Petrovićevog *Otkrovenja* sačuvan je u Ristićevoj ostavštini, a drvorezni kliše za naslovnu stranu zbirke *Otkrovenje* čuva se u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu (v. Музей примењене уметности 2010: 86). Detaljnije o tome pišemo u radu o novootkrivenoj pesmi „Isclenje“ R. Petrovića (v. Андоновска, Голубовић 2013).

37; PA 1704: 80–81).<sup>63</sup> Vizuelna predstava magijske *sveće* za identifikovanje podzemnog blaga bila je smeštena u poglavlju „Pojava Jana“, drugom činu dramskog odeljka *Bez mere*. Ona je mogla biti u semantičkoj vezi sa luciferskom motivikom poglavlja, ali i opštim hronotopom drame, koja se odvijala u psihološkom podzemlju nesvesnog, za koje Ristić koristi metafore „rudnika“ i „podruma univerzalnog“ (75). Drugi magijski rekvizit, zmijska *lampa* koja je onome ko je poseduje omogućavala da bez straha uprizori sobu punu zmija i drugih strašnih stvorenja, nalazila se u poglavlju „Protiv čitaoca“, dovodeći još jednom pitanje *receptije* u korelaciju sa magijskim predmetom za *osvetljavanje*. U kontekstu ovog poglavlja, zmijska lampa bila je u vezi i sa jednom od ključnih figura koje Ristić koristi za svoj antiroman, koji opisuje kao „bezoblično čudovište za ujed“ koje se čitaocu „kao zmija“ „izvija“ iz ruku: „Kada bi samo mogla, a već i ovako se izvija kao reka, kao zmija iz vaših ruku, kada bi samo mogla da prasne kao prevratnička zora, i da vam raznese te tmule oči koje je čitaju! Vaše su oči prituljene petroleumske lampe“ (36). To opetovano povezivanje pitanja *čitaoca* i motiva *sveće*, osnažuje pretpostavku da se Ruka slave birano našla na inicijalnoj poziciji romana-grimoara kao autorski talisman „protiv čitaoca“.

2) *Ilustracije na prelazu u Drugi i Treći deo Bez mere*. Prema svojoj poziciji u antiromanu mogu se izdvojiti i tri ilustracije nešto većih dimenzija koje se nalaze na mestima snažnijih kompozicionih prekida, tj. na ulazu u tri dela *Bez mere*.<sup>64</sup> Na ulazu u Drugi deo antiromana nalazila se figura boginje sreće Fortune (str. 40; PA 1704: 68–69). Drvorez koji Ristić preuzima, u grimoaru *Mali Albert* nalazio se u odeljku koji je davao savete za traganje za skrivenim blagom, i u okviru toga recept za izradu talismana s alegorijskom predstavom Fortune na sferi. U nadrealističkom antiromanu, princip Fortune mogao se povezati sa poetičkim kompleksom dijalektike slučaja i nužnosti, koji je važan konstrukciji princip antiromana: nastanak dela vođen je nepogrešivošću *slučaja* („Epilog“), stranice knjige razastire Ruka slave, a „geometrijsko mesto“ antiromana je ono na kojem se sreću „slučajnosti i neizbežnost“ („Mansarda mistifikacije“). U takvom kontekstu, figura Fortune davala je kulturološku slojevitost i istorijsku dubinu nadrealističkom pitanju (objektivnog) slučaja. Na ulazu u Treći deo *Bez mere* stajala je

---

<sup>63</sup> U ovom odeljku rada koristimo i citirati prvo izdanje *Bez mere* iz 1928, uz oznaku stranice. *Malog Alberta* citiraćemo prema ženevskom izdanju iz 1704, stavljajući u zagradu akronim „PA“ (*Petit Albert*), godinu izdanja i odgovarajuće stranice.

<sup>64</sup> Ilustracija na početku Prvog dela *Bez mere* na nalazi se u izdanju *Malog Alberta* koje koristimo, te ne možemo precizno govoriti o njoj.

tabla sa Paracelzusovim kabalističkim znacima pripisanim određenim planetama (str. 104; PA 1704: 55–56). Stvarajući utisak stranog, tajnog i arhaičnog *pisma*, ova tabla je za „neposvećenog“ čitaoca mogla funkcionisati pre svega kao *slika*, pojačavajući utisak nečitljivosti, enigmatičnosti i ezoteričnosti Ristićevog antiromana.

3) *Astrološki talismani*. Drugu grupu ilustracija objedinjuje tema zodijskih znakova. Grupu čine četiri jedinice: mala zodijska tabla sa dvanaest znakova (indikativna s obzirom na *jednogodišnji* putopisni luk *Bez mere*), kao i tri kružna talismana vezana za planete Mars, Saturn i Veneru. Ova tri talismana bila su deo jedne šire vizuelne kompozicije u *Malom Albertu*, koja je pratila recepte za izradu sedam planetarnih, ili tzv. Paracelzusovih talismana (PA 1704: 42–53). Pošto su ovi talismani sadržali i inskripciju imena planete, u njihovom slučaju i prvobitni čitalac *Bez mere* mogao je tragati za mogućim tematskim korespondencijama sa tekstom poglavlja u kojem su se pojavljivali. Tako je talisman Marsa, u (ob)liku vojnika sa isukanim mačem i štitom, „ukrašavao“ poglavlje „Roman“ u kojem je junak-vitez, nakon svoje prve smrti i rekapitulacije prethodnih avantura, opet zadobijao prepoznatljivo obličje romantičnog „junaka svih doba“ (v. Prilog 9); u toj obnovi snage junaka-forme predviđena moć talismana mogla mu je darivati neranjivost, veliku snagu i pobjede u budućim bitkama (str. 26; PA 1704: 47–48). Talisman Venere nalazio se, očekivano, na kraju poglavlja „Ljubav“ (str. 78; PA 1704: 51–52), a planeta Saturn, kao latinski pandan Kronosa, stajala je uz poglavlje o „geometrijskom mestu“ – „Izvan vremena“ (str. 57; PA 1704: 52–53).

4) *Dve mandragore*. Zanimljivo je da se dve ilustracije u *Bez mere* odnose na motiv mandragore. Jedna likovna predstava čovekolikog korena ove poznate magijske biljke nalazila se na kraju poglavlja „Dijalog povodom Vandinih Ispovesti“ (str. 83), koje je bilo posvećeno protagonistima sadističke i mazohističke *pychopathia sexualis*. Poslednja ilustracija u *Bez mere*, smeštena neposredno pre table sa „Sadržajem“, takođe je bila jedna *mandragora-čudovište*, hibrid sačinjen od čovečje glave na telu ptice, o čijem je spravljanju recept donosio *Mali Albert* (PA 1704: 128–132). Ta je ilustracija ponovljena i na zadnjem koričnom listu *Bez mere*. Tako je finalni vizuelni iskaz nadrealističkog antiromana kao „bezobličnog čudovišta za ujed“ bio jedan hibrid dostojan priručnika fantastične zoologije.

5) *Talismani sa inskripcijama*. U treću grupu ilustracija mogli bi se svrstati talismani specifični po inskripcijama koje nose, ali i po zajedničkom predizvoru,

magijskom priručniku *Solomonov ključ* (*Clavicule de Solomon*), iz kojeg ih *Mali Albert* preuzima (PA 1704: 132–133; 168–169). Reč je najpre o dva Merkurova talismana, za sreću u trgovini, putovanjima i igrama, koji se nalaze na kraju XIII (str. 34, „Mansarda mistifikacije“) i XXVIII (str. 116, „Prolog na rubu halucinacija“) poglavlja *Bez mere*. Marsov talisman za uspeh u vojnim poduhvatima, s *rukom* pruženom iz oblaka, stajao je uz poglavlje „Ruka u oklopu“ (IX, str. 24) i potcrtavao značaj naslovnog motiva. Ovoj grupi talismana može se pridružiti i Marsov penatagram, premda se u *Malom Albertu* on nalazio u sklopu vizuelne kompozicije sa planetama (PA 1704: 44); talisman se sastojao od slike škorpije, okružene natpisom iz Psalma br. 90, a u *Bez mere* se nalazio na kraju govora Magije i dramskog poglavlja „Pojava prva“ (XXIX, str. 137).

### ***Avangarda, nadrealizam i hermetičko nasleđe***

Estetski efekti ilustracija u *Bez mere* nisu počivali na *likovnim* kvalitetima u užem smislu. Bez kolorističkih efekata, pretežno malih dimenzija, anonimni i simboličko-arhetipskog karaktera, ti ezoterični dvorezi su, pored tematskih analogija sa tekstom, pre svega bili *signal* za čitanje romana u određenom ključu. Taj ključ upućivao je na „podzemne tokove“ evropskog hermetizma i ezoterijsko-okultističkih tradicija.

Veze između ezoterijsko-okultističkih kultura i estetskih praksi određenih epoha, pravaca ili autora već su dugo predmet relevantnih književnih, socioloških i kulturoloških studija.<sup>65</sup> Jedan od važnih rasadnika hermetičkog nasleđa (magija, alhemija, kabalistika) u evropskoj kulturi bila je transistorijska maniristička tradicija, u okviru koje se, od helenističke Aleksandrije do avangardnog Pariza, može pratiti stilsko-retorički, ali i antropološko-kulturni kontinuitet „problemske, iregularne, skrivene Evrope“ (Hocke 1984: 10). Avangardno okretanje hermetičkom nasleđu prilika je da se postavi i pitanje

---

<sup>65</sup> Opšte mesto svih sistematičnijih studija u ovoj oblasti jeste i rasprava o neujednačenosti terminologije. Obično se razlikuju *ezoterija* kao skup filozofsko-religioznih uverenja i doktrina o uređenju univerzuma, prirode i skrivenih realnosti, koji čine širu epistemološku i ontološku pozadinu za raznovrsne *okultističke* prakse, procedure i tehnike (magija, alhemijska praksa, izrada talismana, recepti za zazivanje demona i sl.). U tom smislu, ezoterija i okultizam nalazili bi se u odnosu *teorije* i *prakse*. *Hermetizam* bi imao uže kulturnoistorijsko značenje eklektičkog antičkog hermetičkog korpusa koji je ponovno otkriven i razrađen u renesansi. Za *Bez mere* relevantna su sva ta značenja, pa i sama dinamika njihovog uzajamnog odnosa i diferenciranja, tako da ćemo za ove u osnovi *sinkretične* fenomene koristiti sva tri termina. Ezoterijsko-okultističko nasleđe ima svoj „podzemni tok“ i kroz srpsku književnost, o čemu je na primerima dela novije srpske književnosti do (proto)avangarde pisao Nemanja Radulović (Radulović 2009). Hermetičko nasleđe u srpskom nadrealizmu nije pomnije izučavano, a jedan od retkih priloga u tom domenu predstavljaju radovi B. Aleksića okupljeni u knjizi *Otkrivenje u nadrealizmu*.

o *sociologiji ezoteričkih kultura* (Tiryakian 1972), do čijeg oživljavanja zakonomerno dolazi u vreme velikih civilizacijskih kriza i tranzicija (npr. helenistički period opadanja Rimskog carstva, ili renesansno napuštanje srednjeg veka). Snažno prisustvo u romantizmu i posebno njihovo oživljavanje krajem 19. i početkom 20. veka, potvrđuje ezoterijske kulture kao (re)agens akutnih društvenih i kulturnih promena. Iako su se mnogi elementi modernosti, čak i sama ideja novog i modernizacije, smatra Tirjakijan, razvili iz ezoterijskih kultura, moderna zapadna civilizacija (od renesanse i reformacije) progresivno je od njih stvarala *kontrakulturu* (Tiryakian 1972: 502). Grupe i pojedinci na razmeđi ezoterijskih i eksoterijskih kultura, ipak su „glavni izvor inspiracije za kulturne i društvene inovacije“ (508).

U kontekstu sociologije ezoteričkih kultura, poseban značaj nadrealizma počivao je u tome što je pozivanje na hermetičko-ezoterijske tradicije spajao sa „jasnom afirmacijom umetničkog protesta i političkog radikalizma“ (Tiryakian 1972: 504). U Bretonovom *Drugom manifestu nadrealizma* (1930) poziv na „okultaciju“ nadrealizma bio je shvaćen kao povratak vlastitim dubokim korenima,<sup>66</sup> dok je drugo programsko načelo nove faze pokreta bilo opredeljivanje za istorijski materijalizam. Taj „paradoksalni“ spoj Marksa i Remboa, pozitivističkog i spiritualnog, materijalističkog i duhovnog, nauke i mistike, zapravo je jedan od toposa ezoteričkih, okultističkih i hermetičkih tradicija, od renesansne alhemije do devetnaestovekovnog spiritizma (v. Радуловић 2009: 160–161).

Okretanje ezoterijsko-okultističkom nasleđu deo je šireg poetičkog kompleksa *iracionalizma* avangarde (infantilizam, primitivizam, folklor, fantastika), ali i važna kontaktna zona sa popularnom, pa i tzv. *pomodnim kulturama* (v. Eliade 1983). U nedavno objavljenoj studiji *Okultacija nadrealizma (The Occultation of Surrealism: A Study of the Relationship between Bretonian Surrealism and Western Esotericism, 2012)* T. M. Bodin oslikala je tipologiju i specifičan profil *nadrealističkog ezoterizma*, od ranih dvadesetih godina kada se nadrealističko istraživanje automatizma, medijumiteta i

---

<sup>66</sup>„Ja tražim da se dobro uoči da nadrealistička istraživanja predstavljaju, sa alhemijskim istraživanjima, jednu značajnu analogiju cilja: kamen mudrosti nije ništa drugo nego ono što bi omogućilo čovekovo uobrazilji da izvrši nad svim stvarima jednu blistavu odmazdu [...] **Tražim okultaciju, zamračenje, vraćanje na tajanstvene i duboke izvore nadrealizma.** [...] [M]islím da bi bilo velika korist kad bi mi krenuli u jedno ozbiljno ispitivanje tih nauka u različitom smislu danas potpuno odbačenih, a koje su astrologija, između nekadanjih nauka, i metafizika (specijalno u koliko se tiče studija kriptostezije) između modernih. Potrebno je samo približiti se tim nekadanjim naukama, sa minimumom potrebnog podozrenja“ (Breton 1979: 99, 103).

hipnotičkih stanja prepliće sa spiritističkim pokretom i psihijatrijom, pa do poznog delovanja pokreta kada je ezoterizam pre svega u funkciji promišljanja mita. Autorka utvrđuje tri ključna izvora *nadrealističkog ezoterizma*: književnost romantizma, sekundarna naučna i istorijska literatura o ezoterizmu, i savremeni izvori i popularna kultura (rana antropologija, parapsihologija, spiritizam i ezoterijska strana dinamičke psihijatrije) (14). T. M. Bodin naglašava da je Bretonov ezoterizam bio *eruditnog* tipa, on je „učen i tradicionalan“, snažno oslonjen na sekundarnu literaturu i izvore, posredovan je, racionalan i (pseudo)naučnog karaktera (15–32).

Iako bi se moglo tvrditi, kako je to činio M. Karuž, da je hermetizam „kamen temeljac“ kojim su inspirisane neke od osnovnih postavki pokreta, njegov status u nadrealizmu je ambivalentan i predmet oprečnih interpretacija (v. Bauduin 2012: 33–50). Kako je pisala još A. Balakijan, *nadrealistički hermetizam* bio je *laički, otvoren i optimističan*; on je više *poetskog* nego *doktrinarnog* karaktera (Balakian 1963: 132), deo je nadrealističke *profane iluminacije* (Benjamin 1974) pa i onoga što je Margaret Koen nazvala *gotskim marksizmom* (Cohen 1995). Hermetizam je u nadrealizmu prilagođen aktualnim estetskim i političkim ciljevima pokreta; on je vrsta „elitne heterodoksije“ i „strategije razlikovanja“, sredstvo za osporavanje racionalizma i istraživanje korena imaginacije, alternativa institucionalnoj religiji i potisnuto skladište subverzivnih, heterodoksnih i marginalizovanih kulturnih tokova (v. Bauduin 2012: 58).

Ezoterijsko-okultističkim težištima svog antiromana, Ristić je, dakle, bio na tragu difuznih interesovanja za ezoterizam unutar nadrealističkog pokreta. Ipak, Ristićev antiroman predstavlja apartan i ekscesan primer *očiglednog* (ilustracije), *samosvesnog*, *sistematičnog* i *poetičkog* korišćenja hermetizma kao „kamena temeljca“ u izgradnji dela, i kao takvo, prema našim saznanjima, nema pandan u francuskom pokretu dvadesetih godina. Kao i Bretonov, Ristićev ezoterizam je prevashodno knjiški i *erudit*, s tim da Ristić već 1928. neposredno koristi i originalne *izvore* renesansnog okultizma (*Mali Albert*) i aktuelnu naučno-istorijsku *literaturu* o ezoterizmu (za govore Magije i Demona), dok njegovu glavnu lektiru u pariskoj Nacionalnoj biblioteci 1927. čini *romantička* literatura, središnji korpus iz kog po T. M. Bodin ezoterijski impulsi dopiru u nadrealizam. Egzemplarne su i funkcije ezoterizma u *Bez mere*, gde je on sredstvo *elitizacije* antiromana, avangardne *konfrontacije* sa akutelnom publikom i *kritike* racionalizma. U tekstu antiromana, hermetizam je povezan sa ključnim poetičkim



pojmovima nadrealizma (automatizam, san, objektivni slučaj, magijsko mišljenje, intertekst...), ali i hegelijanskim komponentama Ristićevog dela.<sup>67</sup>

Ukratko, Ristić već 1928. u jednom delu *shintetizuje* svojstva i elemente koji se inače moraju rekonstruisati iz više (evolutivnih) rukavaca nadrealističkog hermetizma. Ristićev specifičan doprinos sastoji se u strateškom povezivanju hermetičkih koncepcija sa žanrom (*anti*)romana i unutrašnjim principima izgradnje dela, sa *gotsko-romantičkim* i *hegelijanskim* kompleksom, sa istraživanjem interakcije jezika i nesvesnog i poetikom uređenja knjige. Hermetički karakter ilustracija *Bez mere* bio je samo upečatljiva vizuelna *manifestacija* procesa kojima su dubinski zahvaćeni tekst i unutrašnji svet Ristićevog dela. U antiromanu je, prema autorovoj zamisli, trebalo ući kao u gotsko-srednjovekovni *zamak*, gde će se u infernalnom podzemlju (psihe, kao i forme) na sceni pojaviti i likovi Magije i Demona. Te alegorijsko-enciklopedijske, „knjiške“ figure bile su koncipirane kao zastupnici čitave tradicije ezoterijsko-okultističkih teorija i praksi, pa i onih vezanih za magijsko shvatanje jezika, analoško mišljenje i odgovarajuće režime egzegeze (čime ćemo se posebno baviti). Ristićevo zanimanje za hermetizam i njegovo prilagođavanje antiromanesknoj poetici bilo je nadrealistički inspirisano, ali posve samosvojno. Ono prethodi programskom pozivu na „okultaciju“ nadrealizma u Bretonovom *Drugom manifestu*, kao i otvorenijim i produbljenijim oblicima ezoterizma koji će obeležiti pozno Bretonovo delovanje.<sup>68</sup>

U tom smislu, Ristić je bliži onome što T. M. Bodin (2012: 25, 48) opisuje kao idiosinkratičnu („too personal to be shared“, 49) stvaralačku upotrebu ezoterizma kod Ristićevog omiljenog slikara iz nadrealističkog kruga – Maksa Ernsta. Ernst je jedan od retkih nadrealista koji je, posebno u dvadesetim godinama, bio neposrednije upućen u „podzemne“, ponajviše alhemijske tokove (v. Warlick 2001). Utoliko je značajnije da je Maks Ernst bio jedan od (skrivenih) junaka *Bez mere*, kao i da će za njega biti vezana

---

<sup>67</sup> S obzirom na hegelijanske aspekte Ristićevog antiromana, zanimljiv je podatak da je pojačan interes nadrealista za alhemiju „bio praćen njihovim produbljivanjem proučavanja Hegelove filozofije i rastućom identifikacijom sa marksizmom“ (Warlick 2001: 103).

<sup>68</sup> Proučavaoci se slažu da Bretonov ozbiljniji interes za hermetičko nasleđe datira iz poznih dvadesetih godina (nakon 1928), a vrhunac dostiže tokom i nakon Drugog svetskog rata. Po T. M. Bodin, „relativna retkost ezoteričnih referenci u prve dve decenije nadrealizma i Bretonovo oslanjanje na mali korpus izvora nakon Prvog svetskog rata, takođe pokazuju da ezoterizam nije bio njegova glavna preokupacija, a svakako ne pre 1940-ih, mada je čak i tada njegovo interesovanje bilo podređeno s jedne strane projektu ponovnog uvođenja mita u svet, a s druge sveprožimajućoj fascinaciji romantizmom i simbolizmom“ (Bauduin 2012: 32). Sličnog je stanovišta i Vorlikova: „Pre 1928. godine hermetičke reference u nadrealističkim delima težile su da budu od drugorazrednog značaja, ali je nakon tog perioda alhemija postala i ostala prepoznatljiva i glavna preokupacija mnogih pripadnika grupe“ (Warlick 2001: 100).

jedna od najvažnijih izmena likovnog identiteta Ristićevog aniromana u drugom izdanju (1962).

#### 4. 3. 2. 2. DRUGO IZDANJE *BEZ MERE* (1962)

Bibliofilsko i elitističko svojstvo *Bez mere* sasvim će prevagnuti u njegovom drugom izdanju. Ono je objavljeno 1962, kao prva knjiga u kolekciji Bibliofilskih izdanja Novinskog izdavačkog preduzeća Forum iz Novog Sada (v. Prilog 10).<sup>69</sup> Tim bibliofilskim ishodištem Ristićev antiroman „iskosa“ participira u jednom od paradoksa nadrealističke knjige uopšte, koja u drugoj polovini 20. veka uglavnom završava na policama kolekcionara i bogataša-kapitalista, dakle onog društvenog sloja protiv kojeg je njen avangardni bunt izvorno bio usmeren.<sup>70</sup>

Ukoliko se zanemare promena pisma (ćiriličnog u latinično), neznatne stilsko-gramatičke izmene teksta (u koje spada i jedna minorna ali poetički neuralgična ispravka, v. Андоновска 2010), može se reći da osnovni tekst dela *Bez mere* u ovom, kao i narednom, trećem izdanju, ostaje istovetan provobitnom izdanju iz 1928. Taj „pravopisni identitet“ dela skupa sa „institucijom autora“ i naslovom dela, deluje u smeru kohezije elemenata u predstavu o jednom i jedinstvenom estetskom predmetu. Sila suprotnog smera, koja se opire tim institucionalizovanim aspektima jedinstva dela, javlja se *oko* teksta romana, u rubnoj zoni *parateksta*.

Crvena boja naslova prvog izdanja *Bez mere* u drugom izdanju se „prelila“ na celinu koričnog omota knjige, na kom se više ne nalazi naslov dela, već samo *ime autora*, i to u zlatotisku, a u luksuznijem izdanju čak i kao „zlatna“ pločica. Ta naizgled tehnička izmena, vezana za dizajn bibliofilske edicije, ipak je i znak važne poetičke transformacije, koja će i na druge načine biti materijalizovana u izdanju. Crvena boja

---

<sup>69</sup> „Ova knjiga, složena baskerville garmondom, otisnuta je na rebrastoj hartiji specijalno izrađenoj u papirnici Vevče za Bibliofilska izdanja Foruma, u hiljadu primeraka i to: tri stotine primeraka numerisanih od 1 do 300, od kojih prvih sto numerisanih rukom i sa potpisom autora, u kožnom povezu, i sedam stotina primeraka numerisanih od 301 do 1000 u svilenom povezu“ (tehničko-izdavačka napomena štampana na osmoj strani drugog izdanja *Bez mere*). U Bibliofilskim izdanjima Foruma objavljena je potom i knjiga *Zanosi i prkosi Laze Kostića S. Vinavera*.

<sup>70</sup> „[...] kasni trijumf nadrealističke knjige ima svoje paradokse i ironije, koji uglavnom proizilaze iz finansijskih razloga. Umesto da nadrealističke ideje i postupke učine dostupne svima, ove *livres de peintre* mogu pripadati samo bogatim kolekcionarima i, za razliku od slika, nikada im se ne možemo diviti u muzejima, i samo retko kao reprodukcijama. Na određeni način ova skupa izdanja izdaju i dadaizam i nadrealizam jer se *prodaju*, u oba značenja ove fraze, klasi koju su ova dva pokreta dala sve da unište“ (Hubert 1988: 287).

naslovnice „prodire“ i u unutrašnjost knjige, u kojoj su unutrašnji korični listovi, paginacija i naslovi, pa i umanjena reprodukcija Ruke slave, dati u intenzivnoj crvenoj boji. Iako je format prvobitnog izdanja izmenjen, bibliofilsko izdanje nastoji da očuva široke bele margine oko teksta, kao i druge tipografske osobenosti izvornog izdanja.

Na samom kraju knjige, nakon sadržaja, Ristić daje dve informacije o prvom izdanju i likovnim rešenjima: jedna se odnosi na podatke o ilustracijama u prvom izdanju,<sup>71</sup> a druga na Ernstovo ulje pridodato u drugom izdanju.<sup>72</sup> Obe napomene „pamte“ i akcentuju trenutak nastajanja i prvobitnog objavljivanja romana. To je bila samo jedna od Ristićevih strategija sučeljavanja, stvaranja tenzije i paralelizama između dva istorijska i poetička trenutka u kojima se *Bez mere* pojavljuje. Ernstova *Sova*, iz 1927. godine, služila je kao neka vrsta ekvivalenta, tj. suplementa za ilustracije prvog izdanja, posebno za upečatljivu naslovnu Ruku slave. U toj „zameni“ Ruke slave Ernstovom *Sovom*, što je izbor koji je mogao biti načinjen još 1928, može se naslutiti globalni smer transformacija koje 1962. zahvataju antiroman. Autor se sada vraća alternativnim i potisnutim poetičkim opcijama koje su ipak latentno sadržane u delu, izvodi ih na površinu i posredstvom njih nadrealistički antiroman saobražava potrebama novog egzistencijalnog i književno-istorijskog trenutka.

### ***Okvirne ezoterijsko-hermetičke ilustracije***

Glavni korpus izmena u pogledu likovnog materijala i vizuelnog identiteta *Bez mere* u drugom izdanju koncentrisan je na *unutrašnjim marginama knjige*, tj. na prvim i poslednjim stranicama sa kojima se čitalac sreće nakon što otvori korice antiromana. Sav ilustrativni materijal u drugom izdanju *Bez mere* povukao se sa margina teksta i punktova dispozitivne segmentacije antiromana na unutrašnje strane korica i njima naspramne strane. One sada obrazuju neku vrstu crvenog mističko-alhemijskog *prstena* oko teksta antiromana. Koncentracija ilustracija na tim rubovima *knjige* u skladu je sa opštim postupkom paratekstualnog „opkoljavanja“ osnovnog *teksta* antiromana, koji je

---

<sup>71</sup> „Prvo izdanje ove knjige izašlo je godine 1928, kod S. B. Cvijanovića u Beogradu, ukrašeno kabalističkim figurama i talismanima od kojih je na naslovnom listu bila ova RUKA SLAVE.“ Nakon čega je priložena umanjena reprodukcija ilustracije, u crvenoj boji.

<sup>72</sup> „SOVA Maksa Ernsta koja stoji na čelu ovog izdanja reprodukovana je direktno sa originala, rađenog na brusnom papiru, veličine 19×25, a koji je pisac kupio u Nadrealističkoj galeriji u Parizu, u proleće godine 1927, tojest u vreme kada je pisao prve strane knjige *BEZ MERE*.“

1962. godine bio okružen čitavom aparaturom autorovih beležaka, autointerpretacija i drugih rekonstruktivnih zahvata. Efekti tog paratekstualnog „opkoljavanja“ su znatni. Ako je do prve rečenice *Bez mere* čitalac u prvom izdanju stizao već na sedmoj stranici knjige, do iste te rečenice u drugom izdanju stiže na dvadeset i sedmoj stranci; na sličan način, od poslednje rečenice antiromana do izlaska iz knjige čitalac će morati da se probija kroz još pedeset stranica dodatnog (para)teksta. Jednom rečju, antiroman je „opkoljen“, i to od strane samog autora, koji pokušava da (p)osvoji vlastito delo oko kojeg je svojevremeno iskopao „opkop“ kao „oko tvrđave, ili zamka“ (Ristić 1962: 212).

Sada, u drugom izdanju, oko teksta antiromana, na ulazu u knjigu i na izlazu iz knjige, „stražare“ upečatljive, u intenzivnu crvenu broju izdanja uronjene, nove likovne predstave. One su po svom opštem usmerenju čuvale vezu sa ezoterijsko-hermetičkom austom i poreklom ilustrativnog materijala iz prvog izdanja *Bez mere*, ali su ga, s druge strane, i znatno transformisale. Ezoterijsko-okultistički vizuelni materijal sada je predstavljen u kulturološki sublimnijim i prepoznatljivijim oblicima, i na nov način usklađen sa tekstom i poetikom antiromana.

### *Uvodni blok ilustracija*

Na ulazu u antiroman nalaze se dve arhetipske mističko-alhemijske predstave (v. Prilog 11), koje potiču iz monumentalnog dela *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica histori* (1617–1621) engleskog fizičara, alhemičara, kabaliste, matematičara i rozenkrojčera Roberta Flada (1574–1637).<sup>73</sup> Prva je detalj sa likovne kompozicije „Integrae Naturae speculum, Artis que imago“, iz prvog toma Fladovog dela (Fludd 1617–1621/1: 5). Druga je likovna predstava „Dies microcosmicus et nox microcosmica“, iz drugog toma Fladovog dela (Fludd 1617–1621/2: 275; za obe v. Prilog 12). Obe ilustracije predstavljale su harmoničnu strukturu univerzuma, u skladu sa starim hermetičkim aksiomom o analogiji između mikrokosmosa i makrokosmosa. *Utriusque cosmi...* bilo je opsežno delo renesansne erudicije, u kojem je Flad izlagao „metafizičku, fizičku i tehničku“ istoriju malog i velikog, mikrokosmičkog i

---

<sup>73</sup> Ne možemo precizno tvrditi iz kog izvora Ristić neposredno preuzima ove dve ilustracije, ali upućenost na knjigu R. Flada potkrepljuje i činjenica da još jedna od njenih poznatih ilustracija reprodukovana u almanahu *Nemoguće* (1930: 99). Reč je o kolažnoj stranici „Misterija ljudske glave“, koju je izradio Vane Bor, a u koju je uključena i ilustraciju iz Fladove *Utriusque cosmi* (Fludd 1617–1621/2: 217). O tome je nedavno pisala M. Todić (Тодић 2015: 167). O Fladovom delu v. Craven 1902.

makrokosmičkog sveta. Fladova monumentalna knjiga bila je praćena izvanrednim gravirama koje su ilustrovale autorove koncepcije. Tako je *Bez mere* i u drugom izdanju posredstvom likovnog materijala bilo povezano sa još jednim delom 17. veka, duhom renesansnih kompilacija i sinkretičnih enciklopedijskih sinteza.

Obe uvodne ilustracije, a posebno druga s ispisom „Dies microcosmicus et nox microcosmica“, upućuju na naziv Ristićeve knjige izabranih pesama *Nox Microcosmica* (1955). Ristićev pesnički izbor je na koricama donosio ilustraciju vrlo srodnog profila, ali nastalu na južnoslovenskim prostorima. Reč je o medicinsko-kosmološkoj ilustraciji „Borba čoveka sa zodijakom“, ili „Podela ljudskog tela po zodijskim simbolima“, koju je zograf Andrija Raičević izradio za svoj prepis dela *Topografija* Kozme Indikoplova 1649. Tu ilustraciju M. Ristić, R. Petrović i grupa oko *Svedočanstava* reprodukovali su još u „božićnom“ broju svog časopisa (1. januar 1925).<sup>74</sup> Kosmološki akcenti Ristićevih publikacija iz pedesetih i šezdesetih godina izraz su njegovih pojačanih interesovanja za SF literaturu, astrofiziku i „astronautičku epohu“ osvajanja i „hominizacije“ kosmosa.<sup>75</sup> Motiv *homo sideralis*, tj. epohalni događaj čovekovog prvog leta u kosmos, utkan je i u završne redove Ristićevog Predgovora za drugo izdanje *Bez mere*, i to u formi nadrealističke mistike „objektivnog slučaja“. Tako su poslednji redovi Predgovora dovedeni u vezu sa mističkim konotacijama i kosmološkim duhom novih, uvodnih ilustracija antiromana.<sup>76</sup>

Iz Ristićevih tekstova može se rekonstruisati kontinuitet u zanimanju za kosmološke i/kao mističko-hermetičke teme, od vremena pisanja *Bez mere* do epohe kad priređuje njegovo drugo izdanje. U poznijoj, posleratnoj fazi kod Ristića je došlo do

---

<sup>74</sup> U vreme njihovog objavljivanja u *Svedočanstvima*, Raičevićeve ilustracije bile su svojevrsno naučno otkriće. Pošto je Raičevićev prepis dela Kozme Indikoplova bio redak primer rukopisa s bojadisanim ilustracijama, Srpska kraljevska akademija dala je da se ono naučno prouči i 1922. štampala 28 tabli sa minijaturama iz ovog rukopisa, uz uvodne studije Vatroslava Jagića i Vojislava Molea. Iz tog naučnog izdanja dve godine kasnije grupa oko *Svedočanstava* preuzela je i preštampala Raičevićeve radove. O upotrebi Raičevićevih ilustracija kod Dedinca v. Андоновска 2014; o zografu Raičeviću v. Милосављевић 2005.

<sup>75</sup> Ristićeva interesovanja za astrofiziku potiču iz tridesetih godina, kada je objavio esej „Galaktička sanjarija“, da bi se posle rata to interesovanje intenziviralo i postalo jedna od opsesivnih tema Ristićeve esejistike. Naknadni pariski dnevnik *12 C* to najbolje ilustruje, a sumu Ristićevih kosmoloških zanimanja i eseja donosi knjiga *Svedočanstva pod zvezdama*, objavljena pred sam kraj njegovog života (Ristić 1981).

<sup>76</sup> Mehanizam *objektivnog slučaja* o kojem Ristić izveštava u poslednjem, parentetički dislociranom fragmentu Predgovora, odnosio se, kao što smo pomenuli, na nedirigovani spoj između *teksta* (koji govori o nadrealističkoj nepokolebljivoj veri u čoveka koji će kao *homo sideralis* „probiti“ „neumitan svod nebeski“), i *stvarnosti* u kojoj je upravo u noći tokom koje Ristić prekucava Predgovor stigla vest o prvom čovekovom letu u svemir i, dakle, konkretnom i doslovnom „probijanju“ granice nebeskog svoda. Tim *objektivnim slučajem* povezne su dve vizije (galaktičkog i tekstualističkog, poetskog i naučnog) *bezmerja* (v. Ristić 1986: 21–22).

sazrevanja u tretmanu ezoterijsko-okultističkih tradicija. Uvodne ilustracije u drugom izdanju *Bez mere* bile su u duhu filozofske ezoterije, tj. *literarnijih* i *eruditnih* vidova hermetičko-ezoterijskog nasleđa. Popularni narodni grimoar *Mali Albert* zamenjen je renesansnom enciklopedijom *Utriusque cosmi...* Nove ilustracije uspostavljale su novi tip odnosa sa tekstem antiromana, gde nisu u tematskoj korespondenciji sa nekim partikularnim delom teksta već više sa natkriljujućim horizontom tumačenja kojem bi se prisustvo hermetizma u nadrealističkom antiromanu moglo podvrći. To se posebno odnosi na hermetičko-ezoterijske indicije, citate i aluzije, koji su važan aspekt autopoetičkih refleksija u antiromanu.

Kao vizuelni znaci, uvodne ilustracije evocirale dva temeljna načela hermetičkih filozofija, o mističkoj strukturi kosmosa i opštoj simpatiji među stvarima, posebno „metodološki paralelizam“ (Ristić) između mikro- i makrostruktura, dela i celine, po kom „beskrajno različito i složeno modulirano je od beskrajno jednostavnog, nedeljivog“, a „beskrajno veliko tumači se beskrajno malim“ (Ristić 1981: 43, 45). Isto načelo je u antiromanu bilo je tematizovano u govoru Magije, koja afirmiše načelo svemoći ljudske želje, prevlasti označiteljske logike i hermetičkih „fantazija Analogije: što je dole kao ono što je gore, a što je gore to je kao ono što je dole, da bi se izvršilo čudo jedne jedine stvari“ (Ristić 1986: 172). Za Magiju i analoško poimanje stvarnosti, pa i stvarnosti teksta „sve u vezi, sve je u želji, u odnosu, u odgovoru [...] Zgrabila sam stvari u njihovu predstavu, u njihov znak, zarobila sam snagu označene stvari u artikulaciju reči, u inkantaciju, u govor, i logos izjednačila sa stvaralačkim delom“ (172, 174). Ta glad želje u biću (kako je definiše Jakob Beme) vezana je totalnost značenja/tumačenja: „Onaj koji ne uspe u svojoj želji, kriv je sam, nevericom, slabošću, neznanjem svojim. Sam je kriv ako nerazumljivo nije razumeo“ (173).

Govor Magije u završnom, dramskom delu *Bez mere* bio je koncipiran kao neka vrsta *enciklopedijske prozopopeje*, „dramatizovane“ enciklopedijske odrednice koja se oglašava u prvom licu, kao jedna od junakinja antiromana.<sup>77</sup> Prema Ristićevom svedočanstvu, elementi od kojih komponovao govor Magije „nisu izmišljeni: našao sam ih i u nekim naučnim i quasi-naučnim knjigama o magiji, od kojih je svakako najzanimljivija i najozbiljnija knjiga doktora J. Maxwella *La Magie* (Flammarion, Paris, 1924)“ (1986: 264). Tako je u tekstu antiromana bilo kondenzovano i nasleđe

---

<sup>77</sup> O intertekstualnoj dimenziji govora Magije i Demona, v. odeljak „Antiroman kao 'enciklopedijsko-poetski ogleđ“.

*proučavanja ezoterijsko-okultističkih i hermetičkih tradicija. S obzirom na svoj sadržaj i poreklo, uvodne ilustracije u drugom izdanju Bez mere mogu se posmatrati kao transpozicija govora Magije, i svega što je u njemu enciklopedijski bilo kondenzovano, na vizuelno-ilustrativni plan. Hermetičke fantazije o opštim analogijama podrazumevale su i jedan osoben hermeneutički model i model tekstualnosti, koji se može dovesti u vezu kako sa poetikom Bez mere, tako i sa Ristićevim poznim poetičkim koncepcijama. U jezgru hermetičkih analoških koncepcija nalazilo se načelo organskog jedinstva kosmosa, sveta i prirode, što će reći i teksta, knjige ili dela. Hermetičko načelo opštih analogija omogućavalo je da se složene asocijativno-mozaičke strukture, koje je Ristić intenzivno istraživao, shvate kao izraz organskog jedinstva.<sup>78</sup> Kako je Ristić razmišljao o „ideji o dubokom jedinstvu čoveka i Svemira“, koju su oličavale uvodne ilustracije drugog izdanja Bez mere, moglo bi se ilustrovati jednim odlomkom o iz Ristićevog eseja „Galaktička sanjarija“ (iz 1939). Kroz njega se može naslutiti kako je načelo analoške svepovezanosti i celovitosti makrokosmosa moglo biti transponovano na ideju o književnom delu kao (inter)tekstu, „jedinствeno organizovanom biću čiji su svi delovi međusobno skopčani, zavisni od istih zakona, analogni“:*

„Jedna osnovna ideja povezivala je sve raznorodne vidove tog čudnog okultističkog amalgama u jednu celinu i celovitost, a ta ideja bila je baš sama ideja celine i celovitosti, shvatanje da je sav Kosmos jedno jedinствeno organizovano biće čiji su svi delovi međusobno skopčani, zavisni od istih zakona, analogni, povezani 'Božanstvenom Analogijom'. Makrokosmos (Vasiona) u celini i u svakom svom delu odgovara Mikrokosmosu (Čoveku) u celini i u svakom njegovom delu, i obratno. Ono što je gore kao ono što je dole. A ono što ima da se dogodi odgovara dole onome što se već dogodilo...“ (Ristić 1981: 35).

### *Završni blok ilustracija*

Završne ilustracije u drugom izdanju *Bez mere* (v. Prilog 13) imaju demonološki i dijabolički kvalitet i bliže su grimoarskom duhu ilustracija prvog izdanja antiromana. Prva od njih donosila je crteže šest demona, kojima je svojevremeno bio ilustrovan

---

<sup>78</sup> S obzirom na značaj koji Hegelova filozofija ima za poetiku *Bez mere*, zanimljiv je i podatak da se Hegelova koncepcija prirodne duše, ali i apsolutnog duha, dovodi u vezu i sa hermetičkim tradicijama, sa kojima je Hegel, kao i celokupni nemački idealizam i romantizam, bio u dosluhu. O prisustvu hermetičkih tradicija, alhemijskih pojmova, analogije mikrokosmosa i makrokosmosa, pa i pojma *anima mundi* u Hegelovoj filozofiji v. knjigu *Hegel and the Hermetic tradition* (Magee 2001).

popularni devetnaestovekovni *Rečnik pakla* Kolen de Plansija.<sup>79</sup> Na naspramnoj, koričnoj stranici Ristić je reprodukovao *pakt sa demonima* na osnovu kojeg je sredinom tridesetih godina 17. veka „dokazana“ odgovornost katoličkog paroha Irbena Grandijea za kolektivnu opsednutost demonima monahinja Ursulinog reda u gradu Ludenu. Grandije je na osnovu tog „dokumenta“ 1634. spaljen na lomači.<sup>80</sup> Ove demonološki i infernalno koncipirane ilustracije bile su neka vrsta kontrapunkta uvodnom bloku ilustracija, koje su bile u znaku sublimnih ezoterijskih vizija kosmičke harmonije.

Kao što se uvodne ilustracije mogu posmatrati kao vizuelna transpozicije govora Magije, ove završne ilustracije predstavljale su svojevrsno „oslikavanje“ govora Demona iz završnog dramskog dela *Bez mere*. Kao i govor Magije, govor Demona bio je ostvaren kao jedna *enciklopedijska prozopopeja*, koju je Ristić izgradio posluživši se „uglavnom, 'istorijskom, kritičkom i medinciskom studijom' *Le Diable* koju su napisali Maurice Garço i Jean Vinchon“ (Galimard, Paris, 1926)“ (Ristić 1986: 264). Otkrivanje te „profesionalne tajne“ Ristiću je povod da belešku dopuni i bibliografijom onih knjiga na srodne ezoterijske teme koje je „docnije“ nabavio i čitao. Spisak tih knjiga objašnjava, ako ne sam antiroman iz 1928, na koji nisu mogle uticati, onda svakako onu eruditnu akumulaciju znanja o ezoterijsko-hermetičkim tradicijama koja je usloвила izmenjen vizuelni lik i tretman te tradicije u njegovom (re)izdanju iz 1962.

Akcentujući dijaboličke i faustovske momente antiromana, završne ilustracije su oličavale i kulturološku transformaciju ezoterijskog nasleđa u 19. veku, kada se ono umnogome proželo sa tokovima crnog romantizma i „nižih“ oblika popularne kulture. To unosi novi kvalitet u semiotiku odnosa između uvodnog i završnog bloka ilustracija. Uvodne i izvodne ilustracije predstavljale su *simetrično* vizuelno oglašavanje ženskog i muškog, dnevnog i noćnog, harmoničnog i disharmoničnog, magijskog i demonološkog principa i toka antiromana, koje su u delu oličavali ezoterijski junaci (Magija, Demon), koncipirani kao enciklopedijsko-kolažne sinteze ezoterijske literature. Kontraponirani ilustrativni blokovi implicirali su i određeno *tumačenje* ezoterijsko-okultističkog

---

<sup>79</sup> Integralni tekst prvog izdanja (1818) Kolen de Plansijevog *Rečnika pakla*, bez ilustracija, nedavno je objavljen i na srpskom jeziku (Kolen de Plansi 2009). Slike šezdesetak demona, koje su se pojavile u šestom izdanju *Rečnika pakla* (Collin de Plancy 1863), izradio je Luj Breton. Ristić je za ilustracije *Bez mere* odabrao sledećih šest demona: Forkas (Collin de Plancy 1863: 280), Baël/Baal (71), Buer (123), Markosijas (444–445), Behemot (86) i Astarot (56). U *Rečniku pakla* nalazila se i odrednica o Irbenu Grandijeu (308), kao i o *Ruci slave*, s pozivanjem na *Malog Alberta* (434–436).

<sup>80</sup> Događaj predstavlja jedan od najpoznatijih primera kolektivne histerije i egzorcizma predmoderne Evrope, a opisao ga je i istoričar Žan Mišle u knjizi *La Sorciere* (1862), popularnoj među nadrealistima, preko koje Ristić takođe mogao biti upoznat sa njim.



nasleđa, njegovog razvoja i oblika. Oni, najpre, mapiraju dve *istorijske* tačke u razvoju tog nasleđa – *renesansno* doba otkrića hermetičkog korpusa i njegovog prožimanja sa novim misaonim sistemima, odnosno *devetnaestovekovno* okultističko nasleđe koje dopire sve do granice dvadesetog veka. One takođe oličavaju i dva *tipološka* vida ili „klasnu“ podelu unutar ezoterijskog korpusa na njegove *više*, filozofske, i *niže*, praktične oblike. Svest o toj „klasnoj“ razlici između prirodne ili spiritualne magije i demonske magije ili nekromatije, razvijena je, po Dejvisu, vrlo rano, još u srednjem veku, ali je tu granicu u osnovi teško uspostaviti (Davies 2009: 2, 39).

U kontekstu poetike *Bez mere*, ta bi razlika između viših i nižih, eruditnih i popularnih, teorijskih i praktičnih oblika magijsko-mističkih tradicija morala biti dodatno razjašnjena, posebno iz perspektive odnosa prvog i drugog izdanja antiromana. Ako su ilustracije prvog izdanja *Bez mere* više upućivale na okultistički domen praktične i ceremonijalne magije (izrada talismana, privlačenje uticaja planeta, dozivanje demona, itd.), ilustracije drugog izdanja su prema njima uspostavljale dvostruk odnos. Završni, demonološki blok (pakt sa đavolom, slike demona) u osnovi je predstavljao varijaciju magijsko-okultističkih težišta prvog izdanja antiromana, dok je uvodni ilustrativni diptih, u evidentnom kontrastu, evocirao sublimnije, sofisticiranije i spekulativnije vidove hermetičko-ezoterijskog nasleđa. Ipak, u interakciji sa tekstom antiromana, koji je u oba izdanja isti, opisana podela se znatno relativizuje. I prvobitne „grimoarske“ ilustracije Ristić je shvatao i u delo uneo kao pre svega *kabalističke*. Teurgijski elementi bili su sastavni deo jevrejskog misticizma, a prisvajanje kabale u renesansnom neoplatonizmu (kao i kod R. Flada) impliciralo je koliko kosmičko-teozofske sisteme i mističke meditacije, toliko i praktičnu, operativnu, magijsku kabalu (v. Jejtč 1999: 26–28). Pogledaju li se dva glavna ezoterijska punkta *Bez mere*, enciklopedijski govori Magije i Demona, vidi se da je Ristić bio rukovođen sličnim nastojanjem da se ezoterijsko-okultističko nasleđe zahvati u njegovom najširem rasponu, od visoke *filozofske magije* do „degradirajućih“ oblika sujeverja i šarlatanstva. Jedna Ristićeva beleška na margini Maksvelove studije (Maxwell 1923: 162) u tom je pogledu posebno instruktivna: na beloj margini uz pasus u kojem je Maksvel sumirao naznačeni raspon u magijskoj tradiciji Ristić je crvenom bojom dopisao „i jedna i druga“, dakle i *visoka* i *niska* magija.

Faustovski i demonološki smisao završnih ilustracija drugog izdanja *Bez mere* imao je i partikularne funkcije vezane za Ristićevo trajno uverenje o nesvodivom nekonformizmu autentične umetnosti i pobuni kao neotuđivom izrazu tragalačkog i progresivnog ljudskog duha. U tome je upravo društveno-humanistički smisao umetnosti koja je inkarnacija „silovitog i buntovnog nekoformizma [...] pobune protiv starog reda stvari, onog koje propada a koje navika, koje upravo sve nečovečniji oblici dominacije i represije održavaju u životu, – životu uprkos“:

„Znači li to da je pesnik *na strani zla*? Da, kao i svaki onaj koji ne odoleva iskušenju, koji ne može, ne treba da odoli zavodjenju. Kao i svaki onaj koji hoće da *zna*, kao i svaki onaj koji misli, koji će se uvek svojom strašću i svojom mišlju odupreti božjim zapovestima, pobuniti protiv zabrana. On će uvek potpisati pakt sa Mefistom. Na strani zla? Da, ali u onom hegelijanskom smislu koji ima pojam zla kad Engels kaže: ‘Kod Hegela, zlo je oblik u kome se ukazuje pokretna snaga istoriskog razvoja. [...] tako da se] svaki nov napredak neizbežno ukazuje kao zločin protiv nečeg svetog, kao pobuna protiv starog stanja stvari koje je u toku nestajanja, ali je osveštano navikom [...]’. [...] Za Evropljanina Dvadesetog veka dobili su demoni simbolično značenje i revolucionarni značaj onog luciferskog *zla* koje poriče osveštani i oveštali pojam *dobra*, koje se protivstavlja kako estetičkim tako i etičkim kategorijama jednog društvenog sistema koji je ‘svoju’ civilizaciju proglasio za pravu, za vrhovnu, za jednu Civilizaciju. Čudovišta i aždaje, fetiši i nakaze Hijeronimusa Boša, indiska monstruoza božanstva i himere sa gotskih katedrala, Gojini patuljci i sumerijanski idoli, đavo, Sotona, Vrag, Lucifer i Mefisto postali su saveznici čoveka u borbi protiv te nadmene i prividno čovečanske civilizacije” (Ристић 1962: 415–416).

Ovi redovi iz Ristićevog eseja „O modernom i modernizmu, opet“ (1955) pokazuju smisao estetske i etičko-revolucionarne kategorije zla u Ristićevom viđenju avangardne umetnosti, pa i svog antiromana, čije će drugo izdanje uskoro prirediti za štampu. Važno je primetiti da je takvo shvatanje avangardne umetnosti Ristić zastupao pedesetih i šezdesetih godina u socijalističkoj Jugoslaviji, kulturno-političkom projektu koji je zamišljao kao onaj u kojem se apsorbuje dijalektika avangardnog umetničkog procesa. Magijska konkretizacija i umetnost kao ritual, demonsko zlo kao rezistencija i noćna strana čoveka kao nesvodivi višak koji generiše društvenu promenu, ostaće trajna tema Ristićeve esejistike, posebno „naknadnog pariskog dnevnika“ 12 C.

## *Ernstova Sova i golubovi*

Jedina prava, originalna ilustracija u drugom izdanju *Bez mere* bila je slika (ulje) Maksa Ernsta, naslovljena kao *Sova*. Ona se nalazi na vrlo istaknutoj poziciji: smeštena je pre svih drugih elemenata romana, čak i pre unutrašnje naslovne strane, te funkcioniše kao neka vrsta uvodne i naslovne ilustracije, ikoničke metonimije za celo delo, kao što je to bila Ruka slave u prvom izdanju. Uz to, ona je štampana preko cele strane, u boji, a reprodukovana je sa originala koji je Ristić kupio u Parizu u vreme kad je počinjao pisanje antiromana, što su sve elementi koji osnažuju njenu simboličku vrednost. Ali iako nas vraća u doba nastanka *Bez mere* i svedoči o autentičnoj vezi sa francuskim pokretom i avangardnim likovnim izrazom, u kontekstu drugog izdanja *Bez mere* ona je bila manje u funkciji *avangardnog elitizma* kao subverzivnog zatamnivanja značenja, a više u funkciji *bibliofilskog elitizma* i pretvaranja čitavog romana u *dokument o romanu*, ili dokument o avangardnoj delatnosti autora, kako su to na svoj način težili da učine i Ristićevi naknadni komentari i beleške. Zanimljivo je da će autorovo „osvajanje“ i dokumentaristička rekonstrukcija antiromana-zamka i na ovoj tački biti praćena jednom (ne)očekivanom i u mnogo čemu „gotskom“ *subverzijom teksta*.

Maks Ernst je bio Ristićev omiljeni slikar iz nadrealističkog kruga, pored ostalog i zbog Ernstovih ezoterijsko-hermetičkih istraživanja.<sup>81</sup> Maks Ernst je jedan od retkih nadrealista čije je delo, posebno u dvadesetim godinama, bilo intenzivno uronjeno u „podzemne“, ponajviše alhemijske tokove.<sup>82</sup> Pristizanje Ernstove *Sove* na pročelje

---

<sup>81</sup> Up. Ristićev opis Ernsta u istom razgovoru u kojem je obznanio i neobičan zaplet povodom naslovljavanja njegove slike: „Ostavljam po strani to što je on neosporno jedan vrlo veliki slikar, danas svakako jedan od najvećih, hoću da istaknem onaj mediumski, tačnije rečeno *metempsihotični* karakter njegove pojave među nama. U tom čarobnjaku su se neobjašnjivo reinkarnirali, pored nekih drugih i izuzetnih fantoma, Hieronymus Bosch, Leonardo da Vinci i Cornelius Agrippa. Nije slučajno što se Agrippa, taj arhivolšebnik, rodio tako blizu mesta rođenja Maxa Ernsta 400 godina pre njega. Bio je to jedan od najvećih okultista svih vremena, filozof, lekar, alhemičar, autor traktata *De occulta philosophia* i *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*. Da li bi se moglo naći slikarstvo koje više od Ernstovog odgovara fantastičnim Agrippinim teorijama o trima svetovima, o kliconosnom 'duhu svemira', o kabalističkom božanskom zračenju, o magičnim silama stvari i elemenata i tako dalje“ (Ristić 1977: 16).

<sup>82</sup> O ezoterijskim motivima kod Ernsta v. studiju *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* (Warlick 2001); o Ernstovom radu u domenu umetničke knjige i štampe v. eseje u katalogu *Max Ernst: Beyond Surrealism* (Rainwater 1986). Iz perspektive Ristićevih kosmoloških interesovanja šezdesetih godina i njihovog odraza u uređenju knjige *Bez mere*, zanimljivo je da je jedna od najlepših umetničkih knjiga 20. veka, *Maximiliana* (1964), koju je Ernst izradio sa ruskim futuristom i poznatim izdavačem Iljazdom (Ilja Zdanovič), bila posvećena zaboravljenom devetnaestovekovnom astronomu, Vilhelmu Tempelu. Tipografski eksperimenti i inovacije *Maximiliane* bili su inspirisani „mističkim idejama o kosmičkoj strukturi – arbitrarnoj, tajnoj i božanskoj“, „analogijom između tipografije i nebeskih kretanja“, „između same knjige i kosmosa“ (Greet 1986: 132, 155).

Ristićevog antiromana bilo je praćeno jednom neobičnom „dramom“ vezanom za naslovljavanje i tumačenje te slike-ptice.<sup>83</sup> Naime, kada je Ristić 1927. kupio Ernstovu sliku u Nadrealističkoj galeriji, ona nije imala naziv, tako da je Ristić sam „krstio“ platno. Ali to će se naslovljavanje ispostaviti kao jedna neplanirana nadrealistička antifraza:

„Dosta godina kasnije (1962), kad sam rešio da njenu reprodukciju stavim na čelo drugog izdanja *Bez mere*, u zanimljivoj i dokumentovanoj knjizi Patrica Waldberga o Maxu Ernstu našao sam reprodukciju vrlo slične Ernstove slike ispod koje je pisalo *Sova*. (Ernst je imao običaj da pravi nekoliko verzija iste slike), pa sam i svoju sliku krstio *Sova*. [...] Godine 1963, u katalogu izložbe Ernstove grafike i knjiga koje je on ilustrovao, pod rednim brojem 62, nalaze se i detaljni podaci o drugom izdanju *Bez mere* i o Ernstovoj slici kojom je knjiga ilustrovana, nazvanoj tu *Golubovi u kavezu*. Pogledate li pažljivije sliku, uverićete se da to zaista mogu biti i dva goluba. [Je li originalni naziv Ernstov?] Svakako. Godinu dana pre pomenute izložbe ja sam mu bio poslao jedan primerak drugog izdanja *Bez mere*“ (Ristić 1977: 13).

Karakteristično je da svojim samostalnim naslovljavanjem Ernstove slike Ristić pravi jednu *okularnu omašku* koja na mestu *dve dnevne ptice* (golubovi) uočava jednu *noćnu pticu* (sovu). To zamenjivanje, bez obzira što za njega postoji i spoljašnji, materijalni osnov (sličnost slike koju Ristić poseduje i one koju je video u katalogu), možemo okarakterisati kao jednu tipičnu dalijevsku kritičko-pranojačku interpretaciju, tj. *pogrešno čitanje/gledanje* kao oblik prevođenja, prisvajanja i uzurpacije predmeta kroz determinizam vlastite *želje*. Ristićeva omaška govori nam u kojem je svojstvu Ernstova slika trebalo da se nađe na pročelju antiromana. Ristiću je bila potrebna jedna hegelijanska, noćna i okultistička ptica-simbol i on je (greškom) vidi i nalazi na Ernstovom pariskom platnu iz doba pisanja *Bez mere*.

Unošenje Ernstove slike na najisturenije, inicijalno mesto u antiromanu, imalo je, u kontekstu ostalih autorovih paratekstualnih strategija, višestruku i ambivalentnu funkciju. Kao pariski dokument iz vremena nastanka *Bez mere*, sa aurom originala, ona je bila saglasna opštoj proceduri „razdanjivanja“, dokumentarizacije i demistifikacije antiromana, u koju se Ristić upušta pri njegovom reizdanju. S druge strane, s obzirom na Ristićevo predubedenje o njenom nokturalno-hermetičkom sadržaju, Ernstova *Sova* očigledno je trebalo da bude i jezgroviti i kondenzovani ikonički *kontapunkt* ostalim,

---

<sup>83</sup> Ptice i njihovi hibridi jedan su od opsesivnih motiva Ernstove lične ikonografije (v. Maurer 1986).

autorskim strategijama samopriređivanja (koje su naknadne, verbalne, ekstenzivne). Unoseći, kako je smatrao, Ernstovu *noćnu* pticu na čelo gotskog antiromana, Ristić je, ostajući u okvirima svojih strategija dokumentarizacije, pronašao način da izbalansira i ublaži evidentno *dnevni* smisao svojih paratekstualnih intervencija. Po svom noćnom pa i ezoterijskom sadržaju, Ernstovo platno bilo je u skladu sa poetikom antiromana; kao originalni dokument iz vremena nastanka dela, ono je u skladu sa poetikom autorskih naknadnih intervencija, autobiografizacije i „raščaravanja“ *Bez mere*.

U toj ambivalenciji funkcija koje je Ernstova ilustracija mogla imati, i Ristićeva okularna omaška postaje ambivalentan, dvosmisleni čin. Kao u detektivskim romanima, koje sve psihoanalitičke omaške-simtomi implicitno sadrže, Ristićeva pogrešna pretpostavka o sadržaju Ernstove slike, koju *intencionalno* unosi na čelo svog antiromana, *nehotično* je sprovodila upravo ono što se činilo da ometa i potire. Naime, želeći da unese (nokturalni) kontrapunkt svojim gestovima demistifikacije hermetičnog teksta, autor ipak uneo samo (dnevni) kontrapunkt vlastitim intencijama. Ristić je time uspeo da na jedan redak i nepredvidiv, *autentičan* način – *greškom, željom* – u antiroman unese onaj *dnevni*, „golubiji“ smisao koji je na drugim mestima u antiroman unosio tek kao njegov naknadni čitalac, gost i revenant. U *pogrešnom* naslovljavanju Ernstove slike Ristić nije ostavio samo indicije kako je sliku razumevao u sklopu širih strategija priređivanja svog dela (sova, noć), već je upravo na tom mestu omašivanja uspeo da na autentičan, neintencionalan način *slučajno* postigne ono što je svojim naknadnim intervencijama postizao samo racionalno, u koliziji sa gotskom poetikom antiromana (golubovi, dan). Tek u *koliziji autorskih intencija* antiroman uspeva da sebe obogati tim novim *dnevnim* smislom Ernstovih golubova, odnosno tek autorova *nehotična* „strela“ uspeva da unese dnevni zrak u hermetično tekstualno zdanje gotskog antiromana.

Tek nesvesnim *krijumčarenjem* golubova pod imenom sove demistifikujuće intencije naknadnog autora-posetioca uspevaju da na autentičan, *unheimlich* način penetriraju u hermetičku i hermetičnu poetiku antiromana. Pogrešno naslovljena i praktično nepostojeća Ernstova *Sova* mesto je gde dva smisla antiromana, izvorni i naknadni, noćni i dnevni, intencionalni i nehotični, koincidiraju u *dijalektici omaške*. To je i jedino mesto gde je hermetički antiroman, mimo autorovih intencija, upisao u sebe vlastitu negaciju kao zalag svog novog, drugog ispoljenja. Ironijom i crnim humorom omaške ernstovska buljina rasprsnula se u svoja dva nevina i bezazlena golubija lika,

upisavši u magijsko-ezoterični antiroman i tu *unheimlich* čaroliju psiholoških obmana, kao oblik razvlašćenja (svesnog) autora pred subverzijama samog teksta (nesvesnog). U naznačenom smislu, poetička težina te male paranoidne omaške u naslovljavanju uvodne ilustracije antiromana ekvivalentna je ozbiljnosti i težini ekstenzivnih procedura Ristićevih samotumačenja i drugih, naknandnih i hotimičnih, paratekstualnih intervencija prilikom priređivanja drugog izdanja *Bez mere*.<sup>84</sup>

Ernst, koji se pojavljuje na tako istaknutom mestu drugog izdanja *Bez mere*, nije, međutim, stranac koji prvi put boravi u Ristićevom antiromanu.<sup>85</sup> Od drugog izdanja *Bez mere*, zahvaljujući Ristićevim komentarima, čitalac je obavešten i da su određene stranice antiromana bile građene kao „prepisivanje“ i *verbalno citiranje likovnog predložka, ilustrovanje tekstom ili ekfrazom*.<sup>86</sup> Tako se u poglavlju „Kako se nazire jedan drugi svet“, koje je prvobitno trebalo da nosi naziv „Maks Ernst“,<sup>87</sup> nalazi odlomak koji je „tačan opis jedne slike Maxa Ernsta, *La Carmagnole de l'amour*, koja je prvi put bila izložena januara 1927. u pariskoj galeriji Van Leer“ (Ristić 1986: 249). To što je opis slike u samom narativu uobličeno je kao proživljavanje junaka Romana, koji je u ovom poglavlju građen kao kompozit reminiscencija na Bretona i Ernsta. I nešto dalje, povodom stihova na kraju istog poglavlja autor obaveštava da je reč o motivima koji su „inspirisani grafikom, odnosno crtežima Maxa Ernsta iz mape *Historie Naturelle* (in-folio, Pariz 1926)“. Tako su Ernstova slika i posebno *frotaži*, kao likovni ekvivalent verbalne tehnike automatskog pisanja, u antiromanu postali predložak jednog novog,

---

<sup>84</sup> Da celokupno ovo tumačenje strukturalnih i poetičkih efekata omaške u naslovljavanju Ernstovog platna i samo ne bi bilo jedna omaška, potrebno je naznačiti da celokupna interpretacija počiva na pretpostavci da naslov Ernstovog platna jeste *Golubovi u kavezu*, što za vreme kad Ristić kupuje to neimenovano platno nije izvesno, ali je poznom Ernstovom autorskom intervencijom naslovljavanja trajno upisano u estetski identitet te slike, a posredno i antiromana u koji je integrisana.

<sup>85</sup> Ernst ima važnu ulogu i u Bretonovoj *Nađi*, koja pri poseti Bretonovom stanu tumači i Ernstovo platno *Ali ljudi o tome neće ništa znati*, „i to sasvim u skladu s podrobnim objašnjenjem koje se nalazi na poleđini platna“ (Breton 1999: 126). To objašnjenje bilo je alhemijsko (v. Warlick 2001: 72) i u skladu sa demonstracijom Nađinih međujimskih i proročkih moći. Treba primetiti važnu razliku: u Bretonovom (anti)romanu Ernst je otvoreno imenovan a pomenuto platno reprodukovano, sasvim nasuprot njegovom sablasnom i palimpsestnom prisustvu u Ristićevom antiromanu.

<sup>86</sup> O ekfrazi, književnom predstavljanju vizuelne umetnosti, tj. „verbalnom prikazu grafičkog prikaza“, v. temat koji je Oto Horvat priredio u časopisu *Polja* (Horvat 2009).

<sup>87</sup> Kako to svedoči „Daktilopis *Bez mere*“, prvobitni, rukom ispisani naslov sedmog poglavlja antiromana bio je „Maks Ernst“, ali je taj naslov precrtan i zamenjen aktuelnim, u kojem su predložak i primenjena tehnika ekfrazom ostali skriveni. Zanimljivo je da je u daktilopisu i uz ovo poglavlje stajala *fusnota*, na istom mestu na kojem će Ristić 1962. staviti svoju naknadnu Belešku; ta bi fusnota, koja je u daktilopisu precrtana i izostavljena iz prvog izdanja *Bez mere*, već 1928. čitaoca obaveštavala da je naznačeni deo teksta bio rađen „Po slici Maksa Ernsta, kao i cela pesma“ (A7; v. Prilog 21, 22). Primer je karakterističan za to kako su Ristićeve naknadne Beleške obnavljale i rekonstruisale genetički pred-stadijum daktilopisa antiromana.

palimpsestnog prepisa-ekfrazе, neke vrste *tekstualnog frotaja*, maštanja olovkom preko teksture već postojećeg (likovnog) objekta-predložka.<sup>88</sup> Bez autorovog objašnjenja čitalac bi teško mogao da dešifruje naznačene odlomke teksta i njihov likovni pod-tekst, premda je epigraf uz naznačeno poglavlje već sadržao Ernstovo ime, signal koji će Ristićeva naknadna beleška samo do kraja eksplicirati.

Ta vrsta tekstualnog kolažiranja i ekfrazе sreće se i na drugim mestima *Bez mere*. Tako je i Ernstova inicijalna *Sova* u drugom izdanju *Bez mere* bila samo ikonička najava Brankuzijeve *Ptice u prostoru*, skulpture koja je poslužila kao ekfrastički predložak za prološko poglavlje „Međudnevica“, koje je trebalo da „odbije čitaoca, da brani ulaz u moju knjigu, kao podignut most preko opkopa oko tvrđave, ili zamka“ (212). Iz Ristićevog bavljenja kolažnom formom i njenom teoretizacijom u vreme kad počinje da piše *Bez mere* znamo da su te multimedijalne citatne forme bile deo širih istraživanja na kojima je Ristić izgrađivao eksperimentalnu tekstualnost i strukturu svog antiromana.

Drugo izdanje *Bez mere* je u likovnom pogledu pretrpelo značajne izmene, ali na način koji ostaje u dosluhu sa njegovim prvim izdanjem: „izdavački delikates“ postao je profesionalno bibliofilsko izdanje, a kabalističke vinjete rasute kroz tekst zamenjene su demonološkim i mističko-kosmološkim ilustracijama na obodu knjige. Koncentracija ilustrativnog materijala na rubovima *knjige* bila je saglasna sa ostalim paratekstualnim strategijama autora, koji je u koncentričnim krugovima oko teksta-dela rasporedio kompaktan korpus naknadnog periteksta (Predgovor, Beleške, Izvodi iz kritika). To povlačenje ilustracija sa *marginā teksta* na *rubove knjige* bio je samo duboki „udah“ nakon kojeg će, u trećem izdanju, ilustracije prodredi još dublje, tj. u samo tekstualno tkivo i „sintaksu“ antiromana.

---

<sup>88</sup> Frotaji su po načinu izrade bili neka vrsta *palimpsestnog automatizma*, tj. dobijaju se trljanjem olovke preko listova papira ispod kojih mogu biti smešteni različiti materijali i predmeti. Kako je pisao Ristić, Ernst tehniku frotaja „nije pronašao (jer je deca koja list hartije stavljen na metalan novac trljaju nezašiljenim krajem olovke odavno poznaju), ali ju je ipak otkrio, dala je u svim ovim crtežima čudesne rezultate jer je kombinovana sa izvanrednom sposobnošću Maxa Ernsta da svojom poetskom fantazijom u materiji i njenim slučajnim oblicima, njenoj strukturi, nalazi slike svoje mašte, i da stvaralačkom snagom protumači svoje vizije prvobitno izazvane slučajnošću jednog vida materije, odnosno pasivnim potčinjavanjem hipnotičkom dejstvu te slučajnosti, potčini tu materijalnu slučajnost aktivnom interpretatorskom (a ne reproduktivnom) delovanju te vizije, odnosno svoje vizionarne mašte“ (Ristić 1986: 249–250). U pogledu *serijalizacije* kolažne forme (*La vie mobile*) koju Ristić istražuje u vreme pred pisanje *Bez mere*, zanimljiv je podatak da se Ernstova frotajna mapa *Histoire Naturelle* smatra „neposrednim prethodnikom“ njegovih *romana-kolaža* (Maurer 1986: 56). O alhemijskim sadržajima mape *Histoire Naturelle* v. Warlick 2001: 84 i dalje.

#### 4. 3. 2. 3. TREĆE IZDANJE *BEZ MERE* (1986)

Ono što je nagovešteno o odnosu teksta i slike u *Bez mere* konačni rasplet dobija u trećem izdanju antiromana. Ono je objavljeno kao treća knjiga *Dela Marka Ristića*, koja su u Nolitu počela da izlaze početkom osamdesetih godina, pred sam kraj autorovog života. Biće to i poslednja knjiga *Dela* koja je izašla iz štampe, i to već kao posthumno izdanje (knjiga se pojavila 1986, dve godine nakon Ristićeve smrti). Ovo izdanje saobraženo je uniformnom izgledu edicije (v. Prilog 14), čime je sasvim izgubljeno elistističko svojstvo (izdvajanje, singularizacija) koje je *Bez mere* imalo u dva prethodna izdanja. *Bez mere* sada je lokalizovano i kontekstualizovano prevashodno kao jedinica unutar *opusa autora*.

S obzirom na značaj *opera omnia* jedinice u Ristićevim poetičkim koncepcijama, može se, međutim, reći da je *Bez mere* tek tu stiglo tačno na *svoje mesto*. Da su *Dela* do kraja realizovana, moglo bi se mnogo jasnije videti koju je ulogu *Bez mere* imalo i u lineranoj sintaksi i mozaičkoj strukturi Ristićevog opusa. U okviru kompozicije *Dela*, Ristić je *Bez mere* smestio između knjiga *Uoči nadrealizma* i *Oko nadrealizma I-II*, dakle zaista kao „predznak raskida“, tj. mesto *kopče* i *prekida* između *prednadrealističke* i *nadrealističke* faze delovanja. Takvim pozicioniranjem Ristić je *Bez mere*, to „bezoblično čudovište za ujed“, okružio *monstruoznim kompendijem* koji čini trilogija *Uoči / Oko nadrealizma*, sugerišući da bi na određeni način *Bez mere* moglo biti stastavni deo te „trilogije“. Strukturno takvu je analogiju moguće povući. Mozaičko-fragmentarna struktura antiromana kompatibilna je sa „zborničkom“ strukturom trilogije, „jedne prilično čudovišne knjige“, kojoj je Ristić razmišljao da da „naslov *Compendium Maleficarum* (kako je glasio naslov knjige koju je početkom 17. veka objavio čuveni italijanski demonolog)“ (Ristić 1977: 153).<sup>89</sup> Ono što je bilo *monstruozno* u toj knjizi nadrealističkih maleficija jeste pre svega *zlo besformnog*, *zlo-dela*, ili „dela-nedela“, koje „ne pripada nikakvom književnom rodu“ (153). I trilogija *Uoči / Oko nadrealizma* i antiroman *Bez mere* imali su istovrsnu zborničko-fragmentarnu strukturu, istovremeno *linearno-hronološku* i *mozaičko-prostornu*. Ta struktura je, kako smo pokazali, i u osnovi jedinice *sabranih dela* koju je Ristić razrađivao šezdesetih godina 20. veka. Sabrana dela,

---

<sup>89</sup> Tako je, na posredan način, duh sedamanestovekovnih knjiga i hermetičkih tradicija evociran i u sasvim uniformnom i još jednom poetički preobraženom, trećem izdanju *Bez mere*.



zbornik-časopis ili antiroman, počivaju na istovetnoj strukturnoj podlozi i homologni su izraz iste monstruozne, vanžanrovske forme bez mere.

Izmene unesene u treće izdanje *Bez mere*, delo koje 1986. postaje svojevrsna *antiromaneskna trilogija*, ticale su se i rasporeda, i tehnike, i semantičkih aspekata likovno-ilustrativnog materijala. Informacije o ilustracijama prvog izdanja i Ernstovoj *Sovi*, koje su se u drugom izdanju nalazile na samom kraju knjige, sada su premeštene na početak dela (pre Ernstove slike). Iako je Ristić u međuvremenu uvideo grešku u naslovljavanju Ernstove slike, njen naziv u trećem izdanju *Bez mere* nije izmenjen i ispravljen. Takođe, nikakvom napomenom nije upućeno na postojanje drugog izdanja (1962), niti na sve razlike koje je delo pretrpelo u odnosu na njega. Sistem tih nenaznačenih razlika poseduje svoju logiku i može se tumačiti kao dovršenje poetičkog procesa započetog paratekstualnim izmenama drugog izdanja *Bez mere* i preloma koji su u nokturalni antiroman uneli prokrijumčareni Ernstovi golubovi.

Ezoterijsko-okultističke ilustracije sa preliminarnih strana drugog izdanja *Bez mere* sasvim su nestale. U trećem izdanju ilustracije se opet vraćaju internoj poziciji koju su imale u prvom izdanju, naime bliže samom tekstu antiromana. Ali za razliku od izdanja iz 1928, ilustracije više nisu vizuelne šifre na belinama dispozitivnih prekida, već prodiru u samu sintaksu tekstualnosti, na zasebne stranice unutar poglavlja antiromana, a kojima su u tematskoj vezi.<sup>90</sup> Tipologija tih tematskih veza sada je dokumentarno-autobiografska.

Devet ilustracija koje su antiromanu pridodate u trećem izdanju mogu se grupisati u tri osnovne celine. 1) Jednu bi činili *vizuelni predlošci* u širem smislu: Brankuzijeva skulptura *Ptica u prostoru*, De Kirikovo metafizičko platno *Piazza d'Italia* i tri rada Maksa Ernsta (slika *Karmanjola ljubavi* i dva frotaza iz mape *Historie naturelle*). 2) Drugu grupu čine dve reprodukcije vezane za *književna dela*: izvorne ilustracije *Otrantskog zamka* H. Volpola i slika salona Nautilusa iz Žil Vernovog romana *Dvadeset*

---

<sup>90</sup> Spisak devet ilustracija u trećem izdanju *Bez mere* (broj stranice, naslov poglavlja, natpis ispod ilustracije): **1.** (str. 28) „Međudnevica“ – CONSTANTIN BRANCUSI: *Ptica u prostoru*, 1925. (mramor. Visina 1.80 m); **2–4.** (str. 44 i 45) „Kako se nazire jedan drugi svet“ – MAX ERNST: *Karmanjola ljubavi*, 1926; MAX ERNST: *Strašila* („frottage“ iz mape *Historie naturelle*, 1926); MAX ERNST: *Pampe* („frottage“ iz mape *Historie naturelle*, 1926); **5.** (str. 56) „U srednjovekovni zamak“ – CASTELO DI OTRANTO. Ilustracija za italijanski prevod romana Horacea Walpolea *The Castle of Otranto*; **6.** (str. 78) „Legendarno sna / Geometrijsko mesto II“ – GIORGIO DE CHIRICO: *Piazza d'Italia* (1914); **7–8.** (str. 92 i 93) „Svedok ili saučesnik“ – Veliki salon „Nautilusa“; „Nautilus“, podmornica koju je Jules Vernes zamislio 1864. (Ilustracija za čuveno originalno izdanje Verneovih dela J. Hetzel et C.); **9.** (str. 96) „Svedok ili saučesnik“ – ETIENETTE MATEILLE.

*hiljada milja pod morem*. Ove dve ilustracije karakteristične su po *istorijsko-poetičkom rasponu* koji oslikavaju: od začetnika *gotskog romana* do začetnika *SF-romana*, kao jednog od derivata gotskog žanra. Izvorni naučno-fantastični momenat, vezan za lektiru iz Ristićevog detinjstva, zadobija posebne konotacije s obzirom na Ristićeve kosmološke i astrofizičke preokupacije iznesene u Predgovoru antiromanu. 3) Poslednju jedinicu činila bi *privatna fotografija* Ristićeve guvernante Etjenet Matej (v. Prilog 15). Kao *dokumentarna* i *autobiografska* (nasuprot magijskoj Ruci slave iz prvog izdanja), ova fotografija je predstavljala krajnje ishodište transformacije ilustrativnog materijala, ali i poetike Ristićevog aniromana.

Ponovnim prodorom u unutrašnjost antiromana, ilustracije su prekoračile prag autonomnosti teksta, tako da su sada s njim još prisnije povezane. One više nisu neupadljive vinjete, već zapremaju čitave stranice antiromana. Takođe, nisu samo znak za čitanje dela u određenom ključu, već su vizuelno uprizorenje sadržaja određenog poglavlja, i to u skladu sa referencijalno-dokumentarnim pod-tekstom koji je autor tek u drugom izdanju svojim samotumačenjem uveo u antiroman. Ilustracije predstavljaju neku vrstu *materijalizacije* Ristićevih naknadnih komentara, pogovora i beležaka u samom tkivu antiromana. Ako je autor svojim komentarom na kraju knjige dešifrovao određeni deo teksta kao ekfrazu Ernstove slike, taj (s)likovni podtekt sada je izranjao u samom tekstu koji ga je prvobitno „ilustrovao“. Na taj način dovršen je proces povezivanja teksta i parateksta *Bez mere*: autorovi komentari više nisu samo naknandan i okvirni, prostorno (kraj knjige) i vremenski (s distance od 33 godine) udaljen dodatak tekstu, već se efekti i smisao tih komentara materijalizuju u samom tkivu dela, srastaju sa tekstom, pa čak i prethode čitaočevom susretu sa diskursom naknadnih i dislociranih autorskih beleški. Antiroman je asimilovao promene koje su u njega paratekstualno utisnute u drugom izdanju. Antiroman je sada zamak u kojem je svetlo upaljeno, premda se i nove, dokumentarističke „prikaze“ u njegovoj lavirintskoj tekstualnosti mogu shvatiti kao samo još jedna od čarolija, metamorfoza i utvarnih izobličenja koje čitalac zatiče u njegovoj gotskoj arhitek(s)turi.

#### 4. 3. 2. 4. MEĐUDNEVICA I MEĐUDELO: ANTIROMAN OD KABALE DO MIMEZE

Transformacija *Bez mere* od prvog do trećeg izdanja poetički je vrlo složena. Za razumevanje poetike Ristićevog antiromana vrlo je važno kako će se shvatiti i razrešiti ta metamorfoza dela u vremenu, antiromana kao svojevrsnog *work in progress* koje na svakom stadijumu i negira i reintegriše svoje prethodne realizacije. Proces kojem je *Bez mere* u celini podvrgnuto od prvog do poslednjeg izdanja mogao bi se ilustrovati na primeru prvog i jednog od njegovih najhermetičnijih poglavlja, „Međudnevica“. To prološko poglavlje počinjalo je sledećim rečenicama:

„Provedi to što nisi iskazao, u glatkoj ptici. Ne! probavi tim, što ne smeš reći, u tom treptaju od kristala. Vidim, svakim pogledom, od kuda doleće taj oniks.“

Čitalac prvog izdanja imao je pred sobom samo hermetični i neprohodni lirsko-vizionarni stil ovog poglavlja, otežanu formu i diskurs „šuma“. Autor je njime, prema vlastitom svedočanstvu, hteo da oteža i brani ulaz u svoju knjigu, ostavljajući tu „pristupnu besedu“ kao „nerazumljivu, nakaradnu, nakaznu, rogobatnu, čak i u pogledu pravopisa i jezika“ (Ristić 1986: 247). Jedino sredstvo za dekodiranje tog pristupnog *noire* poglavlja predstavljao je ostatak teksta antiromana, u kojem su se mogli naći motivski tragovi i odjeci inauguralne „Međudnevice“; tako je na jednom (autocitatnom) mestu to tekstualno „pročelje“ antiromana bilo predstavljeno kao deo Romanovih avantura (1986: 53), a neki iskazi iz uvodnog poglavlja („tako mesto da KAŽE on POSTAJE taj vrt“, 29) mogu se povezati sa teorijom o magijskom principu konkretizacije i jednačenju sadržine i forme, koja je razvijana u diskurzivnim delovima antiromana, itd. U svakom slučaju, značenje poglavlja je otvoreno, difuzno i začudno.

U drugom izdanju *Bez mere* toj jedinici teksta pridružena je autorova naknadna beleška i komentar. On već nakon prve dve rečenice poglavlja čitaocu „otkriva“ da se ispod orintološke metaforike krije jedna od onih „zaista besprimerno glatkih, sintetičkih, geometrijskih skulptura što ih je Constantin Brancusi izvajao, istesao, isklesao, izglačao, u kamenu, u hrastovini, u mermeru, u oniksu, savršene, kristalne“ (1986: 247). Paradoks autorove strategije je da tim *razjašnjavanjem* intermedijalnog podteksta želi da (i dalje) brani *nerazumljivost* i nekomunikativnost teksta, jer „otkrivajući ovu profesionalnu tajnu [...] nisam, naravno, ovu inauguralnu *međudnevicu*

učinio 'razumljivijom'. Ni želeo da to učinim" (247). Ipak, pošto je sistemom fusnota čitalac odmah nakon prvih „nerazumljivih“ rečenica nokturalne „Međudnevice“ bivao preusmeren u potpuni „dan“ raskrivanja „profesionalnih tajni“ u autorskim Beleškama na kraju knjige, implicitni čitalac više nije u mogućnosti da se neposredno suoči sa recepcijskim učinkom „mosta“ i „zida“ koji je pred njim izvorno podizalo prološko poglavlje antiromana. Lavirintom parateksta i sistemom fusnota, čitalac je tajnim hodnicima odmah sproveden do autorove radionice, gde saznaje za prirodu i smisao postupka i dobija „lozinku“ za lakši prolaz kroz ulazne vratnice antiromana i drugačije strategije njegovog iščitavanja.

U trećem izdanju *Bez mere* reprodukcija Brankuzijeve skulpture našla se u samom tekstu „Međudnevice“, kao erektivna *Ptica u horizontalnom prostoru* teksta koju čitalac *opaža* nezavisno od autorskog objašnjenja, a najčešće i pre njega. To je pred recepijenta postavljalo sasvim drugačije pitanje odnosa vizuelnog i tekstualnog, teksta i periteksta. Čak i da odabere da autorske komentare ne čita, čitalac se sa njihovim *efektima* sreće tokom samog čitanja teksta, a ukoliko prihvati da ih sledi, antiroman će mu se sve više ukazivati kao kriptovani dokument i intertekst, koji je autor u svojim naknadnim eksplikacijama dekodirao i pretumačio.

Jedno od uporišta autolegitimacije naknadnog autorskog diskursa predstavlja činjenica da su sve te ilustracije iz trećeg izdanja antiromana *mogle* biti prisutne već u njegovom prvom izdanju. Njihov prodor i vizuelno ispoljenje u teksturi antiromana samo je manifestativni trenutak jednog latentnog prisustva, koje time ne biva ukinuto: slike koje je tekst prvobitno citirao i ilustrirao, sada su slike koje tumače i dekodiraju tekst, u čijem su intertekstualnom podzemlju bile i *još uvek jesu* „zarobljene“. Da su Ernstovi frotaži, Brankuzijeva skulptura ili De Kirikova slika bili ospoljeni i u prvom izdanju *Bez mere*, čitalac bi se u antiromanu 1928. susreo sa kanonskim izrazima nadrealističkog likovnog senzibiliteta. To bi avangardnost Ristićevog dela učinilo mnogo očiglednijom, autoritativnijom, možda i prijemčivijom. Ali te su ilustracije u antiroman prodrle tek više od pola veka po njegovom objavljivanju, i to u neraskidivoj vezi sa autobiografskim i defikcionalizujućim impulsom autorovih komentara i samotumačenja. Te ilustracije više nisu u funkciji *avangardnog antiromana* iz dvadesetih godina, već u funkciji jednog *autobiografskog* ili *autofikcijskog romana* iz šezdesetih, odnosno osamdesetih godina 20. veka.

Da su se ilustracije iz trećeg izdanja mogle naći, makar u formi fusnote, već u prvom izdanju *Bez mere*, svedoči i sam Ristić kad kaže kako „već u prvobitnom rukopisu, uz reči 'u glatkoj ptici' zvezdica je upućivala na belešku pod crtom, gde je pisalo: 'Brankuzijeva ptica'“ (1986: 247). U arhivski očuvanom daktilopisu *Bez mere* zaista se ispod teksta „Međudnevice“ nalazi ta kratka napomena. Ona je iz dela očigledno ukolonjena pred samo štampanje, u skladu sa hermetičnim i hermetičkim smislom koji je autor želeo da prida svom antiromanu pisanom „protiv čitaoca“ 1928. godine. U izmenjenim biografskim i poetičkim okolnostima 1962, Ristić se opredeljuje da *naknadno dokumentarizuje* i „demistifikuje“ svoj roman, i čini to *kao čitalac i za čitaoca*, kome želi da omogući lakši i drugačiji modalitet razumevanja svog mladičkog dela. Taj drugačiji modalitet razumevanja nije proizvoljan već se u velikoj meri sastoji u restauraciji jedne alternativne vizije dela koja je u njemu već počivala kao latentna mogućnost. Ono što je u prvom izdanju *Bez mere* Ristić nastojao da sakrije i okultira, autor u izmenjenim poetičkim okolnostima raskriva i dokumentarizuje.

Ristićeve naknadne *peritekstulane* strategije mogu se videti kao opisivanje još jednog, *epitekstualnog kruga* oko teksta antiromana. Ristić svoju dokumentarizaciju antiromana sprovodi s osloncem na arhivske pretekstove, vraćajući *naknadno* antiroman na njegove *dokumentarne predstupnjeve*: na autorov *dnevnik* pisan paralelno s početkom romana („Pariski dnevnik“), ili na ranije, *predverzije* romana (daktilopis, manuskript *Bez mere*) kao dokument o njegovoj genezi. Tako se autorovim naknadnim komentarima u gravitaciono polje i poetičku topografiju antiromana uvodi još jedan paratekstualni pojas: krug *genetičko-arhivskog podzemlja* nepublikovanih (pre)tekstova. Na taj način Ristićev antiroman, krećući se i menjajući se kroz vreme, ispisuje jednu *poetičku spiral*u, niz sukcesivnih i sve širih integrativnih zahvata, na čijem se kraju antiroman vraća na svoj „prednatalni“ stadijum, kao na svoj pravi (pred)početak. Taj početak pre početka jeste i onaj koji problematizuje samu ideju o početku dela označenu društvenim ritualom njegovog *objavlivanja*.

Paratekst u svom nemom, vizuelnom vidu najbolji je i najočigledniji indikator poetičkog luka koji *Bez mere* ispisuje kroz svoja izdanja, kao i radikalnosti semantičkih i poetičkih posledica tih promena. Taj pređeni poetički put oličen je u rasponu između *kabalističke vinjete* i *porodične fotografije*, između drvoreza magijske sveće za nalaženje skrivenog blaga spravljene od ljudske masti, i dokumentarne privatne fotografije

guvernante u koju je Ristić kao dečak bio zaljubljen. Taj luk *od kabale do mimeze* Ristićev antiroman pritom prelazi ostajući isti, *nepromenjen tekst*, pa i isto, jedinstveno *književno delo*. Ilustracije, kao i celokupan paratekstualni aparat *Bez mere*, pružile su mogućnost da se nadrealistički antiroman realizuje u tri *identično različita*<sup>91</sup> oblika. Ne menjajući u osnovi tekst dela Ristić je manipulacijom elemenata koji tekst okružuju uspeo da radikalno preoblikuje njegov smisao.

Zanimljivo je da bi se taj problem *identične različitosti* i trolike realizacije antiromana, kao jedan *par excellence* hermeneutički problem, mogao objasniti iz samog hermetičko-kabalističkog jezgra Ristićevih prvobitnih inspiracija prilikom oblikovanja vizuelnog identiteta *Bez mere*. Kako to svedoči i ezoterijski „amalgam“ u Ristićevom antiromanu, hermetičke tradicije bile su i tradicije određenog tipa čitanja i *tumačenja* tekstova. Njihove implikacije mogle bi se povratno primeniti na razumevanje Ristićevih strategija, tj. radikalnog preoblikovanja smisla dela (okultacija – dokumentarizacija) bez izmene njegovog osnovnog teksta i sadržaja. Taj hermetičko-hermeneutički model pokazuje kako se i mimeza, ili *upravo mimeza* može videti kao ispunjenje kabalističko-hermetičkog principa položenog u temelje antiromana. U nastavku ćemo predstaviti osnove tzv. hermetičke semioze i kabalističko-rabinskog tumačenja, u kojima se može naći model za razumevanje nekoliko važnih poetičkih aspekata Ristićevog antiromana i njegovih hermetičko-ezoterijskih inklinacija. Najpre, ideje o „nepogrešnom“ i savršenom pseudosakralnom tekstu antiromana koju Ristić uvodi u „Epilogu“ *Bez mere*, a zatim i poriva da se neizmenjivi tekst upravo (samo)tumačenjem uvek iznova prisvaja, potvrđujući svoju „svetost“ snagom da odgovori na svaki novi istorijski trenutak i poetičku potrebu.

---

<sup>91</sup> Pomenuta sintagma nalazi se u naslovu jedne skorašnje studije T. Brajovića, ali je koristimo nezavisno od tog konteksta.

#### 4. 3. 3. HERME(NEU)TIKA: NEPOGREŠIVI TEKST I BESKRAJNA ISTUMAČIVOST

##### 3. 3. 1. Tradicija hermetičke semioze i rabinska hermeneutika

Moderna hermeneutika je u svom nastanku povezana sa teološkom egzegezom. Ali i okultističke i hermetičke filozofije, kabala, alhemija i gnoza, deo su jedne osobene i duge hermeneutičke tradicije. U *Granicama tumačenja* U. Eko opisao je načela tradicije *hermetičke semioze*, koja „napaja veliki deo moderne kulture, od magije do nauke“, sve do modernih književnih teorija, posebno onih koje su, nakon ničenaskе smrti boga i bartovske smrti autora, u središte stavile *lektora*, odnosno čitaoca. *Hermetička semioza* predstavlja alternativu greko-romanskom, aristotelovskom modelu mišljenja i tumačenja, zasnovanom na načelima granice, identiteta, neprotivrečnosti, adekvacije i uzročnosti, u kojima nije teško prepoznati afinitet sa osnovama zapadnoevropskog racionalizma. Okrenuta beskonačnosti i sinkretizmu, *hermetička semioza* počiva na paradigmi *sličnosti* i *analogije* i vodi „mistici beskrajnog tumačenja“ univezuma i/kao teksta.

„Taj način razmišljanja [...] poprimio je prepoznatljive oblike koji se daju dokumentovati u prvim stolecima posle Hrista, razvijao se, donekle u tajnosti, u srednjem veku, trijumfovao je u doba kada su humanisti otkrivali hermetičke spise, stopio se sa širom strujom renesansnog i baroknog hermetizma, nije nestao s pojavom galilejevske kvantitativne nauke, da bi potom oplodio romantičarske estetike, okultizam devetnaestog veka i, držim, mnoge savremene kritičke teorije“ (Eko 2001: 10).

Pod savremenim kritičkim teorijama Eko podrazumeva *reader oriented* teorije, ali pre svega dekonstrukciju, Deridinu negativnu teologiju, Blumovu kabalističku i Hartmanovu talmudsku tradiciju.

Postoje tekstovi na kojima su ta beskrajna semioza i prekomernost interpretacije posebno „isprobavani“ tokom književne i kulturne istorije, poput Homera u antici, Svetog pisma u patristici i sholastici, ili Talmuda u jevrejskoj kulturi (v. Eko 2001: 90). Svoјstvo prekomerne istumačivosti, izvorno vezano za svete i religijske tekstove, potom se prenelo i na brojne sekularne tekstove koji su, pod povoljnim recepcijskim uslovima, „postali sveti u metaforičkom smislu“, što Eko ilustruje primerima Vergilija, Dantea,

Rablea, Šekspira ili Džojisa (91). Ali, kad su jednom uvedeni sekularni i recepcionistički kriterijumi, postavlja se pitanje nije li svaki tekst, posebno književni tekst, podložan takvom *posvećivanju*, tj. ne implicira li sama pretpostavka o književnom delu jednu osnovnu *granicu* teksta i putem nje jednu „tekstualnu svetost“ kao takvu, i u kakvoj su vezi ta fiksiranost i neizmenjivost teksta sa „lutanjem značenja“ i njegovom beskrajnom istumačivošću? Jedan od mogućih odgovora na ova pitanja može ponuditi istraživanje teološkog nasleđa u postmodernom mišljenju koje Suzan Handelman daje u knjizi *The Slayers of Moses* (1982), objavljenoj nekoliko godina pre Ekovog kursa o hermetičkoj semiozi.

Ono što je kod Eka *hermetička semioza* heretičkih i heterodoksnih „podzemnih tokova“ evropske religiozne kulture, Handelman će pokazati kao temeljno svojstvo jednog od „ortodoksnih“ religijskih sistema. Nakon opisa „konflikta interpretacija“ između grčke, rabinske i patrističke tradicije, Handelman u drugom delu studije prati strukturne podudarnosti između rabinističke hermeneutike i moderne (književne) teorije, posebno kod S. Frojda, Ž. Lakana, Ž. Deride i H. Bluma. Do preseka *hermetičke semioze* i rabinsko-hebrejske tradicije tumačenja dolazi pre svega u teozofsko-mističkoj *kabali*, razvijanoj u evropskim jevrejskim zajednicama od poznog srednjeg veka, a čiji su se principi plodno spojili sa renesansnim neoplatonizmom oživljenim otkrićem antičkog hermetičkog korpusa. Hermetičku semiozu jevrejskog misticizma i kabale, Handelman, međutim, vraća na izvore, pokazujući ih kao tek radikalizaciju ortodoksnih i normativnih polazišta rabinsko-midraškog odnosa prema jeziku, tekstu i bogu.<sup>92</sup>

Za razliku od starogrčke i patrističke tradicije, a kasnije i protestantizma, pristup jeziku, značenju, pismu i bogu u judaizmu bio je temeljno lingvistički, skripturalan i interpretativan, sa „standardizovanim“ tendencijama ka ekscesu diferenciranja i pluralizmu značenja. Ta centriranost judaizma oko teksta i zavisnost od Knjige, po Bet Šaron Eš jeste ono što

„razlikuje judaizam od transtekstualnih ili antitekstualnih aspekata hrišćanstva. Načelno govoreći, rabinski midraš razlikuje se od hrišćanske egzegeze zbog prirode teksta (Tora vs.

---

<sup>92</sup> Geršom Šolem, koji je početkom 20. veka rehabilitovao nasleđe jevrejskog misticizma u umetničkim i naučnim krugovima, u osnovi deli mišljenje da su mistički ekstremi kabale samo radikalizacija tradicionalnog i normativnog judaizma. Većina stavova koje ćemo izdvojiti iz analiza Suzan Handelman mogla bi se ilustrovati i Šolemovim napisima. Opređeljujemo se za S. Handelman zbog uverljivih podudarnosti koje autorka pronalazi između rabinske hermeneutike i (post)moderne teorije, kao i naglasaka koje stavlja na tranzitivnost religiozno-svetog i teorijsko-sekularnog.



Biblija Vulgata); mesta koje su rabini dali kometratru – usmenom zakonu ili komentaru na pismo (midraš) i komentaru na komentar (mišna) – tako da su Sveta Reč i ljudsko razumevanje postali isprepleteni na takav način da ih je teško razdvojiti; i zbog rabinske pretpostavke da su Biblija i njeno tumačenje blizanački aspekt istog otkrovenja. Jevrejska teofanija je verbalna, neprekidno razvijanje božanske kreativnosti kroz interpretaciju, pre nego otkriveni Bog kao duhovno prisustvo (ousia), kao u hrišćanstvu“ (Ash 1987: 66–67).

Koncept *svetog teksta*, koji je u središtu rabinskog shvatanja jezika i značenja, smatra je jednim od najznačajnijih doprinosa jevrejske kulture zapadnoj. Rabinska tradicija tumačenja zasniva se na principima otvorenosti, višeznačnosti i beskonačne interpretabilnosti teksta, a komentar/tumačenje čini ravnopravan i nerazdvojan deo teksta. „Tekst nastavlja da se razvija svaki put kad je proučavan, sa svakom novom interpretacijom, jer je interpretacija otkrivanje onoga što je bilo latentno u tekstu, i stoga samo njegova ekstenzija; tekst je samo-regenerišući proces“ (Handelman 1982: 49). Lavirintska stranica standardnog Talmuda, te knjige bez početka i kraja,<sup>93</sup> sa nizom glosa, tumačenja, dopisa, komentara oko osnovnog jezgra teksta (koji je već komentar), upečatljivo predočava tu procesualnu, metonimijsku, ekspanzivnu, intertekstualnu, digresivnu, fragmentarnu, lakonsku, asocijativnu, aluzivnu, komentatorsku, debatnu i kriptičnu kulturu hebrejsko-rabinske egzegeze (v. Handelman 1982: 47–49). Tumačenje nije odvojeno od teksta, ono nije dodatak već deo stalnog otkrovenja teksta, njegova ekstenzija, ispoljavanje uvek novog aspekta teksta, stalno otkrivanje mreže odnosa i značenja, sve dok svet ne postane tekst/Tora i tekst/Tora svet. Načelo višeznačnosti u okviru rabinske tradicije iščitava se i legitimiše iz stiha/Psalma (62:12): „Bog je jednom progovorio, ja sam dva puta čuo“ (Handelman 1982: 67). Takva pluralistička koncepcija Teksta kao otvorenog, samoproduktivnog procesa, gde čitalac/tumač saučestvuje u prvociranju njegovih beskrajnih (označiteljskih) mogućnosti, po S. Handelman vodi sve do „rabinskog mentaliteta“ u shvatanju omniinkluzivne tekstualnosti kod Barta i Deride.

Tekst je istovremeno *nepromenljiv* i *otvoren*, savršen i nedovršen, autoritativno fiksiran i beskrajno istumačiv i varijabilan. O svetosti teksta, parafrazirajući Šolema, odlučuje baš to što je podoban za takve interpretativne metamorfoze (Šolem 1981: 19).

---

<sup>93</sup> Poznata je izreka da „Talmud nikada nije dovršen“, a „svaki od dvadeset tomova Talmuda počinje sa stranicom dva – da pouči [...] da bez obzira koliko neko naučio, nije još počeo da istražuje njegove dubine“ (Handelman 1982: 46). Strukturu talmudske stranice evociraće Derida u knjizi *Glas. O refleksima talmudskih stranica na nadrealističkom eksperimentalnom plakatu-časopisu Četiri strane – I tako dalje* (1930) v. naš rad „How Many Pages in a Single Word“ (Andonovska 2013).

Iz takvog shvatanja svetog teksta proizilazi i poseban odnos prema *vremenu, istoriji i kontingenciji*. U Tori/Tekstu piše i mora pisati sve kako bi tekst mogao biti dijahronijski aktiviran u svakom konkretnom vremenu i prostoru. Samo tako jedan tekst može biti aplikabilan na sve situacije i svaku istorijsku partikularnost i kontingenciju – komentar/interpretacija jeste način da sveti tekst bude svet, večito živ, podložan stalnom otkrivanju, rekontekstualizaciji, prisvajanju i primeni. Handelman taj specifičan odnos sinhronije i dijahronije, teksta kao konačne determinante i interpretacije kao indeterminante, razmatra i u kategorijama strukturalne lingvistike, gde bi čin interpretacije odgovarao trenutku govora (*parole*) koji implicitnu apstraktnu strukturu jezika (*langue*) (sinhronija) konkretizuje i materijalizuje odgovarajući na partikulane istorijske potrebe i događaje (dijahronija): „implicitni ili latentni konstituenti pisanog zakona su skrivena struktura, čiji dijalektički odnos sa dijahronijskim usmenim interpretacijama čini inkluzivni sistem“ (Handelman 1982: 161). Midraška teza da svaka reč i čak slovo Tore ima 70 aspekata, lica ili smislova, što je broj za ukupnost i neiscrpnost božanske reči, kod kabalista stiže i do ideje da svaki pojedinac ima svoj „koren“ u Tori i da će u raju svaki pojedinac čitati Toru u skladu sa onim tumačenjem koje je određeno njegovom korenu (Šolem 1981: 78).

Takav istorizujući pristup tekstu rehabilituje logiku i vrednost *partikularnosti*. U specifičnoj logici rabinske misli, koja se opire metajeziku i hijerarhizaciji, dolazi do izražaja drugačije regulisan odnos između konkretnog i opšteg i drugačiji modaliteti misaonog *apstrahovanja*. Primat imaju partikularno i konkretno, oblici uopštavanja ne podrazumevaju klase i apstraktne pojmove, a opšte i pojedinačno uzajamno se modifikuju. Opsesija detaljom i paranoidni ulog u njegovu višesmislenost, permutacije, kombinacije i metamorfoze pri rekonstrukciji božjeg imena i atributa rasprostrtih kroz teksturu Tore posebno je karakteristično za kabalu. „U svakoj reči sijaju mnoga svetla“, govorio je klasični kabalistički tekst *Zohar* (prema Šolem 1981: 76). Otud beskrajna važnost i pažnja koja se poklanja svakom znaku i detalju teksta: svaki vokal, suglasnik, slovo, puni su skrivenih značenja i vredni intenzivnog tumačenja.<sup>94</sup> U tekstu/Tori nema nijednog suvišnog slova ili tačke, nema manje i više bitnih stvari, „autentični mističar otkriva tajna značenja čak i u na izgled potpuno nevažnim delovima, on je čak u stanju

---

<sup>94</sup> Što podržava struktura hebrejskog jezika, nevokalizovani tekst Pisma i izostajanje interpunkcijskih znakova za podelu između stihova, što omogućava da se ista reč čita i stihovi povezuju na više načina (v. Handelman 1982: 73).

da možda upravo iz njih dobije ključne reči ili simbole za dubokosežna saznanja ili učenja“ (Šolem 1981: 57). Slično će u psihoanalitičkoj veštini interpretacije sve ono što se isprva čini kao apsurd, nonsens, kontradikcija, trivijalnost, slučaj i omaška, postati „kraljevski put“ do potisnutog, skrivenog smisla i značenja. Osobenost Frojdovog

„pristupa snu i uspeha u otkrivanju njegovih tajni (a time i tajni psihičkog života) bila je u tome što je san tretirao kao sveto pismo, kao što bi to činio rabi, tragajući za skrivenim značenjem u svakoj reči i detalju, i primenjujući ingeniozne metode simboličke i jezičke interpretacije koje su za njegove savremenike bile neortodoksno, nenaučno ludilo“ (Handelman 1982: 131).

Naddeterminacija psihičkih tvorevina i procesa kod Frojda, koji je tvrdio da je nemoguće zamisliti proizvoljan niz cifara, odgovara *naddeterminaciji* svetog teksta i rabinističkim tehnikama tumačenja (up. Handelman 1982: 149). Slično je sa Deridinim konceptom *pisma (écriture)* i *raazlike*, i dekonstrukcionističkim strategijama čitanja koje pažnju investiraju u najsitnije detalje teksta, sintaksu, oblik reči, etimologiju, homonimiju, iscrpljivanje označiteljskog i semantičkog potencijala reči. Blum Deridu vidi „u duhu velikih kabalističkih tumača Tore, tumača koji stvaraju barokne mitologije od onih elemenata Pisma koji se čine najmanje homogenima u svetom tekstu“ (prema Handelman 1982: 196).

Za Harolda Bluma kabala je teorija pisanja i boga kao ekspresije/jezika, doktrina o egzilu i vizija okasnelosti, kroz čiju će psihologiju revizionizma Blum re/artikulusati svoju ukupnu konfliktualnu i antitetičku teoriju poezije i tradicije.<sup>95</sup> Među misticizmima Kabala se po Blumu izdvaja time što je više modus intelektualne spekulacije nego put unije s bogom; svojim naglaskom na interpretaciji ona dovodi do vrhunca i krajnjih konsekvenci i inače pretežno interpretativnu i komentatorsku prirodu čitave postbiblijske hebrejske književnosti. Kabala kod Bluma postaje model za ono što on zove *jakom* poezijom i kritikom, koja nužno manipuliše, otvara, prigovara, pogrešno čita, revidira, koriguje tekst (prethodnika), a čiji je arhetip u novovekovnom pesništvu miltonovski lik Satane (v. Handelman 1982: 189, 191). Kabala je paradigmatski *model revizionizma*, jer su kabalisti „razvili implicitno psihologiju okasnelih, a s njom i

---

<sup>95</sup> Reč je o knjigama *The anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) i *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (1976). O blumovskom nasleđu u našoj teoriji i kritici v. radove Predraga Brebanovića (2006; 2011).

eksplicitnu, retoričku seriju tehnika za otvaranje Pisma pa i postojećih komentara njihovim vlastitim istorijskim patnjama, i njihovim vlastitim, novim teozofskim uvidima“ (34). I inače obeležena Šolemovim stanovištima o jevrejskom misticizmu, Blumova teorija revizionizma je, po Bet Šeron Eš, izvedena iz dijalektike između

„najjeretičkijih i antitetičkih tendencija kabale (gnosticizam) i kabalističkog prihvatanja Knjige kao fundamentalne – bitke između pozivanja na vantekstualnu istinu i silu (transcendencija pesničkog uma) i samoograničavajuće spremnosti kabalista da budu zavisni od Boga i autoriteta pisma“ (Ash 1987: 72).

Blumov pristup kabali značajan je jer potcrtava radikalnu *revizionističku* crtu rabinske hermeneutike. Izdizanje naknadnog komentara do statusa primarnog teksta dovodi do presedana: „ljudska interpretacija postaje sveta“ (Handelman 1982: 41, 42). Sve se vraća u sveti tekst koji je „sposoban stvarati i apsorbuje i vlastite inverzije“ (195).

### 3. 3. 2. „Epilog“: objektivni slučaj i nepogrešivi tekst antiromana

Ideje o hermetičkoj semiozi i rabinsko-kabalističkom modelu tumačenja svetog, neizmenjivog a beskonačno istumačivog teksta, pomoći će nam da opišemo i rešimo jedan od osnovnih hermenutičkih problema koje postavlja Ristićev antiroman kao delo koje (ko)egzistira u tri zasebna i ravnopravna, a bitno različita izdanja. Osnovu identiteta *Bez mere* kao jedinstvenog estetskog predmeta, koji ostaje isto *delo* kroz sve svoje promene, čini osnovni *tekst* antiromana, koji, izuzmu li se neznatne stilsko-pravopisne korekcije, kroz sva izdanja ostaje istovetan. Upravo je volja da se očuva ta *neizmenjivost teksta* usloвила Ristićeve brojne revizionističke, *naknadne paratekstualne intervencije*, koje su krucijalno preoblikovale smisao i implikacije dela. Tri identična (tekst) i bitno različita (smisao teksta) oblika u kojima Ristićev antiroman ko-egzistira u istoriji, radikalizuje hermeneutičko pitanje o tome šta je uopšte estetski predmet i književno-umetničko delo *Bez mere*? Da li je ono sadržano u svom prvom, drugom ili trećem izdanju, ili nekom obliku interakcije *između njih* koji je sasvim osoben i nestandardizovan, i koji nas vraća osnovnim pitanjima o tome na koji način definišemo i standardizujemo kategoriju književnog dela u modernoj kulturi?

Ristićev revizionistički pristup vlastitom delu pokreće neka fundamentalna hermeneutička pitanja. Ono što se načelno dešava sa svakim tekstom, naime, parafrazirajući Burdjea, da se on menja time što se ne menja dok se svet oko njega menja (v. Ženet 1996: 326), u slučaju *Bez mere* dramatisovano je kao *imanentni problem* istorijske egzistencije samog dela. „Stapanje horizonata“ koje se po pravilu odvija između tumača i dela prošlosti, u slučaju Ristićevog antiromana postaje deo imanentnopoetičke dijalektike između njegove tri identično različite istorijske realizacije. Autorevizionističko autorsko čitanje i dijalektika tri izdanja *Bez mere* eksponiraju sve one probleme koji se tiču saodnosa identiteta i razlike pri konstituisanju predstave o jedinstvenosti književno-umetničkog dela. Ti hermenutički problemi svoju punu širinu i dubinu dobijaju u trenutku kada im se prključi činjenica da je u samom tekstu *Bez mere* bila eksplicitno artikulisana ideja o *nepogrešivosti* i *nepromenljivosti* teksta antiromana.

Ideju o „nepogrešnom“ tekstu antiromana Ristić uvodi u „Epilogu“, poslednjem poglavlju *Bez mere*, koje je u (pod)naslovu precizno datirano u 18. maj 1928.<sup>96</sup> Epilog je pisan s evidentnim vremenskim i diskurzivnim odmakom u odnosu na celinu prethodno ostvarenog teksta: dva meseca nakon što je dovršen tekst antiromana,<sup>97</sup> i svega tri dana pre izlaska *Bez mere* iz štampe (21. maj). „Epilog“ je, dakle, bio *naknadni*, sa samog ruba „fikcije“ i teksta sačinjen autorski osvrt na delo, poslednji autorov iskaz u i o delu pre njegovog prepuštanja daljem, javnom životu.

To epiloško poglavlje ostvareno je jednim specifičnim postupkom, koji je već bio primenjen u nekoliko ranijih poglavlja *Bez mere* i krucijalan je za Ristićevo ispitivanje linerno-sintaksičkog načela kao modusa unifikacije i homogenizacije disperzivnih fragmentarno-montažnih struktura (antiromana, serijalizovanih kolaža, periodičke forme). Postupak se sastojao od *rekapitulacije* celine prethodno ostvarenog narativa kroz sažimajuće i autocitatno obnavljanje ključnih tematsko-pripovednih momenata dela, i to u onom sukcesivno-linearnom poretku u kojem su se oni i pojavljivali.<sup>98</sup> Na određenim tačkama, dakle, antiroman je sažimao svoje narativne niti, kako bi tim retrospektvnim samopribiranjem (koje je za Ristića vrsta narativno-dijalektičkog

---

<sup>96</sup> U manuskriptu *Bez mere*, nalazi se, dan ranije uobličen, *nacrt* za ovo poglavlje, koji će omogućiti da preciziramo neke od autorovih strategija pri komponovanju „Epiloga“ (A6; v. Prilog 23).

<sup>97</sup> Prethodno poglavlje „Načela“, koje je prvobitni, predepiloški završetak antiromana, u manuskriptu *Bez mere* datirano je 3. februara 1928.

<sup>98</sup> Poetičkim i strukturnim smislom ovog postupka detaljno ćemo se baviti tokom tumačenja *Bez mere*.

*aufhebunga*, o čemu će u nastavku biti više reči) bio potvrđen kao celina i jedinstvo, i odatle nastavio svoje sukcesivno napredovanje. U slučaju epiloškog, zaista *poslednjeg* poglavlja, taj postupak narativnog sažimanja imao je drugačiju, strukturno nadređenu funkciju rekapituliranja *celokupnog dela*, čiji se eventualni nastavak mogao se odigravati samo *s one strane* knjige-zamka kao objavljenog dela. Taj liminalni položaj aktivira topos *teksta kao zamka* iz kog se može izaći samo preko *mosta* koji „Epilog“ razapinje preko *cezure* koja deli delo od još-ne-dela, svet knjige od svega što je okružuje.<sup>99</sup>

Narativno-sažimajuću funkciju rekapitulacije „Epilog“ je mogao vršiti samo kroz specifičnu formalnu realizaciju. On je ostvaren je kao *fluks* „jedne jedine rečenice“, koja je ritmički pulsirala i ulančavala motive na dve i po poslednje stranice antiromana. Ali pored i kroz to pridavanje organskog jedinstva na osnovu samopribirajućeg prezenta narativne sintakse, Ristić uvodi i nešto dugačiju ideju jedinstva i u-celovljenja dela. Reč je o ideji o *nepogrešivom tekstu* antiromana, koja je uobličena s osloncem na nadrealistički koncept *objektivnog slučaja*, dakle „slučaja koji nije slučaj“ već potvrda određene determinacije. Ristićev tretman tog pojma izuzetno važnog za nadrealističku, posebno Bretonovu prozu, sproveden je na način koji je posve samosvojan i prisno vezan za ezoterijsko-hermetičke koordinate *Bez mere*.

Polazište Ristićeve ideje o *nepogrešivom tekstu* je paralelizam između strukture antiromana i životnog iskustvenog toka (što potcrtava dokumentarnu, dnevničko-putopisnu potku *Bez mere*), koji su oboje vođeni *slučajem*, tj. prepušteni arbitrarnosti i kontigenciji kao samoj suštini iskustva i istorije. Utoliko u „Epilogu“ nalazimo važnu autopoetičku deklaraciju o strukturi antiromana i načinu njegovog komponovanja. Pozicija subjekta (iskustva) pisanja je *medijumska*, u znaku nadrealističke *raspoloživosti (disponibilité)*:

---

<sup>99</sup> Epiloško poglavlje vršilo je i skrivenu funkciju *posvete*, što spada u one beskrajno ređe slučajeve kad se posveta nalazi na kraju knjige (up. Genette 1997a: 127). Vidimo to po jednom od završnih iskaza – „ove strane, pisane 'za svakog i za nikog'“ – koji je pod (unutrašnjim) navodnicima aludirao na posvetu-podnaslov Ničeovog dela *Tako je govorio Zaratustra*. Funkciju ničeanske posvete potvrđuje i znatno svedeniji, arhivski očuvan nacrt „Epiloga“, gde je ispod teksta poglavlja stajalo: „Knjiga za svakog i ni za kog, posvećena takođe, na izvestan način, nekom obrtanju svih vrednosti“ (A6; v. Prilog 23). Ničeov *Zaratustra* kao podtekst „Epiloga“ predstavlja aluzivni, ali jak intertekstualni i poetički momenat *Bez mere*, koji se pojavljuje i na drugim mestima antiromana. Tako, na jednom mestu Ristić komentariše i Ničeovo tumačenje Sokrata iz *Sumraka idola* (1986: 231–232). Ničeanski optimizam i vitalizam spajao je, kako je to Bataj tumačio u poznatom eseju o prefiksu „nad“ (Bataille 1985: 32–44), ničeanskog *nadžoveka* i bretonovski *nadrealizam*. Tu ničenasku veru u (nad)čoveka Ristić smatra distinktivno nadrealističkom crtom svog antiromana, po kojoj se on i u vreme njegovog reizdanja razlikovao od francuskog novog romana i beketovsko-selinovskog antropološkog pesimizma (o tome v. Ristićev „Predgovor“ za drugo izdanje *Bez mere*).

„Doveden slučajem do<sup>100</sup> svih raskršća i odatle dalje opet slučajem vođen, njim koji je umesto mene odabirao svaku senku i svaku svetlost koja tu senku tumači, njim koji je uvek u pravi čas i na pravo mesto postavljao svoj promenljivi lik između svetlosti i belog polja, da bi sve senke bile u stvari njegove, i sva zračenja njime intrceptirana, i čak njim predodređena; vođen slučajem i kroz ovu knjigu, gde je u samom toku njenog postajanja<sup>101</sup> dovodio pred moju rasejanu pažnju, provodio kroz mene, strujama sveg onog što dolazi do mene, što polazi od mene, i što je unapred u smrti izjednačeno [...] svoje nametnute slučajnosti“ (1928: 205).

Sav interes slučaja kao fenomena počiva u njegovom samoporicanju, jer to je „slučaj koji uopšte nije slučaj“, već revelator nužnosti, efekat Drugog, (nesvesnog) uma koji se objavljuje mimo subjektivih intencija. Nedirigovanost i arbitrarnost je nužni uslov pojave i potvrde mističke nužnosti. Taj se slučaj kao regulativna ideja strukture antiromana provodio i pribavljao sebi „svoje trenutke, svoje nametnute slučajnosti, svoje slike“ samo

„da bi se i ova knjiga-međudnevica izgrađivala sa takvom neumitnom neporešivošću kao da je svaki njen ugao bio unapred izračunat, – tako da je dovoljno bilo podesiti njen ritam po ritmu mog jednogodišnjeg življenja pa da se uvek gde treba obznane baš onaj lik, baš onaj pravac, baš onaj glas, baš onaj glas, baš ono razmišljanje, baš ona nežnost, ona gorčina, koje je sama nužnost treptanja na tome mestu očekivala, i da se tako vaspоставe, jedan po jedan, Roman, vazduh u kome se on kreće, simboli koji se sami od sebe uvek vraćaju, Zamak, citati, doživljaji preneti iz ličnog života, Vanda, Jan, preteksti za izvesna razmišljanja, Stvarnost, Gospođa sa Načelima...“ (205–206).

Re-memorišući redom („jedan po jedan“) sled „vaspostavljanja“ ključnih motiva *Bez mere*, Ristić ih nudi kao svedočanstvo „neumitne nepogrešivosti“ jednog pisanja bez namere i prethodnog plana, tako da je „dovoljno“ bilo podesiti ritam pisanja antiromana nedirigovanom dnevničkom „ritmu jednogodišnjeg življenja“ autora pa da se on obznani kao „knjiga-međudnevica“, *knjiga-slučaj* kao *knjiga-nužnost*, u kojoj „kao da je svaki njen ugao bio unapred izračunat“. Arhitektonska metafora antiromana kao lavirinskog

---

<sup>100</sup> U drugom izdanju, slučajem ili hotimično, ovaj predlog izmenjen je u „od“; ovde ipak tekst „Epiloga“ navedodimo prema prvom izdanju *Bez mere*. V. i sledeću fusnotu.

<sup>101</sup> Ovaj (hegelijanski) pojam u drugom izdanju *Bez mere*, kao i često prilikom štampanja Ristićevih tekstova, promenjen je u uobičajenije „postojanje“; na problem ovih zamena Ristić je i sam skretao pažnju u svojoj eseistici i člancima.

*zamka* tu dobija karakteristike harmonične *katedrale* ili *hrama*, savršene građevine nalik na onu koju je Ristić zamišljao još 1924. na Plitvičkim jezerima i zabeležio uz meditacije o Prustu.<sup>102</sup>

„Godine 1924, na Plitvičkim Jezerima, čitajući Prusta, [...] bio sam zamislio kako se život sam od sebe arhitektonski izgrađuje, komponuje kao harmonično umetničko delo koje bi bilo rezultat nekog svesnog plana, unapred smišljenog. [...] 'I stvarost se izgrađuje kao umetničko delo. Ona je komponovana kao slika; istina je izvajana kao lepota; protičuće vreme je sama muzika. Znamenja i ravnoteža, u samoj suštini života, kao talasi jednog hrama.' (*Srce nad jezerima*, 1924. Neobjavljeno)“ (Ристић 1953: 137–138).

Tu savršenu arhitektoniku *života kao/i dela* u nadrealističkom antiromanu gradi (objektivni) slučaj, a *naknadno* prepoznaje i obznanjuje autorski glas i svest. Taj oblik pasivno-medijumskog pisanja kako bi se uhitila nužnost bivanja koja izmiče kontroli subjekta, povezuje Ristićev antiroman sa Bretonovim, Vučovim i Batajevim pristupom pisanju (anti)romaneskne proze 1928. godine. Uz sve površinske razlike, nadrealistički antiromani saglasni su u zamisli o *raspoloživosti* subjekta i asocijativno-mozaičkom građenju narativa *bez prethodnog plana*.<sup>103</sup> U svakom od ovih antiromana mogu se naći autorski iskazi o prevazi tzv. afektivnog pamćenja nad racionalnim vođenjem priče, s tim što se Ristićevo *eruditno* i *poetološko-alegorijsko* pisanje, i pored strategija *defikcionalizacije*, razlikuje od *autobiografski* koncipiranih antiromana Bretona, Bataja i Vuča. Kao što su njihovi nadrealistički tekstovi mozaički ukrštali i na pripovednu površinu izvodili samo one sadržaje koji se afektivno ili opsesivno nameću svesti, tako i Ristićev antiroman beleži samo one sadržaje koji nehotično dolaze kao „nametnute slučajnosti“ jednogodišnjeg životnog ciklusa. U svim antiromanima rezultat je „isplivavanje“ potisnutih sadržaja u tekstualnosti, gde se ispoljavaju kroz serije koincidencija ili objektivnih slučajeva. U takvoj narativnoj strukturi posebnu ulogu zadobija *epiloško vreme naknadnosti*.

---

<sup>102</sup> Zanimljivo je da je i Prust koristio metaforu katedrale za svoje delo (v. Mitchel 1980: 294).

<sup>103</sup> Up. u epilogu Batajeve *Priče o oku*: „Počeo sam da pišem bez neke određene namere, gonjen željom da bar privremeno zaboravim šta lično mogu da budem ili da činim. Tako sam u početku verovao da ličnost koja govori u prvom licu nema nikakve veze sa mnom“ (Bataj 1979: 177). Ili u prološkom delu Bretonove *Nađe*: „Ovde ću se ograničiti na to da se bez napora setim onoga to mi se katkad događalo, a što nije bilo odgovor ni na kakav postupak sa moje strane [...]; o tome ću govoriti bez unapred utvrđenog reda, i prema ćudima trenutka koji dopušta da ispliva ono što isplivava“ (Breton 1999: 39).



Ristićev, Bretonov i Batajev roman, među kojima nema neposrednih uticaja, u fenomenologiju forme uvode gotovo istovetan strukturni element: *epiloški osvrt*, koji je *naknadan* u odnosu na celinu već ostvarenog i zaokruženog narativa.<sup>104</sup> Taj postnarrativni, pa i postfikcijski *epiloški iskorak* svedoči da nadrealistički antiromani iz 1928. proceduru okončavanja dela, njegovu finalnu granicu i vreme *naknadnosti* registruju kao jedno od neuralgičnih mesta romaneskne forme i lokus njenog inoviranja. Mogućnost takvog epiloškog obrta svedoči o linearno-sekvencijalnom protoku vremena u narativnoj strukturi antiromana. Ta vrsta temporalnosti, utemeljene u objektivnom, kalendarskom vremenu, karakteristična je za antiromanesknu poetiku i strategije defikcionalizacije. Bilo da je u pitanju linearnost prezenta ispisivanja teksta ili njegovog čitanja, i bilo da se radi o linearnosti teksta na stranici ili strukturno-kompozicionom ulančavanju poglavlja, objektivno-egzistencijalno vreme jeste osnovna *protivrečnost* književnoj *fikciji* na koju se oslanja antiromaneskni postupak. Nije teško primetiti da je upravo taj temporalni poredak onaj koji definiše objektivno-istorijski prostor u koji delo stupa *nakon objavljivanja*. Kroz tu protivrečnost antiromaneskna „fikcija“ mogla se nadovezati na budući život dela, pa i njegovih potonjih izdanja, kao u slučaju Ristićevog *Bez mere*. Autor koji se pojavljuju u „Epilogu“ isti je onaj koji će „posle trideset i tri godine“ pisati „Predgovor“ novom izdanju *Bez mere*.

Specifičnost Ristićevog pristupa epiloškom preinačenju narativa sastoji se u naglašeno *tekstualističkoj* dimenziji te naknadne intevrncije. Na izlasku iz knjige, autor *Bez mere* se na vlastito delo kao na *tekst*, tj. dovršenu, čak i *tipografski fiksiranu* materijalnu strukturu. Jer upravo je strukturna i *tipografsko-tekstualistička razina* dela ona na kojoj *slučaj* potvrđuje svoju krajnju, *matematički nepogrešivu* moć. Radikalizacija i *tekstualizacija* načela objektivnog slučaja u Ristićevom antiromanu podrazumevala je da

---

<sup>104</sup> U Vučovom *Korenu vida*, koji je inače mnogo bliži opštoj (autobiografskoj, psihološkoj i erotičko-ljubavnoj) paradigmi Bretonove *Nađe* i Batajeve *Priče o oku*, ne postoji ta vrsta post-narrativnog iskoraka. O toj važnoj strukturnoj paraleli između Bretonove *Nađe* i Ristićevog *Bez mere* pisali smo u radu „Bez-Nađe“ (Андоновска 2011a). Nakon što je dovršio povest o Nađi, Breton komentariše odmak sa kojeg baca naknadni pogled na delo, ispitujući „rastojanje koje deli ova dva poslednja reda od onih za koje bi se činilo, ako bismo listali tu knjigu, da su se još pre dve stranice završili“ (Бретон 1999: 145). Problematizujući ritual objavljivanja dovršenog dela, Breton je na granci da ga ce odrekne: „Kada bih ponovo pročitao ovu povest, strpljivo i na neki način ravnodušno, što bi mi svakako omogućilo da budem veran svojoj sadašnjoj svesti o sebi, ne znam šta bih od nje ostavio“ (146). Na kraju knjige o Nađi već „odjekuje ime koje više nije njeno“, nova žena i nova ljubavna avantura moderne nadrealističke romanse. Labavi linearno-avanturistički narativ romanse zapravo odgovara narativu želje i stalne smene objekta.

„i tipografske slučajnosti učestvuju u igradnji, (i zato namerno i dosledno nisam hteo da ove, posle svršene knjige budu samo pridodati delaoci njenog uobličjenja, već sam ih pustio da do poslednjeg trenutka sarađuju,) dajući mi, na primer, odjednom dokaz svojih matematičkih i nepogrešnih čudi, određivši za Pojavu Prvu 20 ½ strana i za završni govor Magije 6 ½ , a za Pojavu Drugu (Pojavu Jana) i za završni govor Demona tačno isti odgovarajući broj strana“ (206).

Navedeni odlomak potvrđuje krajnju udaljenost sa koje autor baca poslednji pogled na svoje delo kao pre svega *tekst*, i to tekst koji je već takoreći *knjiga*, tj. prelomljen i složen za štampu, te je u njemu moguće uočiti i „nepogrešne“ matematičke čudi *tipografskih proporcija*. Tipografske proporcije su uspostavile potpunu simetriju između dva i inače poetički samerljiva *ezoterijsko-hermetička* jezgra antiromana – govora Magije i Demona, kao i dramskih segmenata („pojave“) u čijem su finalu smeštene. Reč je o svojevrsnoj *mistici teksta* i *epifaniji* autora koji *naknadno* u svom životu/delu prepuštenom slučaju prepoznaje determinaciju, ili, kako je pisalo još u trinaestom poglavlju *Bez mere* – „geometrijsko mesto“ duha, pisanja i forme gde se „sreću SLUČAJNOST I NEIZBEŽNOST“ (1928: 31). Automatizam i arbitrarnost uslov su prodora *dogadaja* u tekst i zasnivanja pisanja kao *heurističke* aktivnosti (v. Chénieux-Gendron 1983: 124). Ali ono što će u nadrealizmu biti poznato kao načelo *imanencije nadrealnog* u objektivnoj stvarnosti, ili *objektivni slučaj* kao dijalektika *pisma* i *lične istorije*, kod Ristića je stvar imanencije i objektivnosti *teksta*. Želja (nesvesno) koja tu „isplivava“ i potvrđuje se nije vezana za psihološki svet i događaje iz života autora već za *tekst kao svet*, u oba značenja te reči.<sup>105</sup>

Zanimljivo je da do tog objektivnog slučaja i utvrđivanja „nepogrešnosti“ teksta dolazi upravo povodom dva *hermetička jezgra* antiromana, govora Magije i Demona.

---

<sup>105</sup> Ako je po Bretonu *objektivni slučaj* „oblik ispoljavanja spoljašnje nužnosti koja sebi utire put u čovekovom nesvesnom“, „naglo, blistavo povezivanje pojava koje pripadaju nezavisnim uzročnim nizovima“ (nav. prema Novaković 2002: 87), dva uzročna niza koja se presecaju u ristićevskom *objektivnom slučaju* jesu čin *pisanja* i čin *čitanja*, a jedina stvarnost i imanencija koji tu postoje jesu stvarnost i imanencija *teksta*. U *tekstu* kao *strukturi* potvrđuje se mističko-hermetičko načelo opšte harmonije. U Bretonovim prozama, čak i kada je reč o dijalektici između tektova i stvarnosti, drugi pol, ili uzročni niz, odnosi se na određeni događaj, po pravilu susret, u stvarnosti. Najpoznatiji je primer iz *Lude ljubavi*, gde autor nakon odlučujućeg susreta sa voljenom ženom prepoznaje kako je on desetak godina ranije bio najavljen njegovom pesmom „Suncokret“ (detaljnije v. Chénieux-Gendron 1983: 161–163; Novaković 2002: 86–92). Razlika o kojoj je reč može se utvrditi i poređenjem epiloške tekstualističke epifanije *Bez mere* i objektivnog slučaja kojim će Ristić okončati svoj Predgovor drugom izdanju. Tada dolazi do koincidencije između teksta antiromana, prefatorijalnih meditacija nad njim i događaja iz spoljašnje, objektivno-istorijske stvarnosti.

Time se implicitno potvrđuje *hermetičko* poreklo i smisao ideje o nepogrešivosti teksta. Činjenica da se „dokaz“ „nepogrešnosti“ teksta, iz koga će biti izveden i hermeneutički imperativ njegove *neizmenjivosti*, utvrđuje na ravni matematičkih i tipografskih, dakle *numeričkih* i *grafičkih* komponenti teksta, upućuje na *magijsko-kabalistički* kvalitet Ristićevog tekstualnog misticizma. Kriterijumi na osnovu kojih se utvrđuje pseudosakralni status teksta nisu samo semantički i vezani za dva komprimovana *hermetička* jezgra antiromana, već proističu i iz neverbalnih i naizgled sasvim kontigentnih svojstava koja se tiču *tela teksta* i njegove *materijalno-tipografske* datosti.<sup>106</sup> Epiloški krešendo svog gotskog antiromana Ristić i direktno navodi na *galaktičko-mističku* i *hermetičku* putanju, gde je

„slučaj sprovodio svoje kazivanje jače od mene, pre svega da bi svi ti vaspostavljeni znaci njegovi potvrdili da sam vođen slučajem koji uopšte nije slučaj, pošto mu nedostaju iskidani i zamršeni trzaji proizvoljnosti, već da je on kao neka determinisana neizbežnost izatkana od čudnih susreta i od čistih zapovesti večnosti, [...] povodeći se dakle za slučajem samo utoliko u koliko je on mlečni put svih neslućenih koincidencija, otvorio sam mu kapije svojih nadahnuća i svoga glasa, da bi sve ove strane, pisane 'za svakog i ni za kog', razastrte od Ruke Slave koja treba da ih neopažene sprovede do nagriženoga jezgra savesti i podsvesti, pa sve do ove rečenice čija je nemogućnost završavanja znamenje jednog mnogo dubljeg nezavršavanja, i koja, spuštena na prag ostvarenja u poslednjem času tek, treba da ostane kao most, naslonjen jednim krajem svojim na iskazano, dok se drugim krajem baca u dalje trajanje, pružavajući kopno i smisao kopna mnogo dalje još no što dopire obala“ (1928: 206–207).

Pored pasiviziranog *autora-medijuma* koji Slučaju otvara *kapije svog glasa*, i naddeterminisanog *teksta* kao „mlečnog puta svih neslućenih koincidencija“, Ristić se u epilogu „Epiloga“ vraća i naslovnom hermetičko-kabalističkom simbolu Ruke slave. Magijska Ruka slave sada postaje malarmeovska *ruka slučaja* koja *razastire stranice* antiromana i potvrđuje svoju magijsko-mističku moć.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Na toj ravni oni ujedno imaju najmanji koeficijent vidljivosti, a njihovo pre svega strukturno i implicitno dejstvo (paralelizam, simetrija, mera, harmonija) moglo bi se smatrati i specifičnim vidom *strukturne* okultacije. O načelima simetrije, proporcije i numeričkim obrascima kao organizacionim principima u literaturi, posebno o njihovom uporištu u renesansnoj estetici, v. prilog „Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature“ (Peterson 1976).

<sup>107</sup> Malarmeovsku analogiju osnažuje tipografski domen potvrde mistike slučaja; Malarmeova poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* najavljuje tipografsko-poetske eksperimente avangarde. Ristić je u *Bez mere* pisao o Malarmeovom konceptu Knjige (v. poglavlje „Pismo g. Ivanu Nevistiću“). Za širu

Specifičnim oblikom i funkcijama „Epiloga“ *Bez mere* Ristić je problematizovao ne samo pitanje *završetka dela* iz perspektive njegovog pripovednog sveta, već i najčešće nedramatizovano pitanje *postanarativnog vremena* koje se umeće između kraja dela i visoko kodifikovanog kulturološkog rituala njegovog *objavljivanja*. Na tom mestu „žanr“ dela ustupa pred nadžanrom književnog dela kao *publikovanog* entiteta. Pitanje finalizovanja dela Ristić u „Epilogu“ problematizuje na više načina: 1) *autoreferentnim* epiloškim diskursom posvećenim poetičkom pitanju okončavanja dela, 2) postupkom narativno-sintaksičke *rekapitulacije* koja će *spiralno* još jednom nanizati ključne tačke antiromana i izvesti ih u *naknadnost* epiloške rekuperacije, 3) izdvajanjem epiloškog trenutka kao *orfejskog osvrta* koji na trenutak petrifikuje delo kao dovršenu, tipografski opredmećenu i neizmenjivu jer „nepogrešnu“ strukturu *otuđenu od autora*, i najzad 4) pokušajem da se prevlada, pounutri i poništi sama neumitna *granica* teksta-knjige.

To poslednje svojstvo Ristić ostvaruje kroz jednu dodatnu *sintaksičku inovaciju*. Sumirajući delo kao *organski kontinuitet jedne jedine rečenice*, kao ubrzani i zbirni *tok (samo)svesti antiromana*, „Epilog“ u svom sintaksičkom tkanju najzad dolazi i do trenutka *sinhroniciteta* gde „u poslednjem času tek“ mora da i *sebe* uključi u sintaksičko-lienarni protok. Ta tačka u kojoj je *rekapitulirani roman* stigao u samu *tačku rekapitulacije*, predstavlja metanarativno čvorište posle kojeg, logikom primenjenog postupka narativnog *aufhebunga*, počinje *nova temporalnost*, novi prezent samoprisvojene forme koja ipak nastavlja dalji tok i koračanje. Tako u „Epilogu“ antiroman nije samo rekapituliran i *još jednom završen*, već je u njegovim poslednjim redovima otvorena i nova temporalno-poetička dimenzija, gde je „nemogućnost završavanja“ aktuelne rečenice-mikrokosmosa dela samo „znamenje jednog mnogo dubljeg nezavršavanja“ i produžavanja. U književnoistorijskom kontekstu, to nezavršavanje i produženo trajanje nadrealističkog antiromana biće otelotvoreno u njegova dva naredna izdanja.

### *Dijalektika tri izdanja*

Iz pregleda Ristićevih poznih poetičkih koncepcija znamo da će upravo ta ideja o nedovršenosti i nedovršivosti antiromana koji se „baca u dalje trajanje“, aficirati celinu

---

filozofsko-teorijsku raspravu o Malarmeovim *Bačenim kockama*, posebno u badjuovskom kontekstu događaja kao onoga što se ne može proračunati v. Jerkov 2010a: 46.

Ristićevog opusa, njegove protočne intratekstualističke strukture i kontinuiranog ulančavanja u sintaksi sabranih dela „od istog pisca“. Nedovršavanje antiromana najpre će naći odjek u spisu „Od istog pisca“, koji je zamišljen kao nastavak *Bez mere* kroz jedan *poetički pro domo sua* i *polemički* obračun sa kritičarima, ali i kao svojevrsni *work in progress*, „raščlanjeni govor u napretku“, koji antiroman počinje da uktiva u jednu mnogo širu *sintaksu*, sve do omniinkluzivne sintakse one „beskrajno duge rečenice“ Ristićevih *sabranih dela*.

Tek tu vidimo pred kakvim se poetičkim problemom, proisteklim iz imanentne poetike njegovog mladićkog antiromana, Ristić našao u trenutku kad je trebalo da priredi njegovo reizdanje šezdesetih godina. Čin reizdanja dela implicirao je jedan specifičan *konflikt intencija* i ingerencija, budući da je *antiroman* koji je trebalo prirediti bio oličen 1) i u autorovoj aktualnoj poetičkoj poziciji, do koje je direktno doveo „raščlanjeni govor u napretku“ izveden iz *Bez mere*, 2) i u izvornom, nepogrešivom i neizmenjivom tekstu antiromana, u kom se aktuelni autor poetički nije mogao prepoznati. *Bez mere* je *neizmenjivi tekst* iz 1928, ali je – na temelju imanentne poetike dela koja je implicirala i postfikcionalni iskorak u autorovu esejistiku – *Bez mere* istovremeno i sve ono što mu je usledilo, uključujući i tačku u opusu i razvoju autora kada antiroman treba da se iznova pojavi. Ili, posmatrano u okviru strukture drugog izdanja, *Bez mere* je i *neizmenjeni tekst* koji se prešampava i *autorski komentar* koji ga iznova prisvaja i adaptira potrebama drugačijeg poetičkog trenutka.

U strukturi *Bez mere* 1962. susreću se dve verzije i vizije antiromana: onog dela koje trajno i neizmenjeno jeste, i tog istog dela koje se „prelilo preko svojih granica“ i začelo sukcesivni hod autorskog opusa, realizovanog kroz sukcesivni niz prisvajanja i pretumačenje celokupnog prethodno pređenog puta. Nepogrešivi tekst se nije mogao menjati, ali se u aktualitetu naknadnosti do koje je doveo on može *tumačiti*, i tim tumačenjem navesti da progovori glasom i naknadnim intencijama svog (budućeg) autora. Epiloška rekapitulacija *Bez mere*, prisvajanje celokupnog dela i njegovo otvaranje daljem i dubljem nedovršavanju, predstavlja *strukturni ekvivalent* Ristićevih naknadnih beleški i komentara, kojima je delo na sličan način iznova *naknadno prisvajano* (auto)tumačenjem. Ostaje da vidimo na koji je način to povezano sa idejom o nepogrešivom tekstu antiromana, oblicima hermetičke semioze i rabinsko-kabalističkog

modela tumačenja, po kojima je tekst svet upravo zato što se potvrđuje kao isti u svakoj, pa i radikalno drugačijoj istorijsko-poetičkoj situaciji.

Ristićeva ideja o „nepogrešnom“ tekstu antiromana predstavlja jednu književnu, sekularizovanu varijaciju na religiozno-mističke ideje o *svetom tekstu*. Ali za razliku od književnih dela kojima je *interpretativna zajednica* podarila status svojevrsnih svetih (književnih) tekstova podložnih beskrajnom tumačenju (kako je tvrdio U. Eko), u nadrealističkom antiromanu ta ideja je *samoindukovana* i *eksplicitno* uvedena u poetiku romana i fenomenologiju romaneskne forme. Inspiracija za promišljanje tekstualne *naddeterminacije* do Ristića je mogla dopirati podjednako iz nadrealizma, psihonalize i hermetizma, a posebno osvetljenje dobija u kontekstu te(kst)oloških ideja o *svetom tekstu* i *mistici neograničenog tumačenja* koje smo izložili. Neobična autopoeitička ideja o *svetom tekstu romana*, o svojevrsnom *privatnom svetom tekstu*, ili o *partikularnosti kao svetosti*, krajnji je i hermeneutički najprovokativniji izraz Ristićevih afiniteta za nasleđe *hermetičke semioze*, na koje eksplicitno upućuju i sadržaji *Bez mere* i elementi njegovog vizuelnog parateksta.

Ideja o punom poštovanju zadatasti i partikularnosti predmeta/teksta (prvo izdanje) i njegovoj načelno beskonačnoj subverziji interpretacijom (drugo i treće izdanje) može se osvetliti i kroz jednu od ključnih nadrealističkih teorija aktivnog automatizma. Reč je o već pominjanoj Dalijevoj teoriji kritičko-paranojačkog delirijuma interpretacije, koju su dalje razradili, povezujući je sa prelogičkim oblicima *magijskog* mišljenja, Marko Ristić i Koča Popović u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931). Dijalektička metoda interpretativne paranoje stvaralački akt konstituiše kao kritičko-interpretativni čin, beskonačan niz upisa nesvesnog/želje subjekta, kroz koji se predmet/tekst istovremeno poštuje u svojoj zadatoj materijalnoj strukturi, i podriva i prisvaja kroz činove (re)interpretacije. U metodi nije teško prepoznati strukturne pretpostavke hermetičke semioze i kabalističkog režima tumačenja:

„Paranoja [...] uzima spoljne predmete za ostvarenje svojih nametljivih ideja, svojih pretežnih želja. Polarizovani tok paranojačkog nahođenja sastoji se u tome što [...] /ona/ od ma kojeg predmeta, bez izobličenja i bez dematerijalizacije, pravi ma koji predmet, što ona u svakom predmetu vidi mnoštvo predmeta, koje mnoštvo zavisi samo od stepena paranojačke sposobnosti“ (Popović, Ristić 1985: 37).

Kritičko-interpretativna paranoja, ograničena samo stepenom paranojačke sposobnosti subjekta (dakle načelno neograničena), može se posmatrati kao specifičan doprinos nadrealističke teorije automatizma tradiciji *hermetičke semioze*. Paranojačka interpretacija primenjena na *tekst* predstavlja oblik psihoanalitičko-kabalističke interpretacije koja beskrajno poštuje partikularnost, zdatost i konkretnost teksta, i beskrajno obnavlja jeretičku provociranost njime. Kritičko-interpretativni delirijum koji strogo poštuje *materijalnu zdatost predmeta* analogan je religijskoj ideji o *nepovredivom autoritetu svetih tekstova*, čijim se dalekim odjekom može smatrati i ideja o nepovredivosti *književnog dela* koje, jednom uobličeno i objavljeno, (p)ostaje zadata struktura koja se može menjati samo strogo kodifikovanim procedurama (najčešće na osnovu autorske funkcije i autoriteta). Strukturalno, kritički model materijalne zdatosti predmeta, koji je i očuvan i podriven „nametljivim idejama“ interpretatora, analogan je kabalističko-rabinskoj nepovredivosti teksta Tore, čija se svetost ispoljava upravo kroz neiscrpnost njenog tumačenja, beskrajnog niza naknadnih interpretativnih projekcija, upisa, prisvajanja i preoblikovanja teksta.

Kao potvrda te važne analogije može se uzeti i rehabilitacija *partikulariteta* u Ristićevom i Popovićevom viđenju paranojačko-kritičkog delirijuma interpretacije. Kao što smo već pomenuli, alternativni model rabinističkog pristupa tekstu implicirao je primat partikularnog, induktivnog i konkretnog, izbegavanje metajezika i hijerarhizacije, kao i moduse generalizacije koji nisu zasnovani na kreiranju klasa i apstraktnih pojmova (Handelman 1982: 57–66).<sup>108</sup> Upravo na taj način Ristić i Popović opisuju antimetafizički i kritički potencijal paranojačkog delirijuma interpretacije, stava koji prevazilazi „metafizičko ophodnje sa partikularnošću, koja je za filozofiju goli pojam“ i kojeg zanimaju „jedino predmeti uzeti u svojoj konkretnoj osobenosti, bez apstrahujuće i sistematizujuće, uprošćavajuće i uopštavajuće težnje za razvrstavanjem“ (Popović, Ristić 1985: 40).

„prevazilazeći tu izdvojenost i pojedinačnost raznih partikularnosti, paranoja ih ne sabira, ne uopštava, kao nauka, po vrstama, već obuhvata i prima u isti mah, jedne

---

<sup>108</sup> Opšte je tu uvek „ugrađeno u partikularno“, u „tekstualnoj matrici, ili njenoj ekstenziji“, ono ne upućuje ni na kakvu suštinu van partikularnog, što isključuje hijerarhizacije unutar i među interpretacijama, prenoseći akcent na metonimijsko-horizontanu interakciju elemenata, tumačenje ka „kakofoniju glasova, uređenih na naoko slobodno asocijativan način“, gde se „nikakva posebna privilegija ne daje opštim iskazima“ (Handelman 1982: 65).

pored drugih, jedne mesto drugih, ne izravnavajući ih u onome što je najdisparantnije, najnepomirljivije u njima ponaosob“ (Popović, Ristić 1985: 38).

Ta saglasnost između *fenomenologije iracionalnog* i *rabinske misli* i/ili *hermetičke semioze*, kao neiscrpnosti nesvesnog, istorije i teksta, predstavlja okvir i za razumevanje Ristićevog odabira *paratekstualnih* strategija za menjanje smisla *teksta u vremenu*, tj. kroz tri izdanja antiromana. U teoriji kritičko-paranoidne interpretacije, kao epohalne revizije metafizičko-racionalističkog poimanja intencije i značenja, vidimo, pored ostalog, način na koji je Ristić razmišljao o neizmenjivosti predmeta/teksta i njegovom aktivnom prisvajanju postupkom (auto)interpretacije.

Visoko prisustvo hermetičkog nasleđa u *Bez mere*, uključujući i mističku ideju o nepogrešivom tekstu, omogućava da autorove *naknandne paratekstualne intervencije* sagledamo kao oblik prisvajanja svetog i nepovredivog (književnog) teksta modusom njegove (paranoidne) autointerpretacije. U njoj, mističko načelo beskrane istumačivosti teksta potvrđuje se nezavisno od, odnosno upravo kao dokumentarizacija i sposobnost teksta da odgovori na istorijski partikularitet. Novi oblik misli i interpretacije analogan je novom obliku *neorganskog avangardnog* dela u birgerovskom smislu (Birger 1998). Neobarokna, fragmentarno-montažna struktura neorganskog dela u kojem pojedinačni elementi stiču osamostaljenost u odnosu na celinu, postaje oslonac i za specifičan oblik *pretumačenja* dela sistemom parcijalnih i decentralizovanih beleški i komentara.

Kao blumovski *okasneli revizionista*, Ristić pristupa svom mladićkom antiromanu na način na koji bi svaki autor mogao pristupiti svom delu i kroz autoritet autorske funkcije preoblikovati njegov smisao, odnosno prilagoditi ga izmenjenim poetičkim, egzistencijalnim i kulturno-političkim okolnostima. Za tu vrstu revizije Ristića je ovlašćivala i sama *neorganska, fragmentarno-montažna* struktura dela, čiji su umnoženi unutrašnji prekidi i osamostaljenost elemenata omogućavali da autor na odbranim mestima penetrira u strukturu dela i *parcijalnim* intervencijama u njega utisne novi smisao, koji potom implicitno zahvata *celinu* heterogeno-nekontinuirane strukture. Kroz neorgansku strukturu i kapilarnu mrežu intrateksta, u kojem sitnjeni elementi stupaju u beskonačan broj međusobnih odnosa, svaka intervencija u jednom delu „odzvanja“, kako je već u samom *Bez mere* pisalo, na celinu strukture, jer „sve je u vezi [...] i najmanji događaj odzvanja na celo telo“ teksta (Ristić 1986: 172). Parcijalne



intervencije autora na odabranom broju elemenata neorganske strukture antiromana, šire se neregulirano po celini strukture i postaju obavezujući aspekt njenog značenja. Takvu vrstu autorske paranoidno-intepretativne intervencije, kao i takvu vrstu prisnog srastanja, omogućava upravo *neorganska struktura* avangardnog dela u birgerovskom smislu.

Globalna, dokumentaristička i autobiografska orijentacija Ristićevih intervencija takođe je uslovljena fundamentalno *avangardnim* momentom *Bez mere* – urušavanjem institucije umetnosti odnosno institucije književne fikcije. Kada kroz dekodiranje i tumačenje odabranih momenata *Bez mere* Ristić delo dokumentarizuje, on ne čini ništa što bi avangardnom antiromanu bilo strano. Iako *naknadne delu* (tj. kulturnoj fikciji o književnom delu kao osamostaljenoj i od autora otuđenoj strukturi), autorove strategije *dokumentarizacije* „prirodno“ se nadovezuju na antiromanu imanentne strategije *defikcionalizacije*, njegovo distinktivno avangardističko svojstvo. Ukratko, avangardnost antiromana – napad na instituciju fikcije i neorganska struktura dela – zalog su i uslov njegove poetičke transformacije šezdesetih godina.

Dijalektika tri izdanja nadrealističkog antiromana u tom smislu postaje i svojevrsna *hermeneutička parabola*, egzemplum ili metonimija za opšti hermeneutički proces. Jer ono što Ristić dramatiše pri reizdanju svog antiromana jeste ono što se dešava pri svakom reizdanju književnog dela, kao i pri svakom ponovnom čitanju dela, koje *u vremenu* nikad nije isto. Kao poetološko delo, koje kroz dominantni književni žanr – roman – želi da problematizuje samu instituciju književnosti, *Bez mere* je svojim hermetičko-hermeneutičkim aspektima u fenomenološku strukturu romana integrisalo logiku samog *književnog procesa*. Tako posmatrano, *dokumentarizacija*, odnosno *autobiografizacija* dela kao glavni efekat Ristićevih naknadnih, paratekstualnih intervencija, više su od ličnog afiniteta ili književnoistorijskog partikulariteta. Taj autobiografski i dokumentarni aspekt, koji latentno prebiva *u svakom delu*, predstavlja jedini *univerzalni* modus generičke revizije *književnog dela* kao institucije *fikcije*. Svaki autor svoje delo može pretumačiti u autobiografskom ključu, predstaviti kao dokument i rasvetliti okolnosti njegove geneze, i to je *jedino* što *svaki* autor može učiniti u kulturi koja intitucionalizuje umetnost kao autonomnu sferu i književnost kao polje fikcije. To je ono *dokumentarno* i *nefikcionalno* Drugo u odnosu na koje se književnost stalno (re)konstituiše.

#### 4. 4. POETIKA ANTIROMANA *BEZ MERE*

Opisu i tumačenju antiromana *Bez mere* Marka Ristića pristupićeo kroz pet kategorija koje je sam autor istakao kao uporišne kategorije njegovog u mnogo čemu apartnog proznog ogleada. Tih pet određenja nalazimo u arhivski očuvanoj svesci „Od istog psica“ (1928; A10). Ristićev predlog za tumačenje njegovog antiromana glasio je:

„BEZ MERE posmatrati kao

1. „Anti-roman“, a ne roman
2. Enciklopedijsko-poetski ogleaded, a ne „teorija“
3. Dijalektička fikcija u tri dela
4. Demonstracija izjednačenja sadržine i oblika
5. Jednogodišnji komplet novina, a ne dnevnik“ (v. Prilog 19)

Eksplicitni autorski iskazi mogu imati različiti stepen hermenutičke vrednosti i obaveznosti. U slučaju Ristićevog opisa *Bez mere* situacija je vrlo specifična, pošto se u datoj poetičkoj shemi nalaze terminološka, žanrovska i poetička određenja od prvorazredne važnosti za potonji razvoj evropskog romana i teorije proze. U određenjima kao što su „antiroman“ ili „enciklopedija“ to je relativno evidentno, ali se značaj Ristićeve poetičke sheme time ne iscrpljuje. Pod pojmom antiromana Ristić zapravo podrazumeva (i) koncept *metafikcije*, dok su neka od određenja, poput zamisli o antiromanu kao hegelijanskoj *dijalektičkoj fikciji* ili obliku uporedivom sa *periodičkom formom*, sasvim apartna i usled svoje inovativnosti nezabilazna. Zato ćemo tumačenje organizovati oko naznačenih formalno-poetičkih određenja, u nastojanju da opišemo šta je Ristić mogao podrazumevati pod njima, kako se ona realizuju u samoj strukturi dela, i u kakvom su odnosu sa potonjim teorijama antiromana, metafikcije, enciklopedijskog romana, hegelijanske estetike ili savremenih studija periodike. Poetički smisao antiromana kao „demonstracije izjednačenja sadržine i oblika“, koji je prisno vezan za novi doživljaj jezika kao strukture, nećemo izdvojiti kao zasebno poglavlje, već ćemo ga analizirati unutar ostalih poetičkih određenja, čiji je, uostalom, sastavni deo.

Pored književnoistorijskih i teorijskih implikacija, naznačena shematizacija poetičkih težišta *Bez mere* sugeriše kompleksnost i apartan poetički profil Ristićevog dela, koji su po svoj prilici i glavni razlog koji je čitaocima i kritiku zadržao „na vratima“ Ristićevog dela. O tipu i stepenu te kompleksnosti najviše govori to da su *sva* naznačena određenja *istovremeno* delatna u strukturi Ristićevog antiromana, što dovodi do naddeterminisane (intra)tekstualne književne strukture koja iskušava same granice mogućnosti hermenutičkog opisa. Jedan metodološki zapis iz nacrtu doktorske teze *Metafizika novinskih vesti* – koju je Ristić prijavio u Parizu i napustio u vreme i u ime pisanja antiromana – može približno dočarati o kakvom je fenomenu tekstualne naddeterminacije reč. Ristić u tom zapisu kaže kako: „Stranica ispod naslova ne zavisi od njega. Svi naslovi iz sadržaja mogli bi se primeniti, istovremeno i u bloku, na gotovo sve stranice ove studije, uzete zasebno“ (Ristić 1985: 244).

Navedeni citat ilustrativan je za teorijsku imaginaciju sa kojom je Ristić pristupio i konstrukciji *monstruozne* (kako ju je određivao), naddeterminisane i stereoskopske strukture svog antiromana. Parafrazirajući citirani odlomak i prenoseći ga na pitanje koordinacije višestrukih poetičko-formalnih određenja *Bez mere*, može se reći da je svako od navedenih određenja primenjivo, *istovremeno i u bloku*, na gotovo svaku stranicu ili aspekt antiromana, *uzet posebno*. *Bez mere* je *istovremeno* „antiroman“, „enciklopedijsko-poetski ogled“, „dijalektička fikcija“, „demonstracija izjednačenja sadržaja i oblika“ i „jednogodišnji komplet novina“. Svaki od tih likova, ili *regulativnih ideja*, sprovodi se kroz ostale likove, u interakciji i saprožimanju sa njima. Ta naddeterminisana struktura bila je *istovremena* realizacija enciklopedijske *totalizacije*, antiromanesknog *negiranja* i metanarativnog *udvajanja*, dijalektičkog podsticanja i mirenja *protivrečnosti* i jezičke prakse koja nastoji da *izjednači materiju i formu*, dok sve vreme kroz antiroman linearno-periodički teče *objektivno vreme* i u njega se upisuju *dokumentarno-dnevnička* pozadina pripovedanja.

I svaki od ovih poetičko-strukturnih aspekata „uzet posebno“ mogao je biti dovoljan da se *Bez mere* upiše u najznačajnije i najkompleksnije eksperimente sa romanesknom formom u srpskoj književnosti. Ali uzeti „istovremeno i u bloku“ višestruki poetički „vektori“ pretvaraju *Bez mere* u delo koje je rezistentno i prezahtevno i za savremena tumačenja. Ipak, upravo to je zadatak analiza koje slede.

#### 4. 4. 1. „'ANTI-ROMAN', A NE ROMAN“

##### 4. 1. 1. ANTIROMAN I METAFIKCIJA

###### 4. 1. 1. 1. Pojam antiromana

Kada je Ristić 1928. godine *Bez mere*, neposredno nakon objavljivanja, odredio kao „anti-roman“, to je određenje imalo drugačiji smisao nego srodno određenje „roman bez romana“, koji je Ristić, s osloncem na Steriju, koristio tokom samog pisanja dela. Ristić je krenuo od ideje o „romanu bez psihologije“, pisao ga kao „roman bez romana“, ali je ishodište bilo „anti-roman“. Nazvati *Bez mere* „anti-romanom“ značilo je naći pojam ili termin, pozitivnu oznaku za *negativitet forme* koja je nastala kao rezultat jednogodišnjeg komponovanja hibridne, enciklopedijske i dijalektičke prozne strukture. Ristićevo direktno imenovanje žanra *anti-romana*, upotreba termina koji će u moderan kritički vokabular biti uveden tek Sartrovim tekstom iz 1948, predstavlja važan trenutak istorije srpske književnosti. Književnoistorijski značaj Ristićevog *antiromana* uporediv je sa značajem Sterijinog *romana bez romana*, a terminološko pomeranje signal je sazrevanja istorijsko-poetičke samosvesti, koja je raskol imanentan formi mogla da misli ne kao sintagmu već kao hibridnu i antitetičnu, crticom presečenu i stavljenju pod navodnike, ali jedinstvenu reč, *pojam anti-romana*.

Na spisku žanrovsko-poetičkih određenja *Bez mere* u nepublikovanom spisu „Od istog pisca“, Ristić je antiromaneskno svojstvo predstavio kao samo jedan od poetičkih vektora za razumevanje dela. Tu je, takođe, dao pojašnjenje šta pod terminom „anti-roman“ podrazumeva:

„anti-roman, u smislu u kom su crteži u ovoj knjizi prvenstveno anti-crteži, u smislu u kom je ona sama, kao kritika, anti-kritika, i kao subjektivna do crnog pod noktima – anti-subjekt. Pa sada, ako možete, nađite mu [...] imena! [...] Sve to, baš tako, baš ovako, ima svog smisla. Šta više ja tu nalazim svoj smisao. Anti-ja“ (A10, str. 12; Prilog 19).

Ristić je očigledno osećao potrebu da pojasni neologizam i samu proceduru „nalaženja imena“ za prvo globalno poetičko određenje svog eksperimentalnog dela. Pojam antiromana je u tu svrhu stavljen u korelaciju sa srodnim fenomenima: *anti-*

*crteži, anti-kritika, anti-subjekt, i anti-ja*. U tom proširenju dejstva negativističkog prefiksa „anti“ na likovnu umetnost, tip kritičkog diskursa i stvaralačku subjektivnost, iscrtava se horizont nečega što bi se moglo označiti pojmom *antiestetike*. Crteži koje antiroman sadrži, bilo da se misli na anonimne kabalističke embleme ili nadrealistička dela „transkribovana“ i skrivena u njemu, poseduju anti-likovne kvalitete. Kritička svojstva antiromana zapravo su bila usmerena *protiv kritičko-racionalističkog duha* i posvećena afirmaciji svega onoga što on obično kritikuje, i u tom smislu anti-kritička. Krajnji izraz subjektivnosti nove forme bilo je pak *anti-ja, anti-subjekt* koji tek u suspenziji kritičke svesti i razvlašćenju pred nesvesnim i jezikom nalazi potvrdu.<sup>109</sup> Sledeći ovu logiku objašnjenja ključnih aspekata dela preko logike antitetičkog prefiksa, nadrealistički antiroman zapravo bi bio *roman* do „crnog pod noktima“, roman jedne nove poetičke i diskurzivne situacije, za koju tad još nije bilo imena. Antiromaneskno svojstvo jeste *sintetički, pozitivan i konstruktivan* pol Ristićevog eksperimentalnog poduhvata.

Ako je 1928. pojam antiromana bio samo implicitno i posredno („roman bez romana“) prisutan u tekstu *Bez mere*, od drugog izdanja 1962. termin je sasvim ozvaničen i ustaljen kao žanrovsko određenje za Ristićevo novo-staro delo. U prospektu bibliofilskih izdanja Foruma, *Bez mere* je bilo najavljeno kao „antiroman u stihu i prozi“ (Prilog 5). To je nesumnjivo doprinelo ustaljivanju tog određenja u kritičkim tekstovima koji su pratili pojavljivanje dela. Književna kritika je *Bez mere* od drugog izdanja proglasila „prvim jugoslovenskim antiromanom“ (Ketig, 1963) i ukazala na moguću srodnost sa francuskim *novim romanom*, koji je, od Sartrovog teksta, određivan (i) kao antiroman. Činjenica da je Sartr među delima u kojima se roman „pobijao samim sobom“ naveo i Židove *Kovače lažnog novca*, omogućava da se *Bez mere* vidi i kao presek *bretonovskih i židovskih* inspiracija (Donat 1963), tj. *antiroman* kao *roman o romanu*. Akademska kritika doradiće ove naznake, upućujući na anticipativni karakter Ristićevog antiromana za novo, (post)modernističko osećanje pisanja i teksta (Hanifa Kapidžić-Osmanagić), odnosno na srodnost antiromanesknog nepoverenja u referencijalnu iluziju u francuskom *novom romanu* i u nadrealizmu (Новаковић 1996). Tako je antiromaneskno svojstvo ono što *Bez mere* povezuje sa izvornim nadrealističkim

---

<sup>109</sup> Up. u samom anriromanu „Ha, blago nama, koji se u samom jezgru personalnosti borimo protiv naše te zenice same“ (Ristić 1986: 48). Ili: „jer ovo je jedna kritika života. Kritika koja ne potpada pod kritiku, života koji nije ono što vi nazivate život.“ (151). O „neobičnoj snazi subjektivizma na liticama svih depersonalizacija“ v. posebno poglavlje „Međuigra“ (176–177).

kontekstom u vreme njegovog nastanka (1928), potom sa francuskim novim romanom u vreme njegovog reizdanja (1962), najzad i sa onim dubljim promenama u poimanju prirode i funkcija književnog teksta i autorefleksije koje je nastupilo s postmodernom, kada se, već posthumno, pojavilo treće izdanje Ristićevog dela (1984). Antiroman je, drugim rečima, ono što Ristićevo delo čini aktuelnim u tri bitno različita epohalna i poetička trenutka, iako nije svodivo ni na jedno od njih.

Nesumnjivi izvor antiromanesknog motiva *Bez mere* je *Manifest nadrealizma*. Bretonova kritika realističkog romana i „stava“ odnosila se, kao što smo pokazali, na širi, nadžanrovski kompleks modernog romana-novel, predlažući kao generičku i po-etičku alternativu gotski roman, iz tradicije *romance*. Krećući od ta dva impulsa, kritike realističkog i afirmacije gotsko-romantičkog romana, Ristić se upušta u samostalno istraživanje hibridne prozne strukture čiji rezultat neće imati pandan u francuskoj nadrealističkoj prozi. Koncept *moderne mitologije* i gradskih šetnji iz Aragonovog *Seljaka iz Pariza*, kojeg Ristić čita tokom pisanja *Bez mere*, takođe je utkan u antiromaneskni poduhvat, ali u kriptičnim i alegorijskim oblicima koji su bili saobraženi *enciklopedijskom* i *metafiktionalnom* okviru Ristićevog proznog eksperimenta. Ristićevo delo proizvodi i jedan neočekivan kulturno-poetički efekat, pošto se u *Bez mere*, kao „naizmeničnom plesu sedamnaestog i dvadesetog veka“ (Ketig 1975: 31), nadrealistička poetika proze najviše približila poetici prvog francuskog i evropskog dela označenog terminom antiroman – *Antiromanu* ili *Nastranom pastiru* (1633/4) Šarla Sorela.

Priređujući drugo izdanje *Bez mere*, Ristić je u Predgovoru i Beleškama dao značajne indicije o tome kako razumeva svoje delo, koje je tad i „zvanično“ ponelo žanrovsku oznaku *antiromana*. On najpre pokušava da antiromaneskno svojstvo proširi i – u tipičnom duhu avangardnog osporavanja institucije umetnosti – opiše kao *antiliterarno* svojstvo i deo sistema transžanrovskog razlikovanja Poezije i Literature. Tako je „antiromansijerska nepomirljivost“ bila pobuna protiv romana kao „prevashodno *književnog* književnog roda“, gde „nije bila u pitanju samo realistička metoda ili samo romansijerska tehnika, nego svaka, ma kakva bila, realistička ili 'modernistička', *literarna* metoda ili tehnika“ (1986: 265, 266). S druge strane, iako još uvek pristaje uz antiromansijerski motiv i stav, Ristić ga donekle i relativizuje, pošto je to odbijanje realističkog romana i beletristike kao „plitke i kratkonoge lažipriče“ bilo samo „jedan od sporednijih vidova, jedna od manje 'sudbinskih' posledica“ onog „opšteg

i doslednog“, totalnog „moralnog nekonformizma“ i „revolta“ koji je u jezgru poduhvata *Bez mere* (14). Takođe, „kao primer antiromana“, *Bez mere* je „samo u izvesnom smislu, što znači jednim svojim vidom“ prilog toj *antiliteraturi, antiestetici i antietičkoj etici* (15).

Najidikativnije je Ristićevo osmišljavanje ishodišta *Bez mere* kao *zadobijanja mere*, odnosno najave teorijsko-etičkih pozicija *Nacrta i Moralnog i socijalnog smisla poezije*. *Bez mere* je „povest i otelotvorenje te metamorfoze, tog preobraženja, te relativizacije priloga 'kako' [iz pitanja 'kako živeti' – B. A.]. Od apstraktnog i apsolutnog, od metafizičkog, postajući konkretno i relativno, dijalektičko, dakle moralno“, kad je opštem revoltu trebalo „naći konkretan smisao, odnosno njegovoj integralnosti, njegovoj apsolutnosti, njegovom apsolutizmu naći relativnu meru i pravo mesto u datim, vremenskim i prostornim, ljudskim koordinatama“ (16). Ovakvo autorsko tumačenje naglašavalo je progresivistički smisao *Bez mere* kao svojevrsnog Bildungsromana koji se okončava ograničenjem romantičke *poezije srca* pred *prozom prilika*, s tom razlikom što to samoograničavanje nije bilo prihvatanje filistarskih prilika i „realističkog stava“ već revolucionarnog aktivizma, kritičkog stava i po-etičkog delovanja u savremenosti. Drama tog i takvog okončavanja zaista je definisala postfikcijsku, hegelo-marksističku završnicu *Bez mere*.

Posebno zanimljiv aspekt Ristićevih prefatorijalnih opservacija čini polemika sa egzistencijalizmom i književnošću apsurdna, odnosno antropološkim pesimizmom Selina i Beketa, „gde se u apsurdnu i u poslednjem stadiumu nemoći raspada beckettovski besmislen čovek, koji više nije čovek“ (20).<sup>110</sup> U skup postnadauralističkih „književno-filozofskih tendencija“ na koje Ristić misli spadao je i *novi roman*, kao i *bitnici* u Americi, za koje Ristić početkom šezdesetih misli da su skupa „nešto što u razvoju duha vuče unazad“ (1970: 168). Po Ristiću *Bez mere* je „anti-roman u jednom sasvim drugom smislu no što je to današnji, prvenstveno francuski 'novi roman', za koji se, uostalom, usuđujem da kažem da je poduhvat bez dubljeg interesa i jalov“ (1970: 135). Ristić tome suprotstavlja nešto što bi se, rečima iz njegovog vlastitog antiromana, moglo odrediti kao mešavina „dionizijske filozofije i pesimizma“, odnosno specifično nadrealistički oblik optimizma i *poverenja u čoveka*, „pa ma taj čovek bio i apstraktan, pa ma bio i neznanio nietzscheovski nadčovek, pa ma bio i sam san, puka sen“, jer „sva je ta pobuna,

---

<sup>110</sup> O Ristićevom odnosu prema Selinu up. i Ristić 1970: 62.

sva je ta negacija, u krajnjoj liniji, zaista značila nepokolebljivu [...] za svaku egzistencijalističku boljku imunu *veru u čoveka*, afirmaciju čoveka, pa makar ga i đavo konačno odneo!“ (1986: 20). Kosmički i tekstualni optimizam *objektivnog slučaja* kojim se Predgovor drugom izdanju *Bez mere* završava predstavljao je performativnu potvrdu te anticipativne vrednosti i po-etičke validnosti nadrealističkog antiromana.

Ristićev naknadni pogled na *Bez mere* uvodi, dakle, određene reakcentuacije u pogledu smisla koje je delo imalo u svom vremenu, pa i u pogledu žanrovskog svojstva antiromana. Ristićeva određenja istovremeno *relativizuju* i *izoštavaju* antiromaneskno svojstvo dela. U Ristićevom naglašavanju da *Bez mere* nije bila samo kritika romana već i *književnosti* kao takve skriveno je i jedno od važnih svojstava *antiromana* po užoj definiciji žanra koju daje Ž. Ženet. Podsećamo, kod Ženeta antiroman definisan upravo po svom *pluralnom, žanrovskom hipotekstu* koji je uzet za predmet osporavanja, tako da antiroman nije parodija određenog dela, već čitavog sistema konvencija na osnovu kojih se mogla postulirati odedena tipologija „romaneskne ludosti“. Ali Ženet je ostavio mogućnost da se taj pluralni hipotekst shvati i kao celina književnih konvencija određene epohe, dakle onoga što se u određenom kulturnoistorijskom trenutku shvata kao književnost *per se* i *en tout*. Kao takvoj vrsti totalizacije hipoteksta Ristićev antiromaneskni projekat bio je upućen kroz avangardnu i nadrealističku kritiku *književnosti* kao institucije široko shvaćene građansko-racionalističke evropske kulture čiji je centralni i reprezentativni žanr bio *roman-novel*. Zanimljivo je da je po toj proširenoj paradigmi, gde pluralnost hipoteksta antiromana teži *poli-* ili *panžanrovskim* okvirima, bio komponovan i *prvi antiroman* evropske književnosti. Kao što smo već opisali, *Nastrani pastir* ili *Antiroman* Š. Sorela je za predmet antiromanesknog osporavanja uzeo mnogo širi opseg jezičkih, stilskih, retoričkih i književnih kodova od određenog tipa (pastoralnog) romana. To je delom bila posledica i *enciklopedijske* prirode odabranog hipoteksta: *baroknog romana* (posebno D'Irfeove *Astreje*) koji je i sam bio nešto više od romana, naime suma i antologija raspoloživih retoričkih i stilskih modusa, svojevrsni brevijar i udžbenik svih stilova i žanrova epohe (Dionne 2008: 157–159). Kao i sorelovski antiroman, Ristićevo *Bez mere* je za predmet kritike odabralo realistički roman koji bio nešto više od romana – dominantni po-etički oblik jedne kulture i određenog shvatanja književnosti. Ali *Bez mere* je istovremeno bilo jedan



*konstruktivni zahvat*, koji je osporavajući roman-novel istovremeno gradio jednu novu formu „romana“, naime metafizijski *roman o romanu*.

#### 4. 1. 1. 2. Metaliteratura i metafizika

Ristićevi iskazi o antiromanu kao antiliteraturi i radikalnom nekonformizmu imali su afirmativne konotacije iz perspektive avangardne, nadrealističke po-etike. Negativitet forme bio je u funkciji istine o *laži literature* kojoj je „cilj *objavljivanje* više no (ili bar isto toliko koliko) *objavljenje*, u smislu otkrovenje“ (Ristić 1970: 44). Iz tih opštih naznaka, međutim, ništa se ne saznaje o samoj strukturi antiromana, o konkretnim postupcima negacije žanra na 250 stranica teksta i načinu na koji je beskompromisno negiranje ipak rezultovalo *pozitivitetom forme*, koja je i 1962. mogla biti prihvaćena i objavljena. Za razumevanje tog obrta i konstruktivnih ishodišta negativiteta forme antiromana vrlo je važna jedna naznaka iz Ristićevog Predgovora, koja se pojavljuje i u Ristićevim tekstovima objavljivanim u periodici u to vreme. Reč je o pojmu – *metaliterature*.

Govoreći, u Predgovoru drugom izdanju *Bez mere*, o „fizici poezije“ i „metafizici literature“, koje se dijalektički izjednačavaju pred etičkim pitanjem, Ristić uvodi kategoriju kojom bi se literatura uslovno mogla opravdati kao delatnost – kategoriju *metaliterature* (1986: 15). Početkom sedamdesetih godina Ristić takođe govori o liniji razvoja „od literature do antiliterature ili metaliterature“ (1977: 50) i o „beskrajnim vidicima koje otvara to *nadshvatanje* poezije“, te „metaliterarne razmere, ta merila bez mere“ (44). Pojam *metaliterature* za Ristića je pozitivan i konstruktivan pol određenog antiestetičkog *nadshvatanja* književnosti, koje je – sinonimno ili paralelno *antiliteraturi* – bilo evolutivno-poetičko ishodište prevazilaženja, transformacije, pa i mogućeg prihvatanja literarne delatnosti. Preciznije objašnjenje šta je Ristić (pod)razumevao pod tim „nadshvatanjem“ poezije i „metaliterarnim“ poetičkim „vidicima“, može ponuditi jedan programski intonirani zapis iz 1930.

Reč je o oglasnom prospektu za almanah *Nemoguće* (1930). Na tom prospektu, koji je bio uređen kao avangardni artefakt i manifest po sebi, zabeleženo je i jedno od najznačajnijih poetičko-teorijskih samoodređenja (srpskog) nadrealizma. U diskursu tog napisa se gotovo nedvosmisleno može identifikovati reč urednika almanaha i autora

„dijalektičke fikcije“ *Bez mere*. Odgovarajući na pitanje „Šta je, na kraju krajeva, taj nadrealizam?“, beleška na prospektu odgovarala je preko poznatog 116 fragmenta o *romantičkoj univerzalnoj poeziji* „velikog nemačkog teoretičara romantizma“ Fridriha Šlegela. U nekoj vrsti performativne *poetike citiranja*, ta programska beleška je u iskaze nemačkog teoretičara romantizma *montirala* i deklaraciju o tome da „svaka je poezija nadrealistička, odnosno treba to da bude“:

„Nikakva unapred postavljena formula, ni naučna, ni filozofska, ni književna, ni umetnička, ne može da da jednu tačnu definiciju nadrealizma. Ono što je veliki nemački teoretičar romantizma Fridrih Šlegel rekao za romantičarsku poeziju, može se, i možda sa više prava još, primeniti na nadrealizam, jer je i on 'još u postajanju'; jer je i njegova 'prava suština da večito samo postaje' i da 'nikad ne može biti okončan'. Ni on se 'ne može iscrpiti nikakvom teorijom', nikakvim teorijama. I za poeziju nadrealizma može se danas reći da je 'jedina koja je nešto više nego samo jedna vrsta poezije, jedina koja je poezija uopšte, kao takva, jer, u jednom izvesnom smislu, svaka je poezija nadrealistička, odnosno treba to da bude'.

Zato, zbog tog svog heraklitovskog karaktera, nadrealizam se može izraziti i shvatiti, opredeliti i videti, samo u pokretu, i samo na delu“ (A12; Prilog 4).

Određenje nadrealizma kao romantičke univerzalne poezije najznačajnije je po svojoj *metapoetičkoj* dimenziji. Univerzalna romantička ili nadrealistička poezija nije „samo jedna vrsta poezije“, već „poezija uopšte“, poezija „kao takva“. Uz prosecualnost heraklitovskog opšteg dijalektičkog *postajanja*, koje ima važnu poetičku ulogu i u *Bez mere*, programski iskaz o romantičkoj poeziji zahvata onaj momenat *romantičke ironije* i artikulacije *književnog apsoluta* (Laku-Labart, Nansi) čiji je „dijalektički skok“ poeziju pretvarao u *poeziju poezije*, svojevrsni *mise en abyme* vlastite strukture postajanja. „Metaliterarni“ uvidi jenskih romantičara uobličavali su otkriće književnosti kao *autopoezisa*, onoga što u sebi stvara istinu samog stvaranja, a time i istinu samostvaranja i vlastite teoretizacije (Lacout-Labarthe, Nancy 1988: 12). Ta *poezija poezije*, u Šlegelovom fragmentu, ali i romantičkoj književnoj teoriji uopšte, odnosi se i na žanr romana, koji je za jenske romantičare, kao što smo pokazali, uvek *više od romana*, upravo ključni *romantički žanr* i sam *žanr romantičkog*.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> V. odeljak o romantičkoj teoriji romana u teorijskom delu rada.

Ristićeva terminološka inovacija o *metaliteraturi* i njenim „merilima bez mere“ naslanjala se na iskustvo usvajanja nasleđa romantičke teorije i literature, koja je bila važan deo Ristićeve lektire u francuskoj Nacionalnoj biblioteci u vreme kada počinje pisanje *Bez mere* i koja će ostaviti presudan trag u konstrukciji i poetici njegovog antiromana. Iz perspektive kasnijeg književno-teorijskog razvoja, teorijska, procesualna i autopoetička dimenzija ristićevske *metaliterature* predstavlja anticipaciju onog tipa stvaralačke prakse koju će postmoderna kritika označiti pojmom *metafikcije*. Ristićev *antiroman*, koji je 1928, po autoru, bio književno preuranjen a ideološki okasneo, šezdesetih godina našao se na optimalnim poetičkim koordinatama. Na Ristićevu završnu dilemu prilikom republikovanja *Bez mere* o tome „kako će ovi njeni 'teoretski' delovi sada odjeknuti“ (1986: 274), književna istorija i teorija dale su imanentni odgovor. Kao *metaliteratura* i *metafikcija*, Ristićev antiroman bio je preuranjeni izdanak novog tipa autorefleksivne proze koja je tek u vreme njegovog reizdanja postajala eminentna književno-teorijska činjenica.

Da bi se adekvatno mogao opisati i razumeti taj pozitivni i (re)konstruktivni, *metaliterarni* aspekt Ristićevog *Bez mere*, neophodno je ukazati na osnovne teorijske postavke žanra metafikcije. Oslonićemo se na dve najuticajnije i najkompaktnije obrade ovog problema date u studijama Linde Hačion (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980) i Patriše Vo (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984).

Kod obe autorke metafikcija je definisana pre svega kao opšte svojstvo tekstova i romana, i u tipološkom i u istorijskom smislu. Tako je metafikcija, pre nego podžanr romana, jedna „tendencija ili funkcija inherentna *svim* romanima“ (Waugh 1984: 5), kao što je „svaki roman uvek u sebi sadržao seme 'nacističkog' čitanja, tumačenja koje bi ga pretvorilo u alegorijsko ili metaforičko istraživanje procesa artikulacije književnog sveta“ (Hutcheon 1980: 23). L. Hačion posebno insistira na kontinuitetu metafikcionalnog formalnog svojstva, koje je „postojalo oduvek“ dok se modernije forme tekstualnog narcizma razlikuju prevashodno po svojoj *eksplicitnosti*, *intenzitetu* i *kritičkoj samosvesti* (18). Istorijski kontinuitet metafikcije profiliše se na liniji od „rane samosvesti Servantesa i Sterna, preko *Künstlerromana*, do romana o romanu“ (12–13), odnosno *autoreprezentacije novog romana* ili *antireprezentacije novog novog romana* pod uticajem radikalnijih teorijskih ideja grupe oko *Tel Quel*-a (14). Procvat metafikcije

u postmoderni samo je kulminacija jednog dugog procesa, osnažena globalnim kulturnim promenama, posebno rastućom kulturnom samosvešću i zanimanjem za *proces* konstrukcije fenomena, a ne gotov rezultat i produkt (Waugh 1984: 3). „Ono što je uvek bio truizam književnosti, premda retko osveščivan, dovedeno je u središte modernih tekstova“, gde „stvaranje fiktivnih svetova i konstruktivni, kreativni rad samog jezika“ postaju deo samosvesne interakcije između autora i čitaoca (Hutcheon 1980: 30). Po toj naglašenijoj korelaciji autorove i čitaočeve uloge, odnosno ogledanju i „paralelizmu čina pisanja i čitanja“, moderna metafikcija se po L. Hačion defirencira unutar šireg i opšteg polja samosvesnih narativa (27).

Metafikcionalna dela „samosvesno i sistematski skreću pažnju na svoj artefijelni status kako bi postavila pitanja o odnosu između fikcije i stvarnosti“, ona „istražuju teoriju fikcije kroz praksu pisanja fikcije“ (Waugh 1984: 2). Po L. Hačion metafikcija je „fikcija o fikciji, što znači fikcija koja u sebe uključuje komentar o sopstvenom narativnom i/ili lingvističkom identitetu“ (Hutcheon 1980: 1). To su autorefleksivne i samosvesne strukture koje „promišljaju sopstvenu genezu i razvoj“, „transformišu formalna sredstva romana u njegov sadržaj“ i umesto klasične realističke naracije nude alegorije stvaralačkog procesa (18).

Za poetiku antiromana kao antirealističkog romana i metaliterature posebno je značajna kritika koncepta realizma u teorijama postmoderne metafikcije. Metafikcija po L. Hačion ima „vrlo ozbiljne implikacije za teoriju romana kao mimetičkog žanra“ (6), posebno za kritičku tendenciju poistovećivanja romana sa devetnaestovekovnim (formalnim) realizmom. „Opšte prihvaćeni koncept romanesknog realizma koji je, u suštini, samo opisni termin za period“, bio je „reificiran i proširen preko svog kritičkog delokruga u pokušaju da obuhvati celokupnu fikciju“ (37), *tiranizujući* time „definiciju celokupnog žanra“. Taj „takozvani 'realizam' više je aberacija nego norma“ (40), a moderna metafikcija znači „povratak onome što bi se moglo smatrati glavnim tokom tradicije narativne slobode“ (39). Zato se L. Hačion zalaže za rehabilitaciju šireg i dinamičnijeg koncepta *mimeze* koji bi u sebe uključio ne samo podražavanje empirijskog sveta već i činova pisanja i čitanja. Taj širi pojam *mimeze* obuhvatao bi i realističku *mimezu produkta* i metafikciju kao *mimezu procesa*. Iz perspektive nadrealističkog proširivanja kritike žanra romana na širu tradiciju *formalnog realizma* i tradicije *novel*, ovaj kritički aspekt teorije metafikcije kod L. Hačion vrlo je važan. On

sugeriše da se u tom „nadžanrovskom“ domenu nadrealistički antiromansijerski motiv mogao nasloniti na antirealističke kapacitete metaliterarnih književnih konstrukcija. Alternativa realističkom nije samo *čudesno već* i *metaliterarno*. Dovođenje *metafikcije* u vezu sa redefinisanim *mimezom procesa* takođe sadrži važan uvid za poetiku antiromana, koji će *odbijanjem fikcionalnosti* težišta *metafikcije* pomerati ka *autofikciji*, ispovesti autora i polju dokumentarnog. Antirealističko je u nadrealizmu, kako to posebno jasno ilustruje koncept automatskog pisanja, zapravo i ono hipermimetičko, naturalističko i dokumentarno.

Tipologija metafikcionalnih narativa koju predlaže L. Hačion zasnovana je na ukrštanju dve ose i dva tipa karakteristika. Metafikcija može biti *dijegetička*, kada se samosvest odnosi pre svega na elemente i procese pripovedanja, i *lingvistička*, kada je autorefleksija vezana za svest o snazi i ograničenjima vlastitog jezika (1980: 22, 23). Druga podela odnosi se na *otvorene* ili eksplicitne oblike metafikcije, gde su „samosvest i samorefleksija jasno uočljive, obično eksplicitno tematizovane ili čak alegorizovane unutar fikcije“, i *skrivenne* ili implicitne oblike metafikcije u kojima su ti procesi „strukuralizovani, internalizovani, aktualizovani“, te bi takav tekst bio „samorefleksivan, ali ne nužno samosvestan“ (23).<sup>112</sup> Pored karakterističnog naglaska na sastvaralačkoj funkciji čitaoca u metafikciji, L. Hačion u središnje metafikcionalne tehnike ubraja *parodiju*, tehniku *mise en abyme* i proširenu *alegoriju* (1980: 53–54). Sve tri metafikcionalne tehnike određujuće su i za Ristićev antiroman kao alegorijsko-parabolični *roman o romanu* koji za parodijsko-kritički hipotekst uzima široko postavljenu skalu realističkog romana-novel. Tehnika *mise en abyme*, koju će Ristić često koristiti i kombinovati sa narativnom figurom *metalepse*, zavređuje posebnu pažnju.

Klasičan opis i primena izvorno herladičke tehnike *mise en abyme* vezuju se za dnevničke refleksije A. Žida i *Kovače lažnog novca*, roman s likom romansijera koji piše roman istog naziva kao i samo delo koje čitalac drži u rukama. S obzirom na ristićevsku korelaciju između antiromana i metafikcije, značajno je da su Židovi *Kovači* jedna od

---

<sup>112</sup> Razlika između *otvorenih* i *skrivenih* oblika metafikcije delimično odgovara onome što A. Jerkov u studijama o imanentnoj poetici određuje kao dve klase *imanentnih poetologema*: eksplicitne poetičke *iskaze* i implicitne poetičke *figure* (Jerkov 1997: 24). Zanimljivo je da i kritički diskurs A. Jerkova obnavlja hegelijansku retoriku Ristićevih autopoetičkih refleksija o metaliteraturi i dijalektičkoj fikciji. Metafikcija je po Jerkovu „radikalna metafizika književnosti“, a „Apsolutni duh u tome, da to kažemo hegelijanskim jezikom, pronalazi apsolutnu fikciju, a da zbog toga ne mora da napusti književni svet“ (Jerkov 2000: 85).

referenci u Sartrovoj genealogiji *antiromana* i njegovom povezivanju sa francuskim *novim romanom*. S druge strane, tehnika *mise en abyme* važna je i strukturno, kao figura koja se uobličava na samoj granici imanentnih i eksplicitnih formi tekstualne samosvesti. Lisjen Dalenbak, autor prve celovite studije o ovoj tehnici, *mise en abyme* definiše kao *udvajanje* koje funkcioniše „kao ogledalo ili mikrokosmos teksta“, odnosno bilo koji *znak* u tekstu koji za svoj *referent* uzima neki bitan aspekt narativa, koji potom predstavlja na pripovednom nivou (Dällenbach 1980: 435, 436).<sup>113</sup> Reč je o specifičnom postupku (auto)alegorizacije gde pripovedanje kreira mikroceline koje funkcionišu kao privilegovani metatekstualni znakovi, šifre globalne strukture dela ili njegovih važnih svojstava, koje su istovremeno prezentne i semantički ambivalentne. *Mise en abyme* je *drugostepena mimeza*, koja podriva klasičnu mimezu i referencijalnu iluziju, podstičući čitaoca da zauzme „kritiku tačku gledišta“ (Dällenbach 1980: 443) i sledi interna uputstva u pogledu strukturacije i dekodiranja značenja dela. Kreirajući neku vrstu *sinegdohe*, *makete* ili *replike* dela u delu, postupak *mise en abyme* važan je deo fenomenologije čitanja, same *čitljivosti* teksta i igre prostornih i vremenskih dimenzija tokom njegovog usvajanja. Dalenbakovo recepcijski orijentisano viđenje tehnike *mise en abyme* pokazuje kako *metaliterarna* dimenzija avangardnih narativa može dopuniti i kompenzovati njihove destruktivne, *antiliterarne* procedure, edukujući (implicitnog) čitaoca za nove i složenije čitalačke kompetencije.

#### 4. 1. 1. 3. *Bez mere* kao antiromaneskna metafikcija

Marko Ristić je sa *Bez mere*, koje imenuje *antiromanom* i smatra *metaliteraturom*, u modernu srpsku književnost uveo ne samo ta dva važna žanrovska pojma već i ideju o njihovoj korelaciji. Krećući od antiromansijerskog motiva Bretonovog *Manifesta*, Ristić će propoziciju o kritici realističkog romana realizovati u formi antirealističkog romana, istražujući „teoriju fikcije kroz samu praksu fikcije“ (P. Vo). Pripovedni rezultat bio je jedan „radikalni“<sup>114</sup> oblik avangardne *metafikcije*, koja se iz perspektive postmodernih

---

<sup>113</sup> O tehnici *mise en abyme*, u konstruktivnoj polemici sa Dalenbakom, v. Bal 1978; Ron 1987; o tehnici kod Žida i u *novom romanu* v. Morrisette 1971; Ricardou 1973: 47–75; o odnosu metalepse i *mise en abyme* v. Cohn 2012.

<sup>114</sup> O pojmu radikalne metafikcije v. završno poglavlje studije P. Vo (Waugh 1984: 137–149). Radikalne metafikcije „uskraćuju čitaocu pristup centru orijentacije kao što su pripovedač ili tačka gledišta, ili stabilna tenzija između 'fikcije', 'sna', 'realnosti', 'vizije', 'halucinacije', 'istine', 'laži', itd. Naturalizovana ili totalizujuća interpretacija postaje nemoguća“ (Waugh 1984: 137).

teorija ovog žanra ukazuje i kao hiperromantički oblik *totizujuće metafikcije*, koja je istovremeno bila, služeći se tipologijom L. Hačion, i *otvorena* i *skrivena*, i *dijegetička* i *lingvistička*.<sup>115</sup> Etos totalizacije rađa se iz susreta *antiliterarne negacije* i *metaliterarnog autopoezisa*, gde negativističke i osporavalačke (avangardne) strategije parodijsko-kritički osvešćuju literarne konvencije, dok konstruktivistički imperativ održavanja pripovedanja vodi razradi čitavog niza novih tehnika i romanesknih postupaka. *Antiroman* i *metafikcija* su dva komplementarna aspekta Ristićevog dela: avangardni etos parodijsko-kritičke detekcije literarnih kodova radikalizovao je i intenzivirao metaliterarni kao autorefleksivni i konstruktivno-pozitivni pol dela. Kao nosilac književne samosvesti te „metaliterarne razmere“ i romantička „merila bez mere“ produktivno će se nadovezati na stale globalne poetičko-žanrovske obrasce Ristićevog dela kao književne *enciklopedije*, *dijalektičke fikcije* i *jednačenja forme i sadržaja*.

Osnovni metafikijski gest i figura internog uvajanja *Bez mere* sadržana je u koncepciji njegovog glavnog junaka. Taj je junak, kao u Sterijinom *Romanu bez romana* na koji se Ristić otvoreno naslanja, bio imenovan po žanru koji je oličavao i zastupao – Roman. To deindividualizujuće, apstrakno i konceptualno *ime junaka-žanra* već je snažan indikator da se čitalac nalazi u alegorijskom i antimimetičkom pripovednom svetu. Implikacije takvog imenovanja u jednom teorijski visoko osvešćenom poduhvatu i s razvijenom strukturalnom imaginacijom autora bile su višestruke.

Postupak imenovanja, kojim je zajednička imenica *roman* postajala lično ime Roman, predstavlja osnovni, ekstenzivni i strukturni *mise en abyme* Ristićevog dela. Tim postupkom *deo* pripovednog sveta (junak) postajao je *znak* za *celinu* dela i žanra (romana). Delenbakovim terminima, *mise en abyme junak* je na ravni pripovedanja reprezentovao i ogledao celinu dela kroz koje se kretao. Činjenica da je u pitanju *žanrovska* ime dodatno usložnjava postupak i njegove efekte, pošto se Roman nije zvao Junak, već je svojim imenom zastupao širu, *arhitekstualnu* kategoriju žanra, i to žanra koji je odabran i tretiran kao metonimija Književnosti i književnog sistema kao takvog.

---

<sup>115</sup> Ristićev antiroman pripadao bi pre svega onim radikalnim i najotvorenijim oblicima *eksplicitne* metafikcije, koja problematizuje fundamentalne elemente književne strukture (autor, čitalac, junak, fikcija, jezik, kompozicija, pripovedanje, tekst i slika, itd.) i celinu procesa nastanka narativne fikcije. Ali jednako važan korpus metafikijskih postupaka *Bez mere* ostaje implicitan, šifriran i skriven od čitaoca, odnosno *imanentan* i *strukuralizovan*. Kao roman o Romanu, *Bez mere* je *dijegetička* metafikcija, ali je jedan od njenih najvažnijih punktova bila problematizacija *jezika*, automatskog pisanja. Ukratko, u radikalnom ili avangardnom obliku Ristićeve metafikcije sva četiri težišta ili tipa metafikcije zastupljena su integralno i uzajamno uslovljena.

Kroz takvu *mise en abyme* koncepciju (imena) junaka u metafiksijski antiroman „sunovraćivao“ se totalitet književnosti kao institucije fikcije. Kroz interpretaciju *Bez mere* videćemo šta je sve takvom globalnom metafiksijskom postavkom moglo biti (auto)tematizovano i problematizovano, na dijegetičkom i jezičkom, ali i strukturnom i žanrovskom nivou, pa i na nivou entiteta književnog dela i njegove prostorno-materijalne realizacije u formi knjige.

Pored Sterijinog preteksta, način na koji Ristić imenuje protagonistu *Bez mere* mogao bi se čitati i kao sleđenje Bretonovog ironijskog saveta „Za pisanje lažnih romana“ u *Manifestu nadrealizma*. Prema tom autoritativnom receptu, romanesknog junaka je umesto na načelu verodostojnosti i mimeze trebalo zasnovati na određenoj *jezičko-gramatičkoj* logici: „njihova imena u vašem tekstu su pitanje velikih slova i ona će se ponašati sa istom lakoćom prema aktivnim glagolima kao i bezlična zamenica *il* prema rečima kao: *pleut*, *u*, *a*, *fait*, itd.“ (1979: 40). To *obezličavanje* junaka po paradigmi zamenice trećeg lica (*il*) u bezličnim glagolskim konstrukcijama, zasigurno je jedna od inspiracija za baptizaciju Ristićevog Romana, čije je ime doslovno bilo „pitanje velikog slova“. Pitanje velikih slova ne mora se, međutim, shvatiti samo u parodijsko-satiričkim dimenzijama koje je sugerisao recept „za pisanje lažnih romana“; Bretonov *Manifest* govorio je i o „daru“ i „punovažnosti“ govora/jezika, koji je čoveku dat „da ga upotrebljava nadrealistički“ (Breton 1979: 41).

Tako i u *imenovanju* junaka Romana nisu delatna samo svojstva obezličavanja (apstrahovanja) i svest o arbitrarnosti fikcionalnih konstrukata, već je na delu i logika *imenovanja* kao performativno-magijskog *jezičkog čina*. Bazični metafiksijski gest kojim *roman* postaje *Roman* sadrži nešto od performativne i magijske dimenzije gesta imenovanja, ili krštavanja junaka, dela i žanra. Performativnost i magijsko shvatanje jezika imaju neuralgičan poetički značaj u Ristićevom antiromanu, te ih treba osvestiti i u gestu *oživljavanja* i *konkretizacije* čitavog žanra kroz paradigmu baptizacije junaka. Po receptu junakinje Magije iz *Bez mere*, i za imenovanje njegovog junaka-žanra važno je hermetičko načelo: „izgovoriš li IME kao da lancima privučeš nazvanog“ (Ristić 1986: 174).

To ezoterijsko-magijsko načelo performativne (sve)moći jezika i/kao imenovanja Ristić razumeva kao načelo *konkretizacije*. Alegorijsko-parabolični i konceptualni junak-žanr bio je *modus konkretizacije, poetsko-imaginativnog oživljavanja* i personifikacije



jedne *apstraktno-idejne* kategorije kakva je kategorija književnog žanra. Tu vrstu postupka srećemo u karnevalskim oblicima i posebno u žanru *menipeje*, čiji su junaci često bili alegorije i simboli određenih idejnih koncepcija autora, a njihove fabule „fabule ideje“. Logika žanrovskih kontaminacija u Ristićevom antiromanu pokazuje kako se metafikcija mogla vezati ne samo sa viskoromantičkim teorijskim tradicijama već (delimično preko njih) i sa karnevalskim žanrom *menipeje* i njegovim *enciklopedijskim* karakteristikama. Modus alegorizacije junaka postaje metafikcijska alegorizacija žanra i narativa, koja se oslanja na postupke fleksibilnog i intelektualizovanog žanra *menipeje*. Ono što Ristić razmatra kao performativne moći jezika i imenovanja, a što se iz perspektive Bahtinove teorije vidi kao načelo karnevalskog snižavanja, otelotvorenja i konkretizacije apstraktnog, vodilo je stvaranju vrlo specifičnog oblika *karnevalizovane metafikcije*, čiji junaci-marionete autoru služe za pripovedanje novog tipa bretonovske „vilinske priče“ za odrasle: *romana o Romanu*. Artefificijelnost i intelektualizovanost Ristićevog Romana i antiromana, koja je služila kao jedan od osnovnih argumenata za njegovu estetsku devalorizaciju u domaćoj kritici, zapravo je autentičan izdanak veštine *menipejske* parabolizacije i žanrovski retke i „izuzetne formule“ *menipejsko-sotijske metafikcije*.

Ristićevo imenovanje protagoniste *Bez mere* bilo je istovremeno gest temeljne *intertekstualizacije* čitavog antiromanesknog projekta. Ime Ristićevog junaka bilo je direktni citat imena protagoniste Sterijinog *Romana o romanu*. Naslov *Bez mere*, kao *ime dela*, povratno podleže efektima te citatne razmene, pa je u njemu sad trebalo čuti i naslov Sterijinog *Romana bez romana*.<sup>116</sup> Ako je u relacionom naslovu antiromana *Bez mere* trebalo čuti i odsutnu strukturu Sterijinog naslova, sa kojim ga konkretnom tekstualnom nivou povezuje samo predlog „bez“, taj palimpsestni odnos je u ime/naslov Ristićevog antiromana upisivao čitav niz dodatnih, „nečujnih“ poetičkih iskaza. Najpre taj da je roman žanr „mere“, te će *Roman bez romana* biti (roman) *Bez mere*. Ali odsutni označitelj „roman“ iz naslova *Bez mere*, posredno se, preko dejstva interteksta, zapravo upisuje *na dva mesta* unutar naslova: ne samo na mesto označitelja „mere“ (*bez mere/bez romana*) već i na ono upražnjeno mesto *imenice* na koju se padežna sintagma „bez mere“ (ne)vidljivo naslanjala: *roman* (bez mere/romana). Zahvaljujući signalizovanju odsutne imenice ispred genitivne sintagme *bez mere*, čitalac na prazno

---

<sup>116</sup> Tokom pisanja *Bez mere*, Ristić je, podsećamo, kao njegov radni ili interni naslov koristio naslov „roman bez romana (ili Romana)“.

mesto može staviti i neku drugu, a ne samo intertekstom signalizovanu reč, pa bi „puni“ naslov Ristićevog antiromana mogao biti ne samo „roman bez mere“, već i *ljubav, život, jezik, mera... Bez mere*. Tako je, zahvaljujući intertekstu, u sugerisanoj igri *dekliniranja naslovne sintagme*, i mimo (Sterijinog) interteksta, iz samog (Ristićevog) dela mogao pristići i onaj *mise en abyme* označitelj – ime (junaka-žanra) Roman. Izbacivanjem reči „roman“ iz naslova Ristić je omogućio sablasno kruženje i višestruko prisustvo tog označitelja u „krnjoj“ strukturi naslova *Bez mere*. *Ime junaka-žanra* i *naslov kao ime dela* preklapaju se kao metonimijske *mise en abyme* oznake za celinu koju predstavljaju (Roman=Bez mere). Asocijativne nizove koje pokreće naslov Ristićevog antiromana ne treba suspendovati i interpretativno zaobilaziti jer je sam autor računao na njih i sličnom jezičkom i intertekstualnom logikom gradio celinu dela *Bez mere*, knjige koja je bila samo „sluškinja“ jezika (Ristić 1986: 202), pepuna „igara reči, simbola i homonimija“, gde svaka reč nosi „razvučenu povorku nostalgija i evokacija, odjeka na sve strane“ (131).

Bazična citatna priroda Ristićevog sterijanskog junaka pokazuje put kojim se moglo krenuti u istraživanje *enciklopedizma junaka-funkcije*. Kao *junak-žanr* ili *junak-delo* Roman će biti predložak za implicitnu i eksplicitnu metafikcionalnu diskusiju o kategoriji romanesknog i uopšte književnog junaka, koja, uz instancu pripovedača, predstavljeni svet i narativni zaplet, čini onotloški temelj pripovedne proze. Takva metafikcijska strategija omogućena je upravo „prazninom“ i mobilnošću *junaka-marionete* koji nije zasnovan na iluzionističko-mimetičkim matricama psiho-socijalne karakterizacije, već je koncipiran kao *container* za zbiranje i oprobavanje različitih *moćnosti* pohranjenih u samoj instanci romanesknog junaka.<sup>117</sup> U skladu sa

---

<sup>117</sup> U tekstu „Bliskost dva romana: Lik u Sterijinom *Romanu bez romana* i Kišovoj *Mansardi*“, S. Vladušić sličnu „ispražnjenost“ Sterijinog antiromanesknog junaka tumači u skladu sa klasicističkom poetikom: „likovi u romanima izgrađenim na klasičnim poetikama jesu *praznine*. Ta ispražnjenost tiče se njihovog identiteta: lik je funkcija“, i to *intertekstualna* funkcija, a „lik utemeljen na citatu“ može zadobijati „više različitih identiteta koji se dakako međusobno ne isključuju. U toj proliferaciji identiteta, koja se zapravo ne dovršava, postaje jasno da unutrašnja logika takvog teksta mora biti isključivo *literarna*, a to znači da uključeni motivi uvek imaju svoj odsjaj u zamišljenoj književnoj tradiciji koju takav tekst, sad je već izvesno tekst-katalog, iza sebe obrazuje“ (Владушић 1997: 94–95). U Ristićevom avangardnom romanu o romanu bez romana različiti identiteti katalogizovani u junaku moći da budu i oni koji se međusobno isključuju, a literarnost nije zagarantovana samo intertekstualnošću već i strukturalnim momentima, odnosno unutrašnjim metamorfozama i formalnim mogućnostima instance književnog junaka. Svojestvo koje se kod Vladušića opisuje kao klasicističko, moglo bi se, s obzirom na evropsku tradiciju komičnih romana i donkihottijada, odrediti i kao *antiromaneskno*; na sličan način, kao što smo videli, bio je koncipiran i posve intertekstualni junak Sorelovog *Antiromana*, u čijim avanturama, kako je autor tvrdio, nije bilo ničeg što se već nije nalazilo u drugim, osporavanim književnim delima.

kataloško-epizodičkom kompozicijom *Bez mere*, čije je svako poglavlje bilo ostvareno u novom „tonu“ i „obliku“, i sam (anti)romaneskni junak „upijao“ je različite, pa i sasvim protivrečne karakteristike i funkcije. Enciklopedizam romana pretvarao je takvog „ispražnjenog“ junaka-funkciju ne samo u knjiški i intertekstualni konstrukt već i u svojevrsnu *enciklopediju književnog junaka*.

Kao eksplicitna metafikcija koja je na narativnu površinu izvodila i alegorizovala ključne formativne faktore romaneskne forme, *Bez mere* je uz Romana imalo još jednog, ravnopravnog glavnog junaka dela – lik *autora-skriptora*, pisca i konstruktora romana o Romanu. Najsloženije i najzanimljivije eksperimentalne zahvate na dijegetičkom nivou avangardne metafikcije Ristić će modelovati kroz interakciju ta dva „noseća“ faktora i instance narativnog sveta – Junaka i Autora. Oni su ujedno i nosioci bazičnog unutrašnjeg podvajanja *Bez mere* na 1) osnovni, pseudofikcionalni, narativni tok kroz koji se fragmentarno pripovedaju pustolovine alegorijsko-simboličkog junaka-žanra Romana, i 2) drugostepeni, metanarativni ili metafikcionalni tok,<sup>118</sup> u kojem figura autora-skriptora prati proces pisanja *romana o Romanu*, sve do tačke kada on (p)ostaje *roman bez Romana*. Osnovna strukturna tenzija, poetička i narativna dinamika *Bez mere* izgrađena je oko ta dva janusovska „junaka-instance“ *svakog romana*. Njihov odnos, kao što ćemo pokazati na primerima iz teksta, kretao se od potpune stopljenosti do potpunog otuđenja, od režima identifikacije do njihovog agona i uzajamnog poništenja.

Roman i autor-skriptor mogu s uslovno posmatrati kao zastupnici dva oprečna načela oblikovanja i žanrovska lika romana: romantičkog i realističkog, trezvenog i iluzionističkog, satiričnog i idealističkog, ali ne na način shematskog oponiranja. Naprotiv, to su junaci-dvojnici, elastične kognitivne i strukturalne matrice ili funkcije koje su mogle približavati i udaljavati, zaposedati jedna drugu i zamenjivati mesta, ukazujući na bazičnu nestabilnost i *metaleptičku* prirodu samih naratoloških kategorija (v. Fludernik 2003). Oba junaka Ristić je zamislio kao varijablu njihovih strukturalnih mogućnosti i kao relacione instance koje su nesvodive i nesvodivo upućene jedna na

---

<sup>118</sup> Razlika koju je moguće uspostaviti između metanaracije i metafikcije za *Bez mere* nije presudna, pošto je ono istovremeno metanarativno i/kao metafikcionalno. Ipak, navodimo to razlikovanje pošto se u njemu *metafikcija* definiše upravo u skladu sa *antiromanesknim* propitivanjem fikcionalnosti i konstruktivnosti narativa: „metanaracija se odnosi na refleksije pripovedača o činu ili procesu pripovedanja; metafikcija se tiče komentara o fikcionalnosti i/ili konstruisanosti narativa. Tako, dok metafikcionalnost označava svojstvo otkrivanja fikcionalnosti narativa, metanaracija obuhvata one oblike samosvesnog pripovedanja gde su aspekti pripovedanja oslovljeni u pripovednom diskursu, tj. narativne iskaze o narativu pre nego fikcije o fikciji“ (Neumann, Nünning 2016).

drugu. Na kategorije junaka i autora Ristić primenjuje bazično načelo antiromana: „opiranje statičkim i optimističkim postavkama koje shvataju i štite svet [...] kao već završenu tvorevinu“ (218). Tip *strukturalne* imaginacije oličen u tretmanu osnovnih pripovednih kategorija u Ristićevoj metafikciji sasvim je retka pojava. Poreklo tog strukturalističkog senzibiliteta treba tražiti u novom, za epohu karakterističnom strukturalnom poimanju jezika, jezika kao sistema, kao i u nadrealističkom ispitivanju odnosa između jezika i nesvesnog. Jezička problematika i strukturne metafore bitno određuju poetiku Ristićeve metafikcije, antiromana koji je stavljen u službu jeziku i u kojem je jedno od centralnih poetičkih načela, po samom autoru, bilo načelo *jednačenja sadržine i forme*, što je u književnom delu eminentno i neizbežno *jezička* procedura.

U nastavku ćemo, radi preglednosti izlaganja, ali i u cilju predočavanja dualne i dvojničke metafikcijske strukture antiromana, interpretaciju *Bez mere* spovesti najpre kroz opis romantičkog i narativnog toka antiromana u znaku junaka-žanra Romana, a potom njegovog metanarativnog toka u znaku autora-skriptora. Pre toga daćemo kratak pregled značaja tradicije *romanse* i barokno-manirističkog nasleđa za poetiku Ristićeve antiromaneskne metafikcije.

#### 4. 4. 1. 2. ANTIROMAN I ROMANSA

„Life goes faster than Realism, but Romanticism is always in front of Life“.

Oscar Wilde

##### 4. 4. 1. 2. 1. Tradicija romanse

Određenje *Bez mere* kao *antiromana* rezultovalo je kritičkim zanemarivanjem drugog, sasvim ravnopravnog, konstruktivnog i *roman(t)ičnog* aspekta Ristićevog dela. I taj afirmativni, konstruktivni aspekt *Bez mere* može se smatrati *antiromanesknim* u meri u kojoj je bio *antirealističan* i snažno oslonjen na narativne tradicije koje su potisnute nastankom modernog romana-novel u 18. veku.<sup>119</sup> Taj drugi aspekt *Bez mere* nije prateća i sekundarna komponenta Ristićevog *antiromana*, već ravnopravno žanrovsko i oblikotvorno polazište, koje opstaje tokom celog unutrašnjeg razvoja i generičke bifurkacije dela, potvrđujući se, na određeni način, i u velikom samoukidajućem obrtu kojim *Bez mere* okončava.

Jedan od važnih interpretativnih uloga pri savremenom razumevanju *Bez mere* sastojao bi se upravo u rasvetljavanju tog *konstruktivnog* toka i aspekta (anti)romana oslonjenog na antirealističke tradicije žanra. Pitanje je šta sve čini te alternativne, marginalizovane tradicije na koje se avangardni projekat oslanjao pri razgradnji realističkog romana-novel i kreiranju jednog novog modela pripovedanja. Već smo nagovestili da je metaliterarni, tj. metafikcionalni aspekt Ristićevog *antiromana*, dinamizovan *antiromanesknim* težnjama, obnavljao žanrovske tradicije *menipeje* ili *anatomije*. Pokazali smo, takođe, da je taj metaliterarni aspekt bio u dosluhu sa teorijom nemačke romantike, u čijoj je teoriji romana kao enciklopedijskog, simpozionskog i intelektualizovanog žanra *menipeja* takođe imala jako uporište. Unutar romantičkog korpusa generičkih referenci moglo bi se smestiti i Ristićevo obnavljanje *gotskog romana*, kao žanra koji je Bretonov *Manifest* afirmisao kao paradigmatički žanr *čudesnog* oponentan „realističkom stavu“ i romanu. Oponiranje *gotskog* i *realističkog* romana u zasnivajućem tekstu francuskog nadrealizma imalo je dvostruke implikacije. Ono je

---

<sup>119</sup> Kao i u uvodnom delu rada, termin romana koristimo u značenju tradicije *romance*, u opoziciji sa realističkim tradicijama modernog romana-novel.

ključnu žanrovsku bifurkaciju u istoriji romana implicitno lociralo u 18. vek, gde je opozicija gotskog i realističkog bila neuralgičan izraz jedne mnogo dublje istorijsko-poetičke i kulturne polarizacije. Ta polarizacija nadilazila je uže shvaćene žanrovske okvire i aktivirala „nadžanrovski“ fundiranu opoziciju između *romance* i *novel*, ili, u Bahtinovim kategorijama, dve stilsko-razvojne linije evropskog romana. Posmatran u tom kontekstu, Ristićev *antiroman* kao *antirealistički* roman predstavljao je u svojoj konstruktivnoj dimenziji obnovu širokog polja tradicije *romanse*.

Kroz Ristićevu obnovu tradicije *romanse* u modernom, avangardnom ključu, forma modernog romana bila je upućena na dublje, predprosvetiteljske tradicije žanra, koje su potisnute formiranjem modernog, osamnestovekovnog *romana-novel* i tzv. *formalnog realizma* (I. Vat). Te starije tradicije i forme romaneskne fikcije su nakon 18. veka u književnoj svesti i praksama ostale prisutne na posredan i modifikovan način. Najpre, u kontaminaciji sa formalnim realizmom romana-novel, kako to proizilazi i iz Bahtinove istorijsko-poetičke vizije žanra, po kojoj moderni evropski roman, nakon gotskog romana, nosi tragove obe stilske linije profilisane tokom njegovog razvoja. S druge strane, romansa preživljava u „nižim“ oblicima popularne književnosti, koja doživljava ekspanziju tokom 19. veka i za čiju je društvenu simptomatologiju i estetsku provokativnost, po Bretonu, trebalo imati avangardnu pronicljivost dobrog ukusa za „loš ukus“ savremenosti.

Iz perspektive istorijske poetike žanra, kroz Ristićev nadrealistički antiroman u srpskoj književnosti prvi put dolazi do samosvesnog i avangardnog obnavljanja dodira sa nasleđem „jakog“ romantizma, gotike i baroka, a posredstvom njih i sa idealističko-mističkim, alegorijsko-simboličkim i enciklopedijsko-eruditnim mišljenjem srednjeg veka. Srednjovekovni period u istoriji evropskog romana ima krucijalnu, incijacijsku i konstitutivnu ulogu. Uz antičku predfazu, evropski roman, i kao termin i kao žanr, nastaje u francuskom srednjovekovnom kurtoaznom ili viteškom romanu. Mnogi reprezentativni modernistički i postmoderni romani, od Džojsovog *Uliksa* do Ekovog *Imena ruže*, okretali su se duhu i nasleđu evropskog srednjovekovlja i iz medievalne alegorijsko-simboličke kulture crpli inspiraciju za inovacijske romaneskne postupke. Takav je slučaj i sa Ristićevim nadrealističkim antiromanom.

Manje je poznato da su inspiracije iz zapadnoevropskog i srpskoslovenskog srednjovekovlja bile relativno opažljive i u srpskom nadrealizmu. Najpre, u časopisu

*Svedočanstva* (1924–1925), koji je štampao i odlomke iz srednjovekovnog zbornika *Fiziolog*, objavljene su u to vreme praktično tek otkrivene ilustracije zografa Andrije Raičevića iz sredine 17. veka, čiji smo značaj za Ristićevu zbirku *Nox Microcosmica*, drugo izdanje *Bez mere* i Dedinčevu zbirku *Od nemila do nedraga* već istakli. Još je zanimljivije da se u almanahu *Nemoguće* srednjovekovne inspiracije pojavljuju kao neposredni stvaralački podsticaj za prozne radove Đorđa Kostića i Vana Bora. Kostićevi (automatski) „govori“ „O zemnom krugu“, tj. njihovi naslovi, bili su čak štampani srpskoslovenskom azbukom, sugerišući nadrealističko automatsko pisanje kao novu vrstu „pletenija sloves“ i tkanje disperzivnih asocijativnih nizova teksta vizionarne inspiracije, s naglašenom retoričkom upotrebom drugog lica. Prozni ep *Infortiat* Vana Bora, čije je prvo „pevanje“ „Inkvilini“ objavljeno u almanhu *Nemoguće*, nastao je „pod dejstvom učenja istorije francuskog prava, naročito pod uticajem srednjovekovnog dela te istorije. Svi naslovi i gotovo sva imena ličnosti uzeti su iz tih izvora“ (Bop 1930: 79).<sup>120</sup> Ristićev antiroman *Bez mere*, kao modernizovani nadrealistički neogotski roman, čiji se junak-žanr direktno vraćao u srednjovekovni zamak, predstavljao je najrazrađeniji prilog tim srednjovekovnim inspiracijama u nadrealizmu.

\*\*\*

Nortrop Fraj je u *Anatomiji kritike* pledirao za to da se napusti „romanocentrična“ predstava o pripovedačkoj književnosti i da se ozbiljnija pažnja posveti obliku romanse, kao starijem i samostalnom pripovednom obliku, bitno različitom od romana u danas ustaljenom (novel) smislu (Frye 1979: 344–345). Ristićev (anti)roman građen je u žanrovskom dijalogu sa tim potisnutim tokovima evropske romanse: srednjovekovnim i baroknim viteškim romanom, gotskim i romantičkim romanom, te popularnim,

---

<sup>120</sup> Ovaj sasvim prenebregnut tekst Vana Bora izvanredan je prilog tipologiji avangardne i nadrealističke proze. *Infortiat* je trebalo da se sastoji od devet poglavlja, a već su njihovi naslovi dovoljni za „maštanje“ nad srednjovekovnim svetom tog proznog epa: Inkvilini, Kraljevo blago, Tortura, Polisinodija, Hrodegand, Adalard giljotina, Afatomija, Božji mir, Antitribonijan. Njegov „način saopštavanja“ i narativnu strukturu autor je u uvodnoj belešci uz tekst opisao na sledeći način: „Čeo način saopštavanja je jasno i određeno nadrealistički. Ipak se razabire jedna dosledna tehnika, za koju se ne može reći da nije svesna. Naracija je konsekventno anegdota: opisuju se samo stvari koje su spolja i čulno osetljive. Naime fakta i reči. Sve, dakle, predstavlja stvarnost, bez izuzetka: ono što bi se, zbog svoje nejasnoće i odsustva fraze moglo činiti kao odstupanje od te tehnike, predstavlja samo jednu realnost, koja ne podleže direktno čulima; predstavlja jedno ostvarivanje duhovnih elemenata. Tako ni san, ni polusan nisu izdvajani, i nigde nisu postavljane gradacije stvarnosti“ (79). I po ovde naznačenom konceptu, i na osnovu objavljenog fragmenta, može se reći da je u proznom epu *Infortiat* Vana Bora srpska književnost mogla dobiti jedan od najzanimljivijih primera avangardne, tj. nadrealističke romanse.

devetnaestovekovnim izdancima žanra (detektivski roman, naučno-fantastični roman i sl.). To je *Bez mere* pretvaralo u veliku knjigu *žanrovskog susreta*, sumiranja i rekapitulacije onih tradicija prve stilske linije evropskog romana koji su se mogli mobilisati kao alternativa formal-realističkom modelu romana-novel. Pitanje je šta tačno značilo okrenuti se romansi kao predlošku *nadrealističkog (anti)romana*.

Jedno od najjačih strukturno-formalnih žarišta aktiviranja žanrovske tradicije romanse u *Bez mere* predstajala je koncepcija njegovih glavnih junaka. U Romanu i njegovom strukturnom dvojniku, autoru-skriptoru, prepoznaje se karakterističan vid antirealističke, idealističke, alegorijske i arhetipske karakterizacije junaka romanse:

„Pisac romanse ne pokušava stvarati 'zbiljske ljude', već prije stilizirane figure koje se proširuju u psihološke arhetipove. [...] Zahvaljujući tomu romana tako često isijava žar subjektivnog intenziteta koji nedostaje romanu, a stoga se i prizvuk alegorije besprekidno uvlači diljem njezinih rubova. [...] Pisac romanse bavi se osobnošću, likovima *in vacuo* idealiziranima sanjarijom pa – ma koliko on bio konzervativan – nešto nihilističko i neukrotivo po svoj će prilici neprestance izbijati s njegovih stranica“ (Frye 1979: 344).

Tako shvaćena „arhetipska karakterizacija i revolucionaran pristup“ (345) romanse optimalno opisuju introvertni i „idealistički libido“ Ristićevog antiromana. Ali ta arhetipska svojstva romanse u Ristićevoj avangardnoj metafikciji nužno bivaju modifikovana, što se posebno odnosi na tip i stepen *alegorizacije* junaka, koji svedoči o dejstvu drugih žanrovsko-formalnih matrica, posebno žanra *menipeje* kao oslonca za metafikcionalno fabuliranje poetičkih ideja. Moglo bi se reći da je narativni sloj, vezan za karakterizaciju i pustolovine Romana, evidentnije utemeljen na tradiciji romanse, dok je metanarativni sloj u nadležnosti autora-skriptora glavni agenst prodora menipejskog fabuliranja ideja. Ali ta je podela uslovna, jer su narativ i metanarativ nerazlučivo upućeni jedan na drugi, odnosno autor-atonom koji fabulira menipejsku povest o žanru čini to sa jasnim odabirom generičke matrice gotsko-romantičkog romana i tradicije romance. To se posebno opaža u habitusu i karakterizaciji junaka Romana: to je romantični *junak-vitez*, koji se vraća u srednjovekovni zamak kao mesto rođenja žanra, i *imena žanra*, koji je njegovo *vlastito ime*; on je, dalje, određen tipičnim svojstvima junaka viteškog romana (služenje ljubavi, viteški okršaji), uronjen u fantastičke pustolovine i modernu mitologiju čudesnog. U kaleidoskopu žanrovskih impulsa iz duge



i pluralne tradicije romanse koji se mogu prepoznati u Ristićevom Romanu, teško je opredeliti koja bi od intrageneričkih matrica imala dominantnu ili hijerarhijski nadređenu ulogu (medievalna, barokna, gotska, romantička). To je donekle i posledica izrazito konvencionalnog ustrojstva romanse, sa kojom je, kako je pisao Fraj, teško izbeći utisku da se nalazimo među arhetipskih književnim obrascima i već viđenim tematsko-motivskim i oblikotvornim kompleksima. Ipak, *gotski roman*, budući da predstavlja programsko-poetički momenat izveden iz Bretonovog *Manifesta*, mogao bi konkurisati za poziciju nadređenog i obuhvatnog žanrovskog obrasca unutar sintetički reaktiviranog kompleksa romanse.

Gotski roman je žanr koji Breton u *Manifestu* izdvaja kao pozitivnu romanesknu tradiciju, sposobnu da primi *modernu mitologiju* čudesnog i bude reaktualizovana u savremenom dobu. Gotski roman takođe je *granična* vrsta romanse, i to na više načina. U njega su se, s jedne strane, slili rukavci iz *baroknog* romana, dok, s druge strane, iz njega proizilaze oblici popularnih žanrova karakterističnih za transformaciju romanse u devetnaestom veku. Gotski roman u tom smislu stoji na razdelnici između starijih (baroknih) i novih oblika romanse u popularnoj književnosti, filmu i kulturi uopšte. Pripovedni svet gotskog romana implicirao je oživljavanje medievalnog ambijenta (zamak, vitez, ljubav, itd.), tako da kroz interne zakonitosti gotskog romana bivaju zadržani i elementi *srednjovekovnog viteškog romana*, kao inicijalne forme žanra. Najzad, gotski je roman bio granična forma i u smislu koji je naglasio utemeljivač žanra H. Volpol, koji je svoj *Otrantski zamak* proglasio kao mešavinu *dve romanse*, odnosno stare viteške *romanse* i realističkih sredstava tada nastajućeg *romana-novel*. Iz perspektive nadrealizma, gotski roman je kao (pred)romantičarska prozna forma u kontinuitetu sa crnom romantikom, funkcionisao i kao polje reaktivacije globalnijeg *romantičkog* kompleksa. U tom smislu, Ristićev odabir gotskog romana pokazuje se kao optimalan izbor kroz koji je autor mogao *integralno* aktivirati nadgeneričku matricu romanse, uz različite intrageneričke varijacije i transgeneričke kontaminacije. Ta vrsta žanrovskog integralizma i polivarijantnosti produktivno se spajala sa *enciklopedijskim* težištima Ristićevog antiromana.

Alegorijska, nemimetička i arhetipska matrica romanse na širokoj skali određuje svet *Bez mere*, gde biva saobražena nadrealističkim poetičkim težištima. Zato bi vredelo izdvojiti nekoliko globalnih aspekata u kojima su nadrealistička poetika i poetika

romanse, koju ćemo posmatrati preko sinteze koju daje N. Fraj (Frye 1978), mogle stupiti u interakciju. Zadržaćemo se na tri momenta: *diskontinuiranoj narativnosti* romanse, *revolucionarnom idealizmu* i oslanjanju na *oniričko, čudesno i erotizam/želju*.<sup>121</sup>

1) Na narativnom nivou, avanturistički hronotop romanse mogao se iskoristiti kao alternativa realističkim fikcionalnim afabulacijama. Narativnost romanse pripada diskontinuiranoj i epizodičnoj, nekauzalnoj „i onda“ („and then“) narativnosti (Frye 1978: 47–48), tj. *sumarnom* tipu naracije koja se „mnogo brže od realizma može kretati od jedne epizode do druge“ (56). To načelo epizodično-diskontinuirane naracije u Ristićevom (anti)romanu biće znatno radikalizovano, pošto su fragmenti, tj. poglavlja *Bez mere*, bili oštro odeljeni jedni od drugih i vidno osamostaljeni, započinjući, kako je autor (o)pisao, svaki put u novom „tonu“ i „obliku“. Susret avanturističkog hronotopa i fragmentarno-montažne kompozicije neorganskog avangardnog dela rezultuje izrazito sinkopiranom strukturom antiromana u kojem se sukcesivno smenjuju brzi i sumarni isečci-kadrovi Romanovih avantura. Avanturistički hronotop, zasnovan na sukcesivno-linearnoj narativnoj strukturi slabe kauzalnosti i povišene apstraktnosti, pogodovao je kataloškom zbrajanju kadrova povesti alegorijsko-arhetipski koncipiranog junaka.

U tom pogledu, zanačajno je da je Ristić za autopoetičke figure antiromana odabirao neke važne hronotope i „hronotopične“ motive avanturističkih narativa i romanse. Tu bi spadala zamisao o *romanu kao zamku*, ali i zamisao o *romanu kao susretu*,<sup>122</sup> i to *žanrovskom susretu* kao „nepotpunoj enciklopediji“ različitih oblika, junaka i motiva (popularne) romanse. Tako je junak-žanr Roman bio „nepohodan svedok“ autorovih dečačkih maštanja i lektire kako bi

„danas mogao da inscenira ogromni susret koji je uzeo oblik ove knjige, i gde ipak nisu svi stigli na zakazani sastanak. Džek Trbosek je kao verna planeta došao u svoj čas, dobro je da i njegovo ime bude spomenuto u ovoj nepotpunoj enciklopediji, da bi taj spomen dodirnuo pomisao na Chéri-Bibia, da se na tim drumovima snevanja zatvori jedan strasni feljtonistički krug“ (1986: 95).

---

<sup>121</sup> O romansi kod Fraja i Džejmsona v. deo rada posvećen nadrealističkoj poetici žanra. .

<sup>122</sup> O „hronotpičnom“ motivu susreta i njegovoj vezi sa hronotopom puta v. Bahtin 1989: 208–210.

Na ovom primeru, kojem ćemo se još vratiti, vidimo kako su se apstraktno vreme i prostor avanturističkog narativa romanse mogli prilagoditi konceptu apstraktno-alegorijskog romana o romanu, proizvodeći novi, poetološki i metafikcionalni *hronotop*, hronotop *avanturizma samog žanra*. Zadržavajući svoje prepoznatljive karakteristike, avanturistički narativ istovremeno je transformisan u svojevrsni unutrašnji, mentalni prostor-vreme u okviru kojeg se putevi, ukrštanja, sastanci i rastanci junaka, odvijaju kroz i kao apstraktne tekstualne i autotematizujuće relacije, u povesti koja je zapravo pustolovna *povest o žanru*. Hronotopični motiv *susreta*, kao „jedan od najstarijih događaja koji obrazuju epski siže“ i „posebno siže romana“ (Bahtin 1989: 209) nije samo unutrašnji i parcijalni motiv već i dubinski organizator poetološke *aventure forme* Romana koji „inscenira“ i sumira veliki susret svojih istorijskih realizacija, toposa, junaka i drugih „fantoma“ žanra romanse. Detaljima koncepcije o junaku kao alegoriji i istorijskoj sumi žanra bavićemo se detaljnije u nastavku.

Značaj koji *slučaj* i koincidencija imaju u hronotopu avanturističkog romana, u okviru nadrealističke poetike mogli su poprimiti nove epohalne oblike. Ako je avanturističko vreme „vreme slučaja“ i „specifično vreme *uplitanja iracionalnih sila u ljudski život*; *uplitanja sudbine, tyche*, bogova, demona, maga-čarobnjaka“ (Bahtin 1989: 205), Ristićev antiroman svedoči kako su tradicionalne komponente romanse u dodiru s nadrealističkom poetikom mogle biti transponovane na ravan tekstualnih struktura i autopoetičkih figura. To se pre svega odnosi na nadrealističku koncepciju *objektivnog slučaja* i „potresnih koincidencija“ kao glavnog oblika modernog *čudesnog*, a zatim i na veličanje „božanstvenog Nesporazuma“ (up. Ristić 1986: 132) i načela *arbitrarnosti* kao generatora novog tipa jezičkih, tekstualnih i narativnih struktura. Brojne figure viteške romanse postaju poetičke figure nadrealističke metafikcije, čiji je autor „mag-čarobnjak“ koji aranžira narativ i pravi iluzionističke „zamke“ za čitaoca, dok će lik Demona načelo iluzionizma promovisati kao temelj romaneskne imaginacije. Kao što smo već pokazali, na kraju linearnog (i načelno beskonačnog) dnevničko-avanturističkog narativa *Bez mere*, nalazio se uzoran primer „inicijativne slučajnosti“ (Bahtin), epiloška epifanija autora koji je prepoznao nepogrešivost (svog) teksta „vođenog“ „slučajem koji uopšte nije slučaj“ već „determinisana neizbežnost izatkana od čudnih susreta i od čistih zapovesti večnosti“ (Ristić 1986: 243). U toj finalnoj objavi nepogrešivog slučaja kao „Mlečnog puta svih neslučenih koincidencija“, nadrealistički antiroman našao je svoj

sretan, *komički* kraj, potvrđujući time jednu od žanrovskih konstanti romanse po N. Fraju. Ezoterijsko-magijske i psihoanalitičke konotacije koje koncept slučaja ima u *Bez mere* mogu se smatrati specifično nadrealističkim doprinosom osavremenjivanju i inoviranju fantastičko-pustolovnog žanra romanse.

2) Kao i u klasičnoj romansi, Ristićev Roman (a i njegov autor-skriptor) bio je pobunjeni i uzvišeni romantički junak koji je u sporu sa prozaičnim svetom i poljem ordinarnog, svakodnevnog iskustva, težeći ili idiličnim i utopijskim prostorima koji su *iznad* tog svakodnevnog iskustva, ili demonskim i nokturalnim prostorima onoga što je *ispod* njega, kako je to opisivao Fraj. Težnja ka promeni i nemirenje sa postojećim stanjem, oštra polarizacija sveta i jasno deljenje onoga što se želi i onoga što se ne želi (Frye 1978: 58), pripadaju *revolucionarnom* etosu romanse, koji ona *zadržava uprkos* svom „društvenom snobizmu“ i „aristokratizmu“ i *nasuprot* socijalno agilnijem realizmu, u čijem se jezgru, podseća Fraj, ipak krije konzervativni stav priznavanja i prihvatanja društva u njegovoj postojećoj strukturi (164). Taj *revolucionarni idealizam* romanse i romantike, o kojem je na sličan način sudio i F. Džejmson, pojačavao je privlačnost ovog žanra za nadrealizam.

Iz perspektive modernog antiromana, idealistička dominantna romanse ipak je morala biti modifikovana. U modernoj prozi, kao i u nadrealizmu, upravo je kroz revalorizaciju stvarnosnog i svakodnevnog, kroz dokumentarno ili naturalističko, uspostavljana razlika u odnosu na simbolističko-idealističko, larpurlartističko poimanje književnosti. Kroz ono što je Eliot povodom *Uliksa* nazvao „mitskim metodom“, a nadrealizam *modernom mitologijom*, aktuelno urbano i medijsko iskustvo, kao i razni oblici popularne kulture, podlegali „milosti“ i imperativu estetskog uobličjenja. Čudesni svet viteške romanse, ezoterijsko-okultističke tradicije i tekstualni alegorizam *Bez mere* predstavljali su *mitsko-arhetipske obrasce* kroz koje je Ristićev antiroman participirao u strateškom opredeljenju moderne literature za „neizbežnu savremenost“ u čijem „drhtanju [...] preobražava se pojam čuda“ (Ristić 1986: 71–73). Ta kontradikcija u pristupu, po kojoj se alegorijsko-simbolički svet *Bez mere* vidno razlikuje od *Nade*, *Seljaka u Parizu*, *Uliksa* ili *Berlin Aleksanderplaca*, posledica je *programatsko-teorijske* prirode Ristićevog antiromana, koji nije neposredno *predstavljao* elemente savremenog i urbanog iskustva već pre svega metafizički diskutovao problematiku njegove *jezičke reprezentacije* i odnosa *fikcije* i *stvarnosti*.

3) Najzad, mnoga tematska i egzistencijalna težišta romanse poklapaju se sa nekim od temeljnih uporišta nadrealističke poetike. Romansa se svesno okreće *oniričkom* i *erotskom* aspektu ljudske egzistencije, postulira zatev za ispunjenjem *želje* i spušta se u svet koji je očigledno vezan za ljudsko *nesvesno* (Frye 1978: 57). San, čudesno, ljubav, želja, nesvesno – pojmovi su iz samog jezgra nadrealističke poetike, koja će u ovom domenu možda naviše doprineti prefiguraciji i modernizaciji žanra romanse u skladu sa psihoanalitičkim saznanjima, ispisujući jednu novu te(rit)oriju u okviru viteško-kurtoazne poetičke paradigme. U odeljku posvećenom nadrealističkoj poetici i njenom odnosu prema romanu istakli smo kompleks kurtoazne ljubavi kao jednu od jakih spona između nadrealizma i viteške romanse. Tema ljubavi i erotološki koncepti predstavljaju ambivalentno žarište nadrealističke poetike (i) romana, mesto njene staromodnosti i konzervativnosti (kako to pokazuje feministička kritika), ali i nedovoljno istraženo mesto njenog upisa u generičke tokove prozne romanse. Ristićev antiroman je važan i samosvestan doprinos susretu romanse, romantike, nadrealizma i psihoanalize, kojem je, kao i u prethodnim slučajevima, davao izrazitije strukturno-formalne, tekstualističke i teorijske, ukratko *menipejsko-metafikcijske* oblike.

#### **4. 1. 2. 2. Barokno-manirističke tradicije**

Iz perspektive istorijsko-poetičkih transformacija žanra romanse i participacije Ristićevog nadrealističkog antiromana u njima, neophodno je zadržati se i na *baroknom romanu* i *manirističkim* tradicijama. Za razliku od nadrealističkih (anti)romana autobiografskog usmerenja (Breton, Aragon, Vučo, pa i Bataj), u kojima se takođe mogu pratiti odjeci romanse i gotskog romana, Ristićev alegorijski, konstruktivno-eruditni i enciklopedijski zasnovan antiroman specifičan je upravo po evokaciji istorijsko-poetički neuralgične „stanice“ *baroknog romana*. Barokni roman je velika enciklopedijska forma koja je istovremeno bila „naslednik čitavog prethodnog razvoja romana“ i sinteza onih momenata koji će u daljem razvoju romana figurirati „izdvojeno kao samostalne vrste“, tj. avanturističke struje *romance* i psihološko-analitičke struje *novel* (Bahtin 1989: 152, 161). Pored genealoškog značaja „spojnice“ između starijih (antičkih i srednjovekovnih) i kasnijih (gotskih, romantičkih, popularnih) formi unutar tradicije *romance*, *barokni roman* je u poetici Ristićevog antiromana značajan je kao moguće žanrovsko poreklo

*enciklopedijske* komponente koja bi dopirala iz samih okvira tradicije romanse (a ne samo menipeje).

Ristićev *roman o romanu* kao *roman o žanru* aktivirao je mnogo dublje generičko pamćenje, što dovodi do složenih posledica, kako u „rendgenskom“ snimku žanrovskih dikontinuiranosti (Džejmson) samog dela, tako i u pogledu njegovog mesta unutar konkurentnih poetičkih oblika nadrealističkog i evropskog romana. S jedne strane, enciklopedijska struktura *Bez mere*, u kojem je kroz sintetičku obnovu tradicije *romanse* postala vidljiva strukturna matrica *baroknog romana*, može se smatrati glavnim odstupanjem Ristićevog dela od poetike nadrealističkih antiromana njegovog vremena. S druge strane, do tog odstupanja Ristića vode upravo radikalizovana *nadrealistička* polazišta, tako da će upravo u tom odstupanju biti sadržan Ristićev specifičan i najznačajniji doprinos nadrealističkoj poetici romana.

Situacija postaje još istorijsko-poetički složenija kada se ima u vidu da je u francuskom sedamnaestovekovnom romanu, u poetičkom prostoru između galantno-idealističkih formi baroknog romana i konciznih formi analitičko-psihološkog klasicističkog romana, nastao i prvi *antiroman* evropske književnosti, koji je tu žanrovsku oznakao stavio u naslov dela. Sorelov *Antiroman* građen je kao demistifikacija prosedea galantno-pastoralnog baroknog romana, uzorno oličenog u D'Irfeovoj *Astreji*, ali je još uvek imao ekstenzivnu i intertekstualnu strukturu romanesknog modela koji je osporavao, za razliku od kratkog klasicističkog romana psihološko-analitičkog tipa čije su svedene narativne forme i načela uverljivosti i verodostojnosti pripremale put za moderne forme romana-novel. Ukratko, aktiviranjem barokno-enciklopedijskog modela, ali i nizom drugih korespondencija sa sorelovskim antiromanom, Ristićevo *Bez mere* je posredno pokazivalo kako je nadrealistička poetika proze mogla imati oslonac i unutar autohtone, francuske antiromaneskne tradicije. Kroz Ristićev antiroman nadrealistička poetika je upućena na istorijsko-poetičke procese i posredovanja koja u samom francuskom pokretu nisu na sličan način ispoljena i verifikovana.

Ne postoje indicije da je Ristić čitao ili neposredno koristio romanesknu ili, još važnije, antiromanesknu prozu sedamnaestog veka, niti da mu je *Antiroman* Šarla Sorela bio poznat. Pre se može govoriti o „spontanom“ radu i pamćenju žanra. Nasuprot ideji o čistim žanrovskim situacijama i oblicima, poetička i žanrovska dinamika Ristićevog

antiromana nije samo pluralna, istorijski i tipološki polivalentna, već i instruktivna za razumevanje nesvodive prirode arhižanrovskih posredovanja. Određeni intertekstualni korpusi i elementi *Bez mere* svedoče ipak o izvesnijem kontaktu sa fenomenima barokne epohe. Reč je pre svega o ezoterijsko-hermetičkim tradicijama i publikacijama sedamnaestog veka, koje je Ristić koristio za ilustriranje *Bez mere* u prvom i drugom izdanju (o čemu smo pisali u prethodnom poglavlju). Retoričko-patetični stil Ristićeve proze takođe ima nesumnjive barokno-manirističke kvalitete. Zato ćemo se osvrnuti na dva kritičko-teorijska okvira koja legitimizuju povlačenje naznačenih paralela i pojašnjavaju „naizmenični ples sedamnaestog i dvadesetog veka“ (Ketig) u Ristićevom antiromanu. Prvi se odnosi na tipološke srodnosti poetike *baroka* i poetike *avangarde*, a druga na transepohalnu kategoriju *manirizma* kao jednu od konstanti evropske književnosti i kulture.

### *Barok i avangarda*

Širenje termina i interesovanja za *barok* u evropskim književnostima, kako pokazuje R. Velek, koincidiralo je sa promenom ukusa i senzibiliteta do kojeg je dovela avangardna umetnost.<sup>123</sup> Avangarda je i sama izražavala interes za baroknu epohu: T. S. Eliot pisao je o engleskim „metafizičkim pesnicima“; V. Šklovski je tvrdio da je barok „život intenzivnog detalja, ne porok nego svojstvo našeg vremena“ (prema Benčić 1991: 99), dok će na Benjaminovoj studiji o baroknoj *žalobnoj igri* Birger zasnovati svoju teoriju o neorganskom avangardnom delu. Kritičko-estetički pojam baroka, koji bi u spoju određenih stilskih osobenosti i društveno-psiholoških stavova trebalo da opiše specifične pojave evropske umetnosti sedamnaestog veka, često je povezivan, posebno u Nemačkoj, sa kompleksom gotike i romantike (Velek 1966: 58, 62), na koji se i nadrealizam programski nadovezivao.<sup>124</sup> Između semiotičkih sistema avangardne i barokne umetnosti i njihove „prekomernosti umetničkog“ (H. Fridrih) moguće je povući

---

<sup>123</sup> „Osećalo se da je barokna poezija slična najnovijem nemačkom ekspresionizmu, njegovoj plahovitoj, krutoj iskidanoj dikciji i tragičkom pogledu na svet, koji behu izazvani ratnim posledicama; a delimice je posredi bila istinska prmena ukusa, iznenadno razumevanje za umetnost koja je ranije trpela prezir zbog svojih konvencija, svojih navodno neukusnih metafora, svojih žestokih suprotnosti i antiteza“ (Velek 1966: 50; up. i 57)

<sup>124</sup> U meri u kojoj se i postmoderna posmatra kao „povratak baroku“ (Gi Skaperta) ili podvodi pod figuru *ars combinatoria* (S. Damjanov), taj paralelizam imanentno ukazuje i na određene poetičke kontinuitete između avangarde i postmoderne.

uverljive tipološke paralele, uz svest da srodnost umetničkih postupaka ne implicira i njihove iste funkcije i psihološku pozadinu.<sup>125</sup> Tipološke „podudarnosti u produktivnoj književnoj svijesti baroka i avangarde koja je stvaralački akt i njegove željene estetske i izvaestetske učinke koncipirala na sličan način“, Živa Benčić, u knjizi *Barok i avangarda*, vidi u činjenici da je pesništvo oba doba „umanjilo vrijednost individualne svijesti, rasteretilo se od načela mimetizma i vjerodostojnosti i stavilo težište na momente predmetnosti književnoga djela (zvuk, grafički oblik, ornament) i na procedure njihova iskorištavanja u procesima esetske komunikacije“, uz „visok stupanj artefificijelnosti“ (Benčić 1991: 113).

Najupečatljivija tipološka korespondencija između baroka i nadrealizma sastoji se u srodnom shvatanju *metafore* i pesničke slike. I barok i nadrealizam metaforu koncipiraju kao „spoj nespojivog“, kao *otrov-sliku* koja *munjevito* dovodi u vezu pojmove koji pripadaju udaljenim pa i nespojivim ravnima. Po baroknom pesniku i teoretičaru Tezauru, „novina garantuje uspeh neke metafore“, „što je spoj neočekivaniji i bizarniji, to je začudnost veća“ i „jedan predmet, brzo osvetljen drugim, sevne ti u umu poput munje“ (prema Zogović 2007: 43). Na sličan način Palavičino opisuje važan barokni poetički pojam *ingenijuma*, koji se sastoji „upravo u veštom spajanju naizgled nespojivih predmeta, u pronalaženju skrivenih tragova prijateljstva unutar suprotnosti, neprimećenog jedinstva osobene sličnosti u najvećoj nesličnosti“ (prema Zogović 2005: 48). Nadrealističko shvatanje metafore kao „otrov-slike“ (Aragon) ili lotreamonovskog susreta šivaće mašine i kišobrana na stolu za seciranje, takođe je zasnovano na propoziciji o što većoj udaljenosti između pojmova koji se analoški dovode u vezu:

„Duh se malo po malo uverava u vrhovnu realnost ovih slika. U početku se ograničava da ih trpi, on uskoro primećuje da one laskaju njegovom razumu i da povećavaju isto tako njegovo saznanje. [...] Po mom mišljenju najjača je ona koja, ja to ne krijem, pokazuje najveći stepen proizvoljnosti; ona za koju je potrebno najviše vremena da se prevedu na praktičan jezik.“ (Breton 1979: 45–46).

Radikalna promena u shvatanju subjekta do koje dolazi s psihoanalizom i nadrealizmom, iste formalno-pesničke postupke postavlja u nešto drugačiji kontekst. Dok udaljenost pojmova koje metafora dovodi u vezu u baroknoj poetici uvek na

---

<sup>125</sup> O poetici baroka, kao i njenim vezama sa koncepcijama ruskog formalizma, v. i Zogović 2007.



ishodištu podrazumeva određeno racionalno istumačivu relaciju tih pojmova, u nadrealizmu ta udaljenost počiva na arbitrarnosti psihotekstualnog automatizma. Sličnost osnovnog nastojanja, pa čak i kognitivna i „razumska“ vrednost nadrealističke metafore, ipak su neupitni. Stil Ristićeve proze, njena retoričnost, patos i hermetičnost, posebno skreće pažnju na taj mogući susret između figura nadrealističkog automatizma i „morfologije 'iregularnog'“ barokno-manirističke književnosti: dominacija (genitivne) metafore, alegorije i parabole, paronomazija, kumulacije, katalozi i rekapitulacije, antitetičke konstrukcije i varijacije figura *concordia discors* i *coincidentia oppositorum*.<sup>126</sup> Ove poslednje figure se u *Bez mere* i eksplicitno apostrofiraju kao stvaralačko načelo.<sup>127</sup>

### Manrizam

Poredbeni studija i „divna svaštarska zbirka“ (Velek) *Manrizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja* G. R. Hokea (Hocke 1984) donosi jedan od verovatno najzahvalnijih koncepata za razumevanje Ristićevog stvaralačkog habitusa uopšte. Većina samoprojektovanih „poredbenih“ tradicija na koje Ristić ukazuje u *Bez mere*, od Nikole Kuzanskog do Frojda, od Hegela i J. Bemea do Malarmea i M. Ernsta, u Hokeovoj viziji „iregularne Evrope“ nalaze se na okupu i to kao deo jedinstvene tradicije koja vodi kroz celi „Imaginarni muzej“ evropske književnosti, „od sinkretizma stare Aleksandrije do masovne civilizacije naših današnjih velegradova“ (Hocke 1984: 262).

Kao i H. R. Kurcijus,<sup>128</sup> čiji je učenik bio, Hoke manrizam ne svodi samo na uže omeđenu stilsku epohu između 1520. i 1620, već ga shvata kao „antiklasičnu i

---

<sup>126</sup> U pogledu Ristićevog stila up. istraživanje kataloških potencijala anafore uz efekte paronomazije: – „**vodi te ovaj topli dan koji se bliži kraju, vodi te ovaj ugrejani voz koji se bliži putu, vodi te ovaj vatreni put koji se bliži početku**“ (84); – „**u tim** mačevima **reke**, **u tim** oštricama trajanja, i **u tim** majevima **reke**, **u tim** prolećima oticanja, i **u tim** zmajevima **reke**, **u tim** čudovištima iz njegove mašte stvarnim...“ (151). Ili postupak nesrastanja antonimijskih konstrukcija, kao varijacija postupka *coincidentia oppositorum*: „da bi ona carovala **stvaranjem, ništenjem** te vasiona“ (52); „ima jedno mesto gde ruka odmorno piše, **ako hoćete, ako nećete**“ (52); „sprečavajući me da idem **svojim putem, tuđim putem**“ (166); „da vas gledam, **venčane, nevenčane**“ (72); „samo su **bajka, istinita**“; „šta ti to vredi **jadniče, srećni**“ (72).

<sup>127</sup> O načelu protivrečnosti i jedinstvu suprotnosti N. Kuzanskog kao stvaralačkim načelima v. Ristić 1986: 132.

<sup>128</sup> Pojam manrizma uveo je H. R. Kurcijus kako bi označio „zajednički imenitelj za sve književne tendencije koje su suprotne klasičnim i jednu od konstanti evropske književnosti (Kurцијус 1996: 445) koja svedoči o njenom kontinuitetu i zalog je vremenske i prostorne evropske perspektive. Zanimljivo je Kurcijusovo određenje *intelektualnog* aspekta manrizma, koji se može „bez zazora“ suprotstaviti Boaloomovom racionalizmu i bliži je osećanju XX veka, kao i viđenje veze između manrizma i *moderne književnosti*, jer: „Šta je drugo životno delo jednog Džejsma Džojsa nego ogroman maniristički

antinaturalističku konstantu evropske duhovne povijesti“ (Hocke 1984: 260). Njena najznačajnija istorijska ispoljenja mogu se locirati na prelazu iz renesanse u barok, u romanizmu i u (post)modernoj književnosti. Kontinuitet manirizma može se pratiti u svim umetnostima, ali se „osobito jasno očituje u književnosti“, gde se prepoznaje prevashodno po formalnim svojstvima (260). To je jedna „antitradicionalistička tradicija disharmoničnosti“, koja se očituje „pretjerivanjem, deformiranjem ili zagonetnošću“, a koja je značajna ne samo istorijski već i *psihološki* i *egzistencijalno*, pošto se manirizam „prikazuje kao estetički pojavni oblik *psihičke strukture problematična čovjeka*“ i „*heterodoksne slike svijeta*“ (261): „Izveštačeni, traženi, uvijeni, prenaplašeni ili preškruti izražajni oblici u vezi su s *problematičnim* odnošenjem prema vlastitom jastvu, prema društvu i filozofskim i religijskim predajama onih *bien-pensants* koji misle konvencionalno“ (260). Manirizam tako omogućuje „stalan susret s jednim tipom čovjeka“, „takozvanim 'modernim' čovjekom“, u kojem se „neposredno sjedinjuju vitalnost i intelekt“, „visokorazvijeni razum i silni afekti“, i koji „spada u najživotnije i najplodonosnije pobude, u najbolje stvari što optječu krvotokom naše evropske kulture“ (261):

„Odatle se u manirističkoj književnosti očituju ove napetosti: artistska njega logističkog oštroumlja i demonski, vitalni nagon za ekspresijom, mučno, kadšto i odviše mučno intelektualno traženje i nervozna pomutnja u metaforičkim nizovima asocijacija, proračun i halucinacija, subjektivizam i oportunistički odnos na (antiklasične) konvencije, cifrasta ljepota i zastrašna čudovitost, narkotična fasciniranost i gotovo molbeno zazivanje, sklonost prema začudnosti i opuštena spremnost za san, idilična plahoća i brutalna seksualnost, groteskno praznovjerje i predana pobožnost“ (Hocke 1984: 262).

U ovako opisanom manirističkom senzibilitetu mogu se uočiti oni paradoksalni ukrštaji izrazito intelektualizovanog, kognitivnog i cerebralnog stava i iracionalističkog, mističkog i romantičkog poriva koji karakterišu nadrealizam i posebno Ristićevo delo. Ono što je u Hokeovoj koncepciji novo, i za analize *Bez mere* posebno značajno, jeste genetičko-istorijsko i formalno-poetičko povezivanje manirizma „sa starijim i novijim iskustvima magije, alkemije i kabalistike“, tj. sa „svjesnom recepcijom magijskih i

---

eksperiment? [...] Koliko je manirizma u Malarmeu i kako se on blisko dodiruje sa hermetizmom današnje poezije!“ (492). Poetiku *Bez mere* i Hokeov pojam manirizma doveo je u vezu B. Donat, u vreme pojavljivanja drugog izdanja Ristićevog antiromana (Donat 1963).

ezoteričkih kultura“ (263): „heterodoksija misaonih sadržaja u uzajamnoj je naponskoj vezi s nepravilnim oblicima“ (261). Ti ezoterijski maniristički impulsi, koji su u *Bez mere* prisutni i kao neposredni magijsko-demonološki tekstualni sadržaji i u formi ikoničkih reprezentacija preuzetih iz (post)renesansnih izvora (od kabalističkih vinjeta u prvom do hermetičko-mističkih dijagrama u drugom izdanju) možda najuverljivije svedoče o integralnoj stilsko-psihološkoj jednačini Ristićeve imaginacije i njenoj vezanosti za barokno-manirističke izražajne moduse. Budući da će se ta komponenta Ristićeve imaginacije u *Bez mere* ukstiti sa pitanjima romaneskne forme i tradicije romanse, maniristički doživljaj sveta kao lavirinta i heterodoksne alegorije približiće, posredno, i nadrealistički i barokni (anti)roman.

\*\*\*

Opštija istorijska kontekstualizacija različitih žanrovskih matrica koje se susitiču u *Bez mere* neophodna su prelogomena za adekvatno situiranje i razumevanje konkretnih eksperimentalnih postupaka kroz koje Ristić gradi narativno tkivo svoje *antiromaneskne metafikcije*. Interpretaciji *Bez mere* kao antiromana i metafikcije pristupi ćemo u tri koraka. 1) Najpre ćemo pokazati kako Ristić zamišlja i realizuje alegorijsko-paraboličnu koncepciju o *junaku kao žanru*, čije su pustolovine sintetični lik povesti o romantičkoj romansi i njenom značaju za nadrealističku *modernu mitologiju*. Pored niza poetičkih parabola i imanentnopoetičkih figura koji omogućavaju da se narativ o junaku pripoveda kao povest o žanru, sastavni deo romantičkog toka *Bez mere* čine i *nemogući hronotopi* novog tipa tekstualnosti i narativnosti, čije parabolične predstave Ristić planski izgrađuje. To se pre svega odnosi na osnovni gotski *hronotop zamka*, ali i na tri kritična „geometrijska mesta“ nove „planimetrije“ pisanja i fenomenologije romaneskne forme. 2) U drugom odeljku u fokusu će biti lik autora-skriptora i niz njegovih metafikcionalnih strategija kroz koje je nadrealistička kritika romana i/kao fikcije pokazivala svoj (auto)destruktivni potencijal i (ob)lik. 3) Na kraju, zasebno ćemo obraditi sintetičku dramsku završnicu *Bez mere*, koja je bila istovremeno poslednja epska pustolovina Romana i teatralizacija svesti, tj. nesvesnog Autora, dakle mesto sinteze, stapanja i nerazlučivosti dva strukturalna konstituensa (anti)romaneskne (meta)fikcije.

#### 4. 1. 2. 3. Nadrealistički antiroman kao *vidakovićevski roman bez romana*

Starije romaneskne tradicije su i u srpskoj književnosti imale vrlo specifičan i nestabilan status. On je uslovljen globalnim kulturno-istorijskim okolnostima, pre svega kasnim, a za noviju srpsku književnost konstitutivnim napuštanjem srednjovekovno-vizantijskog modela i uključivanjem u žanrovski i stilski sistem zapadnoevropske literature u 17. i 18. veku.<sup>129</sup> U istoriji srpskog romana, starije tradicije *romance* obeležile su delatnost Milovana Vidakovića, „prvog pravog romansijera“ srpske književnosti (Деретић 1980: 7).<sup>130</sup> Kroz prozu M. Vidakovića, počeci srpskog romana vezani su za paradigmu barokno-viteškog avanturističkog romana, uz nezaobilazne tragove drugog, savremenijeg romanesknog modela. Vidakovićev roman bio je „pozni izdanak starijeg evropskog romana, roman tipa *romance*“, dok bi se sa književnoistorijskog stanovišta mogao nazvati „barokno sentimentalistički, pri čemu se naziv barokni odnosi na tip njegove strukture, a naziv sentimentalistički na njegove osnovne stilske karakteristike“ (Деретић 1980: 143–144). Vidakovićev roman, dakle, „ne pripada sasvim starijem tipu, tipu *romance*“, već „stoji na prelazu između starijeg viteškog i novijeg građanskog romana, između *romance* i *novel*. Polazna tačka u izgrađivanju njegove strukture je fabula starog romana, ali [...] svet koji je naslikan u njemu, ne pripada više starom nego novom romanu“ (Деретић 1980: 89; ур. Живковић 1970: 43–44).

Iz perspektive diskontinuiranog razvoja srpske književnosti, generički sinkretizam vidakovićevskog romana, zasnovan na reaktiviranju starijih formi i tradicija evropskog romana (grčki ljubavni, srednjovekovni viteški, orijentalni roman, preko enciklopedijske matrice baroknog romana), predstavlja vrlo važnu književnoistorijsku i istorijsko-poetičku činjenicu. Kroz taj, kako se smatra, arhaični i zastareli sloj Vidakovićevih romana, sadržan u „istrošenim“ žanrovskim matricama i avanturističkom

---

<sup>129</sup> „Srpska književnost u XVII veku nije prešla samo iz stila u stil nego i iz civilizacije u civilizaciju. Jer, srpska književnost spada među one književnosti istočnoevropske ili vizantijske civilizacije koje dugo, sve do propasti vizantijskog sveta nisu delile sudbinu književnosti na zapadu, pa nisu mogle ni imati etape u književnom i kulturnom razvoju analogne onima u nemačkoj, francuskoj, engleskoj ili italijanskoj sredini“ (Павић 1983: 19). По Деретићу, дуги осамнаести век је „век преображаја, век дисконтинуитета“, који представља дисконтинуирани, етапни прелаз 'из средњег века у модерно доба' (Ј. Шкерлић)“ (Деретић 2004: 405, 407). Ур. Живковић 1970: 11–15.

<sup>130</sup> Pre romana M. Vidakovića, na samom početku srpskog romana stoje dva dela Atanasija Stojkovića, filozofski roman *Kandor, ili otkrovenije egipetskih tain* (1800) i sentimentalističko-didaktični roman *Aristid i Natalija* (1801).

hronotopu barokno-viteškog romana, akumulirano je „žanrovsko sećanje“ na onu dugu predistoriju romanesknog žanra koja u srpskoj književnosti, usled kasnog uključivanja u žanrovski sistem zapadnoevropske literature, nije bila razvijena, a koja je u to vreme i u evropskoj književnosti gubila vidljivost i ustupala pred modernim romanom-novel. Taj devalorizovani aspekt Vidakovićevih romana, u kom je „došla do izražaja arhaika romanesknog žanra“ (Деретић 1980: 94), a koji Vidakovića takođe čini i prvim piscem zabavno-popularne literature, mogao bi imati bitno drugačiji status iz perspektive nadrealističke obnove gotskog romana i tradicije *romance*.

U ranom srpskom romanu starije generičke matrice romanse spajale su se sa racionalističko-sentimentalističkim težnjama i prosvetiteljskom ideologijom, što je bio još jedan faktor slabljenja njihovog epohalno prevladanog modela. On će biti unekoliko prevladan komično-parodijskim *Romanom bez romana* J. Sterije Popovića (prvi deo 1832, objavljen 1838, drugi deo posthumno), kroz koji roman biva samoutemeljen kao autonomna i autotematizujuća, samokritička forma. U Sterijinoj antiromanesknoj parodiji Vidakovićevog romana, ali i vlastitih romanesknih početaka, unutar jednog književnog dela, u nekoj vrsti poetičke metonimije, inscenirana je književnoistorijska smena *Amadisa – Don Kihotom*, ili, analogno modelu koji je Meletinski obrazložio povodom *Don Kihota*, neka vrsta „skoka“ iz *romance* ka *novel*, u partikularnim okolnostima srpske književnosti. U toj smeni možda je najbolje predočeno ono što se može podrazumevati pod „ubrzanim razvojem književnosti“ (v. Живковић 1970: 11–15), kada se skokovito, često kroz individualne stvaralačke napore i ozbiljenja, u hibridnim strukturama realizuje ono što je inače biva plod dugog i složenog književnoistorijskog procesa. Teza o ubrzanom razvoju „malih“ književnosti mogla bi se na određeni način primeniti i na vidakovićevski model romana, koji je ubrzano i kondezovano u srpsku književnost integrisao ne neki pojedinačni, savremeni ili arhaični, žanrovski oblik, već integralnu, nadžanrovsku i pluralnu tradiciju *romance*. U odnosu Vidakovića i Sterije, brokno-avanturističkog romana i njegove komičko-parodijske razgradnje, može se prepoznati metafora književnoistorijske slike koja začetak modernog romana locira oko Servatesovog *Don Kihota*.

Za istoriju i poetiku srpskog romana od prvorazrednog je značaja činjenica da je Ristić svoj romantičko-antiromaneskni projekt gradio i svesno promišljao kroz tu književnositorski neuralgičnu, inicijacijsku polarizaciju između Vidakovićevog i

Sterijinog modela romana. Iako kreće od Bretonovog *Manifesta* i poetike engleskog gotskog romana, književnoistorijski okvir za poetičku formulu svog avangardnog antiromana Ristić pronalazi u internoj dinamici ranog srpskog romana. U skladu sa nadrealističkom kritikom i teorijom žanra, Ristić Vidakovićev i Sterijin roman vidi na široj mapi dijalektike tradicija *romance* i *novel*, potvrđujući da je poetika nadrealističkog (anti)romana suštinski određena dubljim žanrovskim pamćenjem i procesima vezanim za konstituisanje modernog građanskog romana u 18. veku.

Priređujući drugo izdanje *Bez mere*, Ristić je uz mesto u tekstu gde smisao avangardnog antiromana direktno povezuje sa Sterijinim *Romanom bez romana*, stavio poetički vrlo važnu naknadnu Belešku. U toj belešci Ristić je obrazložio ne samo fuziju Sterijinog i Vidakovićevog modela romana već i ključan *poetički obrt* koji ta dvostruka poetička evokacija implicira. Po toj poetičkoj jednačini, nadrealistički antiroman bio bi jedan *vidakovićevski roman bez romana*:

„Devedeset godina ranije, 1838, izašao je u Novom Sadu prvi deo 'šaljivog romana' Jovana Sterije Popovića Романъ безъ романа, pisanog 1832, tojest one godine kada je Sterija pisao Vuku Karadžiću (povodom *Laže i paralaže*): „Posle dugog tumananja i krivudanja jedna na pravac izađoh, i nadam se da neću s ovog puta svrnuti“. Jovan Skerlić, u svojoj *Istoriji nove srpske književnosti*, kaže za taj roman da je Sterija u njemu, 'kao Servantes što je nekada sa *Don Kihotom od Manče* udario na viteške romane, ismejao fantastične i sentimentalne romane vrste Milovana Vidakovića, sve starinske 'romažije' kakav je i sam iz početka bio'. Međutim, čitav ovaj moj *Roman bez romana*, suprotno od Sterijinog antiromantičnog romana, predstavlja u stvari jedan romantičan antiroman, i dok je, po Skerliću, Sterijin satirični roman 'značajan kao prvi napad na starinsku fantastičnu romantiku', moja knjiga, jednim svojim vidom, nije ništa drugo do nostalgija za tom romantikom, za tim (recimo) viteškim, srednjovekovnim, fantastičnim, čudesnim, romantičnim svetom koji je Sedamnaesti vek ismejao, kome se preromantični ('frenetični') kraj Osamnaestog veka vratio, koji je dakle romantizam vaskrsao, da ga realizam ponovo ismejanog sahrani, da ga nadrealizam opet, u punom ornatu njegove avetinjske i neumrle fantasmagorije, vrati u život. . . Jer tom svetu se poezija, u svom suverenom postojanju, uvek vraća, svakom realističkom podsmehu uprkos, baš kao što se i moj Roman vraća u senoviti srednjovekovni gotski zamak po kome lutaju fantomi, od kojih se jedan od najdostojanstvenijih zove Horace Walpole“ (Ristić 1986: 267–268).

U strukturi nadrealističkog antiromana dolazi do obnavljanja Sterijine razgradnje romaneskne strukture i poretka fikcije, ali je smer antiromaneskne kritike sada usmeren tačno protiv onog „realističkog stava“ i romana ka kojem su stari evropski antiromani, pa i Sterijin, vodili, pripremajući put za moderni evropski roman-novel. Obrt koji Ristić opisuje povodom svog antiromana, i kroz dinamiku ranog srpskog romana, krucijalan je za razumevanje istorijsko-poetičke dinamike žanra antiromana u njegovom dugom trajanju, od *pripreme* do *urušavanja* građanskog realističkog romana. Istorijski žanr antiromana, koji je svojom kritičkom orijentacijom pripremao moderni građanski realistički roman, u doba istorijskih avangardi ulazi u stadijum samokritike, kako bi to rekao Birger, te antiromaneskna sredstva i postupci bivaju usmereni *protiv* realističkog romana do kojeg su antiromaneskne tradicije prvobitno dovele. Nadrealistički antiroman je u tom smislu antiroman protiv antiromana, odnosno antiroman u funkciji kritike realističke fikcije kao istorijsko-poetičkog ishodišta antiromanesknih tokova. Zadržavajući eksplicitnu kritiku, strukturnu razgradnju i metafikcionalni postupak Sterijinog antiromana, nadrealistički antiroman ih funkcionalizuje protiv realističkog duha i stava koji je iz njega proizilazio, a u ime vidakovićevske fantastike, imaginacije i romantike. Nadrealistički antiroman je tačka gde sam žanr antiromana asimiluje autokritički obrt i okreće se protiv romana-novel u ime potisnutih vrednosti romana-romance. U tom samokritičkom obrtu nije teško prepoznati birgerovski topos o avangardni kao projektu samokritike građanske institucije umetnosti, u ovom slučaju kao institucije romaneskne fikcije. Avangardni, nadrealistički antiroman je nužno *vidakovićevski roman bez romana, romantički i/ili antirealistički antiroman*. Ako ne antiroman izvorno bio *antiromance*, na drugom, avangardnom polu književnoistorijskog procesa on postaje *antinovel*.

Pun smisao Ristićeve intervencije, tj. spajanja Sterijinog parodijsko-kritičkog i Vidakovićevog romantičko-fantastičkog modela u okviru jedinstvenog poetičkog gesta, postaće jasniji iz perspektive postmoderne teorije i književnosti. Postmoderna kritika je na sličan način paralelno oživljavala interes i za Vidakovićev i za Sterijin poetički model, premda bez svesti o tome da je do srodne poetičke fuzije, pa i samorazumevanja njenog epohalno-poetičkog smisla, u srpskoj književnosti već došlo u kontekstu nadrealističke avangarde. Iako diskurzivno-kritički neprimećen, Ristićev antiromaneskni poduhvat na osnovu takvog ishodišta književnoistorijskog procesa postaje još indikativniji i

reprezentativniji. Dijahronijska projekcija po kojoj se nadrealistički antiroman nadovezuje na konstitutivnu dinamiku ranog srpskog (anti)romana, biva naknadno oživljena i relegitimisana kroz srodne dijahronijske projekcije postmoderne kritike i njenih revizionističkih zahvata u pogledu slike istorije srpske književnosti. Zato ćemo u najkraćim crtama osvetliti tu dvostruku rehabilitaciju Vidakovića i Sterije u srpskoj (postmodernoj) kritici s kraja 20. veka, koja je svoju neprepoznatu prethodnicu imala u nadrealističkom antiromanu kao fuziji i inverziji sterijanskog i vidakovićevskog modela.

### *Postmoderna rehabilitacija Vidakovića i Sterije*

Da bi se opisao postmodernistički povratak Vidakoviću, vredelo bi vratiti se na trenutak Pavlu Popoviću i godini u kojoj je Ristićev romantički antiroman objavljen. Pišući u godini objavljivanja *Bez mere* o romanima Milovana Vidakovića, P. Popović pokušao je da skrene pažnju na jedno mesto originalnosti prvog srpskog romansijera. Uprkos konvencionalnosti njegovih romana, Vidaković je po Popoviću ipak radio stvari koje „niko pre njega nije radio“. On je, pored ostalog, bio jedan od najboljih čitalaca Jovana Rajića, čiju je *Istoriju* „obilato crpao“ kao „izvor, uzimajući i najsitnije detalje iz njega“; ta „vrlo lepa“ Vidakovićeva ideja da spoji roman i istoriju po originalnosti nije zaostajala za idejom Žila Verna (čija se stogodišnjica te, 1928. godine proslavljala), da unese „nauku u roman“ (Поповић 1934: 76). Slučaj M. Vidakovića je „jedinstven za našu književnost“: nemajući prethodnika u tom postupku, pisac *Velimira i Bosiljke* bliži je, po P. Popoviću, piscu naučne fantastike Žilu Vernu nego piscu istorijskih romana Valteru Skotu (76). To vezivanje Vidakovićevog postupka za korene naučno-fantastičnog romana potom se proširuje i na gotske korene popularne i žanrovske, pa i naučno-fantastičke proze. U vezi s istorijskom pseudoverifikacijom, tj. upućivanjem na izvestan manastirski rukopis prema kojem je, navodno, sačinjen *Ljubomir u Jelisumu*, Popović čak citira Horasa Volpola i sličan postupak u njegovom predgovoru za *Otrantski zamak* (147), da bi se kasnije na jednom mestu pojavila i „stara romansijerka gospođa Ratklif“ (149). Tako je Vidaković, marginalno ali ipak značajno, još u pozitivističkoj studiji Pavla Popovića povezan i sa gotskim romanom i sa prethodnicom SF-žanra, uz napomenu da su i neverovatnosti Vidakovićevih romana nakon „avanture“ Prvog svetskog rata ipak mogle biti drugačije shvaćene i branjene (Поповић 1934: 85).



Iste godine kada Popović na horizont razumevanja Vidakovićeve proze doziva H. Volopla i Ž. Verna, publikovan je i antiroman *Bez mere*, čiji se junak vraća u *Otrantski zamak*, i iz čije će palimpstestne tekstualnosti u trećem izdanju najzad izroniti i podmornica Nautilus iz Vernovog romana. Ipak, u to vreme kad su za vidakovićevsku fantastiku mogli biti prijemčivi mladi avangardni umetnici, *originalnost* i potencijalna *modernost* romana M. Vidakovića nije bila ni približno književnokritički i kulturološki opažljiva na način na koji će to postati nakon iskustva postmodernizma. I pored priznavanja književnoistorijskog značaja Vidakovićevoj prozi, prvi srpski romansijer će tek u postmodernoj kritici biti podvrgnut jakoj, *aktualizujućoj rehabilitaciji*. Programski vid i kvalitet te rehabilitacije oličen je u zaoštrenoj kritičkoj figuri „Vidaković moderniji od Vuka“, koju je u istoimenom tekstu zastupao Sava Damjanov (1987).

Poetički spor između Vuka i Vidakovića bio je zapravo jedan „rat kultura“ (Николић 2007), čiji učesnici „nisu bili predstavnici istog senzibiliteta, niti su podrazumevali iste moralno-etičke norme, isti sistem životnih vrednosti“ (Damjanov 1987: 334). Tekst S. Damjanova „Vidaković moderniji od Vuka“ imao je programski karakter i predstavlja prvi tekst koji je u zaoštrenom obliku i iz ugla postmodernističkog senzibiliteta ponudio revizionističko viđenje Vukovih i Vidakovićevih pozicija u polemici oko romana. Vidaković je, po Damjanovu, bio blizak „idejama evropskog predromantizma i uopšte svojim shvatanjima suštinski je reflektovao tadašnji civilizacijski model srednjeevropskog građanstva“, pod pojmom „romantičesko“ podrazumevao je „daleko šire i aktuelnije značenje ovog termina“, tj. „sve ono što je čudnovato, neobično, maštovito pa u izvesnoj meri i tajanstveno“, a u pogledu jezika opirao se redukcionističkom „kidanju veza sa jezičkom tradicijom stare srpske književnosti“ (Damjanov 1987: 334). Stanovište S. Damjanova značajno je kao poetičko-kritički gest rehabilitacije paradigme vidakovićevske predromantičke proze, ali i šireg kulturno-književnog niza koji vodi od baroka i (pred)romantizma do avangarde i postmodernizma:

„Vidaković je, s druge strane, smatrao da je *licentia poetica* jedan od temeljnih principa umetničkog stvaralaštva [...] zato on (romantičarski) brani književnost kao carstvo mašte, kao fiktionalni prostor koji nije identičan stvarnosti i ne mora bezuslovno poštovati njene zakone i obrasce; zato on ne pristaje na istinu i zdravorazumsko vanliterarne norme kao suštinske odrednice književnog dela, koje sledi sopstvenu unutrašnju logiku i sopstvene paradigme; zato

on insistira na emotivnom i intuitivnom [...] odnosu prema umetnosti [...] zato su za njega estetski argumenti i kvaliteti od prvorazredne važnosti i zato se njegovi tekstovi nastali u polemici sa Vukom mogu u jednom širem smislu posmatrati kao prva odbrana poezije u srpskoj književnosti (tj. kao preteča onih budućih odbrana poezije čiji su autori bili Laza Kostić, Marko Ristić i drugi). Najzad, zbog svega toga Vidakovićeve eksplicitna poetička načela [...] mnogo su modernija i bliža savremenoj literarnoj svesti od Vukovih [...] a takođe su u kontekstu onog vremena estetski znatno relevantnija i naprednija, otvarajući srpskoj književnosti slobodnije stvaralačke prostore i šire mogućnosti od onih koje Vuk imao na umu“ (Damjanov 1987: 336).<sup>131</sup>

Razmatrajući fantastičko nasleđe u srpskoj književnosti, Damjanov ukazuje na značaj predromantizma za prodor modernog fantastičkog pisma u srpsku književnost i na posebanu ulogu koju u tim transformativnim procesima imao žanr romana.<sup>132</sup> Pokazujući kako je Vidakovićeve poetika romana kao „poetičkog izmišljenija“ otvarala daleko povoljniji prostor za integraciju i razradu fantastičkih motiva, Damjanov upućuje na evidentne *tipološke* srodnosti između vidakovićeve proze evropskog *gotskog romana*, kao i onih oblika nemačke pripovedne književnosti koji su u tom procesu imali ulogu posrednika (68–71). Iako je fantastika romansijera vidakovićeve provenijencije po pravilu bila tzv. *fantastika s ključem*, čiji su natprirodni motivi dobijali racionalno-didaktička objašnjenja (ili „alibije“), čitaoci su u njoj ipak sretali tipičnu atmosferu, topose i rekvizite gotske literature: viteško-srednjovekovni svet, usamljene zamkove i ruševine, podzemne hodnike, duhove i sablasti, noćne pejzaže, snove i čudesne napitke, jezovitost, strah i neizvesnost, i srodne elemente horor imaginacije.<sup>133</sup> (Ukratko, sve ono čemu se Ristićev avangardni roman o Romanu programski vraćao.) Poseban slučaj predstavlja *onirička fantastika* (proročki snovi, okultni snovi i sl.), kao „jedini tip

---

<sup>131</sup> Taj spor je u svojoj ukupnoj kulturnoistorijskoj učinkovitosti obuhvatao mnogo širi skup pitanja, ne samo književnih već i jezičko-stilskih, političkih, ili pitanja kulturnih „mentaliteta“. „Pobeda“ vukovske paradigme, etabliranje i normativizovanje jednog „redukovanoog tradicijskog niza“ zasnovanog na racionalističkim, utilitarnim, mimetičkim i monološko-održavalačkim pretpostavkama (v. Дамјанов 2011: 16–18), marginalizovalo je mnoge ne samo starije već i uopšte alternativne književne tradicije. To se, pored ostalog, odnosi i na nasleđe romana, posebno fantastičko-nerealističkih poetičkih impulsa.

<sup>132</sup> „Roman, dakle, predstavlja žanr srpske predromantičke književnosti u kojem se javljaju prvi tragovi modernih formi fantastike (novi vid onirizma, horor fantastika), prvi odjeci novog fantastičkog jezika koji se u tom razdoblju u vodećim evropskim književnostima rađa i formira [...] a koji inicira koncept i formule koji će postati poetički osnov moderne književne fantastike u XIX i XX veku“ (Дамјанов 2011: 122).

<sup>133</sup> U gotsko-morbidnim elementima prednjače romani Jevstatija Mihajlovića, koji pokazuje „najizrazitiju i konceptijsku najdosledniju sklonost ka *žestokoj imaginaciji* i morbidnosti, pre svega na piktografskom planu, odnosno na planu karakterističnog horor miljea i rekvizitarija, ali je kod njega prisutna i sklonost ka jezovitosti, užasu i grozi kao unutrašnjim, psihološkim kategorijama vezanim za neku fantastičku situaciju ili atmosferu, čime se još više približava specifičnom duhu engleskog gotskog romana i evropske gotske proze uopšte“ (Дамјанов 2011: 97).

fantastike koji se *po pravilu* daje u čistom vidu, bez dodatnih racionalno-objašnjavajućih ključeva“, a čiji je glavni korpus koncentrisan upravo u prozi M. Vidakovića, gde se pojavljuje na „strukturalno povlašćenim mestima“ i sa važnim fabulativno-sižejnim funkcijama (110–111). Predromantička fantastika bila je, po Damjanovu, vesnik i incijator jedne „nove stilske orijentacije“ i „integralni deo jednog šireg, dugotrajnijeg fantastičkog tradicijskog niza u srpskoj literaturi, suprostavljenog njenim racionalno-realističkim dominantama“, koji je i daleko relevantniji „sa stanovišta savremenog književnog iskustva“ (246). Taj tip fantastičkog senzibiliteta, a posebno gotska i onirička fantastika, s nadrealizmom će steći ono konceptualno preinačenje koje će potom naslediti i postmoderna, čije načelo *ars combinatoria* Damjanov vidi kao posebnu vrstu fantastike.<sup>134</sup>

Tako je Vidaković krajem 20. veka prikazan kao savremenik gotsko-fantastičkog senzibiliteta evropskog romana, a ne pisac „plesnjivih nemačkih romana“.<sup>135</sup> Ipak, kao što smo pomenuli, taj arhaičniji i trivijalniji aspekt Vidakovićevih romana, sadržan u viteško-avanturističkom hronotopu, takođe predstavlja važnu žanrovsku komponentu. Poslovična „trivijalnost“ barokno-avanturističkog hronotopa značila je i vezu sa popularnom kulturom i književnošću koja će vek i po kasnije potvrditi sposobnost za ozbiljne žanrovske metamorfoze i epohalne promene u žanru (avangardnog, a potom postmodernog) romana. U tom smislu, Vidakovićev roman značajan je podjednako u tematsko-fantastičkom smislu i na žanrovsko-narativnoj ravni, kao prvi i glavni predstavnik tradicije *romance* u novoj srpskoj prozi, tipološki vezan za središnji oblik tog žanrovskog tipa u tadašnjoj književnosti – gotskim romanom, iz kog će proisteći velika struja popularne književnosti. Do vidakovićevskih inspiracija Ristić je stigao posredno – preko nadrealističkog obnavljanja interesovanja za gotski i romantički roman, ali i preko ideje o pisanju antiromana s referencom na Sterijin antriomaneski ogleđ, u čijem je palimpsestnom pismu i parodijskoj strukturi vidakovićevski roman takođe već bio implicitno prisutan.

---

<sup>134</sup> Nakon fantastike u staroj srpskoj književnosti (do baroka) i u predromatizmu, treći period u razvoju fantastičke literature, prema periodizaciji koju daje Damjanov, počinje krajem 19. veka i traje sve do postmoderne; tada se „intenziviraju psihološko-simboličke dimenzije i ishodišta fantastike [...] a zatim, uz odlučujući podsticaj psihoanalize, dostigli suštinski kvalitet sa nadrealizmom i delima koja su stajala na njegovom tragu. U ovom periodu [...] u prvi plan stupaju unutrašnje fantastičke relacije [...] i fantastički diskurs se sve više okreće jungovskom sinhronicitetu [...] relativiziranju i transformaciji vremensko-prostornih dominant, te najzad literaturi i dokumentu, kao predložku fantastičkog“, kao u delima Kiša, Pečića i F. Davida, vodeći postmoderni (Damjanov 2011: 256–257).

<sup>135</sup> O novijim čitanjima Vidakovića v. Николић 2004.

Kao i u slučaju Vidakovića, Sterijin *Roman bez romana* u postmodernoj kritici doživljava posebnu vrstu *aktualizujuće rehabilitacije*. Ako se modernost Sterijinog *Romana bez romana* prvobitno izvodila iz njegove protorealističnosti, trezveno-humorističkog realističkog stava, nova tumačenja Sterijino ostvarenje vide u bitno drugačijem osvetljenju, tj. kao preteču modernizma, avangarde, postmoderne *ars combinatoria* i metafikcije (v. Дамјанов 2007; Пантић 2007; Николић 2010; Белеслијин 2009).

Evocirajući iskustvo Servantesovog *Don Kihota*, Sterijin antiroman se, s kulturno-istorijskim odlaganjem koje je se ne razlikuje mnogo od „arhaike“ vikdakovićevske barokno-viteške matrice, upisuje (i) u tradiciju evropskih *donkihodijada*, komičnih romana 17. i 18. veka koji su Servantesov poduhvat shvatali pre svega u satirično-komičnim i burlesknim kodovima. Ali upravo se na toj liniji u francuskoj književnosti razvila jaka antiromaneskna tradicija u kojoj se prvi put pojavio i označitelj *antiroman* (Sorelov *Nastrani pastir*). U okvirima te tradicije će, kako smo pokazali, Ž. Ženet dati užu generičku definiciju antiromana kao hipertekstualnog žanra, koji za podtekst, tj. hipotekst, ne uzima neko singularno delo već ceo jedan žanr. U Servantesovom slučaju to je bio barokni viteški roman, u Sorelovom barokni pastoralni roman, a kod Sterije vidakovićevski roman kao zastupnik viteško-barokne matrice evropskog romana. U svim tim slučajevima predmet osporavanja su aristokratsko-idealizujuće forme barokne romanse. U tom smislu Sterijin antiroman nedvosmisleno označava trenutak u kom romansa staje pred izazov i osporavanje oponentnog modela koji vodi kreiranju modernog građanskog romana-novel. *Roman bez romana* u tom smislu jeste značajan upravo kao protorealistički komični (anti)roman, i bez uvažavanja te komponente nije moguće adekvatno istorijsko-poetički situirati ni odnos Vidaković – Sterija.

Ono što je „problematično“ u strukturi Sterijinog antiromana, i zbog čega on, uprkos svom protorealizmu, nije uspeo da se u punom smislu potvrdi u vukovskom 19. veku, tiče se njegovih metafikcionalnih, deziluzionističkih i intertekstualno-eruditnih komponenti. Tradicija ranog evropskog antiromana, posebno enciklopedijskog *Antiromana* Š. Sorela, pomaže da se taj enciklopedijsko-eruditni karakter Sterijinog romana prepozna kao autentično svojstvo antiromaneskne forme. Upravo te aspekte Sterijinog antiromana će, nakon neprimećene nadrealističke intervencije, revalorizovati postmoderna kritika s kraja 20. veka. Za postmodernu kritiku Sterijin *Roman bez*

*romana* važan je kao metafikcija, antimimetička i visoko autoreferencijalna struktura koja se poigrava konstruisanošću književnog sveta i granicama fikcije.

Ako aleksandrijsko-eruditni lik *Romana bez romana* i antimimetički potencijali antiromaneskne forme, postaju na poseban način relevantni tek za postmodernu književno-kritičku svest, Sterijin ogled takođe može povratno baciti novo svetlo na samu postmodernu revalorizaciju njegovog dela. Pitanje koje se postavlja iz perspektive Sterijinog, kao i kasnije Ristićevog antiromana, jeste: šta postmoderna *ars combinatoria* negira i poriče ako je antiromaneskna, dakle deziluzinistička i kritička, tj. trezveno-realistička i kad nije mimetička? Koji je smisao istovremene odbrane vidakovićevskog modela književnosti kao imaginacije i Sterijinog urušavanja književne fikcije? Kako se sredstvima kreiranim za negiranje *romance* može afirmisati *romance*? Za odgovor na ta pitanja, ili bar njihovo postavljanje, između Sterijinog *Romana bez romana*, koji je eruditan uprkos svojim kritičkim tendencijama, i postmoderne, koja je antiromaneskna bez radikalnijeg problematizovanja fikcionalnosti, potrebno je osvestiti i osmisliti poetičku „spojnicu“ koju predstavlja avangardni, *vidakovićevski roman bez romana*.

Paralelna revalorizacija Vidakovićeve romaneskne fantastike i Sterijine antiromaneskne demistifikacije u postmodernoj kritici, sugerise potrebu za poetičkim prostorom u okviru kojeg bi se ta dvostruka protivrečnost mogla sagledati kao jedinstvena poetička figura i čin. Ukoliko je Vidaković bio „moderniji od Vuka“ i ako Sterija nije vukovac, onda su, za postmodernu, Sterija i Vidaković dva različita lika antivukovske, antitradicionalističke paradigme srpske proze. Postmoderna bi, u tom smislu, bila vrsta vidakovićevskog, iluzionističkog romana bez romana, koji Sterijinu destrukciju forme shvata kao novi oblik fantazije, aleksandrinizam, borhesovsku fantaziju i narativ biblioteke. Za razumevanje tog poetičkog prostora neophodna je kopča avangardnog, nadrealističkog antiromana, u kom je, u *jednom delu*, na sličan sintetičan način kao i u ranom, konstitutivnom trenutku srpskog romana, izvršen obrt koji će tek u postmoderni postati poetički vidljiviji i prihvatljiviji. U antiromanu *Bez mere* došlo je do fuzije vidakovićevskog i ster(n)ijanskog proznog modela, ali i do osveščivanja istorijsko-poetičkog obrta na osnovu kog ta fuzija postaje moguća. Sintetička figura *vidakovićevskog romana bez romana* omogućava da se razloži i bolje razume ono što u postmoderni egzistira kao imanentni paradoks po kojem bi realističnost Sterijinog „romana bez romana“ trebalo shvati kao vidakovićevsko

„poetiĉesko izmišljenje“. Srpska knjiŹevnost koja predugo nije videla Steriju u magistralnom toku razvoja svoje proze, i koja naknadno Źeli da ga vidi *preskaĉući* (jedino) delo koje u modernoj knjiŹevnosti (samosvesno) vrši nekadašnju funkciju Sterijinog *Roman bez romana*, ostaje u zaĉaranom krugu onoga što smo oznaĉili kao forkluzivne strategije vezane za recepciju Ristićrvog dela. Utoliko je vaŹnije hermenutiĉki osvetliti igru romantiĉkog i deluzionistiĉkog u nadrealistiĉkom, *vidakovićevskom romanu bez romana*.

#### 4. 4. 1. 3. MYSTERY MAN: ROMAN KAO JUNAK I ISTORIJA ROMANA

##### 4. 4. 1. 3. 1. Roman: legendarni junak svih doba

Inovativnost Ristićevog antiromanesknog projekta u velikoj meri počiva na koncepciji njegovog protagoniste, intertekstualnog junaka-žanra, svojevrsne alegorijske marionete i neuhvatljive aveti koja luta zdanjem antiromana-zamka. Način na koji je taj junak-žanr koncipiran pokazuje kako se kroz avangardne tehnike *simultanizma* i *montaže* mogao istraživati model alternativan realističko-psihološkom tipu junaka. Preuzevši Sterijin model imenovanja junaka-viteza po romantičkom žanru kojem pripada, Ristić je Romana lišio neposrednih parodijsko-kritičkih funkcija i oblikovao kao oličenje svih onih antirealističkih tradicija koje nadrealizam pozitivno vrednuje. Roman je nadrealistička varijanta Don Kihota, neoromantički vitez u simboličko-alegorijskom svetu modernog poetološkog antiromana. U ovom segmentu rada pokazaćemo kako Ristić u uobličavaju junaka Romana kreće od kodova gotskog, odnosno medievalnog viteškog romana i postepeno ih saobražava potrebama moderne nadrealističke poetike i antiromaneskne metafikcije.

##### *Roman silazi u grad*

Sa protagonistom Ristićevo antiromana čitalac se prvi put neposredno susreće u drugom poglavlju *Bez mere*, odnosno prvom poglavlju njegovog Prvog dela, pod naslovom „Početak ili kraj“. Prethodno, čitalac se morao „probiti“ kroz inauguralno poglavlje, „Međudnevicu“, koja je bila je neka vrsta zaumnog „vstupljenija“ u delo, koje je, prema kasnijem autorovom objašnjenju, trebalo da „odbije čitaoca, da brani ulaz u moju knjigu, kao podignut most preko opkopa oko tvrđave, ili zamka“ (Ristić 1986: 247). Kao inicijalno, prološko poglavlje ona je stajala u korelaciji sa „Epilogom“ antiromana, s kojim deli diskurzivnu situaciju globalnog autopoetičkog sagledavanja dela.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Moguće je da je to inicijalno poglavlje (do)pisano, kao što je to često slučaj sa prološkim diskursima, iz perspektive kraja i već ostvarene celine dela. O tome svedoče i brojne metafore koje se odnose na celinu dela, kao što je to teorija magijske konkretizacije („kad prostornim damarima govori o bestesnom: tako mesto da KAŽE on POSTAJE taj vrlog“, 1986: 29), ili motiv o Ruci slave i prokrijumčarenom blagu, koji će biti razvijen u dramskoj završnici i „Epilogu“ antiromana.

U smislu romana kao epskog žanra, zanimljivo je da je prološka „Međudneвица“, s funkcijom „pristupne besede“, sadržala i tragove konvencije *invokacije*: „Sad odjednom, – pred ovim zanjem da će zapevati, – u tom znanju, – u tom pevanju, – posle tog znanja, – znamenja“ (27). Središnje, premda *ekfrazom* dobro skriveno „zamenje“ prološke „besede“ bila je *ptica*. Reč je o „glatkoj“ i erektivnoj skulpturi Konstantina Brankuzija „Ptica u prostoru“ (1925), karakterističnoj po svojoj vertikalnoj ustremljenosti, čijom je ekfrazom i zazivanjem otpočinjao ceo antiromaneskni projekat: „Potvrdi to, što nisi iskazao, u glatkoj ptici. Ne! probavi tim, što ne smeš reći, u tom treptaju od kristala. Vidim, svakim pogledom, od kuda doleće taj oniks“ (27). Brankuzijeva skulptura naglašava prostorni simbolizam „Međudnevice“, zamišljene kao govor sa „mosta“ ili „visoravni“,<sup>137</sup> odnosno *granični* tekstualni prostor i na *vertikalnoj* (ontološkoj)<sup>138</sup> i na *horizontalnoj* (sekvencijalnoj, paratekstulanoj) osi.

Hermetični i hermetički diskurs „Međudnevice“ ipak je najavljiavao i neke od motiva narednog, prvog narativnog poglavlja antiromana, u kojem će se pojaviti i protagonista Roman. Tu funkciju „najave“ imali su motivi *baruta* i *drage, nemani, blaga, kolutova, konja* i *kamenja*, koji u „Međudnevicima“ funkcionišu kao simbolički pojmovi s (aut)poetičkim značenjem, da bi u narednom poglavlju postali mnogo konkretniji, narativni sadržaji prve Romanove avanture. Iako situirana van osnovnog narativa, ta međudnevna *visoravan* poetičke autorefleksije uspostavljala je, takođe, topografsku konstelaciju iz čije se perspektive Romanov *ulazak u roman* video kao njegovo *spuštanje, silazak u grad*:

„Tom osenčenom stazom Roman silazi u grad, gde ga čeka vodena aždaja, i najjači odsev prošlosti. Na pragu varoši zatekao je, – nosi li samo nož ili odlomljenu munju, strelu? – susreo je onu čiju je kosu zableo kroz sve svoje snove, da se nikada ne izbavi iz te bakarne mreže“ (1986: 33).

---

<sup>137</sup> U daktilopisu *Bez mere* može se videti da je prvobitni naslov poglavlja bio „Na međudnevicima“, koji je autor prepravio u „Međudneвица“ (A7; Prilog 20).

<sup>138</sup> Govoreći o „neljudskim perivojima“, „spiralama van trajanja“ i „bistrom, natkriljenom, zasićenom, orošenom svetu“, „nepokošenom uvijanju svetlosti, na visoravnima“, dakle onom onostranom, ili nadstvarnom, i „bestelesnom“ što će antiroman pokušati da izrazi u vremenu i prostoru („kad vremenom hoće da izrazi lukove, spirale van trajanja [...] kad prostornim damarima govori o bestelesnom“, 29).



Taj imperijalni silazak Romana u grad, koji je i njegov ulazak u roman,<sup>139</sup> čitaocu ne ostavlja dileme u pogledu aktiviranja uzvišenog i poetsko-bajkovitog sveta srednjovekovnog viteštva: vitez na konju, koplja, oklopnici i naoružani konjanici, ljubav i „opevanje oružjem“, ubijanje čudovišta, deljenje blaga, grad, kamene ulice, šuma, reka, samoća i nostalgija viteza, njegova pobuna i „neoborivi polet slobode“. Romanovo savlađivanje vodene aždaje na kapijama grada-romana samo je inicijalna emblematska šifra dublje fantastičke i alegorijske inklinacije nadrealističkog antiromana, kao obnove viteške i gotske romanse.

Ristić nastoji da do kraja *Bez mere* održi ambijent srednjovekovnog viteško-kurtoaznog sveta i „metafizičke žudnje“ Romana, pobunjenog viteza koji luta svetom ogreznim u prozaičnosti i koji mu je u mnogo čemu „tuđ“. U skladu sa opštom kompozicijom *Bez mere*, Romanov lik oblikovan je *fragmentarno*, u kraćim isečcima iz njegove povesti, koji ne dozvoljavaju rekonstrukciju integralne i postupne, ekstenzivno opisane romaneskne povesti. Roman se, takođe, u skladu sa dijalektičkom zakonitošću strukture (anti)romana, progresivno menja i *modifikuje*, posebno u interakciji sa drugim likom i agensom antiromana (autorom-pisarom). Ali uz sve interakcije i modifikacije kojima će biti podvrgnut, Roman do kraja zadržava konture i etos viteza, s jakim romantičkim nanosima. Roman je konjanik i okopnik, vitez lualica kojem odani vojnici peva himnu i beleži njegove avanture; on ulazi u ratničke okršaje i biva smrtno ranjen; prostor kroz koji se kreće su podjednako grad i otvoreni prostori reka, luka, mora, „lisnatih šuma opervaženih sanjanjem i junaštvom, koje su skrovište čuda“ (100); on kritikuje prozaičnu „poemu savremenog građanina“ i „iznevereni krug čudesa“; recituje pesmu iz detinjstva i vraća se u začarani srednjovekovni zamak; on sve vreme služi svojoj kurtoaznoj dami, koja je njegov pratilac i sudeonik njegove poslednje avanture; tu su i pehari od srebra, ubistva, krčme, dobošari, logor u kojem se okupljaju lovci, ratnici, pobunjenici i nomadi i pričaju snove; tu su „izaslanik iz zamka“ i „izaslanica ljubavi“, najzad i prigušeni govor magije, čudne odaje, tajni prolazi, začarani silazak u podzemne

---

<sup>139</sup> Unutar četiri tipa kretanja karakterističnih za „vertikalno“ utemeljeni svet romanse po N. Fraju, silazak Romana u grad/roman pripadao bi tipu silaska junaka iz viših, gornjih predela (v. Frye 1978). Lee Gofovo viđenje srednjovekovne simbolike prostora bi pored ose gore/dole naglasilo i osu spolja/unutra, koju Romanovo penetriranje kroz kapije grada/romana takođe implicira. O odnosu viteza i grada, suprotnosti ratnik-građanin, paralelizmu osvajanja grada i ljubavnog osvajanja (grad-žena, saglasnost nasilja i kurtoazije), dijalektici grada i prirode, te stereotipima topografije grada (bedemi, kapije, visoke kule, kamen, mreža ulica i trgova, dvorovi, crkve, pijaca) u srednjovekovnoj francuskoj književnosti, pa i viteškom romanu, v. analize Le Gofa (1999: 203 i dalje).

tunele koji se sami od sebe kopaju, a Romanova poslednja avantura odvija se u čudesnoj zemlji na Istoku. Ukratko, kroz čitav sloj *Bez mere* posvećen povesti o Romanu, od prvog do poslednjeg poglavlja u kojem se Roman pojavljuje, mogu se pratiti obrisi čudesnog hronotopa medievalno-baroknog viteškog romana.

Ristić zadržava dve osnovne tematske i etičke ose viteškog romana – vitezove *ratničke avanture* i *ljubavnu službu* („d'armes et d'amours“). Nadrealistička afirmacija *čudesnog* posebno se mogla osloniti na onaj specifikum koji je srednjovekovni viteški roman inaugurisao i koji će ostati zaštitni znak potonjih viteških romansi – imaginativni elementi bajkovito-čudesnog, fantastičnog i neverovatnog, magije, čudesnih odaja i zamkova, začaravanja, metamorfoza, utvara, ali i intimnijih spiritualno-mističkih potraga karakterističnih za preobražaj viteških pustolovina u individualno-psihološke avanture.<sup>140</sup> Poslednja Romanova avantura, koja se odvija u „legendarnoj Indiji“,<sup>141</sup> poseže i za „istočnjačkim rezervoarom“ srednjovekovnog čudesnog, koje je bilo vezano za Istok i Indiju (v. Le Gof 1999: 49, 52). Srednjovekovno čudesno bilo je obnovljeno već u gotskom romanu, što je i prevashodni razlog nadrealističkog interesa za gotski žanr. Kako je to opisao Horas Volpol u predgovoru *Otrantskom zamku*, u koji se Ristićev Roman vraća („U srednjevekovni zamak“, 55), to su „čuda, vizije, vradžbine, snovi, i drugi natprirodni događaji“, „atmosfera čudesnog“ karakteristična za „divlji“ i „mračni“ srednji vek (Волпол 2011: 6).

Poetički kompleks fantastičko-čudesnog predstavlja transmisionu kopču između viteškog romana, gotskog romana i romantičke književnosti, na koje se nadrealistički antiroman nadovezuje, ali svojom sintetičkom generičkom formulom i raskriva tu vrstu intrageneričkog transfera unutar tradicije romanse. Jedan od produktivnijih posrednika u tom procesu bio je psihološko-fantastički *onirološki* kompleks, čiji se kontinuitet od antičkih i srednjovekovnih korena, preko obnove zanimanja za onirično, fantastiku i medievalno u romantizmu, i uz kontinuirani trag ezoterijsko-okultističkih tokova, ulio u psihoanalitičke i nadrealističke koncepcije s početka dvadesetog veka. Fantastičko nasleđe žanra se u nadrealističkom antiromanu spaja sa novim tipovima psihoanalitičke

---

<sup>140</sup> „Čudesno je duboko ugrađeno u traženje individualnog i kolektivnog identiteta idealizovanog viteza“ (Le Gof 1999: 38). To je onaj prostor preko kojeg će se viteštvo u daljem razvoju evropske književnosti povezati sa predstavama o ličnosti, sentimentalnim i psihološkim avanturama, o čemu smo pisali u teorijskom uvodu.

<sup>141</sup> Dramska forma u kojoj je poslednja Romanova avantura uobličena („Doživotna sloboda“) pokazuje kako se medievalni koreni žanrovskih oblika u nadrealističkom antiromanu proširuju i na srednjovekovni alegorijski moralitet.

„gotike“ i fantastike. Zato će Ristić moći da kao jednu od viteških pustolovina Romana predstavi vlastiti, neznatno prilagođeni (autentični) san („Šta se zbilo između 28 i 29 jula“), a srodan košmarno-onirički narativ integrisan je i u skaz „izaslanika iz zamka“ u uspavanom i začaranom „Logoru sna“. Poslednja Romanova viteška pustolovina („Doživotna sloboda“), koja je spajala imaginaciju svojstvenu hermetičko-ezoterijskim tradicijama i fantazmatske projekcije nesvesnog na rubu (hipnagogičkih) halucinacija, možda najbolje pokazuje interakciju srednjovekovne topike, romantičkih impulsa i psihoanalize u kreiranju nadrealističkog imaginarijuma.

### *Moderni mystery man i legenda o nadrealizmu*

Osnovni postupak u Ristićevom komponovanju junaka (a time i celog) Romana sastojao se u tehnici *alegorijskog udvajanja*, ili *simultanizma*. Oni se odvijaju na dva osnovna nivoa. S jedne strane, reč je o udvajanju na *dijahronijskoj* ravni, po čemu je Roman istovremeno bio arhetipski junak stare viteške romanse i nadrealistički vitez moderne mitologije 20. veka. S druge strane, reč je o *strukturnom* udvajanju, odnosno interakciji između *junaka* (Romana) i *autora-pripovedača* (beležnika povesti o Romanu), kao konstitutivnih entiteta (svake) romaneskne fikcije. U oba slučaja cilj je bila problematizacija statičkog i realističkog koncepta književnog junaka kroz pokušaj da se zasnuje mobilni, dinamički i kaleidoskopski junak antiromaneskne metafikcije, koji bi ujedno bio sredstvo za problematizaciju same *kategorije književnog junaka*.

Ako je u prvom poglavlju Roman sišao u grad kako bi na njegovim kapijama ubio aždaju, taj čdesni grad je istovremeno bio i moderni, nadrealistički Pariz, u kojem Ristić započinje pisanje *Bez mere*. Život i „hitno vreme“ (71) metropole, sa njenom modernom mitologijom, kafeima, predgrađima, parkovima, mjuzik-holskim pozoricama, prolazima, verijeteima, bioskopima, popularnom kulturom, Ristić je u šifrovanom obliku unosio u teksturu antiromana, i tek naknadno dekodirao u svojim Beleškama uz njegovog drugo izdanje. Ali pre i mimo tih dešifrovanja, antiroman sadrži niz otvorenih deklaracija o simultanitetu stare i „moderne romantike“.

Kondezovanu predstavu tog unutrašnjeg udvajanja Romana (i celog antiromana) po dijahronijskoj osi Ristić daje na kraju X poglavlja. Tu je Roman predstavljen kao „junak svih doba“, koji „*sad* uvijen u crni čojani plašt stoji na srednjovekovnim

razvalinama, *sada* juri u dugom sivom automobilu, sa crnom maskom na licu, po noćnim predgrađima modernih prestonica, on, spajajući sve romantike, on, jednom rečju MYSTERY MAN . . ." (54, kurziv B. A.). Misterija simultanističkog junaka Romana vezana je za „spajanje“ i kondenzaciju karakteristika *romantičkog junaka svih doba*, od srednjovekovnog viteza do modernog viteza nadrealističke revolucije.<sup>142</sup> Ponovljeni prilog „sad“ jeste mesto montažnog reza i srastanja, koje sugerije da taj *simultanizam* starog („srednjovekovne razvaline“) i novog („predgrađa modernih prestonica“) u linearnosti jezika (ili filma) može biti predstavljen kroz naizmenično smenjivanje kadrova. Oba postupka, na različitim strukturnim nivoima, biće relevantna za Ristićevo građenje simultanističkog tipa „junaka svih doba“.

Realizacija tog fundamentalnog udvajanja, svojevrsnog *unutrašnjeg dvojništva* junaka (kao i celokupnog dela koje oličava), omogućena je i podržana apstraktnim i dekontekstualizovanim, fragmentarnim svetom i hronotopom *Bez mere*. S napuštanjem mimetičko-kauzalističkog tipa fabuliranja i radikalizacijom apstraktnog avanturističkog hronotopa, brza smena kadrova, montažna srastanja i pretapanja elemenata iz različitih hronoloških ravni ili žanrovskih tokova, mogli su biti mnogo lakše realizovani. Tako u antiromanu konjanici i oklopnici koegzistiraju sa revolverskim hicima i automobilima, a „himna“ koju vitezu peva „odani vojnik“ istovremeno je i „glas građanina“ (35). Ono što autor-skriptor određuje kao Romanov patetični „uzvik“, istovremeno je gradski „plakat“, za koji se jednako može zamisliti da na „zidovima od cigala“ stoji kao neki *renesansni pamflet* ili *avangardni manifest*, (pr)oglašavajući iznevereni „novi zavet dvadesetog veka“ (37). Na sličan način, ulazeći u *srednjovekovni zamak*, Roman direktno izbija na *mjuzikholšku pozornicu* „gde moderna romantika govori srcu onog koji sa sobom nosi nemirni oblik svog doba“ (58). Roman je, ukratko, „izgubljen među dobima“ (35), ali su ta „izgubljenost“ i *lutalaštvo forme* bazirani na doslednoj logici *avangardnog*

---

<sup>142</sup> Motivi srednjovekovnih ruševina, automobila i predgrađa mogli su u *Bez mere* dopreti iz jednog odlomka Bretonovog *Manifesta*, koji sadrži celu motivsku konstelaciju: „Za danas mislim na jedan zamak čija polovina nije neizbežno u ruševinama; taj zamak mi pripada, vidim ga u jednom nemalo divljem predelu, nedaleko od Pariza. [...] Automobili stoje pred vratima, skriveni u senci drveća“ (Breton 1979: 28). Motiv čoveka sa maskom, inkarnacije Fantomasa, takođe se može naći na kraju poslednjeg fragmenta *Rastvorljive ribe*, kolekcije automatskih tekstova štampanih uz manifest (v. Breton 1969: 109). Ristić je u tekstu „Nadrealizam“, objavljenom u prvom broju časopisa *Svedočanstva* (novembar 1924), preveo i jedan od fragmenata iz *Rastvorljive ribe*. Navedeni odlomak Ristiću je mogao biti poznat i iz trećeg broja nove serije časopisa *Literatura*, gde je prvobitno štampan („L'Année des chapeaux rouges“). O zanimljivoj mogućnosti tumačenja tog završnog motiva *Rastvorljive ribe* v. Cohen 1995: 75.

*simultanizma*, tj. izgradnje dinamičkog, kompozitnog i kaleidoskopskog junaka-fantoma, kao alternative statično-psihološkim tipovima realističkog romana.

Ono što Ristićevom antiromanu daje programske kvalitete i pretvara ga u neku vrstu knjige-manifesta (srpskog) nadrealizma, jeste činjenica da u koncipiranju Romana sudeluju i konkretni akteri i dešavanja francuskog nadrealističkog pokreta. Kroz analizu nekoliko intertekstualnih postupaka pokazaćemo kako Ristić protagonistu *Bez mere* gradi kao *citatno-kolažni* tip junaka i roman o Romanu pretvara u *legendu o Bretonu i nadrealizmu*.

U jednom od prvih dnevničkih nacрта za svoj „roman bez psihologije“ Ristić bleži da će se u njegovom „Prvom delu“ nalaziti „legendarni junak, sa svima svojim slabostima: on. Ja sam jedan, rđav lenji vojnik iz njegove revolucionarne armije“ (1985: 216–217). „Legendarni junak“ u čijoj je „revolucionarnoj armiji“ Ristić samo jedan od vojnika svakako može biti pre svega Breton, vođa nadrealističke revolucionarne armije. Taj dnevnički fragment-nacrt biće transponovan u poglavlje „Prvi plakat“ konačne verzije *Bez mere* koje se završavalo upravo plakatskom obznanom da „REVOLUCIJA JOŠ TRAJE“. Poglavlje „Prvi plakat“ se u tom smislu može čitati kao svojevrsna figura prvog *Manifesta nadrealizma* ili prvog broja *Nadrealističke revolucije*, kao glavnih transparentnih objava francuskog nadrealističkog pokreta.

Ristićev (anti)roman je, dakle, jednim svojim vidom, bio *legenda o nadrealizmu* kao novom viteštvu dvadesetog veka. Onaj garant viteškog ideala i kodeksa koji je kralj Artur predstavljao za vitezove Okruglog stola, u Ristićevoj nadrealističkoj romansi predstavljaće Breton i krug nadrealističke grupe. Bretonov nadrealizam i moderno čudesno je nova *bretonska materija* Ristićevog antiromana.<sup>143</sup>

I poglavlje „Kako se nazire jedan drugi svet“ omogućava da se „nazre“ kako se Ristićev Roman, kroz intermedijalne i intertekstualne postupke, gradi kao *legenda o nadrealizmu*, ali i kao jedan poseban tip *kompozitnog* i *kolažno-citatnog* junaka. U tom eksfrastičnom poglavlju, koje je otvorao citat iz pesme „Max Ernst“ Pola Elijara, Romana najpre zatićemo u situaciji sličnoj gorčini obznane „Prvog plakata“: dok „građani, oko razlupanog fenjera“ slušaju kako „mali, izgubljeni, hromi dobošar“ peva „jednu ariju starinskog valcera“, avangardni vitez Roman se još jednom suočava sa uzaludnošću svoje donkihotske pobune i vrelinom svog „patetičnog očajanja“:

---

<sup>143</sup> Slične slike o nadrealistima kao novim vitezovima mogu se naći i kod Bretona, koji vitezove Okruglog stola vidi kao „daleke preteče nadrealističke grupe“ (Novaković 1991: 48).

„Roman je prošao, pogledao, pa kad se tu našao pred svojom izneverenom nadom, kao da se odjednom našao pred napuštanjem svih svojih upornih, vernih pokušaja da sa ovim ljudima, da uz ove ljude, da za ove ljude radi na smišljenim i krvavim, neophodnim prevratničkim preobražajima; daleko, sam u svom patetičnom očajanju, u svojoj vrelini, a ipak još uvek bezizlazno predan grčevitoj žudnji, obnavljanju prenebregnute slobode“ (43).

Tada Ristić Romanu pripisuje dve *vizije*, ali su ti samodoživljaji junaka izgrađeni kao *citatni brikolaž*, sačinjen od skrivenih citata Bretonovih reči o razdirućem karakteru ljubavi, odnosno od ekfrazе i „tačnog opisa“ Ernstovog platna „Kormanjola ljubavi“.<sup>144</sup> Ponovljena anaforska konstrukcija („video je sebe“) precizno locira mesto srastanja i „montaže“ između *bretonovskog* i *ernstovskog* segmenta *citatne karakterizacije* Romana:

„*Video je sebe*, zapaljenih damara, kako je pobrkao mržnju i beskrajnu ljubav užlebljenu u njegov najskriveniji život, i koja mu dovoljno para srce da bi ga spasla od monotonog kucanja sata na zemaljskoj robiji, *video je sebe*, raširenih ruku, golog do pojasa, sa crvenim pantalonama, olujno obgrljenog od one koja kleči pred njim, jedina stalna i neumitna u svojoj promenljivosti, a kroz njegove prozračne kosti, iza njegovih providnih grudi, mogao se videti užasan i žut kolut šupljeg sunca“ (46; kurziv B. A.).

Taj vizionarni trenutak Romanovog samosagledavanja pokazuje kako je Ristić zamislio *kompozitni* tip apstraktno-alegorijskog romanesknog junaka, koji asimiluje karakteristične momente zamisli o ultimativnom „junaku svih doba“, ali i sasvim konkretne citatne reference na glavne protagoniste nadrealističke revolucije. Roman je u naznačenom odlomku predstavljen kao *kolažno-citatni* junak, koji je podjednako Breton i Ernst, ali i sam Ristić, kao „režiser“ i brikolažer tih *susreta u junaku-žanru*. Ristićevo citatno pisanje i komponovanje Romana najbolje bi se moglo opisati rečima kojima je sam Ristić opisao (ernstovski) kolaž, kao tehniku kojom se „u slikarstvu sanja, i priča svoj san, pomoću materijalnih elemenata tuđe jave“ (Ristić 1986: 250). Na taj način antiromaneskni junak (kao i celo delo) postajao je „nepotpuna enciklopedija“ (1986: 95) i „katastar gde se mere svi“ nadrealistički „fantomi“ (99), tj. u datom primeru Bretonove izjave i Ernstova sliakrska platna.

---

<sup>144</sup> Što se može precizno utvrditi zahvaljujući Ristićevim naknadnim Beleškama (1986: 248–249).

Naznačeni tip *konceptualnog*, apstraktno-alegorijskog junaka, koji je građen kao *kompozitna*, montažno-citatna jedinica u kojoj su kondenzovani reprezentativni „isečci“ iz više „junaka“, psihologija, tekstova, dokumenata i izvora u najiše shvaćenom smislu, predstavlja jedan od ključnih Ristićevih doprinosa problematizaciji individualističko-psihološke i realističke koncepcije romanesknog junaka. Kao legendarni „junak svih doba“, Roman je suštinski jedna *dvojnička* i *simultanistička* figura, u kojoj je trebalo istovremeno videti tipskog junaka starih romantičkih tradicija i njihovog najnovijeg ozbiljenja u nadrealizmu. Arhetipskom prospektu viteza Romana Ristić pripisuje i vlastite, autobiografske i dokumentarno proverljive sadržaje, što je još jedan način na koji se kategorija junaka pridružuje problematizaciji *fikcionalnosti* kao jednom od glavnih težišta antiromaneskne poetike.

To podseća na sličnu citatnu koncepciju književnog junaka u prvom evropskom i francuskom antiromanu. Protagonista Sorelovog *Antiromana* (1633) bio je slična intertekstualna konstrukcija, u kojoj nije bilo *ničeg izmišljenog* pošto su svi elementi od kojih su antiroman građen već bili sadržani u književnim delima koje Sorel parodijski citira. Reč je, podsećamo, o „neobičnom čudu“ („miracle estrange“) radikalizovane intertekstualnosti Sorelovog antiromana, u kojem nije bilo ničeg što se već nije nalazilo u drugim tekstovima i nijedne reči „koja se ne nadovezuje na beskraj drugih reči“. Tu intertekstualnost Sorel je razumevao kao aspekt defikcionalizacije i dokumentarnosti svog dela. Ristićeva koncepcija nadrealističkog Romana utoliko se može posmatrati u skladu sa uže definisanom poetikom antiromana sorelovskog tipa.

Posebnu dimenziju toj poetičkoj korespondenciji daje činjenicu da su se u citatnom anti-junaku *Bez mere* intertekstualne reference na francuski nadrealizam susticale sa osnovnom referencom na Sterijin *Roman bez romana* i poetičku razdelnicu u konstitutivnoj fazi srpskog romana. Ristićevo svesno nadovezivanje na Sterijin komičko-parodijski roman sadržalo je i implicitno nadovezivanje na Sorelov antiroman iz iste tradicije evropskih donkijotijada i komičkih romana 17. i 18. veka. Tako je kroz Ristićevo „pamćenje“ Sterijinog opita i tradicije komičkog (anti)romana otvorena mogućnost da se (francuski) nadrealistički antiroman dovede u korelaciju autohtonim, francuskim korenima antiromaneskne poetike.<sup>145</sup> Koncepcija citatnog *junaka* i

---

<sup>145</sup> Nadrealistički obrt u poetici antiromana, koji Ristić sagledava kroz dinamiku vidakovićevskog (barokno-romantičkog) i sterijanskog (komičko-parodijskog) modela u ranom srpskom romanu, mogla bi u tom smislu imati poetičku relevantnost i u širem književno-istorijskom polju evropskog (anti)romana.

*interteksta* kao strategije *definkcionalizacije* samo je jedan element u dinamici između ristićevskog i sorelovskog modela antiromana, koju ćemo pratiti i u nastavku analiza. Ovde je važno skrenuti pažnju da poetički procesi vezani za Ristićev nadrealistički antiroman uključuju srpski roman u kontekst poetike evropskog romana ne samo iz perspektive avangardno-nadrealističkog momenta njene istorije već i u mnogo složenijoj i dubljoj dijahronijskoj projekciji, koja seže do korena francuskog i srpskog antiromana.

### *Interakcija autora i junaka: Roman kao gotski fantom*

Druga vrsta udvajanja koja definiše Romanov lik izgrađuje se na ravni interakcije sa likom autora-skriptora, povesničara Romanovih avantura. Izuzme li se složeni status uvodne „Međudnevice“, čitalac se sa drugim glasom i akterom antiromana sretao u trećem poglavlju („Drugog dana“), neposredno nakon opisa Romanovog silaska u grad i/kao ulaska u roman. Poglavlje „Drugog dana“ sastojalo se od pesme pripisane „Glasu građanina“, koja je bila i „himna“ Romanu „izgubljenom među dobima“. Novi glas antiromana pripadao je nekome ko kaže da „*već piše(m) tu stvarnost njegovog puta / Ja samo senka njega što prelazi moj vidik*“ (36), da bi u „Odjeku“ tog glasa još jednom bilo naglašeno to pretapanje identiteta ja/on, pošto „*Njegov je put ta stvarnost koja je moj san*“ (36).

Prisustvo tog drugog glasa (anti)romana postajaće sve intenzivnije i poprimati sve preciznije obrise skriptora, pisca povesti o Romanu, nosioca metanarativa *Bez mere*. To je glas koji će ispisati dijatribu „Protiv čitaoca“, glas koji već u šestom poglavlju *Bez mere* može da op(i)suje „vlastita izvrđavanja“, ili da osmo poglavlje otvori rečenicom: „Prilježno stvarajući ove stranice, gde nikakvo svoje shvatanje sveta ili nesveta ne beležim, samo moje pero prati građenje ovog teksta“ (47). Prezent tog pisanja romana o Romanu će se, dijalektičkim tokom antiromana, sve više emancipovati od junaka-viteza, kao i Roman od svog skriptora, sve dok se iz njihove gotovo oniričke stopljenosti ne izdvoje dve autonomne matrice *Bez mere*, koje će imati i svoje zasebne završnice.<sup>146</sup> U

---

Ukoliko Ristićev antiroman kao *vidakovićevski roman bez romana* znači poetičku fuziju i inverziju odnosa između Sterije i Vidakovića, srodan odnos u francuskoj tradiciji mogao bi se tražiti u odnosu između Sorelovog parodičnog antiromana i D'Irfeove barokno-galantne *Astreje*.

<sup>146</sup> U medievalnom viteškom romanu glas autora-pisara često se obznanjivao u tekstu; taj „pesnik, koji nije vitez avanturista“, piše Le Gof, „ne propušta da nas izvesti o svojim osećanjima“ (1999: 154).



rasponu od gotovo potpunog poistovećenja skriptora sa Romanom, do njihovog potpunog uzajamnog (samo)otuđenja, izgrađuje se prostor antiromana kao prostor njihove koegzistencije, borbe i raznovrsnih udvajanja i zaposedanja.

Autor-skriptor i Roman su neka vrsta *parodijskih dvojnika* (Bahtin), romantični Don Kihot i Sančo Pansa koji je postao pisac povesti o vitezu kojeg prati. U modernoj metafikciji ti parodijski dvojnici su pre svega tretirani kao dve narativne funkcije i entiteta: to su Junak i Autor u (anti)estetskoj aktivnosti. Detaljima njihove interakcije bavićemo se u narednom segmentu rada, a ovde ćemo ukazati samo na jednu važnu modifikaciju u koncepciji Romanovog lika, koja je tesno vezana za odnos prema autoru-skriptoru *Bez mere*.

Kompozitno-montažna i simultanistička (stvarno/fikcionalno, staro/moderno) priroda junaka-žanra dodatno je usložnjena postepenim promenama kroz koje Roman prolazi kroz narativni tok antiromana. Te promene, kao i u avanturističkim narativima uopšte, neće izmeniti osnovni habitus protagoniste, posebno ne u smislu „psihološkog“ sazrevanja poput onog koje zahvata junaka Bildungsromana. Tu vrstu maturiranja forme antiroman će ostvariti kroz druge postupke i aspekte strukture, vezane pre svega za autora-skriptora. Promena koja zahvata Romana tiče se pre svega njegovog statusa unutar samog romana, unutar poretka pripovedanja i odnosa sa autorom njegove povesti. Važan momenat te promene događa se već nakon prvog viteškogagona između Romana i autora, u kojoj vitez trijumfuje, ali na način koji znači prekid fabulacije i njegovu vlastitu, prvu smrt („Ruka u oklopu“). Ta prva smrt Romana brzo biva kompenzovana tako što u narednom poglavlju, naslovljenom „Roman“, autor ponovo „uvezuje“ pripovest i narativno-sintaksički „vaskrsava“ svog junaka. Roman će se potom vratiti u srednjovekovni, tj. gotski zamak, da bi zatim na neko vreme iščezao iz vlastitog romana, ostavljajući autora-skriptora da meditira u sobi na vrhu zamka („Mansarda mistifikacije“) ili polemíše sa čitaocem („Protiv čitaoca“). Čitavu prvu polovinu Drugog dela ili „pevanja“ antiromana autor-skriptor takođe je sam, izgubljen u lavirintima i

---

Zanimljivo je da bi se smenjivanje narativnog i metanarativnog toka u *Bez mere* moglo povezati sa tehnikom tzv. *preplitanja priča* u srednjovekovnom viteškom romanu: „Poseban postupak kurtoaznog romana jeste preplitanje priča (fr. *entrelacement*). Nakon što ispriča početak jedne pustolovine, narator je prekida pustolovinom drugog viteza, pa trećeg, onda se vraća na drugog junaka, pa na prvu priču i prvog viteza. Postupak preplitanja priča razvio je Kretjen de Troa, denekle u *Lanselotu*, a naročito u *Persevalu*. Postupak su prihvatili i rado imitirali kasnije nastali romani u prozi koji su uvodili sve više paralelnih postupaka“ (Đukić 2011: 44).

ahitektonici zamka i/kao sna, da bi čitaocu tek u poglavlju „Svedok ili saučesnik“ objasnio neobičnu metamorfozu kojoj je podlegao njegov junak, tj. Roman.

U poglavlju „Svedok ili saučesnik“ autor predstavlja Romana kao samosvojnog i samovoljnog *junaka-fantoma*, moćnu avet čije kompetencije pariraju autorskim i čije prisustvo više ne zavisi od toga da li je eksplicitno „spomenut ili nespomenut“.<sup>147</sup> Roman je sada idealni junak moderne *gotske* metafikcije, utvara koja luta zamkom teksta i bira hoće li biti samo *svedok* ili i *saučesnik* pripovedanih događaja, odnosno stepen do kojeg će se uživljavati u autorove mentalne sadržaje, imaginaciju i sećanja.<sup>148</sup> Tako, na početku poglavlja čitamo:

„On i nema ličnosti, Roman, a prati me svuda kao avet kojoj se otvaraju sva vrata, svi zidovi, svi stolovi. [...] Tu ukotvljen, Roman, kad je gvozdenom pesnicom razbio jednom građenje svog predanja, jak je sad da vodi i dalje sve što on hoće, sve što ja smem hteti. Tek što tako dodirnem ili kažem, otvorim kakav novi svet u ovom vasijskom kalidoskopu, pojavljuje se, spomenut ili nespomenut, Roman, kome je sve dobar izgovor. Dobar izgovor da se otelotvori, da se potvrdi kao nemi svedok, ili da se iščauri u zamisao, u ulogu; dobra prilika da obrazuje svoje prisustvo, užlebljujući se u stvarni predmet, ili naprotiv povlačeći, prikupljajući sve u odnos prema svojoj afirmaciji“ (90–91).

Iz ove male autopoetičke rasprave (čije će hipoteze u nastavku poglavlja biti i narativno ilustrovane, tj. primenjene) moguće je videti na koji način junak modernog gotskog antiromana otelotvoruje pre svega problematiku i unutrašnje konceptualne raspone kategorije književnog junaka. To je junak-avet koja progona autora-skriptora u zamku teksta; više nego stabilan konstituens fiktivnog sveta, on je heurističko sredstvo, pojam, ideja, koncept i potencijalnost junaka, koji traži „izgovore“ i „dobre prilike“ da se konkretizuje, „otelotvori“ i „obrazuje svoje prisustvo“. Dok autor-skriptor poput kakvog maga pisanje zamišlja kao čarobnjačko otvaranje novih svetova u tekstu kao *kaleidoskopu*, Roman je predstavljen u moći oscilovanja, približavanja i udaljavanja od predstavljenog sveta. Rasponi koji su mu na raspolaganju jesu raspon od odsutnog

---

<sup>147</sup> Te ga je, tvrdi autor, bilo moguće prepoznati i poglavljima u kojima se nije neposredno pojavljivao, kao što je to poglavlje „Izvan vremena“.

<sup>148</sup> Autorova sećanja na toj tački *Bez mere* nije teško idetifikovati kao autobiografska sećanja samog M. Ristića. To će potvrditi i niz naknadnih paratekstualnih beleški dodatih poglavlju pri reizdanju *Bez mere* (1962). U trećem izdanju *Bez mere* (1986) u ovom poglavlju naći će se i tri ilustracije, među njima i ona najdokumentarnijeg i autobiografskog karaktera – privatna fotografija Ristićeve guvernante.

„nemog svedoka“ do dramske ili narativne „uloge“, odnosno od onog ko se „užlebljuje u stvarni predmet“, gubeći svoj identitet, do onog ko sve prikuplja u sebe i podređuje vlastitoj afirmaciji. Opisujući prirodu aniromanesknog junaka Ristić zapravo registruje važna estetička, strukturalna i naratološka pitanja. Romanove polivalentne mogućnosti (variranje distance u odnosu na predstavljeni svet) pri tome mnogo više liče na polivalentne mogućnosti *autora* i *pripovedača* pri kreiranju narativa, a mogu se preneti i na različite pristupe *čitaoca* pri recepciji. Rasponi Romanovih otelotvorenja između *svedoka* i *saučesnika* mogu se shvatiti kao rasponi između narativnih modusa *predstavljanja* i *pričanja*, ili pak rasponi unutar narativnog načina ili fokalizacije, od „užlebljivanja“ u tačke gledišta drugih likova do samoafirmacije prvog pripovednog lica (koje pitanje fokalizacije već prebacuje na naredni nivo, tj. pitanje narativnog glasa).

Junak i autor su u ovoj maloj naratološkoj paraboli predstavljeni kao *spojeni sudovi* pripovednog sveta. Mogućnost njihovog pretapanja i uzajamnog zaposedanja svedoči da je fenomen koji Ristić apostrofira zapravo figura *metalepse*, prekoračivanje i kontaminacija različitih onotoloških nivoa naracije. U trenucima povlačenja, „oseke“ junaka Romana, on je „nemi“ i „nevidljivi“ svedok koji se uživljava u predstave koje na ekran pripovedanja donose autorove misli i sećanja: „Evo ga, svojim hodom, Roman šeta po nepravilnom kamenju između koga raste korov, jer sam pomislio na jednu dobro znanu kaldrmisanu avliju“ (91). Ali u trenutku kada bi Roman sve potčinio vlastitoj afirmaciji, on bi postao pripovedač u prvom licu, konkurent i alter ego autora-skriptora. Njegova fantomalna priroda, nevidljivost koja omogućava da bude prisutan i tamo gde nije neposredno „spomenut“, takođe više liči na ingerencije, mobilnost i fantomalni status pripovedno-autorske instance nego na prerogative fikcionalnog junaka. Opisana situacija ilustruje fundamentalnu ambivalenciju i ontološku nestabilnost pripovednog univerzuma *Bez mere*, u kojem često nije moguće opredeliti ko govori i ko pripoveda: da li je to autor-skriptor ili Roman koji na „geometrijskom mestu“ pisanja na „Mansardi mistifikacije“ u potpunoj pometnji deikse (ja/on, odatle/ovo) kaže: „Odatle vam on ovo piše“ (60).

Nakon krstarenja kroz autorovu maštu i sećanja, Roman preuzima reč i direktno se obraća autoru-pripovedaču, preuzimajući time i funkciju koja je obično rezervisana za (sveznajućeg) pripovedača koji prosuđuje i komenatriše svoje junake i druge elemente pripovednog sveta. Romanovo direktno obraćanje autoru dato je pod znacima

navoda, a njegovi stavovi su u skladu sa hiperromantičkom prirodom pobunjenog viteza kojeg je čitalac upoznao u uvodnim poglavljima Prvog dela antiromana. Roman sada uzima ulogu „sudije bez milosti“, autorovog super ega i *super ega forme*, oglašavajući se dijatribom protiv „suvih dana“ podređenih „mehanizmu racionalnog ophođenja“ kad „polumrtva vilica izgovara strofe zdravog razuma“ i „guši se u njima“ (95). Na repertoaru kritičkih zamerki koje Roman upućuje autoru nalazi se i pitanje (anti)literature, jer „od svega toga, evo, praviš samo književnost, najprljaviju mašinu“ (97). Taj antiliterarni argument *Romana protiv romana* vrlo je važan za kompoziciju *Bez mere* i dalji razvoj dinamičkog odnosa junaka i autora. Romantičko biće Romana je to koje zadaje avangardni imperativ destrukcije i (samo)prevazilaženja forme. Kada autor-skriptor na samom kraju dela bude odlučio da poništi celokupni projekt romana o Romanu, taj radikalni autorski gest moći će da se shvati i kao ispunjenje imperativa koji (mu) je zadala sama romantičko-ironijska forma Romana.

Roman je antiliterarna romantička figura, avangardni junak-forma koji se opire pripovedanju. Atribucija antiromanesknog poriva i posebno finalnog samourušavanja romana, ostaće, međutim, nesvodiva. Iz te naknadne, postfiktionalne perspektive (koja ostaje inherentna *Bez mere*) *romana bez Romana*, koja je celokupno delo podređivala samoafirmaciji autora, i Romanova antiliterarna dijatriba i uloga po-etičkog super ega dobiće novo značenje. Nakon urušavanja romana o Romanu oni će (p)ostati samo „maska“ koju je autor uzeo kako bi mogao da se autokritički obrati sebi i uobličiti jedan od „pamfleta protiv samog sebe“, u čemu je Ristić video jedan od zaloga autentičnosti svog antiromana.<sup>149</sup> Drugim rečima *Bez mere* je antiroman sa dva negativna junaka, dva anti-junaka zatečena u izgradnji fikcije kojoj se opiru, koju poriču, izvrđavaju, ili poriču. Doda li se toj interakciji junaka i autora i činjenica da među njima posreduje i lik vrhovnog sudije A. Bretona,<sup>150</sup> s pravom se može postaviti pitanje ko je autor a ko junak u tako koncipiranom autokritičkom diskursu (anti)romana. To upravo i jeste pitanje

---

<sup>149</sup> Ovo poglavlje i odeljak Ristić ima na umu kada u Predgovoru 1962. postavlja (retoričko) pitanje: „zar ova moja knjiga nije i jedna skoro neprestana autokritička dijatriba, taj pamflet protiv samog sebe, svedoka ili saučesnika?“ (18). O značaju poglavlja „Svedok ili saučesnik“ svedoči i to da će Ristić po njemu nasloviti jednu od knjiga svojih eseja i članaka (1970).

<sup>150</sup> U tekstu „Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona“ Ristić pominje „samooptužilačkog pismo“ koje je još 1924. nameravao da pošalje Bretonu; kako je pismo ostalo neposlato, ono će nastaviti da odjekuje kroz druge Ristićeve tekstove, pa i njegov antiroman: „ono što sam u knjizi *Bez mere* nazvao 'pamflet protiv samog sebe' i što se uvek ponovo javlja na mnogim stranama mojih mladalačkih zapisa i dnevnika, nije ništa drugo do to pismo Bretonu, uvek iznova jalovo nastavljano“ (Ristić 1970: 230). Pomenuta rečenica nalazi se u jednom od poslednjih poglavlja *Bez mere* („Stvarnost“): „Ovo je pamflet protiv mene samog, koji se već godinama uzaludno nastavlja“ (1986: 234).

koji *Bez mere* hoće da postavi, a ispitivanje mogućih odgovora je glavna čitalačka igra koju zadaje avangardna metafikcija.

Ristićeva antiromaneskna metafikcija eksponira ono što klasični roman prikriva, suspenduje ili simplifikuje. Ne pristajući na statičke predstave o svetu, jeziku i pisanju, antiroman ima dinamičkog junaka koji je *kaleidoskop vlastitih mogućnosti*, junaka koji se *preobražava* („evo da će on, i ne poslednji put, da se preobrazi“, 99), kao što je i sama stvarnost, ili stvarnost teksta, jedan kaleidoskop stalnih perceptivnih, jezičkih, vremenskih... postajanja i preobraženja: „Tako se sve ono menja na šta sam lenjo smišljao da spustim glavu, sve izmiče iz svoje nepomičnosti, izneverava svoju stalnost koja je bila ležište moje pouzdanosti. Ko kaže da je more plavo?“ (100). U priznavanju i ispitivanju te nesvodive mobilnosti konstitutivnih kategorija književnog univerzuma, sastoji se glavni ulog Ristićeve eksperimentalne, poetološko-menipejske metafikcije.

Strategije ogoljavanja postupka izgradnje junaka i njegovih odnosa sa instancom pripovedača i/ili autora ilustrativni su za način na koji se u *Bez mere* kao metafikciji *konkretizuju* i *narativizuju* poetička pitanja i problemi konstrukcije forme. Mala naratološka „lekcija“ iz poglavlja „Svedok ili saučesnik“ pokazuje kako su junak i autor/pripovedač u osnovi jedna *metaleptička* figura, *spojeni sudovi* pripovednog diskursa i janusovsko lice samog (anti)Romana, dve krajnje instance jednog kontinuuma s promenjivim i nesvodivim koeficijentom uzajamnog zaposedanja i odražavanja. U trenutku samoafirmacije autora-pripovedača, junak se mogao samo „užljebljavati“ u sadržaje njegove imaginacije i diskursa, i tako poistovećivati sa njim. Kao što se u slučaju kad fiktivni junak preuzme vlast i pripovedni svet potčini sebi autor-pripovedač morao povući. I vice versa. Roman „nema ličnosti“, antipsihološki i antirealistički književni junak je samo „avet“, *ekran* ili *maska*, posredstvom kojih autorski subjekt ulazi u igru sa vlastitim tekstom, ali i u igru teksta i junaka sa njim.

O junaku Ristićevog antiromana zato možemo govoriti kao o autopoetičkom konstrukt, konceptualnom junaku koji se preobražava i usklađuje sa kaleidoskopskim strukturno-narativnim prospektom samog romana. On je kompozitna, montažno-citatna jedinica koja asimiluje tipične crte pustolovnog i romantičkog junaka evropske romanse, autobiografske i intertekstualne sadržaje autorove svesti, isečke iz povesti nadrealizma, pa i autoritet vrhovnog viteza A. Bretona. Roman je polifona instanca čija fleksibilnost treba da omogući diskontinuirane narativne pokrete avangardnog

antiromana i ot(elo)vori diskusiju o prirodi i modalitetima pripovedanja. Njegova „praznina“ i povišena mobilnost predstavljeni su kao utvarna, *fantomska* komponenta junaka jednog modernog *gotskog romana*, u kojem Roman poput duha uhodi svog autora u tekstu-zamku. Alegorijski potencijal junaka-žanra iskorišćen je kao platforma za imanentno-poetičku raspravu, a njegova apstraktnost odraz je strukturalne i teorijsko-refleksivne imaginacije uložene u izgradnju novog tipa relacionog i dinamičkog, utvarnog junaka-žanra. Ostaje da predstavimo još dva povlašćena trenutka Romanove povesti i način na koji se kroz njega sumira istorija žanra romanse.

#### 4. 4. 1. 3. 2. Junak kao alegorija i istorija žanra

Pored metapoetičkih funkcija i mogućnosti da se kroz junaka diskutuju određeni problemi pripovedanja, odnosa između junaka i autora, i drugih elemenata dela kao strukture koja otelotvoruje ono što ime junaka označava, citatna, alegorijska i polifona koncepcija junaka Romana otvarala je i mogućnost da se kroz njegove pustolovine ispišu određeni aspekti istorije i poetike žanra romanse. „Izgubljen među dobima“, Roman je i vitez koji luta kroz sva doba evropske romanse.

##### *Povratak u gotski i srednjovekovni zamak*

Da bi kretanje i pustolovine Romana trebalo bi zamisliti kao alegoriju razvoja samog žanra, sugerišu dva sukcesivna poglavlja Prvog dela *Bez mere*, koja su naslovljena gotovo tautološki: „U srednjovekovni zamak“, „U srednjovekovnom zamku“.<sup>151</sup> Razlika između ova dva poglavlja, tj. njihovih naslova, je minimalna. Ona se sastoji samo u *predložko-padežnoj konstrukciji* u koju je stavljena *ista sintagma* „srednjovekovni zamak“, ka kojem je Roman u prvom od ovih poglavlja *akuzativno* usmeren (ili pristigao), dok se u drugom poglavlju u njemu *lokativno* nalazi. Obe padežne sintagme imaju *prostorno* značenje i specifikuju dva momenta u kretanju i lokalizaciji junaka Romana, koji ide/stiže *u srednjovekovni zamak*, odnosno koji se već nalazi *u srednjovekovnom zamku*. Pri tome treba primetiti da je glavni agens *razlike* tačno ono

---

<sup>151</sup> Kroz sva tri izdanja, u naslovu ovih poglavlja, ali i u autorskim komentarima, koristi se oblik „srednjevekovni“ (a ne „srednjovekovni“). U cilju izbegavanja dubleta tokom analize, koja je fokusirana upravo na naslovne sintagme ova dva poglavlja, korišćićemo normirani oblik, uz svest o odstupanju od autorovog odstupanja.

što je u obe sintagme i naslova ostalo *isto* – predlog *u*, čija je unutrašnja, funkcionalna razlika (akuzativna, odnosno lokativna upotreba) ono što uslovljava padežnu razliku između dva susedna narativna poglavlja.

U tom neobičnom gramatičko-padežnom postupku naslovljanja sadržana je važna sugestija o strukturno-kompozicionom ustrojstvu antiromana. Kao jedno od *kompozicionih* načela *Bez mere* i narativnog ulančavanja njegovih jedinica ponuđen je lingvistički model *deklinacije* imenice, tj. imeničke sintagme. U poetičkoj resemantizaciji *predloških konstrukcija* nije teško prepoznati postupak primenjen i pri naslovljavanju celog (anti)romana (genitivna sintagma *bez mere*). *Dekliniranje* kao regulativni mehanizam strukturacije teksta Ristić će primeniti i na drugim mestima antiromana, npr. u dekliniranju ezoterijskog simbola ruže u poglavlju „Ruža sna“ (koje ćemo u nastavku analizirati). Sintaksički zakoni kao strukturišuće i (re)integrativno narativno načelo primenjeni su i u autoreferentnim poglavljima „Roman“ i „Epilog“, u kojima jedna jedina rečenica sakuplja rasute narativne fragmente i daje im organsko jedinstvo neprekinutog sintaksičkog (pro)toka i rečenice kao zaokružene semantičke celine.

Animiranje lingvističkih struktura, činilaca i procesa kao predloška i modela za morfologiju samog romanesknog teksta spada u jedan od najinventivnijih postupaka u Ristićevom proznom eksperimentu. Ono je povezano sa poetičkim određenjem *Bez mere* kao „demonstracije izjednačenja sadržaja i forme“ i specifičnom teorijom jezika na kojoj ono počiva. Značaj novog shvatanja jezika za strukturaciju Ristićevog antiromana ne može se preceniti. Antiroman je *knjiga-jezik*, tj. *sluškinja jezika* stavljena na raspolaganje vrstama reči, „razmišljaju“, umu i strukturi koji su inherentni jeziku (i/kao nesvesnom): „O glagoli, imenice, pridevi, o zamenice i prilozi, o usklici, brojevi, o predlozi i sveze, vašem sopstvenom razmišljanju posvećena je, stavljena je na raspoloženje ova knjiga, vaša sluškinja“ (202–203). Strukturalna imaginacija s kojom Ristić komponuje svoj antiroman dopire iz novog poimanja *jezika* u nadrealizmu, odnosno doživljaja jezika kao dinamičke strukture.

Ako je „razmišljanje“ predloga „u“, prideva „srednjovekovni“ i imenice „zamak“ ono što reguliše odnos dva susedna poglavlja *Bez mere* („U srednjovekovni zamak“ / „U srednjovekovnom zamku“), onda *narativnu sukcesiju* treba zamisliti kao samo različito (padežno) ispoljavanje i (ob)lik iste *nominalne* jedinice. Takav model *narativne deklinacije* ili *nominalne sintakse* zasnovan je na ukrštanju prostornog i vremenskog,

statičnog i dinamičnog, metafizičkog i metonimijskog plana organizacije. On bi se mogao povezati sa načinom na koji Ristić opisuje kaleidoskopsko, bitno *denarativizujuće* komponovanje *Bez mere*, u kom klasično „pričanje“ biva zamenjeno poliskopijom kadriranja, nizom pobočnih „snimaka s leva, s desna“ i „sistemom posrednog pričanja u fragmentima“ koji svaki put iznova započinju „u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“ (204). Susedna narativna poglavlja samo su različiti „snimci“ istog, a umesto naracije ponuđeno je enciklopedijsko indeksiranje i razlistavanje paradigme. Zato se o komponovanju *Bez mere* može govoriti kao o *narativnoj sintaksi* izgrađenoj na teziji između *stazisa* imenice i *dinamisa* glagola.

U tom smislu, poglavlja „U srednjovekovni zamak“ i „U srednjovekovnom zamku“ bila bi zasnovana na intrizičnom semantičko-funkcionalnom raslojavanju nesamostalne i nepromenljive vrste reči – akuzativne odnosno lokativne upotrebe predloga „u“. Taj predlog „u“ postaje oslonac za narativno-strukturnu, *padežnu anaforu* koja objedinjuje dva sukcesivna poglavlja antiromana. Razlika između tih poglavlja, kao i između dva značenja i funkcije predložko-padežne konstrukcije, predstavlja u izvesnom smislu *minimalnu razliku*, ili samo onu *nužnu razliku* koju linearna sintaksa vremena i naracije nužno uvodi u svaku statičnu jedinicu i poredak identiteta. Kao dva ispoljenja *istog* u minimalnoj razlici, ta dva padežna poglavlja iskorišćena su za predstavljanje osnovnog unutrašnjeg podvajanja Rromana, koji se „U srednjovekovni zamak“ vraća samo zato da bi *u njemu* shvatio da je reč o *zamku dvadesetog veka* iz kojeg je krenuo.<sup>152</sup> Ta dva (vremenska) zamka su, kao i Roman, samo dva lica (padeža) jednog istog janusovskog romana-zamka koji ih (metatekstualno) obuhvata.

1) Romanov povratak „U srednjovekovni zamak“ predstavlja jednu genealošku i generičku autopoetičku parabolu. Vraćajući se u srednjovekovni zamak kao hronotop i simbol medievalne viteške romanse, Ristićev junak *imenovan po žanru* vraća se i na mesto svog rođenja i nastanka *imena žanra*. Kao što smo iscrpnije pokazali u uvodnom, istorijskopoetičkom delu rada, u stihovima srednjovekovnog viteškog romana Kretjena de Troa pojam roman je prvi put upotrebljen u generičkom značenju i od tada do danas u većini književnosti služi kao oznaka za žanr ekstezivne pripovedne proze. Romanov povratak u srednjovekovni Zamak jeste i povratak u ključni topološki, arhitekturni i

---

<sup>152</sup> U daktilopisu *Bez mere* (A7, str. 23) ispod naslova dvanaestog poglavlja „U srednjovekovnom zamku“ pisalo je „Zamak dvadesetog veka“, ali je taj (pod)naslov precrtan i neće se naći u konačnoj verziji romana. I bez te naslovne sugestije, kao što ćemo videti, čitalac je relativno pouzdano mogao da uspostavi potrebnu analogiju.



ambijentalni topos cele tradicije žanra koja je iz srednjovekovne romanse izvedena, i koja preko baroknog romana vodi gotskom romanu. I to je ključno mesto generičkog nadovezivanja koju Romanovo kretanje kao alegorijsko kretanje žanra sugeriše. Jer, Romanov povratak *srednjovekovnim* izvorima žanra zbiva se posredništvom *gotskog* romana, i to njegovog konstitutivnog trenutka – *Otrantskog zamka* Horasa Volpola kao prvog gotskog romana. Ta ključna posrednička generička stanica nedvosmisleno je sugerisana *epigrafom* koji Ristić stavlja u zaglavlje ovog poglavlja *Bez mere*. Taj citat je preuzet iz poznatog pisma u kom Horas Volpol opisuje nastanak *Otrantskog zamka*, a u kojem će Breton desetak godina kasnije prepoznati primenu fundamentalne tehnike automatskog pisanja.<sup>153</sup>

Tako je u poglavlju „U srednjovekovni zamak“ pitanje *porekla*, jedno od ključnih pitanja gotskog romana, postavljeno kao autopoetička i književnoistorijska parabola, po kojoj se u *korene žanra* (srednjovekovna romanse) trebalo vratiti preko *konstitutivnog* momenta jedne od njegovih glavnih izvedenica (gotski roman), nastale u prelomnom *kulturnoistorijskom trenutku* (građanski racionalizam i prosvetiteljstvo), koji je i neuralgičan trenutak *bifurkacije samog romana* (nastanak romana-novel potiskivanjem *romance*). Sve te književne i kulturno-istorijske implikacije sadržane su u Romanovom povratku „U srednjovekovni zamak“ kao gotski *Otrantski zamak*. Činjenica da Ristić to *tumačenje žanra* narativizuje kao sam (metanarativni, autopoetički) sadržaj svog nadrealističkog (anti)romana pokazuje menipejski postupak komponovanja povesti o Romanu kao alegorije samog žanra.

Dovevši Romana pred „kapije“ *Otrantskog zamka* i njegovog „čuvara [...] u ogrtaču od mraka“, pripovedač Romanu i/ili sebi upućuje pitanje „Zašto se tamo vraćaš?“ U dvosmislenosti tog retoričkog pitanja, tj. u nemogućnosti da se jednoznačno odredi kome je upućeno i ko daje odgovor koji sledi (dat bez navodnika, u prvom licu), očuvan je trag udvajanja između autora-skriptora i junaka-žanra. To udvajanje ovde je u funkciji dvostrukog obrazlaganja povratka u zamak. Prvi razlog je bekstvo od banalne „poeme savremenog građanina“:

„Ja nemam više snage da se mešam u ta vaša ulična pitanja časti, u te vaše kafanske raspre, u ta vaša krivudanja bez zanosa, bez smeha, bez hleba i bez gladovanja, po dansinzima,

---

<sup>153</sup> U trećem izdanju *Bez mere* u ovom poglavlju će se pojaviti i ilustracija, preuzeta iz italijanskog prevoda Volpolovog romana.

po crkvama, po predsobljima, po ćevabdžinicama, po japanskim salonima. Takva je poema savremenog građanina“ (56).

S druge strane, povratak u medievalni zamak ima precizan *enciklopedijski* smisao „strpljivih ronjenja“ kroz „geološke slojeve“ kulture i „slagališta vremena“:

„kada bih samo potražio debele stare inkunabule, o oklopima, o spaljivanju veštica, o demonologiji, o biljkama na dnu mora, o telekinematografiji, o običajima insekata, o putovanjima u nepoznate zemlje . . . šta bih na površinu doneo od monstruoze flore tih strpljivih ronjenja? Gde su ti pobunjeni kontinenti, gde te čudesne igre senki (senki koje pitaju, koje uvek na pragu pitaju, pre no što te puste da prođeš), gde su luksuzni vijadukti, gde one pustinjaške avanture [...] ? Složiće se to, sad kad bežiš u Zamak [...] složiću ga u gustom sećanju na nedoživljene dane, po raskopinama, po sedimentima, po geološkim slojevima, po skamenjenim kataklizmima, po rascepima, po padinama vulkanskim, po slagalištima vremena“ (56–57).

Topološka metafora podzemlja i sedimentnih slojeva, kao i cenzorske senke koje „uvek na pragu pitaju, pre no što te puste da prođeš“, Romanovom povratku u Zamak kao kumulativnom *enciklopedijskom* uranjanju u riznice potisnutog kulturnog nasleđa dodaju i *psihoanalitičke* konotacije. Odlomak je ilustrativan za *gustinu* i *hibridnost* diskursa *Bez mere*. U sasvim kratkoj autopoetičkoj paraboli o povratku Romana u srednjovekovni / gotski Zamak, kao mesto porekla žanra i potisnuti aspekt književne tradicije, kondenzovani su višestruki poetički vektori antiromana: *psihoanalitičko* i *gotsko*, *eruditno* i *ezoterijsko*, *interetekstualno* i *metanarativno*. Svaki od tih vektora proishodi iz različitih regulativnih ideja koje rukovode komponovanjem antiromana i svaki od njih se parcijalno povezuje sa različitim brojem drugih tačka i elemenata dela. Svaki od tih novih momenata dela opet je realizovan u sličnom *sintetičkom* diskursu, s novim koeficijentom i konstelacijom ukrštanja elemenata, tako da u *neorganskom* delu naglašeno fragmentarne organizacije počinje da se ocrtava jedan osoben oblik internog *umrežavanja* i homogenizacije teksta, upravo formiranja *intrateksta*, kao alternativnog oblika postfabulativnog jedinstva koji Ristić svojim antiromanom istražuje.

2) Kada u sledećem poglavlju bude stupio „U srednjovekovni zamak“, Ristićevog lutajućeg junaka-viteza dočekaće iznenađenje, misterija začaravanja kao raščaravanja,

samospoznajni obrt o simultanitету novog i starog (d)oživljen kao mebijusovski efekat i čudo samog Zamka:

„Roman je, preko jednog veka i po unatrag, lutajući dobegao u Zamač, usamljen, tražeći tajna vrata svojoj sve većoj gladi. Mislio je da se iskrcao među vlažne zidine, u skrovište nečistih duhova, u podmuklu davninu zaborava, pod niske svodove podzemnih apsana, u jezivi dom slepih miševa, ali se odjednom našao na jednoj čistoj i svetloj mjuzikholskoj pozornici gde moderna romantika govori srcu onog koji sa sobom nosi nemirni oblik svog doba“ (58).

Kontrast između nanizanih toposa gotske jeze i iznenadnog izbijanja na svetlu mjuzikholsku pozornicu zapravo je autpoetička šifra, figura stilske *simultanosti* samog Romana, kao viteza *stare* i *moderne* romantike. Pobegavši od „poeme savremenog građanina“ u Zamač, Roman njegovim tajnim prolazima i volšebnim poetičkim transmutacijama biva direktno izveden na hipermodernu mjuzikholsku pozornicu i vraćen u „nemirni oblik svog doba“. Postulat o dvojnosti Romana realizuje se kao gotski efekat i čarolija samog teksta-zamka, pokazujući u kojim zonama savremene popularne kulture treba tražiti poslednji odjek izvornog medievalnog, gotskog i romantičkog impulsa. Takav način alegorijskog slikanja povesti junaka-žanra ukazuje na važan smer modernizovanja gotske paradigme. U avangardnoj metafikciji klasična svojstva *gotске proze* (fantom, utvara, čarolija, magija, zamač) postaju oblik *poetičke fantastike*.

Metapoetičku parabolu predstavlja i središnja Romanova performansa u ovom poglavlju. Našavši se na mjuzikholskoj pozornici Roman samoinicijativno stupa „u program“ na sceni i izvodi jednu neobičnu *čirkusku pantomimu* kao paraboličnu figuru svog *nemogućeg* bića. Roman tu doslovno *dubi na glavi* („sa glavom naniže“), „zavisan“ od velikog, mebijusovskog i (auto)poetičkog mehanizma, „instrumenta koji je sam izmislio“:

„Ali evo sam Roman ulazi u program, na visokoj detinjastoj mašini čiji svetao nikel prenosi fantazije inkvizicije u duh suve inscenacije moderne hirurgije. Na vrhu te konstrukcije, sa glavom naniže, rukama grčevito zakačen za glatke okrugle poluge, zavisao od tog velikog instrumenta koji je sam izmislio, i čija je beskorisna proračunatost znamenje jedne geometrijske civilizacije, sazidane, iskorišćene, ali nesavladane! Sa glavom naniže, njemu je svejedno. Oko njega je noć, ali on ima maštu punu zvezda, i počne li se polako okretati oko sebe, zavodi za

sobom svoje poslušne poluge i jednu kristalnu magijsku kuglu koja prelama u bezbroj obojenih zvezda beli zrak reflektora koji pada na nju, kao što zaljubljenost pada na voljeni plen koji je živa zver i koji će je rastrgnuti. Oko njega je noć, ali ona se, kad on to hoće, obasipa raskošjem istinitih konstelacija, i ove se polako i ponizno okreću za njim, pokretne pege svetlosti, spektrana krva zrnca, jato krilatih pasa. To okretanje sazvežđa događa se nad njim, i daleko od njega, po ponoćnim zavesama, a on upravlja, sa svog lomnog metalnog pijadestala“ (59).

Ova doslovna *inscenacija Romana* je jedan metafizijski *mise en abyme* sa važnim poetičkim implikacijama. Istoriskopoetički sinhronicitet *starog* (zamak) i *modernog* (mjuzikholška pozornica) u ovoj autopoetičkoj parabolici kombinovan je sa strukturnom metalepsom između *dela* (Roman) i *celine* (roman). U slici raspetog Romana koji na pozorišnoj sceni visi u vazduhu i dubi na glavi imamo maketu i model celokupnog antiromana. *Bez mere* je u celini pokušaj da se proizvede multidimenzionalni tekstualni prostor čija bi složenost bila ekvivalentna opisanom pokretnom mehanizmu kaleidoskopskog „raskošja konstelacija“ umnoženog iz „lomnog“ jezgra subjektivnosti izložene radu jezičke razlike ili ne-identiteta. Junak Roman, „sa glavom naniže“, alegorija je i „lomno“ jezgro čitave tekstualne konstrukcije koja ga okružuje, a koja je istovremeno samo unutrašnja projekcija njegove mašte.

Te nemoguće figure i koncept *magijske kugle* ili *kaleidoskopa* kao tekstualnog mehanizma nisu samo retorička dekoracija i deklaracija već postupak koji Ristić postojano nastoji da narativizuje i otelotvori u *Bez mere*. Opisani pokretni mehanizam zvezdanih konstelacija biće evociran na još dva važna mesta *Bez mere*. U narednom poglavlju „Mansarda mistifikacije“, koje čitaoca odmah nakon mjuzikholške pozornice premešta u pisarsku sobu na vrhu Zamka, složeni scenski mehanizam postaće „zvezdani svod“ i „kritično geometrijsko mesto u sazvežđu duha“ sa kojeg se vidi „razočaravajući“ poliperspektivizam slobode, ali i nova „planimetrija“ forme, po kojoj „kružeći po zvezdanom svodu, po ravnom zvezdanom svodu duha, misao nalazi nehodično i iznenada na izvor, na tačku gde se sreću SLUČAJNOST I NEIZBEŽNOST“ (63). U odeljku „Doživotna sloboda“, velikoj dramskoj završnici antiromana, Roman će se opet naći na pozornici s „magijskom kuglom“ u središtu, ali će konstelacija koja se oko nje širi biti konstelacija polifonih *dramskih glasova*, koji su analogon *antiromanesknih poglavlja*. Mikroparabola o analogiji Romana na pozornici i romana u celini, ponoviće se u dramskom finalu *Bez mere* ali kao eksnizivna dramatizacija, koja je na nov način

sugerisala analogiju između dramske strukture i strukture celine antiromana. U svakom slučaju, scena u kojoj Roman na mjuzikholskoj pozornici u srednjovekovnom zamku dubi na glavi predstavlja trenutak višestrukih sinhroniciteta, intratekstualno čvorište i realizaciju metafore na kojoj cela antiromaneskna konstrukcija počiva: junak Roman kao alegorija teksta koji ga proizvodi, žanra po kojem je imenovan.

### *Postgotička popularna literatura i žanrovi*

Kroz komponovanje pustolovina junaka kao alegorijskih odraza istorije i poetike žanra, dva poglavlja o Romanovom povratku u srednjovekovni zamak autorizuju kopču koju nadrealizam preko posredništva gotskog romana uspostavlja sa srednjovekovnom romansom. Ali, kao što smo već pomenuli, *Bez mere* je specifično po tome što na svom žanrovskom prospektu sintetički evocira celu tradiciju romanse kao alternativne i potisnute linije razvoja evropskog romana. Način na koji Ristić proširuje žanrovski predložak antiromana, posebno u Drugom delu *Bez mere*, pokazaćemo na dva primera, uslovno izolovana za potrebe analize.

1) Prvi od njih tiče se prostornog izmeštanja Romana iz grada i iz zamka u južne i morske predele. Da je to geografsko izmeštanje znak šireg poetičkog izmeštanja, sugerise i poglavlje „Hamlet“, odlomak „posmrtno mašte Shakespearea“ koji je melanholični i severnjački Elsinor premestio na mediteranske plaže („gde hoću biće Elsinor, Gospodo“, 86). Pri tom geopoetičkom izmeštanju Roman će biti zahvaćen jednom drugačijom pustolovnom matricom „krstarenja bez kraja“ (105), koja je mnogo bliža hronotopu i karakterističnim motivima grčkog ljubavnog romana i njegovih kasnijih imitacija. Tu se Roman sprema da otplovi carigradskom lađom, sa lutajućim Turčinom koji je pobegao od svog „histeričnog harema“ i koji ahasferski „ne može ni u kojoj luci da nađe obećani mir“. U tog lutajućeg Turčina „uvukao“ se demon, đavo, ili pak sam Roman, sklon uživljavanjima i „užlebljenjima“: „Da li je Roman vrag koji se uvukao u Turčinovu dušu, ili je on saputnik njegov u opsesiji, kao dva vruga da lutaju po morima?“ (101). Romana potom zatičemo u primorskom gradiću, gde sreće „izaslanicu ljubavi“, a kao fragment-krhotina nastavlja da se opetuje i motiv brodoloma, tj. razbijene Turčinove lađe.

Taj prenos u prostore Sredozemlja, motiv ljubavi, pustolovnih krstarenja, egzotike i brodoloma, sugerije da se nalazimo u avanturističkom hronotopu bližem grčkom ljubavnom nego srednjovekovnom viteškom romanu. Budući da je reč o delovima antiromana usredištenim oko teme *ljubavi*, to tipološko pomeranje, unutar iste avanturističke matrice romanse, čini se još izvesnijom poetičkom strategijom.<sup>154</sup>

Žanrovski zaokret ima i autobiografsko-dokumentarnu, putopisnu podlogu, pošto spuštanje Romana na Mediteran zapravo prati rutu Ristićevog bračnog putovanja, čija je druga stanica, nakon Pariza, bio Kan. Da je spuštanje na jug deo šireg geopoetičkog preusmeravanja Romana, svedoče i naznake da se poslednji, finalni, neoprimitivistički i najimaginativniji deo njegove povesti odvija još dalje na Istoku, u „uglovima“ same kašmirske, „legendarne Indije“: „Sa cveta joj podiže glavu, pokaza joj taj vidik, i pođoše ka Istoku“ (150); „Sunce, u uglovima te legendarne Indije, sakriva svoje lice pod talasima od kašmira, od iglastog ćutanja“, a „ja ću se namerno ubosti na te otrovne igle“ i „na njima, kao krokodil, izgubiću poslednju grižu evropske ili balkanske savesti“ (155). Kretanje Romana nakon srednjovekovnog zamka je, dakle, kretanje ka jugu i potom još dalje ka Istoku. Geografska i intertekstualna mapa *Bez mere* tako obuhvata imaginativne prostore od Elsinora i Pariza do Carigrada i Indije.

2) Drugo žanrovsko pomeranje koje se može evidentirati u *Bez mere* vezano je za već opisanu interakciju između Romana i autora-pripovedača u poglavlju „Svedok ili saučesnik“. Kao što smo već delimično opisali, „užljebujući“ se i uživljavajući u dečačku maštu, lektiru i pustolovni senzibilitet autora, Roman će asimilovati i naredni korpus svojih istorijskih i žanrovskih otelotvorenja. Ovaj put reč je o popularnoj književnosti i nizu podžanrova koji oličavaju devetnaestovekovna preobraženja žanra romanse – avanturistički, naučno-fantastični, detektivski romani i fimovi, ili popularne legende o Džeku Trboseku. Autor je svestan žanrovskog jedinstva korpusa koji evocira: ti popularni žanrovi iscrtavaju „jedan strasni feljtonistički krug čije je delovanje najneposrednije, blago dubokih duša i prostih srca“ (95).

---

<sup>154</sup> Tim aspektima i momentima svoje povesti, Ristićev Roman postaje neka vrsta moderne inkarnacije Vidakovićevog Velimira. Roman *Velimir i Bosiljka* se u opusu M. Vidakovića izdvaja po najotvorenijem aktiviranju žanrovske matrice grčkog ljubavnog romana (v. Поповић 1934: 62–65; Деретић 1980: 84–89). Ristićeva kondenzovana, poetološka evokacija različitih rukavaca tradicije romanse dobija zanimljivo osvetljenje iz perspektive srodnog žanrovskog sinkretizma starijih tradicija romana (grčki ljubavni, viteški, orijentalni), objedinjenih konstantnom fantastike, kod Vidakovića (v. Деретић 1980: 88).

Tako je, preko identifikovanja sa avanturističkim sadržajima autorove dečačke mašte i lektire, Roman prisvojio sve one moderne oblike romanse u njenim popularnim i feljtonističko-trivijalnim vidovima, koji su „činovi spasene drame čelične slobode sanjanja, otkinute iz šaka prašnjive konvencionalnosti estetike, njene budave psihologije“ (95). U ovim odlomcima Ristić daje svoju poetičku deklaraciju o „lošem ukusu“ za popularnu književnost i kulturu svog doba, koje prepoznaje kao deo „iste igre“ i istog „beskrajnog puta“ žanra čiji kodovi vode od srednjovekovnog viteškog romana do Žila Verna i popularnih legendi o Džeku Trboseku.<sup>155</sup> Važno je i zanimljivo da je ova zona popularnih žanrova ona u kojoj je ravnopravno sa književnošću participirao i filmski medij, što nas podseća da je celinu svog antiromana Ristić zamišljao i opisivao kao jedan *senzacionalistički film* (v. oglasni prospekt za *Bez mere*, A8; Prilog 1).

Da Ristić nastoji da ove žanrovske tokove, koje je njegova generacija upijala kao pustolovni sadržaj detinjstva i svakodnevnne kućne fantastike jedne „avlije nastanjene fantomima“, direktno poveže sa gotskim romanom i srednjovekovnim zamkom, svedoči i jedna gotovo neprimetna i skrivena, ali izuzetno važna citatna referenca. Naime, citirajući Volpolovo pismo o nastanku *Otrantskog zamka* iz autorovog sna-košmara i stavljajući ga kao epigraf poglavlja „U srednjevekovni zamak“, Ristić je iz odabranog citata *izostavio* deo rečenice koji je bio dat u parentezi, a koji je sadržao Volopolovu primedbu da je jedan takav san bio sasvim prirodan „za glavu poput moje punu gotskih priča“ (v. Walpole 1969: ix; Волпол 2011: 136). Taj izostavljeni deo eksplicitnog citata Ristić će ipak *skriveno citirati* u poglavlju „Svedok ili saučesnik“, s tim što „glava puna gotskih priča“ u novom žanrovskom kontekstu postaje „glava puna grozničavih revolverskih maštanja“ (Ristić 1986: 91). Pomeranje od *gotskih priča* do *revolverskih maštanja* je pomeranje unutar samog žanra popularne i moderne romanse, koja je od prvog gotskog romana do njegovih bližih ili daljih izvedenica u popularnoj kulturi i književnosti 19. i 20. veka, bila neka vrsta modernog folkora za „duboke duše i prosta srca“. Značilo je to prepoznati samom formom *romana o romanu* diskutovati istorijski opseg i logiku širenja jedne žanrovske matrice.

U tu žanrovsku tradiciju popularne romanse Ristićev eruditni antiroman se i *upisivao*. Roman kao „Mystery Man“ i „junak svih doba“, koji simultano stoji na vrhu

---

<sup>155</sup> Da u ovaj krug spadaju i popularne, usmene narodne priče svedoči podatak da je Ristiću priču o Džeku Trboseku prvi put pričao „jedan stari sluga, čiji je spori, mirni glas“ bio „kao tiha himna jednog davno izandalog i uvek svetlog sveta“ (94).

ruševina srednjovekovnog zamka i automobilom juri kroz predgrađa modernih prestonica, bio je i jedan antipsihološki koncipiran junak popularne kulture. U „čojanom plaštu“, i posebno „sa crnom maskom na licu“ (54), on predstvalja i inkarnaciju među nadrealistima omiljenog junaka krimi-serijala Fantomasa. Popularni žanrovi, romani, filmovi i serijali bili su jedna od važnih inspiracija nadrealističke (anti)estetike i korpus unutar kojeg su, kako pokazuje I. Rialan (Rialland 2009), mogli naći čitav repertoar sredstava za izvrgavanje realističkog prosedea (psihološke motivacije, referencijalne iluzije, načela verovatnosti). Poetičko savezništvo Ristićevog *Bez mere* sa popularnom literaturom bilo je predosećanje one *revolucionarnosti romanse* o kojoj govore N. Fraj i F. Džejmson, i antiromanekni prilog arheologiji onoga što je Margaret Koen, sledeći Benjaminovo tumačenje nadrealizma kao „profane iluminacije“, nazvala nadrealističkim ili *gotskim marksizmom* (Cohen 1993).

\*\*\*

*Bez mere* kao roman o Romanu jeste jedan veliki imanentno-poetički esej, koji narativizuje pustolovinu žanra, sudbinu evropske romanse i romantike, tj. o onaj tok evropskog romana koji je Bahtin nazvao prvom stilskom linijom, a Marta Rober odredila kao tip romantičnog Nahočeta. Važan momenat Ristićevog pripovedanja *povesti o žanru* predstavlja prepoznavanje *gotskog romana*, i to njegovog konstitutivnog momenta (*Otrantski zamak* H. Volpola), kao važnog žanrovskog raskršća tradicije romanse, žanra koji je svojom kulturnoistorijskom pozicijom i „patagnomoničnim“ karakterom najviše odgovarao nadrealističkom zahtevu za revizijom prosvetiteljsko-racionalističkih temelja evropske modernosti. Ristićev antiroman je samosvestan povratak evropskog romana u svoje srednjovekovne i romantičke korene i knjiga „inscenacije ogromnog susreta“ knjiških i popularnih, visokih i niskih, žanrovskih izvedenica tradicije romanse. *Bez mere* je „nepotpuna enciklopedija“, obnavljanje „uvek iste igre“ i „beskrajnog puta“ evropske romanse kao imaginativne i romantičke konstante evropske književnosti, koja se mogla uzeti kao alternativa dominantnom obliku romana-novel. Specifični postupci kojima Ristić izgrađuje tip *junaka-žanra* (kompozitni junak-funkcija, citatno-montažni postupak, *mise en abyme*, junak-avet u interakciji sa autorom...) koji mu omogućava da



tipološku mapu i razvojne rukavce romanse uobličiti kao *immanentnopoetičke* figure i sadržaje vlastitog teksta i dela.

U nastavku ćemo opisati *nemoguće tekstualne prostore* u *Bez mere*, koje Roman i autor-pisar otkrivaju kao nove-stare prostore modernog čudesnog. Te *parabole* i *figure* nemogućih hronotopa antiromana istovremeno su mesto gde se nadrealizam u potrazi za novim „mentalnim prostorima“ izrazitije vraća *baroknim*, odnosno anticipira *postmoderne*, borhesovske oblike lavirintske tekstualnosti.

#### **4. 4. 1. 3. 3. Nemogući hronotopi i geometrijska mesta antiromana**

U Ristićevom antiromanu moguće je izdvojiti jedan niz poglavlja i postupaka koje objedinjuje nastojanje da se konkretizuju nemimetički, dijalektički, simultanistički i uopšte dinamički prostorno-vremenski odnosi i strukture. Motivisan antimimetičkim i antipsihološkim pretpostavkama stvaranja, teoremom o jedinstvu sadržaja i forme i psihoanalitičkim viđenjem odnosa subjekta, jezika i nesvesnog, Ristić je u potrazi za *dinamičkim* modelom pisma, novom „planimetrijom“ romaneskne forme i otvorene paradoksalnim i nemogućim figurama: „Možete li, a morali biste, da zamislite tu reku koja ima samo jednu obalu?“ (Ristić 1986: 238). Taj niz poglavlja, malih narativnih parabola koje istražuju novi tip prostorno-vremenskih odnosa, možemo odrediti kao *nemoguće hronotope* ili *nemoguće tekstualne prostore* antiromana. U njihovom naslovljavanju i sadržajima, kao i u autorskim refleksijama vezanim za njih, preovlađuju pojmovi vezani za prostor i vreme. To su „geometrijska mesta“ i poetička čvorišta antiromana, rezultat traganja za novom „topografijom duha“ i forme, kad ona „vremenom hoće da izrazi lukove, spirale van trajanja“ i „kad prostornim damarima govori o bestelesnom“ (29), „izjednačujući vremenske i prostorne kategorije“ (242). Tako koncipirana, „geometrijska mesta“ antiromana su kondenzovani izraz jednog od temeljnih estetičkih problema koje Ristić istražuje u *Bez mere*, ali i u svom opusu uopšte: odnos prostorno-statičkog (mozaičkog, vizuelnog, enciklopedijskog) i vremensko-dinamičkog (linearnog, verbalnog, sukcesivnog) načela u komponovanju tekstualnih struktura.

#### 4. 4. 1. 3. 3. 1 Antiroman kao zamak

Ključni arhitektonski simbol i osnovni hronotop Ristićevog antiromana jeste srednjovekovni ili gotski *zamak*. Zamak je u *Bez mere* hronotop celokupnog dela, knjige i teksta. On nije samo u antiromanu, kao jedan od njegovih hronotopa, on *jeste* antiroman, antiroman kao hronotop i pisanje kao problem hronotopizacije.

Zamak utoliko ima povlašćenu funkciju u odnosu na ostala „geometrijska mesta“ i nemoguće hronotop *Bez mere*. Razrada ideje o zamku kao tekstualnom lavirintu jedan je od Ristićevih najznačajnijih doprinosa stvaranju moderne gotike nadrealističkog romana.<sup>156</sup> U prevladavanju statičnosti književnih kategorija nadrealistička proza se oslanja na poetiku *utvarnosti*, magijske, fantomske i metamorfičke figure, kakve su nudili i metafora zamka, čudesno-fantastički hronotop romanse i barokna poetika iluzije i metamorfoza. Pored toga, u Ristićevom antiromanu kao „enciklopedijsko-poetskom ogledu“, *zamak*, kao i drugi nemogući hronotopi i figure, ispituju se i kao *kataloške*, *totalizujuće* i *enciklopedijske* strukture.

Ristićevo polazište u izboru arhitektonske metafore zamka kao hronotopa celog romana mogao je biti *Manifest nadrealizma*, gde Breton nadrealizam određuje kao urbani zamak u kom vlada *duh demoralizacije* i u kom se živi *po fantaziji* (Breton 1979: 28–29).<sup>157</sup> Poetičke koncepte *Manifesta*, Ristić, međutim, narativizuje i uobličava kao imaginativni prostor poetološkog romana o romanu. Zanimljivo je da je Ristić inspiraciju za razmišljanje o nadrealizmu kao mentalnom prostoru i romanu kao zamku mogao naći i u svom prvom privatnom razgovoru sa Bretonom 26. decembra 1926. godine. Odlomke iz tog razgovora Ristić je, kao što smo pokazali, ugradio i u citatno-kolažnu strukturu junaka Romana. Taj je razgovor uostalom i održan u „nemogućoj karauli“ Bretonovog stana, tog „čudnog ateljea, pri vrhu jedne visoke kućerine na Montmartreu“ (Ristić 1985: 196), a iz njega Ristić je zabeležio još jednu Bretonovu varijaciju na temu *nadrealizma kao zdanja*:

---

<sup>156</sup> U Bretonovoj *Nadi* preovlađuje slika modernog grada kao lavirinskog zamka, premda se pisanje antiromana odvija u Zamku Ango, koji je i fotografski evociran u tekstu (Бретон 1999: 39, 41). Ristiću je nešto bliža gotska osnova Batajeve *Priče o oku*, gde je duševna bolnica u kojoj je Marsela zatočena modelovana u otvorenoj analogiji sa zamkom. Još je važnije da su Ristić i Bataj podjednako provocirani mogućnošću da se sama *tekstualnost*, odnosno antiroman kao intratekst i mozaička autoreferentna mreža, zasnuje kao lavirinski prostor zamka i njegovih *unheimlich* utvarnih efekata.

<sup>157</sup> Metafora zamka i inače je česta u Bretonovim tekstovima (v. Novaković 1991).

„Očevidno, kad bi mi neko rekao da postoji u predgrađu Pariza jedna kuća u kojoj se događaju stvari koje nijedan čovek na svetu nikad video nije, požurio bih, ne oklevajući ni časa, da odem tamo ne hajući više ni za šta drugo. . . Verovali smo da je nadrealizam ta kuća. Međutim, ta je kuća kao svaka druga, ima prozore, vrata. . .“ (prema Ristić 1985: 199; up. 1986: 211).

I Ristićeva zamisao o *tekstu* kao *gotskom zamku* i lavirintskom prostoru takođe bi se mogla predstaviti kroz jednu od Bretonovih replika iz tog razgovora: „Pokazujući lulu, koju je držao u ruci: 'Ali, razume se, ostaje da je za nas, na primer, ova lula staklo, da je to prozor jedne tamnice, i još sama ta tamnica, i još čovek koji se nalazi u toj tamnici, i najzad da to uopšte nije lula“ (prema Ristić 1985: 199).

Ukoliko se Bretonova *parabola o luli* prenese na ravan tekstualnosti i strukture dela, dobija se približan model romana kao lavirinskog, asocijativnog i metaleptičkog prostora koji Ristić nastoji da izgradi služeći se, pored ostalog, metaforom teksta i knjige kao zamka. Odjeke Ristićevog i Bretonovog razgovora srešćemo uskoro i na prvom „geometrijskom mestu“ *Bez mere*, koje je takođe situirano u jednoj „nemogućoj karauli“ „pri vrhu jedne visoke kućerine“, tj. „Zamka, tvrđave ili apsane“ (Ristić 1986: 61).

Ristićeva zamisao da ideju o *nadrealizmu kao zamku* poveže sa idejom o *romanu kao zamku* nailazi na izuzetno važnu i preciznu analogiju sa *poetikom baroknog romana*. U naglašavanju prostornosti u antiromanu i prostornosti samog antiromana, i posebno u izboru zamka kao globalne arhitektonske metafore za tekst/delo, Ristić implicitno evocira važan topos francuskog baroknog romana i – što je još indikativnije i važnije – prvog *antiromana* evropske književnosti.

U baroknom romanu, kako to pokazuje A. Volis, arhitektura je imala „kapitalnu ulogu“: „Roman u sedamnaestom veku postaje građevina, u koju se ulazi kao u palatu, kao u zamak“ (Wallis 2011: 33). U tom izjednačavanju *romana* i *zamka* značajnu posredničku ulogu imala je *retorika*, odnosno činjenica da se o samom jeziku i knjizi često govori u prostornim terminima (*collones d'une page, le frontispice d'un livre, le topos*), kao i da se procesi vezani za imaginaciju često opisuju prostornim metaforama (*batir un roman, entree en matiere, la cloture*). Tako „prostor modeluje diskurs koji, zauzvrat, modeluje prostor“ (Wallis 2011: 33).

Zamak u baroknom romanu nije neko „opisano mesto“ već diskurzivni prostor: koncepcija „romana-zgrade“ ili „arhitekturnog romana“ omogućavala je autorima

antiromana sa u svom istraživanju semiotičkih odnosa, i posebno odnosa između *fikcije* i *stvarnosti*, stalno „prelaze u unutrašnjost ili u spoljašnjost njihovih 'zamkova', njihovih 'palata', njihovih 'pećina“ (Wallis 2011: 68). Roman je, kako Volis pokazuje na primeru antiromana Šarla Sorela, bio pre svega *ograđeni prostor fikcije* kao *književnog ludila*, eksperimentalni prostor koji je omogućavao raspravu o prirodi fikcije i donkihotskog ludila semioze. U baroknim romanima arhitekturna metafora zamka ili palate često je materijalizovana i na *naslovnim ilustracijama*. Takav je slučaj ne samo sa D'Irfeovom pastoralnom *Astrejom*, već i sa prvim samoproklamovanim *antiromanom*, Sorelovim *Nastranim pastirom*. Na naslovnoj ilustraciji Sorelovog antiromana na kapijama zamka kao ograđenog prostora romanesknog ludila stražarile su dve dvorske lude, dok je junak, izložen Amorovoj streli, bio pozicioniran u unutrašnjosti zdanja (v. Prilog 16).

Činjenica da je prvi antiroman u evropskoj književnosti, kao i nadrealistički antiroman *Bez mere*, bio koncipiran kao *antiroman-zamak*, stvara još jednu akutnu istorijskopoetičku korespondenciju između Sorelovog i Ristićevog projekta. Ristićev antiroman bio je slično mesto književne, romaneskne i romantičke ludosti, ali je to donkihotsko svojstvo forme, za razliku od Sorela, ili Sterije, u nadrealističkom antiromanu shvaćeno afirmativno, kao ono što ismeva ludost realističke i racionalističke vizije života lišene intelektualnog i osećajnog poleta. Zato vrata Ristićevog *Bez mere* nisu otvorena već (anti)roman podiže „most preko opkopa oko tvrđave, ili zamka“ na čijem „gotskom pročelju“ ne stražare dvorske lude već „monstruozne gotske himere“ (Ristić 1986: 247). Obnavljajući Sterijin antiromaneskni eksperiment, destrukciju forme i metapoetičku svest, nadrealistički antiroman to čini u ime romantičkih vrednosti vidakovićevskog tipa romana. Između inicijalne faze srpskog romana i avangardnog trenutka njegove istorije, u srpskoj kao i evropskoj književnosti ustoličen je realistički model romana, koji su pripremale i najavljivale Sorelove ili Sterijine parodijske demistifikacije, a prema kojoj se novi epohalni oblik nadrealističkog antiromana sada kritički određuje. Rezultati i posledice sorelovskog antiromana postale su su novo „književo ludilo“, ludost institucionalizacije umetnosti i knjižene fikcije, protiv kog je usmerena avangardna kitičko-romantička demistifikacija.

Prvi Ristićev eksplikativni komentar u drugom izdanju *Bez mere* bio je vezan za metaforu *zamka* kao ograđenog i opkopom omeđenog prostora knjige i dela, u koje se ulazilo preko „mosta“ hermetičnog diskursa prološkog poglavlja. Metafora podignutog

*mosta* oko knjige-zamka, aktivirana je i povodom pitanja izlaska iz romana, u njegova dva završna poglavlja („Načela“, „Epilog“). Ulazak neposvećenih u taj ograđeni prostor „branjen“ je i paratekstualnim likovnim materijalom, okultno-magijskim talismanom Ruke slave u prvom izdanju, odnosno Ernstovom hermetičkom (kako je Ristić mislio) *Sovom* i hermetičko-ezoterijskim ekvivalentima Magije i Demona na ulazu i izlazu iz drugog izdanja antiromana. Autopoetička parabola o Romanovom povratku u srednjovekovni zamak, s obzirom na njenu dramaturgiju osnovnog udvajanja Roman/roman na kom delo počiva, takođe je *mise en abyme* projekcija globalne metafore zamka-teksta. Zamak je i neuralgično, „geometrijsko mesto“ samog pisanja („Mansarda mistifikacije“), ili diskurzivna projekcija lavirinta sna, jezika, teksta i nesvesnog („Ruža sna“). Zamak je i „dekor za poslednju tragediju u kojoj on (Roman) ima da odigra svoju ulogu“ (149) u dramskoj završnici *Bez mere* („Doživotna sloboda“). Ukratko, zamak je globalna i sveprisutna metafora za antiroman kao knjigu, tekst i delo.

Kako kaže Volis, „trodimenzionalnost monumenta insistira na važnosti prostora u tekstu i teksta kao prostora“ (Wallis 2011: 35). Zamak je nudio različite mogućnosti za poetičko osmišljavanje: kao čudesni prostor začaravanja, čuda i magije, kao jezoviti gotski prostor stranog i zastrašujućeg, kao lavirintski prostor sačinjen od brojnih soba-poglavlja i tajnih prolaza, najzad i kao slojeviti prostor u čijim su se podrumima i podzemnim tunelima krile najmračnije tajne, svet nesvesnog ili potisnutog kulturnog nasleđa. Kako je to pokazalo Romanovo pristizanje u srednjovekovni zamak, to je gotski prostor jeze, čuda, ezoterije i zakopanog kulturnog i psihološkog blaga. Skoro sve druge prostorne, enciklopedijske i lavirintske figure i hronotopi Ristićevog *Bez mere* mogu se podvesti pod globalnu figuru čudesnog ili začaranog *romana-zamka*.

#### **4. 4. 1. 3. 3. 2. Tri „Geometrijska mesta“ antiromana**

##### **1) Mansarda mistifikacije (Geometrijsko mesto I)**

Poglavlje „Mansarda mistifikacije“ u Prvom delu *Bez mere* autor je u podnaslovu odredio kao prvo „geometrijsko mesto“ antiromana. Poglavlje je situirano neposredno nakon Romanovog pristizanja u srednjovekovni Zamak i izbijanja na mjuzikholšku pozornicu. U nagloj smeni tona i oblika, karakterističnoj za kompoziciju *Bez mere*, čitalac

je nakon scenskog izlaganja Romana direktno bio redistribuiran u sobu na vrhu zamka, gde ga je, uz sva nastojanja da se poreklo diskursa učini ambivalentnim, čekao glas i lik autora-pisara, drugog lika ili dvojnika Romana. Ta visoko pozicionirana soba pisara otkrivala je jednu od novootkrivenih „tajni“ i novoosvojenih prostora u fenomenologiji romana-zamka.

Ta mansarda mistifikacije nalazi se u sobi „pri vrhu, pod samim krovom Zamka, tvrđave ili apsane“ i predstavlja *povlašćeno mesto pisanja*: „mesto gde ruka odmorno piše“ i „raduje se da vam odatle piše“. Problem koji se postavlja pred formu (Romana) jeste postojanje izvesnog ultimativnog prostora nad kojim ona nema vlasti i ne može je predstaviti. To je „klizava arena nad kojom“ Roman, „zarobljen u samom bezakonju svoje slobode“, „nema vlasti, na kojoj nema vlasti“, prostor gde mu ne pomaže „ni jedna njegova tajna magijska reč“, ali baš zato mu je „još potrebnije da stigne, da dobegne na taj vrh, na tu oštricu odakle može da sagleda perspektive, razočaravajuće do u nedogled, svoje slobode“ (60). Autor zato pokušava da „u redu prostornih iluzija“ i „efemernih simbolizacija“ sugerise to „kritičko geometrijsko mesto u sazvežđu duha“ i književne samosvesti. Reč je o neuralgičnoj tački „gde se sreću SLUČAJNOSTI I NEIZBEŽNOST“, do koje autora-skriptora, geometra i arhitekta zdanja-romana, dovodi niz neoplatonističkih spekulacija.

„Ima jedna soba, pri vrhu, pod samim krovom Zamka, tvrđave ili aspane, i čiji svaki zid pada pod isto tako lažnim i muklim uglom na sve površine koje dodiruje [...] Negde tavanica u toj sobi beži kao osramoćena [...] U toj sobi, sto koji se krije pod zalazećom tavanicom, pred malim četvrtastim prozorom sa rešetkom koja iseca vidik, taj sto dosta dobro predstavlja, u redu prostornih iluzija, kao neku slučajnu i efemernu simbolizaciju onog kritičnog geometrijskog mesta u sazvežđu duha, koje sam malo pre postavio na stvaralački presek svih zaborava i svih sećanja. Taj sto, iako simbol, može imati svoj mizerni opipljivi oblik četvrtastog drvenog stola od gole daske [...] taj sto, ne treba misliti, zato što je on u svetu predmeta odgovarajuća predstava tog mesta u topografiji duha, da vam onaj koji vam sa tog mesta piše, na tom stolu piše. On piše na sasvim drugom stolu, sa plavim čojanim čaršavom, sa mnogim razbacanim listovima na njemu“ (61).

Ovu neoplatonističku hijerarhizaciju odnosa između stvarnosti i njenih duhovnih projekcija (idealni sto, predstava stola, konkretni sto), ne treba, po autoru, shvatiti kao

one unutrašnje predele duha koje je modernistička književnost već osvojila. Preko jednog stiha iz Dedinčeve „bioskopske uspavanke“ i „kinematografske poeme“ („tako u punom smislu modernoj a pisanoj pre nekoliko stotina godina možda već“, 62), autor uspostavlja direktnu vezu između idealističke okrenutosti „unutrašnjim predelima misli“ *srednjovekovnog* i *modernog* pogleda na svet. Ipak, nova „topografija“ duha na koju Ristić želi da ukaže ne svodi se na tu obznanu i preferiranje „istinite geografije *u nama*“. Jer „nije reč više o tim basnoslovnim predanjima, otvara se stakleno vodeno oko jedne druge planimetrije! Kružeci po zvezdanom svodu“ – koji se implicitno nadovezuje na zvezdani svod koji Roman pokreće na neoinkvizitorskoj mašini u prethodnom poglavlju – „po ravnom zvezdanom svodu duha, misao nailazi nehотиčno i iznenada na izvor, na tačku gde se sreću“ već pominjane „SLUČAJNOSTI I NEIZBEŽNOST“, a „odatle gledani, pravci svih ljudskih puteva neosetno gube jednu po jednu od svojih osobina, dok na dnu vedrog razočarenja [...] ne izgube i poslednju iluzornu vezu između sebe, ne izgube i svoj varljivi smisao ili svoju utešnu besmislenost“ (63). Sa te tačke piše ruka nadrealističkog autora-skriptora i „Raduje se da vam *odatle* piše“ (63).

To naslućivanje pouzdane (dijalektičke) tačke u kojoj se – na geometrijskom preseku slučaja i nužnosti, zakona i slobode, večnosti i prolaznosti, u romanu kao *zamku* i topografiji duha kao *sceni pisanja* – osvaja „vedro razočaranje“ poliperspektivističke vizije, bez „varljivog smisla“ i bez „utešne besmislenosti“, nesumnjivo predstavlja jednu novoosvojenu teritoriju unutar fenomenologije (srpskog) romana. Neoplatonističke hijerarhije i simbolizacije, odnos između apstraktnog i konkretnog, o kojima autor-skriptor u ovom poglavlju raspravlja, predstavljaju važnu autopoetičku deklaraciju o *parabolično-alegorijskom* prosedu na kom počiva Ristićeva nadrealistička metafikcija.

Uvodeći eksplicitno motiv koincidiranja *slučaja* i *nužnosti*, ova geometrijska epizoda *Bez mere* priziva nekoliko naizgled udaljenih poetičkih žarišta antiromana: 1) *idealistički* kompleks koji nadrealizam spaja sa srednjovekovnim i romantičarskim poetikama i posebno Hegelovom filozofijom; 2) ono što će u Bretonovoj nadrealističkoj teoriji postati poznato kao engelsovski spoj „slučaja i nužnosti“, ili „bela sfinga“ *objektivnog slučaja*; 3) opštiji kompleks dijalektike arbitrarnog i determinacije, koja ima krucijalno mesto u teoriji automatizma i psihoanalitičkoj hermenutici. Najzad, poglavlje se uključuje i u *intratekstualnu* dinamiku *Bez mere*, u okviru koje će biti bitno semantički nadograđeno nakon što u „Epilogu“ bude objavljena hiperdeterminisana priroda

„nepogrešnog“ teksta antiromana koji je bio „vođen slučajem koji uopšte nije slučaj“ već „determinisana neizbežnost“ (243). Kao i mnoga druga mesta *Bez mere*, „Mansarda mistifikacije“ primer je *sintetičkog*, kondenzovanog i naddeterminisanog diskursa antiromana, čija je svaka jedinica građena tako da (kroz intertekst, hipotekst, intratekst, metatekst itd.) načelno vodi do (preko)brojnih drugih tačaka, odnosno celine dela.

## 2) Legendarno sna (Geometrijsko mesto II)

Oniričko iskustvo, epistemologija i fenomenologija sna, predstavljaju jedno od centralnih mesta nadrealističke poetike. U toj oniričkoj fascinaciji nadrealizma spajali su se i prelamali oprečni, scijentistički i mistički impulsi. U Ristićevom *Bez mere*, posebno u njegovom Drugom delu, koji je težište sa „spoljašnjih avantura“ (epskog junaka-žanra) prenosio na „unutrašnje“, subjektivne pustolovine (autora), oniričko iskustvo dobija povlašćeno mesto, o čemu svedoči i činjenica da će ono biti tematizovano u čitavom nizu, tj. sistemu poglavlja. Poglavlje „Legendarno sna“, koje je određeno kao drugo „geometrijsko mesto“ antiromana, bilo je okruženo poglavljima „Ruža sna“ i „Logor sna“, dok je poglavlje „Šta se zbilo između 28 i 29 jula“, realizovano u klasičnoj formi nadrealističkog *pričanja sna*, bilo delimično dislocirano. Pored navedenih poglavlja, celokupna dramska konstrukcija prve završnice *Bez mere* („Doživotna sloboda“) bila je koncipirana kao polifona onirička inscenacija „na rubu halucinacija“ i „presomničkih tiranija“, neka vrsta „pozorišta snova“ i dramatizacije (autorovog) nesvesnog. U eksplikativnim delovima *Bez mere* san će, s osloncem na romantičku poetiku (Žan Pol), biti promovisan u ključno aksiološko načelo i osnovni model za izgradnju i ocenu fikcije.<sup>158</sup> Raspon oblika i funkcija oniričkog iskustva u Ristićevom antiromanu kreće se, dakle, od narativizacije autentičnog sna do dramske inscenacije nesvesnog, i od sna kao tekstualističke figure do eksplicitno-poetičkih refleksija o fenomenu sna.

Prema istorijskom pregledu koji Žan-Danijel Goli daje u knjizi *Pričati snove* (*Conter les rêves*, 1993), nadrealistički pristup snu nastavljao je postromantički trend naučnog i psihijatrijskog zanimanja za san kao *psihološki dokument*, koji je kulminirao s

---

<sup>158</sup> „I ukoliko one [fikcije] ostaju dalje od one lakoće, od onog osećanja da smo najzad u prirodnoj svojoj postojbini koje imamo u snu [...], ukoliko su one udaljenije od nezamenjivosti snevanih događaja, te fikcije koje nerado ulaze, ali ulaze ipak u kategorije književnih vežbanja, utoliko one gube od svog značaja. [...] Za ocenu ma koje od fikcija, međutim, dovoljno je zapitati se da li je ona apsurdna kao san i verovatna kao sa“ (Ristić 1986: 202).



Frojdovim *Tumačenjem snova* i psihoanalitičkom hermeneutikom. Ali programsko nadovezivanje na romantičku tradiciju, kao najznačajnije uporište onirizma u modernoj evropskoj književnosti, unosilo je u nadrealizam i nešto drugačije, mističke i metafizičke akcente, po kojima je san bio i glas otkrovenja, „kraljevski put“ do drugačijeg poretka (nad)stvarnosti.<sup>159</sup> Postupak „objektivizacije“ sna kod romantičara, koji više polažu u književno sublimirane oblike sna nego u dokumentarnu vrednost intimnog zapisa, značajan je i u slučajevima izrazitije *literarizacije* i *alegorizacije* autentičnog sna, kakvu je nalagala i Ristićeva koncepcija *poetološko-paraboličnog* antiromana.

(a) Poglavlje „Šta se zbilo između 28 i 29 jula“ ostvareno je u nadrealističkom mikrožanru *pričanja sna*, koji će Ristić u beleškama uz drugo izdanje *Bez mere* i autentifikovati kao san koji je sanjao u julskoj „međudnevici“ na koju upućuje naslovno datiranje. Poglavlje nastoji da očuva tipičnu strukturu i sadržaje oniričkog diskursa: nagle smene perspektiva, izazov erotske želje, odnos prema zakonu (ocu), nasilje i smrt, ali i pitanje samosvesti u snu, montažnog i retrospektivnog „režiranja“ sna i srodnih figura koje sada postaju svojstvo same narativnosti antiromana. Protagonista sna, (ne)očekivano, postaje Roman, čime je na još jednom nivou istaknuta dvojnička priroda odnosa između autora i Romana, odnosno autora-skriptora i Marka Ristića.

(b) U poglavlju „Logor sna“ inscenirana je situacija usmenog pričanja sna. Nad tim ponoćnim logorom u kom su skupljeni „svi lovci, svi ratnici, svi pobunjenici, svi nomadi“ nadvija se „nadzemaljski oblak“ i uspavljuje ih (poznatom Ristićevom) pesmom „Uspavanka kao porediti“. Tada stiže „beli izaslanik iz zamka“ i, u tipičnoj situaciji skaza, „seda do tebe na jedno povaljeno stablo, i dok svi sanjanju on tebi *priča* svoj san“ (81). Poseban značaj ovog poglavlja je u demonstraciji kako se kroz model *lucidnog sna* mogla narativno konceptualizovati tehnika *mise en abyme*.

Da bi se opisala tehnika oniričkog udvajanja, neophodno je uzeti u obzir vrlo raslojenu strukturu ovog kratkog poglavlja. Poglavlje „Logor sna“ otvara epigraf koji čine četiri (slobodna) stiha, bez naznake o atribuciji, čime oni prisnije srastaju sa osnovnim tekstom, čiji središnji deo čini takođe pesma „Uspavanka kao porediti“, predstavljena kao glas iz neopaženog „nadzemaljskog oblaka“ koji uspavljuje sve okupljene u logoru. Ta kurzivna *pesma* u drugom licu, kao performansa hipnotičkog začaravanja junaka okupljenih u logoru (ali i samog čitaoca), stoji u jasnom paralelizmu

---

<sup>159</sup> O istorijskom značaju nadrealističkog pristupa snu, tj. prakse što autentičnijeg „stenografisanja“ v. Gollut 1993: 35–37.

sa *pričom* (tj. pričanjem sna) izaslanika iz zamka, koja sledi neposredno nakon nje i takođe je odeljena od okolnog teksta znacima navoda. Apostrofička struktura pesme kompatibilna je proznom delu poglavlja u kojem takođe dominira drugo pripovedno lice, koje uvek značajnije animira čitaoca i implicitno mu se „obraća“.<sup>160</sup>

Ali „Uspavanka kao porediti“ je s obzirom na stihovni oblik i kurzivno isticanje izravno povezana i sa epigrafom poglavlja i instancom implicitnog autora koja je za njega nadležna. Unutar poglavlja pesma je „tuđi glas“, glas iz neba, predstavljen kao *neopažen*, i time kontrastiran snu koji izaslanik iz zamka „*priča*“ (što autor naglašava kurzivom) narateru. Pošto je taj ispričani san zapravo *lucidni san* u kojem je sanjač svestan da sanja i pita se „može li to odjeknuti i na moju javu“, koja je svakako i narativna „java“ u kojoj on priča san, dilema sanjača nužno postaje dilema o mogućem prepletu ili podudarnosti te okvirne *pripovedne jave* sa samim *pripovedanim snom*. Nestabilnost dodatno pojačava prva rečenica pričanog sna koja upravo naglašava mogućnost paralelizma dve jave ili dva sna: „Možda je to bio isto ovako neki logor“ (81). Ključni, teže opažljivi faktor koji pojačava ontološku ambivalenciju pričanog sna, sadržan je u činjenici da se čitavo pričanje odvija nakon *pesme-uspavanke*, koja je uspavala čitav logor *osim* junaka-naratera koji je *nije opazio* („koji ti nisi hteo ili nisi mogao da vidiš“, 80), što svakako može značiti pre svega da je i on sam *neopaženo pao u jedan (lucidan) san*.

Drugim rečima, Ristić u ovom poglavlju preko modela (lucidnog) sna isprobava metafizičku tehniku *mise en abyme*, pri čemu mu pesma-uspavanka služi kao ključni rekvizit u sprovođenju *hipnotičkog obrta* po kojem će junakovo neopaženo padanje u san omogućiti da se *san* ispričava kao *java*. Pripovedač koji se oglašava u ovom poglavlju jeste onaj koji vidi ono što njegov apostrofirani junak-narater ne primećuje, ali i neko ko se poigrava sa *čitaocem*, koji je Ti-pripovedanjem uvek implicitno oslovljen. Da bi se unutrašnja igra sa hipnotičkim začaravanjem prenela i na ravan odnosa sa čitaocem, taj čitalac mora ostati u istoj vrsti neznanja i neprimećivanja hipnotičkog postupka kao i njegov intradijegetički pandan, tj. apostrofirani junak-narater koji sluša san izaslanika iz zamka. Dok god ne primeti da junak nije primetio da je bio hipnotisan uspavankom i neopaženo pao u san, i čitalac ostaje u istoj narativnoj zamci i pod

---

<sup>160</sup> „[...] ni videti nećeš nadzemaljski oblak koji brzo mine nad tvojom pognutom glavom“, „Seda do tebe na jedno povaljeno stablo, i dok svi sanjaju on tebi *priča* svoj san“, itd. (81).

dejstvom majstorstva naratora-hipnotizera. U trenutku kad njegovu tehniku prepozna, čitalac se budi iz sna nepažljivog čitanja. Ili je to buđenje i dalje u snu?

Nakon oniričke dileme s kraja pripovedanog sna o njegovim mogućim efektima u javi, tj. dileme o kontinuitetu između (pripovednog) sna i (pripovedne) jave, probuđeni čitalac čitav drugi deo poglavlja koji je ispričavan kao budnost i stvarnost prepoznaje kao mogući san. To nije previše ohrabrujuće, pošto po otkrivenoj narativnoj logici to znači da i tačka iz koje on to prepoznaje može biti prožeta sličnom „la vida es sueño“ dilemom, po kojoj bi i narator-hipnotizer, koji pripoveda misleći da začarava, mogao biti začaran i pričati u vlastitom *romanu-snu*. Kao i junak koji sluša kako mu izaslanik iz zamka priča svoj san, i čitalac, na nadređenom dijegetičkom nivou, sluša kako mu neko priča priču o tome, koja je možda samo njegov/njihov san. Taj mehanizam *sna u snu* je *mise en abyme* kao narativna zamka *logora sna*. Tako je čitavo poglavlje „Logor sna“ jedna lucidna narativna igra koja funkcioniše na više narativnih ravni i čitaoca podvrgava hipnotičkim i oniričkim narativnim tehnikama koje stvaraju halucinatni utisak o tekstualnoj simultanosti i metaleptičkim protocima između sna i jave.

(c) Pre novog geometrijskog mesta antiromana „Legendarno sna“, kao neka vrsta pripreme i uvoda u njega, nalazilo se poglavlje „Ruža sna“. U njemu se autor-pisar nalazi kao slepi stražar začaran u Zamku, koji je san. U vrtoglave oniričke parabolizacije, koje čine jezgro poglavlja, ulazi se kroz odjek jednog fragmenta stvarnosti, tj. uvodni citat jedne rečenice koja bi mogla dopirati i iz svakodnevnog bračnog i putničkog intime: „Ona nema vazne, i uzela je poklopac od putničke kutije za sapun, da tu spusti divlju ružu u malo vode“ (74). Iz tog fragmenta stvarnosti kao „lomne prolaznosti trenutka“, izvija se čitavo poglavlje, „pevanje“ vođeno „posleponoćnom gramatikom“ derelazacije i opsivanja *arhitektonike sna*: „Jedna crvena divlja ruža uspela je da razbije zid svoje zaveštane sporednosti, i čelo nevidljive igračice njom je zakićeno“ (74). Evocirajući alegorijsku i ezoterijsku predstavu ruže koja dopire iz medievalne kulture (Roman o ruži),<sup>161</sup> Ristić će u ovom poglavlju preko motiva igračice s ružom pokušati da opiše nemogući lavirintski prostor sna i teksta kao sna. Za postupak je karakteristična vizija o

---

<sup>161</sup> Zanimljivo je da i Hegel u predgovoru *Filozofiji prava* koristi motiv „ruže na krstu“ kao simbol pomirenja duha sa stvarnošću, aktualitetom. Latinska izreka u Hegelovoj adaptaciji glasi: „Ovdje je ruža, ovdje pleši“ (Hegel 1989: 18). S obzirom na Ristićevu lekturu tokom pisanja *Bez mere* i hegelijansku osnovu zamisli o antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji*, ni ovu koincidenciju ezoterijske ruže i plesa ne bi trebalo zanemariti.

nemogućem, rizomskom i fraktalnom prostoru sna, tj. nesvesnog, onoliko koliko su njegove „beskrajne perspektive“ takođe jezičke perspektive „posleponoćne gramatike“:

„Kakav je zamak taj san, neće vam reći. [...] Nevešte ruke pipaju po mraku, nenaviknute na stvarnost sna, na ovu opipljivu maštu, na njenu topografiju, na ove natprirodne odnose, na dimenzije sna. Nevešte ruke klize po džinovskim ogledalima, nisu vične tim glatkim površinama koje obasjavaju beskrajne perspektive novih noći, koje stapaju svetlost i senku svetlosti, koje venčavaju javu i smrtne zakone sna. Stepenice i pragovi su ogledala, da bi se noga igračice spuštala samo na nedostižnu čistotu svoje sopstvene slike. Taj zamak je samo kaplja rose koja klizi po jednom listu ruže, a ruža je na čelu igračice izgubljene u beskrajnim odajama zamka“ (75).

Najvažnije implikacije poglavlja „Ruža sna“ sastoje se u povezivanju plesne „arhitekture sna“ sa „posleponoćnom gramatikom“, lavirintom i zamkom jezika i tekstualnosti: „Svaka reč, međutim, blaga kao mač, klizi do svoga mesta po nevidljivim zracima, po neumoljivim zakonima posleponoćne gramatike“ (75). Ta „posleponoćna gramatika“ demonstrirana je i već pominjanim postupkom *dekliniranja ruže*. Sintaksičko dekliniranje pojma ruže predstavlja novu varijaciju Ristićevog postupka ispitivanja strukturnih principa romana kroz lingvističke pojmove. U poglavlju koje opisuje floralno-rizomsku topografiju „ruže sna“, deklinacija naslovnog motiva sprovodi se tako što mu se na svakom narednom koraku pripisuje različita odredba (pridev), pokazujući kako se iz jedne reči, generativnim zakonima jezika, rascvetava *narativizujuća sintaksa*. Jezik je kurtoazna logika oniričkog romana-zamka kao panoptikona nesvesnog:

„Jedna ruža, jedne crvene ruže, jednoj divljoj ruži, jednu ubranu ružu, o napojena ružo, rascvetanom ružom, zaspaloj ruži. Tako ona, u srazmerama ljubavi zauzima sav zamak te besprimerne arhitekture spavanja, u koji je je nekada ušao i moj san ljubavi, u kome se negde Roman krije. Pod vlast tog zamka potpada sada gospodarica ruže, no ruža caruje nad njenom igrom, nad snom tog zamka, gde sam u svakom krilu začaran, nošen za sudbinom pojma ruže“ (75).

I dok će stvarna ruža uvenuti „u svome poklopcu od celuloida“, njen „*pojam*“ „lebdi kao vatrena zastava nad ovim spojem jednog sna i moje straže u zamku“. Pre pesme „Spavaš li u telu“, kojom se završava ovo sholastičko i neoplatonističko poglavlje,

Ristić uobličava sliku slepog čuvara u *zamku-snu-tekstu*, koja je jedan nezaboravan borhesovski i ekovski trenutak srpske (avangardne) proze:

„Zid katranom premazan krije u sebi prozor na kome bdim, ali uzalud bdim, uzalud taj otvor na karauli prostire poda mnom vidik na nevidljivu tajnu, uzalud ram od bršljana uokviruje odgonetku i same smrti, uzalud kroz taj rascep san provaljuje u svet svojom prvom i poslednjom pesmom, uzalud bdim na puškarnici čarobnog zamka: moje su oči slepe!“ (75).

Tim slepilom čuvara-pisara, „nesvesne ptice bdenja“ (76), okončava se poglavlje u kojem je *arhitektura sna* ukrštena sa *arhiteksturom jezika*, u funkciji problematizacije odnosa prema stvarnosti, čiji fragment otvara celo ovo „pevanje“. Otpočinjanje teksta frazom, koja potom biva asocijativno razvijana i varirana, pored asocijacija na muzičko komponovanje, analogna je bretonovskom savetu o arbitrarnom odabiru označitelja (na primer, slova „l“) kojim će biti nastavljen talas automatskog asociiranja (Breton 1979: 39). Postupak takođe podseća i na Aragonov princip *incipit* koji celu konstrukciju romana izvodi iz proizvoljno izabrane ili nametnute prve rečenice. U tom oprobavanju *automatizma*, koji je istovremeno ispitivanje odnosa između stvari i reči, stvarnosti i njenih refleksa u fiktivnom predelu misli, Ristiću su zahvaljujući globalnom gotskom hronotopu stajali na raspolaganju toposi zamka, noćnog stražara, srednjovekovna atmosfera sholastičkih spekulacija i bdenja, ezoterijski simbol ruže. Iz ukrštaja izrasta neobična simbioza modernog mišljenja, psihoanalize, romantičkog *noire* senzibiliteta i fascinacije idealizmom srednjeg veka, senzibilitet koji će u srpskoj književnosti biti obnovljen tek s posleratnom recepcijom „genijalnog“ Argentinca Borhesa.

(d) Onirički predeo kao drugo „geometrijsko mesto“ duha i romana opisano je u poglavlju, „Legendarno sna“. To poglavlje Ristić će naknadno dešifrovati kao ekfrazu slike Đorđa de Kirika „Piazza d'Italia“ (1914), čija će se reprodukcija u trećem izdanju *Bez mere* naći uz sam tekst poglavlja. Atmosfera De Kirikovog ranog, „metafizičkog slikarstva“, praznih i melanholičnih gradskih trgova, kula, senki, statua i ispitivanja vremensko-prostornih odnosa, dočarava afektivni i imaginacijski kod u okviru kojeg treba čitati i Ristićevu parabolu o hronotopu sna.<sup>162</sup> Čitalac prvog izdanja *Bez mere*, međutim, imao je samo tekst poglavlja pred sobom, uz jednu gotovo neosetnu referencu

---

<sup>162</sup> Breton o De Kiriku piše u knjizi *Nadrealizam i slikarstvo*, koju Ristić citira u *Bez mere* (1986: 221), a čiji su mu delovi prethodno mogli biti poznati i iz *Nadrealističke revolucije*.

na likovni predložak, odnosno naslov De Kirikovog platna, u poslednjoj rečenici koja je govorila o „talijanskoj pijaci samoće“ (Ristić 1986: 79).

„Legendarno sna“ modelovano je kao nemogući hronotop, insomnični unutrašnji predeo koji je predstavljen kao „kružno geometrijsko mesto“. Poglavlje je ispričano u formi svojevrsnog *recepta*, glasom „režisera“ koji se obraća (Romanu, pisaru ili čitaocu) u drugom licu jednine, sprovodeći ga/nas, uz atmosferu naslućivanja i jeze, kroz glavni tekstualni i mentalni događaj parabole: ispod sklopljenih očiju, „iz nimbusa [...] nesanice polako [...] počinje da se izvija, da raste, da tvrdne, da kameni, taj čađavi, mesečinom osvetljeni“, dekirikovski „nepomičan, neumitan, kamen i pust“ *kružni trg*, „hermetičan kao večnost“. Tim trgom će u „najrečitijem“ i „okruglom času ponoći“ „iznenada, no bez ikakve naglosti“ *minuti demon*, „sa ženskom hordom koja vrišti za njim“, „integralno koračajući u nepomičnom krugu tvog nespavanja“ (77).

„Grozni oreol“ *kruga* treba zamisliti kao „geometrijsko mesto“ koje je istovremeno *krug ponoćnog časa*, *krug zatvorene svesti* i *savršeno okrugli trg bez uglova* „sa koga ni u jednom pravcu ne kreće ni jedna, ni jedna jedina ulica“ (77). Cela narativna receptura odnosi se na ohrabrivanje da se ne otvore oči pred suočenjem sa „bezbožnom prazninom“ tog „otvorenog hrama“ i onoga što dolazak demona-đavola znači – suočenje sa *istinitom bajkom* nesvesnih sadržaja: „Biće to možda samo pokret nesahranjenih mrtvaca na poprištu tvoje zgasnute memorije“ (77). Motiv demona, sabata i oživljavanja mrtvih pretvara i ovo poglavlje u najavu finalne dramske inscenacije („Doživotna sloboda“), poslednju Romanovu avanturu, gde će on „oživeti prebogato groblje“ (autorovog) nesvesnog, a koju će lik Demona podsvesti pod figuru sabata. Kontrast između svakodnevlja i imaginarnih projekcija, evocirana je i na kraju ovog „geometrijskog mesta“, kao otrežnjujući motiv „malog crvenog tramvaja“ koji će pred zoru trčati pun dekirikovskih „manekena, neumorno uokrug, oko ove talijanske pijace samoće, dokle?“ (79).

### 3) Izvan vremena (Geometrijsko mesto III)

Treće „geometrijsko mesto“ *Bez mere* uobličeno je kao parabola o streljanju čoveka i trenutku „postignutog konkretnog pogleda u nevidljivo“ „između života i života“, tj. između „bespomoćne večnosti“ i „odseva prolaznosti“ (89). Taj tren

„nevremenskog kovitlanja“ u kom se „spliću i razrešavaju“ „vekovi i tren oka“, određen je kao događaj „u međuvremenu“ (87), a kasnije i kao događaj „na međudnevicu“ (90). Time se ovo poglavlje intratekstualno nadovezuje na bar tri tačke antiromana – inauguralnu „Međudnevicu“ u međuprostoru između teksta i života; „Međuigru“ između dva dela finalne dramske simfonije „Doživotna sloboda“; i „Epilog“ u kojem je čitav antiroman određen kao „knjiga-međudnevica“.

Reč je o *nemogućem* događaju, ali nemoguće je tačno ono što želi nadrealistički (anti)roman: „Čovek: na rubu svih nemogućih fantasmagorija, na samoj groznoj ivici dosegnute nemogućnosti. Trenutno izvan vremena? a 'trenutno' tu nema značenja kad ta večnost bez trajanja nema izraza“ (88). Taj zaleđeni trenutak „izvan vremena“ treba zamisliti kao trenutak *streljanja* čoveka koji stoji na „strmom visu“ pred „čeličnim cevima smrti“, razapet između dva ponora – jedan je „klisura gde u dnu bruji jedna strugara“, što se može uzeti kao metafora bruja i „mašine“ nesvesnog, dok je drugi ponor neba, na kom će mu se, u trenutku streljanja, „između života i života“ ukazati taj „postignuti konkretan pogled u nevidljivo“. To je pogled koji vidi „raspevano nebesko grlo“ i „neizrecivu boju beskrajne zastave, zastave beskraj, koju su do sada krili zemaljski vidici“. Na tu „zastavu beskraj“ kao „nebesko grlo“, Ristić projektuje tačku prepleta kontradikcija, koju će Breton dve godine kasnije na početku *Drugog manifesta nadrealizma* opisati kao ultimativnu tačku ka kojoj nadrealizam teži – tačku u kojoj se briše logičko načelo kontradikcije, pa i fundamentalna kontradikcija između života i smrti.<sup>163</sup> Ta metafizička tačka *cointidentia oppositorum*, kao programsko i u mnogo čemu ezoterijsko jezgro (budućeg) nadrealističkog programa, kod Ristića je opisana na sledeći način:

„Čovek, još uvek čovek, i u tom času moraju sve reke poteći ka svome uzavrelom izvoru na više, da bi se u tom jedinstvenom jezgru iznad svih doba prepleli najzad život i smrt tako nerazdeljivo i mutno, da nijedan docniji čas ne pripadne više isključivo ni životu ni smrti, iako ni jedan ne može zavisiti od njihovog vrelog susreta“ (88).

---

<sup>163</sup> „Sve ide k tome da se veruje da postoji izvesna tačka duha gde život i smrt, stvarno i zamišljeno, prošlost i budućnost, saopštljivost i nesaopštljivost, ono što je gore i ono što je dole prestaju da budu protivrečno viđeni“ (Breton 1979: 57).

Trenutak pucnja/smrtni kao trenutak prodora *vremena u večnost*, dat je kroz još jednu *floralnu figuru* antiromana – „cvasti pucnjeva“, „raja koji praska“ i „u magnovenju“ se „rascvetava u ništavnu i božanstvenu hortenziju“ (88). Posebno zanimljiv momenat ovog poglavlja predstavlja poovska figura „maelstroma“ (87), odnosno *spirale* i *levka* kao neke vrste *enciklopedije večnosti* u kojoj se „kovitlaju svi kontinenti i komade biografija svih ljudi“:

„Čovek; a orao se spušta kao sama sudbina, niz tamne spirale neosvojivog vrtloga neba. Levak po čijim se zidovima kovitlaju svi kontinenti i komade biografija svih ljudi, no neosetni u jednoj lakoj peni vremena . . .“ (89).

Kao i prethodna „geometrijska mesta“ *Bez mere*, i poglavlje „Izvan vremena“ sadrži naznaku o stvarnosnom, arbitrarnom ili svakodnevnom pretekstu za paraboličnu ideaciju o nemogućem. Ovaj put to nije ruža već „jedna plava, beznačajna hortenzija“: „i čovek i dalje živi, sećajući se da je jednom, pre ili posle svog streljanja, na stolu u brdskoj kolibi, zaboravio jednu plavu, beznačajnu hortenziju“ (89).

#### 4. 4. 1. 3. 3. 3. **Zamak nesvesnog**

Iz „nedovoljnosti stvarnosti“ i pustolovnog umnožavanja epizoda pred neutaživom metafizičkom žudnjom Romana, Ristić svom junaku-žanru na ishodištu namenjuje rudnike i lavirinte podzemnog carstva nesvesnog. Put kojim Roman kao junak i kao forma kreće jeste „krtičiji put“ silaska u infernalno jezgro subjektiviteta. Regresivno kretanje forme je u skladu i sa *antipsihološkom* hipotezom antiromana, pošto se na dnu razvlašćenog subjektiviteta stiže do „podruma univerzalnog“ i „univerzalne noći ljudstva“, tj. kolektivnog nesvesnog i njegovih mitsko-arhetipskih dimenzija. Bretonska materija nekadašnjeg viteškog romana postaje bretonovsko-frojdovska fantastika novootkrivenog „crnog kontineta“ i *romora* nesvesnog. Jer ti *unutrašnji prostori nesvesnog* su istovremeno nereferencijalni, čisto *jezički prostori*, neka vrsta totalne stvarnosti u kojoj se kroz direktan susret *jezika* (forme) i *nesvesnog* (materije) ostvaruje nužnost izraza i ono što je Ristić zvao „jednačenjem sadržine i oblika“. Taj Romanov silazak u podzemlje biće ekstenzivno predstavljen u dramskoj završnici antiromana „Doživotna sloboda“. Pre toga, Romanov silazak u podzemlje i



dramska završnica bili su (još jednom) najavljeni u poglavlju „Ljubav“ u Drugom delu *Bez mere*.

Prvi Romanov silazak u podzemne podrumne, rudnike i lavirinte, uveden je kao, za vitešku romansu karakteristična, *čarolija*, kojom se „dubok rov u zemlji“ (tekst) pod Romanom kopa „sam od sebe“, vodeći „začaranog“ junaka u plodne i „primamljive“ riznice podzemnog blaga. Jedna intratekstualna referenca sugerise da bi se iza te čarolije mogao kriti Demon, koji je na sličan način „*iznenada, no bez ikakve naglosti*“ minuo i dekirikovskim kružnim trgom u poglavlju „Legendarno sna“. Ovde, u očiglednoj autocitatnoj varijaciji, „*neočekivano, iako ne naglo*“, Roman se medijumski spušta u utrobu zemlje, teksta, odnosno (ne)svesnog:

„No neočekivano, iako ne naglo, cepa se trava pod njim, i kopa se, sam od sebe, dubok rov u zemlji, dovoljno širok da bi zašao u dubinu kao primamljiv tunel. Ako Roman začarano počinje da silazi, odvešće ga taj medijumski hod u sve dublje slojeve te masne nahranjene zemlje, koja rađa žitom i tupom strašću. Šta će sresti na tom krtičijem putu, šta će iščupati iz ove utrobe?“ (107–108).

Na postavljeno pitanje šta će Roman sresti na tom „krtičijem putu“ odgovara veliki *katalog* „tu leže“, s anaforičkom konstrukcijom koja „iscrpljuje“ totalizujuću semantiku (sve)opšte zamenice „sve“ („svi snovi..., sve barke..., svi zvuci..., svi neizbežni porazi..., sve strepnje..., sve oči..., sva tela...“ itd.). Na pitanje „da li Roman može oživeti to prebogato groblje“, odgovor daje ideologema ljubavi i slutnja sa da treba „zaći iz polja u duboke rudnike [...] u te podrumne univerzalnog, [...] da se skloni međ gusto korenje jednog opšteg obasjanog sumraka, pa tu, na tom putu u jezgrovito ništenje, opet sresti taj lik koji voli“ (109).

Ta začarana medijumska šetnja Romana zacrtala je „krtičiji“ smer kretanja forme i ponudila prve figure podzemnog *lavirinta-enciklopedije*: prebogato *groblje*, duboki *rudnici*, *podrumi* univerzalnog, gusto *korenje*. Romanov kurtoazni *govor* koji potom sledi, obećavajući Dami da „zaronićemo u nepoznatu kolevku munja, putem dobrog znanja“ (110), jeste najava onoga što će u Trećem delu *Bez mere* („Doživotna sloboda“) biti zaista uprizoreno kao velika hipnagogička fantasmagorija i „čarobni karneval“ dramatizovanih unutrašnjih likova i glasova, u simultanom prostor-vremenu, na samom

*rubu* nesvesnog. Ovde Roman taj nemogući (jezički) prostor najavljuje kao „čudnu sobu“, u kojoj će biti obnovljene *spirale* i *totalitet* sećanja:

„odaja neporečno, ali odaja bez zidova i bez razmera, sa tragovima noći na podu, sa stopama na pragu, uhode, ili čuvara koji bdi nad onima što žive u tom neograđenom odlomku vremena. Naš stan neće imati zidova, a ipak ću moći da te dovedem do prozora koji je četvrtasta svetlost [...] I odjednom će zidovi iznići oko prozora, oko slike, uokvirivši nas, crveni kao teška skreletna magla, kao plamteće krzno neviđene zveri, za šapat. Za šapat prigušenoga glasa magije, koji ćemo izdvojeni od svega slušati [...] Zamišljaćemo [...] između tih zidova koji će se javljati oko nas i opet pred našom slobodom nestajati, kako u nekom čarobnom karnevalu mladić Prerušen u Poslednji Pad [...] igra sa svima devojkama i plaši njihove ljubavnike. [...] Zamišljaćemo [...] daleko od grada [...] sećajući se SVEGA [...] Niz te spiralne vodene kolutove kliziće, ako mi veruješ, u krug ta ljubav... Nećemo razaznavati da li je u tom životu čudo uzrok ili posledica [...] Samo će se menjati naš put, kao trag noći na podu, i tvoj mirisni lomni stas poveriće se predano, i biće uzdignut među snove, u izgubljene klance neba“ (110–112).

Ovaj odlomak iz poglavlja „Ljubav“ predstavlja jedan od mnogih intratekstualnih „čvorišta“ Ristićevog antiromana, ovaj put neposrednu najavu dramsko-karnevalskog finala *Bez mere*. Kao proleptički „kadar“ koji obećava ono što će se u narativu tek dogoditi, odeljak o Romanovom krtičijem spuštanju u podzemlje i sam predstavlja primer narušavanja očekivanih vremensko-prostornih odnosa i načela kauzaliteta u klasičnoj, realističkoj fikciji. Najavljujući *zamak nesvesnog*, taj je odlomak već deo suterenskih mreža *teksta kao zamka*.

\*\*\*

Kroz tri *autopoetičke parabole* označene kao *geometrijska mesta* antiromana i nekoliko srodnih poglavlja, Ristić je sistemski uobličavao *nemoguće hronotope* nove antiromaneskne forme. Parabole o nemogućim prostorima i figurama, stilizovane u duhu romantičke gotike i bajkovito-fantastičkih kodova romanse, ispituju mogućnosti tematizacije, narativizacije i asimilovanja novih kognitivnih i afektivnih modaliteta. Ristić im pripisuje različite poetičke funkcije. One su deo problematizovanja odnosa *stvarnosti* i *fikcije*, deo složene *intratekstualne* dinamike antiromana, uvode niz figura

*enciklopedizma* (zamak, ogledalo, lavirint, krug, spirala) i metafikcijskih paradoksa (*mise en abyme*, metalepsa). Njihova sholastičko-eruditna nota i ezoterijsko-hermetički motivi (sabat, vrhovna tačka, ezoterijska ruža) sugeriše još jedan mogući izvor inspiracija za njihovo uobličavanje. Parabole o nemogućim prostorima uvodile su jednu novu i retku vrstu *konceptualnog pisanja* u srpsku prozu, koje se bitno razlikuje od uobičajenih predstava o nadrealističkom automatizmu. Taj konceptualan vid artikulacije nemogućih figura i lavirintskih prostora kao prostora tekstualnosti, u srpskoj književnosti biće odomaćen tek u vreme trećeg izdanja Ristićevog antiromana. Autentična borhesovska imaginacija *Bez mere* i njegovog slepog skriptora u lavirintskim prostorima teksta-zamka imala je uz to i *psihoanalitičke* implikacije, koje su do danas u srpskoj književnosti ostale apartne i ekskluzivne.

#### 4. 4. 1. 5. AUTOR-SKRIPTOR: ANTIROMAN, METAFIKCIJA, INTRATEKST

##### 4. 4. 1. 5. 1. „Drugog dana“: tekstualni eho i figura dvojništva

Nakon poglavlja „Početak ili kraj“, naredno poglavlje *Bez mere*, naslovljeno „Drugog dana“, donosilo je oštru smenu žanrovskog kadra i tipografske prezentacije teksta. Njega je u celini činila jedna autonomna *pesma*, tj. lirski, stihovani, usmeni i citirani govor pripisan izvesnom „Glasu građanina“. Najvažnija „drugost“ iz naslova „Drugog dana“ bila je ona koja se odnosila na diskretno uvođenje *drugog protagoniste* antiromana – lika autora-skriptora, pisca povesti o Romanu. Zbog važnosti pojavljivanja njegovog lika, kao i analize (intra)tekstualnih strategija koje Ristić primenjuje, potrebno je pesmu navesti u celini:

GLAS GRAĐANINA:

*„Tu noć koju čeka kad otvori oči  
Videti neće dok se ne prolomi nebo  
Da novom rekom pođe za plamenom i vodom  
Tad, kao za navek progorelo nebo*

*Govori, no pređe li samo rukom preko čela  
Vraćaju mu se iste reči kao laste ili trave  
Za zlo duboko između stenja  
Za zakopano zlo u srcu kamenog neba*

*Nebo, i nebo i neba: obvijen povratkom neba  
On nema više puta, ni mirisnog lista  
Zalud mu peva šuma u neospornom jutru  
Izgubljen među dobima on gleda preko neba*

*Ono je samo bistro, zavesa ili čaršav  
A on se gubi na danu, negde već nema zvezda  
Polazi desnim drumom za izbledele sate  
Korak i korak pada umornim hodom traga*

*Na dnu, već pišem tu stvarnost njegovog puta  
Ja samo senka njega što prelazi moj vidik  
Kao da je sudbina stvarna izgubila svoj odsev  
U mojim sitnim danima ponesenim za slikom*

ODJEK:

*O kakav se vetar odjednom digao u srcu putnika  
I kakav gnev što dršće  
Proklinje, vihorom tamnim, sunčanom olujom  
Njegov je put ta stvarnost koja je moj san“*

(Ristić 1986: 35)

Uvođenje drugog protagoniste *Bez mere*, na kojem počiva metanarativni tok antiromana, kao što se može videti, nije bilo sasvim nedvosmisleno. Njegovo prisustvo trebalo je prepoznati u eluzivnom i hermetičnom diskursu pesme, koja je tipografski bila sugerisana kao direktno monološko ispoljavanje određenog junaka, „građanina“. Postupak identifikacije biće olakšan i dopunjen kada u jednom od narednih poglavlja antiromana čitaocu bude signalizovano da je ovo poglavlje-pesmu trebalo čitati kao „himnu“ koju Romanu „peva odani vojnik“ (53). I premda se ne razjašnjava odnos između „vojničke“ i „građanske“ prirode tog junaka, evidentno je da je sa „Drugim danom“ na scenu antiromana stupio Romanov verni pratilac i to u svojoj osnovnoj funkciji *o-pevanja* Romanovih pustolovina („već pišem tu stvarnost njegovog puta“).

Jednako je važna i *dvojnička* priroda odnosa između lutajućeg viteza i onoga koji „piše stvanost njegovog puta“. Ona je u ovoj lirskoj inicijaciji sugerisana kroz senovitu i oniričku stopljenost pisara sa legendarnim junakom, pošto je taj rapsod „samo senka njega što prelazi moj vidik“, a „njegov je put ta stvarnost koja je moj san“. Roman je za tog „građanina“ ili „odanog vojnika“ neka vrsta idealističke projekcije, idealni tip, koji živi kao *stvarnost* ono što građanin samo *sanja*, te je i samo pratilačka *senka* tog ideala čiju viziju uobličava. Iz te senovito-oniričke lirske nerazlučivosti Roman i njegov pisar profilisaće se u dva noseća agensa antiromana, kroz čiju će se interakciju ispitivati status fikcionalnosti (stvarnost, san) i kategorije književnog junaka, pripovedača i autora. Autor i junak kao svojevrsni *parodijski dvojnici* (Bahtin) zasnivali su osnovnu *strukturnu polifoniju* antiromana, zastupajući dve osnovne instance svake narativne fikcije – onog ko je nadležan za njeno stvaranje i onoga što je rezultat tog stvaranja.

Dramatičnost tog odnosa autora i junaka, i njegove narativne inscenacije, počiva u naslućenoj ontološkoj nestabilnosti pripovedne fikcije, i posebno zamenice *prvog lica*, koju su podjednako mogli „zaposedati“ junak, pripovedač i, u slučaju defikcionalizacije,

autor. Nasuprot odabiru jednog dominantnog pripovednog modusa i njime implicirane hijerarhizacije dijegetičkih elemenata i instanci, *Bez mere* je građeno kao kaleidoskop pripovednih modaliteta i mogućnosti, gde stalne modifikacije intervala i odnosa između autora i čitaoca, odnosno pripovedača i junaka, demonstriraju temeljnu mobilnost i nestabilnost jezičko-pripovednog univerzuma. Inicijalna oniričko-utvarna stopljenost junaka-viteza i njegovog odanog vojnika-skriptora samo je najava velike pripovedne polifonije koja je čitaoca čekala u daljem toku antiromana.

Motiv *dvojništva* u takvom destabilizovanom pripovednom univerzumu, stalno izloženom riziku kontaminacije narativnih instanci i de-fikcionalizacije, pokazuje kako su se poetička svojstva romantičke proze i gotskih romana mogla saobraziti novim potrebama avangardne *metaliterature* i *pripovedanja poetike*. Roman i njegov Autor samo su dva lica jednog istog entiteta, istovremeno povezani i razdvojeni fikcijom koju tvore, tako da ispoljavanje jednog Ja podrazumeva povlačenje drugog. U toj mogućnosti višestranog zaposedanja, *lična zamenica Ja* – koja automatski konstituiše Ego i pokazuje da je subjekt suštinski efekat jezika (v. Benvenist 1975: 195, 199) – postaje *sablasna* i razvlašćujuća jezička kategorija, ključni *doppelgänger* svake pripovesti, ista *jezička maska* za različite instance koje je „zaposedaju“ i „progone“. Interakcija između Romana i autora-skriptora, koja čini suštinsku dinamiku *Bez mere*, ispitivana je kao gotsko-romantički metanarativ *utvarnosti* fikcionalnog univerzuma i same tekstualnosti.

Na krajnjem polu unutrašnjeg intervala pripovednih „preobraženja“ lika autora-skriptora nalazila se instanca tvorca celokupnog dela i komunikijskog čina koji ono oličava u širem diskurzivnom polju. Ta krajnja instanca, na koju Ristićeva *radikalna metafikcija* računa i intenzivira njeno prisustvo u antiromanu, sa svoje rubne pozicije mogla se oglasiti na dva načina. Prvi je vezan za radikalno defikcionalizujući glas empirijskog autora, pisca Marka Ristića, glavnog oslonca *avangardnog* antiromana. Drugi oblik mnogo je diskretniji i jednako važan za Ristićev projekt. Reč je o sasvim obezglasenoj, ali vrlo delotvornoj instanci najbližoj implicitnom autoru, ali koja se ne može sasvim svesti na njega. Ta instanca koja se intenzivno koristi procedurama koje najčešće pripisujemo implicitnom autoru, u *Bez mere* je isuviše agilna i profilisana kao inicijator eksperimentalnih pripovednih postupaka i njihovih utvarnih, *unheimlich* tekstualnih efekata da bi se mogla neutralizovati i svesti na obezličnost. Reč je o instanci vrlo bliskoj onoj koja je u proučavanju Džojsovog *Uliksa* nazvana *aražerom*.

Potreba za specifikacijom te instance nameće se upravo usled koncentracije nekih od ključnih pripovednih intervencija, od čijeg opažanja i rekonstrukcije suštinski zavisi smisao dela, u zoni između implicitnog autora i pripovedača. Taj *aranžer* se ne oglašava i ne participira u pripovednom svetu, osim što na mapu tog sveta uvodi konzistentnu priповest o *konstruktivnosti tog sveta*.<sup>164</sup> Bez praćenja *avanture forme* o kojoj nemo „pripoveda“ taj zakulisni autor-aranžer, dela poput *Uliksa* ili *Bez mere* bila bi vidno osiromašena. Nesvodiva na empirijskog autora, kao ni na konceptualni okvir implicitnog autora, ta rubna narativna instanca bila je zadužena za izvedbu nekih od najsloženijih eksperimentalnih postupaka i artikulaciju jednog novog poimanja tekstualnosti i književnih struktura.

Zato je važno imati na umu da je Ristićeva radikalna i eksplicitna avangardna metafikcija istovremeno imala i dimenziju u kojoj se *roman o romanu* pripovedao na ravni manipulacije strukturalnim odnosima koji nisu bili autotematizovani, već su se sprovodili mnogo suptilnijim formalnim postupcima. U prvom poglavlju u kojem je skrenuta pažnja na postojanje figure autora-skriptora, Romanovog „odanog“ vojnikapisara, takođe je moguće identifikovati prisustvo te drugostepene i implicitne autorske instance i „nečujni“ tip njenih intervencija.

Ta je instanca najpre institirala na koliziji između *naslova* i *numeracije* poglavlja koje je u kompozicionom poretku dela bilo treće (III) dok se na nivou pripovednog sveta odigravalo „Drugog dana“. Sugerisani razmak, pored ostalog, naglašava bazično dvojstvo ili raskol strukture u kojoj se *ritam forme* i ritam narativnog događanja ne poklapaju. Ta je instanca potom uvodila i tenziju između *usmenog* i *pisanog* modusa komunikacije, koja je uočljiva na više načina. Najpre time što je u pisanom tekstu citiran *glas* građanina, koji je stihovima oglašavao da u svojim „sitnim danima“, ponesen određenom vizijom, već *piše* pustolovnu stvarnost Romanovog puta. Pitanje glasa skreće pažnju i na *dramske* elemente u tom narativnom poglavlju-pesmi (ili „pevanju“, kako Ristić često zove poglavlja svog antiromana). Način njegove tipografske prezentacije identičan je načinu na koji će biti predstavljene replike iz dramske završnice antiromana, tako da se iz perspektive celine dela taj stihovani „GLAS GRAĐANINA“, može shvatiti i kao intruzija i istrgnuta replika jednog od dramskih glasova iz odeljka „Doživotna sloboda“ (koji je sadržao i dva stihovana „Glasa nad poljem“). Takvu vrstu relokacije ili referiranja na

---

<sup>164</sup> Više o ovoj instanci v. odeljak „Monstruoza enciklopedija: Ristić i Džojš“.

oblikotvorne kodove s drugih tačaka dela sprovodila je narativna instanca koja je i sama imala nešto od dramskog reditelja, filmskog režisera ili džojsovskog aranžera, koji je *iza scene* nemo i nevidljivo upravljao logikom uređenja teksta i dela. Analogija između dramske i pripovedne strukture vrlo je važan aspekt Ristićeve problematizacije forme romana, a u daljim analizama imaćemo priliku da se sretnemo s brojnim varijacijama ovde najavljenog postupka.

Usmenost, kao izvorno svojstvo lirike i konstituens dramskog izvođenja, u ovoj pesmi-monologu dodatno je naglašena pesničkim oblikom u kojem je ona realizovana. Figura „odjeka“ ili „eha“ koja čini poslednju strofu „Glasa građanina“ predstavlja varijaciju jednog vrlo starog pesničkog oblika, tj. figure koja se, prema rečničkoj definiciji, sastojala „u ponavljanju poslednjeg sloga reči ili čitave reči u rečenici tako da to ponavljanje daje određeni smisao“ (Peković 2001: 173). U studiji *The Echo-Device in Literature* (1920) E. Kolbi pokazuje čitav repertoar stilskih i žanrovskih adaptacija tog vrlo artefijelnog i sofisticiranog književnog sredstva, posebno omiljenog u baroknom sedamnaestom veku.<sup>165</sup> Ono što pre svega „odjekuje“ u „glasu građanina“ jeste *mise en abyme* „eho“ dekorporalizovane narativne instance koja se u antiromanu poigrava tekstualnim udvajanjima i odjecima i koja jedan ustaljeni pesnički oblik prilagođava antiromanesknom prosedeu.

Na osnovnom nivou, tipografski izdvojeni i verzalom naglašeni „Odjek“ odnosi se na ponavljanje, odnosno variranje stiha „Na dnu već pišem tu stvarnost njegovog puta“, koji u izlomljenom ehu postaje stih „Njegov je put ta stvarnost koja je moj san“. Figura eha, koja podrazumeva srodna variranja i ponavljanja s razlikom, u pesmi se kombinuje sa baroknim motivom *ogledala*. Sama tipografski istaknuta reč „Odjek“ funkcionisala je kao *ogledalo* postavljeno između dve (poslednje) strofe pesme, koje su oko njega obrazovale prsten, tako da je *prvi stih* prvog katrena bio ponavljen u *poslednjem stihu* drugog katrena. Istovetnu *ogledalnu* strukturu na nivou pojedinačnog stiha nalazimo u

---

<sup>165</sup> E. Kolbi (Colby 1920) pokazuje varijetet u korišćenju ovog sredstva, koje se u najčistijem obliku sastoji od ponavljanja poslednjih slogova ili reči stiha u narednom stihu-ehu, koji dopire iz nespecificovanog izvora; u drugim slučajevima pesnik bi eksplicirao da je u pitanju glas Echo (Echo kaže, Echo je odgovorila i sl.); u trećem slučaju, najčešće korišćenom u drami, odgovarajuće reči i njihov echo nisu se morali nalaziti na kraju stiha (v. Colby 1920: 7–9). L. Hajnds celo jedno poglavlje uporedne studije o D'Irfeovoj *Astreji* i Sorelovom antiromanu, posvećuje upotrebi eha, kao izrazu barokne estetike jezika, problematike usmenog govora, intertekstualnosti i nemogućnosti stabilizacije identiteta i značenja (v. Hinds 2002: 14–34). Ristićev „Glas građanina“ predstavlja vrlo slobodnu varijaciju klasične figure eha, a značaj te varijacije satoji se u prenosu težišta na strukturalna pitanja proze, odnos lirike, romana i drame i tehniku okultiranih intratekstualnih odjeka.



figuri „vihorom *tamnim, sunčanom* olujom“, gde se paralelizam između dva okvirna *sinonimna* pojma (vihor, oluja) kombinuje sa *antitetičkim* pridevima (tamno, sunčano) koji su prostorno neposredno sučeljeni. To nije kraj tipologije unutrašnjih odjekivanja u ovoj pesmi, pošto je već u njenoj drugoj strofi naknadno moguće prepoznati *autotematizuju* postupka rekurzije i odjekivanja reči: „vraćaju mu se iste reči kao laste ili trave“. U spontanom verbalnom ispoljavanju „glasa građanina“ nema, dakle, ničeg od poslovične spontanosti lirske ekspresije; tekst je rekurzivna intratekstualna struktura, mreža utvarnih odjekivanja i „vraćanja istih reči“. Figura asocijativnog lirskog eha unutar „Glasa građanina“, širi se, međutim, i na odnos sa prethodnim poglavljem, čije motive pesma-poglavljje „Drugog dana“ zapravo *ponavlja*. Interna dinamika pesme nastanjene vlastitim odjecima samo je odjekivanje prethodnog romaneskog poglavlja u njoj.

To prilagođavanje lirske figure eha pripovednom okruženju i uspostavljanju strukturnih odnosa između susednih poglavlja antiromana predstavlja nešto teže uočljivu strategiju intratekstualizacije, koju je moguće opaziti tek ukoliko se i nakon što se utvrdi strukturni obrazac po kojem je komponovan „Glas građanina“. Tada je u odnosu između *dva poglavlja* moguće uočiti srodan tip i stepen modifikacije i asocijativnog variranja „istih reči“ tokom njihovih intratekstualnih „odjekivanja“ i „vraćanja“. Ilustrovaćemo to kroz odnos između 1) poslednje dve rečenice prethodnog romaneskog poglavlja „Početak ili kraj“, i 2) prve strofe pesme-poglavlja „Glas građanina“:

1) „Rasklapaju se zidovi [1] **noći, otvaraju se očni kapci** zvezda, [2] **razlamaju se** vazduh i java [...] on jezdi u neizgladivoj buri [3] **poplave i požara**, [4] **nesagorljivog** sna“ (34)

2) „[1] Tu **noć** koju čeka kad **otvori oči** / Videti neće dok se ne [2] **prolomi** nebo / Da novom rekom pođe za [3] **plamenom i vodom** / Tad, kao za navek [4] **progorelo** nebo“ (35).

Jedan od glavnih metaliterarnih zadataka postavljenih u/sa *Bez mere* bilo je traganje za novim, posebno nefabulativnim oblicima jedinstva književnog dela, koje bi

moglo da se izgrađuje uprkos radikalnoj diskontinuiranosti njegove neorganske strukture. „Odjekivanje“ kraja prethodnog na početku narednog poglavlja, kojem se mogu pridružiti i druga motivska ponavljanja,<sup>166</sup> bio jedan od tih alternativnih načina homogenizacije teksta i dela. Ona je zasnovana na *intratekstualnom umrežavanju* i *asocijativnim varijacijama*, a ne na uzročno-posledičnim nitima klasičnog romanesknog fabuliranja. Dva susedna poglavlja, koja su iz formalne perspektive bila oštro kontraponirana (epsko pripovedanje / lirski glas) i koja bi se mogla uzeti kao egzemplum naglih smena „tonova“ i „oblika“ u antiromanu, istovremeno su tim opažanjem *dela kao (intra)teksta* bila ne samo semantički korelirana već i najprisnije „prošivena“ „istim rečima“ i njihovim konkretnim, među-tekstualnim odjecima. U tom smislu, Ristić *roman (ne) piše* tako što *stvara (inter)tekst*.

Ristićev postupak građenja intrateksta podrazumevao je opažanje dela kao pre svega *teksta*, grafičke, tipografske, materijalne i vidljive strukture. To će biti jedna od distinktivnih osobina autora-skriptora i metanarativa koji on gradi. Antiroman kao tekst jeste „raj konkretan i pošumljen“ prožet „apstrakcijom bukvi“ (40), gde „šuma simbola“ postaje magična šuma jezičkih znakova na „štampanoj hartiji“ i tekstualističkih *correspondances*. Pre nego što pređemo na opis posledica koje je takvo usmerenje autora-skriptora imalo za parabolično pripovedanje povesti o Romanu, osvrnućemo se na još neke poetičke implikacije poglavlja „Drugog dana“ i pesničke figure *eha*.

Pored intratekstualnog umrežavanja dva poglavlja, figura eha imala je i druge, specifično pripovedne funkcije. Te pripovedne funkcije mogu se izvesti iz one dimenzije temporalnosti koja je sugerisana i naslovom poglavlja – „Drugog dana“. Da bi nešto moglo *od-jekivati* ono se moralo naslanjati na nešto što već postoji, a u poretku knjige i naraciji to naslanjanje je definisano i vremenskim odnosom onoga što dolazi *pre* i onoga što dolazi *posle*. Drugim rečima, tek je *drugo* poglavlje, ili drugi narativni dan, mogao „vraćati“ odlomke prethodnog dela teksta. U poretku temporalnosti dela određena kauzalnost (nefabulativnog tipa) implicirana je već i sukcesivnim sledom reči, rečenica, stranica, teksta pa i poglavlja u knjizi. Toj vrsti „fabulacije“, vremenskog protoka i

---

<sup>166</sup> To se pre svega odnosi na središnji motiv neba, ali i zvezda, kamena, šume, odseva, ruke, staze/druma, itd., pa i samog motiva pesme. Pri tom pripovednom „odjekivanju“ i variranju motiva može se uočiti i strategija preslikavanja šire strukture i samog poretka pojavljivanja motiva, kao između stiha „zalud mu **peva šuma** u **neospornom jutru**“ i pripovedne rečenice „Sada ga je dočekala **prva jutarnja pesma**, niz svaku reku silazio je njen nadahnuti ružičasti dim, kao u podne što silazi niz dnevnu toplotu dah umora i miris **šume**“.

kauzaliteta, čitalac se spontano predavao, sledeći elementarnu „naviku“ čitanja koje se, kao i usmeni govor ili *glas*, uvek neizbežno odvija u vremenu i to *linearno*. Tenziju između *prostornog* (intratekstualnog) i *vremenskog* (pripovednog) *eha* koristi i aranžer antiromana, koji je poslednji katren „Glasa građanina“ iskoristio ne samo u *analeptičkoj* funkciji odjeka prethodnog već i u *proleptičkoj* funkciji najave sledećeg poglavlja. Kada se u tom „odjeku“ glas građanina zapita kakav se „vetar“, „gnev“ i „proklinjanje“ podižu „u srcu putnika“, to je zapravo anticipirajuće opažanje „bure“ narednog poglavlja, u kojem će se Roman prvi put oglasiti, burnim i gevnim „uzvikom“ o izverenom „krugu čudesa“ i „novom zavetu dvadesetog veka“ (37). To istovremeno odjekivanje unazad i unapred, eho sećanja i/kao eho najave, pretvaralo je *među-poglavlje* „Drugog dana“ u zajednički skup ili *preseka* poglavlja koja su ga okruživala, koja su se u njemu umrežavala i pretvarala ga u „samo senku njega“ kroz koju odjekuju *drugi*.

Opisanom strukturom i funkcijama poglavlja u kojem se prvi put pojavljivao drugi protagonist *Bez mere* nagovešten je eksperimentalni prostor koji je u poetiku proze uvodilo nadrealističko poimanje tekstualnosti i književnih struktura. Poglavlje „Drugog dana“ trebalo je da bude *treći početak* antiromana, odnosno treći način na koji se taj početak mogao odložiti. Antiroman nije imao fiksni početak, već ga je otvarala tranzitorna zona *međudnevica*; sledeće poglavlje je svojim naslovom *početak ili kraj* (p)održavalo uvedenu ambivalenciju, da bi to produženo otpočinjenje dela u trećem poglavlju bilo realizovano kao *odjek* tog nepostojećeg početka i zona *kontaminacije* sa narednim segmentom u nizu. Sve tri jedinice bile su svojevrsni *početak* antiromana, kao i svojevrsna *međudnevica* između susednih jedinica. Narativna sintaksa *Bez mere* istovremeno *naglašava* i *niveliše* prekide i nekontinuiranosti između svojih jedinica, a na osnovu te fragmentarizacije bilo je moguće na nov način aktivirati sistem odnošenja dela i celine, princip strukturnih homologija i intratekstualnih „prošivanja“.

Poglavlje „Drugog dana“ bilo je izgrađeno kao dvočlana struktura zasnovana na figuri *eha*, koja je u „mikrokozmu“ svoje strukture odražavala odnos koji je na višoj, „makrokosmičkoj“ ravni definisao njen odnos sa prethodnim poglavljem. Dvočlana struktura *ogledanja* i unutrašnjeg *kontrapunkta* uvedena poglavljem „Drugog dana“ moći će da se prepozna kao načelo strukturacije tri naredna poglavlja antiromana („Prvi

plakat“, „Idućih dana“, „Popis“),<sup>167</sup> da bi u četvrtom („Kako se nazire jedan drugi svet“) ta struktura unutrašnjeg kontrapunkta opet uključila formu *pesme*, ovaj put pripisane samom junaku. Ukratko, u mikrokosmosu jednog poglavlja se na različite načine odražavao makrokosmički horizont celine dela, što je jedna od osnovnih zakonitosti strukture i poetike Ristićevog antiromana. Koristeći se metaforom gotskog zamka, može se reći da je antiroman *intratekstualističko zdanje* koje je celo odjekivalo parcijalnim, usitnjenim i umnoženim vezama između svojih elemenata, kao utvarnim (sm)ehom celine strukture.

Da takvi učinci strukture i/kao tekstualnosti ne bi postali banalitet forme, bilo je potrebno sprovesti ih u graničnoj zoni vidljivosti gde su na čitaoca mogli delovati kao iznenadni i *unheimlich*, gotski učinak interakcije sa tekstom. *Bez mere* je na različite načine i na svim nivoima strukture provociralo, osveščivalo i aktiviralo svog recepijenta, od otvorene konfrontacije sa njim i horizontom očekivanja programiranim čitalačkim „navikama“, preko igradivanja novih kompetencija za razumevanje drugostepenog *pripovednja poetike* na osnovu raznih uputstava koje mu posrednije ili neposrednije autor (za)daje u tekstu, pa sve do onih najzahtevnijih, za svoje vreme zaista „preuranjenih“, nečujno „režiranih“ i sugerisanih recepcijskih procedura kroz koje je čitalac postajao sudeonik strukturne i hermeneutičke imaginacije avangardnog autora-aranžera. Taj *tekstualistički gotik* nadrealističkog antiromana jeste nešto po čemu je on zahtevno i „zastrašujuće“ štivo i za današnjeg čitaoca.

#### 4. 1. 5. 2. Autor i Roman u antiestetskoj aktivnosti

Tri sukcesivna poglavlja u Prvom delu *Bez mere* – „Smrt fotografa“, „Ruka u oklopu“ i „Roman“ – mogu se čitati kao tri čina viteškog agona između autora-skriptora i junaka Romana. Posmatrana kao celina, ta tri poglavlja čine jedan interni, metapoetički narativ o sukobu, smrti i oživljavanju autora/romana, za koji nije preterano reći da je predstavlja antologijski momenat poetike i istorije modernog (srpskog) romana.

---

<sup>167</sup> Osetna smena tonova i oblika, koja po Ristiću određuje odnos između poglavlja antiromana (204), često je oblikotvorni princip i unutar tih poglavlja. Tako poglavlje „Prvi plakat“ sučeljava kratki pripovedačev uvod i *zvučni plakat* Romanove „obznane“ o izneverenom večnom krugu čudesa“. Poglavlje „Idućih dana“ sučeljava dva paragrafa razdvojena zvezdicom, od kojih je prvi donosio citirani govor junaka, a drugi pripovedačev opis. U poglavlju „Popis“ autor je na polovini poglavlja naglo odustajao od vlastite tehnike i nakon tipografski istaknute psovke „Do đavola“ drugu polovinu poglavlja posvetio (auto)kritici primenjenog proseada.

## *Smrt fotografa: rađanje nadrealističke mimeze automatizma*

Poglavlje „Smrt fotografa“ već i svojim naslovom najavljuje epohalnu raspravu o smrti mimeze. Ali u nadrealističkom antiromanu ta rasprava neće biti vezana samo za poricanje mimetičkog načela. Smrt fotografa kao simbolička smrt realističkog subjekta i predstavljanja, najpre, nije potpuna i nedvosmislena, pošto je interes nadrealističkog autora upravo da promoviše jedan novi tip dokumentarizma. Ta *smrt fotografa* je, takođe, i najava *smrti autora*, do koje će i doći u narednom poglavlju.

Uvode rečenice „Smrti fotografa“ najbolje su svedočanstvo o tekstualističkoj zaokupljenosti autora-skriptora, koji izgradnji romana pristupa pre svega kao *pisanju teksta* i koji od fikcionalne fabulacije beži u otrežnjujuću materijalnu datost tipografske strukture stranice i njene *bes-predmetnosti*:

„Prilježno stvarajući ove stranice, gde nikakvo svoje shvatanje sveta ili nesveta ne beležim, sâmo moje pero prati građenje ovog teksta. Trenutno okrenut, ne tokom, brzacima tog teksta, ne njim samim, ka cilju njegovog stremljenja, ka utoci njegovoj, već bez veze sa njegovim tečenjem, udaljen od njega, (a ipak eto u njemu samom!), trenutno okrenut ka vidiku gde se on zbiva, ja vidim da je on svakako to, prvenstveno to: tekst, štivo, i ništa više“ (47).

To paradoksalno osamostaljivanje subjekta u tekstu van teksta jeste ogoljavanje *autorefleksivnih* i *metafikcionalnih* „vidika“ tekstualnosti van fabulacije. Izdizanje iz/van teksta autor-skriptor predstavlja kao pitanje *orijentacije* u tekstu, koja može biti dvostruka. „Trenutno“ on je *iskoračio* i *zastao* van teksta kao toka i sleda, ne samo narativnog već i elementarno sintaksičkog „brzanja“ teksta-rečenice ka „utoci“ i „cilju njegovog stremljenja“. Taj subjekt u tekstu trenutno pliva „protiv struje“ u nekoj vrsti *orfejskog zaokreta* koji ga ne vraća *nazad* već *izdiže iz-van* teksta u supstancijalno različit prostor – tj. zonu *prostornosti* a ne *vremenitosti* teksta. Metafikcijski za-okret tu se doživljava kao paradoksalno *zbivanje* u tekstu, koje je istovremeno *unutra* i *van*, upravo na samom rubu gde se seku *horizontalno-sintaksička* osa teksta kao *protoka* i *vertikalno-paradigmatska* osa teksta kao *strukture*. Subjekt u pismu je subjekt te raspolućenosti između ose *vremena* i ose *prostora*, između *napred* i *van*, *pripovedanja* i *autorefleksije*. Zato su umetnuta *parenteza* i *uskličnik* iznenađenja tog subjekta u tekstu

antologijski trenutak u istoriji pripovedne samosvesti i nove tekstualnosti u srpskoj književnosti. Jer ono što nadrealistički skriptor otkriva jeste upravo (automatski) Tekst, osamostaljena i antireferencijalna struktura koja se „sama kazuje“, „veze“, „probija“ i „teče po svim akvaduktima“ njegovih plošnih rečenica:

„Kakva ludost da mu tražim, kad bih mu tražio, da on obasjava neke zahteve moje ličnosti! To se veze, probija, teče po svim akvaduktima mojih rečenica, po njihovoj rapavoj površini. Ja vas molim da uvidite, bez daljih sagorevanja, kako se sve ovo ovde *samo* kazuje, i ničie pod mojim pogledom. Nikakvu nostalgiju, nikakve žudnje, ni žaljenja, ni praštanja, nema ovo da ponese od mojih pogleda. [...] Tako sve ovo, tako sve ovo može biti izrazito i plastično, oblačno pamučno i tvrdo, – gradovi su vekovima, gradovi su građeni, peva mi se lekovima, peva mi se uprkos – ostaje izrazito i kad ne izražava mene. (Ni tebe.)“ (47–79).

Pouka koju skriptor izvlači iz nove situacije samoproduktivne tekstualnosti pre svega je antimimetička i antipsihologicistička, čemu će on posvetiti još pažnje. Važniji je paradoks njegove strategije koja *automatski tekst* hoće da predstavi diskurzivnim prezentom koji *govori o* njegovom samokazivanju i „nicanju“ pred skriptorovim pogledom. Pravi automatski upis, „proboj“ i „vez“ teksta imamo tek u intermecu povišene poetske izražajnosti („gradovi su vekovima, gradovi su građeni...“), koji je prožet humorom, ritmičnošću, rimama, ponavljanja i alogičnim spojevima. Paradoks tog prezenta pisanja ipak je instruktivan. On, s jedne strane, pokazuje kako je simultanost *automatizma* i *autorefleksije* nemoguća, dok se, s druge strane, autorefleksija upravo rađa *nad* automatskim tekstom, kad je pisanje prepušteno samoproduktivnosti jezika koja poništava *automatizam* *refleksije* obične, prvostepene kritičke svesti. Nukleus nove, drugostepene svesti *auto-refleksije* rođena je upravo u tom *pogledu* koji vidi samo ruku koja automatski piše, „crti slova“. Praksa automatizma jeste bila rađanje nove svesti o tekstualnosti i novog subjekta posredovane, drugostepene refleksije.

Iskustvo automatskog pisanja, kao seizmografije nesvesnog mrmora i kritičkom svešču neometanog stvarnog toka misli-jezika, predstavljalo je i iskustvo jednog novog tipa *mimeze* i *dokumentarnog* pisanja. Zbog toga je i spor sa realizmom fotografskog aparata mnogo složeniji nego što to izgleda u prvi mah. Ristićeva argumentacija u središnjem delu poglavlja krunisana je jednim primerom, upravo malom parabolom o „dugom“ umiranju fotografa. I sama fotografija se u modernom dobu promenila:

„njegova uloga postaje sve manje portretistička, sve ravnodušnija, [...] i – iz mizantropije – sve mistifikatorskija“. „Njegovo pesničko sočivo je neumoljivo“, te beleži i postepeno i tiho odumiranje fotografa, kao metonimiju degradacije načela fotografske mimeze, tj. „kako fotograf, koji je poslednjih meseci jeo samo po jedno jaje i pio nekoliko gutljaja vermuta dnevno, kako se gubi . . . a kako dugo umire“ (48).

Zanimljiv je način na koji opisana parabola o smrti fotografa zadobija dvostruk status i smisao unutar antiromana. U jednoj od metanarativnih rekapitulacija, isti ovaj odlomak biće sugerisan kao jedan od *viteških podviga* Romana, koji je „mađioničarskim pokretima otrovao fotografa“ (53). Značilo je to iz samog narativa dati jedno alternativno viđenje epizode i njen „snimak“ iz drugog ugla, iz ugla povesti o Romanu, koja je, inače, u poglavlju „Smrt fotografa“ suspendovana u ime autorove metapoetičke diskusije o načelu mimeze. Utoliko je Romanovo crnoromantičko trovanje fotografa scena *paralelna* sa autorovim metanarativnim spekulacijama, a njihovo razdvajanje i koegzistiranje mogući su u meri u kojoj su narativni nivoi na kojima se oni odvijaju različiti. Ujedno, to je značajno uputstvo čitaocu o postupku konkretizacije idejno-teorijskih sadržaja u antiromanu. Ono što predstavlja kritičko-teorijsku refleksiju na metanarativnoj ravni autorsko-skriptorskog diskursa, na ravni romana o Romanu biva imaginativno konkretizovano u formi narativnih događanja, u skladu sa gotskom-romantičkim okvirom i odabranim kodovima viteške romanse.

Ista jedinica teksta dobija još jedan sloj značenja. U drugom izdanju *Bez mere* ovaj odlomak je bio praćen Ristićevim objašnjenjem, koje ga je praktično vraćalo u dokumentarno-iskustveni pretekst na osnovu kog je prvobitno bila izgrađena mala pripovedna alegorija o smrti fotografa i statusu mimeze. Iz te naknadne perspektive autor epizodu dekodira u autobiografskom ključu:

„To umiranje fotografa, koje ovde ima vrlo jasan alegoričan smisao, predstavlja u stvari sećanje na fotografa u Rogaškoj Slatini koga sam svojim očima gledao, što me jako impresioniralo, kako, bled i sasvim lelujav, na smrt bolestan, na terasi 'Kursalona', polako jede svoje rovito jaje“ (250).

Postupak je vrlo karakterističan za naddeterminaciju pojedinačnih elemenata antiromana, koji su na ovaj i srodne načine dobijali različita osvetljenja i participirali u više različitih narativnih nizova i semantičkih konteksta. Tako je i parabola o smrti

fotografa u konačnom ishodu imala tri sasvim različita osvetljenja: autorsko *sećanje*, skriptorova *parabola*, Romanova *avantura*. Od trećeg izdanja *Bez mere*, koje će sadržati i jednu pravu, *privatnu fotografiju* (Ristićeve guvernante), poglavlje o smrti fotografa i portretističkoj ulozi fotografskog aparata dobijalo je još jedno dopunsko i pretumačujuće, naknadno osvetljenje. Ristićeva autobiografska impresija ipak ima produktivan uticaj na recepciju naznačenog fragmenta, čiji je alegorijsko-aluzivni govor sada bilo moguće dopuniti slikama telesne degradacije „na smrt bolesnog“ fotografa koji se autoru ukazuje u jednom vrlo *romanesknom* obličju „bledog“ i „sasvim lelujavog“ *duha*. Ta naknadna autorska dokumentarizacija zapravo je pojačala *gotski* utisak i atmosferu scene.

Iz perspektive antiromaneskne diskusije o realizmu, smrt fotografa trebalo je da diferencira zastarele, portretističke, biografske i personalističke modele mimeze, kako bi se zadržala i iskoristila ona eksperimentalna, poetska i depersonalizovana vizija mimeze koju je oličavalo *automatsko pisanje* koje „ostaje izrazito i kad ne izražava“ sadržaje autorove ličnosti. Bio bi to čisti dokument, bez tradicionalno shvaćenog subjekta i realistički predstavljenog sveta: „Ja ću se još brinuti da fotografski aparat odigra po neku ulogu, pa katkada i prvog ljubavnika, ali nema više nade za muzičare i političare, za filistre i psihologe! [...] Ha, blago nama, koji se u samom jezgru personalnosti borimo protiv naše te zenice same“ (48). U ovom odlomku, kao i u brojnim segmentima antiromana koji se bave sličnom problematikom, sadržano je objašnjenje šta je Ristić podrazumevao kad je „anti-roman“ odredio kao „anti-subjekt“ ili „anti-ja“.<sup>168</sup>

Cela diskusija o fotografskom (ali i kinematografskom<sup>169</sup>) aparatu biva uvedena zato što autor-skriptor namerava da u antiroman unese određene autobiografske elemente:

---

<sup>168</sup> Stavovi bivaju podvrgnuti i maloj intertekstualnoj diskusiji, odnosno kontrapunktu između tvrdnje „pokojnog Goethea“ o personalnosti kao najvećoj sreći, koju autor-skriptor odbacuje, i neprevedenog epigrafa-citata iz A. Malroa, koji se, srodno autoru-skriptoru, pita: „Šta postaje svet koji je moja predstava ako jedva da imam interes za samog sebe i ako smatram suštinski lažnom volju da se ta predstava *izgradi?*“ (49).

<sup>169</sup> Slična je situacija i sa kinematografskim aparatom i filmom, koji se kod Ristića zakonomerno vezuje za popularnu kulturu: „Pa ni kinematografskom aparatu ne treba više zvezda holivudskih, ni nezamenljivosti čijih bilo očiju. Bezbroyni poluobnaženi stasovi ženski, i tolika lica, koji pod svakom svetlošću mogu da budu žuđeni [...] nama je dobro došla ona, i ona, i ona svetska star koja je sama: negacija svog ideala“ (48).



„nešto se u meni sprema da sveže u ove imaginarne pakete i izvesne otpatke moje povesti, pa ipak, [...] nikako, ni onda ne treba shvatiti da se to ja po ovim livadama-crnim-tablama crtam. Ne, takvom se kredom ne hranim, ne branim, ne tešim, ne plašim. To nisu moje uspomene. Izvesni podaci, izvesni snovi, izvesni trenutci, živopisni uspesi nečega nada mnom, zahtevali su da se obnove u ovom štivu. Neka avlija . . . To nema nameru da me stavi pred fotografski aparat“ (48).

Odlomak je značajan kao ilustracija statusa koji autobiografski, tj. dokumentarni elementi imaju u antiromanu. Oni su dekontekstualizovani, fragmentirani i tretirani ne kao deo lične povesti već kao svedočanstvo razvlašćenja, „živopisnih uspeha“ *nečega* nad subjektom. Zahvaljujući autorovoj eksplikaciji namere da u antiroman unese i „otpatke“ svoje lične istorije, celo poglavlje „Smrt fotografa“ postaje najava poglavlja „Svedok ili saučesnik“ gde će autor-skriptor tu svoju nameru i ostvariti. U tom poglavlju nedovršena misao ili asocijativni blesak „Neka avlija“ biće protumačen kao vrsta umetnutog kinematografskog kadra, „upadica“ i „mamac“, koja (pri)stiže iz budućnosti knjige-filma.<sup>170</sup> Nizovi prolepsi i analepsi, „odjeka“ unapred i unazad, regularno se obnavljaju u fragmentarizovanoj strukturi antiromana.

Posebno je važno da autor za novi tip dokumentarizma i mimeze koja bi bila analogna poetskoj upotrebi fotografskog aparata sugeriše model *rejograma* ili *fotograma*. Reč je o eksperimentalnoj fotografskoj tehnici koja se sastoji od postavljanja određenog predmeta ili negativa fotografije direktno na fotosenzitivni papir koji se potom izlaže svetlosti. Tehnika je bila popularna u srpskom nadrealizmu, a Ristić, uz Vana Bora, jedan od njenih najaktivnijih istraživača.<sup>171</sup> Fotogram je primer hipermimeze koja dovodi do efekta čudesnog: „Sad samo postavim tu grivnu, taj lelujavi otisak između svetlosti i polja: čudo postaje moguće“ (48). *Smrt fotografije* značila je *rađanje fotograma*.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> „Ona [„neka avlija“ – B. A.] je prvi put preletela kao krilo brzo smenjene slike na platnu, negde oko smrti jednog fotografa, i već ju je onda Roman vrebao svojom bliskošću“ (91).

<sup>171</sup> O Ristićevim fotogramima, njihovoj narativnosti, ciklizaciji i kinematografskim svojstvima pisala je M. Todić (Тодић 2002: 59–60). Autorka podseća da su „svi poznati fotogrami“ Vana Bora i M. Ristića nastali u isto vreme (1928) i u istoj „radionici“ u Vrnjačkoj Banji, a o značaju tehnike govori i to da je manifest beogradske grupe na početku almanaha *Nemoguće* bio ostvaren „u multimedijalnoj formi – simultano u dva različita jezička sistema – rečju i fotografijom, tj. fotogramom“ (61).

<sup>172</sup> Dekontekstualizovani autobiografski odlomci kao vrsta fotograma, direktnog postavljanja predmeta na senzitivno platno teksta, predstavlja zanimljivu intermedijalnu varijaciju na temu odnosa književnosti i fotografije. Ona može poslužiti i kao dopuna ili korektiv Birgerovom stanovištu da „u oblasti književnosti ne postoji nikakva tehnička novina koja bi proizvela dejstvo uporedivo s fotografijom u likovnim

Poglavlje „Smrt fotografa“ mnogo je složenije, ambivalentnije i za strukturu antiromana važnije nego što bi to bila kritika realističke mimeze. Ono je ilustrativno i za poseban tip *fragmentarnog* pisanja, gde se tekst poglavlja kreira kao niz mikrojedinica (motiv ruke koja ispisuje tekst, alegorija o fotografu, depersonalizacija, tehnika filma, fotografije i fotograma, popularna kultura, citati i epigrafi, narativna prolepsa) od kojih svaka kao mali „imaginarni paket“ biva upućena na zasebnu adresu, tj. ulazi u zasebne narativne nizove i različite odnose i *sisteme odnosa* sa drugim, slično građenim jedinicama antiromana, koji usled tog „mrvljenja“ i unutrašnjeg premrežavanja strukture zaista postaje jedan *međutekst* u kojem se sve u svemu ogleda i odjekuje. Metafikcionalni obrt i samosvest do koje je autor-skriptor došao u ovom poglavlju, spremajući se da u povest o Romanu unese i odlomke vlastitih sećanja, neće ostati bez poetičkih posledica. Kao što smo nagovestili, *smrt fotografa* bila je zapravo i *smrt autora*, čija je posledica morala biti – (bartovsko) *rađanje teksta*.

#### *Ruka u oklopu: viteški agon autora i Romana i rađanje teksta*

Posledice porasta pripovedne samosvesti u poglavlju „Smrt fotografa“, odmah će se osetiti i na drugom polu *Bez mere*, tj. u izgradnji povesti o Romanu. Porast samosvesti autora-skriptora kod Romana izaziva sličnu volju za emancipacijom i iskoračivanjem iz „brzaka“ fabulacije, ali uz mnogo očigledniju predstavu violentne i razorne prirode fenomena književne samosvesti. Poglavlje „Ruka u oklopu“, parabola o *viteškom okršaju* između autora i junaka, viteza pisanja i viteza o kojem se piše, predstavlja jedan od najznačajnijih momenata Ristićevog antiromana. Paradigma viteškog i gotskog romana tu možda pokazuju maksimum produktivnosti kao okvir za imaginativnu konkretizaciju problema tekstualnosti i pripovedanja, odnosa instanci pripovedača i junaka, sadržaja i forme.

Naslov poglavlja „Ruka u oklopu“ sugeriše osnovnu postavku događaja koji će uslediti: to je emblematski simbol viteza-oklopnika viteških i gotskih povesti, upravo *sinegdoha* viteza i njegovih osnovnih vojničkih aktivnosti (mač). Uzeta kao izolovana sintagma, ona skreće pažnju i na odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg, živog tela i metalnog oklopa, pa i na telo skriveno ili zarobljeno u oklopu.

---

umetnostima“, gde je s pojavom ezaktnog fotografskog prikazivanja oslabila mimetička funkcija slikarstva (Birger 1998: 47–48).

Početak poglavlja ničim nije otvoreno najavljivao dramatičan događaj koji će obežiti njegov kraj. Nakon autorovih metanarativnih spekulacija o smrti fotografa i novim mogućnostima mimeze u romanu, poglavlje „Ruka u oklopu“ vraćalo se narativnim tokovima i viteškom svetu Romanovih avantura. Uvodna topografija evocira egzotični svet španske Alhambre, omiljenog romantičkog toponima, ali preko nje i zemlju baroknih viteških romana i Amadisa.<sup>173</sup> U poglavlju se pominju „smrtni ljubavnici“, „oružaju se oklopnici, OKLOPNICI, lome se jasni zraci samurajskih sablji“, a pokreće se i pitanje „basnoslovne prošlosti“ i staze određenih (žanrovskih) kontinuiteta.<sup>174</sup> Osnovni utisak ipak predstavlja izuzetna hermetičnost pripovedačevog diskursa, koji je aluzivan, izmrvljen i nekoherentan, kao i evidentni „nemir“ u njegovim naglim smenama prvog, drugog i trećeg pripovednog lica.<sup>175</sup> Ta dezorijentisanost i raskomadanost narativa donekle oslikava i stanje samog obolelog i ranjenog Romana, koji je „satrven, smrvljen, izmrcvaren“ (51).

Roman i njegov roman u analognom su stanju slabosti, nemira i dezintegracije. Taj viteški topos o ranjenom heroju, kojeg zatičemo na najnižoj tački njegovih avantura, ključan je za obrt koji sledi, gde će „baš kad je sasvim ubijen, prignječen, ugnjetan bio, da se razvije taj beskonačni požar“ i Romanov „zanos poslednjeg iščezavanja“ (51). Romanov nagli *zanos* i *pobuna* predstavljeni su kroz tipičan motiv plamene romantike i eruptivnog viteštva: „Tad plane, kao da je bio zmija od žari, kao da je bio ućutan plamen, koji je čekao svoj čas, plane u žutu naglu vatru taj zavoj koji mu je obavijao ranjeno čelo, ali skrivao vid“ (51). Ono što sledi je „božanstveni duh prevrata“ u kom će se Roman, slično autoru-skriptoru u prethodnom poglavlju, *re-orijentisati* i umesto „brzacima“ narativne sintakse krenuti na napreduje ka površini teksta, na kojoj će se sresti, sukobiti i uzajamno poništiti *ruka romana* i *ruka autora*.

Taj dramatični viteški okršaj između autora-skriptora i Romana, viteza pisanja i viteza o kom se piše, jeste i (post)moderno viteštvo same romaneskne forme, koja u

---

<sup>173</sup> Motivom Alhambre Ristić se pridružuje širem fenomenu romantičkog *alhambraizma*: „Vremenski i kulturološki udaljeni, a ipak geografski bliski, srednjovekovni španski Mavri inspirisali su romantičarsku književnu modu koju su kritičari u našem veku nazvali *alhambraizam* i definisali ga kao 'trend sentimentalnog egzotizma povezan sa Alhambrom, i fantastično ekstravagantnom i romantičnom vizijom same Španije'“ (Saglia 1997: 197).

<sup>174</sup> „Pa kojim je to drumom, u basnoslovnoj prošlosti, pošao taj udes, [...] da se tu zdrobi u mrve bez pokajanja njegova davna glad“ (Ristić 1986: 50–51).

<sup>175</sup> „Neću da govorim, ne mogu da ćutim“, „Lomi me božanstveni duh prevrata“; „Nije li samo zavist koja ti tu pred prozorom kreće ruku“, „Doneo sam ti na podu samo razasuto trnje“; „Bez strave, bez straha, oružaju se oklopnici“, „Život, kaže on, a nepojamne zavese praskaju crvenim zvezdama kojima je lagao“, itd.

alegorijskim kodovima romanse i romantike, dakle generičkim kodovima vlastitog porekla, inscenira jedan teorijski i umnogome *budući* događaj (bartovske) *smrti autora i rađanja teksta*. Taj događaj predstavljen je kao jedan eminentno *tekstualistički* događaj, gde se Roman najpre od *viteza*, logikom sinegdohe, kondenzacije i pribiranja snage, pretvara u vlastitu *ruku u oklopu*, i od ruke *iz* teksta u *ruku teksta*, koja sintaksički nezaustavljivo napreduje ka *tekstualnoj površini* kako bi je najzad *probila*, zasjala nad njom i potom pala na *ruku skriptora* i zaustavila ne samo fikcionalno fabuliranje već i ono što se činilo da za njim ostaje: pisanje o pisanju.

„Mala drvena kuća sa prozorima od crvenog stakla, pred njom si, oklopniče, OKLOPNIČE u šumi, a ona, tek što je pred tobom postala, nestaje pod jednim besnim zamahom tvoje gvozdene ruke, svaki prst u oklopu od srebra, silna, tvrda, neporečna ruka, – da bi presekla, da bi slupala, čim počne samo da se izvija, svaki napev zbivanja. Ta ruka, ta ruka oklopnika, koja je maločas trebala da bude samo kontigencija ovog pisanja (i tek da igra ulogu u kolibi pred koju ju je ono dovelo), samo ptičiji detalj rođen u žitu ovog zabrežja, evo gde se svojom gvozdenom pesnicom probija kroz lomne rešetke svoje sporednosti, svoje kutije,<sup>176</sup> da bi se *probila* iznad neba rakova koji su reči, ovih školjki, iznad ovog žala, ove terase nemara . . . I ruka ta sad blista nad vidikom, *i upravlja i brani da se rodi, da se rađa* u datom zalasku sunca, u zadatoj temi predvečerja, *da se zbiva ma koji drugi događaj no sam događaj ovog pisanja*. Mesto da bude samo užlebljena u kartonsku konstelaciju jedne stvorene vasiona, ona se ispružila, zasijala, da bi ona carovala stvaranjem, ništenjem te vasiona. I evo gde ova više i ne postoji. Kao za prvu reč, povedenu zavišću, ovo je samo pisanje, iz koga se iskrala, da bi nadvladala, da bi zavladala, jedna skupocena ruka u metalu, – da bi preprečila put toku iz koga je i sama izbila, da bi skrhalo svaki drveni most, svaku parcelu, *da bi neumitno pala na moju ruku i stala*.“ (51–52, kurziv B. A.).

Gnev heroja, bes i pobuna romantičkog viteza, autodestruktivni nagon forme i njen „zanos poslednjeg iščezavanja“ (51), pokazuju u čemu počiva *anti-romanesknost* kao novo viteštvo (nadrealističkog) Romana. Osmotrimo li pažljivo parabolu o emancipaciji Romana, primećujemo najpre antipredstavljajući i antianegdotski nagon za prekidom „svakog napeva zbivanja“ i „zadatosti“ ma kakve fabulacije u „kartonskoj konstelaciji jedne stvorene vasiona“. Ona je označena uništavanjem „male drvene kuće

---

<sup>176</sup> Na ovom mestu u tekstu se nalazi fusnota: „Ovde smisao klizi kao na ledu od unutrašnjosti ka površini, jer 'sporednost' i 'kutija' zauzimaju iste sintaksičke položaje u rečenici, a prvo je pojam stanja te ruke, drugo međutim njenog omota, van nje“ (52).

sa prozorima od crvenog stakla“, koja „jednim besnim zamahom“ Romanove „gvozdene ruke“ „nestaje“ tek što je *na početku te rečenice* „postala“. Ali taj antifiktionalni momenat nije sve niti ono glavno što se u ovoj epizodi događa. Prava drama sadržana je u odnosu između autora i junaka kao *dvojnika*, koji se *ogledaju* kroz „hrapavu“ tipografsku površinu *teksta* i čije se imperijalne volje i uloge nadmeću u pogledu vladavine tekstem i njegovim sadržajem. Junak se pobunio protiv svog tvorca i postaje njegov rival, koji pustoši i razgrađuje ono što skriptor upravo proizvodi, kako bi njegova, Romanova, ruka „carovala stvaranjem, ništenjem te vasion“, *upravljajući* njom i *braneći* „da se zbiva ma koji drugi događaj no sam događaj ovog pisanja“. Razmak između dvojnika, protagoniste *ispod* i protagoniste *iznad* ogleдалa teksta, sve više se smanjuje, a s njim se smanjuje i razlika između *vremena pripovedanog* i *vremena pripovedanja*, težeći onom *potpunom prezentu* automatizma u kojem bi se u tekstu sve *samo kazivalo* i u kojem bi dvojnici bili jedno i isto. Nemogućnost tog *prezenta* i *dvojedinstvenog lika* junaka i autora predstavlja glavnu dramatiku ove poetološke parabole.

U pogledu dvojništva potrebno je primetiti da Roman zapravo ponavlja ono što je autor-skriptor već „proživio“ u prethodnom poglavlju. Ono rađanje metafiktionalne samosvesti nad prazninom automatskog teksta koje je tematizovano u „Smrti fotografa“, poglavlju koje pripada metanarativnom toku skriptora i njegovom romanu o pisanju, sada se u „Ruci u oklopu“ realizuje i kao imanentopoetička parabola u toku *Bez mere* koji pripada Romanovim avanturama. Taj pripovedni *déjà vu*, slično dvama poglavljima u kojima se Roman obreo u srednjovekovnom zamku,<sup>177</sup> zapravo je *dvojedni događaj* razložen na dva sukcesivna događanja, ili dva „snimka“ iz dva različita ugla, u dva susedna poglavlja antiromana. Ukrštanje horizontalno-sintagmatske (metonimija) i vertikalno-paradigmatske (metafora) ose koju je osvestio autor-skriptor, u Romanovom slučaju predstavljeno je kao postepenost njegovog spiralnog sintaksičkog napredovanja *ka tekstualnoj površini* na kojoj dolazi do *metaleptičkog obrta* kojim protagonisti zamenjuju uloge, te junak postaje autor, a autor junak.

Umesto da igra dodeljenu mu ulogu na odgovarajućem narativnom nivou i ostane „samo kontigencija“ autorovog „pisanja“, Roman se otima pripovedanju, menja smer i svojom „gvozdenom pesnicom“ se „probija kroz lomne rešetke svoje sporednosti, svoje kutije“, napredujući vertikalno kako bi se „probio“ „iznad neba rakova koji su reči“, tj.

---

<sup>177</sup> Reč je o tehnici *dekliniranja* antiromaneskne strukture, koje smo analizirali povodom dva poglavlja o Romanovom povratku u srednjovekovni zamak.

probio i onaj *oklop* i *olovni okvir* tipografske površine teksta u kojem je zarobljen. Taj poslednji požarni zanos Romana je njegovo osveščivanje da se zli čarobnjak i njegov pravi neprijatelj ne nalazi oko njega, u fikcionalnom svetu koji ga okružuje, već u zamku samog teksta do čije se površine treba probiti kroz *šumu tipografskih simbola*. Romanovo kretanje je u tom smislu srodno plivanju nasuprot struji fikcionalne fabulacije koja ga (za)nosi, njegovo „iskradanje“ iz narativne sintakse, kako bi se usmerio ka peru koje tekst, stupnjevito i linearno, reč po reč i red po red, ispisuje. Kao što se skriptor u prethodnom poglavlju našao usred teksta a ipak van njega, okrenut strukturno-prostornim vidicima gde se tekst zbiva a ne sintaksičko-narativnim „brzacima“ kojima on linearno otiče ka svom cilju i utoci, tako se i Romanova ruka „iskrada“ sa svog ontološkog nivoa kako bi „preprečila put toku iz koga je i sama izbila“, rušeći svaki „most“ i posredovanje između njega i autora, sve do njihovog poistovećenja i uzajamnog poništenja. Jer u trenutku kad *ruka romana* probije okov i okvir teksta, ona će „neumitno“ pasti na ruku autora, ali ta pobeda je zapravo njihova zajednička smrt. U pitanju je jedan izvanredan primer dramatizacije narativne *figure metalepse* koju je moguće zabeležiti na samom kraju, u poslednjoj reči poglavlja.

Autor i junak su, po logici Ristićevih naratoloških ispitivanja, zapravo *spojeni sud* jedne iste funkcije i instance pripovednog teksta, čijim metaleptičkim proklizavanjima dolazi do smene pripovednih modusa. U tom „spojenom sudu“ *plima junaka-Romana* je nužna *oseka autora-pripovedača*. Romanovo imperijalno napredovanje kroz tekst i osvajanje prostora tekstualnosti moguće je samo uz svesno pasiviziranu poziciju nadrealističkog autora-pripovedača koji, lišen volje za vlastitim samoizražavanjem, posmatra kako se pred njim tekst osamostaljuje sve dok ne iščezne svaki događaj osim „sam događaj ovog pisanja“. Vrhunac tog povlačenja jeste trenutak kad Roman na trenutak zauzima tu poziciju autora i poistovećuje se sa njim. Kada se Romanova ruka emancipovala (iz) *oklopa teksta* i „zasijala“ nad njim, to blistanje ruke teksta koji se kao talas ili kap izvio nad samim sobom,<sup>178</sup> jeste jedan munjeviti iskorak i nemogući trenutak *izvan vremena*,<sup>179</sup> trenutak čistog prezenta u kojem junak, koji još nije autor, zaposeda autora, koji još nije junak. To je svojevrsna realizacija metafore, kratak spoj ili

---

<sup>178</sup> Ta izviiskra teksta je još jedna replika na Ruku slave otisnutu na koricama prvog izdanja *Bez mere*, i sve reflekske tog opsesivnog motiva ruke kroz antiroman.

<sup>179</sup> Iz istoimenog poglavlja i jednog od tri „geometrijska mesta“ aniromana.

*coincidentia oppositorum*, sam trenutak Romanovog trijumfa, iskoraka iz teksta/fikcije i osvojene slobode.

Taj *metaleptički obrt* u kojem junak *postaje* autor-pripovedač znači kraj pripovedanja i pisanja, pošto emancipovana ruka junaka nužno pada nazad u okove pisma. Pri tom padu kao postovećenju ona i ne zaustavlja autorovu već vlastitu ruku. Metaleptički obrt koji je simbolizovala *izviiskra ruke* nad tekstem, u samom narativnom tekstu se ogleda u gotvo neprimetnoj premda lingvistički transparentnoj činjenici da je *Romanova ruka* ta koja ispisuje poslednju reč poglavlja i stavlja tačku na njega: *da bi neumitno pala na moju ruku i stala*. Jer ruka koja „staje“ nije autorova („moja“) ruka, već neka druga ruka koja „neumitno pada“ na nju, Romanova ruka koja se na trenutak oslobodila olovnog oklopa teksta i koja se u svom „neumitnom“ pada poistovećuje sa autorovom rukom i stavlja *tačku* na tekst poglavlja. Taj trenutak identifikacije je obostrana smrt. Ako je *ruka Romana* u dvoboju pobedila skriptorovu *ruku sa perom*, to *viteštvo u tekstu* je dvostruko destruktivno i pokazuje suštinsku sauslovljenost dve instance. Oslobođenje Romana je njegova smrt; smrt autora je i smrt Romana. Posle tog *uzajamnog suicida*, ostaje samo *nulti stepen pisma*, bespregledno more ili olovna šuma razvlašćene tekstualnosti.

Pukotina kroz koju je nadrealistički Roman probio s one strane fikcije i teksta je jedan epohalni i nezaceljivi procep, rana na telu klasičnog romana nastala rađanjem automatskog (meta)teksta. Taj tajni hodnik u srcu zamka-antiromana, gde se Don Kihot obračunava sa Servantesom kao arhičarobnjakom, predstavlja jednu novu teritoriju i specifično nadrealistički dopis na „planimetriji“ forme romana. Gotski zaplet ove epizode, zasnovane na mađioničarskom triku ili čudu narativne metalepse, predstavlja zasigurno antologijski trenutak i istorije i teorije romana. On ima i svoj nastavak.

*Roman: narativna rekapitulacija i vaskrsavanje romana*

Kraj poglavlja „Ruka u oklopu“ označio je smrt i kraj romana: *tačka* koju je je Romanova *ruka*, ispustivši svoj *mač* i preuzevši skriptorovo *pero*, spustila na kraj tog poglavlja jeste tačka koja bi trebalo da padne i zaista pada *na ceo roman*. To je *prvi lažni kraj* romana o Romanu. Da je u pitanju zaista bila *smrt romana* svedoči upravo naredno poglavlje, koje je metonimijski (po junaku, žanru i delu) naslovljeno „Roman“. To je Roman u romanu, *mise en abyme* poglavlje koje reaktivira onu osnovnu metaforu i udvajanje na kojem počiva struktura metafikcije kao romana o Romanu. U poglavlju

„Roman“ autor-skriptor je svog mrtvog junaka ponovo „uvezivao“ i kondenzovao iz njegovih „posmrtnih“ tekstualnih ostataka u prethodnom narativu, kako bi pripovest mogla biti obnovljena i nastavljena. Tehnika *lažnih* krajeva romana i postupak usmrćivanja i vaskrsavanja romanesknog junaka, predstavlja još jedan na repertoaru eksperimentalnih postupaka Ristićeve avangardne metafikcije, ali i reaktiviranje nekih od toposa viteških romana.

Kako Roman vaskrsava u vlastitom romanu? Postupak koji Ristić uvodi za ispunjavanje te specifične potrebe *obnavljanja pripovedanja* koju je nametnula auto-destruktivna priroda radikalne metafikcije i ža(n)ra romana, mogao bi se odrediti kao postupak narativne, odnosno metanarativne *rekapitulacije*. Ona se sastojala od sažetog obnavljanja sećanja na sve ključne tačke prethodnog narativa, u linearnom poretku po kojem su se one događale, dakle u nekoj vrsti fragmentiranog i *ubranog snimka* dotadašnjeg narativa koji bi stizanjem u tačku iz koje se narativna rekapitulacija izvodi bio spreman za ponovno otpočinjanje. Prvostepeni narativ je tokom tih metanarativnih rekapitulacija *stajao u mestu* kako bi se pribrao i ucelovio, te obnovljen, i preobražen tom obnovom, nastavio dalje. Ta rekapitulacija, kao svojevrsan *tok svesti* i *samosećanja* forme, imala je unifikujuću, objedinjavajuću i kompenzatornu funkciju naknadnog utiskivanja jedinstva u disperzivno narativno telo antiromana. Za ostvarenje unifikacije Ristić se koristi modelom *sintaksičkog jedinstva*. Sve (meta)narativne rekapitulacije po pravilu date kao jedna jedina *rečenica-poglavlje* koja svojim neprekinutim ritmom i tokom magijski oživljava celinu raskomadanog narativa. Poslušajmo kako ceo dotadašnji narativ *Bez mere* zvuči pri autocitatnoj rekapitulaciji, *sintaksičkoj inkantaciji* za oživljavanje Romana:

„**Evo.** Čovek koji je posle sumnje ('probavio je sate na kolotovima odasvuda'), nezaustavljen pred kapijom grada čak ni devojačkim glasom, čak ni nemarom pred svačim, ubio vodenu aždaju, proneo dah prevrata kroz uske ulice kamenom popločane, on koji je video sav razbuktali vulkan u kataraktama, za metafizičkim putevima njegove žudnje, pa dogledao nezavisnost događaja od sve te strategije, on koji nije posumnjao u lavovo srce čak i kada je u očima lava pročitao samo osudu i nerazumevanje, on koji ne nalazi mira ni u himni koju mu Drugog Dana peva odani vojnik, on kome su neobjašnjivi događaj sa časovnikom i dan u šumi ostali mutni kao snovi govora, on, brat naš, koji se nije nahranio ni hlebom svežeg uzvika, ni svežim hlebom svog gorkog uzvika: 'IZNEVERILI SMO VEČNI KRUG ČUDESZA!', on, čovek od kore



drveta, on, 'vizija izazvana rečima: nepomični otac', on koji je zapevao 'karmanjolu ljubavi', on koji je hteo i nije mogao da zagleda šupljim pogledom u oči svakom, od dželata do kaluđera Ambrozija u divno razderanoj mantiji, on sa mađioničarskim pokretima otrovao je fotografa, da bi, izgubivši svoj lik nezamenljivi, postao sam dah jedan ludog vetra, samo talasić koji prenosi, izvlači jednu nevidljivu strunu toga hujanja, on, pretvorio se sav u ruku oklopljenu da bi smrvio malu drvenu kuću sa crvenim oknima u koju je bio predodređen da uđe dok je još bio ceo oklopnik (više no ruka samo, manje no ruka samo), da bi zaustavio moju ruku, on, **evo**, opet čvrsto uvezan i slobodan, junak svih doba [...]“ (53–54; reč istakla B. A.).

Rečca „evo“ koja se pojavljuje na dva mesta ovog poglavlja ima dve vrlo važne konceptualne funkcije. Najpre, na kraju rekapitulacije ta rečca „evo“, bliska funkcijama *deiktika*, koje skreću pažnju na konkretan kontekst situacije iskazivanja (ja, sada, ovde), jeste mesto preseka, mesto gde *rekapitulacija*, u svojevrsnoj figuri *narativnog uroborusa*, guta vlastiti rep, odnosno tokom rekapitulacije stiže do mesta sa kog se ona izvodi, te ponavljanjem vlastitog početka („evo“) iskoračuje iz narativne rekapitulacije i prelazi na narativnu progresiju, dajući prvi novi snimak svog misteriznog, „uvezanog i slobodnog“ *junaka svih doba*. Ona je mali autocitat i autoreferentna kopčica, koja po-kazuje šta se dešava i sa ostalim tačkama prethodećeg narativa, koji se preko ključnih reči i motiva, a katkad i doslovnih autocitata pod navodnicima, „ukopčavaju“ i „prošivaju“ sumarnim diskursom rekapitulacije. Kao takva, rečca „evo“ vrši još jednu zanimljivu funkciju, ovaj put naglašavajući dijalektiku dela i celine, koja se višestruko ispituje ovim metonimijski naslovljenim poglavljem. Reći da se poglavlje „Roman“ sastoji od jedne jedinstvene rečenice zapravo i nije sasvim tačno, pošto njegovu prvu i uvodnu rečenicu čini već rečca-rečenica „Evo.“ Ona je kao takva, i upravo takvom svojom hiperredukovanom merom, protivteža i ekvivalent celom sintaksičkom slapu druge rečenice poglavlja, koja u sebi sažima celinu do tada ostvarenog romana. U odnosu na tu prethodnu celinu narativa, koji sažima u jednu rečenicu, celo poglavlje „Roman“ kvantitavno predstavlja tek jednu reč(eni)cu „evo“. Funkcija rečce-rečenice „evo“ saobrazna je funkciji poglavlja u kojem se nalazi, i ističe smisao funkcije ucelovljenja: celovita *rečenica-poglavlje* („Roman“) identična je celovitosti *najkraće reči* koja može imati *funkciju rečenice* („Evo.“). Sintaksa kao model narativne celovitosti trebalo bi da ima onu gustinu i morfološko jedinstvo koje ima pojedinačna reč kao celovita jedinica značenja. Narativna

hijerarhizacija analogna je hijerarhizaciji unutar jezika kao sistema (slovo, reč, sintagma, rečenica).

Na sličan način, seo (anti)roman na kraju bi trebalo moći podvesti pod jednu reč ili označitelj, pod ime dela, tj. naslov *Bez mere*. Za razliku od prethodnog poglavlja o smrti romana koje se završavalo *tačkom*, kraj ovog poglavlja obnovljenog pripovednog elana autora-skriptora završava se sa *tri tačke*, kao tipografskim sibolom nastavljanja. Na isti način završavaće se i prvi pravi kraj antiromana *Bez mere*, gde je sam Roman rekapitulirao vlastite avanture, a njegove poslednje reči bile su „bez mere . . .“ (197), što je na takvoj finalnoj i graničnoj poziciji *kraja dela*, značilo povratak na njegov početak, tj. metaleptičko izbijanje na naslovnu stranicu knjige sa naslovom *Bez mere*. Pošto će se i taj *prvi pravi kraj* celine dela dramskom odeljku „Doživotna sloboda“ ispostaviti kao još jedan lažni kraj, postupak sintaksičke rekapitulacije, kao zakonomerna tehnika pribiranja i ucelovljenja dela, moraće da bude obnovljena još jednom, ovaj put u „Epilogu“ kao stvarnom o-končanju dela. Ali, kao što to pokazuje i prva rekapitulacija posle prvog lažnog kraja i smrti Romana, svako sumirajuće pribiranje je samo veliki udah forme koje sa sobom uvek nosi rizik nastavljanja i ponovnog otpočinjanja. Nastavak *Bez mere* u spisu „Od istog pisca“, a potom i kroz ukupnu sintaksu Ristićevog opusa, to će dalje potvrditi.

Postupak rekapitulacije poznat je u muzici, gde se pokazuje i kako rekapitulacije mogu biti lažne, nepotpune, doslovne ili varirajuće, kao što mogu unositi i nove momente između onog što ponavljaju. To skreće pažnju na specifičan oblik i neke od narativnih posledica Ristićeve antiromaneskne rekapitulacije. Najpre, u naknadnom sintaksičkom rezimeu epizode su date u njihovom linearnom poretku, bez premeštanja redosleda po kojem su se prvobitno pojavljivale. Stepenn sličnosti između načina na koji je sadržaj određenog poglavlja artikulisan pri rekapitulaciji i njegovog izvornog oblika kreće se od doslovnog (auto)citata do različitih varijacija naslova i ključnih motiva, pa sve do opisa koji *dopunjavaju* narativni prospekt ili daju tumačenje i novo osvetljenje određenih fragmenata.

U aluzivnom, eluzivnom, lirsko-hermetičnom, fragmentarom i diskontinualnom tipu naracije koji karakteriše *Bez mere*, ovaj tip naknandih rekapitulacija imao je ne samo funkciju ulančavanja i objedinjavanja već i pojašnjavanja i autoritarnih dešifrovanja određenih segmenata narativa. Kao što smo već imali prilike da vidimo,

zahvaljujući podacima iz rekapitulativnog poglavlja „Roman“ u „Glasu građanina“ bilo je moguće čitati „himnu“ koju mu peva njegov „odani vojnik“, ili u metanarativnom poglavlju gde se Roman uopšte nije pojavljivao videti kako je taj isti događaj mogao izgledati da je bio ispričan kao jedna imanentnopoetička parabola na osnovnom narativom nivou, itd. Ukratko, iz ove *autoritativne* rekapitulacije, koja daje privilegovan pogled na celinu prethodnog dela sa metanarativne „visoravni“, moglo se saznati mnogo toga što autor-skriptor tokom same naracije nije eksplicirao, a posebno globalni smisao koji je pridavao narativu kao celini i određenoj povezanosti i uzročno-posledičnim odnosima među predstavljenim događajima. Mesta metanarativne rekapitulacije bile su mesto davanja uputstva za čitanje i tumačenje dela viđenog kroz okulare samog autora-skriptora. Tako su rekapitulacije poravnavale *sinkope* među osamostaljenim narativnim fragmentima-poglavljima *Bez mere*, ali i popunjavale *lakune* u čitaočevom znanju potrebne za konkretizaciju dela, upućujući tog čitaoca na ponovno i višekratno čitanje. Svaka od tih metanarativnih rekapitulacija bila je *mise an abyme* maketa i sinegdoha dela, rezime u kojem se delo kao celina ogledalo u jednom od svojih fragmenata.

Efekti metanarativnih rezmiranja dela biće vrlo bitni za dalji tok antiromana. Ako se kroz rekapitulacije Roman obnovio, to više nije isti roman već svojevrsni *roman posle romana*, čiji je junak-feniks doživeo značajnu metamorfozu. Promena se isprva ne opaža jasno. Na kraju rekapitulacije, autor-skriptor rehabilitovao je svog pobunjenog junaka, a prvi kadar u kojem ponovo vidimo Romana jeste jedan *simultanistički* kadar adekvatan njegovoh unutrašnjoj povezanosti, po kojoj je on istovremeno vitez gotske romanse i popularni krimi-junak iz senzacionalističkih filmova i romana, „jednom rečju MYSTERY MAN“, „junak svih doba“ u kom se susište „svi romantici“. Skriptorova jezičko-narativna čarolija „uvezivanja“ i vaskrsavanja junaka je uspela, ali to više nije isti Roman, već povampireni junak-žanr, junak-tajna i junak-avet (58), koja počinje da progona svog autora u zamku teksta.

To se i eksplicitno obznanjuje u poglavlju „Svedok i saučesnik“, koje smo već delimično analizirali. U kontekstu sadašnje teme, značajno je da je na početku tog poglavlja autor-skriptor, takođe nakon jednog poglavlja („Izvan vremena“) o smrti i rastakanju junaka (ovaj put „Čoveka“, a ne Romana), delimično obnavljao svoj rekapitulativni poriv. Pošto se nakon uskrsavanja Romana i njegovog povratka u srednjovekovni zamak, taj protagonista praktično sasvim izgubio iz narativa, na početku

poglavlja „Svedok ili saučesnik“ autor-skriptor objašnjavao je promenu koja se dogodila sa junakom i pokušavao da, s osloncem na oprobane mogućnosti tehnike rekapitulacije, sugerise nove modalitete njegovog ćudvljivog, samosvojnog i sablasnog prisustva. Ta rekapitulacija ima ograničen karakter, pošto se odnosi samo na dva prethodna poglavlja antiromana, i njen je smisao više tipološki nego narativni. Prvo od tih poglavlja za demonstraciju Romanovog sablasnog, neprimetnog prisustva bilo je poglavlje „Hamlet“, odlomak iz „posmrtna mašta Shakespearea“, čiji je glavni junak, „neki Horacije“. Nadovezujući se na dramsko delo s možda najćuvenijim primerom pojavljivanja duha, autor poglavlje „Hamlet“ koristi kao primer ne za to kako Roman zaobilazi određene jedinice romana, već kako te jedinice uspevaju da umaknu njegovom vrebajućem i radoznom pogledu.<sup>180</sup> Ali već junak narednog poglavlja „Izvan vremena“, čovek streljan na međudnevici, „nije mogao da skloni svoje lebdeće begstvo iz života, od radoznalih pogleda Romanovih“, pošto je ono bilo „takvo jedno razilaženje, rastvaranje ličnosti, da je Romanu bilo omogućeno da se uživi i u taj tuđi život, zasjao, razoren, i ovekovečen pred njim“ (90). Roman je očigledno pretrpeo veliku promenu, približivši se statusu posmatrača, probirljivog čitaoca autorovog štiva.

Utvarno svojstvo Romana, koji je sablasno prisutan i u lakunama vlastite povesti, samo je dodatno naglašeno strukturnom preobrazbom njegovog lika, kojom Roman postaje avet koja zaobilazi ili se uživlja u pripovedne sadržaje, koji se, sve nezavisnije od njega, uobličavaju pod nadležnošću autora-skriptora. Romanova pozicija nije samo nalikovala čitalačkoj poziciji uživljanja već je i pozivala čitaoca na slične stragije pri recepciji romana o Romanu. To čitanje Ristićeve metafikcije od jednog trenutka postaje veština prepoznavanja Romana i tamo gde ga naizgled nema, traganja za Romanom sve dok se ne uvidi da bi sve moglo biti odraz ili odjek njegovog lika. Roman je, kao metonimija dela i žanra u kojem se čitalac nalazi, zaista svuda, kao avet celine dela i avet žanra. Takva strategija ostavljala je ogroman prostor za čitaočevu aktivnost, njegove upise, dopise, maštanja i tumačenja. Čitalac je sablast Romana sada mogao tražiti na najrazličitijim mestima i „uglovima“ teksta-zamka. Preobražavanjem Romana u junaka-fantoma Ristić je osveščivao i tematizovao pitanja fenomenologije čitanja i popunjavanja „mesta neodređenosti“ pri čitačevoj konkretizaciji dela. Kroz interakciju junaka i

---

<sup>180</sup> Taj je Horacije „bio dovoljno rđav medium da je uspeo da izbegne Romana, i nije ga sreo ni na jednoj raskrsnici svojih monologa, postalih iz zavisti na Hamleta, razgovornih terasa njegove neostvarene sudbine“ (90).

autora u Ristićevom metafikcionalnom antiromanu čitalac je „podučavan“ za interakciju sa specifičnim tipom otvorenog dela i novog tipa teorijske fikcije.

U svakom slučaju, postupak (meta)narrativnog sumiranja i rekapituliranja dela igrao je vrlo produktivnu i važnu ulogu u antinarativu poput *Bez mere*, omogućavajući da se roman gradi u skladu sa načelom radikalnih diskontinuiteta, čiji efekti bivaju kompenzovani alternativnim tehnikama naknsdnog, posrednog ili hermenutičkog utiskivanja jedinstva u delo. Antiroman je tako mogao da se istovremeno i gradi i razgrađuje, podsećajući da brojna „mesta neodređenosti“ u njegovoj strukturi jesu poluprazni „imaginarni paketi“ koji se mogu i moraju popunjavati intenziviranim radom čitaoočeve imaginacije i tumačenja.

#### 4. 1. 5. 3. Protiv čitaoca: „Le monstre est déjà fait“<sup>181</sup>

Prvi deo *Bez mere* zatvaralo je poglavlje „Protiv čitaoca“, antiromaneskna varijacija na staru konvenciju razgovora (sveznajućeg) pripovedača-autora sa čitaocima. Na kraj poglavlja nadovezivao se opsežan citat iz Lotreamonovih *Madororovih pevanja*, koji se načelno odnosio na celinu Prvog dela antiromana („Kuda je otišlo ovo pevanje. . .“), ali koji je stajao i u prisnom odnosu sa njegovim poslednjim poglavljem. Da tu prostornu bliskost dva autoreferentna diskursa treba shvatiti kao signal dubljeg intertekstualnog srastanja sugerije i činjenica da će prešampavajući poglavlje „Protiv čitaoca“ u knjizi *Od istog pisca* Ristić uz njega prešampati i ovaj neuobičajeno situiran epigrafski dodatak.

Primećena maldororovska, crnoromantičarska boja autorovih obraćanja čitaocu u ovom poglavlju *Bez mere* (R. Vučković) odnosila bi se najpre na Ti-diskurs i figuru neposrednog oslovljavanja naratera, kao jedno od najprepoznatljivijih svojstava Lotreamonovog dela. Upotreba pripovednja u drugom licu podseća na lotreamonovske odjeke u Vučovom *Korenu vida*, ali i na mogućnost da se inspiracija za ovaj postupak nađe u Aragonovom *Seljaku iz Pariza*, koji Ristić čita tokom pisanja *Bez mere* i na jednom mestu direktno evocira. Oslovljavanje naratera i manir auktorijalne konverzacije sa čitaocem nije, međutim, upadljivo obeležje *Bez mere*, u kojem se odnos sa negativnom publikom drugačije artikuliše. Ristić će u metanarrativnim, posebno

---

<sup>181</sup> Rečenica iz Ristićeve „Bibliotečke beležnice“ (A3).

završnim odeljcima antiromana, u sklopu polemičkog diskursa implicitno modelovati tu negativnu književnu publiku, i čak jedno poglavlje zamisliti kao javno pismo upućeno konkretnom kritičaru i čitaocu (Ivanu Nevistiću); negativna publika takođe je sve vreme implicirana u onom prozaičnom svetu i „poemi savremenog građanina“ koji su izvorište Romanove pobune. Ali jedino je poglavlje „Protiv čitaoca“ direktno usmereno protiv instance čitalačke publike.

Važan stilski učinak ovog poglavlja sastojao se u uklapanju maldororovske, crnoromantičke boje u globalni gotski ambijent *Bez mere*. Čitalac je tako postajao „uhoda“ i „krtica“ (66), koji u svom lutanju kroz odaje zamka-teksta iznenada nailazi i na prostoriju-poglavlje u kojem mu se autor direktno obraća. Već smo napomenuli da je motiv magijske *sveće* važna kopča između naslovne ilustracije romana (Ruka slave) i ovog poglavlja i uopšte idejne sheme po kojoj se ubličava odnos prema publici. Poglavlje „Protiv čitaoca“ je u prvom izdanju bilo ilustrovano grimoarskom vinjetom s motivom magijske lampe, sačinjene od zmijske kože, čije bi paljenje trebalo da izazove užasan prizor „sobe pune zmija i drugih figura koje izazivaju stravu“ (PA 1704: 80–81).<sup>182</sup> I premda je čitalac prvog izdanja *Bez mere* u ilustraciji koja je pratila poglavlje pisano „protiv“ njega teško uopšte mogao prepoznati predstavu lampe, implicitni ili idealni čitalac morao bi tu likovnu predstavu povezati sa objašnjenjem koje ju je pratilo u grimoaru *Mali Albert*, čime se preko ove ilustracije dobija i dodatna *prostorna* sugestija o sobi (zamka) koju treba osvetliti ovim čudesnim predmetom i zastrašujućim prizorom koji on izaziva kao žuđeni efekat.

Tim arhaičnim magijskim predmetom, autor *Bez mere*, međutim, planira da *prosvetli* svoje poluslepe „petroleumske“ čitaoce, pred čijim bi utuljenim očima-lampama okultistički antiroman trebalo da „prasne kao prevratnička zora“. Dijalog antiromana sa čitaocem jeste jedan neobičan, za nadrealizam karakterističan, program *protivprosvetiteljske prosvećenosti*:

„Kada bi samo mogla, a već i ovako se izvija kao reka, kao zmija iz vaših ruku, kada bi samo mogla da prasne kao prevratnička zora, i da vam raznese te tmule oči koje je čitaju! Vaše su oči prituljene petroleumske lampe. Da su jednom samo, jedan jedini put samo, sinule, zablesnule, ne bi se više svet kupao sa vama u ovom vekovnom dimu koji nas guši, koji vas guši a da vi to i ne znate! U suštini, dakle, vi koji kaišarite, vi ste prevareni“ (65).

---

<sup>182</sup> V. opis ilustracija u odeljku „Antiroman i paratekst“.

Poglavlje „Protiv čitaoca“ karakteristično je i po jednom (nepotpunom) citatu iz Boaloove klasicističke *L'Art poétique*. Odlomak iz kojeg je taj citat bio preuzet afirmisao je, kao i klasicizam uopšte, jasnoću misli kao preduslov koji pisanju obezbeđuje jasan i razgovetan izraz.<sup>183</sup> Prisustvo vrhovnog arbitra klasicističke poetike u nadrealističkom antiromanu za koji se nekoliko redova dalje tvrdi da je „bezoblično čudovište za ujed“, predstavlja upčatljiv *sudar poetika* i simboličan, antinomičan i ironičan, intertekstualni trenutak *Bez mere*. Ristić kreće od pitanja stila, zastupajući istovremeno stanovište da je „stil neibežan“, ali da je „stilski obrt“ često „samo plod nesigurnosti misli i iskustva, ili njena obrazina“ (64), u čemu se, izgleda, ironično može složiti sa Boaloom:

„Boileau ima pravo, tj. on je tačno rekao da je lopta okrugla:

*Ce que l'on conçoit s'énonce clairement*

*Et les mots...*

Tačno sa njegovog položaja. Prevario se utoliko što smatra da je lopta okrugla zato što je lopta, i da je okruglina moralna osobina. No pošto je to mišljenje neizbežno osnovano na onom što on *hoće*, to možemo ipak reći da se on, koji se vara sasvim, nije uopšte prevario. Ali nije prevario ni mene“ (64).

Nasuprot jednostavnijoj mogućnosti oštre polemičke diskvalifikacije klasicističke poetike u njenom reprezentativnom obliku, Ristić se opredeljuje za dvosmislenost ironije i složenije demarkacione poteze. Ono što autora prevashodno zanima jeste pitanje mentalnih *navika* i *predrasuda*, i voljnog pristajanja na njih: „Čudno je, čudno, koliko ima prevarenih! Manj ako nisu svi oni samo lukave lisice, koje hoće da izgledaju prevarene?“ (64–65). Glavna prepreka u usvajanju avangardne umetnosti jeste ta mitska *predrasuda*, koja „rije sebi svoj večni put“ „krivudavom stazom društva, religije, statike, statistike, vaspitanja“ i „ograničnosti“, pa i kroz „naviknute procese misli“ koji „ne odgovaraju zaista ničemu što bi se moglo opravdati sa jedne tačke gledišta ma i

---

<sup>183</sup> Odlomak iz prvog pevanja Boaloove *Pesničke umetnosti* iz kog je citat izdvojen glasi: „Avant donc que d'écrire, apprenez à penser. / Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure. / Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément“. U prevodu M. Tomasovića: „Stog prije neg pisat naučite mniti, / Manje ili više mnijenje bistro što je, / mutniji il čišći i naš izraz to je. / Što se dobro pojmi iskaže se jasno, / riječi za to izreć dohode nam lasno“ (Boileau 1982: 32–33). Isti citat iz Boaloe Ristić je već upotrebio u nacrtu svoje doktorske teze *Metafizika novinskih vesti*, gde se na njega direktno nadovezivao odlomak iz Bretonove *Legitimne odbrane* o „nepremostivim teškoćama opredmećenja ideje“ (v. Ristić 1985: 249).

najmanje iznad svakodnevnog racionalizma“ (65). Deautomatizacija navika *mišljenja* kroz deautomatizaciju navika *čitanja* jeste iskustvo koje avangardni antiroman čitaocu može ponuditi svojom *strukturuom*. To najavljuje i paradoksalno, *ispisano ali neponuđeno* primirje s čitaocem na kraju poglavlja pisanog „protiv“ njega:

„Bilo bi svakako utešno, ali bilo bi i opasno [...] kada bih mogao da napišem, tebi ili tvom susedu, ovo primirje:

Kad jednu, ne znam koju, budete prevrnuli od strana ove knjige, srušiće se za navek izvestan pravilan pokret odlaska i povratka u vašem duhu, koji vam je izgledao nepobediv, a koji je samo mehanika navike i nasleđa“ (66).

Ristić nastoji da artikuliše jedan dublji recepcijski problem. Njegov prvi aspekt je paradoks po kojem su oni koji „kaišare“ zapravo oni koji su „prevareni“, ne prepoznajući umetničku avangardu kao onu društvenu i duhovnu snagu koja zapravo nastupa protiv institucije umetnosti, za i u ime prosečnih čitalaca, uklanjajući opšti dim „koji vas guši a da vi to i ne znate“.<sup>184</sup> Drugi aspekt vezan je za *autokritičku* poetiku antiromana, koji bi prepuštanjem krajnostima dijalektike svoje forme poništio i vlastito držanje „protiv čitaoca“, posebno prosečnih čitalaca sa čijim bi „pomračenjem ukusa“ i zanimanjem za „feljtonistički krug“ popularne literature nadrealistički autor inače imao dosta zajedničkih sklonosti i naklonosti. Zato autor poglavlje „Protiv čitaoca“ završava opiranjem vlastitom autokritičkom porivu, upućujući čitaocu poruku o tom odolevanju kao nastavku borbe, jer: „Ma koliko se ja odricao MOŽDA I SVEG ONOG ŠTO JE PROTIV TEBE, uhodo, ne, još me ne držiš“ (66).

Poglavlje „Protiv čitaoca“ donosi i nekoliko važnih autopoetičkih iskaza o antiromanu i njegovoj strukturi. To se posebno odnosi na (samo)određenje *Bez mere* kao „bezobličnog čudovišta za ujed“, knjige koja se popot hidre izvija iz (čitaočevih) ruku i hibrida čije je jedinstvo „mnogo dublje no što bi bilo jedinstvo tona, ili čak sadržaja“. Metafora „bezobličnog čudovišta“ jeste formula radikalizovanog oblika *neogranskog* avangardnog dela (Birger). Deklaracija o jedinstvu zasnovanom na dubljim pretpostavkama od „jedinstva tona, ili čak sadržaja“ ukazuje na glavne izvore nejedinstva samog *Bez mere*, čudovišnog „dela-nedela“, brikolaža koji meša tonove,

---

<sup>184</sup> Što je problem koji će Ristić artikulirati i u okviru svoje teorije recepcije u „Marginalijama“ (1929), o čemu v. odeljak „Čitalac i antiroman: *Bez mere* u kritici“.



žanrove, oblike, strategije komponovanja, bez jedinstvene tematsko-sadržajne osnove u klasičnom, realističkom smislu. Tu obznanu o novim, postklasicističkim formama jedinstva dela autor uostalom i daje ispod teksta, u suterenu fusnote, dakle kroz jednu proceduru dez-organizacije, prekida osnovne niti izlaganja i njegovog „tona“, odnosno ispoljavanjem hibridne, dijalogizovane, politemporalne strukture romana-čudovišta.

Poglavlje „Protiv čitaoca“ sadrži i druge značajne poetičke iskaze koji se odnose na celinu dela, pa i odnos dela i celine. Takav je slučaj sa autorovom idejom o specifičnoj već uspostavljenosti i (ne)dovršenosti antiromana, čiji je idealitet već stvoren, pošto „suština“ „postoji pre no što postoji“, kao „u večnosti unapred ostvarena neophodnost“: „Ova se knjiga ne završava, ne zaustavlja svojom poslednjom stranom. Ne prestaje kod svoje poslednje reči. Tumačite to kako god hoćete. Ako sad ponovo pročitate prvu stranu, neće to biti prva strana, ili neće to biti ista prva strana. (Za ovo nije Heraklit potreban)“ (64).

Motiv o knjizi koja se ne završava svojom poslednjom stranicom biće preuzet u „Epilogu“ antiromana, ili je odatle naknadno projektovan i na ovu recepcijsku završnicu Prvog dela *Bez mere*. Toj poetičkoj ideji o nezavršavanju, kao što smo pokazali, biće namenjene neke izvaredno važne funkcije u Ristićevom umrežavanju svojih dela kao jedinica jedinstvenog opusa-interteksta. O tome svedoči i beleška koju Ristić 1962. stavlja uz ovu rečenicu, uzimajući je kao paradigmu svojih celokupnih dela, čije se pojedinačne knjige „prelivaju preko svojih ivica“ (258), formirajući neku vrstu *romana u nastavcima*. U kontekstu recepcijskih pitanja, međutim, u navedenom fragmentu najznačajniji je uvid vezan za *fenomenologiju čitanja*. Delo se pri ponovljenom čitanju više ne ukazuje kao isto delo: iskustvo čitanja prve stranice zauvek je poništeno imanentnom poetičkom zakonitošću antiromana građenog kao intratekst i intertekst koji se mora čitati višestruko. Rekapitulativna struktura antiromana, nizovi tekstualnih prolepsi i analepsi, narušavali su „pravilni pokret odlaska i povratka“ u čitaočevom duhu, osnovne navike čitanja, saobrazne tradicionalnim, organskim delima. Procedure recepcije na koje *Bez mere* upućuje neposredan su efekat njegove *neorganske* strukture, koja traži ponovljeno, fragmentarno, polivarijantno čitanje, višesmerno kretanje kroz tekst, reorganizovan odnos između pojedinih delova, ili dela i celine.

Kratko poglavlje „Protiv čitaoca“ predstavlja, dakle, čitav „esej“ i mikrostudiju o pitanjima recepcije avangardnog dela koje menja „naviknute procese misli“ i druge

vidove prilagođavanja utvrđenim vidovima komunikacije. Najznačajnije u Ristićevom pristupu je to da pitanje menjanja opštih *mentalnih navika* neposredno proizilazi iz (anti)estetske strukture antiromana i angažmana čitaoca u osvajanju (delo-zamak) i pripitomljavanju (delo-čudovište) avangardnog neorganskog dela. U tom pogledu, poglavlje „Protiv čitaoca“ stoji u neposrednoj vezi sa uvodnim redovima (auto)kritičke beleške na oglasnom prospektu za *Bez mere*. Prva stvar na koju je autor skretao pažnju publici bio je upravo novi odnos između teksta i čitaoca. Nasuprot Šopenhauerovom stanovištu da se čitanje sastoji od ponavljanja tuđeg mentalnog procesa, *Bez mere* je bila knjiga koja

„objavljuje rat čitaocu, no koja vas može zanimati čak i ako se nađe da je u neprestanoj opreci sa vašom mišlju, knjigu koja vas pobuđuje da sami razmišljate o svima mnogobrojnim i najrazličitijim pitanjima, u noj dodirnutom možda tek olako ali uvek sa jedne sasvim osobene tačke gledišta i na neočekivan način“ (A8; Prilog 1).

Pored važnosti pitanja fenomenologije čitanja i pragmatike recepcije dela koje tematizuje, poglavlje „Protiv čitaoca“ karakteristično je i kao dinamizovan semiotički mikrouniverzum koji na manje od tri stranice teksta kombinuje gotovo sve paratekstualne strategije koje karakterišu antitoman u celini – nepotpun citat, dve fusnote, dislocirani epigraf, grimoarska ilustracija, naknadni autorov komentar-beleška, integracija stihova/pesme (ostvarenih varijacijom barokne figure *versus concordantes*), intratekstualno umrežavanje sa drugim tačkama teksta („Epilog“) i parateksta (oglasni prospekt). Tako je i ovo kratko eksplikativno poglavlje, koje je sabiralo autorefleksivnu energiju Prvog dela antiromana, ilustrativno za sintetički, kumulativan i poetički prezasićen diskurs *Bez mere*. Ta vrsta naddeterminacije teksta, sintetičkog diskursa i njegovih „prekomernih“ efekata, i jeste bila glavna prepreka u recepciji Ristićeve knjige „poetičkih magija“.

#### **4. 1. 5. 4. „Anti-ja“: od dvojnika Romana do dvojnika autora**

U prethodnom odeljku pokazali smo metamorfoze kroz koje Roman prolazi u *Bez mere*. Te promene ticale su se modusa njegovog postojanja u (anti)romanu, ali ne i osnovnog habitusa romantičkog „junaka svih doba“ viteške romanse. I autor-skriptor,

drugi (glavni) lik antiromana, bio je alegorijski udvojen na starog srednjovekovnog pisara-vojnika i modernog nadrealističkog skriptora, s tim što je evolucija njegovog lika kroz (anti)roman mnogo veća i s mnogo dramatičnijim posledicama po strukturu i poetiku (anti)romana.

Problematika instance autora-pripovedača jeste u tome što metanarativni tok *Bez mere* nezaustavljivo teži tački u kojoj se početna (pseudo)fikcionalna konstrukcija srednjovekovnog pisara rastače ili sazreva do izjednačenja sa onom „funkcijom autor“ koja pod spisak „od istog pisca“ okuplja sva, pretežno nefikcionalna dela Marka Ristića. Najpre pripovedna uloga i maska prilagođena odabranoj gotsko-romantičkoj žanrovskoj matrici, metafikcionalni autor-pripovedač sve odlučnije poprima crte empirijskog pisca dela, sve dok sa čitavog antiromana ne razdere (nad)žanrovsku obrazinu fikcije. Ključni i najdramatičniji događaj koji proizilazi iz postepenog poistovećivanja autora romana o Romanu sa autorom antiromana *Bez mere* jeste finalno poništavanje celokupnog (anti)romanesknog projekta („Predznaci raskida“).<sup>185</sup> Na kraju *Bez mere* autor-skriptor će se sasvim emancipovati od vlastitog romana-sna o Romanu, iskoračujući u istorijski svet u kojem se *potpisuje* imenom Marka Ristića. Iz završnih poglavlja *Bez mere* čitalac je direktno i nedvosmileno iskoračivao u esejistiku Marka Ristića. Da bi se razumeo taj ključni momenat antiromaneskne strukture, situiran na samom njenom kraju, potrebno je ukazati na partikularne okolnosti koncipiranja lika autora-skriptora koji su pripremili i omogućili takvo ishodište.

Njapre, treba evidentirati *raspon* u statusu iskaza i opštem pripovednom autora-pripovedača, koji je na početku romana o Romanu epski raspsod i beležnik viteških pustolovina, pripovedač u trećem licu ili vizionarni lirik, da bi na kraju istog dela bio polemičar i esejista, dijalektičar i etičar koji je samopništio i vlastiti antiroman kao još uvek književnu fikciju (tj. fikciju književnosti i njene autonomije). Prateći linearni tok antiromana, autor-skriptor sve se više emancipuje u odnosu na Romana, da bi na kraju Drugog dela *Bez mere* već „sazreo“ do književnoistorijske svesti i trenutka u kom se može govoriti o *Antologiji nove srpske lirike* B. Popovića (130), da bi se na kraju Trećeg, poslednjeg dela antiromana javnim pismom obratio kritičaru i uredniku lista *Vijenac* i citirao vlastiti, tj. Ristićev članak publikovan u njemu. Unutar tog tipološkog raspona,

---

<sup>185</sup> Taj drugostepeni *antiromaneskni obrt*, kao druga velika smrt Romana, motivisana je silom *dijalektičke negacije*, a kontekst za njeno razumevanje je koncepcija antiromana kao *dijalektičke fikcije*, čime ćemo se zasebno baviti.

čak i sasvim srodni iskazi i postupci autora-skriptora imaju bitno različit status. Možemo to ilustrovati sa dva autorska pozivanja na poeziju M. Dedinca. U Prvom delu antiromana, na „Mansardi mistifikacije“, autor-skriptor u svoje neoplatonističke meditacije unosi i jedan fragmentarni, skriveni i neobrazloženi, dekontekstualizovani citat iz jedne pesme M. Dedinca, sasvim u skladu sa poetikom montažno-citatnog „glosiranja“ koja bitnije određuje uvodne delove antiromana. Za razliku od toga, u jednom od poslednjih poglavlja *Bez mere* stajaće ne samo empirijski proverljivo već i otvoreno *autocitatno* pozivanje autora-Ristića na vlastiti kritički tekst o *Javnoj ptici* M. Dedinca.<sup>186</sup> Između te dve tačke došlo je do *sazrevanja* ili *ogoljavanja* one autorske instance koja se sve vreme nalazi u osnovi dinamizovanog pripovednog sveta *Bez mere*.

Taj raspon može se različito sagledavati. On se može shvatiti evolutivno, pošto u antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji* sve vreme protiče objektivno-linearno vreme i progresivna struktura (književne) samosvesti. Iz perspektive strukturiranosti i imanentne hijerarhizacije pripovednog sveta, međutim, to *progresivno* sazrevanje autora-skriptora istovremeno je *regresivno* ogoljavanje pripovednog kostura sve do bazične instance nefikcionalnog *autora*. Empirijski autor, kao krajnja i bazična instanca koja celokupno književno delo uspostavlja kao komunikacioni, pragmatičko-simbolički čin na liniji autor-čitalac, u avangardnom delu mnogo je poetički agilnija i neizbežnija instanca nego u klasičnim delima fikcije (što potvrđuje i značaj koji u *Bez mere* ima *aranžer*, situiran između implicitnog autora i ravni pripovedača). U tom smislu iza svih pripovednih varijacija i maski u *Bez mere* stoji figura empirijskog autora; i (anti)fikcija koja se (samo)uruši ostaje (ne)delo svog autora.

Autor-skriptor je, kao i Roman, dinamička funkcija pripovednog univerzuma, integral i kaleidoskop vlastitih mogućnosti, instanca koja tek na kraju antiromana biva stabilizovana kao empirijsko Ja autora knjige. Ukoliko je njegova postepena modifikacija mogla (p)ostati i evidentna i gotovo neopažljiva, za to razlog treba tražiti u neorganskoj strukturi avangardnog antiromana. Status dokumentarno-autobiografskog u *Bez mere*, koji će kulminirati u ključnom antiromanesknom činu samoponištenja fikcije, može se objasniti u strukturnoj analogiji sa novim oblikom angažovane umetnosti i prodora političkog koji je po Birgeru omogućavala upravo neorganska forma avangardnog dela.

---

<sup>186</sup> Taj raspon ne govori samo o unutrašnjem kretanju kojim autor-skriptor sve više poprima crte M. Ristića, već i o proširenju iskustvenog horizonta koje se time unosi u antiroman. Kroz te dokumentarne i autobiografske sadržaje u *Bez mere* prodiru i konkretne društvene i književnoistorijske okolnosti u kojem delo nastaje, što modifikuje početni, dekontekstualizovani, apstraktni i artefijelni hronotop *Bez mere*.

Iz činjenice da u avangardnom delu „pojedinačni element više nije nužno podređen jednom organizujućem principu“, te je njegovo delovanje *parcijalno* i ne ukazuje „prevashodno na celinu dela, nego na stvarnost“, Birger izvodi mogućnost suštinski novog tipa angažovane umentosti. „Tamo gde delo više nije koncipirano kao organski totalitet, ni pojedinačni politički motiv nije više podređen vladavini celine dela, nego može da deluje izolovano“ (144). Taj bi se princip mogao preneti i na *autobiografske* momente, kao one na kojoj i politički motv počiva i koja je suštinski vezana za određenje avangarde kao napada na instituciju umetnosti, odnosno *književne fikcije*. Kao što „avangardistički strukturni princip neorganskog [...] omogućava uporednost političkog i nepolitičkog motiva u jednom delu“, isti princip u Ristićevom antiromanu omogućava i uporednost imaginarnog i autobiografskog, fikcijskog i nefikcijskog. Na tu uporednost i parcijalno dejstvo pojedinačnih elemenata u heterogeno-nekontinuiranoj strukturi neorganskog dela Ristić se oslanja kada od jedne tačke odlučuje da u antiroman strateški ugrađuje fragmentarne i dekontekstualizovane „imaginarne pakete“ vlastiith autobiografskih sadržaja („Svedok ili saučesnik“). I na osnovu te uporednosti i koegzistencije (pseudi)fikcijskog i nefikcijskog u neorganskom delu biće ne samo pripremljen i legitimisan finalni dijalektički „skok“ prevladavanja fikcije/dela, već i omogućeno da taj iskorak iz dela (p)ostane njegov sastavni i nerazlučivi deo.

Drugim rečima, antiroman je mogao prevladati svoju strukturu samo u meri u kojoj je *izveden iz nje* i ostaje dijalektički za nju nerazlučivo vezan. Puki čin deklarativne negacije ne može (samo)poništiti roman, forma to mora sama učiniti, čin urušavanja fikcije mora biti moguć samo kao proces unutar dela, koji postoji samo kroz i kao to delo. Taj i takav čin, čin autorskog poništavanja dela/fikcije, tj. epohalni avangardni čin poništenja institucije književnog dela/umetnosti, može se izvesti samo delom, u sraslosti sa njegovom internom modifikacijom, tj. kao čin *samoponištenja*. Zato je status autobiografskog i dokumentarnog kao nefikcijskog neuralgičan za Ristićevo delo, a autor-skriptor kao njegov nosilac fundamentalna figura dijalektičkog bića antiromana. Taj figura od pisara-roba postaje autor-gospodar u zamku književnog dela, koji može srušiti do temelja samo zato što ga je sam izgradio, i što je upravo ta gradnja ono što ga je iznutra promenilo.

Pre tog monumentalnog avangardnog čina u finalu *Bez mere*, Autor i Roman su u prvoj, dramsko-dijalektičkoj završnici antiromana dovedeni u stanje gotovo potpunog

poistovećenja, odnosno u sintetički trenutak u kojem se njihov identitet potvrđuje upravo kroz njihovu najveću razliku. U tom koincidiranju suprotnosti autor će biti potvrđen u svojoj ispovednoj dimenziji (*dokument*), a Roman u svojoj fantastičkoj dimenziji (*fikcija*). Generički i poetički model koji će omogućiti taj *identitet* kao *razliku* Ristić pronalazi u estetici *sna* i *automatskog pisanja*, gde su *stvarno* i *nestvarno*, *svoje* i *tuđe*, *fikcija* i *dokument* – jedno i isto.

#### 4. 4. 1. 6. „DOŽIVOTNA SLOBODA“: DRAMSKA ZAVRŠNICA ANTIROMANA

##### 4. 4. 1. 6. 1. Prva, dramsko-sintetička završnica antiromana

Kao što je antiroman relativizovao i umnožavao tačke svog početka, i njegov kraj je bio višestruk. Prema shemi *dijalektičke fikcije*, kraj antiromana je trebalo da bude ostvaren u sintetičkom obliku drame, prema dinamici žanova iz Hegelove *Estetike*. I velika, fantazmagorijska drama „Doživotna sloboda“ u punom smislu je ostvarena kao kulminacija i sinteza antiromana. Ali nakon tog zaokruženja, nastupao je dijalektički trenutak negacije, koji je upravo stoga što se odnosio na već *završeno književno delo*, antiroman, bio negacija celine dela kao zatvorenog i autonomnog polja književne fikcije. Nakon tog trenutka drugostepene dijalektičke negacije, antiroman je nastavljao svoj dijalektički hod i napredovanje, još uvek unutar dela, ali van zone fikcije. Druga polovina Trećeg dela *Bez mere* u znaku je tog drugog, postfikcijskog toka i završetka antiromana. Kao što smo rekli, dijalektička negacija radikalnog, avangardnog tipa bila je moguća samo stoga što je negirano celovito i zaokruženo književno delo, antiroman koji je svoju sintezu imao u drami „Doživotna sloboda“.

Ristićev antiroman je u svojoj završnici donosio jedan autentičan, dosad sasvim neprimećen prilog istoriji avangardne i nadrealističke drame.<sup>187</sup> Nadrealističko zanimanje za dramu i pozorište, posebno u užem, bretonovskom krugu, na koji je i Ristić pre svega bio upućen, nije ni približno tako izraženo kao što je to slučaj sa poezijom ili slikarstvom. Devalorizaciji dramskog i scenskog u nadrealizmu doprinosila je posebno Bretonova „mala sklonost prema pozorištu“ (Бретон 1999: 56), ali je ona, kako ukazuje Visiliki Rapti, u velikoj meri i posledica književno-umetničke kritike koja nije adekvatno recepirala ambivalentan status teatra u nadrealizmu, koji ga mnogo više prožima nego što bi se to na prvi pogled učinilo. O prisustvu dramsko-dijaloških formi i teatralizacije u nadrealizmu može se razmišljati na više načina. Tu je pre svega nasleđe kabaretsko-teatralnog duha dadaističkih performansa i značaj koji su za nadrealizam imali A. Žari i G. Apoliner, za čiju je alegoričnu farsu *Tiresijine dojke* (1917) i skovan termin nadrealizam

---

<sup>187</sup> U kontekstu Ristićevog rada u dramskim žanrovima, zanimljiv je dnevnički zabeležen podatak da je Ristić 1932. sa Vanetom Borom radio na zajedničkoj drami: „Uveče čitali drugi deo još bezimene *Drame* (Vanove i moje), koji se deo zove *Pandorin bal*. Sasvim zanimljivo“ (zapis od 13. oktobra 1932, Ristić 2007: 365).

(„drame surréaliste“). Najznačajniji pozorišni angažman u nadrealističkom krugu vezuje se za R. Vitarka i A. Artoa, koji su osnovali Pozorište Alfred Žari, koje je M. Ristić posetio u junu 1927, u vreme pisanja *Bez mere*.<sup>188</sup> Ali kako su Arto i Vitrak bili ekskomunicirani iz pokreta, doprinos njihovog nadrealističkog pozorišta umnogome se marginalizuje.<sup>189</sup>

Uz konkurentno i alternativno korišćenje termina nadrealizam, zbog kojeg će 1924. biti u sporu sa Bretonom, Ivan Gol je u programskim tekstovima uz svoje drame dao „najcelovitiji i najeksplicitniji prikaz onog što bismo mogli nazvati nadrealističkom pozorišnom poetikom“ (Miočinović 1975: 28). Među nadrealističkim delima moguće je rekonstruisati jedan značajan korpus drama i pozorišnih komada, a iz njih ekstrahovati osnove „nadrealističke dramaturgije“.<sup>190</sup> Po M. Miočinović, karakteristična svojstva nadrealističkog pozorišta bila bi „pre svega, način na koji su se suočili s problemima jezika, kako su se koristili mogućnostima verbalnog automatizma, kako su se 'oštroumnom dosetkom', dakle humorom“ borili protiv konvencija, te „kako su u domenima sna i nesvesnog tragali za novim oblicima čudesnog“ (Miočinović 1975: 28). Nezavisno od Bretonovih negativnih stanovišta prema drami i pozorištu, G. Orenstein naglašava da bi pažljivije istraživanje pokazalo kako je Breton prisno povezivao nadrealizam i pozorišnu formu: „Ta podzemna analogija, koja san ili unutrašnji život psihe vezuje za teatar“ sugeriše da bi „teatar jednog dana mogao postati medijum par excellence za nadrealistički izraz pošto je to jedina umetnička forma u kojoj imaginacija može postati realnost i gde *ja* može postati *drugi*“ (prema Rapti 2013: 18).

---

<sup>188</sup> Kako to vidimo iz Ristićeve dnevničke beleške od 1. juna 1927: „trčim natrag u grad, da prisustvujem prvom večeru Artaudovog pozorišta (*Théâtre Alfred Jarry*). Babe, stare Jevrejke, mame, neopisivi majmuni u frakovima, smokinzima, sakoima – sakupljeni kao na nekoj predstavi u koležu, pa pljeskaju svojim mladim domaćinima-amaterima: otkuda *ipak* Artaud da se sroza u tu nedostojnu atmosferu“ (1985: 238).

<sup>189</sup> M. Miočinović čak neposredno vezuje Bretonovu nesklonost pozorištu i motiv za isključenje Artoa i Vitarka. Za Bretona je „pozorište u pravom smislu“ bilo „puka konvencija koju nikad nije prihvatao, te mu stoga nikad nije priznao status autentične nadrealističke aktivnosti. Artoovo i Vitarkovo bavljenje pozorištem može se smatrati stoga jednim od razloga njihovog isključenja iz nadrealističke grupe“ (Miočinović 1975: 28).

<sup>190</sup> Osnovne karakteristike nadrealističke dramaturgije sumirao je A. Bear u odrednici „Pozorište“ u *Rečniku nadrealizma*: „Nadrealističku dramaturgiju obeležava diskontinuitet fabule, organizovane kroz zasebne sekvence, po kontradiktornoj logici sna. Lik nije individualizovan, on nije snabdeven racionalnom psihologijom i potčinjava se samo zakonima želje; dovodeći na isti plan latentno i manifestno, njegovo ponašanje svedoči o fundamentalnoj ambivalentnosti osećanja. Prostor i vreme su, s retkim izuzecima, oni koji strukturišu san. Jezik, koji nekad potiče iz automatizma, obeležava dijalog slobodnih asocijacija; klišeji su tu uzeti doslovno, scene su jukstaponirane a ne koordinirane. Teme dela su one koje nadrealizam razvija u svojim likovnim i književnim produktima, postavljajući poeziju na scenu“ (Biro, Passeron 1982: 402). Nadrealističko pozorište je, kako pokazuje V. Rapti, ludičko, oniričko, anti-mimetičko, zasnovano ne na predstavljanju već na u-prisutnjenju, inicijacijsko, participatorno i ritualno, istraživačko, poetsko i usmereno na aktivno učešće publike (Rapti 2013: 7).



U datom kontekstu, Ristićeva odluka da ceo jedan kompozicioni segment nadrealističkog antiromana realizuje u formi drame zasnovane na nadrealističkim teorijsko-poetičkim konceptima (sna i automatizma), predstavlja neočekivanu i samosvojnu odluku, odnosno ogledanje u žanru koji nije imao stabilan status u poetici pokreta, ali je činio njegovu produktivnu latentnu mogućnost. Inspiracija za uvođenje drame dopirala je prevashodno iz uspostavljenije dijalektičke žanrovske antiromana, koji je otpočinjao u znaku *epske objektivnosti* (Prvog dela, Romana), čemu je dijalektički kontrastiran *lirski subjektivizam* (Drugog dela, Autora), koji svoje uzorno hegelijansko izmirenje i sintezu nalaze u *sintetičkoj dramskoj epsko-lirskoj*, objektivno-subjektivnoj formi „Doživotne slobode“.<sup>191</sup> Kao što smo nagovestili na kraju prethodnog segmenta tumačenja, konceptualni okvir Ristićeve drame prilagođen je osnovnoj sintetičkoj funkciji koju je ona trebalo da ponese iz perspektive svoja dva glavna junaka, Romana i Autora. U kombinaciji ta dva zahteva, odabran je jedan poseban tip nadrealističke drame, koja je istovremeno bila teatralizacija nesvesnog autora, i poslednja Romanova avantura. Kao noćna onirička vizija, sled fantazama ili automatskih zapisa, budni verbalizovani san, „Doživotna sloboda“ je oblik ispovedno-dokumentarnog ispoljavanja autora, koji je na toj tački već identifikovan sa M. Ristićem. Kao Romanova poslednja avantura, „Doživotna sloboda“ je istočnjačaka mističko-ezoterijska fantazija, silazak junaka u infernalno jezgro forme, u „pozorište snova“ gde biva iskušavan polifonijskim rastakanjem. Tako je dramska završnica bila istovremeno okončanje epsko-narativnog toka antiromana, vezanog za viteza Romana, i krajnja izvedenica metanarativnog toka, oslonjenog na autora, koji se ovde predaje jedinom literarnom obliku koji je i fikcija i dokument – stvarnosti sna i nesvesnog.

Pre nego što pristupimo tumačenju Ristićevog dramskog postupka, potrebno je dati nekoliko napomena o strukturnim i žanrovskim implikacijama uvođenja celovite drame u tkivo antiromana.<sup>192</sup> U pitanju je apartan postupak koji pokazuje radikalizovane kapacitete antiromana za integrisanje drugih žanrova; u tom smislu uvođenje drame je ne samo aspekt dijalektičke fikcije već i izraz *enciklopedijske* prirode

---

<sup>191</sup> Prema nacrtu za *Bez mere* iz „Pariskog dnevnika“ (april 1927), kojim ćemo se detaljno baviti u poglavlju o antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji*.

<sup>192</sup> Taj neobičan postupak žanrovske apsorpcije u modernom romanu ima pandan u Džojsovom *Uliksu*, čije je najobimnije poglavlje takođe bilo ostvareno u formi drame („Kirka“), i to srodnog fantastičko-oniričkog tipa i narativno-kompozicionih funkcija kao i „Doživotna sloboda“. Detaljnije o tome pišemo u odeljku „Monstruoza enciklopedija“: Ristić i Džojsovi.

Ristićevog dela. Budući da antiroman teži samokritici *književnosti kao institucije* kroz formu romana, uvođenje dramskog oblika, i to kao sintetičke forme epskog i lirskog principa, podseća da je reč o nadžanrovskoj ravni integracije tri književna *roda*, odnosno književnosti kao celine i sistema. Antiroman se na taj način situirao na ravni književnosti kao sistema, a ne epike kao dela tog sistema, iz kojeg se tradicionalno izvodilo poreklo romana.

Druga napomena tiče se dramskog oblika kao jednog od glavnih polja žanrovskog decentriranja romaneskne forme u Ristićevom ogledu. Kriza modernog romana praćena i krizom moderne drame i pozorišta, a zajedničko polazište im je kritika mimetičko-iluzinističkih modela koji su tradicionalno dominirali obema formama.<sup>193</sup> U vreme kad nadrealistički autor žanr romana problematizuje i inovira tako što ga približava dramskoj formi, u samom dramskom polju dolazi do obrnutog, tj. srodnog procesa *epizacije* i *romanizacije* pozorišta<sup>194</sup> Reč je o vrlo zanimljivim procesima međuzanrovske interakcije, koji su pozivali na strukturno sameravanje dramskog i pripovednog teksta i postupka. U Ristićevom antiromanu dramska forma ispostavlja se kao posebno podsticajna u domenu rešavanja problema fikcionalnosti i raslojavanja pripovednog univerzuma. U dramsko-pozorišnom žanru uočljivije su profilisane instance autora (drame), režisera (predstave), protagonista (fabule) i izvođača-glumaca (na sceni), što je prenosom u pripovedni univezum otvaralo čitav niz eksperimentalnih mogućnosti (tekst kao izvedba, autor kao pisac, režiser, glumac), kojima će se i Ristić služiti.

Jedna od takvih dramsko-scenskih mogućnosti refiguracije pripovedanja sastojala se i u osveščivanju pozicije one „nedramatizovane“ pripovedne instance džojzijanskog *aranžera* koja bi bila analogna ulozi autora-režisera drame; ta instanca provokativna je ne toliko u smislu analogije sa sveznajućim pripovedačem, već pre svega kao instanca koja svoje sveznanje i svemoć koristi u jednom neočekivanom i samopodrivajućem smislu, shvatajući samo pripovedanje kao prostor *autodramatizacije*, tj. uzimanja različitih maski/uloga u *drami pripovedanja*. Različite

---

<sup>193</sup> Kao oslonac u praćenju kritike apsolutnog ili aristotelovskog teatra u modernoj i savremenoj drami u ovom poglavlju poslužiće nam pre svega rečnik *Leksika moderne i savremene drame* koji je u sklopu istraživačke grupe „Poetika moderne i savremene drame“ iz Instituta za pozorišne studije Univerziteta Pariz III priredio Žan-Pjer Sarazak sa saradnicima (Sarazak 2009).

<sup>194</sup> O tome v. odrednicu „Romanizacija“ i „Epsko/Epizacija“ u Sarazakovom leksikonu; obuhvatnost i polimodalnost procesa epizacije može se, pored toga, pratiti kroz gotovo sve pojmove vezane za eksperimentalne postupke i forme problematizovanja aristotelovske i tzv. „apsolutne drame“, koja se gradi „u odnosu na antitetični pojam epskog“ (Sarazak 2009: 21).

pripovedne situacije, među kojima se tradicionalni autor po pravilu opredeljuje za jednu i na osnovu nje stabilizuje i hijerarhizuje pripovedanje (u prvom, drugom, trećem licu, i sl.), za pripovednog autora-režisera samo su *kompetitivne maske* u koje se on može „uživeti“ kao u sopstvene uloge u strukturnoj polifoniji (enciklopedijski zasnovanog) romana. Dramska inspiracija u ovom strukturnom smislu umnogome se poklapa i sa kinematografskim modelima i tehnikama, tj. pozicijom filmskog režisera.

Inspirativnost dramske forme za Ristićev antiromaneskni eksperiment vidimo u višekratnom tematizovanju problema dijaloga i monologa u *Bez mere*, u poglavljima koja prethode „Doživotnoj slobodi“ i najavljuju je. U prethodnim analizama pojedinačnih poglavlja i odlomaka *Bez mere* skretali smo pažnju na brojna mesta koja su služila kao proleptički signali i najave dramske završnice „Doživotna sloboda“. Tako je već treće poglavlje „Drugog dana“, tipografski bilo prezentovano kao izolovana stihovna replika iz nekog dramskog dijaloga, koju će čitalac moći da kontekstualizuje tek na kraju antiromana. U „Dijalogu povodom Vandinih *Ispovesti*“ načelo *dijaloga* istaknuto je u samom naslovu poglavlja, koje je ostvareno kao mali „sokratski dijalog“ o odnosu nenormativne seksualnosti i normativizujuće ispovedne forme. Tehnika *monologa* je pak bila eksplicitno evocirana na kraju poglavlja „Hamlet“, čiji protagonista nije bio onaj kojeg je naslov najavljivao već njegov (moderni) pandan, „neki Horacije“, uronjen u trivijum sadašnjice (prestonički peron, voz, letovalište), koji je na kraju poglavlja asocijativno ulančavao niz svojih dramskih (automatskih) monologa, „govornih terasa“ sličnih onima sa kojima će se čitalac sresti u „Doživotnoj slobodi“. To šekspirovsko poglavlje, koje je modernu mitologiju odmeravalo spram arhetipskog predloška Šekspirovog komada, tematizovalo je niz poetičkih problema koji će biti okosnica dramske završnice antiromana: metodu slobodnih asocijacija, govornog i pisanog automatizma kao tehnike dramatizacije svesti.

Pojedina poglavlja su motivski najavljivala završnu fantastičku inscenaciju, poput motiva Demona i sabata na dekirikovskom trgu („Legendarno sna“), ili Romanovog obećanja na kraju poglavlja „Ljubav“, koje će biti obistinjeno u „Doživotnoj slobodi“. Najzad, mali *mise en abyme* u kojem je Roman „U srednjovekovnom zamku“ izbijao na modernu *mjuzikholsku pozornicu* predstavljao je takođe kondenzovani simbol *romana na pozornici*, koji će u „Doživotnoj slobodi“ biti razvijen u veliku dramsku inscenaciju; ta dva odeljka *Bez mere* spaja i motiv *magijske kugle* koja je u središtu zvezdanog svoda

oko Romana na mjuzikholskoj pozornici, kao što je i u središtu mizanscena „Doživotne slobode“ i konstelacije dramskih glasova razvijenih oko nje. Svi ovi momenti *Bez mere* stoje, dakle, kao najava i implicitni reper za razumevanje njegovog dramsko-dijaloškog finala. Celina antiromana težila je toj dramskoj završnici, pripremajući je i tematsko-motivski i strukturno-formalno, i svedočeći o logici komponovanja dela kao intrateksta, autotelične i autointerpretativne strukture. Problem dijaloga i monologa, psihe i jezika, sopstva i uloga, ispovesti i (de)mistifikacije, prožima celinu antiromana, koji dramsku formu prepoznaje kao jedan od glavnih vektora *deromanizacije romana*, ali i jednu od optimalnih formi realizacije specifično nadrealističkih poetičkih nastojanja.

Pre nego što pristupimo tumačenju dramskog finala *Bez mere*, korisno je dati jedan preliminarni sažetak, tj. opšti kontekst tematskog nadovezivanja „Doživotne slobode“ na prethodne delove romana o Romanu. „Doživotna sloboda“ zamišljena je kao Romanova ultimativna viteška pustolovina, kojom on kreće u poslednji okršaj „sa svojim plamtećim carstvom“ (150). Ta se pustolovina odvija na krajnjem Istoku („svim Istocima uspomena i maštanja“, 146), pa i u legendarnoj, egzotičnoj i ezoteričnoj Indiji, čime to geo-kulturološko Drugo i veliki rezervoar fantastičkog i čudesnog za zapadnoevropsku kulturu još od antike i srednjeg veka, postaje deo topike antiromana. Ali u nadrealističkom antiromanu to egzotično drugo istovremeno je unutrašnje Drugo kao neosvojeni „crni kontinent“ nesvesnog. Krećući u svoju avanturu, Roman prelazi vodu, što je nesumnjivi znak inicijacijskog putovanja, pa i silaska u svet mrtvih.<sup>195</sup> Kad, *magijskim* činom imenovanja „doživotna sloboda“ najzad otpočne, Roman će se naći u infernalno-mističkoj i apokaliptičkoj atmosferi jedne „bezmerne noći“, uronjen u sablasno komešanje simboličkih i grotesknih junaka, gnevni i patetičnih marioneta koje ispovedaju svoje sudbine, a u kojima Roman prepoznaje „obelodanjene simbole svoje“ (151). Bez ikakve dramske radnje u klasičnom smislu, tu unutrašnju dramu čine tirade dramskih likova, čiji su sukobi implicitni i verbalno-retorički.

Dramska završnica *Bez mere* imala je četiri povlašćena aktera, konkurentnih figura i sila koje su se borile za prevlast i smisao „Doživotne slobode“. Na kraju prvog

---

<sup>195</sup> „Vodo, sumnjiva i smeđa, o vodo slatka, moj čin se zatim otisnuo sam niz tvoja leđa od sedefa, moj konj je zaplivaio sam po tvojim obasjanim kosama. Sunce, u uglovima te legendarne Indije, sakriva svoje lice pod talasima od kašmira, od iglastog ćutanja. Ja ću se namerno ubosti na te otrovne igle, zanemeti od tog vodenog otrova, otrgnuti se tim potajnim gospodarima. Gledajte, gledajte bedu i potope, podvodne lelujave stene! Na njima, kao krokodil, izgubiću poslednju grižu evropske ili balkanske savesti, započecu večnu smišljenu pravdu, usniću lakoverni san u silaženju na prag“ (155).

čina pojavljivala se Magija, koja preuzima odgovornost za čitavu inscenaciju, tvrdeći da je te nestvarne likove nesvesnog ona konkretizovala i uprisutnila. Na kraju drugog čina pojavljivao se Demon, zapravo Đavo, opsenar i iluzionista, koji je pak tvrdio da su svi ti likovi samo njegove maske i metafore, te da je on ontološki i epistemološki princip koji stoji iza cele psiho-drame. U toj završnici drama dobija obrise dramskog zapleta i sukoba, pošto se u celini može shvatiti kao *iskušavanje* Romana, odnosno poslednje iskušenje dezintegracije za junaka, a to znači i celi antiroman. Romantički žanr-vitez Roman ipak odoleva tom poslednjem iskušenju pesimizma i rastakanja, te u svitanje uspeva da odoli đavolu, konsoliduje se i preuzme „poslednju reč“, rekapitulirajući, sažimajući objedinjujući svoju celokupnu dotadašnju povest. U Međuigri između dva dramska čina pojavljivao se, međutim, još jedan lik koji je tvrdio da je u njegovoj nadležnosti celokupna drama; bio je to lik autora, psiho-socijalno definisanog subjekta, koji je tvrdio da čitava drama predstavlja samo inscenaciju i „zračenje“ njegovog vlastitog bića, tj. nesvesnog. Poetička magija „Doživotne slobode“ jeste da je ona bila sve to.

#### 4. 4. 1. 6. 2. „Predigra“ i „Prolog“: ljubav, simultanizam i moderna mitologija

„Doživotna sloboda“ predstavlja svojevrsno *delo u delu*, celoviti dramski komad, uz sve prateće formalne elemente dramskog književnog teksta, uključujući i neke kompozicione segmente koji su se umnogome izgubili u klasičnom modelu građanske drame. „Doživotnu slobodu“ čine: „Predigra na pozornici“, „Prolog na rubu halucinacija“, dva dramska čina, tj. „pojave“ („Pojava prva“, „Pojava Jana“), kao i mali dramski intermeco, „Međuigra“, interludij u kojem je lik autora-režisera, poput kakvog ozbiljnog klovna, stupao na scenu. U dva čina i međuigri prezentacija teksta, *mise en page*, ima sve prepoznatljive elemente dramskog teksta: tipografski markirana raspodela dramskih glasova/uloga, opsežna uvodna didaskalija koja definiše dekor i osnovnu dramsku situaciju, kao i niz kraćih didaskalijskih uputstava datih u zagradi uz pojedinačne replike. Drama bi se na osnovu stilsko-retoričkih svojstava govora junaka mogla odrediti kao poetska ili lirska drama u prozi, pri čemu su određene replike, ili delovi replika, dati

u formi autonomnih pesama.<sup>196</sup> Problem jezika i poetske slike na mnogo dubljem nivou određuje koncepciju Ristićeve nadrealističke drame, u kojoj je jedino dešavanje bilo *dogaćanje (fikcije) jezika*; ona je jedna *noć (automatskog) govora*, a njeni junaci su samo efemerni i fragilni jezički „kostimi“ kojima *nesvesno* na trenutak biva „obavijeno“ i materijalizovano.

Za razliku od dva uvodna poglavlja u funkciji dramske *predigre* i *prologa*, „Doživotna sloboda“ nije imala izdvojeni *epilog*. Posredno, funkciju epiloga drame, kao i celine antiromana, vršila je Romanova poslednja replika, u kojoj je junak-delo partikule svoje narativne povesti *rekapitulirao* u konačnom integrativnom i linearizujućem (samo)sagledavanju, na sličan način kao što je to autor-skriptor činio u poglavlju „Roman“, i na sličan način kako će to autor ponoviti u konačnom i pravom „Epilogu“ dela. Romanova pseudoepiloška rekapitulacija predstavlja važan aspekt adaptacije „Doživotne slobode“ opštem narativnom kontekstu u koji je integrisana. Ukoliko se antiroman završavao dramom, sama drama završavala se tipičnim postupkom narativno-sintaksičkog rezimiranja. Time je nedvosmisleno postulirano ireverzibilno mesto koje je (inače naglašeno autonomizovana) drama imala u linerano-progresivnom narativnom poretku antiromana.

Važno je primetiti da drama funkcioniše i kao metafora globalne strukture antiromana. Činjenica da se drama, sa svoja dva čina i međuigrom, sastojala od istog broja *replika* (26) koliko je antiroman, do dramske završnice, imao *poglavljja*, sugeriše analogiju između fragmentarne strukture dramskog teksta (deo) i fragmentarne kompozicije antiromana (celina).<sup>197</sup> Dramska završnica utoliko je ne samo semantički već i strukturno ponavljala celinu prethodno ostvarenog narativa, odnosno prva dva

---

<sup>196</sup> Iako se celina dramske inscenacije može smatrati primenom nadrealističkog automatskog pisanja, jednu od integrisanih pesama, zahvaljujući arhivskoj građi, možemo i neposredno identifikovati kao autentičan automatski tekst u stihu. Reč je o replici „Glas nad poljem“ u „Pojavi Jana“, koja počinje stihom „Ko je došao? Ko je smeo da se vrati na ovo polje“. U Ristićevoj zaostavštini sačuvan je daktilopis ove pesme, datirane rukom 11. 9. 1927, na kojem je Ristić 15. januara 1961. ostavio zapis: „Ovo je originalan rukopis ove pesme: otkucana direktno (bez ikakvog predumišljaja, dakle kao čisti texte automatique u stihu), bez jedne greške, bez jedne ispravke, – ona je štampana takva kakva se stvorila pod mojim daktilografskim prstima, bez ikakve izmene“ („Manuskript *Bez mere*“, A6).

<sup>197</sup> Prvi čin, tj. Pojava prva“ sastoji se od 11 dramskih replika, a drugi čin, „Pojava Jana“, od 14 replika, što uz govor junaka „Međuigre“, koji je u manuskriptu *Bez mere* bio označen kao govor „Apstrakcije“, čini ukupno 26 replika. Taj broj odgovara ukupnom zbiru poglavlja Prvog (14) i Drugog (12) dela *Bez mere*. Dva dela Trećeg dela antiromana, njegova dramska i postfiktionalna završnica, takođe su ostvareni u potpunoj numeričkoj simetriji, tj. oba se sastoje od po 5 poglavlja. Sve to skreće pažnju na ogromnu preciznost u arhitektonici *Bez mere* i eksperimentalnom istraživanju strukturne homologije njegovih unutrašnjih elemenata. Kasnije ćemo videti na koji su način simetrični govori Magije i Demona, na kraju svake od dve dramske pojave, ponavljali funkcije završnih poglavlja Prvog i Drugog dela antiromana.

dela antiromana. Na osnovu te strukturne analogije dva dela antiromana trebalo je posmatrati kao dva dramska čina, a svako antiromaneskno poglavlje kao autonomni dramski lik i glas. Visok stepen osamostaljenosti narativnih poglavlja bio bi analogan relativnoj osamostaljenosti, nekomunikativnosti i monološko-retoričkoj potki replika u „Doživotnoj slobodi“. Dramski finale je novi žanrovski kadar koji osvetljava celinu i dubinsku anarativnu osnovu antiromaneskne strukture. Struktura avangardnog neorganskog dela analogna je strukturi dedramatizovane avangardne drame.

Globalna analogija između antiromana i drame proizilazila je i iz specifičnog statusa Romana kao junaka-žanra i junaka-forme. Pošto Roman nije samo jedan od protagonista finalne dramske inscenacije, već je i metonimijski zastupnik celine dela/žanra, sve što se Romanu događa jeste i alegorija metanarativnog, autopoetičkog događanja koje se odnosi na celinu strukture koju on metonimijski oličava. Drama je samo novo lice i uloga Romana, žanra koji je, prema poznatom romantičkom stanovištu, uvek nešto više od romana, tj. sam žanr romantičkog, arhižanr „književnog apsoluta“ (Nansi, Laku-Labart). Metafikcijski okviri romana koji je trebalo da se okonča dramom, u samoj osnovi približavao je tu dramu tipu i statusu *metadrame* (o kojoj v. Sarazak 2009: 105–108).

„Doživotna sloboda“ je čitaoca izvodila na veliku fantazmagoričnu i apokaliptičku pozornicu, situiranu na rubu poznatog prostora (i) svesti, gde su se, na „polju gde nema snage jače od razjedinjenja“ (180), razlistavali delirično-rapsodični govori simboličnih, alegorizovanih likova-ideja, uključujući i samog Romana. Do tog neobičnog mizanscena čitalac je bio sproveden postupno, kroz Predigru i Prolog, kao tranzitorni tekstualni prostor čija je osnovna funkcija bila da uspostavi i obrazloži generičku metamorfozu na osnovu koje je narativna forma uzimala dramski (ob)lik.<sup>198</sup> Kao u nekoj vrsti *pretapanja* dva žanrovska kadra, ta *prelazna* poglavlja nosila su naporedne tragove i narativne i dramske forme. Predigra i Prolog vršili su nekoliko vrlo važnih funkcija. Oni su uspostavljali kontinuitet sa prethodnim, prozno-narativnim delovima antiromana, objašnjavali novi tip odnosa između Romana i autora, a kroz niz eksplicitnih poetičkih komentara i uputstava pripremali su čitaoca za novi tip recepcijske uloge koja mu je namenjena. Ta poetička uputstva i obrazloženja ticala su se posebno nadrealističke

---

<sup>198</sup> Dijaloški princip, koji će u dva središnja čina/pojave izbiti na tripografsko-formalnu površinu kao organizacioni princip teksta, u tim uvodnim poglavljima tek počinje da se najavljuje i sporadično obznajući u destabilizovanom proznom diskursu, koji je kontaminiran odlomcima dijaloga, govornim partijama (sugerisanim crtama, „-“), kao i eksplicitnom tematizacijom načela dijaloške razmene.

teorije jezika, subjekta i imaginacije, koje je „Doživotna sloboda“ trebalo da praktično realizuje i dramatiše. Ono što je teško zamisliti kao događanje na stvarnoj pozornici – bilo da je u pitanju pripovedni kontinuitet i višak koji je dramskom tekstu donosilo šire narativno okruženje u koje je uklopljen, bilo da su u pitanju „nemogući“ mizanscen i postupci simultaneizma – može se smatrati efektom kinematografskih tehnika i iskustva. Imajući „čistotu“ svake od generičkih i medijskih matrica koje je aktivirala, „Doživotna sloboda“ istovremeno je narativ, drama i književni film. Ristićevo određenje Bez mere kao filma svakako se najviše odnosi na njenu prvu, dramsku završnicu.

### *Ljubav*

Prvi deo „Doživotne slobode“, „Predigra na pozornici“, počinja je *dijalogom ljubavnika*, Romana i bezimene dame. Taj se dijalog motivski direktno nadovezivaao na ranije segmente antiromana, posebno na poglavlje „Ljubav“ u Drugom delu, gde je ono što sledi u dramskom finalu praktično bilo najavljeno.<sup>199</sup> Aludirajući na ljubavničku predigru, a time i na dramu kao koitalno spajanje, uvodni dijalog ljubavnika zanimljiv je posebno po tome što neposredno izvodi na scenu i taj bezimeni, ali sve vreme prisutni lik vitezove drage. Ta bezimena draga u ovom odeljku prvi put zaista *progovara*, jezikom koji je individualizuje i rodno definiše. Njena prva reč je „neću“ („Neću još jednom više da pamtim sve te reči bez sna“), a prva rečenica u kojoj kaže „ja“ odnosi se upravo na ćutanje i *progovaranje*, uz klasičnu *strepnju* femininog diskursa od toga kako će taj govor biti „dočekan“: „Sad je na mene red i ne zaboravljam kakvom će pakošću biti dočekane te reči *no ne mogu dalje da ćutim*, smeja se ti ili ja poslednja“ (145, kurziv B. A.). Iz perspektive celine antiromana, ljubavni par ove scenske predigre čitalac može da identifikuje (i) kao supružnički par Ristić, čime je kurtoazni model ljubavi u romanu o Romanu dopunjen i eksplicitnijim elementima erotičkog tipa *l'amour conjugal*.<sup>200</sup> U

---

<sup>199</sup> Sada je te ranije fragmente bilo moguće prepoznati i potvrditi u njihovoj anticipativnoj funkciji. To se odnosi posebno na Romanovo obraćanje dami s kraja poglavlja „Ljubav“, koje je opisvalo „odaju bez zidova“, u kojoj će se upravo u ovoj dramskoj završnici naći kurtoazni ljubavnici, ali i na poglavlje „Ruža sna“ i njenu plesačicu s ružom u ogledalnim lavirintima sna, na koju se u „Predigri“ referira kroz podsećanje „na te klizave parkete u kojima se ogledao moj zaljubljeni stas [...] evo da sam sva zanesena povratkom tog ljuljanja mog hoda“ (145). Igre analepsama i prolepsama bile su način da se sugerise simultaneizam dešavanja u svim segmentima antiromana (ili odajama zamka), tj. ono što sama junakinja u „Predigri“ određuje kao „celokupno i istovremeno naglo prisustvo sveskog i sveskog tuđeg života“ (145).

<sup>200</sup> Kurtoazni model ljubavi nije bio jedinstven, a jedan od njegovih podtipova bila je i bračna ljubav. Up. Le Gofovu analizu romana *Erek i Enida* Kretjena de Troa, gde Erek naređuje svojoj supruzi „da ga prati u



poslednju „borbu sa svojim plamtećim carstvom“ (150) Roman kreće u pratnji svoje drage, potvrđujući pitanje ljubavi kao jedno od žarišnih tačaka nadrealističke poetike.

Načela ljubavi i želje imaće važnu ulogu i u vizionarno-poetskom diskursu dramskih junaka i junakinja, među kojima se nalaze i alegorizovana „Ljubav“ ili uopštenija „Jedna devojka“.<sup>201</sup> Značaj pripisan temi ljubavi, kojoj je u celini posvećeno i jedno od najobimnijih poglavlja antiromana, predstavlja programski nadrealistički momenat, koji Ristić optimalno uklapa u odabranu viteško-kurtoaznu žanrovsku matricu romana o Romanu.<sup>202</sup> Uz poeziju i slobodu, ljubav je jedna od središnjih mitema nadrealizma, sredstvo (samo)saznanja, ultimativno egzistencijalno iskustvo, osnova potrage za identitetom i put ka sveopštem oslobađanju. U tom isticanju teme ljubavi Ristić se mogao osloniti na značaj koji je ona imala u automatskoj prozi uz Bretonov *Manifest*, ali još više na programski istaknuto mesto koje ima u Aragonovom *Seljaku iz Pariza*, koji je otvorenije od *Manifesta* i Bretonovih dotadašnjih tekstova ljubav stavlja u središte nadrealističkih istraživanja i moderne mitologije.

Pri tome treba imati u vidu da čak i kurtoazno-idealistički model ljubavi u nadrealizmu implicira ljubav kao subverzivni princip želje usmeren protiv građanskog morala, principa realnosti i životne pragmatike: ljubav je „princip zla u buržoaskoj demonologiji“ (rečima A. Tiriona, prema Ristić, Bor 1932: 46). Pošto će to naglašenje socijalno i marksističko tumačenje erotskog kompleksa biti dominantnije u organizovanoj fazi srpskog nadrealizma, iz perspektive Ristićevog antiromana važno je korigovati stanovište da „beogradski nadrealisti ne veruju ni u kakve mračne sile“ i da „ne poklanjaju mnogo pažnje ni otkroviteljskim vidovima koje ljubav dobija u francuskom nadrealizmu“, niti onoj bretonovskoj viziji o „'posredničkoj' ulozi žene na putu muškarčevog zemaljskog spasenja“ (Novaković 2002: 63). Naprotiv, status ljubavi u Ristićevom antiromanu i „Doživotnoj slobodi“ upravo je naglašeno i eksplicitno

---

doživljajima koje će, kao dobar vitez, preuzeti“; zanimljivo je da je to izvlačenje žene iz podređenosti kroz izjednačavanje sa vitezom i uključivanje u viteške poduhvate bilo praćeno i specifičnom zabranom: uslov koji vitez postavlja svojoj dami-supruzi koja će ga pratiti u pustolovinama jeste „da nikad ne sme prva da mu se obrati“ (Le Gof 1999: 193–194).

<sup>201</sup> „Jedna devojka“ neposredno replicira junaku koji je praktično imenjak Marka Ristića („Marko, Zidarev brat“), a u svom govoru na citira i naslov Ristićeve zbirke pesma („tada si drukčije govorio, reči od sreće i od sna“, 160), dok su stihovi kojima se njena replika završava takođe poigravanje imenom, tj. naslovom knjige („Bez tog, bez mog, bez dugog puta“, 161).

<sup>202</sup> Jedna od parola iz vremena zasnivanja pokreta glasila je „Ako volite ljubav, volite nadrealizam“; s druge strane, reči su te koje „vode ljubav“: „les mots font l'amour“, kako je pisao Breton u tekstu „Reči bez bora“. O želji, telu i ljubavi u nadrealizmu v. *Surrealism: Desire Unbound* (Mundy 2001), kao i sistematizaciju nadrealističkih stavova o ljubavi u: Novaković 2002: 54–63.

okultističko-ezoterijski, mitski i inicijacijski, što je potvrđeno kako globalnom koncepcijom drame, tako i mnogim partikularnim motivima. Na rubu nesvesnog, Ristićeva drama evocira i ambivalentne mitske slike Večnog Ženskog, ili Majke Zemlje, koje prepoznajemo u figuri „Zatočenice tela“ u govoru Rudara.<sup>203</sup> Koncepcija ljubavi u antiromanu, pa i u „Doživotnoj slobodi“, obuhvata onaj karakterističan raspon nadrealističkog poimanja ljubavi, koje oscilira između idealističko-platonističkog i čulno-materijalnog. Vrhunac te oponentne, čulno-telesne tendencije oličen je u govoru Demona, koji najavljuje „bestidnu“ orgijastičku erotiku sabata, Dianu i Herodijadu kao predvodnice veštica, bludne đavalje štice, praktikume ljubavnih maleficija i sl. (1986: 193–195).

### *Simultanizam i moderna mitologija*

Druga važna funkcija „Predigre“ tiče se preciziranja načina na koji je trebalo shvatiti završnu dramsku inscenaciju iz perspektive celine antiromanesknog projekta, kao i odnosa između Romana i autora-skiptora. Funkciju dramsko-dijalektičke *sinteze* Ristić osmišljava kroz načelo avangardnog *simultanizma*. Sinhronicitet koji je trebalo postići je višestruk; on se odnosi na instance autora i Romana, na stvarnost i njenu idealističko-arhetipsku projekciju, kao i na prostorno-vremenski simultanizam koji je u osnovi celog antiromana. Na metapoetičkom nivou drame kao dijalektičkog *aufhebunga*, ponavljanja i prevladavanja celokupnog antiromana, simultanizam se ostvarivao kroz princip strukturne homogene (drama-roman, deo-celina). U dramu su se slivali i kroz nju oživljavali svi rukavci, motivi, toposi, različita težišta i figure celokupnog antiromana.

„Predigra“ je davala osnovna uputstva o opštem stanju pretapanja i fuzije u koji je ulazio antiroman. Simultanizam je najpre sugerisan na primeru odnosa među ljubavnicima, odnosno između autora (savremenost, stvarnost, autobiografija) i Romana (arhaika, imaginacija, idealističko-viteški kod). Ljubavnici istovremeno borave

---

<sup>203</sup> „Rudar“, koji je neka vrsta otelotvorenja nesvesnog („ja, crni leptir iz zemlje“, 162), čiji „gnevni govor“ o „isključujućoj ljubavi“ prema neimenovanoj Njoj, koja je „Zatočenica tela“ i „nestrpljiva Izdajnica“, izgrađuje lik velike majke ili bludne boginje zemlje, kao najdublje, mitske osnove postojanja. Za nju se vezuju ritualne procesije, podzemni i unutrašnji prostori (spava i živi na dnu bunara, ne može da izroni iz te tamne neumitne vatre), ona je i neka vrsta „progonjene“ junakinje („zlurado gonjena“), ali su najupečatljiviji opisi njene telesnosti, odsečene ruke, osramoćenog ramena, nedirnutih golih grudi, „hiljadostruka, bestidna naručja“. „Govori: srce te Žene, ptica te Žene, i san te Žene, ljubav te Žene, slomljena troroga vizija bluda te Žene, Njena umivanja. Njen ponor“ (163). U slici te Žene ima odjeka „sažete ideje“ i „konkretnog pojma“ žene iz Aragonovog *Seljaka iz Pariza* (Aragon 1964: 208–211).

u svetu moderne svakodnevice (autor, Ristić) i u utopijsko-fantazijskom svetu kurtoazno-idealističke stvarnosti (Roman, Dama). Taj odnos „nizije“ doživljajnog i „sadanjeg“ i „oaze“ njenih idealističkih projekcija, „šum snova i glas jave“, u anti-Romanu su se već davno „smešali, u nerazgovetno trajanje“ (147), tako da se protagonisti antiromana na pragu dramske završnice nalaze u fantomalnom statusu „na po puta između fikcije i realnosti“ (147). Ti su ljubavnici, kao i sam Roman, „izgubljeni među dobima“, tj. treba ih zamisliti kao da *istovremeno* borave u *primitivističkom* „poludivljem selu koje prodire svuda, kome njegovi iskeženi monstrumi i nadzemaljski bogovi-fetiši otvaraju sve zidove, sve prostore, sve aparate bežičnih doziva“, kao i u „razularenom“ *neoprimitivističkom* jazz baru, „koga po talasima vazduha nosi džez, kidanjem, sinkopama, ili dugim jaukom, patetičnom nostalgijom saksofona, mlečnim putem, u razaranje“ (148).<sup>204</sup> Simultanizam se tu vidi kao gubljenje granica između fikcije i stvarnosti, savremenosti i arhaike, jednog i mnoštva, u doživljaju ljubavnika koji su istovremeno ukotvljeni u „nizijama“ bračne svakodnevice i „projektovani“ na unutrašnje platno vizionarno-arhetipskog narativa.

Objašnjenje za tako postulirani dualitet i simultanitet stvarnosti nalazi se u nadrealističkom verovanju u *stvarnost nadrealnosti* i *metafiziku konkretnog*. Kako je pisao Ferdinand Alkje, nije slučajno da „reč nad-realizam i meta-fizika imaju istu strukturu“ (Alquié 1955: 61). Bretonovo središnje, filozofsko određenje nadealizam je definisalo kao *verovanje* „u višu realnost izvesnih oblika asocijacija [...], u svemoć sna“ (Breton 1979: 36). U pogledu Ristićevog postupka udvajanja stranog i imaginarnog, značajna je jedna fusnota *Manifesta* gde se Breton osvrće na Novalisov romantički idealizam, po kom „'postoje nizovi zbivanja koji teku paralelno sa stvarnim. Ljudi i okolnosti, obično, preinačavaju idealni tok zbivanja, tako da izgleda nesavršen“ (Breton 1979: 47). Ti romantičko-metafizički *nizovi paralelnih zbivanja*, kao vrsta utopijsko-platonističkog idealiteta, kod Ristića su reinterpretirani kao *simultanizam* vizionarno-fantastičke drame u čijem podtekstu (kao i u podtekstu celog antiromana) sve vreme paralelno teče „nizija“ jedne urbane, ljubavničko-bračne svakodnevice i savremenosti.

Pored bretonovskog verovanja u stvarnost nestvarnog, tj. *nadrealnosti*, *paralelizam zbivanja* kod Ristića implicira i onaj *primat konkretnog* koji je proizilazio iz aragonovske *moderne mitologije* kao nove *metafizike konkretnog*. Ta *moderna mitologija*

---

<sup>204</sup> Odlomak je značajan i zbog *figure* jazza kao analogona strukture i „komponovanja“ patetično nostalgичnog i sinkopiranog avangardnog antiromana.

podrazumevala je otkrivanje „lica beskonačnosti pod konkretnim oblicima“ sadržanim u „konačnim prividima sveta“ (Aragon 1964: 143), dakle u onom svakodnevnom, kontingentnom, partikularnom i iskustvenom. Dvoje ljubavnika, Roman i Ona, koji se istovremeno nalaze u modernom jazz baru i oniričkoj „sobi bez odaja“, tipični su akteri aragonovske moderne mitologije koja konkretne oblike svakodnevne posredstvom imaginacije (jezika, pesničke slike) prevodi na metafizičko-idelistički plan, u jedan intimni mit i „prostor slika“ kao vlastitu viziju *profanog ozarenja*.<sup>205</sup> Jer, ta *moderna mitologija*, kao metafizika utemeljena u konkretnom, po Aragonu predstavlja sam iminentni princip funkcionisanja ljudskog duha:

„Morao sam zapaziti da je mehanizam moje misli, mehanizam njenog razvoja, u suštini po svemu analogan mehanizmu postanka mitova, i da ja u stvari nisam ni mogao nešto pomisliti a da moj duh samim tim ne stvori neko božanstvo [...] Shvatio sam da je čovek pun božanstava poput spužve zagnjurene u nebeske visine. [...] Ona su načela svih preobražaja svega što se menja. Ona su neophodnost kretanja. Prožet osećanjem opojnosti, ja sam se dakle šetao među tisućama božanskih uobličjenja. U meni se rađao pojam o jednoj mitologiji koja je neprestano u pokretu“ (Aragon 1964: 143).

Na preseku Aragonove *metafizike konkretnog* i Bretonovog uverenja o postojanju jedne više nad-stvarnosti, Ristić dramski odeljak svog antiromana uobličava kao heurističko i istraživačko pisanje u kojem prostor fikcije i izgrađen elemnti imaginarnog sveta postaju prostor za ispitivanje odnosa subjekta, jezika i nesvesnog. „Doživotna sloboda“ bila je i jedan psiho-poetički performans, teatralizacija autorove (ne)svesti i teoretizacija novih, psihoanalitičkih uvida o subjektivnosti i jeziku. Taj pol istraživačkog i psihoanalitičkog pisanja bio je vezan za instancu autora, i novi oblik dvojništva i simultanizma između njega i konceptualnog junaka Romana. Taj se autor pojavljivao u dramskoj „Međuigri“, gde su, *između činova*, svi junaci drame, pa i sam Roman, bili predstavljeni kao funkcije njegovog unutrašnjeg sveta i neka vrste *psiho-teatra* ili *pozorišta snova*, koje Ristić jednom prilikom pominje u „Pariskom dnevniku“.<sup>206</sup> Duh

---

<sup>205</sup> Iz te aragonovske metafizike konkretnog, kao i opšteg nadrealističkog *imanentizma* (kojim ćemo detaljnije baviti drugom mestu), V. Benjamin će izvesti svoje viđenje nadrealizma kao *profanog ozarenja* i *antropološkog materijalizma*, čija je utemeljenost u svakodnevici, fizisu, telu i konkretnom, koje je i konkretno pesničke slike, preduslov dijalektizacije i mobilizacije „snaga opijenosti“ za revoluciju (Benjamin 1974: 270).

<sup>206</sup> „A propos sna: pozorište gde se predstavljaju snovi“ (Ristić 1985: 221).

kojem su metafizika i mitološko mišljenje imanentni, nije mogao mimoći drugu nezaobilaznu tačku nadrealističkog programa – pitanje jezika, automatizma, pesničke slike.

### *Automatizam*

Ako je „Predigra na pozornici“ obnavljala temu moderne mitologije kao metafizike konkretnog i jezičko-imaginativne transpozicije svakodnevnog i savremenog iskustva,<sup>207</sup> naredni segment, „Prolog na rubu halucinacija“, donosio je niz daljih „metodoloških“ uputstava za poetičko, teorijsko i žanrovsko dekodiranje principa na kojima „Doživotna sloboda“ počiva. Problem ljudskog duha kao poprišta efemernih i nesicrpnih „božanstava“ nove, moderne mitologije, na preseku intrapsihičke i objektivne stvarnosti, Ristić sada povezuje sa pitanjem odnosa jezika i nesvesnog, automatizma, dijaloga i magijske participacije, dakle svega onoga što je nadrealističkoj drami davalo *performativni* karakter.

Dramska završnica *Bez mere* bila je neka vrsta praktične primene i imaginativne konkretizacije teorijskih postavki nadrealizma vezanih za poimanje automatizma, subjektivnosti, jezika i imaginacije. Bila je to svojevrsna *psihoanalitička drama* – verbalna materijalizacija „hipnagogičnih halucinacija“ (152) i „kruga presomničkih tiranija“ (154), tj. „jednog sveta koji postoji ispod ovog sveta i koji je prema ovom kao radiografija prema fotografiji“ (154). Fenomen iz kog Ristić ispreda dramu jesu „vizije polusna“, „večno istinita halucinacija“ koja se zbiva „pred samim mojim pogledom, sasvim blizu mog lica, osećam im svima dah na mojim obrazima“ (158), a jezičko-poetska metoda kojom je ona ostvarena može se odrediti kao tehnika (simulacije) automatskog pisanja.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Ta tema transponovanja karakteristična je za čitav jedan tok Ristićevih antiromanesknih refleksija, posebno u Drugom delu *Bez mere* (up. prvo poglavlje Drugog dela, koji je toj temi u celini posvećeno).

<sup>208</sup> Da je reč o automatskom pisanju svedoči i način na koji Ristić opisuje tu „presomničku tiraniju“ kroz poznatu figuru „diktata“ nesvesnog i nametljivi karakter automatskih asocijacija i upisa: „Zaluđen svima žrtvovanim rečima-vizijama, žrtvovanim iskućivošću baš one jedne izabrane, nametnute“ (152). Iako je globalna zamisao Ristićeve drame nadrealistički automatizam, reklo bi se da je u „Doživotnoj slobodi“ dominantno reč o *simulaciji automatizma*. Kao i pri adaptaciji autentičnog sna narativnom okruženju (v. poglavlje „Šta se zbilo između 28. i 29. jula“), celokupna drama morala se prilagoditi antiromanesknoj celini i poetičkim polazištima aktivnim pri njenom oblikovanju. Ali simulacija je autentični i punovredni oblik aktivnog automatizma, koji tridesetih godina postaje jedan od glavnih oblika nadrealističkih istraživanja (posebno dalijeovski metod kritičko-paranojačkog delirijuma interpretacije, koji Ristić i Popović razrađuju u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*).

Korespondencija između nesvesnog i dramske forme ima relativno autoritativno utemeljenje u samoj psihoanalizi. Jedan od ključnih koncepata Frojdove teorije, Edipov kompleks, izveden je imenovan na temelju Sofoklove antičke tragedije, a za primarne procese nesvesnog Frojd koristi termin *druge scene* (*der andere Schauplatz*). U zamisli o drami kao inscenaciji *druge scene* i materijalizacije nesvesnog, Ristić nesumnjivo kreće od Bretonovog opisa *otkrića automatizma* datog u prvom *Manifestu*. Nasuprot uobičajenom poimanju automatizma kao pre svega automatskog *pisanja*, Bretonovo otkriće fundamentalne tehnike nadrealizma bilo je zasnovano na *presomničkom* iskustvu verbalnih i vizuelnih hipnagogičkih halucinacija (Breton 1979: 32–33). S obzirom na dramsko-pozorišnu formu „Doživotne slobode“, nije nevažna ni činjenica da je verbalni fluks automatizma kod Bretonona umnogome zadržavao kvalitet usmenog govora.<sup>209</sup> Zanimljivo je da srodnu važnost „zbivanjima u početku spavanja“ pridaje i Aragon u jednom od završnih pasusa *Seljaka iz Pariza*, kojem je Ristićevo istraživanje automatizma kao jezičkog *nominalizma* i *konkretizacije* najbliže:

„Da biste odgovorili na izvesnu zamerku nominalizmu, primorajte ljude da zapaze šta se zbiva u početku spavanja. Nek se osvedoče kako čovek tada govori sam sa sobom, kakvim se neosetnim postupkom on suočava sa svojom reči koja se oblikuje, ostvaruje, i kad najzad postigne svoju konkretnu vrednost, kažemo da čovek sanja“ (250).

Ristićeva namera pri konstrukciji „Doživotne slobode“ sastojala se upravo u *dramatizaciji* kao *konkretizaciji* tog sveta (*budnog*) *sna* i njegovih fantazmatskih priviđenja. Iz narativne perspektive, ta jezička fantazija predstavljena je kao Romanova poslednja borba sa svojim „plamtećim carstvom“ i „obelodanjenje“ njegovih konstitutivnih „simbola“. Model automatskog pisma kojim se sprovodi ta konkretizacija zasnovan je na konfiguraciji *medijumske* subjektivnosti u iščezavanju, pisca-skriptora kao „skromnog aparata prijemnika“ (Breton) koji je povlačenjem svog ega i kritičke svesti omogućavao da sam *jezik* postane medijum ispoljavanja nesvesnog, koje se u nadrealističkom automatizmu (pred)oseća i manifestuje kao pre svega *označiteljska struktura*. Zamisao o dramsko-verbalnoj inscenaciji nesvesnog, tj. o nadrealističkoj

---

<sup>209</sup> U formulacijama kao što su „jedan monolog izgovoren što brže“, „govorena misao“, „nadrealistički glas“, Desnosovi usmeni „nadrealistički govori“, „neiscrpn karakter šapata“, „govor bez rezerve“ (Breton 1979).

drami kao osvetljavanju *druge scene*, spada u jedan od značajnijih Ristićevih doprinosa istoriji i tipologiji eksperimentalne drame i pozorišta, kako u nadrealizmu tako i u modernoj srpskoj književnosti.

Za Ristićev dramski postupak važno je i Bretonovo viđenje prirode dijaloškog opštenja u *Manifestu*. „Dar govora je dat čoveku da ga upotrebljava nadrealistički“, kaže Breton, a „na dijalog se forme nadrealističkog govora još najbolje prilagođavaju“ (1979: 41, 42). Kada „Predigru na pozornici“ započinje replikama ljubavnika koje se jedna na drugu nadovezuju po modelu antiteze,<sup>210</sup> ili kad u „Prologu na rubu halucinacija“ navodi kratke i hermetične odlomke alogičnog dijaloga,<sup>211</sup> Ristić nesumnjivo upućuje na odlomke Bretonovog *Manifesta* posvećene dijalogu kao sili disocijacije i u osnovi monološke „nedruželjubivosti“. Breton ukazuje na gotovo neprimetnu patologiju i unutrašnju konfliktnost ljudskog jezika i misli, što se sasvim jasno otkriva u određenim „patološkim duhovnim stanjima“, tj. u govoru duševnih bolesnika, koji, na primer, na pitanja odgovara tako što se „dočepa poslednje reči pred njim izgovorene“ (eholalija), ili pak izgovaranjem sasvim dekontekstualizovanog odlomka „nadrealističke rečenice čiji trag nalazi u svom duhu“ (simptom okolišnih odgovora) (43). „Nema uopšte razgovora“, tvrdi Breton, „u koji ne prelazi nešto od ove zbrke“. „Poetski nadrealizam“, kojem nesumnjivo pripada i Ristićeva „Doživotna sloboda“, nastojao je, po Bretonu upravo da

„obnovi dijalog u njegovoj apsolutnoj istinitosti, oslobađajući oba sagovornika obaveza učtivosti. Svaki od njih sledi jednostavno svoj razgovor sa samim sobom, ne trudeći se da iz toga izvuče posebno dijalektičko zadovoljstvo i da se ma i najmanje nameće svom susedu. Razgovori vođeni nemaju, kao obično, za cilj razvijanje neke teze, makako značajne bile, oni su koliko je god moguće ravnodušni. [...] Reči, slike nude se samo kao odskočna daska duhu onoga koji sluša.“ (Breton 1979: 43–44).

Model bretonovskih „bespristrasnih sagovornika“ (44) i nadrealistički poetski automatizam biće u osnovi apokaliptičnih „magičnih polja“ na kojima se razlistavaju *dijaloški monolozi* junaka „Doživotne slobode“. Uprkos njihovoj povišenoj afektivnosti i

---

<sup>210</sup> „– Neću još jednom više da pamtim sve te reči *bez sna*. / – „*Bez jave*. A doliči li pamćenju da goni iverje, i veprovima da rastržu rukavice izgubljene u šumi?“ (Ristić 1986: 145, kurziv B. A.). Up. Bretonov primer dijaloške eholalije iz *Manifesta*: „Koliko *vam* je godina? – *Vam*“ (Breton 1979: 43, kurziv B. A.).

<sup>211</sup> „– Šta znaš o proizvoljnosti psihologije? – Tu pada sneg. – Koliko ima večnosti? – Tri. – Koje su? – Lomnjava.“ (152). Up Bretonov primer „okolišnih odgovora“: „Kako se zovete? – Četrdeset pet kuća“ (Breton 1979: 43).

patetičnosti, pa i polemičnosti diskursa svakog od njih, dijalozi alegorijskih junaka „Doživotne slobode“ bili su osnovi monološki koncipirane tirade, solilokviji u kojima kroz pojedinačnu „duševnu anatomiju“, tj. mikroalegorijsku strukturu koju (pro)pisuje govornikovo simbolično ime, biva prelomljeno isto „konačno pitanje“ smisla ljudskog postojanja. Nadrealistički dijalog više je usmeren ka slobodnoj igri jezika i imaginacije od koje se očekuje otkrovenje nego ka klasičnim funkcijama pozorišnog dijaloga: „Vrednost dijaloga ne leži u njegovom značaju kao komunikativnog čina već u opčinjavajućoj, evokativnoj snazi njegovih slika“ (Rapti 2013: 25). Nadrealističko pozorište moglo bi biti samo u funkciji oslobađanja jezika i govora.

U nadrealistički automatizam kao oblik jezičkog iskustva dijalektike svesti i nesvesnog, Ristić je uvodio i jedan karakterističan naglasak. Reč je o povezivanju automatizma sa pitanjem „jednačenja sadržine i oblika“. Pozivajući se u „Prologu“ na najnovija otkrića savremene nauke, koja potiru „one oštre podele na kojima ste sagradili svet: živa bića, mrtva stvar“, Ristić automatizam i njegove „reči-vizije“ razumeva kroz estetičke i lingvističke kategorije *sadržine i oblika, materije i forme*, odnosno njihovog jednačenja: „Oblik postaje sadržaj [...] Iz samih reči *postaje* ova tragedija, jer reči nisu ruho za jednu zamisao koja bi im prethodila, one nisu samo oblik, one su i izvor i suština, neizbežnost i ostvarenje neizbežnosti“ (155). Dramski diskurs trebalo je da ilustruje taj novi mehanizam *jezičke fantastike* nadrealističkog pisma. Jezik je tu bio jedina stvarnost onoga što je njime bilo dozvano: „podzemno komešanje jednog sveta koji ništa ne PREDSTAVLJA, sa milionima priviđenja“ (169). Automatsko pisanje bilo je istovremeno dokumentarno, antimimetičko i antireferencijalno; ono nije *predstavljalo* već je jezički *uprisutnjavalo i konkretizovalo* ono čemu je jezik bilo jedina stvarnost, prva efemerna „odora“, maska i ostvarenje. Automatizam vodi onoj „krajnosti gde jedan izraz tek postaje bitan“ (219), to su tekstovi „čiji je postupak samom sebi dovoljan“, „koji ništa ne 'opisuju'“ i „koji nisu apstraktni kaligrami već oni sami konkretni predmeti, sinteza sadržine i izraza gde se ovi ne mogu raščlaniti“ (227). „Izraz kao takav stvara ideju“ i „misao postoji samo u rečima“ (227), a „halucinacije nisu bespredmetna maštanja i varke, jer ništa mi nije istinitija neka svakodnevna, iskustvom potvrđena i predviđena percepcija“ (229). Jezik, govor i reči su za Ristića samodovoljna, primarna i svemoćna, gotovo mistična *materija*, „iščupana iz podsvesti“, dok je čoveka svojevrsno *biće u jeziku i biće za jezik*:



„Ne znamo šta nosimo među zubima, kakav nadčovečni nož, kakav nebeski zalogaj! I tom materijom zar, koja me prevazilazi svojom samostalnošću, svojom plodnošću, svojom jedinstvenom svemoćnošću, ja pokušavam da vodim ove nezavisne potoke, ove brdske železnice! / Kao klješte od zlata, od gvožđa, reči se zarivaju bez moje volje u krvave rovove mojih preživljenih, nepreživljenih drhtaja, i sa tim mekim gvožđem, iščupanim iz podsvesti, kao sad već nerazdeljivi amalgam oruđa i sirovine, sna i materije, one se, reči, uobličavaju u ove reči. Ostajući tako ono što su i bile, a obmanjujući me da sam im ja dao život!“ (131–132).

Drama kao „noć govora“ i automatizam kao stvaranje *konkretnih jezičkih predmeta*, neraščlanjivog jedinstva sadržine i forme, oruđa i sirovine, sna i materije, vezani su za Ristićevo razumevanje umetničko-jezičkog čina kao oblika magijske *participacije* i *performativnosti*, neke vrste neoprimitivističkog *rituala*.<sup>212</sup> Magijsko-mističko shvatanje jezika, ezoterijsko-okultistički tokovi i povezivanje *nadrealnosti* sa entitetom *nesvesnog*, formira svojevrsni mitos ili mitologiju Ristićeve sintetičke drame. „Doživotna sloboda“ bila je opisana i kao „REKONSTRUKCIJA KOSMOGONIJE I PRALOGIKE“ (152). Pošto, prema nadrealističkom *nominalizmu*, misli nema van reči („kako te iskažem, kako te imenujem, takva i bivaš“), dramska inscenacija je, nakon „Prologa“, otpočinjala jednim *jezičkim činom*, performativom, tj. magijsko-jezičkom radnjom *imenovanja*: „I ja sad ovu noć, da bi to postala, nazivam: d o ž i v o t n a s l o b o d a“ (156). Ta magijsko-performativna dimenzija automatizma kao dramatizacije nesvesnog, predstavlja još jedan prilog kritičkoj tezi da su dramsko-pozorišna svojstva kompatibilna sa fundamentalnim procedurama i konceptima nadrealističke poetike. Pisac automatskog teksta je samo „skromni“ glumac-prijemnik na sceni pisanja, koji svoj glas i telo ustupa glasu Drugog.

Ritualno-mistički aspekti te psiho-inscenacije Ristićeve dramu povezuju sa arahičano-primitivističkim formama teatra, koje je u modernom pozorištu doživelo višestruku obnovu, pored ostalog i u obredno-metafizičkom *pozorištu surovosti* A. Artoa. Ono se može nazvati metafizičkom dimenzijom Ristićeve dramaturgije proizilazilo je iz već opisanog verovanja u *stvarnost* sveta koji biva naslućen i dozvan tehnikom automatizma i slobodnih asocijacija. Nadrealistička nadrealnost je svojevrsna *metafizika*

---

<sup>212</sup> Teorijsko promišljanje primitivnog mentaliteta i magijskog mišljenja iz Ristićevog antiromana naslediće *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931).

*nesvesnog*.<sup>213</sup> Prava poezija, poezija kao konkretni predmet i neraščlanjivo jedinstvo sadržine i forme, jeste „posrednik, medium za nadrealni glas“ (232). Uz staru mističku analogiju mikrokosmosa i makrokosmosa, *nadstvarnost/večnost* za Ristića su vezani za „netaknute ili jedva dotaknute“ rudnike *nesvesnog*: „Ista iracionalna snaga nečega što pada u našu varljivu javu iz dubokih nepoznatih visina, a koja je ipak najličnija snaga samoga čoveka, jer te nepoznate visine leže na dnu njega samog, nedotaknute ili jedva dotaknute, letom trenutaka, vetrom bdenja, vejanjem saznanja“ (134).

Vraćajući se temi simultanizma i moderne mitologije kao metafizike konkretnog, treba istaći da *nadstvarnost* nadrealisti shvataju kao *immanentnu*, a ne transcendentnu stvarnosti. Dramska završnica Ristićevog antiromana integralno je zahvaćena novim, psihoanalitički inspirisanim mitosom nadrealizma, gde jedna od ključnih metafizičkih kategorija naddrealizma – *nadrealnost* – biva shvatana preko nesvesnog i kao nesvesno. Ono je samo „izvrnuto nebo“, unutrašnji pakao u kojem se briše individualistički okvir svesti i participira u univerzalnoj i kosmičkoj „misteriji“ kolektivnog, sveljudskog postojanja.<sup>214</sup> Romanu je, kao formi, nameneno da zađe u „duboke rudnike“ nesvesnog kao „podrume univerzalnog“, „međ gusto korenje jednog opšteg obasjanog sumraka“, na „putu u jezrgovito ništenje“ (109). Oživljavanje tog „prebogatog groblja“ kolektivnog i arhetipskog na dnu individualnog nesvesnog jeste u osnovi tema i događaj Ristićeve nadrealističke drame.

#### 4. 4. 1. 6. 3. „Međuigra“: podeljeni subjekt, polifonijska modrama i rapsodizacija

U teorijskom podtekstu „Doživotne slobode“ nalazi se, dakle, zamisao o drami kao *drami govora*, oslobađanju jezika i fantazmi, kroz koju medijumski subjekt ostvaruje kontakt sa nadrelanošću, kao apsolutnom stvarnošću u kojoj se jednače forma oblik i sadržaj, stvarnost i san. Ristićeva odluka da središnja pitanja poetike nadrealizma,

---

<sup>213</sup> Posredstvom jezičkih pitanja i automatizma nadrealistička nadstvarnost najjasnije se vidi u svojim psihoanalitičkim konturama. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* doneće niz nezaobilaznih teorijskih intervencija u tom domenu. Pored ostalog, nadrealnost je u *Nacrtu* shvaćena kao mesto razrešenja protivrečnosti između realnog i irealnog, gde ključno svojstvo *konkretnog* obezbeđuje upravo nesvesno kao materija. Kako je „materija u postajanju“ (nesvesno) za svest nemišljiva, nadstvarnost je samo oblik dostupnosti te nemislive punoće *postajanja*: „ostvarljiva nestvarnost postaje stvarnost, postaje nadstvarnost. Pod destruktivnim dejstvom paranojačke misli, dijalektička, nadstvarna srž stvarnog obelodanjuje se u punoj, u ovaploćenoj materiji“ (Popović, Ristić 1985: 62).

<sup>214</sup> U toj *mitizaciji nesvesnog*, Ristić je, kao i nadrealizam uopšte, bliži jungovskim nego frejdovskim postavkama.

vezana za novo razumevanje jezika, subjekta, nesvesnog i nadstvarnosti, inscenira, tj. pred-stavi kroz dramsku formu, vraća nas već pominjanom kritičkom zapažanju da bi upravo pozorište moglo biti optimalna umetnička forma da se imaginacija predstavi kao realnost, a Ja postane drugi. U Ristićevoj oniričkoj inscenaciji, kao višestrukoj smeni jezičkih maski kroz koju su se gubile stabilne konture egološkog sopstva, ključno pitanje bilo je: „Ko govori?“ (158), „Ko kroz čija usta govori?“ (151) i „Na kojoj su strani aveti? (169).

Kao unutrašnje pozorište snova i igrokaz senki, sačinjen od junaka čije je jedino telo bilo telo (automatskog) govora kroz/kao koji su objavljivali, „Doživotna sloboda“ mogla bi imati posebno mesto u okviru moderne teorije drame. Ristićeva nadrealistička dramaturgija uklapa se u one „antipozorišne“ dramske tokove, obeležene „literarnošću“ i „nekomunikativnošću“ (Miočinović 1975: 20). Istorijski posmatrano, ti tokovi kreću od *intimnog* i *statičnog* simbolističkog pozorišta, gde kategoriju radnje zamenjuje kategorija situacije, a interpersonalna borba ustupa mesto intrasubjektivnom istraživanju, pa i dinamici nesvesnog (v. Sarazak 2009: 176–177).<sup>215</sup> Zaokret ka interiornoj, subjektivnoj, statičnoj i monološkoj jedno je od važnih kretanja u modernoj drami, koja napušta klasični predložak aristotelovske poetike. Ristićeva nadrealistička drama se u tom smislu uklapa u „modernu dramaturgiju subjektivnosti“, trendove „rastakanja drame putem monologa“, ali i rastakanje monodramskog predloška kroz polifoniju glasova koji nastanjuju sopstvo. Utoliko je zanimljivo da se ta *dedramatizacija* kroz intimizaciju pozorišta u teoriji drame smatra upravo njenom „romanizacijom“ i usvajanjem oblikotvornih principa romana (Sarazak 2009: 121, 166–170).

Subjekt oniričko-automatskih vizija „Doživotne slobode“ pojavljuje se u dramskoj „Međuigri“. U tom međučinu demistifikacije ili remistifikacije, neimenovani lik autora-režisera istupao je na scenu kako bi predočenu dramsku polifoniju podveo (i) pod monološki princip. Sve dramske junake-glasove autor tu predstavlja kao „konkretna zračenja moja, jer samo ja nastavljam svoj monolog preruseni kroz sve ove monologe, i da ne govorim sve ovo ja sam, šta bi me se ticale sve te senke?“ (176). Intervencija tog među-subjekta omogućava da se struktura Ristićeve drame potvrdi kao „polifonijska

---

<sup>215</sup> Tu se često navode Strindbergove „supranaturalističke“ *igre snova* koje su, u nekoj vrsti „pozorišnog oksimorona“, mešale „čudesno, oniričko, simboličko s najdoslovnijom svakodnevicom“, postavljajući temelje „moderne dramaturgije subjektivnosti“ (Sarazak 2009: 70).

monodrama“, tj. polifonija glasova i priviđenja koja „razvija jednu monoperspektivu unutar dijaloške strukture“ i na kraju „omogućuje pristup protagonistovoj viziji pa i viziji samog autora“ (Sarazak 2009: 116–119, 121). Akter takve monološke polifonije jeste jedno „lutajuće Ja“ (Sarazak) iz kojeg nastaje „pozorište glasova supra- ili infrapersonalnih, gde se 'to' oglašava iz najdubljih dubina, a da ti glasovi nisu glasovi subjekta koji se mogu identifikovati i povezati sa određenim svetom“; to je svet koji se „ukazuje pre kao mitski horizont govora nego kao univerzum na koji se čovek može pozvati“ (Sarazak 2009: 72).

Nadrealistička drama, zasnovana na automatskom pisanju i oniričkim vizijama, istražuje psihoanalitičku mogućnost teatralizacije nesvesnog kao jezika: „pođe li se od toga da je nesvesno strukturisano kao jezik, dramska forma bi mogla težiti podražavanju govorne bujice nesvesnog“ (Sarazak 2009: 73). Taj semiotički univerzum *drame jezika* koja nema referencijalni predložak niti teži mimetičko-iluzionističkoj strukturi već istražuje nesvesno kao jezik, upečatljivo je opisan u jednoj od replika unutar same drame. Obraćajući se kritički ostalim junacima-avetima, Stranac, oličenje Drugosti, kroz baroknu metaforu ogledala i kritiku narcizma, iznosi i važnu deklaraciju o nereferencijalnoj prirodi same drame: „Staklo vekova leži pod vašim nogama [...] a vi gazite prljavim stopama po njemu, i mutite njegovu providnost, ili se naginjete nad njim, ne da biste videli ono podzemno komešanje jednog sveta koji ništa ne PREDSTAVLJA, sa milionima priviđenja, već da biste u staklu ugledali svoj lik“ (Ristić 1986: 169). Nasuprot narcističko-imaginarnoj investiciji u ogledal(n)o jezika, subjekt nadrealističke drame povlači se u medijumsku „providnost“ kako bi se sa nesvesnim srelo kao sa vlastitim Drugim i oblicima unutrašnje percepcije koji su stvarni iako „ništa ne predstavljaju“. Automatsko pisanje time se potvrđuje u svojoj antireferencijalnoj i antiimitativnoj prirodi, premda je ono što ono zapisuje, tj. „prepisuje“ i „precrtava“ (up. Breton 1979: 32), u osnovi dokumentarni zapis, prepis nepogrešive i nedirigovane misli (34).

Oglašavanje zakulisnog „autora-snevača“ i uloga koju ima u kompoziciji drame omogućava da se u „Doživotnoj slobodi“ prepoznaju elementi *rapsodizacije*. Pojmom *rapsodizacije* moderna teorija drame označava „konkurentski odnos između dramskog i epskog“, dakle upravo onaj skup problema koji je i u slučaju Ristićeve *drame* integrisane u *roman* nemoguće zaobići. Pojam *rapsodizacije* izveden je iz „emblematične figure rapsoda“, ali i – svetu *Bez mere* kao moderne romanse još bližeg – „srednjovekovnog

'krojača pesama („courseur de lais“)" (Sarazak 2009: 153). Prema formulacijama Žan-Pjer Sarazaka, *rapsodija* je „kaleidoskop dramskih, epskih i lirskih načina [...] mozaik dinamičnog montažnog rukopisa, presecan pripovedačkim i ispitivačkim glasom, raspolučivanje subjektivnosti koja je naizmenično dramska i epska (ili vizionarna)" (154). U međučinskom pojavljivanju pisca-rapsoda, tj. autora-skriptora, *polifonija* dramskih glasova dobijala je oslonac i usredištenje u monoperspektivi subjekta čije je fantazmatske projekcije i „razvlašćivanje“ u jeziku oličavala. Ako se „Doživotna sloboda“ po tome može odrediti kao *polifonijska monodrama*, monološki subjekt koji se pojavljuje u procepu između dva čina predstavlja ono mesto gde „iz rasprsnutog govora, iz koralnosti“ izbija „rapsodijski glas“ autora koji „komentariše i problematizuje“ vlastito „raspolučivanje“. S obzirom na dijalektiku *epskog* i *dramskog* važno je naglasiti da neimenovani subjekt „Međuigre“, taj „putnik bez putokaza, u običnom odelu ovih godina koje započinju drugu četvrt dvadesetog veka“ (Ristić 1986: 176), nije imaginarni glas samoproklamovanog autora drame, već glas autora celokupnog antiromana, u kjem je drama činila samo jedan, završni deo. Taj „pisac-rapsod“ iz „Međuigre“ je lik autora-skriptora (alias Marka Ristića) koji je jasno „epski“ izdignut iznad svih dramskih glasova, uključujući i Romana. Svi su ti likovi samo „maske“ razvlašćenja kroz koje subjekt (drame kao i romana) može prodreti do *univerzalne dijalogičnosti* jezika i nesvesnog:

„Ako jednim zrakom, nazivam ga Roman, ili Rudar, ili Putnik, ili ma kako, prodrem do svog zatranog neba gde se prepliće Neobično, dospeću i do onih svetlucanja i pomračenja, koja, nezavisno od vas, od svih vas, nastaljaju svoj tajanstveni dijalog na dnu svakoga, i baš jedino na njegovom dnu, a preko njih on i nehotično pripada velikoj zaveri nadstvarnog“ (177).

Autor-režiser jedne takve psiho-groteske, čiji su akteri nerođeno-neumrli jezički „fantomi od mesa“ koji naseljavaju ljudsko nesvesno, mogao je biti samo jedan *teatralni subjekt* svestan kompleksne dinamike identiteta („monstruozi čvor subjekta“, Ristić 2003: 12). Svoje stupanje na scenu u dramskom intermecu autor-skriptor koristi kako bi ukazao na jedan specifičan paradoks koji proizilazi iz nove postpsihanalitičke, podeljene subjektivnosti i etičkih implikacija depsiologizacije i depersonalizacije koju ona implicira. Paradoks se sastoji u nemogućnosti dosezanja složenijeg i dubljeg, pravog subjektiviteta bez kritike individualizma, ali se, s druge strane, to univerzalnije, zbog

kojeg se individualistički buržoaski subjekt mora decentrirati i razvlastiti, ipak može doseći samo kroz zadati partikularitet određenog individuuma. Jer, osnovni problem današnjice, pisaće Ristić 1932, komentarišući upravo probleme pokrenute ovom „Međuigrom“, nije se sastojao „u brisanju lične jednačine“. Ono što nedostaje i treba da nestane to je *narcizam*, *individualizam* i solipsizam koji iz njega proističe, a ne *individualitet*, koji je nesvodiv“ (2007: 360).<sup>216</sup> Didaktični diskurs autorske „Međuigre“ bio je posvećen upravo tom paradoksu *nesvodivog individualiteta*, „monstruoznom čvoru subjekta“ u kojem se ono najintimnije otkriva kao već nastanjeno drugošću i mnoštvom, a ta drugost u (ob)liku i singularnim crtama onoga najsubjektivnijeg. Jer, kako piše na jednom drugom mestu *Bez mere*, krajnji subjektivizam i „tajanstvene staze kolektivism“ podjednako su oponentni „negovanom individualitetu“ prozaičnog, površnog i statičkog građanskog subjekta:

„uništenje ličnosti, međutim, u njenom površnom, statičkom, svakodnevnom smislu, uništenje negovanog individualiteta (o medijama, o sanjari, o tajanstvene staze kolektivism, vama prostirem zeleni vetar muzike ovih polja!), nije uništenje one prave *suštine* jednog čoveka, subjektivne više no išta, i koja daleko na sve strane prevazilazi pojam jednog psihološkog ili spoljnog životnog sadržaja“ (226).

Glas zakulisnog „snevača“ u „Međuigri“ oglašavao se pre svega da bi verifikovao svoju paradoksalnu poziciju *samorazvlašćenog gospodara*.<sup>217</sup> Ta pozicija počiva na (nadrealistički, psihoanalitički i romantički inspirisanoj) *medijumskoj subjektivnosti* koja se predaje depersonalizaciji kako bi se otvorila misteriji dublje i univerzalnije dimenzije postojanja, ali i novog tipa subjektivnosti, jer: „Ima jedna neobična snaga subjektivizma na liticama svih depersonalizacija, i pitam se do koje mere ću joj dati slobodnog izraza, dokle ću je od samog sebe skriti?“ (176).<sup>218</sup> Polifonija sopstva i kolektivna dimenzija

---

<sup>216</sup> U jednom odlomku iz *Dnevnika* (1. oktobar 1932) Ristić će prekucati celokupnu „Međuigru“ i smestiti je u širi kontekst nadrealističkog, psihoanalitički inspirisanog, razumevanja subjekta, posebno u pogledu odnosa individualnog i kolektivnog. Očigledno zadovoljan načinom na koji je to pitanje postavljeno u ovom dramskom intermecu, Ristić mu zamera jedino nepsihoanalitičku terminologiju: „Odlično, izuzev terminologije. Nedostaje materijalističko objašnjenje: podsvest, seksualni instikt“ (Ristić 2007: 362).

<sup>217</sup> „Odjek ne zavisi od mene. Ja nisam gospodar utvrđenog časa, ni maglovitog pokreta“ (177).

<sup>218</sup> Cilj automatizma, kako ga Breton obrazlaže u *Manifestu*, nije utilitaran i nije narcistički, premda je heuristički i didaktičan: radikalna introvertnost automatizma ima za cilj (s)hvatanje neke tajne koja se u osnovi ne tiče samosaznanja subjekta već njegovog „mističnog temelja“ u autoritetu jezika kao nesvesnog: „Slušati sebe, čitati sebe nema drugog efekta do da zadrži ono što je skriveno. [...] Ne samo da me taj govor

postojanja, razvlašćenje subjektivnosti kojim se stiže do noći sveg ljudstva i „mreže misterije izatkane između svih“, može se ipak dosegnuti samo kroz ono najličnije i najsingularnije, upravo kroz partikularitet „duševne anatomije“ date individue.<sup>219</sup> Individua se tek tom *depersonalizacijom* potvrđuje kao *nužni* okvir i mera onog transubjektivnog čemu se otvarala: „U svaki lik mogu staviti, kada ga zamislim, samu onu osobenost koja mene razlikuje od drugih, samo one crte koje mene izdvajaju“ (176). Na tom mestu Ristić najotvorenije daje metafizički, hegelijanski i psihoanalitički kredo svoje nadrealističke drame i antiromana:

„Na dnu sebe, na dnu odricanja, zateći ćete onu opštu tajnu čuda, koja je samo vaša, ali kojom dodirujete misteriju izatkanu između svih, i koja je zajedničko dobro ljudi. [...] Bedna sujeta kojom izgrađujete i ograđujete ono što mislite da je vaša ličnost, onemogućava vam da se izgubite u bezličnom oticanju duha nad svetom i da tako dospete do pravog blaga, do prave neznane zemlje koja je razlog što ste uopšte došli na ovu zemlju. Tražeći ostvarenja samo u kategorijama svesti, uloga je svakako promašena, i ličnost je jedno svestrano zarobljavanje“ (177).

Kolektivna „misterija“ i „zajednička noć ljudstva“ koju svaki pojedinac zatiče u arhetipskim slojevima svog nesvesnog, kao „podrumima univerzalnog“, povod su za kritičko-satiričnu dijatribu protiv klasičnog građanskog individualizma: „Ostavite tu glumu samog sebe, napustite nametljive konture duše, iskočite iz palanačkog vozića svoje biografije!“ (177). Ne treba zaboraviti da je „Doživotna sloboda“ bila određena i kao „sentimentalna društvena satira“ i „komedija naravi“,<sup>220</sup> i da vizionarno-onirička zasnovanost drame ne protivreči već je konstitutivna za njene društveno-kritičke funkcije. Nadrealistička subjektivnost ispoljavala se pre svega u vizionarnom „prostoru slika“ (Benjamin), ali su te „snage opijenosti“ bile u službi socijalne utopije, gotskog marksizma (M. Koen) ili revolucionarne romantike. Kolektivistički duh „Doživotne

---

bez rezerve ne lišava nijedne od mojih sopstvenosti, nego mi još daje vanrednu lucidnost [...] Ići ću čak dotle da tvrdim da me poučava“ (Breton 1979: 42).

<sup>219</sup> Up. odlomak iz jednog kasnijeg odeljka antiromana: „Toj najčistijoj pruži u sebi [glasu večnosti], [...] oni koji je uvide, obavezni su da daju prvenstvo [...] Zove me, jednako, u munjama, nepokolebljivi zahtev u meni, [...] da kroz svoje halucinacije pronese samo ona znamenja koja se zaista mogu sa mojom krvlju smešati“ (229).

<sup>220</sup> „Ostavite tu glumu samog sebe, napustite te nametljive konture duše, iskočite iz palanačkog vozića svoje biografije! Na dnu sebe, na dnu odricanja, zateći ćete onu opštu tajnu čuda, koja je samo vaša, ali kojom dodirujete mrežu misterije izatkanu između svih, i koja je zajedničko dobro ljudi“ (177).

slobode“, kao i finalni etički zaključci antiromanesknog projekta, najavljivali su ono o čemu će Ristić, nekoliko godina kasnije, govoriti kao o „paralelnosti i revandikaciji podsvesti i proletarijata“ (Ristić 2007: 364), jednom od osnovnih postulata frojdo-marksizma beogradskih nadrealista. Ta kolektivistička dimenzija drame još je jasnije istaknuta *horskom* polifonijom na koju je razložena decentrirana autorska subjektivnost „Doživotne slobode“.

#### 4. 4. 1. 6. 4. Mizanscen: kolektivni spektakl i horski princip

Važnu strukturu ulogu u Ristićevom *pozorištu snova* kao osvetljavanju *druge scene* i „noći govora“ (189) imao je vrlo hrabro zamišljen mizanscen „Doživotne slobode“. Stupajući u „Prvu pojavu“, čitalac antiromana menjao je i sam svoju ulogu, postajući, načelno, gledalac. Pred njim se, paralelno sa autorovim sklapanjem očiju, podizala zavesa/cenzura i otvarala jedna široka *scena-spektakl*, koju opisuje obimna uvodna didaskalija. Na kraju te didaskalije još uvek se čuo rapsodični glas onoga čijem će unutrašnjem teatru „istinitih halucinacija“, projektovanih na unutrašnji ekran očnih kapaka, čitalac-gledalac „doživotne slobode“ prisustvovati. Uvodna didaskalija koja je opisivala taj ambiciozni *mise en scène* spada u antologijske momente Ristićevog antiromana i zbog daljih analiza važno ju je navesti u celini:

„Biće to jedna jedina noć, kroz koju će mnogi i mnogi proći, i neki progovoriti. Jer evo da se već skupljaju, jedan po jedan, izlazeći iz mraka, na ogromnome polju po kome puzi niska magla jesenje noći, poljuljanome u krvavoj sudbini zemlje prekrivenome travom i nekim neobičnim pletivom suvog, živog bilja. Sa svih strana naviru, skupljaju se kao na Sabat, kao na Strašni Sud, večni glumci, žene i ljudi, grozničavih pogleda, i svako njegova gorčina položena na oznojeno hladno čelo. A pred njima se polako, nešto izdvaja iz nevidljivosti, raste, belasa se u mraku, kao da se ona zemaljska magla uzdiže ka nebu, uobličava u široku zgradu, u fabriku, u rasplintu vavilonsku kulu, koja će samo za ovu noć biti njihov vidik, čvrsta i avetinjska pozornica u koju će upreti svoje preneražene poglede. Izgleda kao džinovski moderan hotel, i onda u jednoj od 800 soba te tamnice, te bolnice, stanuju Roman i devojkica. No to je besmislena zgrada nikad dotle negrađena, i kao da se ljulja, naslonjena na raskrvavljeno nebo, i kao da je piramida: spratovi, bezbrojni široki spratovi izmiču se jedan nad drugim, što viši to dalji, u terasama, kao stepenice, udaljuju se ka rubu neba. No u trenucima se i nebo i polje i zgrada mute, zaobljavaju, zaokružuju u neku grdnu staklenu magijsku kuglu gde se nazire sva



budućnost zemlje, u basnoslovnu kaplju prostora, i ova se polako vrti oko nevidljive osovine. Jedan drugom u zagrljaj, u koštac, padaju vidici i doba, i opet se staložavaju, uravnjaju na polja, na tu razgranatu sedimentiranu zgradu-varoš. Vri grdni život u tom monstruožnom selu. Iza njega jure preko neba crveni oblaci, a pred njim, na tvrdoj zemlji, stiče se sve više poluidljivih, polubudnih fantoma od mesa. Ti uzrujan mravi koji se gomilaju nebrojeni, kao da iz zemlje izviri, skupljaju se oko tog zamka kao da će im on otkriti tajnu njihovog dolaska, kao da je on, sa fasadom izlomljenom na sedimente, nestalom u noći, bogojavljenko nebo otvoreno. Pojedine terase se pale i gase, i obasjane pojavi se na njima lik koji govori ili sluša. O večno istinita halucinacija, ti koje se plašim, ti koju obožavam! Ti jedina činiš da su ovi likovi istovremeno pred samim mojim pogledom, sasvim blizu mog lica, osećam im svima dah na mojim obrazima, ma koliko ipak bio širok vidik koji obuhvata moj pogled, ti jedina razaraš zakone verovatnoće, ti koja si priviđenje iznad prividnosti. Ko govori?“ (157–158).

U pseudonarativnoj didaskaliji koja je uvodila na scenu „Doživotne slobode“ srećemo se sa dva tipa opisa i uputstava. Jedan se odnosi na scenografiju, dekor i ambijentalne motive, dok drugi preciziraju način na koji će na njoj participirati dramski likovi. To je pozadina ili osnova na kojoj će se, kroz dve pojave, odvijati osnovno dramsko „doogađanje“. U oba rešenja, postavci scene i kolektivnom, horskom junaku, sadržana su dva bazična inovacijska jezgra Ristićeve nadrealističke dramaturgije.

Plan scene, kako stoji u samoj didaskaliji, zamišljen je tako da razara „zakone verovatnoće“, a kroz njih i osnovne postavke klasičnog aristotelovskog pozorišta. Ta je scena istovremeno plošna i duboka, smeštena tik uz lice autorskog subjekta koji je posmatra „širom zatvorenih očiju“, i rasprostrta tako da obuhvata „široki vidik“. Njom dominiraju tri entiteta: apokaliptično *nebo*, bespregledno *polje* i središnja *arhitektonska konstrukcija*, koja je predstavljena nizom arhitektonskih metafora, ali je središnja figura *zamka*. Jednako je važno da je ta konstrukcija, ka kojoj junaci drame upiru svoj pogled, predstavlja i svojevrsnu *scenu na sceni*, „čvrstu i avetinjsku pozornicu“ nastanjenu „večnim glumcima“. Ti junaci na sceni su, kako će pisati u jednoj od dramskih replika, istovremeno „gledaoci i glumci, na tom obzorju realnosti gledaju jedni druge, čudeći se sve više svojoj uzaludnoj grozničavosti, ili svojoj močvarnoj mirnoći. U svom

bezizlaznom međusobnom nerazumevanju“ (183). Time je sugerisano *metadramsko* svojstvo „Doživotne slobode“, dramskog finala avangardne *metafikcije*.<sup>221</sup>

To što se „pred njima“, istovremeno glumcima i gledaocima, polako „izdvaja iz nevidljivosti, raste, belasa se u mraku“ opisano je kroz niz prostorno-arhitektonskih metafora, koje su „protočnom“ stanju simultanizma i uzajamnog pretepanja, pošto je to zdanje istovremeno: moderni *hotel, tamnica, bolnica, fabrika*, ali i *zamak, vavilonska kula i piramida*.<sup>222</sup> Najvažnije je ono što sve date oblike povezuje: istovremeno „razgranata“ i „sedimentarna“ *struktura* te monstruoze zgrade-varoši, analogna fragmentarno-montažnoj konstrukciji drame (kao i celog antiromana-zamka). Neorganska sruktura antiromana je u njegovoj dramsko-sintetičkoj završnici bila uprizorena i otelotvorena na sceni.

Maksimalističke dimenzije (široko, ogromno, džinovsko, grdno) odgovaraju kosmičkim i apokaliptičkim momentima drame i potcrtavaju *totalnost* tog neobaroknog nadrealističkog *spektakla*. Pitanje scenske (ne)predstavljalivosti opisanog prizora nužno vodi ka kinematografskom modelu i tehnikama, kojima bi se bolje mogli dočarati simultanistički i fantastički momenti poput spuštanja neba na zemlju/polje, ili protejskog zdanja u središtu scene, gde se povremeno kondenzovala „grdna staklena magijska kugla“, „basnoslovna kaplja prostora“ u kojoj se „nazire sva budućnost zemlje“.<sup>223</sup> Ključni aspekt te središnje bila je njena protejska mobilnost, perceptivna

---

<sup>221</sup> Situacija u kojoj su na samoj pozornici likovi podeljeni na aktivne i pasivne, na izvođače i posmatrače, glumce i gledaoce, predstavlja *mise an abyme* koji, implicitno i strukturalno, i čitaoca/gledaoca čini sastavnim delom inscenacije. Bila je to svojevrsna „mišolovka“ nadrealističke metadrame, koja je celinu antiromana-zamka metonimijski *izvodila na scenu*, a podelom protagonista na „gledaoce i glumce“ relativizovala podelu na scenu i publiku, a time i između čitaoca-gledaoca *na sceni* i *ispred/oko scene*.

<sup>222</sup> Bila je to, kako je stoji u rukopisnoj verziji ovog odlomka, jedna „arhitektura života“, a simultanizam objekata uslovljen je sintetičkom prirodom drame, koja je trebalo da bude „sinteza I i II dela“ antiromana, u kojoj će se pretapati „sve u svemu“. U toj didaskaliji, od koje će Ristić odustati u konačnoj verziji, praktično se nalazio narativni sažetak antiromana kroz ključne tope Romanovih pustolovina: „Ovo je grad koji je osvojio, ovo je zamak gde je odbegao, ovo je mjuzikholaska pozornica, ovo je paluba Turčinove jahte [...] sve u svemu“ („Manuskript *Bez mere*“, A6).

<sup>223</sup> U kojoj meri Ristićeva drama evocira baroknu poetiku i dramaturgiju može se nagovestiti kroz studiju Ž. Rusea. Up. posebno opis barokne scene, promenljivosti dekora i didaskalijskih opisa: „Kirka se ne zadovoljava samo time da deluje na likove, ona ume da se okomi čak i na zemlju i na predeo. Kada se ona negde pojavi, planine se otvaraju ili okreću same od sebe, stene stresaju svoje grebene za koje se mislilo da su nepomični, sve se preobražava i počinje da se kreće. To je ono što predstavlja lepotu ovih prizora po mišljenju savremenika, prijemčivih, više nego što je to razumno, za scenska iznenađenja, za promene dekora pred publikom, za naprave [...]. Samo je o tome reč u opisima kao i u disaskalijama: pokretni oblaci, dvorovi koji se ruše ili iskrsavaju, nebesa koja se otvaraju, šume iznenada ustupaju mesto vrtovima, morski talasi preplavljaju scenu, itd. Čas se podvlači iznenadnost promene, čas njena postepenost, uvek pokret, koji bez prestanka oživljava predstavu“ (Ruse 1998: 18). Zanimljivija je Ruseova napomena da je upravo baroknom pozorištu, sa njegovom sklonošću fantastici, iluziji, čarolijama i opsenama, bila potrebna dvadesetovekovna kinematografska tehnika; to barokno pozorište „postavilo bi

nestabilnost zdanja koje se naslanja na apokaliptično „raskrvavljeno nebo“, „izdvaja [se] iz nevidljivosti, raste, belasa se u mraku, kao da se ona zemaljska magla uzdiže ka nebu“, da bi se potom simultanistički pretapalo u neke od arhitektonskih oblika koji teže infinitezimalnosti ili je simbolizuju. U tom simultanizmu, variranju i pretapanju središnjeg zdanja oseća se nesumnjiva barokna „naklonost ka pokretnom dekoru unutar spektakla“, pa i ka kinematografskoj pokretljivosti i postupcima (Ruse 1998: 36).<sup>224</sup>

Ipak, glavna provokativnost Ristićeve drame počiva upravo u pretpostavci o njenom izvođenju. Ristićeva zamisao o *totalnoj* drami i velikom neobaroknom *spektaklu* nalazi se na tragu onoga što će Arto tridesetih godina predlagati kao osnovu pozorišta surovosti. To se odnosi posebno na kvalitet scenskog govora („da se rečima da otprilike onaj značaj koji one imaju u snovima“) i obnovu ritualno-participativnog *spektakla*: „Trebalo da se obnovi pojam sveobuhvatnog spektakla. Trebalo učiniti da progovori prostor, da se obogati i ispuni kao što rude, koje se uvuku u zidove golemih stena, izbijaju odatle kao gejzeri i vatrometi“ (Arto 1975: 293). Slično je i sa Artoovom zamišljaju scene i sale, koju treba preurediti po načelima arhitekture određenih crkava i svetih mesta, a

„unutrašnjost takve konstrukcije imaće izuzetne proporcije i u visinu i u dubinu [...] dok će radnja moći da se odvija na svim spratovima i u svim pravcima u visinu i u dubinu. [...] i spektakl kao istinska iluzija, kao neposredno i trenutno dejstvo radnje na gledaoca neće biti uzaludne reči. Jer to odvijanje radnje na ogromnom prostoru učiniće da osvetljenje jedne scene i različita osvetljenja čitave predstave ponesu i ličnosti i publiku“ (Arto 1975: 292–293).

Analogija sa Artoovim pozorištem može se povući i povodom trećeg globalnog konstruktivnog principa „Doživotne slobode“. Reč je o kolektivnoj prirodi dramskih aktera i načinu na koji se oni pribiraju i prebivaju na njoj. U toj totalnoj drami koja je „sva noć sveta“ dramski likovi trebalo je da oličavaju svekoliko ljudsko mnoštvo. Pri tome oni „mnogi“ koji će tu „progovoriti“ nisu ni približno svi koji se, prema autorskoj zamisli, nalaze na sceni. Konceptijom kolektivnog scenskog junaka Ristić zapravo

---

na noge veliko kinematografsko pozorište koje bi odgovorilo njegovim najintimnijim težnjama“ (1998: 40). U Ristićevoj drami moguće je osetiti to konvergiranje barokno-avangardnog i kinematografskog senzibiliteta za spektakl, iluziju, pokretljivost.

<sup>224</sup> „I razlomilo se nebo: mlečni put savio se nad jednom dolinom“; bila je to „sva noć sveta“ (152).

obnavlja *horsko* načelo, koje će u nadrealističkoj drami dobiti specifične, psihoanalitičke i socijalno-etičke konotacije.<sup>225</sup>

Na sceni „Doživotne slobode“ nalazi se anonimni i utvarni kolektivitet kao *mravinjak* „poluvidljivih, polubudnih fantoma od mesa“ koji „sa svih strana naviru, skupljaju se kao na Sabat, kao na Strašni Sud“, „jedan po jedan, izlazeći iz mraka“, „uzrujani mravi koji se gomilaju nebrotjeni, kao da iz zemlje izvire“. To obnavljanje *koralnosti* značilo je i vraćanje ritualno-mitskim dimenzijama drame, gde hor „nameće gledaocu gledaocu poredak mnogolike predstave, usmerene ka *totalnom spektaklu*, objediniteljskom i dionizijskom, što su ga davno naslutili Niče i Arto“ (Sarazak 2009: 66). Kumulacijska zamisao o sveopštem naviranju, izranjanju, sabiranju tog kolektivnog pozadinskog junaka („oni su nezabeležena povest ljudstva, oni su tolika predanja“, 154), iz kog će se samo neki izdvojiti i progovoriti, stvara utisak velike ritualne procesije i glomaznih simfonijsko-operskih konstrukcija.

Simboličko-alegorijski dramski junaci, koji su istupali samo kako bi kroz egzaltirane monologe saopštili svoje „smešne tragedije“, zaista su u jednoj statičnoj drami-kalidoskopu bez ikakve dramske radnje prostajali „recitatori sopstvenog života“ (Sarazak 2009: 67). Drama nije lišena ni sugestije da taj pozadinski opštečovečanski hor pred „prolomljenim“, „bogojavljenkim nebom“ stoji kao svojevrsno gnevno mnoštvo u oksimoronskom *nemom urliku*: „Izmučeni zvuci u košarama tišine, jecanja, kao jedan jedini čovek ustaje sva vojska, izgladneli ste, [...] i čujem vas u vašem ćutanju kako uzvikujete, kako prolamate zidove [...] Zato sad odjednom vičete svi uglas, ne bi li se i to nebo prolomilo“.<sup>226</sup> Za to ljudsko mnoštvo kroz dramu se koriste metafore i oznake: drugova, nepodmitljivih vernika (160), naroda, izgubljene vojske (168), vojske bez zastave“ (169), žandarmerije nesporzuma (167) i sl.

Koralizacija i kolektivno-polifonijska koncepcija scenskog junaka usklađena je sa fragmentarno-montažnom kompozicijom drame i strukturom opisane „razgranate“ i „izlomljene“ sedimentirane konstrukcije, koja je određivala sensku organizaciju

---

<sup>225</sup> V. odrednicu „Hor/Koralnost“ u Sarazak 2009: 65–68.

<sup>226</sup> Navedeni opis je iz replike Stranca, koji potom oslikava i dijalektiku ličnih tajni i zajedničke misterije tog podzemnog hora psiholingvalnih aveti: „Pitajući jednog po jednog, putnik na padinama zalutao, nisam više željan da doznam te lične tajne tih fantoma, na svakom pragu čeka me po jedna, [...] nagoveštavaju mi samo staze svojih patnji, otkrivaju mi samo preseke svoje morbidne duševne anatomije. Pa ipak vam je zajednička jedna misterija, mutna li bez povratka, u koju ste zašli, da tražite, van ovog, svoj konkretni svet“ (168–169).

vremena i prostora.<sup>227</sup> Ta fragmentarna konstrukcija zadavala je način na koji će se pojedini glasovi izdvajati i uključivati u dramu: tako što „pojedine terase se pale i gase, i obasjan pojavi se na njima lik koji govori ili sluša“. S obzirom na opštu statičnost mozaički koncipirane drame i simbolički karakter junaka-marioneta, te „terase govora“,<sup>228</sup> koje se osvetljavaju u trenutku oglašavanja nekog od likova i potom opet tonu u mrak, anonimnost i nediferenciranost, predstavljaju zanimljivu varijaciju na tehniku dramskih „tabloa“ (v. Sarazak 2009: 183–185). Reč je o poznatom sredstvu alegorijskih dramsko-dijaloških žanrova još od srednjeg veka i renesanse (Ramakers 2006: 139), koje određeni aspekt radnje ili sadržaja drame na trenutak predstavlja kao zamrznuti gestualni isečak simboličke vrednosti, živu sliku i egzemplarnu vizuelnu ilustraciju dijaloga. Konceptija „Doživotne slobode“ mogla bi se opisati kao niz *verbalizovanih* „tableaux vivants“, drama sačinjena od samih pauza, „nedogađajnih“ fragmentarnih i osamostaljenih sekvenci, ili *terasa govora*, skupine „gestualnih znakova koji obrazuju ostrvce značenja“ (Sarazak 2009: 183) u samom trenutku koji se izdvaja iz dramskog kretanja.

Onaj utisak „isecanja“ u tabloima „jednak onom što ga proizvodi ram slikarskog platna“ (Sarazak 2009: 183) analogan je *kadriranju* koje u „Doživotnoj slobodi“ proizvodi ram prozora, terase ili dela arhitektonske konstrukcije na kojoj se junaci na tren pojavljuju. Te *pulsacije* junaka-govora, njihovo izranjanje i povlačenje, osvetljenje i zamračenje, proboj i gašenje, daju „Doživotnoj slobodi“ specifičan *ritam*, koji dočarava paradoksalnu dijalektiku jezika i nesvesnog, izrazivog i nepredstavivog, o kojoj je u dramu sve vreme reč. I iz perspektive autorskog subjekta, čijoj unutrašnjoj polifoniji, poliperspektvizmu i razlaganju sopstva prisustvujemo, i iz perspektive samih aktera, koji se *jednokratno* pojavljuju i to jedino kako bi nešto rekli o vlastitoj *nemogućnosti* i/kao *iščezavanju*, sama *struktura* nadrealističke drame dočarava nešto od aporije subjekta/jezika u psihoanalitičkoj situaciji. To su pulsacije nesvesnog, *zgarište* sopstva koje medijumski subjekt svojim *povlačenjem* i *zamiranjem* do-pušta da se uobliči i izrazi.

---

<sup>227</sup> Vraćajući se još jednom studiji Ž. Rusea *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, izdvajamo kako se koncepcija junaka i kompozicija drame dopunjavaju u baroknom pozorištu opsena: „Postoji, naime, sklad između junaka posmatranog kao da je igračka i kao biće u metamorfozama, i difuzne, otvorene kompozicije organizovane oko više središta; radnja se umnogostručava, trajanje se produžava, linije se prekidaju, niti se prepliću, glumci se kreću, dramska materija buja, odajući utisak pokreta, složenosti i nagomilanosti“ (Ruse 1998: 73).

<sup>228</sup> Već je „raksrsnice“ Horacijevih monologa (iz poglavlja „Hamlet“) Ristić opisao kao „razgovorne terase njegove neostvarene sudbine“ (90).

Automatsko pismo, vođeno „zločinačkom“ *rukou slučaja*, koja se materijalizuje samo u trenutku kad je već/tek ruka Drugog koja se dokopala jezika/izraza, iz psihoanalitičke perspektive je provokativno upravo kao *struktura interakcije*, kao čin „krađe“ i proces „krijumčarenja“, a ne sam sadržaj „prokrijumčarenog blaga“. <sup>229</sup>

To „svetlucanje“ i „pomračenje“ *terasa govora*, solilokvijsko izranjanje junaka iz anonimnog sveljudskog hora i njihovo ponovno utapanje u neizdiferenciranost, čini jedno od najoriginalnijih rešenja Ristićeve drame kao „noći govora“. Ona se gradi kao polusrušeni zamak ili barokna ruina, mozaik dehijerarhizovanih govornih punktova, koje objedinjuje jedno zajednička tematsko-situaciona podloga. <sup>230</sup> Ristićevo koncipiranje scene i horsko-polifonijskog mnoštva može se posmatrati kao radikalizovana primena principa avangarnog fragmenta i ajzenštajnovske „montažne atrakcije“, gde pozorište postaje decentralizovani „spoj 'molekularnih čestica', 'autonomnih i osnovnih elemenata'“ (Sarazak 2009: 125). Specifično nadrealistički doprinos brojnim formama moderne nearistotelovske dramaturgije zasnovane na načelima montaže, prekida, mnoštva, heterogenosti, simultanosti i divergencije (48), mogao bi se sastojati u kompleksnijem i samosvesnijem povezivanju sa dinamikom primarnog procesa i nesvesnog, gde ne važe „zakoni verovatnoće“, vremenskih diskrimancija i kauzaliteta. Drugim rečima, eksperimentalna dramaturška sredstva u nadrealističkoj „Doživotnoj slobodi“ u funkciji su dočaravanja ne samo „komešanja“ jednog podzemnog sveta već i same strukture nesvesnog, načina njegovog obznanjivanja i statusa subjekta i jezika pred njim. „Svetlucanja“ i „pomračenja“ *terasa govora*, tabloa koji izranjaju iz materije i u nju se povlače, kao i simultanizam scenske

---

<sup>229</sup> Reč je o metaforama vezanim za naslovni motiv Ruke slave, koji Ristić koristi na različitim tačkama antiromana, pa i u inauguralnoj „Međudnevici“. Pisanje je „krijumčarenje“: „To znači na prvom mestu krilato se izgubiti u neljudskim prevojima, a pune šake, pune ruke, puna naručja, pokradenog, prokrijumčarenog blaga“ (27). U često upotrebi metafore vatre, zgarišta i pepela za subjekt u interakciji sa nesvesnim i/kao jezikom („sproveden, doveden, sveden, tako nemio sveo u pepeo“, 27), teško je doleteti asocijaciji na lakanovski pojam *afanisis*, iščezavanja subjekta, „između onog gašenja koje još žari i ovog prokuvljavanja koje posrće“ (nav. prema Jevremović 1998: 242). Subjekt „se do kraja ne može izmiriti sa smrću – jer uvek je negde živ – niti se pak može izmiriti sa životom – jer uvek negde umire. To je suština činjenice zvane *afanisis*“ (Jevremović 1998: 254; v. celo poglavlje 227–256). Situacija „Doživotne slobode“ sa neživo-neumrlim „fantomima od mesa“ jeste ta granična situacija „ni s ljudima, ni s pokojnicima [...] na rubu groba“ (249), gde se, prema krilatici sv. Tereze, koja je bila omiljena i u nadrealizmu, *umire od neumiranja*.

<sup>230</sup> Didaskalije uz pojedine replike dočaravaju nešto od kompoziciono-scenske zamisli i načina „glume“. Tako, na primer, Noćna oluja nakon Zidareve replike „prilazi mu naglo i gleda ga pravo u oči“ (159); Marko, Zidarev brat je „prisutan iznenada“ (159); Rudar nastupa tako što „izdvaja se iz gomile“ (162); Roman se pojavljuje „u zgradi na poslednjem još nesrušenom prozoru“ (161), a svoju poslednju repliku i rekapitulaciju romana daće stojeći „još uvek na prozoru“ (195).

konstrukcije, predstavljaju materijalizaciju *pulsiranja* i *postajanja* nesvesnog, drame i žrtve subjekta koji postoji tek tamo gde nije i iščezava.

Nescrpnost i nesvodivost nesvesnog, koralna postavka statično-simultanističke dramatisacije gde „će mnogi i mnogi proći“, a samo „neki progovoriti“, približava „Doživotnu slobodu“ i onome što se određuje kao tzv. „pozorište mogućnosti“ (Sarazak 2009: 155). Horski modus predstavljanja polifonije sopstva/nesvesnog, u njegovoj fragmentarnosti, upućenosti na Drugog i uvek samo delimičnoj ostvarenosti, izvodio je na scenu onaj nepredstavivi totalitet, upravo *virtualitet* „nescrpnog karaktera“ *nesvesnog šapata*. U kombinaciji spektakla (mnogi, svi) i minimalizma (tek neki, deo), „Doživotna sloboda“ donosila je tek proizvoljan, metonimijski skup izveden iz osnovne dramske „jednačine“, „nametnuti“ niz „osvetljenja“ i „terasa govora“, koji bi se mogao proširiti ili suziti bez narušavanja osnovne postavke. Barokna nestalnost, varka i promenljivost, u kombinaciji sa romantičkom „gladju“ za totalitetom, u nadrealizmu se sreću sa psihoanalitičkom nescrpnošću nesvesnog i/kao jezika, približavajući dramu nesvodivim otvorenim formama i virtualitetu struktura.

#### 4. 4. 1. 6. 5. Drama i alegorija: nadrealistički moralitet

Pored autorskog glasa iz „Međuigre“ i sveljudskog hora fantoma kao kolektivnog pozadinskog junaka, središnje tkivo i dve dramske pojave „Doživotne slobode“ činili su oni koji su iz koralnog mnoštva „progovorili“. Reč je, pored Romana, o još petnaestak srodno koncipiranih alegorijsko-arhetipskih likova, koji su „imenovani“ kao: „Noćna oluja“, „Zidar“, „Marko, Zidarev brat“, „Devojka“, „Rudar“, „Glas nad poljem“, „Drug bez druga“, „Stranac“, „Putnik“, „Mašinovođa“, „Neko“, „Ljubav“, „Nemar“, „Jan“, „Magija“, „Demon“.<sup>231</sup> Glavni zadatak pri tumačenju tog tematski središnjeg aspekta „Doživotne slobode“ sastoji se u utvrđivanju poetičkog i žanrovskog smisla obnavljanja *alegorijske drame*. Izvorni dualitet Romana kao heroja stare viteške romanse i moderne romantike i urbane mitologije, u dramskom kontekstu pokazuje se kao simultanitet i istorijsko-poetički kontinuitet od medievalnog *moraliteta* do modernih refleksa alegorijskih i

---

<sup>231</sup> Pored likova koji u samoj drami progovaraju, njima su, pri nabranjanju na početku poglavlja „Prednaci raskida“, pridruženi još neki akteri: Strasti, Ptice, Besomučnici i Igračice (201). Pored toga, u očuvanim rukopisima za dramski deo *Bez mere* („Crvena sceska“, A5, Prilog 24; „Manuskript *Bez mere*“, A6), mogu se videti alternativna imena i identifikacije određenih junaka (Putnik / Slab, Neko / Zavist), kao i skup jnaka koji se nisu našli u konačnoj postavci, kao što su Gledalac, Mornar, Suđaje ili Dionizijski filozof.

karnevalskih dramskih oblika u „prezrenim“ popularnim pozorišnim formama burleske, cirkusa, mjuzikholških predstava, marionetskog teatra i drugih supkulturnih formi. Figuru tog žanrovskog i poetičkog sinhroniciteta (za)davao je sam antiroman u *mise en abyme* figuri Romana koji dubi na glavi na *mjuzikholškoj pozornici u srednjovekovnom zamku* u X poglavlju *Bez mere*. „Doživotna sloboda“ je ponavljanje i ekstenzivna redramatizacija te autopoetičke figure (anti)Romana: srednjovekovni moralitet i/kao moderna cikruska predstava.

U scenskim upustvima nije naglašeno da ovi junaci nose *maske*, ali ih njihova alegorijska i artefijelna priroda za to predodređuje. U tom smislu je zanimljivo da je „Doživotna sloboda“ bila određena i kroz kategorije lutkarskog pozorišta, burleske i pantomime:<sup>232</sup> „Kad smo već i onako izlišne lutke, rumeni i beli fantomi koji igramo na rubu čistilišta i burleske. [...] i samo mlitavi pajaci među koncima koje smo vekovima sami spletali“ (184). Simbolički habitus i povezivanje sa lutkarskim pozorištem približava ih dramaturgijama koje ističu značaj maske kao pozorišnog rekvizita.<sup>233</sup> Ti junaci bi se mogli opisati rečima kojima M. Miočinović opisuje junake ekspresionističke drame: „Ličnosti prestaju da budu individue i postaju u pravom smislu reči 'dramatis personae', maske, simboli, koji se savršeno uklapaju u opštu emblematičnu strukturu pozorišnog spektakla iz kojeg su odstranjeni i psihologija i filozofska rasprava“ (1975: 24). I premda bi se u navedenom opisu ukoliko se primeni na Ristićevu *nadrealističku* dramu naznaka o odstranjivanju filozofskih rasprava morala odstraniti, simbolički, alegorijski i emblematski karakter drame, kao i celog antiromana, predstavlja vrlo važan poetički momenat. On uspostavlja kontinuitet unutar Ristićevog opusa (sotija, baletska groteska), ali i sa aktuelnim formama eksperimentalne književnosti i drame, koja je često upravo u alegoriji i parabolama, od Kafke do Brehta, tražila otklon od mimetičkih i psiholoških paradigmi. U *dijahronijskoj* perspektivi, koja je za ukupnu koncepciju Ristićevog antiromana određujuća, koncepcija „Doživotne slobode“ najznačajnije po

---

<sup>232</sup> „U daljini izgledaju kao lutke, kao marionete, one ogromne, one razuzdane figure koje igraju pantomimu čiji pisac može svaki biti“ (151). Naglašena gestualnost i mimika: „Vazduh je oko njega bio krv grimasa, podsmešljivo telo zgrčene glume“ (154).

<sup>233</sup> Značaj maske isticao je Arto, a po Judžinu O'Nilu („Beleške o maskama“) maske odgovaraju posebno novoj modernoj dramati i tendencijama novog psihološkog sagledavanja, gde je ideja maske „simbol unutrašnje realnosti“, ne arhaizam već „dramski osvetljujuća nova konvencija“; glavne vrednosti „drame sa maskama“ su „psihološke, mistične i apstraktne“, a potencijalno i karnevalsko-kolektivističke pošto „sa maskiranom gomilom može se stvoriti novi tip drame u kome bi Gomila kao Kralj, Junak, Zločninac, ili Budala bila glavno lice – Velika Demokatska Drama“ (O'Nil 1975: 297).



nadovezivanju na alegorijsko-retoričke tradicije srednjovekovnog pozorišta i žanra *moraliteta*.

Moraliteti su deo istorije srednjovekovnog pozorišta i religijske drame, ali i tokova njene sekularizacije koji su vodili formiranju moderne evropske drame i pozorišta. U svojoj profanoj i kritičko-satiričnoj varijanti srednjovekovno narodno pozorište ostavilo je u nasleđe žanrove sotije i farse, a u svom ozbiljnom liku *misterije* (vezane za praznično predstavljanje epizoda iz Svetog psima), *miraklue* (vezane za živote svetaca), i *moralitete*.<sup>234</sup> Razvijen u 14. i 15. veku, moralitet je „alegorijski komad sa teološko-moralističkom tematikom, u kome su lica personifikacije etičkih kategorija (grehova i vrlina)“, a u njihove ustaljene teme spadaju „borba smrtnih grehova i vrlina za čovečju dušu (*psihomahija*); čovekov put kroz život i neizbežan susret sa smrću (*Igra smrti*)“ (Puhalo 2001: 488). Specifičnost moraliteta sastojala se u njegovoj nameri „da pruži moralnu poruku, kao u paraboli ili basni, a ne da ispriča biblijsku priču ili da privoli nekoga da shvati složene pojmove doktrinarne teologije“ (Harvud 1998: 117). Takav fokus otvarao je moralitet psihološkim i kritičkim sadržajima, tako da „uprkos propovedanju, oni sadrže prve, probne korake ka psiholokom posmatranju karaktera. Osećanja junaka se ispituju i analiziraju kroz dramski dijalog. Istovremeno, dramski pisac otkriva kritički pristup čoveku i svetu u kome živi“ (118). Pogledajmo Harvudov opis tipske strukture srednjovekovnog moraliteta:

„Usamljen junak, kao neka izgubljena duša, kreće se kroz vanvremenski predeo; njemu se obraćaju personifikacije poroka, vline, zla, kajanja, mudrosti, ludosti. Sedam smrtnih grehova često se pojavljuju kao likovi, ili, bolje rečeno, kao predstavnici snaga koje oličavaju. Kao junaci ovih komada – *Čovečanstvo* (Mankind), *Svako* (Everyman) – oni dobijaju imena po svojim kvalitetima: Ponos, Zavist, Požuda, i tako dalje. Oni su apstrakcije, simboli u alegorijskoj priči, kao što su i njihovi protivnici, Sedam vrlina“ (Harvud 1998: 117–118).

U Ristićevom Romanu nije teško prepoznati apstraktno-simboličkog „usamljenog junaka“ moraliteta koji kao „izgubljena duša“ forme luta kroz vanvremeni predeo, iskušavan personifikovanim oličenjima vrlina i mana, različitih sila koje se bore za njegovu dušu. Psihološki smisao moraliteta u nadrealističkoj modifikaciji biva vezan za

---

<sup>234</sup> Harvud naglašava ulično-popularnu dimenziju srednjovekovnih dramskih oblika, mirakula i misterija, koji su „izašli iz crkava i počeli da se izvode na narodnom jeziku“, prerastajući u jedno „istinski narodno“ i popularno pozorište (Harvud 1998: 107).

novu „gotsku nauku“ psihoanalize, njegovi kritički momenti za razumsko-pragmatički građanski poredak, a alegorijsko-didaktička komponenta za metafikcionalne okvire antiromana. Nekadašnji Svako ili Čovečanstvo, u nadrealističkom moralitetu postaje – Roman. Prvi u celini očuvani moralitet, *Zamak istrajnosti* (oko 1425), imao je čak vrlo srodnu postavku kao Ristićeva „Doživotna sloboda“. Taj rani moralitet poznat je po očuvanosti režijskih uputstava i plana *kružne pozornice*, u čijem se središtu nalazio – *zamak* (v. Harvud 1998: 118).

U likovima „Doživotne slobode“ nalazimo modificovani repertoar klasičnih protagonista srednjovekovnog moraliteta. To su „apstrakcije, simboli u alegorijskoj priči“, premda pojmovi koje oličavaju nisu stogo vezani za psihološke funkcije ili etičke kategorije. Neki od njih bliži su tradicionalnim junacima moraliteta i psihomahije, poput personifikacija Ljubavi ili Nemara, koji podsećaju na srodne personifikacije unutrašnjih psiholoških sila u Ristićevoj ranoj baletskoj groteski *Sobareva metla*. Kod nekih je naglasak na opštosti, neodređenosti i stranosti (Neko, Putnik, Stranac, Drug bez Druga), po čemu su srodni arhetipskom junaku jednog od najpoznatijih evropskih moraliteta poznatom kao Svako (Everyman). Tri junaka bila su definisana svojom profesijom (Zidar, Rudar, Mašinovođa), što uvodi socijalnu dimenziju u koncepciju junaka, dok je, s druge strane, u skladu sa topološko-arhitektonskim simbolima dela i autpoetičkim alegorizacijama (zdanje, rudnik, vozna kompozicija). Donekle partikularan status ima personifikacija prirodnog, ali neživog, ambijentalnog fenomena (Noćna oluja), dok bi se „Glas nad poljem“ mogao zamisliti i kao čisto zvučni scenski efekat.

Posebnu kategoriju čine junaci koji stoje u specifičnom odnosu sa autorom-režiserom drame. To su najpre Roman i Devojka, iza kojih prepoznajemo idealne ljubavnike iz dramskog prologa i predigre, zatim junak Vladimir Jan, kao neka vrsta Romanovog alter ega i romantičkog idealnog antiheroja, i najzad ezoterijske figure Magije i Demona, varijacije tipskih junaka srednjovekovnih moraliteta i misterija, koji zastupaju neke od krucijalnih teorijskih teza na temelju kojih su komponovani i drama, i antiroman.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> To se posebno odnosi na lik Demona, tj. đavola, koji je tipični lik srednjovekovno-renesansnih misterija i moraliteta, agens sekularizacije i uvođenja komike u ozbiljan svet crkveno-religioznih oblika. U moralitetima on je katkad skriven iza lika Poroka, koji je „amalgam Iroda [oko kog je počela da se uzdrmava liturgijska drama, A. B.] u njegovom ponosu i taštini, i Lucifera u njegovom lukavstvu i dvoličnoj prirodi. Porok obmanjuje dopadanjem. On mora da bude zabavan, naravno, ali s ciničnom i zlom oštricom odmah ispod površine. Đavo ili klovn [...] udahnuo je život u moralitet pojavljujući se bezbroj

Ono što junake „Doživotne slobode“ udaljava od konvencionalnih karaktera starijih formi dramskih alegorija i simbolizacija jeste pomeranje ka atipičnim, ličnim, često hermetičnim simbolima, kako je to bilo i u simbolističkom i ekspresionističkom teatru (v. Miočinović 1975). Ali, kao što smo nagovestili, i tu je primetno da Ristićevi atipični simboli ipak participiraju u jednom (auto)kodifikovanom opštijem simboličkom sistemu čije otelotvorenje predstavljaju. Reč je o autopoetičkom horizontu drame i antiromana koji te junake predstavlja kao „obelodanjene simbole“ samog antiromanesknog projekta, tj. nadrealističko-avangardne poetike (dadaističko-vašeovski Nemar, nadrealistička luda Ljubav, ekspresionistički voz i Mašinovođa), ili opšte postavke *Bez mere* kao metafikcije (junak-žanr Roman). I junaci kod kojih je naglasak na njihovoj opšteljudskoj, anonimnoj, nomadskoj ili stranstvujućoj prirodi (Neko, Putnik, Stranac), na komunitarnosti i (dez)alijenaciji (*Drug bez druga*), a posebno kod Rudara i Zidara vezanih za topološke metafore *rudnika* (nesvesnog) i *zidanja* i *rušenja* (književnog dela) – nije teško dekodirati simboličku matricu koja logiku alegorizacije zasniva na aspektima nadrealističke poetike, psihoanalitičke teorije ili procesa pisanja. Takve funkcije biće pripisane i likovima Magije i Demona, koji odr(a)žavaju najsnažniju vezu Ristićeve drame sa srednjovekovnim moralitetom i alegorijskim formama.

Jedan od efekata aktiiranog žanrovskog obrasca moraliteta jeste i naglašena retoričnost i statičnost „Doživotne slobode“. Odsustvo dramske radnje i klasičnih interpersonalnih sukoba potcrtava naglašeno *retorički* karakter Ristićeve drame, koji je čest prateći efekat alegorizacije i mesto gde se alegorijski dramski oblici dodiruju sa retorsko-dijaloškim formama.<sup>236</sup> Kao i junaci srednjovekovnih alegorijskih drama, Ristićevi dramski „pajaci“ i „marionete“ većinu vremena provode „besedeći, pošto se, pre nego na dramatizaciju priče ili događaja, ovi komadi usredsređuju na dramatizaciju misli i pojmovnih relacija, izraženih pre svega kroz monologe i dijaloge“ (Ramakers 2006: 129). Retoričko-intelektualna, alegorijska i argumentativna osnova starih dramskih oblika, u Ristićevom nadrealističkom moralitetu postaje „didaktika“ novog

---

puta, sve dok, na kraju šesnaestog veka, ne uđe u svoju najslavniju inkarnaciju, lik Mefistofela Kristofera Marloua (Christopher Marlowe), u Doktoru Faustusu“ (Harvud 1998: 120).

<sup>236</sup> Posmatrajući srednjovekovne i renesansne dijaloške rasprave, dispute, debate, Ramakers pokazuje kako se u njima dopunjuju alegorija i argumentacija, rezonovanje, rasprava i propoved, skrećući pažnju na „značaj retorike za srednjovekovnu dramu i važnost drame za retoričku praksu“ (Ramakers 2006: 131–133).

shvatanja subjekta, književne forme i jezika. Intelektualno-didaktička dimenzija Ristićevog moraliteta ima i jednu specifičnu metapoetičku dimenziju. Junaci „Doživotne slobode“ su male autopoetičke alegorije, čiji govori nisu samo *antireferencijalni* već i bitno *autoreferencijalni*.

Sledeći bretonovsku metodu „bespristrasnih sagovornika“, govori alegorijsko-apstraktnih junaka „Doživotne slobode“ bili su naglašeno autonomizovane jedinice. One su se samo sporadično i marginalno nadovezivale na ostale govore, a i tada najčešće u znaku protivrečja, konflikta i uzajamnog nerazumevanja. Njihovu samozatvorenost i fragmentarnost pojačavala je i činjenica da su se (s izuzetkom Romana i još dva entiteta) ti dramski fantomi oglašavali samo jedanput, što nije omogućavalo razvoj narativnih ili lirsko-simboličkih niti koje je govor pojedinog junaka začeo. Ali ta izrazito fragmentarna koncepcija junaka kao *jednokratnih* „recitatora“ sopstvenih života biva delimično kompezovana jednim imanentnim kvalitetom njihovog diskursa i njegovim odnosom prema celini dramske situacije.

Jer, opšta kakofonija dramskih glasova ipak ima utočište u jedinstvenom monološkom jezgru iza kulisa, tj. u autorskom subjektu koji se razlagao u *snopove* tih jezičko-fantazmatskih persona kao kreatura sa zgarišta njegovog nesvesnog. Time se može objasniti jedinstvo i gustina opšte pesimističko-dionizijske, crnohumorne i groteskne atmosfere drame, čiji su akteri ipak bili složni u svom nesaglasju i „nedružljivosti“, gde je svako ponaosob, kroz različitu masku ili filter, prelamao istu priču o „neostvarenoj sudbini“; logika tog mikronarativa izvodi se svaki put iznova iz simboličko-alegorijskog poencijala imena junaka, tj. pojma ili entiteta koji oličava. Ili, kako je govorio „Glas nad poljem“: „na svakom mestu otvara iste dveri / No ostaje na pragu“ (166). Najvažnije je, međutim, da je svaki od tih junaka-fantoma kroz filter vlastite „duševne anatomije“, slično samom autoru-režiseru, prelamao ne samo nešto što bi se moglo odrediti kao opšta i univerzalna sudbina čoveka, već i nešto konkretnije – svoju sudbinu u (za)datoj dramskoj inscenaciji. Ti antireferencijalni i autoreferentni govori-junaci sve vreme apostrofiraju samu *dramsku situaciju* u kojoj se nalaze, pa i logiku obznanjivanja onoga što zastupaju – nesvesnog/jezika. Za to nesvesno, zbog kojeg identitet više nije moguće uspostaviti bez relacije prema Drugom, oni proivode niz figura i mirkoalegorija (sasušeno more, izvrnute galerije, bunar, rudnik, šupljina

kostura/zdanja...). Možemo ih prepoznati u sledećim odlomcima, koje treba čitati kao mirkoalegorije o subjektu nesvesnog/jezika:

– „Ja rušim. S vama, drugovi, [...] da i poslednji kamen spoljnog zida ove proklete zgrade oborimo, da bi ona sva ostala šuplja: razjapljena čeljust, skroz razgolićen sklop“ (Jedan zidar, 158)

– „A vi, drugovi, evo da moram, na tim liticama, gde me je ponelo odricanje, široko zahvatajući me kroz dubine i preko jurnjave večnog doba, moram da pružim ruku baš vama, najtvrdim i nepodmitljivim vernicima, jedne jasnosti u koju ne verujem više i više nikada“ (Marko, Zidarev bat, 160)

– „no ja, crni leptir iz zemlje, ja sanjam. Da se vide ti snovi! [...] Čudiš se, je li, da izašavši iz zemlje, iz mračnog mnoštva, ne govorim u ime svih, no počinjem jadanje svog jadnog sopstvenog bića. Izobličeni odjek jednog izgubljenog trenutka“ (Rudar, 162)

– „Suv, tako, na prozoru nemogućih, balsamovanih dobročinstava-vidika, nedostižnih. Taj ribolov bez reka neće doneti ništa. [...] na dnu ovog basnoslovnog sasušenog mora, gde svi mi, vojska, zakleto živimo [...] Žandarmerija nespোরazuma, ravnodušnosti i tupih zgarišta“ (Drug bez druga, 167)

– „Ne urlajte, pod zemljanim svodom, u ovoj nemirnoj udolini, vojsko bez zastave, pogledajte! Nije li i moje srce taj zamagljeni gaženi prozor? I ja, nagnem li se nad njim, ne gledam svet koji mogu da vidim kroz to okno, mada je ono u meni, već svuda tražim svoj lik, svoj lik od hleba“ (Stranac, 169)

– „Susrele su se na ovoj ravnici pruge iz nevidljivog i kosti od stakla, da se spletu u život i tupo lomljenje stene“ (Mašinovođa, 180)

– „Ko je došao? Ko je smeo da se vrati na ovo polje / Gde nema snage jače od razjedinjenja [...] na ove njive vodene mesečine“ (Glas nad poljem, 181)

– „Ključa krv na dnu staklenih, sjajnih bunara, izgubljenih u radosti, segmentiranih, neophodnih“ (Neko, 181)

– „A vazduh odveden u sumračne podrumе, memlom uvijen, pašćeš [...] međ te izvrnute svodove [...] glad obuhvata podzemne, podvodne galerije. / Obujmi, upi, raskvari ovaj grad, o moći ledene vode, [...] i ostavi nas na rubu, na zagrljaju tišine, kao što i mi ostavljamo svoj očaj na obamrlosti

stenja. Nisam umeo da ti otvorim kapije, da ti razastrem glas svoj, i žile, kao što ti sama znaš da primiš sva mrtva mučenja u svoj bezglasni led“ (Neko, 182; cf. parodiju dikursora molitve Oče naš)

– „Kome to govoriš? Kojim god bilo od ovih visećih mostova nad gorskim potocima, ispletenih od lijana, od svežih biljnih lanaca, pokušaš da dopreš na obalu gde ljubavnici i samoubice razvijaju to lelujavu pozorje svojih nestalnih zahteva, o kakva se jadna i detinjasta slika svih ljudskih prizora razvija na tom tek otkrivenom kopnu, pred tvojim očima!“ (Roman, 183)

– „Nema ih, nema ni tebe, putniče, nema vas pustoši ljudske, svaki u svojoj samoći, no ja znam da ste svi ovde, i da ste, u ovoj ponoći, nesvesni poklonici moji, mene svemoćne koja vas mogu dočarati gde hoću, jer prisustvo je moja sila, dočarati i u vas same“ (Magija, 170)

– „Ne, prijatelju, ni jednu od ovih duša, koje su mi se same dale, ne možeš mi oteti, i šta su tvoje naivne visoke reči za dubok pesimizam MOGA Romana? [...] Ja sam više no simbol koji vam dolazi u pomoć. Svi vi, od krvi i od mesa, samo ste moje predstave, moje slike, moje metafore. I ko je koga stvorio? Da li me je crna magija dočarala, ona koja je kult meni? Uostalom ne tražite istinu i saznanje od onoga čiji je barjak laž i nespokojstvo!“ (Demon, 189–190).

Poslednja dva odlomka pripadaju govorima Magije i Demona, koji su „više no simboli“ i imaju posebnu, nadređenu funkciju u drami. U njima se može registrovati kako autoreferentne, imanentno-poetičke figure kojima su prožete replike dramskih likova doživljavaju svojevrsan „skok“ u samosvesti, a implicitno referiranje na dramsku situaciju postaje pitanje njenog porekla i utemeljenja. Oba ezoterijska junaka se (samo)predstavljaju kao regulatori i nosioci konstruktivnih principa na kojima počiva celokupna drame i kojima podležu svi njeni akteri. U tom smislu, Magija i Demon, najviše su se približavali statusu i funkcijama zakulisnog autora drame (i romana), koji zauzvrat, na osnovu te analogije, i sam zadobija svojstva maga, čarobnjaka i opsenara.

Iz perspektive celine antiromana kao dijalektičke fikcije definisane strukturom samorazvoja *samosvesti*, specifične funkcije govora Magije i Demona bile su uslovljene i njihovom pozicijom u globalnoj kompoziciji drame i antiromana. Dva dela „Doživotne slobode“ bila su komponovana po načelu simetrije, koje je najočiglednije vezano za govore Magije i Demona, pozicionirane na kraju prvog, odnosno drugog dramskog čina. „Nepogrešni“ paralelizam između tih rodno profilisanih *oličenja* hermetičkih principa, igrao je, kao što smo već opisali, krucijalnu ulogu pri elaboraciji mističke ideje o svetom

tekstu, tj. nepogrešivom, slučajem vođenom i naddeterminisanom tekstu antiromana. Sada bi u tom kompozicionom paralelizmu trebalo osvetliti i strukturnu analogiju koja proizilazi iz paralelizma strukture drame i strukture antiromana čiju je sintetičku završnicu predstavljala.

Već smo opisali da je „Doživotna sloboda“ svoju funkciju (hegelijanske) sinteze vršila, pored ostalog, na osnovu strukturne homologije sa prethodno ostvarena dva dela antiromana. Dva dramska čina ponavljala su strukturu dva drla antiromana, a ta je analogija obuhvatala i specifičnu tipologiju poslednjih, graničnih poglavlja/replika. Onako kako su finalno pozicionirani govori Magije i Demona odudarali od ostalih, dehijerarhizovanih replika ostalih dramskih likova, i finalna poglavlja Prvog odnosno Drugog dela *Bez mere* odudarala su od ostalih poglavlja, u odnosu na koje su bila nešto *više no poglavlja*. To odudaranje zasnovano je na istoj vrsti „skoka“ u samosvesti, eksplicitnosti i autoreferentnosti diskursa. Tako je na kraju Prvog dela čitalac bio suočen sa autorom koji je istupao „Protiv čitaoca“, dok je sličnu funkciju na kraju Drugog dela imalo poglavlje „Rudnici ili salto mortale“. Na globalnoj razini, takvu će funkciju imati i eksplikativno-diskurzivna poglavlja koja slede dramskoj završnici antiromana. To je opšte obeležje strukture *Bez mere*, koje se fraktalno ponavlja na različitim nivoima njegove strukture. Svaka poslednja jedinica u određenoj strukturnoj celini predstavlja trenutak samosazrevanja forme, akumuliranje i preobražavanje autorefkesivne enegrije prethodnih jedinica.

Ne računajući pseudoepilošku rekapitulaciju u Romanovoj poslednjoj dramskoj replici, koja je motivisana istim dijalektičko-progresivnim strukturnim principom, Magija i Demon predstavljaju dva privilegovana mesta autopoetičke eksplikacije. Ti su se u pogledu smisla celine dela, drame ili antiromana. Kao zastupnici najdubljih principa na kojima počivaju ljudska psiha, jezik i imaginacija, ti ezoterijski junaci na(d)metali su se kao univerzalni i kompetitivni konstruktivni principi celine dela i njegovog smisla. Kroz sintetične govore Magije i Demona (čiju ćemo intertekstualnu prirodu rasvetliti na odgovarajućem mestu), u antiroman se slio čitav repertoar ezoterijskih i okultističkih ideja i praksi, čija je posebna privlačnost počivala u mogućnosti povezivanja s modernim psihijatrijskim i psihoanalitičkim teorijama. Magija i Demon su, takođe, bili najnenormativniji akteri „Doživotne slobode“, koji su nadrealistički moralitet unosili ono srednjovekovno čudesno koje Le Gof naziva *magicus*, i koje je, za razliku od

paganskog čudnog najbližeg savremenom poimanju (*mirabilia*) i hrišćanskih čuda (*miraculosus*), bilo vezano za crnu magiju i satanističko, nedozvoljeno i varljivo, natprirodno zlo (1999: 39, 46). Lotreamonovski kult zla u nadrealizmu je imao posebnu simboličku i subverzivnu vrednost, kao, prema Ristićevom čestom (posrednom) navodu Hegela, „oblik u kome se ukazuje motorna snaga istorijskog razvoja“ i pormene, i pod koji se mogu podvesti različite kulturnoistorijske „inkarnacije istog, podjednako silovitog i nekonformizma“ (Ристић 1962: 416). Ili, kako je to Benjamin formulisao u svom eseju o nadrealizmu, „kult zla kao, makar i romantičan, dezinfekcioni i izolacioni aparat politike protiv svakog moralizatorskog diletantizma“ (268). To zlo je deo poetičnosti modernog nadrealističkog moraliteta.

Magija je (samo)predstavljena kao „svemoćna“ snaga dočaravanja, *uprisutnjenja* i *konkretizacije*, za koju ni brojevi nisu apstrakcije već „konkretni simboli“ (174). Pod njenom su vlašću fantazija i jezik, posebno hermetička fantazija univerzalnih analogija i neograničene smioze: „Jer moji su vaša mašta i vaš delirium, moje su sve vaše reči, moje i te vaše fantazije Analogije: što je dole kao ono što je gore, a što je gore to je kao ono što je dole, da bi se izvršilo čudo jedne jedine stvari“ (170). Ona je zastupnica načela želje i njenoj su moći rudnik nesvesnog kao rudnik govora („Rudaru, u mojoj noći su tvoja okna“, 175).<sup>237</sup> Magija je personifikovana zastupnica samog načela personifikacije, konkretizacije i uprisutnjenja, dakle načela na kojima počiva Ristićevo shvatanje jezika, poezije kao konkretnog predmeta i prevlasti označitelja nad označenim:

„Jer reči, imena, govor, svemoćni su [...] I izgovoriš li IME kao da lancima privučesh nazvanog. [...] Zgrabila sam stvari u njihovu predstavu, u njihov znak, zarobila sam snagu označene stvari u artikulaciju reči, i inkantaciju, u pesmu, u govor, i logos izjednačila sa stvaralačkim delom. Moć govora je prema istini u dozivu ... [i zato treba] reći sa strašću, sa vatrom koja je sadržaj“ (174).

S druge strane, Demon (ili, kako je još određen – Đavo, Satana, Lucifer, Belzebub) nosilac je načela privida, opsene, obmane, nadahnuća, iluzije, fantazma i laži. Ali on je i teatralni lik *par excellence*, simbol teatralizacije i kostimizacije psihe („No svi su oblici

---

<sup>237</sup> Teze o magijsko-participativnom karakteru poetsko-jezičke delatnosti, njenoj vezanosti za „afektivni kompleks želje“ i „živu pulsaciju i pokretljivost podsvesti“, dobiće, kao što smo pomenuli, teorijsku razradu u nadrealističkom *Nacrtu*, koji je u tom smislu produžetak ezoterijsko-jezičkog kompleksa koji je Rustić uveo u *Bez mere*.



moja odela“, 190), principa stalnih smena maski i metamorfoza: „Koji me oblik može zaustaviti, majstora svih obmana? [...] Jer šta je tvoja lelujava svest i tvoja nestalna ličnost, pred mojom moći?“ (190, 191). Uz čarobnicu Magiju, u ovoj demonskoj viziji sveta u opštem pokretu i nestalnosti indentiteta, priviđenja, preobražaja, iluzije, varke, prurušavanja, najotvorenije dolazi do izraza barokni habitus „Doživotne slobode“. Demonov plen su svi „neprilagođeni stvarnosti“, on vreba „na rubovima ekstatične nesvestice, hysterije, morbidnih snova i sistematizovanog deliriuma“, pa i na rubovima halucinacija, medijumiteta i automatizma, on je glas koji zaposeda: „Oni me nose u sebi, ja govorim kroz njihova usta“ (192). Govor ovog „duha iskušatelja“ okončaće se najavom „bestidne bezumnosti“ orgijastičkog vrhunca sabata („Sabat, lirska vizija moje oluje kroz srca“, 194), nakon čega Demon iščezava skrivajući se „u gusti oblak, čije je jezgro vrisak i opekotina“ (195).

Tako su Magija i Demon bili alegorijska otelotvorenja teorijskih i poetičkih načela na kojima je počivala „Doživotna sloboda“, modenizovani *moralitet* kao imaginativno-teorijsko žarište i narativna kulminacija celokupnog antiromana. Pre nego što osvetlimo dva srodna lika i motiva kod Bretona i Aragona, potrebno je opisati naznake dramskog sukoba i radnje u Ristićevom moralitetu, kao i njegov konvencionalni kraj.

U „Doživotnoj slobodi“ mogu se prepoznati ostaci kompozicionog ustrojstva i posebno ishodišta moraliteta, kao i misterija, čiji je kraj otpimistički, u znaku junakovog odolevanja iskušenjima i konačnog spasenja. Iako nije počivala na klasičnom dramskom sukobu već na alegorijskom disputu dehijerarhizovanih glasova, „Doživotna sloboda“ poseduje rudimentarne naznake radnje, određene usmerenosti, ili globalne metafore pod koju bi se mogla podvesti celina inscenacije. Jedna od njih situirana je na samom početku drame, u prvoj replici Zidara. Taj simbol građenja, predstavlja dramu kao *rušenje Zamka*, a to znači i celine dela: „Ja rušim. S vama, drugovi, radeći do krvavog znoja da poslednji kamen, da i poslednji kamen spoljnog zida ove proklete zgrade oborimo, da bi ona sva ostala šuplja: razjapljena čeljust, skroz razgolićeni sklop“ (158). Zidar, koji je zdanje toliko gradio, sada je tu da bi mogao „pred vama rušiti, toliko rušiti. .“ (159). „Doživotna sloboda“ je autodestruktivni finale antiromana, mesto gde forma ruši sebe.

Na samom kraju drame uobličava se neposredniji dramski sukob, a celina fantazmagorijske inscenacije biva osvetljena kao iskušavanje Romana i borba sila za

njegovu dušu. Taj tipiski moralitetski zaplet naznačen je posebno pojavljivanjem junaka Vladimira Jana. Pored Romana, bio je to jedini protagonist koji je imao više od jedne replike u celokupnoj „Doživotnoj slobodi“.<sup>238</sup> O istaknutoj funkciji tog junaka, koji jedini ulazi u razvijeniju verbalnu razmenu sa Romanom, svedoči i činjenica da je po njemu naslovljena cela druga pojava-čin drame („Pojava Jana“). Razlog za taj povlašćeni status nagovešten je semantikom njegovog imena, koje je predstavljalo negaciju ega i individualističkog principa: „JA NE. Jan“, dok je istovremeno, čitano unazad, davalo superlativni prefiks „Naj“.<sup>239</sup> Taj antiegološki junak skretao je pažnju na anagramsko-simboličku logiku imenovanja, po kojoj je i njegovo i Romanovo ime trebalo tumačiti kao *superlativne* anagrame: „O Romane, čije ime izvrnuto znači najbolji ratnik, zar nije moje izvrnuto već unapred svaka pobeda?“ (185). Na nivou dramske radnje, konstelacije dramskih persona i njihovih uloga, Jan je bio istovremeno Romanov dvojnjak i antagonist, njegov super i alter ego, u liku svirepog i neumoljivog crno-romantičkog heroja („budeš li moj drug / Drug ubice, drug ovog svirepog mene kome i ne trebaš, / koji ti prilazi, koji te zove po imenu i koji ti se smeje“, 189). U Janu je otelotvoren ideal samoostvarenja subjektivnosti kroz njeno samoprevazilaženje: „Strela sam sopstvene sudbine, deliriumske subjektivnosti, strela sam koja daleko nadmaša moju ličnost“ (185).

Kompoziciono je najbitnije da upravo Janov pokušaj da pridobije Romana izaziva iznenadno pojavljivanje Demona, tj. Đavola, krajnjeg „duha iskušatelja“ iz medievalnih moraliteta i misterija: „Ne, prijatelju, ni jednu od ovih duša, koje su mi se same dale, ne možeš mi oteti, i šta su tvoje naivne visoke reči za dubok pesimizam MOGA Romana?“ (189). Taj demonski opsenar i iluzionista predstavlja poslednje iskušenje dezintegracije za Romana, dakle i delo u celini, koje gubi temelj u stalnoj varci, smeni kostima i klizanju označitelja: „Svi vi, od krvi i od mesa, samo ste moje predstave, moje slike, moje metafore. Koji me oblik može zaustaviti, majstora svih obmana? [...] Jer šta je tvoja lelujava svest i tvoja nestalna ličnost, pred mojom moći?“ (190–191). Na taj način je cela

---

<sup>238</sup> Roman je jedini lik drame koji se pojavljuje u oba čina i ima više replika. „Glas nad poljem“ pojavljuje se takođe u obe dramske pojave, podvlačeći simetričnu kompoziciju drame. Dve replike Zidara na samom početku drame relativizovane su jer je junak jednom označen kao „Jedan zidar“, a drugi put kao „Zidar“. U svakom slučaju, Jan je antagonist drame, jedini junak koji ulazi u disput neposrednu dijalošku razmenu sa Romanom.

<sup>239</sup> Kada imamo u vidu da je Ristić u spisu „Od istog pisca“ sam pojam „anti-romana“ odredio kroz analognu figuru „anti-ja“, junak koji je otelotvorenje datog antisubjektivističkog, odnosno antiegološkog principa ima još važniji status.

drama na ishodištu predstavljena kao Romanovo iskušavanje vizijama i priviđenjima, pa i borba između Jana i Demona za dušu Romana. Kao u tipskim razrešenjima srednjovekovnih moraliteta, misterija ili vizija posete onom svetu, Roman na kraju, u *svitanje*, uspeva da odoli Đavolu,<sup>240</sup> konsoliduje se i još jednom rezimira celu svoju narativnu pustolovinu. Na zamišljenom kraju celokupnog dela, Roman ostaje da pluta u bezvremenom trenutku („kad su mi prošlost, sadašnjost i budućnost samo iščilele, proizvoljne podele“, 196) sa svojom dragom, na bespreglednom moru „strasti i govora“.<sup>241</sup>

### *Breton i Aragon*

Videli smo koji su značaj za teorijske postavke (ljubav, moderna mitologija, automatizam, dijalog, san) Ristićeve drame imali Bretonovi i Aragonovi programski tekstovi, pre svega *Manifest nadrealizma* i *Seljak iz Pariza*. Zanimljivo je da se likovi Magije i Demona, kao i model alegorijske drame, vezane za karnevalizovane oblike popularnog pozorišta, takođe mogu posmatrati u korespondenciji sa Bretonovim i Aragonovim delima koja su na Ristićevom horizontu u vreme pisanja *Bez mere*.

Ristićeva alegorijsko-simbolička drama, kao oblik modernizovanog medievalnog moraliteta podseća na afinitet istorijskih avangardi za ostatke karnevalske kulture i pozorišta u modernoj polularnoj i gradskoj kulturi, gde su preživljavali u amaterskim, bulevarskim, lutkarskim pozorištima, kabaereima, varijeteima, cirkusu, mjuzikholovima i sl. U tom domenu karnavalizovanih formi i specifične koncepcije dramskih junaka može se utvrditi i nekoliko analogija između Ristićeve antiromaneskne drame i dva dramska odeljka iz Bretona i Aragona.

U koncipiranju dramske završnice antiromana, Ristić je, kako je to već primećeno u kritici (J. Novaković), inspiraciju mogao pronaći ne samo u globalnim teorijskim

---

<sup>240</sup> „Sviće. Već je došao čas, Sotono, da izgaraš u svom sopstvenom plamenu, ali pre naglog razlaza, niko se neće grabiti za tvoj pepeo. Nije trebao poj petla, ni njegov jasni poziv u javu, za tvoj nestanak, jer i ovo praskozorje ostaje moj san. Satrven si, jer ja nisam zvao zlo koje ti predstavljáš, iako možda treba dozvati sve zlo sveta, nisam ga trebao, jer ono je samo borba protivu dobra tvog neprijatelja, i tako priznanje tog dobra, a taj razdor nije onaj za koji je spremna moja krv“ (195–196).

<sup>241</sup> „Splav naš, dragano moja opet kraj mene, postao je ovaj kovčeg nad potopom, i svaki je naš zahtev bio od praskona u stvarnosti već unapred ispunjen, i ja vidim da i nije bilo drugog mora za našu plovidbu, do ovog stvarnog i jodnog mora strasti i govora, po kome ćemo zaploviti, po kome otisnuti, pod jutarnjim nebom, već plovimo. Jedan je isti korak, u bezbrojnosti, označavao i vezivao sve korake, jedan je isti talas, bez mere...“ (197).

postavkama Bretonovog *Manifesta* već i u jednom dramskom odlomku *Rastvorljive ribe*, zbirci automatskih tekstova (*historiettes*) koja je štampana uz *Manifest*. Pretposlednji, 31. odlomak *Rastvorljive ribe* bio je ostvaren u dramsko-dijaloškoj formi, a jedan od protagonista te kratke parabolčno-alegorijske konstrukcije bio je i lik Satane. Bretonov dramski fragment činila su dva ženska (Helena i Lucija) i dva muška (Mark i Satana) lika. Pored zanimljive koincidencije da je jedan od junaka nosio ime takoreći identično Ristićevom (Mark-o; kao što je i jedan od junaka „Doživotne slobode“ bio njegov imenjaka), najznačajniji paralelizam između Ristićeve drame i Bretonovog lapidarnog dramoleta sastoji se u srodno koncipiranom iluzionističkom liku đavola, Satane, odnosno Demona, dalekog odjeka lika Poroka iz starih moraliteta. U Bretonovoj inscenaciji Satana je, premda je i učesnik u dijalogu, najznačajniju funkciju vršio van osnovne dramske situacije. On se nakon spuštanja zavese pojavljivao na sceni, predstavljajući se kao autor upravo odigranog komada, koji opisuje kao „novi oblik pozorišta“ s izmenjenom ulogom „simbola“ i obećava „manje racionalne spektakle“, da bi sa pozornice iščezao uz tipičan romantički satanistički smeh (Breton 1969: 98–101).

Tako osmišljen Bretonov Satana, ironijski lik uzbunjivača iz pakla, kombinovao je odlike koje su kod Ristića raspoređene na likove autora i Demona. Tipološki, Ristićev Demon pripada srodnom tipu farsično-didaktičnog đavola opsenara, ali su njegove funkcije – stupanje na scenu, demaskiranje fikcije, obraćanje publici, iščezavanje – kod Ristića raspoređene na likove autora u „Međuigri“ i Demona na kraju drugog čina. Ostale razlike proizilaze iz daleko obuhvatnije dramsko-narativne konstrukcije „Doživotne slobode“ i razrađenijeg ezoterijsko-okultističkog okvira celokupnog antiromana.

Određena analogija između Bretonovog i Ristićevog dramskog ogleda može se prepoznati i u scenografskoj zamisli. Mizanscen Bretonovog dramoleta, koji jedna od junakinja određuje kao „gimnastički šou“, opisan je kao složeni mehanizam nalik na gigantski giroskop, a njegove su inspiracije evidentno cirkusko-akrobatske. Taj scenski mehanizam podseća na složeni instrument unutar kog se Roman našao na mjuzikholskoj pozornici („U srednjevekovnom zamku“). Ipak, poreklo tog motiva Ristić ne objašnjava intertekstualistički, već faktografski i autobiografski, tj. kao transpoziciju jedne konkretne mjuzikholške predstave kojoj je prisustvovao u Parizu.

Drugo kapitalno delo francuskog nadrealizma koje Ristić ima na horizontu u vreme dok piše *Bez mere*, Aragonov *Seljak iz Pariza*, takođe je sadržalo naznake o

nadrealističkom stavu prema pozorištu, posebno u kontekstu moderne mitologije, ukusa za popularnu kulturu i gradsku magrinu. U odeljak posvećen Savremenom pozorištu u pasažu Opere, Aragon je integrisao i jedan mali alegorijski „skeč“, naslovljen „Čovek razgovara sa svojim osobinama“ (Aragon 1964: 74–81), koji se sastoji od dijaloga Čoveka, Osećajnosti, Volje i Razuma, da bi se na njegovom kraju, najavljena opsežnijom didaskalijom, pojavljivala i Mašta. Ako je Bretonov Satana mogao biti analogon Ristićevog Demona, Aragonova Mašta svakako je analogon Magije. Aragonov mikromoralitet bio je u didaktično-programskoj funkciji afirmacije načela „beskrajne moći nadstvarnog“, a u govoru Mašte nalazila se i jedna od najznačajnijih proklamacija Aragonovog dela, objava „događaja od prvorazredne važnosti“ – rađanja „novog poroka“ nadrealizma, sina „mraka i sumanutosti“, koji „nije ništa drugo do neumerena, strastvena upotreba otrova-slike“ (79, 80). Tipologija junaka Aragonovog skeča, i posebno lik i govor Mašte, vrlo su srodni Ristićevoj alegorizovanoj drami, ali ta srodnost ne obuhvata tip dijaloške razmene, koje su u Ristićevoj „Doživotnoj slobodi“ ne samo opsežnije, već i lirskije, imaginativnije, vezane za primenu „otrov-slika“ nadrealističkog automatizma i šire funkcije koje su oni, kao i drama u celini, imali u narativnom kontekstu antiromana. Svojim obimom i humorističnim tonovima, Aragonov dramsko-dijaloški fragment bliži je duhu i postupcima Ristićevih ranih sotija i baletske groteske *Sobareva metla*. Ta je analogija vrlo važna jer podseća da Ristićeva interakcija sa delima francuskog nadrealizma nije imitativnog tipa; i kada se okreće inspiracijama iz pariskog pokreta, Ristić u njima u osnovi prepoznaje odjeke svojih autonomnih istraživanja, u ovom slučaju vlastitih stvaralačkih početaka u znaku karnvalizovanih prozno-dramskih oblika (sotija, dramska groteska).

Jedna stvar je u naznačenoj tročlanoj konstelaciji stabilna i suštinska: i Breton, i Aragon, i Ristić, koriste se srodnim antipsihološkim, paraboličnim, simbolističko-alegorijskim prosegima karakterističnim za srednjovekovno-renesansne oblike, čije su odjeke mogli pratiti i u popularnoj i gradskoj kulturi svog doba. Tako će se Aragon Savremenom pozorištu u prolazu Opere vratiti još jednom, u odeljku u kojem afirmiše mala i jeftina, poluamaterska pozorišta, prezrenija čak i od mjuzik-holova i cirkusa, koji su već postali sastavni deo avangardnog „snobizma“. Privlačnost tih supkulturnih pozorišta počivala je u njihovom „moralu ljubavi oko koje se sve okreće“ (134): „Ovo pozorište, kome je ljubav jedini cilj i jedino sredstvo, bez sumnje je jedina ustanova te

vrste u kojoj dolazi do izražaja jedna zaista moderna dramaturgija, bez ikakvih podvala“ (132). Ta „prezrena pozorišta“ stvaraju po Aragonu „jednu prvorazrednu umetnost“, koja oživljava tako različite dramske tradicije kao što su srednjovekovne hrišćanske misterije, sredstva antičke komedije i duh primitivnog pozorišta, koje ukida rampu između sale i pozornice (132–133). U pitanju je zakonomernost jedne kulturološko-umetničke logike koja je deo podzemnog života i preživljavanja karnevala. U tim supkulturnim formama pozorišta bio je očuvan duh karnevalske tradicije, koju „svjesno oživljuju mnogi pravci kazališno scenske i likovne umjetnosti: slikovni sustavi cirkusa, vašarske šatre, suvremenoga kazališta lutaka“ (Szilárd 1984: 58). To nas, najzad, upućuje i na nekoliko završnih generičkih napomena Ristićevoj „Doživotnoj slobodi“, kao i antiromanu u celini.

#### 4. 4. 1. 6. 6. „Doživotna sloboda“: antiroman i menipeja

Alegorijsko-parabolički stil *Bez mere* i „Doživotne slobode“ najpre treba videti u kontinuitetu sa Ristićevim ranim radovima u znaku karnevalskih žanrova *sotije* i dramske *groteske*. To se posebno odnosi na *baletsku grotesku* „Sobareva metla“ (1923), izvedenu u sklopu jednog kolektivnog gradskog karnevalskog događaja, koju sa dramskom završnicom *Bez mere* povezuje dramski oblik, koncepcija alegorijsko-arhetipskih junaka, njihov marionetski karakter, pa čak i metapsihološko objašnjenje „Sobareva metla“ bila je konceptualno „psihološki balet jave i sna“, koji se odvija u unutrašnjosti pesnikove svesti, dok je na događajnom nivou predstavljala „porodičnu drama“, tj. burleskni melodramatski zaplet čiji su nosioci simboličko-alegorijski likovi Hipnotizera, Mrava, Deteta, Bahanalija, Sentimentalnosti, muža Gnjuraca, Samoubistva, Svesti itd. Kontinuitet nije teško uočiti: obe dramske legorije imaju elemente pantomime i lutkarskog teatra; lik Hipnotizera preteča je iluziniste Demona, a Mrav koji „peva pesmu nemara i zaborava“ preživće sve do alegorije „Nemara“ u „Doživotnoj slobodi“.

Ali unutar tog nesumnjivog (auto)poetičkog kontinuiteta razlike su podjednako važne i uočljive. Između rane *baletske groteske* i *grotesknog spektakla* na rubu halucinacija dolazi do značajne promene fokusa i atmosfere, koji su uslovljeni pre svega usvajanjem nadrealističke perspektive. Psihologizacija zadržava *metapoetski* karakter, pošto je dramsko dešavanje i dalje jedna „ludorija“ „u mozgu pesnikovom“ (Ristić 1981),

ali ona u „Doživotnoj slobodi“ zadobija mnogo precizniji, psihoanalitički smisao, a igriva melodramska burleska pretumačena je nadrealističkom mistikom i metafizikom nesvesnog, magijskim i jezičko-performativnim aspektima drame. Vedrina i ironijska igrivost ranih radova zamenjena je crnim humorom inferalnog i apokaliptičnog spektakla, groteska postaje romantička i nokturalna, a karnevalski smeh „redukovano“ (Bahtin) i prigušen. Ukratko, u poetičkoj *međuigri* između „Sobareve metle“ i „Doživotne slobode“ na scenu Ristićevog stvaralačkog razvoja stupio je *nadrealizam*. Nastala razlika pokazuje u čemu se ta nadrealistička refokalizacija sastoji: *romantički*, nokturalno-fantazijski senzibilitet, *psihoanalitičko* utemeljenje pesničkog istraživanja i izoštriji *društveno-etički* pristup. Smer tog zaokreta baca novo svetlo i na samu „Doživotnu slobodu“: u strukturi medievalnog *moraliteta* postaju vidljive i komponente koje je približavaju *misterijama*, kao što su elementi procesije i spektakla, mistike i kosmičko-apokaliptičke vizije, motivi *strašnog suda* ili *silaska u pakao*.<sup>242</sup>

Motiv silaska u podzemlje posebno je važan za identifikovanje menipejskog žanrovskog traga u Ristićevoj drami. Romanova poslednja avantura ima *inicijantski* karakter,<sup>243</sup> a toploški je dvostruko određena, kao put na Daleki Istok i/kao silazak u podzemlje, u pakao ličnog i kolektivnog nesvesnog.<sup>244</sup> Nesvesno je predstavljeno kao *donji svet*, svet „senki“, „poluvidljivih, polubudnih fantoma od mesa“ (158), na granici živog i mrtvog i „na po puta između fikcije i realnosti“. Ista, psihoanalitička inspiracija uslovljava i drugi topos Romanove krajnje pustolovine: „Doživotna sloboda“ doslovno je određena kao „silazanje na prag“ (155) i paradoksi granice i *praga* ostaće jedan centralnih motiva drame.

Tako eksplicitna konstelacija koja povezuje motiv *donjeg sveta*, hronotop *praga* i *dijaloško-dramske* forme nedvosmisleno upućuje na žanrovski impuls *menipeje*, tj. menipejskih „razgovora na pragu“ i „razgovora mrtvih“, u Ristićevoj antiromanasknoj

---

<sup>242</sup> Misterije su i same proširile svoj repertoar sa stogo biblijskih tema, te su „krenule da prikazuju čitavu istoriju sveta, od nastanka do kraja sveta“, a „jedan od spektakularnijih komada“ predstavljao je *Hristov silazak u Ad* (Harvud 1998: 108). Dramska završnica *Bez mere* je u tom smislu bila i svojevrsna psihoanalitički intonirana nadrealistička replika folklorno-hrišćanskom silasku Bogorodice u pakao u *Burleski* R. Petrovića, kao drugom važnom avangardnom reaktiviranju ovog motivskog sklopa i menipeje.

<sup>243</sup> Što vidimo i u motivu prelaska vode i uranjanja u podzemni svet: „Vodo sumnjiva i smeđa, o vodo slatka, moj čun se zatim otisnuo sam niz tvoja leđa od sedefa, moj konj je zaplivao sam po tvojim obasjanim kosama. Sunce, u uglovima te legendarne Indije, sakriva svoje lice pod talasima od kašmira, od iglastog ćutanja. Ja ću se namerno ubosti na te otrovne igle, zanemeti od tog vodenog otrova, otrgnuti se tim potajnim gospodarima“ (155).

<sup>244</sup> Nebo u koje te podzemne neživo-neumrle aveti gledaju i koje žele da probiju jeste nebo govora, reči, jezika, za koje koriste metafore hleba i testa, što su u antiromanu metafore za govor/jezik, testo reči.

drami. Taj žanrovski momenat nije u protivrečnosti sa romantičkom postavkom drame i generičkom matricom srednjovekovnog moraliteta i misterije. Po Bahtinu to mešanje *menipeje* i *moraliteta* ili *misterije* obeležava srednjovekovni period razvoja žanra. U srednjem veku menipeja „živi u dijalogiziranim i karnevalizovanim srednjovekovnim žanrovima kao što su 'rasprave', 'prenja', ambivalentna 'slavljenja'“, ali i „moraliteti, mirakule, a u kasnijem srednjem veku – misterije i sotije“ (Bahtin 2000: 129). Bahtinov opis menipeje Dostojevskog koja se približava srednjovekovnoj misteriji, može se doslovno čitati kao opis Ristićeve menipeje o srednjovekovnom vitezu: „Jer misterija nije ništa drugo do modificirana srednjovekovna dramska varijanta menipeje. Učesnici igre [...] stoje *na pragu* (na pragu života i smrti, laži istine, razuma i ludila). Oni su ovde dati kao *glasovi* koji se čuju, koji istupaju 'pred zemljom i nebom“ (140). Zbog „umetničke usmerenosti, idejnog sadržaja i [...] stvaralačke individualnosti“ Ristićeve menipeje, jednako je važan i romantički momenat u razvitku žanra, kad se menipeja javlja u formi 'fantastične priče' i 'filozofske bajke“ (Bahtin 2000: 130). Kao bretonovska „vilinska priča za odrasle“, Ristićev antiroman i drama „pamte“ pre svega te ozbiljne, medievalno-romantičke tokove menipeje. Najvažnije je, svakako, da menipeja u Ristićevom antiromanu ulazi u „orbitu“ avangardne, nadrealističke poetike, kao i psihoanalitičke teorije subjekta, jezika i značenja.

Upravo je idejno-filozofski univerzalizam menipeje kao žanra „konačnih pitanja“ dovodio do uvođenja *troplanske konstrukcije* koja deo događanja sa zemlje seli na nebo ili u podzemni svet: „Radnja se u njoj ne odvija samo 'ovde' i 'sada', već u čitavom svetu i večnosti: na zemlji, u podzemnom svetu i na nebu“ (Bahtin 2000: 139).<sup>245</sup> Sledstveno tom prostornom izmeštanju, razvijali su se i žanrovi „dijaloga na pragu“ raja/pakla i „razgovori mrtvih“ u podzemlju, koji su uticali na srednjovekovnu i renesansnu književnost, podjednako u ozbiljnim i u humorističnim žanrovima (Bahtin 2000: 110–111).<sup>246</sup> Ristićeva dramska menipeja pokazuje kako se nova, psihoanalitička topografija

---

<sup>245</sup> Kroz tu prizmu mogu se posmatrati i *simultanizmi* koji definišu strukturu Ristićeve drame, koja se istovremeno odvija u „niziji“ bračne stvarnosti ljubavnika, zatim na utopističkom, idealističko-romantičkom „ekranu“, kao i u „podrumima“ nesvesnog, tog podzemnog karnevalskog trga kao „izvrnutog neba“ i „avetinske pozornice“, gde se „nazire sva budućnost zemlje“ i gde „jedan drugom u zagrljaj, u koštac, padaju vidici i doba“ (Ristić 1986: 158).

<sup>246</sup> „Žanr 'dijaloga na pragu' je isto tako bio veoma široko primenjivan u srednjem veku, kako u ozbiljnim tako i u humorističnim žanrovima (na primer, poznati fablio o disputima seljaka ispred rajskih vrata), i naročito je široko bio zastupljen u književnosti Reformacije – u takozvanoj 'književnosti nebeskih vrata' ('Himmelsporten-Literatur'). Veoma je važan značaj u menipeji imalo prikazivanje podzemnog sveta:



subjekta mogla povezati ka karakterističnim momentima menipeje. To se najpre odnosi na ukrštanje *podzemlja* i *praga*: utvarni razgovori neživo-neumrlih aveti nesvesnog odvijaju se u *podzemlju*, kao ispod razine svesti i jezika, koje je istovremeno liminalni prostor, *prag* ili *rub* vidljivosti i izrazivosti. To je dramski razgovor na rubu halucinacija i na granici sna i jave, silazak forme (Romana) na *prag govora* i *istrajavanje na pragu* („No ostaje na pragu“, 166), na polju „gde nema snage jače od razjedinjenja“ (180), gde se osluškuje „nezapamćeni romor besvesnog trajanja“ (161) i vlastiti glas ustupa i „razastire“ (182) onome potisnutom, izopštenom, obezglashenom, neizrazivom.

Kao dramatizovanje, konkretizacija i primena nadrealističkih i psihoanalitičkih teorijsko-poetičkih ideja, „Doživotna sloboda“ (kao i celina *Bez mere*) programski je vezana za postupak koji je u žarištu postupka karnevalizacije i menipejskog povezivanja *idejno-filozofskih* sadržaja i njihovog *konkretnog predstavljanja*. Kao što smo videli, personifikacija Magije eksplicitno iznosi taj program konkretizacije, imaginativnog oživljavanja i očulotvorenja ideja, u kojem je sadržan karnevalski princip „simboličnih konkretno čulnih formi“, tj. „konkretno-čulne, obredno-predstavljачke 'misli'“ (Bahtin 2000: 116, 117). Zamisao o fantazmagorijskoj drami kao primenjenom i istraživačkom pisanju „na po puta između stvarnosti i fikcije“ dovodi „Doživotnu slobodu“ do tipično menipejskog *eskcesa fantastičkog* koji se opravdava „čisto idejno-filozofskim ciljem – stvaranjem izuzetnih situacija radi provociranja i proveravanja filozofske ideje-reči“ (Bahtin 2000: 109). „U tu svrhu junaci 'menipske satire'“, kao i Roman i njegov autor, „dižu se u nebo, silaze u podzemni svet, putuju po nepoznatim fantastičnim zemljama, dolaze u izuzetne životne situacije“ (109).

Psihoanalitičke i performativne osnove Ristićeve drame, kao osvetljavanja *druge scene* i razlaganja autorske subjektivnosti na snopove košmarnih likova i njihovu horsku polifoniju na dnu sopstva, uzoran je primer „eksperimentalne fantastike“ menipeje, posebno „moralno-psihološkog eksperimentisanja“ kroz „prikazivanje neobičnih, nenormalnih moralno-psihičkih čovekovih stanja – ludila raznih oblika [...], razdvajanje ličnosti, neobuzdano maštanje, neobični snovi, strasti koje se graniče s ludilom“, itd. (Bahtin 2000: 111). Pri čemu razlaganje, dijalogizacija i „nepodudaranje“ subjekta sa samim sobom u avangadnoj psihoanalitičkoj menipeji dobijaju radikalizovane oblike; to nije samo *Bimarkus*, „dvostruki Markus“, kako se zvala poznata Varonova menipeja, već

---

ovde se začeo poseban žanr – 'razgovor mrtvih' – široko rasprostranjen u evropskoj renesansnoj književnosti u XVII i XVIII veku“ (Bahtin 2000: 110–111).

*Polimarkus*, gde se ne zna „Ko govori?“, „Ko kroz čija usta govori?“ i „Na kojoj su strani aveti? (Ristić 1986: 158, 151, 169). Koristeći se snom, maštom, ludilom, automatizmom i modernim gotikom nesvesnog, Ristić pokazuje kako je psihoanalitički tip nestatičkog, podeljenog i procesualnog subjekta/forme mogao postati optimalni epohalni oblik menipejsko-karnevalskog narušavanja „epskog i tragičkog integriteta subjekta“, koji „gubi svoju završenost i jednoznačnost“ i „prestaje da se poklapa sa samim sobom“, čemu posebno pogoduje „dijaloški odnos prema samom sebi (odnos bremenit razdvajanjem ličnosti)“ (Bahtin 2000: 111).

Narealistička onirička dramaturgija koja svoje efekte izvodi sa *ruba* (nesvesnog, halucinacija, sna, ludila, nesvesnog) mogla se osloniti na poseban značaj koji je san imao u ozbiljno-smešnim karnevalskim oblicima i menipeji, gde se on „uvodi upravo kao *moгуćnost* sasvim drugoga života, organizovanog po zakonima drugačijim nego što je običan život (ponekad direktno kao 'svet okrenut naopačke')“ (140).<sup>247</sup> *Topos izokrenutog sveta* nalazi se u strukturnom jezgru Ristićeve menipejske metafikcije, kao u poznatoj inscenaciji Romana koji *dubi na glavi* na mjuzikholskoj pozornici; pri čemu treba primetiti da ta slika forme *à l'envers* istovremeno znači *mise en abyme* izokretanje odnosa između *dela* i *celine*, što tematici karnevalskog „sveta naopačke“ dodaje nove, metapoetičke dimenzije. Menipeja, drugim rečima, u avangardnom delu nije dobijala samo nove tematsko-motivske oblike, već se povezivala sa novom epohalnom epistemološkom i poetičkom situacijom. Svet naopačke definiše i osnovnu scensku situaciju „Doživotne slobode“: njeni akteri su zarobljeni u „podzemnim, podvodnim galerijama“ (182), odakle oni *ka površini vode/tla* (dole) upiru pogled kao *ka nebu* (gore). To su „izvrnuti svodovi“ (182), „podzemno komešanje“ (169) *s one strane* površine vode/ogledala/svesti/jezika, koji subjekt može opaziti tek napuštanjem ogledalne narcističke fascinacije, kad „lupi neko u besu nogom o pod, i propadne kroz razbijeno staklo“ (169). Ukratko, psihoanaliza i nadrealizam, teorijsko-idejne i oniričko-fantastičke osnove „Doživotne slobode“ kao psiho-eskperimentalne drame nalaze u

---

<sup>247</sup> Zanimljivo je da u razmatranju odnosa učene i narodne kulture u srednjem veku i Le Gof, pozivajući se na proučavaoce tog pitanja, ističe posebnu vezu sna i narodne kulture, preplitanje narodnog onirizma i apokaliptične i vizionarske tradicije, tj. „činjenicu da iako je u srednjem veku san postao *topos* s velikom učenom tradicijom iza sebe, pribegavanje snu, viziji, otvara put rasplamsavanju narodne mašte“ (Le Gof 1999: 124). Na sličan način bi se moglo razmišljati povodom antiestetске dimenzije nadrealističkog uvođenja sna i automatizma i njihove poznate demokratske dimenzije, po lotreamonovskoj formuli da će poeziju pisati svi, a ne jedan. „Doživotna sloboda“ na jednom je mestu i određena kao „pantomima čiji bi autor mogao biti svako“ (Ristić 1986: 151).

menipeji optimalan okvir konkretnog „proveravanja“. Na tu „fantastičnu liniju razvitka menipeje“ (Bahtin 2000: 141), od srednjovekovnih snoviđenja do simbola i filozofskih bajki romantičara, nadovezuje se i Ristićev antiroman, obnavljajući protejski žanr menipeje u novoj epohalnoj i poetičkoj situaciji.

U koncepciji junaka „Doživotne slobode“ sačuvana je i ona druga važna odlika menipeje, koja je po Bahtinu „organski spoj slobodne fantastike, simbolike i [...] mistično-religioznog elementa sa ekstremnim i grubim [...] naturalizmom društvenog podzemlja“ (Bahtin 2000: 109). Junaci „Dramske slobode“ su gnevni ljudi iz podzemlja, pobunjenici, putnici, stranci, ubice, radnici (zidar, rudar, mašinovođa), a Magija i Demon otvoreni su zastupnici principa nekonformizma i zla. „Ideja se ovde ne plaši nikakvih jazbina i nikakvog životnog blata“ (Bahtin 2000: 109), to je, naprotiv, „poezija koja se dotiče blata“ i „mrsi senke pakla na neznatnoj realnosti“ (Ristić 1986: 151). Uprizorenje utvarne *druge scene* po sebi predstavlja „skandal“ za svest, gde „kidaju se (ili slabe za trenutak) 'truli konopci' oficijelne i lične laži i razgolićuju se ljudske duše, strašne kao u podzemnom svetu“ (Bahtin 2000: 138). Psihoanalitičko-fantastičke osnove „Doživotne slobode“ bliske su karnevalu i po svojim horsko-kolektivističkim, društvenim, pa i za menipeju karakterističnim *socijalno utopijskim* implikacijama. Romanova poslednja avantura jeste moment kranje *krize* i *iskušavanja* forme, koje se odvija u karnevalskom graničnom prostoru, čiji podzemni zamak-varoš predstavlja varijaciju karnevalskog opštenarodnog trga, na kom se okuplja nepregledni ljudski mravinjak, a posebno *pobunjeno* i *izopšteno* čovečanstvo, *proletarijat* na dnu sopstva koji je i figura opšte klasno-socijalne situacije. Oficijelna forma (roman), subjekt (ego, svest) i klasa (vladavina građanskog individualizma) izjedna bivaju detronizovani i osporavani kroz *kolektivnu halucinaciju*, *horski princip* i načelo depersonalizacije i razvlašćenja autora-gospodara, u tipičnom karnevalskom gestu obrtanja uloga, kolektivnog spektakla i duha opštenarodnosti. Cilj oglašavanja i uprizorenja pobunjenog hora na dnu svakoga jeste izmena poretka vladavine: taj moderni psiho-socijalni *sabat* i *strašni sud* u funkciji je prijektovanog utopijskog jedinstva, uspostavljanja nove subjektivnosti koja svojim samorazvlašćenjem stiže do „tajanstvenog dijaloga na dnu svakoga“, „zajedničke noći ljudstva“ (Ristić 1986: 177).

Pored ovih temeljnih menipejskih elemenata u dramskoj završnici *Bez mere*, mogli bi se rekonstruisati i mnogi drugi, parcijalni tragovi žanra.<sup>248</sup> Oživljavajući gotovo sve ključne karakteristike menipskog žanra, dramska završnica *Bez mere* bila je jedno neočekivano i autentično oživljavanje tog ozbiljno-smešnog karnevalskog žanra, posebno mikožanrova „dijaloga na pragu“ ili „razgovora mrtvih“, gde je *prag* shvaćen kao *rub* ka „večno istinitoj halucinaciji“, ili nadstvarnom, a *podzemni svet*, u skladu sa psihoanalitičkom koncepcijom subjekta, kao *svet nesvesnog*, unutrašnji „pakao“ u kojem je individualna psiha gubila stabilne ego-konture i doticala kolektivnu „misteriju“ čovečanstva. Ako se menipejsko-karnevalski princip čulnog predstavljanja apstraktnog i pripovedanja idejnih sadržaja, koji je u osnovi Ristićeve antiromaneskne metafikcije, kao i žanrovski sinkretizam menipeje kao podloga enciklopedizma antiromana, mogu smatrati protejskim prodorom menipeje u žanr romana, u dramskom odeljku *Bez mere* imamo jedan odlomak „samostalnog razvitka“ menipeje, koji je očuvao generičku fizionomiju mikrožanra *razgovora u podzemlju* kao *razgovora na pragu*.

Ristićeva „Doživotna sloboda“, kao i antiroman celini, predstavljaju dubinsko „pamćenje“ i oživljavanje menipeje, istorijski vrlo fleksibilnog, protejskog žanra specifičnog po *integritetu* koji daje inače disparatnim elementima. Tom karnevalskom žanru verovatno treba zahvaliti za dubinski integritet poligeneričkog lika *Bez mere* i *neorganske* forme avangardnog antiromana. Nije li „bezoblično“ i „čudovišno“ telo antiromana kao *neorganskog* dela jedno neoficijalno i groteskno, karnevalizovano telo koje izobličava oficijelni lik organske forme i žanra? Nisu li, na sličan način, autor i Roman dve temeljne i temeljno ismejane kategorije, *parodijski dvojnici* koje avangardna metafikcija predstavlja kao dve *marinetske lude* svakog pripovednog dela, *pajace* na koncima skrivenog autora-mađioničara? Za razumevanje karnevalskog smeha u Ristićevoj avangardnoj menipeji, koja se snažno oslanja na misterijske, oniričke i

---

<sup>248</sup> Večito Žensko koje slavi Rudar, s njenim podzemnim raskomadanim telom, plutanjem njene odesečene ruke i leve dojke, nesumnjivo je jedno telo „karnevalske anatomije“, telo podzemne boginje u ulozi detronizovanog kralja. „Nemar“, kao oličenje rane dadaističko-vašeovske teme *svejednosti* koju nadrealisti povezuju sa problematikom samoubistva, može se povezati sa „temom apsolutne ravnodušnosti“ karakterističnr za „kiničku i stoičku menipeju“ (Bahtin 2000: 144). Najzanimljivije je svakako pitanje smeha, s obzirom na ozbiljno-mistički način obnove menipeje, u spoju sa srednjovekovnim moralitetom i misterijom i oblicima romantičke fantastike. Komičko-smehovni moment „Doživotne slobode“ prepoznaje sam autor kad u usta Romana stavlja menipejsku „punoću samosvesti“ (Bahtin 2000: 143) i određenje tog razgovora na rubu u kategorijama crnog humora („Žurno, u taj crni smeh!“, Ristić 1986: 184), „komedije naravi“ i „sentimentalne društvene satire“. Karakterističnim rekviztom karnevalskog žanra može se smatrati i teatralno-pantomimsko shvatanje „Doživotne slobode“, koje asocira na maskeradu, cirkus, varijete (grimase, pajaci, marionete) (up. o tome Bahtin 2000: 153), itd.

romantičke tokove žanra, neophodno je imati na umu Batinove napomene o tzv. „redukovanom smehu“, koji se ne čuje otvoreno već ostavlja „trag“ „u strukturi slike i reči“ i karakterističan je za modifikovane oblike kroz koje karneval opstaje u pisanoj književnosti (Bahtin 2000: 108; 156 i dalje).

Ambivalentni karnevalski smeh se u Ristićevoj metafikciji povezuje sa ozbiljno-smešnim avangardnim rušenjem i prokazivanjem same *insitucije književnosti*. Da bi se osetilo kako *karnevalizacija* suštinski prožima Ristićev antiroman, potrebno je shvatiti je kao suštinu *eksperimentalnosti* dela, gde je ona „neobično elastična forma umetničkog viđenja, svojevrsan euristički princip koji dozvoljava da se otkriva novo i dosad neviđeno“ (Bahtin 2000: 159). „Relativizujući sve ono što je spolja čvrsto, oformljeno i gotovo, karnevalizacija je, sa svojim patosom promene i obnavljanja, omogućila Dostojevskom da prodre u dubinske slojeve čoveka i ljudskih odnosa“ (159), dok avangardnom autoru omogućava da prodre u dubinske slojeve književne forme kao heurističkog sredstva za po-etičku i kulturološku samokritiku. Kroz formu antiromana kritici se izlaže sociokulturna osnova jednog institucionalizovanog žanra i episteme na kojoj počiva. Kompoziciono, *Bez mere* je *polifonijski roman* koji se ne razlikuje od polifonije koju Bahtin opisuje u prozi Dostojevskog. Mneipejski *autor* je onaj koji je zadužen da nijedan junak, tj. *poglavlje*, svoju apsolutizaciju određenog kadra, ugla gledanja, tona, oblika ili žanra, ne nametne kao organizaciono načelo romana. Svaka jedinica antiromana, čija *poglavlja* Ristić poredi sa *likovima-glasovima* jedne *dramsko-horske* polifonije, započinje iznova i živi svoj osamostaljeni život, u grotesknom neogranskom telu fragmentarno-montažnog avangardnog dela. Kao u svakom pravom karnevalskom delu i osećanju sveta, antiroman se protivi „svakom definitivnom kraju: svaki kraj je ovde samo novi početak, karnevalski likovi se“, kao i Roman, „uvek iznova rađaju“ (Bahtin 2000: 158). Višestruke smrti i oživljavanja Romana, koji se bori protiv fikcije u kojoj je zarobljen, koji iz nje pokušava da utekne i kojeg autor-volšebnik uporno iznova „uvezuje“, najbolje svedoči o otvorenosti, ali i dubokoj komici antiromaneskne strukture. I nakon svoje menipejske, dramsko-sintetičke završnice, antiroman će se još jednom otvoriti dijalektičkom nedovršavanju i „prelivanju“ preko vlastitih granica, kao samoj karnevalskoj suštini forme. Svu ozbiljnost autopoetike *Bez mere* treba umeti čitati i kao duboku autoironijsku komiku antiromana, koji se na svakom koraku strukturno sapliće, umire i vaskrsava, dubi na glavi, zamenjuje staro za novo i novo za staro, i koji

najzad svoje donkihotsko ludilo obnove viteške romantike u dvadesetom veku, kao i sam Don Kihot, napušta, u ime revolucionarne pastorale. Pravo čitanje *Bez mere*, kad se jednom raspletu njegovi žanrovski rukavci i hermetičke šifre, jeste čitanje puno gromoglasnog unutrašnjeg smeha strukture koja zna za svoju nemogućnost, besprimernu samoironijsku ludost i paradokse. Ambivalencija smrti forme i njenog obnavljanja karnevalsku logiku polaže u osnove avangardnog antiromana.

#### 4. 4. 2. ANTIROMAN KAO „ENCIKLOPEDIJSKO-POETSKI OGLED“

M. Ristić je 1928. u spisu „Od istog pisca“ *Bez mere* odredio, pored ostalog, kao delo koje je „enciklopedijsko-poetski ogled, a ne teorija“. Nepublikovani poetičko-polemički spis „Od istog pisca“ nije prvo i jedino mesto gde Ristić eksplicitno povezuje roman i enciklopediju. Na malom oglasnom flajeru S. B. Cvijanovića koji je najavljivao izlazak *Bez mere*, delo je bilo žanrovski određeno kao „ni roman, ni esej, jedna poetska enciklopedija“ (v. Prilog 3). U osnovnom tekstu *Bez mere* čitalac se, takođe, sreće sa određenjem *Bez mere* kao „nepotpune enciklopedije“, što se, u datom kontekstu, odnosilo na (anti)roman kao knjigu „ogromnog susreta“ različitih žanrovskih tradicija (Ristić 1986: 95). Pišući Predgovor za drugo izdanje *Bez mere* (1962), Ristić se još jednom vraća enciklopedijskom svojstvu svog dela, koje ovaj put određuje kao „fragmentarni katalog *moderne mitologije*, subjektivne i objektivne“ (19). Upečatljivost i eksplicitnost Ristićevih određenja *Bez mere* kao „poetske“ i „nepotpune“ enciklopedije imaće odjek i u kritičkim prikazima Ristićevog dela (npr. već kod M. Kašanina), tako da zahvaljujući Ristićevom autointerpretativnom diskursu povezivanje romaneskne i enciklopedijske forme prodira i u diskurs srpske književne kritike. Pojam *enciklopedijskog* romana, kao i pojam *antiromana*, u njihovim modernim značenjima i na poetičkoj liniji koja vodi oživljavanju tih pojmova u prozi i teoriji druge polovine 20. veka, u srpsku književnost uveo je Marko Ristić.

Ristićevo povezivanje *romana* i *enciklopedije* predstavlja, dakle, izuzetno važan i redak poetički gest, kako za svoje vreme, tako i iz perspektive potonjeg razvoja romana i teorijske misli o romanu. Šta je Ristić želeo da označi određujući svoj (anti)roman kao „nepotpunu“ ili „poetsku enciklopediju“, „enciklopedijsko-poetski ogled“ i „fragmentarni katalog“? Na koja se sve poetička svojstva, strukturne elemente i aspekte (anti)romaneskne forme odnose ova određenja? U kakvom su odnosu enciklopedijsko i antiromaneskno ili metafikcionalno svojstvo *Bez mere*, odnosno enciklopedizam i poetička samosvest? Koji je književnoistorijski smisao i značaj takvih žanrovskih određenja 1928, s obzirom na to da će se poetičke promene u (post)modernom romanu u kritici druge polovine veka razumevati kroz koncepte kao što su *enciklopedijski*

*narativ* (Mendelson) ili *leksikografska paradigma* (Jerkov)? Na taj krug pitanja pokušaćemo da damo odgovor u ovom poglavlju.

Po eksplicitnom određenju *romana* kao *enciklopedije* Ristić svoj antiromaneskni ogled pridružuje onom sasvim retkom tipu dela koja su u prvoj polovini 20. veka bila izraz ne samo spontane težnje već i profilisane poetičke samosvesti da se dotrajala forma tradicionalnog romana mogla prevrednovati s osloncem na postupke analogne enciklopedijskoj formi. I u ovom domenu poetičkih inovacija Ristićev projekat nalazi analogiju u Džojsovim koncepcijama vezanim za *Uliksa*. Ako je Džojš „verovatno prvi autor koji je svoj roman otvoreno nazvao 'nekom vrstom enciklopedije'“ (Petrović 2012: 41), Ristić je jedan sasvim retkih, a u srpskoj književnosti zasigurno prvi autor koji je to otvoreno uradio pored Džojša i sa istom vrstom hermeneutičke imaginacije, ili onoga što M. Herman Sekulić naziva „povišenim strukturalnim senzibilitetom“ (Херман Секулић 1994: 67).<sup>249</sup> Enciklopedizam je diferencijalno svojstvo *Bez mere* u kontekstu nadrealističkih (anti)romana, poetički aspekt po kojem Ristićev antiroman odstupa od autobiografskog i esejističkog diskursa Bretonove *Nađe*, Aragonovog *Seljaka iz Pariza* ili Vučovog *Korena vida*. Ali upravo stoga *Bez mere* pokazuje kako se nadrealistička poetika proze mogla decentrirati ka konkurentnim poetičkim modelima, u ovom slučaju ka džojsovskom enciklopedijskom romanu.

Rani samosvesni enciklopedijski romani poput Džojsovog i Ristićevog počivali su na novom tipu strukturalno i inkluzivistički fundirane umetničke imaginacije, koja će tek u kritici druge polovine 20. veka dobiti opštu vidljivost, teorijsko utemeljenje, dijahronijske projekcije i poetičke genealogije. U radovima N. Fraja, M. Bahtina, U. Eka, E. Mendelsona, H. Klark, P. Sen-Amura, S. Erkolina, kroz nova čitanja prosvetiteljske *Enciklopedije* i u nizu pojedinačnih priloga, enciklopedijski romani postepeno su diferencirani kao kritičko-teorijski obrazložena kategorija dela koja se može izdvojiti kao posebna klasa u korpusu evropske proze. Kritičko-teorijska elaboracija koncepta *enciklopedijskog narativa* bila je isprva rezultat potrebe da se objasne i legitimizuju određena dela postmoderne proze (kao u slučaju Pinčonove proze u svetskoj, ili proze D. Kiša i M. Pavića u srpskoj književnosti). Ta kritička nastojanja su se produktivno nadovezala na istorijski orijentisane žanrovske studije M. Bahtina i N. Fraja (menipska satira, anatomija), kao i sa novim shvatanjem (inter)tekstualnosti u poststrukturalizmu.

---

<sup>249</sup> Odnosom Džojsovog i Ristićevog enciklopedizma bavićemo se u odeljku „'Monstruoza enciklopedija': Ristić i Džojš“.



Na talasu procesa teorijskog osmišljavanja postmoderne proze, *enciklopedičnost* romana i *leksikografska paradigma* uvedeni su i u srpsku nauku o književnosti (A. Jerkov), da bi potom bili preneseni i na proučavanje srpske avangardne proze (P. Petrović). Pre no što pređemo na analizu Ristićeve „nepotpune“ i „poetske“, metafizijske i antiromaneskne prozne enciklopedije, potrebno je izložiti nekoliko značajnijih kritičkih doprinosa razumevanju enciklopedijske paradigme u modernom evropskom i srpskom romanu.

#### 4. 4. 2. 1. ENCIKLOPEDIJSKI ROMAN: KRITIČKI PRISTUPI

##### **Anatomija (menipeja) i enciklopedija (Notrop Fraj)**

Kao što smo pokazali u uvodu, teorija M. Bahtina je još tridesetih godina roman videla kao suštinski enciklopedijski žanr i demarkirala dva tipa enciklopedičnosti, *žanrovsko-kompozicionu* enciklopedičnost prve, monološke linije, i *jezičko-stilsku* enciklopedičnost druge, dijaloške linije u razvoju evropskog romana. Bahtinova teorija žanra ima poseban status s obzirom na njenu ulogu u francuskoj teoriji šezdesetih godina. Iz Bahtinovih pojmova heteroglosije i dijalogizma Julija Kristeva izvela je novi epohalni pojam *interteksta*, koji se može smatrati diferentnom kategorijom postmodernog enciklopedizma (up. Jerkov 1998).

Pre nego što je došlo do te epohalne reinterpretacije koncepata iz Bahtinovih, u osnovi žanrovskih i istorijsko-poetički orijentisanih studija, Nortop Fraj je u *Anatomiji kritike* (Frye 1979) izgradio jednu impozantnu i umnogome idiosinkratičnu generičku mapu svetske književnosti, jedan od poslednjih poduhvata te vrste. Bahtinova i Frajeva istraživanja presecaju se posebno u tački koju određuje enciklopedijski žanr *menipeje* u Bahtinovoju, odnosno *anatomije* u Frajevoj terminologiji. Oba autora karakteristična su, utoliko, za proces koji je iz tradicionalnog okvira studije žanra vodio ka postmodernom interesovanju za dehijerahizovanu i omniinkluzivnu (inter)tekstualnost. Taj se proces odvijao posebno preko hibridnih i enciklopedijskih žanrovskih oblika, za koje su oba autora imala diferenciran i izoštren teorijski senzibilitet. Frajeva studija i sama je bila ostvarena u žanru *anatomije*, enciklopedijskom obliku koji je, kako to pokazuje čitanje A. Vajsa, najviše odgovarao novom književno-teorijskom senzibilitetu. Jer „upravo u žanru enciklopedijskog oblika – ultimativnoj književnoj ekstrapolaciji 'anatomskog'

senzibiliteta – sam pojam žanrova počinje iznutra da se deizintegriše“ (Weiss 1999: 139).<sup>250</sup>

Značaj Frajeve *Anatomije* za analizu enciklopedičnosti Ristićevog (anti)romana ne ograničava se na opis pripovednog oblika *anatomije*, već obuhvata i druga mesta na kojima Fraj obrazlaže enciklopedijske potencijale određenih postupaka i vrsta, kao što su rasprava o *tematskom modusu* književnosti, proširenje i diferenciranje *četiri vrste* pripovedne proze, uz poseban naglasak na petom, *enciklopedijskom* pripovednom obliku.

Za analizu *Bez mere* i enciklopedijske forme izrazite poetičke samosvesti prožete metafikcionalnim književnim raspravama, nezaobilazno je Frajevo viđenje *tematskog modusa* književnosti, gde tema i ideja dominiraju nad pripovednim impulsom (lirika, esej), uz zapažanje da „teme, upravo kao i fabule, sadrže elemente obrata“ (Frye 1979: 67).<sup>251</sup> Alegorijsko-parabolička potka *Bez mere* kao poetološkog romana o Romanu, koji (ni)je (n)i roman, (n)i esej, (n)i niz lirskih fragmenata, postaje shvatljiva upravo iz perspektive te fabulativnosti ideja i Frajevog približavanja tematske književnosti i *alegorije*, jer „kada se neko djelo pripovjedačke književnosti piše ili interpretira tematski, ono postaje parabolom ili ilustrativnom basnom. Sve formalne alegorije imaju, ipso facto, snažan tematski aspekt“ (68). Unutar tematske književnosti se, na osnovu stava pesnika prema vlastitom društvu i čitaocu, koji je tu vrlo bitan, mogu razlikovati *lirsko-epizodički* oblici, „kad pjesnik komunicira kao pojedinac“ a „njegovi oblici teže diskontinuitetu“, i *epsko-enciklopedijski* oblici, „kad komunicira kao profesionalna osoba s društvenom funkcijom“ i „sklon je posezati za širim obrascima“ (69). Sam pojam „totalnosti vizije“ koji vodi enciklopedijskim oblicima, može se pripisati pojedinačnom pesniku „ako je dostatno učen ili nadahnut“, odnosno pojedinoj pesničkoj školi ili tradiciji „ako je ta kultura dostatno homogena“ (70). Primećujemo da u poliskopičnom sagledavanju enciklopedičnosti kroz različite moduse Fraj podrazumeva mogućnost, vrlo važnu za modernističke enciklopedijske narative, da i *epizodičko-diskontinuirane*

---

<sup>250</sup> A. Vajs se u tekstu „Anatomija anatomije“ Frajevom pojmu anatomije vraća s ciljem da njegovo značenje radikalizuje tako da se kroz njega objasni „jedan od glavnih modernističkih izvora postmodernih modaliteta misli“ (Weiss 1999: 139).

<sup>251</sup> Razlika između pripovednih i tematskih dela, kao i većina diskriminacija u Frajevoj izrazito mobilnoj viziji književnih formi, uslovna je i predstavlja pitanje (interpretativnog) naglaska, ali su u njoj pohranjena i književnoistorijski dublja diferenciranja, pa i razlika između dva shvatanja književnosti: estetičkog i kreativnog, aristotelovskog i longinovskog, shvatanje književnosti kao proizvoda i kao procesa (81).

forme mogu tvoriti enciklopedijske oblike, kao i da svako razdoblje stavlja određeni enciklopedijski oblik u središte, dok individualni pesnik tu funkciju i težnju može ostvariti podjednako (impersonalnom) učenošću i (romantičkom) nadahnutošću, kao ljudskim analogonima nekadašnjeg božanskog znanja.

Istupajući protiv ptolomejske „romanocentrične“ vizije koja široko polje pripovedačke proze pokušava da svede na roman (tj. roman-novel), Fraj insistira na pažljivom razlikovanju još tri prozne fikcionalne vrste – *romanse*, *ispovesti* i *menipske satire* ili *anatomije*, čije je neprepoznavanje dovelo do zanemarivanja i pogrešnog razumevanja mnogih važnih dela. Premda je teško naći delo koje nije neka vrsta hibrida i kombinacije dvaju ili više naznačenih pripovednih oblika, njihove specifične tragove uglavnom je moguće diferencirati u pojedinačnim delima, a eminentno enciklopedijski žanr *menipske satire*, odnosno *anatomije* onaj je koji „posebice zbunjuje kritičare, pa gotovo da nema pisca pod njezinim utjecajem koji nije bio optužen za neuredno ponašanje“ (353). Slična *ispovesti* po svojoj veštini „baratanja apstraktnim idejama i teorijama“, a razlikujući se od romana po nerealističkoj, stilizovanoj karakterizaciji junaka, *menipska satira* posebno je sklona proširenju ka enciklopedijskim „smjesama“ i stvaralačkom shvatanju „iscrpne erudicije“ (348–351). Važno je razlikovati menipeje s „labavom kompozicijom“ (Petronije, Apulej, Rable, Swift, Volter) od jednako centrifugalne kompozicije *romanse*, pri čemu romana akcenat stavlja na ispitivanje junaka, a menipeja na „slobodnu igru intelektualnih maštarija“. Ta razlika se relativizuje u delima koja su hibrid menipeje i romanse, kao kod Rablea, a – kako ćemo to u ovom radu zastupati – i u antiromanu M. Ristića. Kao kratki oblik menipske satire Fraj izdvaja dijalog, razgovor, ili *simpozion*, „u kojemu je dramski interes prije u sukobu ideja negoli u sukobu karaktera“ (350), a u karakteristična svojstva menipeje spadali bi i mešanje stiha i proze, ismevanje *philosophicusa gloriosusa*, digresije, katalozi i drugi oblici kompiliranja i izraza „svračjeg nagona za prikupljanjem“. Pored antičke menipeje i potom Rablea, Erazma, Voltera, Svifta i Sterna, Frajev najznačajniji primer, koji će i motivisati zamenu termina *menipske satire* terminom *anatomija*, bila je Bartonova *Anatomija melanholije*.

Za naše analize jednako je značajno Frajevo tumačenje Džojsovog *Uliksa* kao „potpunog proznog epa“ koji kombinuje sva četiri „žanra“ pripovedne književnosti:

*roman, romansu, ispovest i anatomiju*.<sup>252</sup> Na ovom mestu Fraj zapravo otvara vrlo važnu mogućnost da se integrativnost i enciklopedizam prozne forme osmisle na nivou ozbiljenja različitih (nad)žanrova same *pripovedačke proze*, na sličan način kao što se iz Bretonove kritike romana i Ristićevog *Bez mere* kao neuralgična tačka generičke dinamike u istoriji romana nameću nadžanrovske, protežnije i opštije klase *romance* i *novel*. Videćemo da je interakcija tri neromanocentrična pripovedna oblika romanse, menipeje i ispovesti optimalan (nad)žanrovski okvir za razumevanje generičkog profila i enciklopedizma Ristićevog *Bez mere*.

Nešto drugačija pitanja pokreće enciklopedijski oblik koji Fraj izdvaja kao „najbitniji, peti oblik“ pripovedačke književnosti, čiji je reprezent u mitskom modusu sveti spis ili knjiga, posebno Biblija, a u drugim modusima neka „analogija objave“ (355), i koji se kao takav može pratiti kroz sva razdoblja, od Homerovih epova do *Puste zemlje* ili *Fineganovog bdenja*. Ovaj aspekt Frajeve vizije književnog enciklopedizma takođe nudi jedan vrlo specifičan, *nadžanrovski* oblik sintetičnosti enciklopedijske forme koji je za naše analize od posebnog značaja. On se tiče Frajevog opisa Biblije kao strukture koja u sebi objedinjuje dve u osnovi oprečne vrste enciklopedijskih struktura. Biblija je po Fraju jedini oblik koji objedinjuje „Danteovu arhitektoniku i Rableisovu razgradnju“, „epsku strukturu nenadiđena opsega, sadržajnosti i potpunosti“ i mnoštvo „komada i komadića“, „kontinuirani fikcionalni mit“ i „jedinstveni oblik“ koji se „mrvi“ i „poprima izgled slijeda epifanija, isprekidanog ali ispravno poredanog niza značajnih trenutaka poimanja ili vizije“, dakle holizam i diskontinuitet (367). U tom spoju kontinuiranosti i diskontinuiteta, centripetalnog i centrifugalnog, epskog i epizodičkog, po Fraju, ima „neke tajne koju bi književna kritika možda držala poticajnom da se u nju zaviri“ (366). Iako bi poređenje sa Biblijom u strogom smislu reči bilo neadekvatno, načelo ukrštanja dva tipa (epske i epizodičke) enciklopedične strukture, odnosno nastojanje da se upravo u nekoj vrsti strukturne katahreze ili oksimorona ostvari ključni poetički učinak, a novo jedinstvo forme sugeriše kao koicidiranje suprotnosti (*coincidentia oppositorum*),

---

<sup>252</sup> „Prvo, jasnoća kojom oživljuju vidici i zvuci i mirisi Dublina, zaokruženost ocrtavanja likova i prirodnost dijaloga. Drugo, razrađen način kojim se priča i likovi parodiraju tako da su protustavljeni arhetipskim obrascima o junaku, u ovom slučaju obrasci Odiseje. Treće, otkrivanje likova i zbivanja s pomoću tragalačke tehnike struje svijesti. Četvrto, postojana tendencija ka enciklopedičnosti i iscrpnosti kako postupka tako i predmeta, koji se motre u visokointelektualiziranom kontekstu“. U ova četiri svojstva trebalo bi po Fraju prepoznati elemente romana, romanse, ispovesti i anatomije. „Ulaks je, znači, potpun prozni ep u kojemu su iskorištena sva četiri oblika, sva četiri praktički jednako važni i jedan za drugog odsudni, te je stoga ta knjiga jedinstveni spoj a ne smjesa“ (Frye 1979: 354).

pojavljuje se i u modernim delima autentične i samosvesne enciklopedijske inspiracije. Možemo ga, kao što smo pokazali, registrovati u Ristićevom čitanju Džojsovog *Uliksa*, ali i u koincidiranju organskog (linearizujućeg) i neorganskog (montažno-fragmentarnog) principa komponovanja *Bez mere*, kao i u nizu konceptualnih i teorijskih ogleda koje je Ristić u približno isto vreme vršio sa *dnevničkom*, *kolažnom* i *periodičkom* formom.

Iako skrajnuta sa aktuelnog kritičko-teorijskog horizonta, Frajeva *Anatomija* još uvek nudi niz podsticajnih analitičkih uvida i koncepata. U njih, iz perspektive analize *Bez mere*, posebno spadaju: enciklopedijske tendencije u okviru *tematskog modusa*, raslojavanje korpusa pripovedne proze koje omogućava jasnije uočavanje žanrovskih oblika *romanse*, *anatomije* i *ispovesti*, kao i određeni modaliteti *nadžanrovskih* fuzija i sinteza (kombinovanje četiri pripovedna oblika, ili različitih tipova same enciklopedičnosti). Svaki ti aspekta će omogućiti da se prepoznaju specifični nivoi, elementi i modaliteti kroz koje se sprovodi Ristićev eksperimentalni zahvat nad formom romana kao „enciklopedijsko-poetskog ogleda“.

### **Enciklopedijski narativ (Edvard Mendelson)**

Jedan od prvih tekstova koji je u modernoj kritici podstakao rasprave o enciklopedizmu i romanu bio tekst Edvarda Mendelsona „Enciklopedijski narativ: od Dantea do Pinčona“ (Mendelson 1976). Inspirisan potrebama legitimacije Pinčonove proze, Mendelson u ovom tekstu skreće pažnju i na određene formalne karakteristike i na istorijski kontinuitet *enciklopedijskih narativa* kao jednog osobenog i važnog oblika fikcije. Terminom *enciklopedijski narativ* Mendelson želi da odredi „žanr koji je od središnjeg značaja u zapadnoj literaturi“, a u koji bi po njemu spadalo svega sedam dela: Danteova *Komedija*, Rableovi *Gargantua i Pantagruel*, Servatnesov *Don Kihot*, Geteov *Faust*, Melvilov *Mobi Dik*, Džojsov *Uliks* i Pinčonova *Duga gravitacije* (1976: 1267). Najpoznatija Mendelsonova definicija, po kojoj „svi enciklopedijski narativi pokušavaju da predstave pun opseg znanja i verovanja nacionalne kulture, identifikujući ideološke perspektive iz kojih ta kultura uobličava i interpretira svoje znanje“ (1269), ipak više zamagljuje nego što otkriva ono što na ishodištu proizilazi iz Mendelsonovog shvatanja enciklopedijskog narativa. U ostatku teksta ta će definicija biti znatno relativizovana i iznijansirana, pošto su enciklopedijski narativi po Mendelsonu ipak vid subverzivnih,

egzilantskih i ilegalnih dela, koja tek okasnelim radom „kritičke industrije“ bivaju „kidnapovana“ i relocirana u središte određenih nacionalnih kultura. Tako će Pinčonov primer navesti Mendelzona da revidira uvodnu ideju o nacionalnoj centriranosti enciklopedijskih narativa, pošto se može biti i „enciklopedist novoformirajuće internacionalne kulture“,<sup>253</sup> što se, u kontekstu naših analiza, može odnositi i na međunarodnu mrežu avangardnih pokreta kao predstraže postmoderne globalizacije i „novog internacionalizma“.

Specifičnost recepcije enciklopedijskih narativa jeste da oni „obično ulaze u svoje kulture iz pozicije egzila ili ilegalnosti“ i svi, u manjoj ili većoj meri, „nastaju iz opozicije prema kulturama koje će kasnije simbolizovati“ (1274): to su dela pisana u ezilu, zatvoru, skrivana od publike ili ignorisana u svojim kulturama, a „poslednje reči Džojsove enciklopedije Dabilna“, podseća Mendelson, jeste egzilantska linija "Trst-Cirih-Pariz". „Enciklopedijski narativi počinju svoju karijeru u harizmatškoj ilegalnosti“, a do „rutinizacije“ njihove harizme i formiranja „kritičke industrije“ i oficijelne „birokratije urednika, anotatora, bibliografa, biografa, tumača, leksikografa i arhivara“ oko njih dolazi tek naknadno, često dugo nakon njihovog objavljivanja (1274). Ovi akcenti Mendelsonove vizije enciklopedizma koji insistiraju na neoficijelnoj, apatridskoj i subverzivnoj prirodi enciklopedijskih narativa biće još naglašeniji i kulturnoistorijski obrazloženi u Sent-Amurovom konceptu *modernističkog enciklopedizma*.

Mendelsonov u mnogo čemu inicijacijski tekst donosi kumulativnu postavku enciklopedijskih svojstava zasnovanu na širokom spektru faktora, koje će kasnije kritičke elaboracije romanesknog enciklopedizma varirati i dalje razrađivati.

1) Ideja o romanu kao modernom supstitutu tradicionalnog epa, nalazi odjeka u Mendelsonovom stavu da enciklopedijski narativi kreću od epske inspiracije, s tim što predstavljaju i obraćaju se konkretnom i aktuelnom društvu u kojem nastaju, a u odnosu na koje zauzimaju minimalnu vremensku distancu, smeštajući svoje radnje u blisku prošlost kako bi uverljivije mogli da ostvare svoje (priželjkivane) proročke i *društveno-satirične funkcije* (1270). Srodnu društvenu senzibilnost i kritičke intencije enciklopedijskih narativa implicira i imaginiranje novih utopijskih zajednica na zemlji ili predstave gradskih prostora (1271).

---

<sup>253</sup> Po Mendelsonu, „savremeno doba razvilo je prvu opštu (common) internacionalnu kulturu posle srednjovekovne Latinske Evrope koja je izdvojena u nacionalne kulture Renesanse“ (1272).

2) Povišenu inkluzivnost enciklopedijskih narativa Mendelson razmatra na nivou žanrova, stilova, jezika, vanliterarnih i literarnih diskursa. „Enciklopedijski narativ je, pored ostalog, enciklopedija narativa, koja inkorporira [...] konvencije herojskog epa, romanse potrage, simbolističke poeme, Bildungsromana, psihomahije, građanskog romana, lirskog intermecea, drame, ekloge i kataloga“ (1270).<sup>254</sup> „Svaki enciklopedijski narativ je enciklopedija književnih stilova, u rasponu od najprimitivnijeg i anonimnog nivoa poslovice do najezoteričnijih visina visokoparnosti“ (1271). „Sve enciklopedije su poliglotske knjige“, koje sadrže razne jezike i njihovu istoriju, dijalekte, stihovane oblike, etimologije, pisma, pokrećući pitanja od odnosa jezika i nesvesnog do odnosa politike i jezika (1273). Za enciklopedijske narative, karakteristično je, takođe, da se ne prepoznaju toliko po jedinstvenom zapletu ili strukturi već pre svega po imperativu da se zahvati široki spektar kvaliteta i znanja, i time iskorači van literarnog domena, bilo u polje drugih „tehnologija ili nauka“, bilo u druge estetičke domene (muzika, film, drama...) (1270–1271).

3) Zapažajući da „sve enciklopedije daju sliku sopstvene razmere“, kroz figure džinova, gigantizma, ogromnih bića, predmeta ili fenomena (1271), Mendelson zapravo registruje autoreferencijalnost enciklopedijskog diskursa, koja kod njega još nije u fokusu, ali će to biti kod kasnijih kritičara. Po Mendelsonu enciklopedijski narativ je po pravilu čudovišni narativ – „sve enciklopedije su monstruoze“ (1272). Zanimljivo je da Mendelson enciklopedijski impuls posmatra kao suštinski dihotoman, tj. kao spoj centrifugalnih i centripetalnih, *analitičkih* i *sintetičkih* sila, u smislu srodnom onom koji smo sreli u Frajevoj biblijskoj paradigmi objedinjavanja holizma i diskontinuiteta: „Enciklopedijski impuls je istovremeno analitički i sintetički: u svom analitičkom i arhetipski maskulinom obliku, on deli kulturu na njene dispartne elemente, dok ih njegov sintetički, arhetipski ženski oblik stapa u zajedničku teksturu pojedinačne knjige“ (1272).<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> U pogledu kontaminacije žanrova Mendelson zapaža i da „većina enciklopedijskih narativa sadrži junake koji neuspešno pokušavaju da žive po konvencijama drugog žanra“, kao što je to Don Kihotov pokušaj da knjigu pretvori u romansu (1270). Finalno poništavanje (anti)romanesknog projekta u *Bez mere* to saobražavanje junaka konvencijama drugog žanra prenosi na ravan same *konvencije pisanja romana*.

<sup>255</sup> Zanimljivo je da imperijalizmom enciklopedijskog oblika Mendelson objašnjava i specifičan status koji žena i želja imaju u ovoj vrsti narativa, kojima je „izvanredno teško da integrišu ženske likove na ma kom svakodnevijem ili humanijem nivou od nivoa arhetipa i mita. To su imperijalna dela, i ona pretenduju na carstvo veće od ljubavi ili porodice“ (1272).

Vidimo kako enciklopedizam kod Mendelzona i sam zahteva da bude definisan „enciklopedijski“, tj. kumulativno i poliperspektivno, obuhvatajući i kvantitativne i kvalitativne faktore, odnosno tematske, strukturne, kompozicione, žanrovske, jezičke, društvene i recepcijske dimenzije. Uz rezervu prema „spornom“ kriterijumu o „središnjosti kulture“, S. Erkolino, čijoj ćemo se koncepciji književnog enciklopedizma vratiti, naglašava taj kumulativni karakter Mendelsonove definicije enciklopedijskog narativa, skup karaktristika čije zbirno prisustvo u određenom delu to delo određuje kao enciklopedijsko (Erkolino 2016: 135). Taj enciklopedizam samog enciklopedizma može biti koristan indikator pri diferenciranju „pravih“ enciklopedijskih narativa, tj. enciklopedijske proze u jakom i užem smislu, od narativa sa sporadičnim ili parcijalnim enciklopedijskim svojstvima.

### **Enciklopedijski diskurs (Hilari Klark)**

Doprinos Hilari Klark modernom promišljanju (književnog) enciklopedizma, iznesen u tekstu „Enciklopedijski diskurs“ (Clark 1992), pomerao je težište ka šire definisanim pitanjima kognitivnih kapaciteta i ograničenja, samosvesti i autoreferencije kao diferencijalnih svojstava *enciklopedijskog diskursa*. Ilustrujući najpre nekoliko modela promišljanja fenomena enciklopedije u modernoj teoriji – kao transistorijskog književnog modusa (kod Fraja), kao igrive tekstualne prakse beskonačnog označavanja (kod Solersa), ali i kao problema nevidljivih, institucionalnih ograničenja u pogledu onoga što se može znati i reći (kao u slučaju Fukoovog *arhiva*) (Clark 1992: 97) – Hilari Klark se odlučuje da enciklopediju odredi kao posebnu vrstu *diskursa*. Tako shvaćena enciklopedija ne bi bila „fiksirana forma“ već stalan „retorički proces“ koji odgovara na „promenjive kontekste, interese i publike“, i koji samo na određenim tačkama biva „uhvaćen“ i stabilizovan u „knjizi ili knjigama“ (98). Enciklopedija ostaje „projekat totalizacije“ čiji se režimi selekcije i organizacije građe odnose na „ceo domen ljudskog znanja“, ali je njegova najvažnija osobina vezana za autoreferentnost *enciklopedijskog diskursa*, pošto:

„diskurs postaje enciklopedijski kada za svoju temu uzima proces saznanja i telo ljudskog znanja, težeći da to telo predstavi kao organizovanu celinu. Enciklopedijski diskurs promišlja sopstvene diskurzivne procese usvajanja, preuređenja i preoblikovanja pojedinačnih



znanja-diskursa [...]. Enciklopedija je posebna vrsta diskursa, a posebna je precizno po svojoj prirodi diskursa *par excellence*, promišljajući same procese diskurzivne produkcije koji su bazični za sve tekstove ali obično skriveni“ (Clark 1992: 107–108).

Enciklopedijsko svojstvo, po H. Klark, nije pitanje količine pokrivenog znanja i oblasti, niti davanja formalnog rečničko-enciklopedijskog izgleda tekstu (podnaslovi, definicije, dijagrami, liste, alfabetski poredak ili unakrsne reference), već pitanje samosvesnog odosa prema diskurzivnosti pisma i njegovih ograničenja. „Bilo koji tekst (fikcionalni ili ne) koji bismo nazvali enciklopedijskim mora da promišlja sopstvene diskurzivne procese“, ali i „ograničenja tih procesa, s obzirom na vreme i promenu“ (105). Enciklopedija predstavlja samu „problematiku procesa znanja u vremenu“, a na sopstveni diskurzivni proces osvrće se kroz *autofiguracijske trope* kao što su *ogledalo, drvo, lavirint, krug* ili *mreža* (98). Taj *auto-figuracijski obrt* imanentan enciklopedijskom diskursu čini ga *antirealističkim*, a njegov kognitivni eksces uverljiviji je kada je posredovan samom eksperimentalnom *formom* književnog dela (npr. *Fineganovo bdenje*) nego unutar realističkog proseada (npr. *Buvar i Pekiše*) (107). Refleksija enciklopedijskog diskursa o vlastitim *ograničenjima*, u čemu je takođe važan naglasak koncepcije H. Klark, obuhvata i svest o vlastitoj „second-hand prirodi“, o tome da je neoriginalan i izgrađen od već postojećih diskursa i tekstova. O tome svedoči i moderna enciklopedijska proza Džojisa, Pinčona ili Solersa, u kojoj se pisac vraća „ulozi srednjovekovnog skriptora, beskrajno (kao *Buvar i Pekiše*) čitajući i kopirajući već-poznato, popularno jednako kao i ezoterijsko“ (1992: 105).

Postavka o *enciklopedijskom diskursu* načelno je brisala granice između opšteg i književnog enciklopedizma, ali je time otvarala i neke nove mogućnosti sagledavanja enciklopedizma u modernoj prozi. Epistemološka zaoštrenost problema sa kojima se enciklopedijski diskurs suočava i koje podvrgava (auto)refleksiji pokazuje poseban afinitet između enciklopedizma i nečitljive, eksperimentalne književnosti, koja se više svojom strukturom i formalnim aspektima nego temom priključuje enciklopediji kao opštem „retoričkom procesu“. Enciklopedija je pre svega problem *čitanja* (108) i graničnih (ne)mogućnosti u procesuiranju znanja, revizionističke okasnelosti i autorefleksije, dakle osveščivanja samih procesa putem kojih odabiramo, prikupljamo, recikliramo, (re)organizujemo i procesuiramo (književno) znanje. U tom smislu, H. Klark je radikalizovala i ograničila pojam enciklopedizma, ne dozvoljavajući da se utopi

u pitanje metafikcionalnosti ili pukog kvantitativnog gomilanja.<sup>256</sup> Čak i kada se postavljaju u književnosti i kao uže pitanje književne forme, enciklopedijski impuls i želja odnose se na spoljašnji ekces opšteg ljudskog znanja i kapaciteta poimanja.

### **Enciklopedijski modernizam (Pol Sent-Amur)**

Pol Sent-Amour u knjizi *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form* (2015) uvodi za našu temu vrlo koristan pojam *enciklopedijskog modernizma*. On je rezervisan za dela koja su umetničkom formom enciklopedijskog totaliteta odgovarala na konkurentne težnje za totalnom reprezentacijom u onome što autor zove diskursom totalnog rata između dva svetska rata. Glavni primer modernističkog enciklopedizma još jednom je Džojls, premda se korpusu mogu pridružiti i Muzilov *Čovek bez svojstava*, Prustovo *Traganje*, Zvevova *Zenova savest*, Manov *Čarobni breg*, ili Deblinov *Berlin Aleksanderplac*. Sent-Amurov se ne bavi longitudinalnim dijahronijskim projekcijama, već dela *enciklopedijskog modernizma* čita s naglaskom na istorijskom prekidu i njihovoj singularnosti, tj. kao sinhrono nastojanje da se pruži slika sveta koja bi bila alternativna modernom ratnom portretu društvenog totaliteta (Saint-Amour 2015: 183).

Nazvati modernističke prozne enciklopedije *modernim epovima*, u kontradikciji je, smatra autor, sa osnovnom težnjom ovih dela da se suprotstave „organskom nacionalnom totalitetu“ kojem je *ep* tipičan književni izraz. Politička logika epa, kao izraza nacionalnog jedinstva i društvenog konsenzusa, u međuratnom periodu nije bila anahronizam i žanr prošlosti već sasvim aktualna i realna pojava vezana za diskurse o totalnom ratu (185). Činjenicu da određeni modernistički književni projekti ipak usvajaju imperativ *totaliteta*, Sent-Amur objašnjava time da se jedino alternativnom formom otvorenog i problematičnog *enciklopedijskog* totaliteta moglo suprotstaviti *epskom* totalitetu ratnog diskursa:

„Ali ako su svetski tekstovi međuratnog modernizma odbacivali ratoborni holizam epa, oni se nisu bojali masivnih razmera žanra, njegove radikalne inkluzivnosti ili ambicija da se naslika što potpunija slika nacionalnog života. Radije nego da projekat kolektivnog portretisanja

---

<sup>256</sup> Enciklopedijska *metadiskurzivnost* drugačija je od narcističke *mise en abyme* samozagledanosti teksta, pošto enciklopedijska „autoreprezentacija stvara eksces, otvarajući se spolja ka slobodi beskonačne *spekulacije* o znanju“ (Clark 1992: 98).

prepuste neograničenom ratu, oni su nastojali da obezbede kontraportret svojim zasebnim totalitetima [...] oni dele i nešto suštinsko, odbijanje da se totalizujućoj političkoj logici epa suprotstave nekom podjednako totalizujućom alternativom. Drugim rečima, to su dela koja projekat sinoptičke reprezentacije shvataju kao istovremeno nužan i nemoguć: nužan utoliko jer se projekat ne sme predati totalnom ratu; nemoguć utoliko jer je pretpostavljeni totalni pogled uvek u svojoj osnovi delimičan – tendenciozan, okasneli, okluzivni pogled od nekuda koji sebe predstavlja kao pogled niotkuda. Unutrašnja kompartmentalizacija, suprostavljene diskurzivne zone i organizacione sheme, autokontradiktorni sistemi unutrašnjih unakrsnih referenci – to su sredstva pomoću kojih žanr utvrđuje granice i opstruiše projekat koji ipak ne može odbiti da započne, projekat koji mora biti sveobuhvatan, izbegavajući istovremeno koherentizam. A naziv koji želim da dam ovom repertoaru nužnih-nemogućih pregovaranja jeste *enciklopedizam*“ (Saint-Amour 2015: 185–186).

To je samo naizgled u kontradikciji sa uobičajenim predstavama o enciklopediji kao racionalnom, zatvorenom, monološkom, samopouzdanom, unitarnom, nacionalno zasnovanom i hijerarhizovanom obliku obuhvatanja totalteta znanja, kako to pokazuju i nova čitanja prosvetiteljskog enciklopedijskog projekta, koja Sent-Amur rekapitulira i proširuje. Prosvetiteljska *Enciklopedija* je delo „uzdrmanog totaliteta“ koje „razumeva sopstvenu nemogućnost, shvata sebe kao disproporcionalnu, tranzitornu i punu pogrešne količine pogrešnih stvari“, za razliku od epa koji „pretpostavlja mogućnost svoje neprekinute transmisije (unbroken transmissibility) i zato ne može istinski zamisliti propast kulture o kojoj govori (its protagonist culture)“ (189). Enciklopedijska forma bila je neka vrsta alternativnog, kontra-epskog žanra i nudila je sredstva da se „geopolitičkom nadžanru“ epike i njegovim pretenzijama za monopolisanjem diskursa o totalnoj reprezentaciji suprotstavi jednako totalizujuća (da ne bi bila asimilovana), a epistemološki i etički suprotno orijentisana, modernistička umetnička forma.<sup>257</sup>

Sent-Amurovo kontrastiranje *epskog* i *enciklopedijskog* totaliteta i to u jednom preciznijem istorijskom i kulturnopolitičkom kontekstu, vraća nas društveno-kritičkim i subverzivnim kvalitetima *enciklopedijskih narativa* koje je isticao Mendelson. Vezivanje

---

<sup>257</sup> „Dugi modernistički narativi koji su uobličeni u tim godinama, nisu bili izgrađeni na na *epskoj* osnovi koja bi u prvi plan stavila izgubljeni totalitet sadašnjosti, već na *enciklopedijskoj* osnovi koja dovodi u pitanje oživljeni totalitet sadašnjosti. [...] međuratni enciklopedijski modernizam nastao je kao odgovor na povišeni osećaj rastućeg potencijala svetsko-ratnog sistema za samonegaciju, koji je daleko nadmašio kapacitet ma koje književne forme za negaciju sveta. [...] Za razliku od srodnih holizama epa i totalnog rata, enciklopedijski modernizam je [...] razbijeni totalitet“ (Saint-Amour 2015: 214–215, 218).

(modernog) enciklopedizma za društveno kritičke i nekonformističke pozicije imaće poseban značaj za avangardni, tj. nadrealistički tip enciklopedijske proze, koja je, kroz nadrealističko problematizovanje nasleđa građanske prosvetiteljnosti bila i neposrednije upućena na nasleđe Didroove i D'Alamberove *Enciklopedije*.

### **Novo čitanje prosvetiteljske *Enciklopedije***

Saint-Amour se u povezivanju modernističkih narativa i enciklopedijskog projekta totalizacije oslanjao na nova i prevrednujuća čitanja egzemplarnog enciklopedijskog projekta – prosvetiteljske francuske *Enciklopedije*. Klasične, na devetnaestovekovnom nasleđu izgrađene predstave o enciklopediji kao žanru akumulacije, standardizacije i normativizacije znanja, posebno u okvirima nacionalnih kultura, donekle su zamaglile sećanje na samosvestan i subverzivan etos prve moderne *Enciklopedije*. Nova čitanja Dalamberovog uredničkog uvoda u *Enciklopediju* i Didroove metadiskurzivne odrednice „Enciklopedija“ u njoj, pokazuju do koje su mere njihovi urednici bili svesni da je njihov poduhvat bio problematičan, otvoren, labirintski, hibridan i nedovršiv. Iz novog viđenja prve moderne *Enciklopedije* proizilaze i zaključci da su moderni enciklopedijski narativi u njoj mogli naći alternativni strukturni model totaliteta koji im je bio kompatibilniji nego ep, ili „naslednice“ *Enciklopedije* u konsolidovanim nacionalnim kulturama u 19. i 20. veku.

Novu koncepciju granajućeg i dinamičnog znanja koje je *Enciklopedija* nudila njihovi urednici pokušali su da opišu figurama drveta, mape sveta, široke avenije, predela, pozorišta i labirinta (Saint-Amour 2015: 193). Didroo je o njenoj strukturi govorio u kategorijama disproporcije, deformacije, nehomogenosti, pa i *monstruoznosti*. Na jednom mestu Didro kaže da se cela *Enciklopedija* mora uporediti „sa čudovištem u *Pesničkoj umetnosti*, ili nečim još groznijim“ (prema Saint-Amour 2015: 192).

Inovativnost prosvetiteljske *Enciklopedije* skreće pažnju i na niz strukturnih kvaliteta koje se mogu prepoznati i u (post)modernoj enciklopedijskoj prozi. To se posebno odnosi na dva eminentna strukturna svojstva *Enciklopedije* – njen *alfabetski poredak* i sistem *unakrsnih referenci*. Napustivši model drveta znanja, *Enciklopedija* je uvela je novi tip organizacije zasnovan na *arbitratnosti* i *sukcesivnosti alfabeta*, što je, kako je sam Didro pisao, stvaralo mnoge „burleskne“ efekte i kontraste: „članak o

teologiji našao bi se smešten odmah do članka o mehaničkim umetnostima“ (prema Saint-Amour 2015: 194). Ta „alfabetska burleska“ enciklopedije podrazumevala je načela strukturne dehijerarhizacije i arbitrarnosti, prenoseći težište na pitanje enciklopedičnosti kao određenog *kompozicionog* načela. Drugu inovaciju *Enciklopedije* činile su tzv. *unakrsne uputnice*, koje su praktično nadoknađivale i restaurirale ono što je arbitraran alfabetski poredak presekao, tj. vraćale članke – zaobilaznim čitalačkim putem, procesualno i virtuelno – na mesto koje bi zauzimali unutar određenog disciplinarnog polja, ili „grana“ na *drvetu znanja*. Arbitrarnost i separatnost ospoljenog kompozicionog poretka upućivala je na unutrašnji dinamizam unakrsnog referiranja i premrežavanja, tj. na osoben tip čitanja koji je unutar same strukture dela kreirao virtuelne i alternativne celine, veze i regrupisanja. Tome se pridružuje i specifična *polifoničnost enciklopedije*, pošto su te *unakrsne reference* i povraci, *renvois*, podrivale jedinstvo i autoritet pojedinačnih, autorskih odrednica, koje su često stajale u uzajamnom odnosu suprotstavljenosti, kritike, osporavanja, različitih autorskih gledišta. Te antagonističke unakrsne uputnice, tvrdi Saint-Amour, uspostavljale su *Enciklopediju* kao *homeostatično* i *autoreglativno* delo, koje poseduje unutrašnje mehanizme za korekciju svog „neizbežnog monologizma“ (Saint-Amour 2015: 196).

Sledeći aspekt inherentne decentriranosti enciklopedijske strukture, koji će biti od posebnog značaja za razumevanje Ristićevog enciklopedijskog projekta, ticao se odnosa *Enciklopedije* i *vremena*. Na tu specifičnu temporalnost *Enciklopedije* kao projekta *totalizacije* skrenula je pažnju već Vilda Anderson, koja pokazuje kako je, krećući od svog radikalnog materijalizma i shvatanja sveta kao neprekidnog kretanja, promene i transformacije, Didro *Enciklopedju* zamišljao ne kao statično skladište znanja već kao dinamičku strukturu i „prepis“ jednog ogromnog *filozofskog razgovora bez kraja* koji ona začinje (Anderson 1986: 918–919). Među *unakrsnim referencama*, ključnom strukturnoj inovaciji *Enciklopedije*, najznačajnije su, po Didrou, bile one *poetske*, koje nije utvrđivao urednik, već ih je čitalac sam uspostavljao kao nove kombinacije među pojedinačnim člancima, ostvarujući tako ono što je i bio cilj nove forme i znanja – provociranje *samostalnog mišljenja* i *živog dijaloga*. Pošto taj dijalog neprekidno traje,

*Enciklopedija* je bila, u zamisli svojih autora, jedno *totalno otvoreno delo*, kompedij samog ljudskog uma u stalnom napretku i usavršavanju.<sup>258</sup>

Ako je totalnost kojoj je enciklopedija težila bila jedna u osnovi *prostorna* figura, ta je totalnost jedino mogla biti stvorena i usavršena *dijahronijski* (Saint-Amour 2015: 193). Ta *spacijalno-temporalna* figura *dijahronijski ostvarene totalnosti* jeste nešto što na najdubljem nivou određuje *Enciklopediju* (193). Stalno okrenuta onima koji će tek doći, „nerođenim čitaocima“, zamišljena kao *work in progress* koji se stalno dorađuje, menja, usavršava, *Enciklopedija* je počivala na strukturnom tropu *prolepse*, čiji su osnovni „kanali“, po Džejsmu Kriču (James Creech) kog navodi Sent-Amur, bili upravo ti *renvois, unakrsne reference* koje neprestano upućuju čitaoce ka nekoj budućnosti kad će rad definicije najzad biti dovršen (197). Ispod te proleptičke dimenzije krije se i jedna *apokaliptična* i *autoprezervativna* figura, po kojoj je *Enciklopedija* bila neka vrsta *skladišta* koje će akumulirano znanje sačuvati pred nekom budućom katastrofom. Didro imaginira dva katastrofička scenarija. Prvi se tiče *proliferacije štampanog materijala* koja, upozorava Didro, može postati tolika da će biti „skoro isto tako nepodesno tražiti neki delić istine skriven u prirodi kao i naći ga skrivenog u ogromnom mnoštvu ukoričenih tomova“ (prema Saint-Amour 2015: 197). S druge strane, i u slučaju neke velike prirodne ili društvene katastrofe (čitaj: revolucije) koja bi rezultovala naglim gubitkom prethodnog znanja, enciklopedija bi bila neka vrsta „vremenske kapsule“, gde bi po Didrou ljudsko znanje bilo konzervirano i „zaštićeno od vremena i od revolucija“ (198). „Moderna enciklopedija se tako“, piše Erkolino, „još od samih korena povezuje sa nesavladivim osećajem nadolazeće katastrofe, pa nastaje kao reakcija na to i zbog toga“ (2016: 137). Ta katastrofa je „jedan od centralnih samo-autorizujućih narativa“ *Enciklopedije*, smatra Sent-Amur, mesto gde ona priznaje kontingenciju svoje strukture, svoju fragilnost, kratkotrajnost i izloženost istoriji, stihiji vremena.

---

<sup>258</sup> Zbog važnosti koju će tema enciklopedizma i vremena imati u tumačenju *Bez mere*, treba zabeležiti i kako V. Andron opisuje vezu Didroovog materijalizma i poimanja enciklopedije kao strukture u vremenu: „Važnost pisane enciklopedije za Didroa postaje jasna [...] tek kad je vraćena nazad u vremenski protok. [...] Enciklopedija je sredstvo da se održi organizacija pred promenom. Ali ona ne održava organizaciju, čak ni sopstvenu, kao statičku ili nepromenljivu strukturu. Pamćenje odgovara modelu talasa: on je prepoznatljiv kao trajan iako njegov sadržaj neizbežno mora da se menja s vremenom“ (Anderson 1986: 925). „On je smatrao da je njegova verzija kreativnog i samotransformišućeg diskursa bila u kontinuitetu sa i funkcionisala u skladu sa istim pravilima kao dinamički materijalni svet koji je taj diskurs trebalo da predstavi“ (928). Ristićevo hegelijansko i heraklitovsko pozivanje na neprekinuto *postajanje* odgovara ovde opisanim implikacijama Didroovog materijalizma.

Zanimljivo je da će se i Umberto Eko prilikom razmatranja „enciklopedijske kompetencije“ u čijoj se osnovi nalazi „metafizika ili metafora (ili alegorija)“ *lavirinta*, vratiti francuskoj *Enciklopediji* i to kao jednom *protorizomskom strukturnom modelu*. Ukoliko je moguće zamisliti tri osnovna tipa lavirinta – klasični *linearni* model kroz koji vodi Arijadnina nit, maniristički *maze* i *rizomsku mrežu* – Dalamberova i Didroova *Enciklopedija* nudila je, po Eku, srednje rešenje između *drveta* i *rizoma*: „pokušavajući da transformiše drvo u mapu“ ona je zapravo „rizom učinila mišljivim“ (Eco 1984: 82). Eko naglašava da Dalamber u svom uvodnom tekstu sasvim jasno kaže da „ono što enciklopedija predstavlja nema centar. Enciklopedija je pseudo-drvo, koje preuzima aspekt lokalne mape, kako bi predstavila, uvek tranzitorno i lokalno, ono što što u suštini nije predstavljivo jer je rizom – nezamisliva totalnost (globality)“ (83). Univerzum semioze, tj. ljudske kulture, strukturisan je po Eku upravo kao takva (delezovsko-gatarijevska) rizomska mreža, čija je mislivost započela na kognitivnoj mapi prosvetiteljske *Enciklopedije*.

S obzirom na značaj enciklopedizma i nasleđa veka prosvetljenosti i revolucije u francuskom nadrealizmu (o čemu smo pisali u uvodnim poglavljima), činjenica da je konceptualizacija enciklopedijskog modela (modernističke) proze bila osnažena novim čitanjima francuske *Enciklopedije*, svakako baca posebno osvetljenje na smisao kulturne kritike u pozadini Ristićevog projekta nadrealističkog antiromana kao *enciklopedijsko-poetskog ogleđa*.

### **Enciklopedijski modus (Stefano Erkolino)**

Pregled koncepcija proznog enciklopedizma u evropskoj kritici završićemo sa nekoliko specifičnih naglasaka koje u tekstu „Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi“ uvodi Stefano Erkolino (Erkolino 2016). Erkolino pre svega, srodno H. Klark, naglašava da enciklopedizam nije žanr već „specifični modalitet reprezentacije“, koji autor definiše kao „određeni *estetski* i *kognitivni* stav koji se sastoji iz manje ili više uzvišene i *totalizujuće* narativne tenzije u smeru sintetičke reprezentacije stvarnosti i heterogenih domena znanja“ (135). Vraćajući se korelaciji između enciklopedije i totalizujuće ambicije epa, Erkolino pokazuje kako se ta ambicija mora relativizovati i ograničiti u skladu sa ironijsko-skeptičkim pozicijama i

„epistemološkim nestabilnostima“ (post)modernog mišljenja i doba. Slično Sent-Amuru, (post)moderna književna enciklopedija mora nositi diferentni trag kulturnoistorijskog i epohalnog trenutka kojem pripada.

Prvo od tih metodičkih ograničenja uvedeno je s osloncem na razliku koju F. Džejmson pravi između koncepta „totalnosti“ i „totalizacije“. Ako pojam *totalnosti* „aludira i na stabilni sistem istine i na instituciju privilegovane tačke gledišta u odnosu na stvarno“, pojam *totalizacije* odnosio bi se „na proces 'rezimiranja' postojećeg, proces koji se vodi iz intrizično parcijalne perspektive, kojoj nedostaju pretenzije ka homogenosti“ (129). Ipak, „u meri u kojoj je moguće naglasiti proces, dinamiku ili parcijalnost usvojenog gledišta (totalizacija), a ne predmet reprezentacije (totalnost), ostaje činjenica da je cilj bilo kakvog enciklopedijskog narativa da pruži najširu moguću sintetičku reprezentaciju totalnosti stvarnog“ (129). Zanimljivo je i ograničenje koje proizilazi iz diferenciranja enciklopedijskih narativa od dela koja su samo „grandiozne freske jedne epohe“, ili od onoga što Erkolino naziva *maksimalističkim romanima* u kojima „ima daleko više od prostog enciklopedizma“ i u kojima je „metaenciklopedijska komponenta [...] praktično nepostojeća ili potpuno marginalna“ (131).

Najzad, upravo kao forma koja je definisana regulacijom kvantitativnog i kognitivnog preobilja, enciklopedijska proza suočena je sa inherentnim imperativom *konciznosti* i *sinteze*. Jer, suština enciklopedizma je „u konstrukciji ogromne i heterogene sinegdohe specifičnih istorijskih kognitivnih konteksta“, a „dva fundamentalna elementa, svojstvena svakoj enciklopedijskoj naraciji“ po Erkolinu su „*sinteza* i *heterogenost*“ (133). Pošto je enciklopedijsko znanje u suštini heterogeno i definisano težnjom ka totalizaciji, enciklopedizam zapravo podrazumeva „konciznost u enciklopedijskom izlaganju“, a u enciklopedijskim delima „uvek se predstavlja delimična sinteza jedne oblasti znanja“ koja je u *sinedohalnom* odnosu prema celini tog znanja. S tim je u vezi i *fetišistički* karakter enciklopedizma, u kojem apsolutizovani detalj „postaje zamena za totalnost, prema kojoj postoji bolna žudnja, uz svest da ju je nemoguće dostići“ (134). Zato enciklopedijski narativi, a posebno (post)moderna enciklopedijska proza, podrazumevanju dijalektiku heterogenog i sintetičkog, težnju ka rezimirajućoj totalizaciji i indikacije o nemogućnosti njenog potpunog ostvarenja.



## Enciklopedizam i roman u srpskoj književnosti i kritici (A. Jerkov, P. Petrović)

Problem enciklopedizma je i u srpskoj književnosti artikulisan u kontekstu teorijskog osmišljavanja i književnoistorijske legitimacije postmoderne proze. Dva uže književna momenta osnažila su ovaj kritički proces: ostvarenje romana u formi leksikona u *Hazarskom rečniku* (1984) Milorada Pavića, i aproksimacija enciklopedijske i romaneskne forme u prozi i poetičkim tekstovima Danila Kiša. Uvođenje koncepta enciklopedijskog modela ili *leksikografske paradigme* vezano je za kritičko-teorijske radove Aleksandra Jerkova posvećene postmodernoj prozi, a u radovima Predraga Petrovića ovi koncepti biće primenjeni i na međuratnu, avangardnu prozu, posebno romane Rastka Petrovića.

U tekstu „Roman i tekst: enciklopedijski model u književnosti“ (1998) A. Jerkov kreće od Bahtinove vizije romana kao enciklopedijskog žanra, naglašavajući da se „jasno određena ideja sveobuhvatnosti kao osnova romana i romanesknog postupka u savremenoj teorijskoj misli, prema tome, javlja vrlo rano, već sredinom tridesetih godina“ 20. veka, pri čemu je autoru važan prenos težišta na osnovu kog se svojstvo *totaliteta* afirmiše „kao svojstvo žanra, a ne prikazanog sveta“ (Jerkov 1998: 14). Na sličnim osnovama počiva i razumevanje društvenog smisla romana kao svojstva same literarnosti, jer, „jezik poetike je onaj način na koji književnost konkuriše u polju diskursnih praksi za istinu“ (20).<sup>259</sup> Zato je *roman o romanu* paradigma imanentne poetike kao oblika društvenog znanja i moći:

„Ali ono što roman kao žanr 'zna' o epohi i društvu, jer je spoznaja i izraz društvene svesti, to roman može saznati o sebi kao romanesknom izrazu. Budući da je romaneskno biće određeno literarnošu, u romanu mora postojati svest o literarnosti kao takvoj. Roman se prema

---

<sup>259</sup> Tako „pogled na roman iz ugla njegove enciklopedijske funkcije ističe samosvest romana kao jednu od bitnih osobina. Štaviše, može se reći da je jedno od najvažnijih svojstava 'velikog romana' da se poetička svest o literarnosti izrazi kao oblikotvorni princip“ (Jerkov 1998: 18). Reč je o obrtu po kom se diskusija sa pitanja izražavanja istine prenosi na pitanje „načina izražavanja i istine tog načina“, jer „iskustvo izraženo jezikom uvek izneverava iskustvo kao takvo, osim ako se ne pokaže kako se iskustvo jezički predstavlja: predstavljanje predstavljanja iskustva pokazuje šta je predstavljanje, a samim tim ogoljava i iskustvo. Iskustvo predstavljanja otkriva šta je predstavljanje iskustva“ (19). U pitanju, dakle, nije samo smisao postmoderne proze već književnosti kao takve; slična stanovišta obeležavaju i autorovo shvatanje metafikcije, pošto je „istina predstavljanja“ mesto gde književnost, usredsređena na vlastiti medij, dopire do jedine iskustvenosti koja joj je namenjena, tj. do jedine neposrednosti koja je za nju moguća: *autopoezis* je iskustvo moguće samo u književnosti, i jedino iskustvo moguće u njoj.

tome mora upustiti u svojevrсни dijalog o svojoj literarnosti, a to je najočiglednije u obliku romana o romanu. Roman o romanu više nije samo stvar imanentne poetike, on je sada neprestano vezan za pitanje saznanjne moći, društvene relevancije ovog književnog izraza. Kada roman otkriva u samome sebi svoj diskurs, on istovremeno pokazuje i društveni smisao tog diskursa“ (Jerkov 1998: 16–17).

Ta imanentna „angažovanost“ književnosti i jeste razlog što „istorijski posmatrano, poetička samosvest narasta na granicama književnih epoha i pravaca kada je najpotrebnije razotkriti uslovnost i vezu društvenoistorijskih odnosa i poetičkih pravila, društvenih konvencija i književnih postupaka“ (19). Ono što je izgubio u preglednosti sveta, modernizam nadoknađuje *autopoetikom* kao *enciklopedičnošću*:

„Zato epohalni diskurs modernističkog prevrata i procesa u kome se gubi materijalna osnova sveta, koji je izgubio preglednost, tu preglednost hoće da postigne svraćajući pažnju na sebe samoga: on otkriva svoju 'materijalnost', nudi se kao čvrst i pouzdan objekt, polje autoreferencije. Enciklopedičnost, sveobuhvatnost, više nije integracija i podređivanje celini, već pokazivanje procesa u kome je bivša celina izgubljena, a nova postala potrebna. Moć autokritike diskursa koju je Bahtin uočio kao inherentno svojstvo romanesknog diskursa koje dolazi do izražaja u najvrednijim delima, postala je jemac nove sveobuhvatnosti ograničene na jezik, tj. na polje diskursa“ (Jerkov 1998: 25).

Kroz ovakve stavove, Jerkov zapravo približava pitanje enciklopedizma i pitanje autopoetike, ili metafikcionalnosti, kao prelaznog polja ka problemima koje je pred formu romana postavila nova epohalna i teorijska situacija obeležena idejama *smrti autora* i opšteg (*inter*)*teksta*. Pojam *interteksta*, kojim je smisao Bahtinove 'tuđe reči' ponovo proširen „prema romantičarskoj koncepciji sveobuhvatnosti“ (27), Jerkov posmatra kao izraz nove *remitologizacije*, odnosno trenutak svojevrsnog obrta, kada ono što je bila sama *modernost* romana kao izraza galilejevske svesti i *iščezlog mitskog jedinstva*, u postmodernom razdoblju, „kada se delo rastvara u tekst, a tekstovi stapaju u neprekinuti jezički univerzum,“ vodi ka obnovi „mitske slike u jednotekstualnosti“ i stvaranju *mita teksta*:

„Smena jednojezičnosti mita romanom dovela je do diskursa koji sve obuhvata. Samim tim roman je kao enciklopedijski oblik ostao zastupnik iščezlog i poraženog mitskog jedinstva.

Na kraju epohe romana javlja se jednotekstualnost u kojoj se sa Tekstom, kao sveobuhvatnošću svih tekstova, događa ono što se već odigralo u istoriji diskursa i književnog oblikovanja. [...] Mit stvara horizont koji sprečava da se infernalno rasprše sve perspektive. [...] Da li dilema remitologizacije ipak znači ukidanje romana kao epohalnog izraza začetog galilejevskim obrtom kojim je mitska jednojezičnost ukinuta?“ (Jerkov 1998: 33)

Intertekstualistička disperzija obnalja pitanje kontrolnih i regulativnih instanci, koje smo sreli kod H. Klark i S. Erkolina. Te korektivne instance se po Jerkovu mogu uspostaviti kako kroz Fukoovu „funkciju autor“, tako i iz fenomenološke perspektive. Husrelovo proširivanje transcendentalne subjektivnosti na *intersubjektivnost* moglo bi odgovarati modelu proširivanja od teksta ka *intertekstualnosti* (27), dok bi *prostorna* nepreglednost dobila korektiv u kategoriji *vremena* kao (samo)ograničenja.<sup>260</sup>

Pitanje „šta će biti enciklopedijski oblik teksta“, tj. roman u vremenu čiji je epohalni izraz *tekst*, Jerkov razrađuje i u tekstu „Leksikografska paradigma“ (1990). Naslovnu sintagmu i koncept Jerkov opisuje kao:

„poetički sistem onog književnog teksta koji ima prepoznatljiv leksikografski oblik. Reč je, dakle, o tekstu u kome je distribucija i obrada značenjskih jedinica podređena leksikografskom kodu – tekst nije kontinuiran već separatan, a kompozicione jedinice ne počivaju na odnosu delova već na nekom od opštih leksikografskih principa. Osnovni leksikografski oblik je, naravno, rečnički, sa svim izvedenicama kao što su obrazloženi rečnik, tj. *enciklopedija*, ili slučajni, kakvi su katalog, popis ili zbornik“ (Jerkov 1990: 255).

Ovo leksikografsko ili enciklopedijsko formativno načelo može se po Jerkovu shvatiti dvostruko: na nivou *oblika*, kao sve vrste navođenja i popisa, i na ravni *sadržine* ili obrazlaganja. *Navođenje* je u vezi sa oblikom dokumenta i „samodokazivosti nominalizma – gde je ime tu je i predmet“, dok se u *obrazlaganju* vrednosti konstituišu

---

<sup>260</sup> Pošto je u tumačenju *Bez mere* odnos enciklopedije i vremena od posebnog značaja, korisno je imati na umu širi kontekst ove korekcije, gde iz perspektive Huserlove fenomenologije, „'životno vreme' ne može biti deo nekog drugog, obuhvatnijeg vremena i ne može se sastavljati sa životom drugih 'monada', ta su vremena 'ponorom' razdvojena veli Huserl, iako mu se i taj izraz čini preslab. Vreme nije prazna forma u koju se može usuti bilo koja količina pojedinačnosti. Zato model za razumevanje odnosa tekstova u fenomenološko-poetičkoj vizuri nije prostoran, kada je tekst nepregledan, već vremenski, kad je tekst oživljen i samim tim zaštićen od beskrajnog razlivanja kako u intertekstualnosti, tako i u neobavezujućem različitom iščitavanju. Upravo zbog karakteristika fenomenologije egzistencijalnog vremena otvara se jasna mogućnost da se trag svakog teksta individualizuje, čak do granica intimne neponovljivosti, a zatim opet vrati intersubjektivnosti kao zavičaju analognom intetekstualnosti“ (Jerkov 1998: 28).

„ne po statusu teksta već prema njegovoj unutrašnjoj značenjskoj nosivosti“ (256). Oba modela moguće je evidentirati u parcijalnim i globalnim strukturama Ilijade ili Biblije, a u njima su takođe sadržana i dva načina opstojnosti kulture: kao „sabiranja i ukrštanja“ u aleksandrinskoj intertekstualnosti i Fotijevom pregledu lektire, ili pak kao kulturne „homogenosti“ zasnovane na „transcendentalističkim vizijama“ kao u srednjovekovnom epu, romanu i Danteovoj *Komediji* (256). Ova dva aspekta ili vrste enciklopedizma nagoveštavaju podelu važnu za naše analize i deiferenciranje formi enciklopedizma, upravo razliku između intertekstualističkih, eruditnih i epizodičko-fragmentarnih formi enciklopedizma kao diferentnog izraza *enciklopedijske imaginacije*, i *epsko-mimetičkih* modela totalizacije oslonjenih na ideale kulturne homogenizacije.

Jerkov u nastavku daje kratak pregled istorije evropskog romana kroz vizuru enciklopedijskog impulsa i njegovih daljih bifurkacija. Tako u osamnaestovekovnom romanu, zasnovanom na novoj „metafizici“ građanskog racionalizma, Stern gradi roman kao „enciklopediju književnih postupaka“, otvarajući perspektivu u kojoj bi se „istorija oblikovanja književnosti“ mogla pretvoriti u „materijal za navođenje i obrazlaganje“ (257). Književno znanje, strukture, elementi i procesi tu postaju sadržaj enciklopedijske totalizacije, što će za Ristićevu formu *romana o romanu* biti od presudnog značaja. S druge strane, Didro u *Fatalisti Žaku* te konvencije više usmerava „na odnos književnosti i stvarnosti, pokazujući kako uslovnosti književnog oblikovanja pored toga što određuju unutrašnje aspekte književnog dela, stoje u neposrednoj vezi i sa književnim racionalizacijama stvarnosti“ (257). Didroovski model koji *metafikcijskoj* „enciklopediji književnih postupaka“ dodaje *antiromaneskno* svojstvo propitivanja same fikcionalnosti, drugi je određujući aspekt Ristićevog *avangardnog* „enciklopedijsko-poetskog ogleđa“.

U 19. veku dva oponentna enciklopedijska modela predstavljaju Balzak i Flober, dok su Džojsov i Prustov roman istovremeno „enciklopedije unutrašnjih stanja svesti i osećanja“ i „enciklopedije književnog oblikovanja“ (258). Iako u ovim potonjim dihotomijama enciklopedijsko svojstvo počinje da gubi distinktivne osobine i približava se realističko-psihološkim koordinatama, uključivanje psihološkog totaliteta imaće svoj odraz i u poetici nadrealističkog enciklopedizma koji kroz psihoanalitičko poimanje subjekta fenomenologiju romana suočava sa fenomenologijom nesvesnog. Proznim enciklopedijama Jerkov pridružuje „pesnički“ enciklopedizam „malarmeovskog poetograma Knjige“, čije su izvedenice i moderni lirski eposi Paunda i Eliota. Ristićev

enciklopedijsko-*poetski* ogled, koji će braniti poetiku Mallarmeeove Knjige kao „duhovnog oruđa“, participira i u ovoj lirsko-epizodičkoj struji eruditne i enciklopedijske poetike.

Najznačajniji primer leksikografske paradigme u srpskoj prozi predstavlja analiza Kišovog *Peščanika* kao biblijsko-zavetne strukture, koja objedinjuje epozofičko-diskontinuiranu narativnu fakturu i integralističko-holističku perspektivu objedinjenja iz pozicije kraja romana i priloženog *pisma* koje kao svojevrsni „izvor“ romana „kontrolise sve njegove pripovedne tokove“ i „obistinjuje se u celokupnom pripovedanju koje mu prethodi“ (253–254). Taj odnos između završnog *pisma* i celine prethodnog epizodičko-diskontinuiranog narativa se po A. Jerkovu razrešava *hermeneutičkim* modelom homologije koji karakteriše odnos Starog i Novog zaveta (254). Model dvostruke enciklopedičnosti *Peščanika* utoliko se približava onom svojstvu same Biblije koja je za N. Fraja bila jedinstveni primer objedinjavanja danteovske arhitektonike i rablezijanske dekonstrukcije, načela kompozicionog fragmenta i načela mitskog kontinuiteta. Videćemo da je taj tip narativne strukture, u svim njenim važnim elementima, u istoriji srpske književnosti može pronaći još (jedino) u antiromanesknoj enciklopediji *Bez mere* Marka Ristića.

„Nova integrativnost“ postmoderne „obnove priče i pričanja“ ogleda se „u besposledičnoj logocentričnosti, intertekstualnoj integrativnosti ili naprosto pripovednom preispitivanju književnih konvencija“ koje je „kritika književnog uma sa stanovišta autopoetike“ (259). Ta ptolomejska postmodernistička pozicija „razoružanja“ ogoljava, međutim, na nivou same forme *enciklopedijsko kao autopoetičko* načelo: „leksikografski oblici enciklopedije i rečnika [...] postaju fina ljuštura u kojoj je postmodernizam zapravo eminentno tekstualno procesiranje poetike“ (259).

Ukoliko je avangarda samo otvarala polje za „leksikografsku reformaciju koju donosi postmodernizam“ (Јерков 1990: 259), kritička konceptualizacija postmodernog enciklopedizma otvorila je polje za novo čitanje avangardne proze. Nakon studije o kratkom eksperimentalnom avangardnom romanu, Predrag Petrović će u tezi o prozi Rastka Petrovića (Петровић 2012) enciklopedijski model preneti na upražnjeno polje proučavanja istorijskih avangardi. Razdvajajući naučno i kulturološko shvatanje *enciklopedizma od književne enciklopedičnosti*, Petrović se okreće kritičko-teorijskim pristupima koji pomažu da se enciklopedičnost promisli u užem kontekstu avangardnih

poetika, kao što je to slučaj sa Ekovim i Brohovim čitanjem Džojisa, ili Benjaminovim čitanjem A. Deblina. Najznačajniju dopunu u proučavanju enciklopedijske paradigme u srpskoj prozi predstavlja tumačenje *Burleske...* R. Petrovića koja je, uz Ristićevo *Bez mere*, retko delo koje enciklopedijske potencijale romana ispituje u strože avangardnom i eksperimentalnom, eruditno-menipejskom poetičkom ključu.

Definišući enciklopedijska dela kao ona koja „složenom pripovedačkom strukturom i bogatom erudicijom konstituišu viziju sveta kao mreže mnogostrukih sazajnih i značenjskih odnosa“ (Петровић 2012: 45–46), Petrović izdvaja različite elemente značajne za razumevanje ove forme: mitsko-analoško mišljenje o sveopštoj povezanosti, mistika i kult knjige, asocijativni oblici organizacije teksta i novi, nelinearni modusi čitanja, specifičan odnos prema nauci, različite tenzije i paradoksi specifični za enciklopedijsku formu (odnos fragmenta i celine, otvorenosti i zatvorenosti, reda i nereda). Petrović naglašava još neka specifična svojstva književne enciklopedičnosti, kao što su: izdvajanje različitih *istorijskih tipova* enciklopedičnosti (npr. srednjovekovne, barokne, modernističke, postmodernističke); činjenica da je enciklopedičnost uglavnom praćena specifičnom „ikonografijom“ vezanom za metafore knjige, biblioteke, lavirinta ili Vavilonske kule, iz kojih bivaju „izvedene i važne poetičke konsekvence i narativne strategije“; naglašeni odnos prema mitu, nauci, jeziku, pismu i tekstu; najzad, *analoško mišljenje*, tj. pronalaženje zakona podudarnosti i „formiranje mreže mnogostrukih odnosa među različitim značenjima, znanjima, situacijama, vremenima i događajima“ (56), što se može smatrati univerzalnim svojstvom enciklopedičnosti. Kako dosadašnje, a i analize koje slede pokazuju, Ristićev antiroman *objedinjavao* je sva naznačena svojstva književne enciklopedičnosti, s preciznošću na osnovu koje bi se moglo reći da je enciklopedijska samosvest, ili metaenciklopedičnost, nadrealistički antiroman pretvorila u *poetički brevijar* enciklopedijskih postupaka, toposa i istorijskih varijeteta.

U pregledu ideje enciklopedizma van domena književnosti, Petrović skreće pažnju i na neke partikularne činjenice koje mogu dopuniti raspravu o uže književnoj enciklopedičnosti. Za našu temu značajno je posebno uvođenje Hegelove filozofije u enciklopedijska razmatranja, i to ne preko Hegelovih estetičkih koncepcija, već preko njegovog ukupnog filozofskog sistema, koji je „i krajnja tačka u razvoju ideje enciklopedizma u filozofiji“ (33). Reč je o onoj dimenziji Hegelove „filozofske

enciklopedije koja teži uspostavljanju nužnosti, povezanosti i geneze pojmova“, te umesto emprijsko-naučne suđenosti na arbitrarnost i „sinhronijskog povezivanja znanja u jedinstvo“ teži „objedinjavanju postignuća u njihovom smisaonom razvoju“, gde tek *dijahronijski kontinuitet* čini „shvatljivim i svrsishodnim sve pojedinačne oblike i raznolikosti“ (34). Ta filozofska enciklopedičnost, kao totalitet pribavljen dijahronijski, može se pridružiti raspravama o odnosu enciklopedijskih projekata prema *vremenu*, od Didroa do pomenutih stavova H. Klark, A. Jerkova i U. Eka, koje su nezaobilazne za razumevanje diferencijalnih svojstava Ristićevog koncepta antiromana kao *poetske enciklopedije i dijalektičke fikcije*.

Na kraju poglavlja o književnoj enciklopedičnosti Petrović naznačuje nekoliko nivoa na kojima se može ostvarivati enciklopedičnost u romanu: 1) *leksikografska paradigma* kao „tekst fragmentarne strukture ili nelinearnog oblika organizacije koji zahteva i specifičan način čitanja“; 2) romani koji se „zbog pripovedačke, kompozicione, jezičke ili žanrovske složenosti mogu nazvati enciklopedijama književnih oblika i postupaka“; 3) epistemološki plan gde se „enciklopedičnost vezuje za pojam totaliteta kao široko zasnovane slike sveta, često poistovećene sa ogromnim tematsko-motivskim bogatstvom“. Primećujemo da prvi plan skreće pažnju na *strukturne i kompozicione* aspekte enciklopedijskih narativa, drugi na njihovu književnu samosvest i *poetički enciklopedizam* oličen u proliferaciji književnih oblika i postupaka (analogno Sternovoj „enciklopediji književnih postupaka“), dok treći aspekt izdvaja specifičnu *epistemofiliju* enciklopedijske proze, koja kod Petrovića biva nešto snažnije (pre)usmerena ka sadržajnoj, tematsko-motivskoj širini predstavljenog sveta. Iako autor ne razrađuje implikacije ove tipologije enciklopedičnosti u romanu, jasno je da se naznačeni aspekti mogu posmatrati i kao uzajamno uslovljeni, kakvi bi morali biti i u slučaju da se integralno ostvaruju kao različiti aspekti jednog književnog dela. Određeni tip fragmentarne i diskontinualne strukture bio bi u tom slučaju predložak za pojačanu integrativnost enciklopedijskog narativa, kako u pogledu variranja književnih stilova, oblika i postupaka, koje ga pretvara u enciklopediju književnih proseada, tako i u pogledu tematsko-motivske obuhvatnosti predstavljenog (mimeza) ili indeksiranog (menipeja) sveta.

\*\*\*

Ono što pri navedenim konceptualizacijama enciklopedijske proze ostaje donekle nerazrešeno, a što je od središnjeg značaja u proučavanju Ristićevog enciklopedijskog antiromana, jeste potreba za diferenciranjem *mimetičko-fabulativnih* modela od *eruditno-intertekstualističkih* modela enciklopedizma, odnosno epsko-mitske paradigme tradicionalnog romana-novel od kompilatornih i intelektualizovanih menipejskih paradigmi, kao dva prozna modela koja stoje u bitno drugačijem odnosu prema prve dve komponente enciklopedijskih narativa koje je naveo Petrović (kompozicionoj i autopoetičkoj). Za naše viđenje problema enciklopedizma ta je razlika od posebnog značaja pri diferenciranju 1) (post)modernih i eksperimentalnih, anatomskih, eruditnih, strukturalnih i (inter)tekstualističkih formi *enciklopedizma u užem smislu*, od 2) tradicionalnijih, na mimetičku ekstenzivnost predstavljenog sveta oslonjenih epskih vizija „totalnosti“, koji se mogu naći u romanima svih epoha (od Balzaka i Tolstoja do Broha) i u kojima enciklopedizam nije osnovna inspiracija već, kako je pisao Ronald Sviger (Swigger 1975: 353), suplementarni i opcionalni, *side effect* jedne ambiciozne pripovedne strukture orijentisane na ultimativna egzistencijalna i kulturno-istorijska pitanja.

Reč je o razlici koju Ronald Sviger sugerije kao razliku između inače srodnih fenomena fikcionalnog *enciklopedizma* i *univerzalizma*. Oba fenomena apostrofiraju pitanje odnosa književnosti i znanja tj. kognitivnih potencijala i vrednosti književnog izraza, pri čemu *enciklopedizam* to postiže implicirajući sheme „uređenja i klasifikacije“, a *univerzalizam* direktnim „mističkim“ uvidima i iskazima o jedinstvenosti dela i celine i sl. (353). Osetljivost za ovu vrstu razlike omogućava da se izdvoji poetička linija koja vodi od Flobera (posebno *Buvara i Pekišea*, „encyclopédie critique en farce“) do Borhesa, odnosno linija dela koja su „eksplicitno i kritički zakupljena enciklopedizmom“ (353). Izvođenje ove poetičke linije iz Flobera vrlo je indikativan kritički zahvat, koji će se obnavljati sa izvesnom regularnošću. Taj „modernistički“ Flober koji vodi ka Džozsu ili Borhesu nije prevashodno pisac *Madam Bovari* već svojih poznih i atipičnih dela, *Iskušenja svetog Antonija* i *Buvara i Pekišea* u kojima preovlađuje eruditno-kompilatorni, intertekstualistički i samosvesno enciklopedijski pristup stvaranju. Reč je posebnoj metodi citatno-montažnog pisanja koje otvara eru „fantastične biblioteke“ i „eruditnog



onirizma“, kako je u poznatom tekstu pisao Fuko (Foucault 1983), i Floberov postupak povezuje sa magistralnom linijom razvoja ekscesnih i diferentno (post)modernih formi intertekstualnosti (v. Baron 2012). Izdvajanje te uže i strože, eruditne i tekstualističke linije enciklopedizma, koja sam pojam enciklopedizma čini pertinentnim za (post)moderne književne forme i procese, jedan je od osnovnih kritičko-interpretativnih koraka u nastojanju da se Ristićev „enciklopedijsko-poetski ogled“ *Bez mere* adekvatno kontekstualizuje.

Oko te ose, ili unutrašnje polarizacije, moguće je regrupisati i većinu faktora koje su različite kritičke koncepcije izdvojile kao važna svojstva enciklopedijskih narativa. Uz enciklopedizam romana u užem, jakom ili strožem smislu išli bi: 1) *strukturno-formalni* aspekti enciklopedizma, vezani posebno za fragmentarno-katalošku kompoziciju, odnos prostornog i vremenskog načela u komponovanju dela, naglašeniju dijalektiku dela i celine, analitičko-heterogenih i sintatičko-holističkih sila, i drugih atematskih, formalnih faktora; 2) *antirealističnost*, problematizacija mimetičkog modela proze i tradicionalnog pripovedanja usredsređenog na izgradnju fikcionalnog sveta; 3) *autoreferentnost*, oličena u enciklopedijskim figurama kao i u aktiviranju metatekstualne i autopoetičke dimenzije dela; 4) *intertekstualnost*, u rasponu od eruditne eksplicitne citatnosti do postmodernih koncepcija *teksta*, 5) *društveno-kritička subverzivnost*, u eksplicitnom ili implicitnijem vidu. Dva poslednja (meta)faktora bili bi 6) *kumulativnost* navedenih *enciklopedijskih svojstava*, odnosno njihovo integralno prisustvo i sauslovljenost u okviru jednog književnog dela, dok bi 5) *metaenciklopedizam*, kao samorefleksija o enciklopedijskim svojstvima, bila rezervisana za (naj)užu kategoriju dela koja su „eksplicitno i kritički zakupljena enciklopedizmom“.

Težnja za *totalizacijom* ili *totalitetom*, kao kvantitativni kriterijum od kojeg kreću definicije enciklopedijskih narativa, u (post)modernom razdoblju neizbežno podleže relativizaciji. Razlog za to je koliko svest o *epistemološkoj* nemogućnosti ostvarenja totalnog projekta, toliko i *etička* kritika samog takvog zahteva. Zato je totalitet modernih enciklopedijskih dela uvek problematičan ili postavljen kao problem (u) samim narativima. Kvantitativni kriterijum, iako se čini konstitutivnim za enciklopedijske poduhvate, zapravo je delotvoran i relevantan tek kad je u interakciji sa drugim, posebno strukturnim aspektima enciklopedizma, bez kojih se utapa u širu kategoriju književnog *univerzalizma*. Iz nešto drugačijeg ugla, moglo bi se reći da bi plauzibilna

konceptija enciklopedijskog romana bila ona u kroz koju bi bila opažljiva analogija između ekstenzivnih struktura proznih enciklopedija i enciklopedijskih struktura u lirici (npr. Eliotova *Pusta zemlja*) ili u kratkoj prozi (npr. Borhesove priče), pre nego analogija sa obimnim ili „maksimalističkim“ romanima, posebno realističke provenijencije. Zato se neizostavan kvantitativni kriterijum u definiciji modernih enciklopedijskih narativa mora posmatrati u funkciji ostalih komponenti književnog enciklopedizma, a težnja za totalitetom *znanja* orijentisati na enciklopedijske, a ne univerzalističke komponente, dakle na eruditni pristup i *znanja*, a ne predmetno-realističke *sadržaje*. Enciklopedijski autor, drugim rečima, znanje tretira kao *znanje*, problem njegovog prikupljanja, klasifikovanja, strukturne integracije i rekobinovanja, pri čemu je ekstenzivna mimetičko-predstavljачka, sadržajna i fabulativna dimenzija romansiranja zapravo prateći, a ne određujući aspekt književnog enciklopedizma. Ovoj vrsti problema i primerima delotvornosti naznačene razlike vratićemo se prilikom uporednog tumačenja enciklopedizma Džojsovog *Uliksa* i Ristićevog *Bez mere*. Imajući u vidu navedeni niz problemskih težišta vezanih za enciklopedijske strukture i postupke u modernom romanu, nastojaćemo da opišemo, protumačimo i kontekstualizujemo enciklopedijsku dimenziju i poetički „lik“ Ristićevog antiromana *Bez mere*.

#### 4. 4. 2. 2. SEKUNDARNO PISANJE I INTERTEKSTUALNOST

Prvo i osnovno enciklopedijsko svojstvo *Bez mere* proizilazi iz tipologije samog pisma i situacije pisanja koju autor postulira. Reč je Ristićevoj zamisli o drugostepenom, palimpsestnom ili intertekstualnom pisanju, koje je od početka kontaminirano tuđim diskursom i uspostavlja se kao izvedeno i sekundarno pisanje-komentar. Pozicija autora u toj vrsti pisma bitno je izmenjena u odnosu na tradicionalnu, romantičku predstavu o autoru kao tvorcu originalnog i neponovljivog književnog diskursa, a u velikoj meri i u odnosu na ambivalentan nadrealistički korektiv i modifikaciju tog romantičkog toposa sadržan u konceptu automatskog pisanja i autora-medijuma. U ristićevskoj paradigmi autor se postavlja kao *poeta doctus*, čitalac i kompilator, komentator i skriptor, čovek biblioteke i *flâneur* kroz zamak kulture i lavirinte štampane reči, medijum ne samo „nadrealnog glasa“ već i „duhovnih kontinuumama“ kroz evropsku kulturu. Iz tog eruditnog modela pisanja kao uvek već komentara rađao se enciklopedijski habitus Ristićevog antiromana.

Rani signal te izmenjene pozicije stvaralačkog subjekta i autorske instance, koja sebe sve više doživljava kao čitalačku, receptivnu instancu, nalazi se već u prvom Ristićevom proznom radu, u kojem je, podsećamo, autorski glas čitaoce „upozoravao“ na *bibliografiju* koja će se naći na kraju knjige i dešifrovati tuđe tekstove implicitno utkani u sotijski diskurs *Prodavca Košnica* (1922). Započinjući nekoliko godina kasnije seriju članaka „Komentari“ u *Pokretu* (1924), Ristić će i eksplicitno obrazložiti svoju poetiku posredovanog i eruditno-intertekstualnog pisanja, ukazujući implicitno na esejističke korene i „didaktičnu“ dimenziju tog tipa pisma. Reč je o pisanju koje uvek polazi od nekog konkretnog „preteksta“ i podrazumeva „množinu citata“ i intertekstualnih veza, što sam tekst pretvara u razdelnicu glasova i virtuelno komunikacijsko čvorište, koje Ristić opisuje kroz figuru teksta kao *telefonske centrale* i pisca kao *provodnika*:

„I možda će se jednim nizom od nekoliko ovakvih zapisa polako ocrtati jedno shvatanje života [...] prosto izborom tih 'preteksta' za ove komentare, izborom koji će, polusvesno, biti rukovođen prisustvom jedne skrivene ali duboke linije koja bi spajala sve te raznostruke manifestacije savremenog života. [...] Neka vas ne plaši množina citata koji će se ukrštati u ovim redovima. Želeo bih da od ovih komentara učinim jednu malu telefonsku centralu koja bi dovela

u kontakt glas i razum ponekih pisaca i osećanja živih ljudi. Jedino na svetu što je, možda, plodnije od veze tela, to je veza duhova“ (Ristić 1985: 46–47).

Ovaj rani, u osnovi esejistički program *pisanja kao komentara* može se čitati i kao anticipativni programski iskaz o Ristićevom antiromanu. Kako pokazuje jedan zapis u „Pariskoj beležnici“ iz decembra 1926, problem *komentara*, i *komentara komentara*, nastavio je da zaokuplja Ristića i u vreme neposredno pred početak pisanja *Bez mere*. U Parizu, uz dnevničke redove koji će naći odjeka i u uvodnim delovima teksta *Bez mere*,<sup>261</sup> Ristić razmišlja o preštampanju svojih „Komentara“ i smislu dijalektičkog „razmaka“ koji se uvlači između *preteksta* i *teksta*: „Izdati, kod kuće, Komentare s komentarima. Važnost je, razume se, u komentaru komentara, ali najveća važnost je u razmaku između teksta (prvih „komentara“) i beležaka. U taj razmak plasira se kod duha, pokretni život“.<sup>262</sup> Neposredno uz ovaj zapis nalaze se sintagme *La vie mobile* (prevod završne sintagme zapisa, „pokretni život“) i *Almanach unique*, koje ga direktno povezuju sa projektom *serijalizovanih kolaža* i teoretizacijom *periodičke forme* koje Ristić razrađuje neposredno pred i u vezi sa pisanjem *Bez mere*.

Dve su tačke u ovom kratkom i sintetičnom zapisu bitne. Najpre, to je „najveća važnost“ *razmaka* između teksta i komentara, ili preteksta i teksta, kao procep u koji se „plasira“ hegelijanski shvaćen „hod duha“, dakle posredovanja, drugostepenosti i *medijacije svesti*, koja prisvaja „mrtvo slovo“ datosti (priroda, stvarnost, pretekst) i kroz to prisvajanje je mobilizuje, dijalektizuje i prevodi na sledeći stupanj (samo)svesti. Na taj način celokupna Ristićeva poetika drugostepenog, relacionog pisanja kao komentara dobija hegelijansko osvetljenje i priključuje zamisli o antiromanu kao *dijalektikoj fikciji*. Nije teško primetiti i da je u istom tom *razmaku* zapravo sadržana *provalija totalizacije*, bilo da je shvatimo kao internu igru tekstualnih *mise en abyme* ogledanja koja su načelno bila bez kraja (komentar na komentar na komentar na...), bilo da je shvatimo u dijahroniji i dijalektici samih izdanja *Bez mere*, gde je Ristiću čitav antiroman (koji je već komentar) postao samo pretekst za naknadni autorski komentar i beleške. Između *Bez mere* kao „koraka od sedam milja“ (Ristić) i njegovih potonjih izdanja „plasiran“ je

---

<sup>261</sup> Na primer, sintagma „progorelo nebo“, odmah ispod zapisa o komentarima na komentare, koja će biti integrisana u „Glas građanina“ u trećem poglavlju *Bez mere*, koji smo detaljno analizirali.

<sup>262</sup> „Pariska sveska“, 7. decembar 1926 (A2; Prilog 18).

hegelijanski „hod duha“, logika posredovanja i Aufhebuga, pisanje kao uvek komentar i prezent (samo)prisvajanja.

Povezivanje dnevnickog odlomka o *komentar*u komentara sa naslovom serije Ristićevih pariskih kolaža *La vie mobile* podseća da se procedura palimpsestnog, posredovanog i intertekstualnog pisanja može razumeti preko avanogradnih tehnika *kolaža* i *montaže*. Kada bi se nizovi ekfrazna, verbalnih kolaža nad likovnom predlošcima, zatim parcijalnih, skrivenih, poluskrivenih ili eksplicitnih citata, komentara i aluzija, koji čine heterogenu, brikolažnu teksturu *Bez mere*, apstrahovali i dijagramizovali, dobila bi se struktura kolažne serije *La vie mobile*, nizovi kadrova-poglavlja sačinjeni od *ready-made* isečaka iz autorove lektire, medijskih citata, iskustvenih odjeka, *ulančani* tokom jednogodišnjeg putopisnog luka antiromana na liniji Pariz-Kan-Vrnjci-Beograd. Citatno-relaciono pisanje s predloškom, može se opisati na način na koji Ristić opisuje tehniku (ernstovskog, nadrealističkog) *kolaža*. Kao i kolaž, citatno-montažna izgradnja teksta jeste sredstvo kojim se „sanja, i priča svoj san, pomoću materijalnih elemenata tuđe jave“ (Ristić 1986: 250). Taj „dijalektički proces“ stvaranja je i suštinski interpretativan, pošto vlastiti san, nesvesno i želja odabiraju, rekombinuju, unose rezove i neočekivane spojnice među „tuđim“ elementima, i „potčinjavaju“ ih „aktivnom interpretatorskom (a ne reproduktivnom) delovanju [...] svoje vizionarne mašte“, kako je to Ristić pisao povodom „čudesnih rezultata“ Ernstovih frotaža (249–250). Za tipologiju i istorijsko pozicioniranje (ne samo) Ristićevog intertekstualnog postupka vrlo je važno primetiti da je je poetika *citatnog* pisanja u avangardnom kontekstu prisno povezana sa teorijom i praksom *kolaža*, gde ima status *ready-made*, materijalnog i dokumentarnog, dakle *nefiktionalnog* „isečka“ tuđe „jave“ koji se montažno i aktivno „potčinjava“ novoj (inter)tekstualnoj celini.

Preseljeno u antiroman, pisanje *au second degré* zadobija donekle modifikovane funkcije. Ono će biti glavni generator intertekstualnosti antiromana, ali i podstrek za metanarativne rasprave o prirodi i svrsishodnosti izgradnje romaneskne fikcije. U poglavlju „Rudnici ili saldo mortale“, u kojem autor izvodi rizičnu „cirkusku“ figuru autokritičkog propitivanja vlastitog literarnog poduhvata, nalazi se i jedan važan *autokritički* osvrt na intertekstualno pisanje. Beležeći trenutak *hiperprodukcije* štampane reči, koji je još Didro video kao jedan od glavnih izazova i iskušenja enciklopedijskog poduhvata, Ristić i svoju *knjigu punu knjiga i uglačanih reminiscencija*

smatra po-etički problematičnom: „Koliko ima knjiga, koliko ima knjiga, knjiga bez broja na svetu, pod svetom! Na tim slagalištima lako je pitati se 'zašto?' a ipak postaviti, drhtavom rukom, još jednu knjigu, punu lažnih snova, uglačanih reminiscencija, punu knjiga, na vrh ogromne gomile“ (125). Ristićeva dilema je u svojoj zaoštrenosti tipično *antiromaneskna*, čak i precizno *sorelovska*. Kao što smo naveli u uvodu, jedna od glavnih zamerki Š. Sorela Servantesovom *Don Kihotu* i dilema koja vodi krajnjoj zaoštrenosti antiromanesknog zahteva jeste kako pišući knjigu protiv romaneskne fikcije ne dodati još jedan roman na police univerzalne biblioteke.

Ristićeva koncepcija drugostepenog *pisanja kao komentara* implicirala je dva bliska ali različita aspekta. Reč je o „dvostruko apsurdnom“ poduhvatu, koji pokazuje dve *ose decentriranja* antiromanesknog projekta u odnosu na klasično mimetičko-iluzionističko pripovedanja: drugostепенost *metafikcionalnog* „pisanja o pisanju“, odnosno drugostепенost *intertekstualističkog* pisanja na osnovu „tuđih već napisanih knjiga“:

„I kako da ne vidim da je dvostruko apsurdno pisati o pisanju, ili na osnovu izvesnog broja tuđih već napisanih knjiga? [...] Vezati se za knjige koje poriču književnost, i kao posledicu toga, šta vidim, šta gledam, kako se obrazuje sitnim pravilnim slovima: opet knjiga, sva bolesno prožeta komentarima o samoj sebi“ (126).

Poetika drugostepenog pisanja kao komentara objedinjuje, dakle, *enciklopedijski* i *metadiskurzivni* projekat, pisanje na temelju drugih već napisanih knjiga i pisanje o pisanju prožeto autokomentarima. Oba svojstva – *citati* i *autokomentar* – iz perspektive tradicionalnog romansiranja i izgradnje fikcionalnih svetova predstavljala su svojevrsnu „patologiju“ forme, kojoj će Ristićev antiroman dodati i „patologiju“ kvantitativne prekomernosti opisanih postupaka. Momenat *metaenciklopedizma*, „refleksije o samom enciklopedizmu“ (Erkolino 2016: 131), predstavlja jedan od preseka eruditno-citatnog i autorefleksivnog modusa pisanja.

Primećujemo da se oba pristupa, *intertekst* i *metatekst*, citat i (auto)komentar, mogu shvatiti kao agensi *defikcionalizacije*. Važna implikacija opisane geneze i samosagledavanja Ristićevog palimpsestnog pisanja jeste shvatanje *intertekstualnosti* kao *dokumentarnog* i *nefikcionalnog* aspekta dela, kako je to bio slučaj i u antiromanu Šarla Sorela. Srodno jednačenje *citata* i *dokumenta* implicira i poetike avangardnog

*kolaža*, kao sanjanja vlastitog sna od elemenata tuđe jave, montažom već zatečenih elemenata stvarnosti, drugih tekstova i medija. Poetika stvaranja „iz druge ruke“ ili *au second degré* koju Ristić primenjuje i promišlja u svom antiromanu imala je dakle i dijahronijsku (koreni antiromana) i sinhronijsku (avangardna poetika) poetičku rezonancu, a u okviru one dijahronijske i vrlo važnu dimenziju problematizacije *fiktionalnosti* karakterističnu za *antiromanesknu* tradiciju u najužem smislu. Anksioznost i užitak u pisanju kroz „uglačane reminiscencije“ i stvaranju knjige pune drugih knjiga Ristićev antiromaneskni projekat svrstavaju u onu klasu dela koja osveščuju svoju derivativnu, parazitsku i brikolersku prirodu i umesto pretenzija na originalnost svojim „samoizlažućim plagijarizmom“ (Hartman 1977: 308) ocrtavaju novu epohalnu situaciju pisanja.

Enciklopedizam je, kako je pisala H. Klark, pretvarao modernog autora u skriptora i kompilatora, srodnog srednjovekovnom pisaru, a pisanje u recikliranje već postojećih tekstova i diskursa. U *Bez mere* ta sugestija o medievalnom skriptoru samo je pojačana opštim srednjovekovnim ambijentom dela, hronotopom gotskog zamka i figurom autora-pisara kao „odanog vojnika“ koji beleži Romanove avanture ili meditira o/u tekstu-zamku, ispisujući parabole o paradoksalnim mentalnim i tekstualnim prostorima kao novoj „planimetriji“ romaneskne forme. Taj skriptor, slepi pisar koji stražari u beskrajnom zamku teksta, upušta se u nominalističke i neoplatonističke spekulacije, ispisuje poetičke alegorije i parabole, deklinira ezoterijsku *ružu sna* ili „roni“ kroz bibliotečke kataloge i „monstruožnu floru“ tih ronjenja presipa na (anti)romaneskne stranice, predstavlja verovatno prvu takvu manirističku i eruditno-medievalnu figuru u srpskoj književnosti. Kao i kod Džojso, Borhesa ili Eka, senzibilitet za srednjovekovni simbolizam i alegorizam u Ristićevom antiromanu spajao se sa kodovima moderne imaginacije i novim modalitetima subvertivne, avangardne erudicije.

Pasivizacija autora kao tvorca teksta, imanentna enciklopedijskom diskursu i situaciji pisanja, mogla je naći uporište i u nadrealističkoj tehnici *automatizma*, gde je autor bio samo medijum za jezičku objavu nesvesnog „diktata“ kao glasa Drugog. Glavni zadatak nadrealističkog skriptora sastojao se u postizanju stanja posebne *raspoloživosti*, povlačenja dnevne i racionalne, ego-centrirane subjektivnosti i slabljenja cenzure, u cilju oslobađanja govora drugog. U Ristićevom enciklopedijskom antiromanu to

svojstvo, obično usmereno ka unutrašnjosti psihološkog dekora, dobija i svoj *ekstrovertni* oblik u povlačenju autora ne samo pred samoproduktivnošću jezika i upisima nesvesnog već i pred ampifikovanim (pre)tekstovima kulture i književnih tradicija. Nadrealistički skriptor nije samo *medijum* nadrealnog ili nesvesnog glasa, već i „provodnik“ ili intertekstualna „telefonska centrala“ između „glasova“ iz tuđih, već napisanih knjiga.

Eruditno-skriptorsku poziciju i poetiku svog antiromana Ristić je najopširnije izložio u jednom od odgovora kritičarima u spisu „Od istog pisca“. Pisac je tu zamišljen kao *posrednik*, a njegova knjiga kao samo (hegelijanski, dijalektički) „momenat“ u jednom „duhovnom kontinuumu“ i povesti (apsolutnog) duha kao povesti slobode. Inspiracija je sasvim analogna programu esejističkog *pisanja kao komentara* koji je Ristić izložio još 1924. godine. I svi topisi srednjovekovnog skriptorijuma su tu – *kompilacija, egzemplumi, obrasci, samounižavanje i duhovni kontinuumi*:

„a ja se još trudim da nijedno, nijedno jedino ime od onih kojima dugujem pravac i pravdu, hranu svoje misli, ne ostane nespomenuto u mojoj knjizi, i navodeći ih u citatima, u epigrafima, u beleškama, ili kao primer, dajem, kao da su u pitanju direktno pokupljeni obrasci<sup>263</sup> kojima sam se služio za jednu kompilaciju, a sve da bih imao satisfakciju integralnog poštenja, da bih pokazao da je ta knjiga samo momenat u jednom neprekidnom misaonom toku gde je moja ličnost samo trenutni, nevažni, posrednik, da bih omogućio svakom ko se zainteresuje, ne za moju knjigu već za onaj duhovni kontinuum kome ona pripada, i koji je jedini značajan, da bih svakom omogućio da tako razume u koje se razgranavanje upliću ti mostovi, to lišće. Ali uzalud! gospoda misle da su pametniji, da bolje znaju šta ja mislim no ja sam. Ja ih upućujem na Lotreamona, na Aragona, na Navila – a oni traže neke pope i neke bandiste“ (A10, str. 9).

Način na koji Ristić opisuje autorsku figuru i funkcije upečatljivo korespondira sa kategorijama koje A. Kompanjon u studiji *Druga ruka*, posvećenoj fenomenu citiranja, izdvaja kao modalitete srednjovekovnog poimanja autorstva (što ovde parafraziramo): *skriptor*, koji kopira bez modifikovanja, *kompilator*, koji odabira i sastavlja, *komentator*, koji se pojavljuje, ali isključivo da bi objašnjavao, najzad *autor*, koji proširuje i dodaje

---

<sup>263</sup> Precrtana i zamenjena prvobitna sintagma „stvarno izvori“.



svoj tekst, ali ne preuzimajući odgovornost, jer se sve zasniva na drugom autoritetu, koji ga prevazilazi (Compagnon 1979: 158).

Nadrealistički autor-medijum, dakle, ne istražuje samo introvertne dubine nesvesnog i jezika, već je isto tako „provodnik“ i „nevažni posrednik“ u jednoj ekstrovertnoj potrazi okrenutoj tokovima kulturno nesvesnog, potisnutog ili marginalizovanog. Toj ekstrovertnoj viziji *enciklopedijskog medijumiteta* Ristićevog antiromana najbolje odgovara figura *sedimentnih naslaga zamka kulture*, „gustog sećanja na nedoživljene dane“ i „monstruozne flore strpljivih“ skriptorskih „ronjenja“ „po raskopinama, po sedimentima, po geološkim slojevima“ i „slagalištima vremena“ (Ristić 1986: 56–57). Cilj tih „ronjenja“ jeste oživljavanje „pobunjenih kontinenata“ i alternativnih poetičkih, žanrovskih, idejnih tradicija, u kojima je nadrealizam tražio oslonac za svestrano osporavanje aktuelne kulture i pozitivističke „poeme savremenog građanina“. To je razlog zbog kojeg se Roman vraća „U srednjevekovni zamak“:

„Pa kada bih samo [...] potražio debele stare inkunabule, o oklopima, o spaljivanju veštica, o demonologiji, o biljkama na dnu mora, o telekinematografiji, o običajima insekata, o putovanjima u nepoznate zemlje . . . šta bih sve na površinu doneo od monstruoze flore tih strpljivih ronjenja? Gde su ti pobunjeni kontinenti [...] Složiće se to, sad kad bežiš u Zamak, u Zamak na kratko vreme, složiće se to, složiću ga u gustom sećanju na nedoživljene dane, po raskopinama, po sedimentima, po geološkim slojevima, po skamenjenim kataklizmima, po padinama vulkanskim po slagalištima vremena“ (1986: 56–57).

To kompilatorno zbrajanje i intertekstualno razgranavanje nadrealističkog antiromana jeste manifestacija onog diferentnog svojstva avangardne umetnosti koje će Ristić pedesetih godina podvesti pod malroovsku enciklopedijsku figuru „Imaginarnog muzeja“. Napuštajući normativizam i istorijsku sukcesiju umetničkih stilova, *postestetička* logika moderne umetnosti po Ristiću počiva upravo na dehijerarhizaciji i simultanizmu koji joj omogućavaju da se u punoj asocijativnoj slobodi kreće kroz sveukupnost evropskog i svetskog nasleđa, čitajući Sen-Džon Persa na fonu Tibetanske knjige mrtvih, ili pak nadrealistički antiroman na fonu gotskog romana, Bemeove mistike ili popularnog Fantomasa. Poetološko-parabolični antiroman *Bez mere* trebalo je da bude jedan takav „muzeološki“ *kompedijum* ili *kompilacija* alternativnog,

romantičko-revolucionarnog nasleđa, „duhovnog kontinuuma“ i „telekinematografije“ ronjenja kroz sedimentarne slojeve (ne samo) evropske kulture.

Pri tome, imaginarni muzej ili enciklopedija moderne i posebno nadrealističke (anti)umetnosti nije puko „đubrište“ ili rđava beskonačnost svekolikog kulturnog fonda prošlosti, već je izrazito i konstitutivno *selektivan*: modernost se, po Ristiću, upravo definiše tim imperativom da se iz celokupnog kulturnog fonda diferenciraju oni tokovi, dela, autori, inicijative i senzibiliteti koji se mogu podvesti pod kategoriju remboovske *apsolutne modernosti* i koji su *kontingentno-istorijski* ustanovljeni na osnovu uloge koju su u jednom partikularnom trenutku istorije umetnosti odigrali za avangardnog umetnika kao oslonac osporavanju građanske institucije umetnosti. Ono što je istorijska avangarda, kao *post-* i *nadestetički* projekt osporavanja ne nekog partikularnog stila već *institucije umetnosti* kao takve, prepoznala kao živu tradiciju *apsolutne modernosti* ne može se više izbrisati iz logike umetničkih senzibiliteta, praksi i poetika već se, jednom fundirano u istorijskoj partikularnosti nadestetičkog gesta, dalje istorijski nasleđuje i prosleđuje.

U toj muzeološkoj „probirljivosti“ počiva i konstitutivna „nepotpunost“ ili „fragmentarnost“ Ristićeve poetološko-prozne enciklopedije, koja je jasno ogoljavala svoju *selektivnu* logiku i pledirala za samo određene struje i linije književnog i kulturnog nasleđa. Konzistentnost antirealističkih tradicija i sedimentarnih slojeva evropske književnosti ka kojima se *Bez mere* „razgranavalo“ doprinio je zapravo *homogenizaciji* antiromanesknog projekta i strukture. Bibliografija koju bi bilo moguće rekonstruisati iz citatne mape *Bez mere* zapravo bi re-konstruisala „podzemni“ enciklopedijski katalog koji „prošiva“ antiromanesknu strukturu i drži je na okupu. Kada se sve odsutne strukture na koje citati i epigrafi upućuju dozovu na horizont čitanja Ristićevog antiromana – i na njemu sretnu Hegelova fenomenologija duha i Blejkova nadahnuta ruka, mazohizam Rusoovih *Ispovesti* i Božanstveni Markiz de Sad, Ničeov *Sumrak idola* i Zaratustrina „knjiga za svakog i ni za koga“, renesansni grimoari i engleski gotski romani, Lotreamonov *Maldoror* i *Anabaza* Sen Džon Persa, Malarmeova Knjiga i *docta ignorantia* Nikole Kuzanskog, *Javna ptica* Milana Dedinca i Aragonov *Seljak iz Pariza*, itd. – nije teško naslutiti da potisnuti „kontinent“ interteksta nad kojim Ristić ispisuje svoj antiromaneskni „san“ poseduje diferentnu i koherentnu logiku određenog kulturnog i književnog senzibiliteta. Uz posredna „zračenja“ i združene efekte tog „kataloga“ i *Bez*

*mere* postaje čitalački daleko prohodnije i kompaktnije štivo. Konzistentnost (srednjovekovnog, manirističkog, romantičkog, nadrealističkog) senzibiliteta i tokova na koje upućuje „potonuli kontinent“ *interteksta* nad kojim izrasta eruditna tekstura *Bez mere* jedan od vidova alternativnog, enciklopedijskog tipa *jedinstva* forme (anti)romana.

Važno je naglasiti i *tipološke* raspone i varijetete Ristićevog modela sekundarnog i intertekstualističkog pisanja. Za enciklopedizam Ristićevog antiromana vrlo je važna, kako to pokazuju i navedeni primeri, eksplicitna *citatnost* i nastojanje da nijedan izvor, inspiracija ili ime „ne ostane nespomenuto“. Za ospoljenje tog integralnog i eruditnog intertekstualizma biva razvijen čitav *paratekstualni sistem* (citati, epigrafi, beleške, fusnote, ilustracije). Programski i polemički habitus antiromaneskne imaginarne enciklopedije intenzivno se, dakle, koristi starijem obliku *citata sa navodnicima* i tehnikom eksplicitnog navođenja izvora. Zanimljivo je da upravo to što smo nakon poststrukturalističkog *mita (inter)teksta* skloni da vidimo kao retrogradne oblike eksplicitne citatnosti i filološke rekonstrukcije neposrednih tekstualnih izvora, veza i uticaja, u autolegitimacijskom diskursu i poetici avangardnog antiromana funkcioniše kao jedan od ključnih inovacijskih postupaka. Poetika Ristićevog antiromana navodi na pretpostavku da se epohalna transformacija svesti o *tekstualnosti*, koja će pola veka kasnije rezultovati poststrukturalističkom vizijom opšteg *(inter)teksta*, začinjala i pripremala, pored ostalog, i u tom regresivnom „koraku unazad“, tj. aktiviranjem eruditnih i eksplicitnih formi citatnosti, kao jednog vida transformacije autorske instance i intenziviranog odnosa prema tekstu i međutekstualnim relacijama. Ekscesivni *kumulacijski* postupci pri (re)konstrukciji imaginarne antiromaneskne enciklopedije stavljali su autora u pasivnu ulogu *skriptora* i *aranžera*<sup>264</sup> koji inscenira velike susrete književnih tradicija i ogoljava svoje izvore i postupke kako bi izveo rekonstruktivni i revizionistički zahvat neophodan za razumevanje i legitimaciju nove situacije pisanja.

Ristićeva „nebeletristička mašta“ predstavljala je novi oblik književne imaginacije kroz koju su fabula i fantazija biblioteke sticale poetički legitimitet i pripremale polje za nastupanje postmoderne *nove tekstualnosti* (Jerkov). Eksplicitna citatnost predstavlja, međutim, samo jedan pol intertekstualizma Ristićeve antiromaneskne enciklopedije. Specifičnost i književnoistorijski značaj Ristićevog enciklopedijsko-poetskog oglada

---

<sup>264</sup> Kritički pojam koji se koristi za specifičnu narativnu instancu koja u Džojsovom *Uliksu* stoji iza režiranja „odiseje stilova“ i drugih strukturnih, inter- i intratekstualnih postupaka; više o tome v. odeljak „Monstruoza enciklopedija“: Ristić i Džojsovi“.

počivaju u činjenici da je u njemu zabeležen upravo epohalni *tranzit* od kumulativnog ekscesa eksplicitne citatnosti do ekscesa osamostaljenog i samoproduktivnog teksta, kao bartovski shvaćenog tkiva *citata bez navodnika*. U Bartovom tekstu „Smrt autora“ (Barthes 1986), nadrealističko *automatsko pisanje* bilo je, uz Malarrea i Valerija, istorijski predstupanj označiteljske prakse koju će neoavangardna, poststrukturalistička teorija u novom epohalnom trenutku reformulisati kroz/kao kategoriju Teksta. Ristićeva metapoetička parabola o „Smrti fotografa“ je parabola o *smrti autora* i *rađanju teksta*,<sup>265</sup> o procesu anonimizacije i pasivacije autora i emancipacije antireferencijalne i autogenerativne strukture jezika/teksta, o kojima govore i mnogi eksplikativni odeljci *Bez mere*. Jezik je za nadrealistički antiroman *moćna, samoproduktivna materija*, koja izmiče autorskoj instanci kontrole i komunikativno-utilitarnoj stabilizaciji značenja.<sup>266</sup> Kada se toj mistici (automatskog) teksta doda eruditna dimenzija ristićevske eksplicitne citatnosti i enciklopedizma, dobija se „kratki spoj“ *samoproduktivnog interteksta*, tkiva i mreže anonimnih citata koji je u osnovi teoetizacije tog pojma u francuskoj teoriji. Gotski intertekstualistički zaplet na filijacijskoj liniji H. Volpol – M. Ristić – A. Breton, koji začinje jedna mala eksplicitno-citatna *omaška* u epigrafu za poglavlje o povratku Romana „U srednjevekovni zamak“, najbolje je svedočanstvo o tome kako se *eksplicitni citat* preobražavao u delotvornost *opšteg interteksta*, koji inscenira ono što autori ne mogu znati i njihovom rukom ispisuje *želju* koja ne prebiva u subjektu već u mističkoj totalnosti tekstova, kulture kao interteksta (v. Андоновска 2010).

Tipologija intertekstualnih procedura pisanja u *Bez mere* obuhvata još jedan tip intertekstualnih postupaka, koji se nalaze negde između *eksplicitnog* citatnog prisustva drugog teksta, i efektivnog ali nevidljivog, *imanentnog* prisustva tuđeg govora u diskursu antiromana. Reč je o kolažno-montažnom postupku *skrivenog*, neekspliciranog

---

<sup>265</sup> Ta poetička parabola, kao što smo pokazali, inscenirala je sam događaj emancipacije romana od njegovog tvorca, prezent *smrti autora* pred probom *teksta*, trijumf viteške *ruke u oklopu* koja istovremeno probija *okove fabulacije* i „olovnu“ *tipografsku površinu* teksta, imperijalno instalirajući kroz tu *pukotinu* „nulti stepen pisma“ i pripovesti. O *pukotini* u kontekstu profilisanja poetičke samosvesti u romanu v. tekst „Okvir, ram, pukotina: imanentna poetika Danila Kiša“ A. Jerkova (1993).

<sup>266</sup> Nekoliko primera antiromaneskih iskaza o rečima, govoru i jeziku, koje pokazuju predvorje bartovske teorijske svesti i kritičke retorike o Tekstu: „Demonske, na izgled inertne, one se opiru svojom neprozirnom tajnom, svojom nerazrešivom zagonetnošću“ (Ristić 1986: 127). „I tom materijom zar, koja me prevazilazi svojom samostalnošću, svojom plodnošću, svojom jedinstvenom svemoćnošću, ja pokušavam da vodim ove nezavisne potoke, ove brdske železnice!“ (131). Jezik je i jedina biografija *anti-subjekta*: „tim mekim gvožđem, iščupanim iz podsvesti, kao sad već nerazdeljivi amalgam oruđa i sirovine, sna i materije, one se, reči, uobličavaju u ove reči. [...] One su [...] sad stvaraooci mog života, i proizvoljno vajaju onu glinu koja bez njih ne bi ni postojala. Rudnik je čega one hoće, reči, ta biografija čoveka, proizvoljna, naknadno iznova stvarana“ (131–132).

i svesno okultiranog „kalemljenja“ različitih tekstualnih i dokumentarnih izvora, srodnom onom koji Ristić primenjuje kad Romanova unutrašnja proživljavanja opisuje skrivenim citatima Bretonovih reči ili ekfrazom Ernstovih frotaža. Niz takvih postupaka može se utvrditi i u intertekstualnoj dinamici između teksta *Bez mere* i epitekstova antiromana, posebno privatnog, naknadno publikovanog „Pariskog dnevnika“, koji je za čitaoca 1928. bio samo jedan od nevidljivih, „potonulih kontinenata“ interteksta na koji se *Bez mere* naslanjao. Vrlo je važno uočiti da pored nastojanja da nijedno ime ne ostane nepomenuto, Ristićeva „poetska“ i „nepotpuna“ enciklopedija podjednako nastoji da određene izvore i imena *ne pomene* ili to učini samo aluzivno za (naj)uži krug prijatelja i čitalaca koji su i uz minimalne naznake mogli razumeti i dešifrovati intetrekstualne signale (poput implicitnog citata ničeanske „knjige ni za koga i za svakoga“ u epiloškom sumiranju narativa *Bez mere*).

Enciklopedijska komponenta Ristićevog antiromana obuhvatala je, dakle, oba istorijski profilisana pola i tipa intertekstualnosti: 1) *citata sa navodnicima*, kao eruditne i eksplicitne citatnosti koja je mapirala „imaginarni muzej“ alternativnih tradicija i „duhovnih kontinuma“ u koji se nadrealistički projekat upisivao, i 2) *citata bez navodnika*, bilo da oni dopiru iz preosmišljanja prakse nadrealističkog *automatizma* u pravcu samoproduktivnosti jezika i *teksta*, bilo da su zasnovani na motažno-kolažnom ispisivanju vlastitog teksta od fragmenata i istrgnutih „otpadaka“ drugih diskursa i tekstova. U tom smislu, *enciklopedizam* kao oblik sekundarnog, palimpsestnog pisanja promovisanog Ristićevim antiromanom obuhvatao je karakterističan *tipološki raspon* unutar kritičko-teorijskih rasprava o fenomenu *intertekstualnosti* koje su obeležile (post)moderni evropski roman i književnu misao. Od *eksplicitne* do *implicitne* intertekstualnosti, od *citata sa navodnicima* do *citata bez navodnika*, od *erudicije* do *medijumiteta*, od enciklopedije kao skriptorske *kompilacije* do *mita o tekstu* kao nove forme romanesknog enciklopedizma – „enciklopedijsko-poetski ogled“ *Bez mere* predstavlja i malu enciklopediju teorijsko-poetičkih problema koje je novi tip *nebeletrističke imaginacije* i *palimpsestnog pisanja* postavljao pred modernu književnost. U tom smislu Ristićev antiroman danas ima i specifičnu „didaktičku“ vrednost i mogao bi služiti kao propedeutički predložak za ilustraciju tipologije i razvoja pojma interteksta u književnosti dvadesetog veka.

#### 4. 4. 2. 3. ENCIKLOPEDIJSKE FIGURE: EPIGRAF, FUSNOTA, KATALOG

Enciklopedijski narativi, kao što smo naveli u kritičkom uvodu, po pravilu sadrže i neke od karakterističnih markera eruditno-knjiške kulture i autofiguracijske metafore koje čitaoca upozoravaju da se nalazi u „knjizi punoj drugih knjiga“ i usmerenoj ka totalizujućem projektu koji iskušava uobičajene kognitivne kapacitete i kompetencije u organizaciji celine (sa)znanja. U citiranom odlomku iz spisa „Od istog pisca“ Ristić je sam izdvojio nekoliko jedinica u kojima se njegov kompilatorski rad posvedočavao u samom (para)tekstu: u *citatima*, u *epigrafima*, u *beleškama*, ili kao *primer*.<sup>267</sup> Pored tih klasičnih sredstava eksplicitne intertekstualnosti i naučno-eruditne literature, na ravni imanentnih poetičkih figura može se izdvojiti figura *kataloga* ili *popisa*, takođe jedan od zaštitnih znakova književnog enciklopedizma. Uz tu uslovnu podelu, treba imati u vidu da je i sama kumulacija citata, epigrafa i fusnota u antiromanu, takođe bila jedan od izražajnih vidova *kataloškog* principa navođenja, popisa i nabiranja.

#### ***Epigrafi i fusnote***

Prezasićenost *Bez mere* citatima, tuđom reči i (auto)komentarima, predstavlja „patologiju“ forme koja danas svakako deluje daleko manje neočekivano i subverzivno nego u vreme kada se Ristićev antiroman pojavio, ili čak i u vreme njegovog reizdanja (1962). Ipak, i danas je osetan kvantitativni eksces, programatičnost i užitak s kojim se u *Bez mere* pristupilo akumuliranju citatnih signala i mapiranju jednog i za današnjeg (i ne samo prosečnog) čitaoca umnogome alternativnog duhovnog prostora. Kako su različiti vidovi i nivoi intertekstualnosti *Bez mere* bili deo integralnog poetičkog nastojanja i

---

<sup>267</sup> Za razliku od citata, epigrafa i beležaka ili fusnota, nešto je teže utvrditi šta je Ristić u datom kontekstu podrazumevao pod „primerom“. U pitanju je još jedan od žanrova sa retoričkog repertoara antičko-medievalnog nasleđa. U klasičnom smislu, *primer* ili *exemplum* vodi poreklo „grčko-rimske antike kao istorijska anegdota, koja je argument ubeđivanja u raspravi“, da bi u hrišćanskom srednjem veku postala kraća poučna priča u službi moralnog uzdizanja ili obrazovanja, koja se vezuje „za širenje narativnog u književnosti“ (Le Gof 1999: 108–111). U Ristićevom antiromanu „primer“ bi se mogao shvatiti dvojako. S jedne strane, u pitanju bi mogao biti *metatekst* (u značenju koje mu daje Ž. Ženet) kao komentar drugog dela bez neposrednog navođenja. S druge strane, „primer“ je mogao biti i neka imenentnopoetička figura, naime sastavni deo osnovnog, narativnog dela antiromana u kojem je moguće prepoznati određeni intertekstualni predložak, kao u slučaju kada Roman stiže pred kapije Volpolovog *Zamka Otranta* kao mesto generičke inicijacije, ili kada Roman nazire neki „drugi svet“ čija je verbalna tekstura zapravo sačinjena od (polu)skrivenih ekfrazna Ernstovih frotaja. Drugim rečima, „primer“ bi mogao biti oznaka kako za mesta gde se intertekst prelivao u metatekst, tako i za autopoeitičke parabole koje su bile intertekstualno zasnovane.

„estetske hirurgije“ (Kompanjon) dubinskih a ne dekorativnih zahvata, čitalac antiromana bio je izložen združenom, *kumulativnom efektu* praksi komentarisanja, citiranja, epigrafisanja, fusnotiranja, metanaracije, odnosno jedinstvenom recepcijskom utisku o povišenoj dinamičnosti, raslojavanju i decentriranju teksta.

U odeljku posvećenom analizi parateksta *Bez mere* opisali smo kvantitativnu zastupljenost, tipologiju i funkcije *epigrafa*, poetički smisao njihovog pozicioniranja na različitim ravnima strukture dela, odnos koji uspostavljaju prema osnovnom delu teksta, njihovu višejezičnost i širinu intelektualnih domena na koje su upućivali. Kao i „strano tkivo“ *citata* u tekstu, ili *fusnote* ispod teksta, *epigrafi* iznad/oko teksta doprinosili su opštem eruditnom profilu dela, ali i segmentaciji, tipografskom raslojavanju i delinearizaciji teksta antiromana. Upućujući na „duhovni kontinuum“ kojem *Bez mere* pripada, umnoženi epigrafi i citati narušavali su unutrašnji kontinuum dela. Slika intertekstualnog „razgranavanja“ *Bez mere* mogla bi se povratno preslikati na strukturu samog antiromana, koji se na sličan način iznutra „razgranavao“ i „rasplitao“ ka brojnim središtima književnosti i kulture koje je nastojao da obuhvati. Ipak, kao što smo već naveli, budući da je to intertekstualno „razgranavanje“ počivalo na određenoj kulturno-poetičkoj logici, tj. selektivnosti i kodiranosti (romantičkog) senzibiliteta, ono je bilo i faktor homogenizacije antiromana. U tome se, drugim rečima, može prepoznati centripetalni i homogenizujući aspekt intertekstualnosti koja počiva na „odnosnosti, međupovezanosti i zavisnosti u modernom kulturnom životu“ (Allen 2000: 5). Kako je pisao Dion, epigrafi mogu „davati formu određenim *zajednicama*: onoj između autora i čitaoca, koji se sreću (ili ne) u epigrafskoj aluziji; ali takođe i onoj, ideološkoj, književnoj, estetskoj, kojoj sam romansijer pripada ili ka kojoj teži (*dont il se revendique*)“ (Dionne 2008: 415).

Epigrafe u Ristićevoj antiromanesknoj enciklopediji moguće je tumačiti i kao poseban oblik *žanrovskog pamćenja*. Gradeći *Bez mere* kao moderan nadrealistički *gotski roman*, Ristić je svojim praksama epigrafisanja aktivirao jedan od prepoznatljivih postupaka engleskog gotskog romana, žanra koji je, po Ž. Ženetu, zaslužen za uvođenje „epigrafske groznice“ u romantičku prozu i modernu evropsku književnost.<sup>268</sup> I dok klasicističke i realističke tradicije odbacuju ili redukuju upotrebu epigrafa, njihovo povišeno prisustvo i značaj zaštitni su znak manirističkih, baroknih, romantičkih,

---

<sup>268</sup> O tome smo detaljno pisali u odeljku posvećenom peritekstu *Bez mere*, na koji ovde upućujemo.

avangardnih i postmodernih književnih tokova. I. Dion tome pridodaje i vezu sa *antiromanesknim* tradicijama, pošto intenzivna i „ekscentrična“ upotreba epigrafa u romantizmu samo „nastavlja rad dekonstrukcije koji su započeli antiromansijeri 17. i 18. veka“ (Dionne 2008: 410). U gotskom romanu, romantičkoj prozi, kao i u ranom evropskom romanu uopšte, epigraf je funkcionisao kao sredstvo legitimacije žanra, koje je pozivanjem na odabrane *auctoritas* novoj književnoj praksi obezbeđivalo tradicijska uporišta, linije filijacije, književnu validnost i autoritet. Ta *epigrafska autolegitimacija* poseban značaj mogla je imati u istorijskim avangardama, njenim revizionističkim čitanjima prošlosti i (re)konstrukciji vlastitog imaginarnog muzeja, za šta je Ristićev eruditni antiroman odličan primer. Višejezični i polidisciplinarni, epigrafi u *Bez mere* proizvodili su neku vrstu „horskog“ učinka tuđe reči, koja dalje autorizuje, orijentiše, legitimizuje i osmišljava oštar *prekid* koji nadrealistički anitorman uspostavlja u odnosu na aktuelan, dominantan književni diskurs i poredak.

Pojavljivanje jedinice *fusnote* u romanu pokreće nešto drugačija pitanja. Ona se pre svega tiču pitanja *fikcionalnosti*. Fusnote su tipičan element naučnog diskursa, gde imaju standardizovane funkcije *dokumentovanja* porekla citata, autorove dodatne *eksplikacije* problema pokrenutog u osnovnom delu teksta, ili *dopunskog upućivanja* na druge izvore koji se bave određenim problemom.<sup>269</sup> One su znak naučnosti i učenosti, što je funkcija koju mogu zadržati i prenosom u fiktionalne tekstove. Ali za razliku od naučnih tekstova, kako naglašava Š. Benstok, posezanje za „konvencijom fusnote“ u fikciji nikad nije neutralan gest i puko retoričko sredstvo već se doživljava kao „aberacija“ i vrlo „nekonvencionalna upotreba“ jednog sasvim specijalizovanog sredstva (Benstock 1983: 205). Fusnote u fiktionalnim tekstovima uvek skreću pažnju na uzdrmane osnove fikcionalnosti, na interakciju između autora i čitaoca, dinamizaciju različitih nivoa narativnosti i pitanje narativne kontrole, čemu naše analize parateksta u *Bez mere* dodaju i problem *naknadnosti* i *temporalnosti* (anti)romanesknog teksta.

Književna upotreba fusnota sreće se u nekim važnim istorijskim primerima, kao što su Swiftove satire, ili samosvesni narativi Sterna i Fildinga, a I. Fišburn skreće pažnju da se „parodijsko pominjanje fusnota, u njihovom starijem obliku anotacija“ može pronaći već u *Don Kihotu*, te je u tom smislu „savremeno“ rođenju modernog romana

---

<sup>269</sup> Sumirano na osnovu jedne tipologije koju prenosi D. Beleslijin (v. Белеслијин 2009: 116).



(Fishburn 2002: 7).<sup>270</sup> U epohi kojoj je pripadalo *Bez mere*, Eliotova *Pusta zemlja* je srodnim postupkom a(uto)notiranja obznanjivala lirsku „meru enciklopedizma“ (Fraj), a eksperimentalno sredstvo fusnote nije izostalo ni u Džojsovom *Fineganovom bdenju*. Te sporadične i eksperimentalne upotrebe fusnota u romanesknoj fikciji, postaće opšte i gotovo emblematsko sredstvo u razdoblju postmoderne.

Budući da *Bez mere* sa svoja tri izdanja participira u tri bitno različite poetičke epohe, važno je primetiti heurističku vrednost tog produženog života avangardnog antiromana, koji je umnogome omogućen upravo paratekstualnom zonom fusnote, beleške i komentara na osnovni tekst, pa i celokupni tekst (preštampanog) antiromana. Kao književna struktura u kojoj koegzistiraju eksperimentalni postupci iz epohe istorijskih avangardi i naknadne intervencije autora, drugo izdanje *Bez mere* omogućava da se u kontekstu šezdesetih godina sučele ishodišta avangardne poetike i novih, rađajućih neoavangardnih i postmodernih poetika. U trenutku kada Ristić 1962. godine samopriređuje drugo izdanje *Bez mere*, nadograđujući izvorne fusnote antiromana naknadnim autorskim komentarima i beleškama, srodan postupak je u svetskoj prozi (posebno kroz konvenciju nađenog i priređenog rukopisa) već imao bitno drugačiji poetički status, funkcije i implikacije. Iste godine kada se pojavilo drugo, samopriređeno i anotirano izdanje *Bez mere* objavljena je i *Bleda vatra* Vladimira Nabokova, roman u kojem priređivačke beleške kvantitativno već daleko prevazilaze „pretekst“ koji komentarišu, i koje nisu deo autobiografsko-dokumentarnog diskursa autora već deo fikcionalne igre sa pripovedanjem i dokumentarno-naučnom formom. Ono što je kod Ristića paratekstualna ekstenzija i dokumentarno reakcentovanje sistema internih fusnota avangardnog antiromana, u postmodernizmu ponovo će biti vraćeno u domen fikcije, koja se sad problematizuje drugačijim sredstvima nego što je to bio slučaj u radikalnoj avangardnoj metafikciji.

Činjenica da se srodne ili istovetne tekstualne forme i postupci šezdesetih godina mogu naći u delima bitno različitih poetičkih profila, otvara plodan istraživački prostor. On bi, posebno u srpskoj književnosti, mogao voditi preciznijem lociranju i promišljanju logike poetičkih (dis)kontinuiteta između „rezidualnih“ avangardnih (modernističkih) i „rađajućih“ neoavangardnih i postmodernističkih poetička u sedmoj deceniji 20. veka.

---

<sup>270</sup> Upotreba fusnota u modernom obliku, dakle ispod teksta, spada u relativno kasno uvedenu konvenciju. I. Fišburn navodi da se fusnote u tom modernom obliku pojavlju u 18. veku, kao rezultat tadašnjeg „štamparskog trenda“ (Fishburn 2002: 3).

Ristićevo delo je za te poetičke transformacije izuzetno karakteristično, ali je za uviđanje tog značaja neophodno imati na umu prirodu Ristićevog antiromanesknog eskperimenta (koji se proširuje na poetiku njegovog *opusa*), kao i mimikrijske forme kroz koje se ono očituje (u avangardizovanim dokumentarnim žanrovima a ne delima fikcije). Pored strategija *samopriređivanja*, ili obnovljenog poziva na *obnovu fabulacije* (u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*), u tim uporednim analizama posebno bi trebalo imati u vidu eksperimentalne figure i postupke Ristićeve *esejistike: katalozi, alfabetsko-enciklopedijske varijacije, simfonije citata, indeksi, annuae, bio-bibliografske beleške i komentari, poetika dokumenta, kontaminacija dijarističkog i esejističkog*, itd. Negativna primedba upućena Ristiću kao piscu koji *sporedne poslove* (fusnote, priređivanja, bibliografije, indekse) *pretvara u glavne*, danas se može čitati kao signal o tome kako se *ishodište* avangardnog eskperimenta po svojim tekstualnim rezultatima, formama i figurama preklapalo sa *polazištima* neoavangardne i/ili postmoderne *nove tekstualnosti*.

Jednako je važna i dijahronijska vizura u razumevanju upotrebe fusnota u žanru *antiromana* u užem smislu. Ukoliko se „epigrafska groznica“ u evropskoj prozi vezuje za gotski roman i romantičarsku prozu, *fusnote* upućuju na antiromaneskne tradicije i procedure problematizacije fiktionalne prirode književnog dela. U srpskoj književnosti fusnote se sreću u Sterijinom *Romanu bez romana*, jednom od najvažnijih hipotekstova Ristićevog antiromanesknog ogleđa.<sup>271</sup> Jednako je važno i indikativno da je *Antiroman* (1633/4) Š. Sorela, prvi antiroman evropske književnosti, takođe sadržao čitav sistem fusnota-beleški, poznatih *Remarques*. Pišečeve napomene, koje su kvantitativno parirale osnovnom tekstu romana, Sorel je smatrao određujućim faktorom za definisanje dela kao *antiromana*. Te pišečeve napomene, komentari, ili beleške bile su najprisnije vezane za ogoljavanje intertekstualne prirode osnovnog teksta i raskrinkavanje romaneskne iluzije. Napomene sa Sorelovim komentarima antiromanu su pridodate tek *od drugog izdanja*, a s prvobitne pozicije u zasebnom tomu na kraju dela one su pri kasnijim izdanjima premeštene uz osnovni tekst antiromana. Čitalac je tako bio suočen sa dva oprečna tipa diskursa i čitalačkih zadataka, tj. pozvan da istovremeno prati razvitak fiktionalne priče i kroz autorove dopise i komentare prepoznaje konstruisanost i

---

<sup>271</sup> D. Beleslijin fusnote u *Romanu bez romana* analizira kao praksu „ogoljavanja pripovedačkog postupka“, sredstvo „ekstradijegetičke amplifikacije“ teksta citiranjem vantekstualne stvarnosti i ideološkog konteksta Sterijinih polemika, ali i kao aspekt samosvesti i „demonstriranje metatekstualne prirode“ dela (Белеслијин 2009: 115–122).

fikcionalnost te priče, promišlja literarne postupke i utvrđuje intertekstualne izvore. Daleko obimnije i brojnije od Sterijinih fusnota, Sorelove *Remarques* bile su ekstenzivan diskurzivni dodatak koji je sistematski dekonstruisao ne samo *fikcionalnu* već i u celosti *intertekstualnu* prirodu osnovnog teksta (anti)romana, za koji je Sorel tvrdio da u njemu nema ničeg izmišljenog pošto je svaki upotrebljeni motiv ili postupak već bio sadržan u delima koja su mu služila kao neposredni izvor ili hipotekst.

Taj neuralgičan odnos između *fikcije*, *interteksta* i *defikcionalizacije* obnovljen je i u Ristićevom avangardnom antiromanu. Pored izvornih fusnota, *Bez mere* je takođe *od drugog izdanja* sadržalo demistifikujuće i eksplikativne autorske *remarques*, srodnog i izgleda i funkcija kao i Sorelove, premda svednijeg i lokalnijeg karaktera. Paralelizam između Sorelovog, Sterijinog i Ristićevog postupka potvrđuje zakonomernost upotrebe paratekstualne jedinice *fusnote* u evropskom antiromanu. Učena fusnota u antiromanima je sredstvo kroz koje autorski glas može problematizovati *fikcionalnost* vlastitog dela. Fusnote ogoljavaju *koliziju autorskih intencija* tipičnu za antiromane, koje njihovi autori kao da pišu protiv vlastite volje, udvajajući svoje funkcije na konstruktivne i dekonstruktivne, na paralelnu izgradnju i narušavanje fikcionalnog sveta. Specifičnost Ristićevog antiromana u ovom kontekstu sastoji se u *temporalnoj raslojenosti* paratekstualne aparature autoanotiranja: *beleške* pridodate *Bez mere* od drugog izdanja samo su se nadovezivale na poetički i diskurzivni prostor koji je u antiromanu već bio otvoren izvornim *fusnotama*, koje su (bile i ostale) smeštene uz osnovni tekst dela.

I premda su Sorelove *Remarques* tek od drugog izdanja *Nastranog pastira* od *beleški* na kraju teksta postale *fusnote* uz sam tekst, dok su se kod Ristića *beleške* u drugom izdanju nadovezivale na fusnote izvornog izdanja i koegzistirale sa njima, upečatljiva je analogija po kojoj se u oba reprezentativna antiromana ključni postpci *defikcionalizacije* vezuju za sistem naknadnih autorskih *remarques* i neuralgični trenutak *republikacije* dela. Podsetićemo da je Sorelov *Nastrani pastir*, prema mišljenju samog autora, tek od drugog izdanja i dodavanja *beleški* zaista postao *antiroman*, što je kodifikovano i izdizanjem tog žanrovskog termina u sam *naslov dela*. Na osnovu Sorelovog, žanrovski začetničkog primera, dijalektika izdanja i poetika parateksta *Bez mere* dobija jedno dodatno i specifično *antiromaneskno* osvetljenje. Pošto je jedan od krucijalnih poetičkih „koraka“ u Ristićevom antiromanu bio ireverzibilni „iskorak“ iz

domena fikcije, može se reći da je i *Bez mere* tek s *drugim izdanjem* – kroz sistem paratekstualnih intervencija koje su u delo „utiskivale“ sve ono što mu je bilo posteriorno, odnosno akumulirane efekte „iskoraka“ iz fikcije koji je još 1928. postuliran kao imanentan delu – postaje pravi *antiroman*, tj. antiroman u jednom neočekivanom smislu koji ga vezuje za prvi antiroman u evropskoj književnosti. I Ristićev i Sorelov antiroman „spontano“, u dve udaljene epohe i dve različite kulture, postuliraju istovetnu nužnost autorskih *remarques* za strukturu antiromana. Te *remarques* su figura i znak za vreme *naknadnosti*, bilo da je ta naknadnost „plasirana“ u imanentnom razmaku unutar *teksta kao komentara*, u materijalizovanom razmaku između *osnovnog teksta i fusnote*, ili u razmaku između *prvog i drugog izdanja* dela. Fusnota je zaštitini znak *vremena naknadnosti* imanentnog antiromanu i njegovoj poetici *problematizacije fikcije*.

Ta *naknadnost* komentara, beleški ili fusnota, koja u fikciju uvek unosi korozivnu klicu postfikcionalnosti, predstavlja mesto preseka *enciklopedijske i antiromaneskne* poetičke tendencije Ristićevog antiromana. Ta korelacija koju problem *naknadnosti* i *(post)fikcionalnosti* uvodi između enciklopedijskog i antiromanesknog aspekta *Bez mere* pun smisao dobiće pri analizi antiromana kao *dijalektičke fikcije* i enciklopedičnosti kao *dijahronijski ostvarivanom totalitetu*.

Vraćajući se poetičkim implikacijama upotrebe fusnota u (anti)romanu, važno je primetiti da je, uz nekoliko izuzetaka kojima ćemo se posebno baviti, dominantan režim upotrebe fusnota u *Bez mere* najbliži standardnoj upotrebi fusnota u nefikcionalnim, naučno-esejističkim tekstovima. To potvrđuje i činjenica da je najveći broj fusnota u *Bez mere* lociran u postfikcionalnoj završnici antiromana, gde prodire skupa sa žanrovskom integracijom različitih tipova dokumentarnih, kritičko-esejističkih tekstova, koji su tretirani kao legitimni deo (anti)romaneskne forme. U tom smislu one nisu bile deo fikcijske igre već pre svega produžetak metafikcionalnog, kritičko-diskurzivnog aspekta antiromana, koji je na mestu koncentracije tih naučno-eruditnih fusnota već u stadijumu postfikcionalnosti. Te su fusnote referencijalne, pripadaju istom, autorskom glasu koji je nadležan i za osnovni deo teksta, a upotrebljene su u uobičajenim „naučnim“ funkcijama dokumentovanja izvora, dodatnih autorskih eksplicacija i komentara na vlastiti tekst. Takva *konvencionalna* upotreba fusnota predstavlja, dakle, njihov *najnekonvencionalniji* aspekt, pošto se sprovodi unutar žanra romana kao egzemplarnog žanra književne fikcije. Slično kao i kod eksplicitne intertekstualnosti, kojoj fusnote u ovom „naučnom“ obliku i

pripadaju, Ristić jedno posve standardno sredstvo pretvara u jedan od najsnažnijih faktora destabilizacije književne forme, forme romana koji je pounutrio vlastiti kraj i iskoračio u postfikcijski prostor esejističko-dokumentarnog diskursa. Upravo takva, eruditno-naučna upotreba fusnota, uobičajena za *nefikcionalne* tekstove, omogućavala je problematizaciju *fikcionalnosti* ne samo romana kao ključnog fikcionalnog žanra već i *književnosti* kao (nad)žanra i institucije fikcije. Nakon što je roman u samom romanu poništen, naučno-kritičke fusnote svedoče da smo u istoj knjizi (književnom delu) ali ne i u istoj zoni fikcije, makar ona bila i antiromaneskna (meta)fikcija o povesti junaka-žanra Romana.

S druge strane, u svega nekoliko, ali vrlo važnih slučajeva, u *Bez mere* se srećemo i s poetički naglašenijom i provokativnijom upotrebom fusnota. One se od dominantnog, gore opisanog esejističko-naučnog tipa fusnota razlikuju po tome što stoje u drugačijem odnosu prema čitaocu i što u njima autora zatičemo kao pre svega graditelja i čitaoca vlastitog (fikcionalnog) teksta. Reč je o nizu eksperimentalnih postupaka gde se *strukturna* svojstva fusnote koriste za problematizaciju *pripovednih instanci* antiromana u korelaciji sa *temporalnom strukturom* dela i pitanjem odnosa *dela* i *celine*. U tom smislu, te fusnote više su vezane za metafikcijski i autopoetički nego za eruditni i intertekstualistički aspekt enciklopedizma *Bez mere*. Izdvojićemo dva primera, prvu i poslednju fusnotu u *Bez mere*, koje su ilustrativne za problematiku *naknadnosti* koju smo izdvojili kao ključnu za antiromanesknu poetiku i pokazuju širok raspon te naknadnosti – od *mikrostilističke* dimenzije i interne dinamike dela, do odnosa između prvog i drugog izdanja *Bez mere*, odnosno izvornih fusnota i naknadnih autorskih *remarques*. Pošto je reč o fusnotama u odeljcima antiromana (poglavlja „Ruka u oklopu“ i „Načela“) kojima smo se već bavili u prethodnim analizama, u opisu koji sledi moći ćemo da se fokusiramo samo na eksperimentalne aspekte upotrebe jedinice fusnote u pogledu koji smo naznačili.

1) Prva fusnota antiromana, u poglavlju „Ruka u oklopu“, donosila je, naizgled, samo komentar na jedno mikrostilističko svojstvo osnovnog, „fikcionalnog“ dela teksta. Ona je skretala pažnju na fenomen jedinstva sadržaja i forme koji se nazirao u jednoj od figura teksta. Ali s ozirom na sadržaj poglavlja, takva vrsta interpretativnog, autorsko-čitalačkog komentara imala je poseban smisao. U trenutku i na mestu na kojem je umetnuta, fusnota je zapravo *odvrćala* pažnju čitaoca i reorijentisala tok teksta/čitanja

i to u trenutku dok je *ruka Romana* sintaksički neuzaustavljivo nadirala ka „hrapavoj“ površini teksta, koju će najzad i probiti, zaustaviti fabulaciju i okončati poglavlje. Iz perspektive događanja u tekstu, koje je upravo *nadiranje teksta*, komentar autorske instance u fusnoti imao je ambivalentne funkcije. On je, s jedne strane, *fokusirao* i *najavljivao* događaj izjednačenja sadržaja i forme, junaka i autora, Romanove ruke (iz) teksta i ruke autora-skriptora nad tekstem. S druge strane, taj glas iz fusnote je pokušavao da taj isti nastupajući događaj *uspори* i *odgodi*, odnosno *skrene* sa puta tu destruktivnu ruku (iz) teksta koja se okrenula protiv ruke koja tekst gradi i preti da okonča i sam elementaran događaj pisanja. Na taj način *odgađajući* i *delinearizujući* aspekt fusnote postaje sastavni deo poetičke mikrofabule, u kojoj fusnota sudeluje ne samo po *sadržaju* koji donosi već pre svega svojim inherentnim *strukturnim* svojstvima, u ovom slučaju svojstvom *delinearizacije* teksta. Takva strukturalno-poetička upotreba fusnote omogućena je metafizičkim i autoreferentnim sadržajem samog tekstualnog „događanja“, u kojem su *pripovedanje* i materijalno *ispisivanje* teksta, *vreme pripovesti* i *vreme pripovedanja* bili približeni do poistovećenja.

Iz perspektive variranja pripovednih instanci i različitih temporalnosti u antiromanu, važno je pitanje kome pripada glas u fusnoti, tj. u kakvom je on odnosu sa glasom i figurom autora-skriptora u glavnom delu teksta. Autorsko-komentatorska instanca u fusnoti može i mora razlikovati od lika autora-skriptora koji svojim perom, u gotovo potpunoj sinhronizaciji, prati prezent Romanove emancipacije i pobunjenog napredovanja ka tekstualnoj površini. Romanovo napredovanje predstavljeno je kao istovremeno *horizontalno-metonimijsko* (ka kraju rečenice) i *vertikalno-metaforičko* (ka površini teksta), a rezultiraće „kratkim spojem“ te dve ose kao svojevrsnom realizacijom metafore i prekidom fabulacije/pisma. Po neobičnom imaginarijumu te *tekstualističke* epizode antiromana, u kojoj autor-skriptor sudeluje u metatekstualnoj fabuli koju ispisuje, kontemplacija o jednom jezičko-stilističkom svojstvu teksta kao nus-proizvodu skriptorove aktivnosti mora se pripisati nekoj drugoj, posmatračkoj i distanciranoj, a ispostaviće se i nadređenoj pripovednoj instanci.

Prirodu te instance možemo rekonstruisati tek iz perspektive celine antiromana, nakon što se čitalac upozna sa čitavim spektrom pripovednih modusa, transformacija autorske instance i njenih odnosa sa (jednako promenljivim) junakom Romanom. Te transformacije nemaju samo vrednost *tipoloških varijacija* već i *ireverzibilnu evolutivnu*

*logiku*, na osnovu koje se do kraja knjige, a posebno nakon samoponištavanja antiromanesknog projekta, kao ishodišna i nadređena pripovedna instanca ozakonjuje transfikcionalna instanca pisca knjige, Marka Ristića. Pošto je to istovremeno ona *bazična* instanca naracije shvaćene kao komunikacijski čin između autora i čitaoca, ta je autorska pozicija i *tipološko-hijerarhijski* i *evolutivno-hronološki* nadređena svim pripovednim varijacijama i „maskama“ koje parcijalno (za)uzima u antiromanu. Tako u pomenutom poglavlju *Bez mere* između glasa autora-komentatora iz *fusnote* i figure autora-skriptora u *tekstu* postoji *tipološki kontinuitet* (pošto su u pitanju dve realizacije iste, osnovne i nadređene pripovedne instance), ali i *hijerarhijski odnos* koji je nametnut ireverzibilnom linearnom kompozicionom logikom antiromana koja je jednu (bazičnu i najdublju) iz čitavog varijeteta narativnih pozicija opredelila kao ishodišnu i nadređenu.

Drugim rečima, glas koji je nadležan za delinearizaciju teksta fusnotom i komentar o jedinstvu sadržaja i forme u trenutku dok autor-skriptor ispisuje violentno sintaksičko nadiranje ruke Romana/teksta, jeste glas tog istog autora-skriptora, ali iz jednog od njegovih kasnijih otelotvorenja, odnosno iz *naknadnosti* u okviru koje će se on od jednog trenutka neopozivo poistovetiti sa autorom dela. Ono vreme *naknadnosti* koje je inherentno jedinici fusnote, omogućava da se u tu posterirnost uključi i naknadnost samog teksta antiromana, odnosno da se u ulozi komentatora partikularnog momenta teksta pojavi jedna od budućih inkarnacija pripovedne instance koja reguliše taj partikularni momenat dela.<sup>272</sup> Slično kao i u slučaju Romanovog spiralnog sintaksičkog kretanja (gore-napred), ta *buduća inkarnacija* (s postfikcionalnog kraja antiromana – napred) istovremeno je samo jedna *atemporalna tipološka varijacija* (zasnovana na hijerarhiji pripovednih instanci – gore) autorske instance, kao bazične instance svakog narativa shvaćenog kao komunikacijski čin na relaciji autor – čitalac (v. O'Neill 1994: 75). U tom smislu, koegzistencija dva modaliteta autorskog glasa na datoj stranici antiromana predstavlja koliko mešavinu vremenskih planova antiromana, toliko i kontaminaciju njegovih pripovednih instanci. U tu vrstu dubinskih eksperimenata sa književnom i pripovednom formom, integrisana je i paratekstualna jedinica *fusnote*, i to prevashodno na osnovu njenih *strukturnih* osobina, tj. svojstva *delinearizacije* i *naknadnosti* u odnosu na osnovni tekst.

---

<sup>272</sup> Da je komentator koji se oglašava u fusnoti poglavlja „Ruka u oklopu“ vezan za neku od poznih, po svojoj prilici i krajnju autorsko-biografsku instancu iz završnih, postfikcionalnih delova antiromana, svedoči sadržaj te fusnote, koja je u korelaciji sa fusnotom o istoj temi jednačenja sadržaja i forme (na primeru obrta u jednoj Lotreamonovoj rečenici) sa samog kraja antiromana (v. Ristić 1986: 227).

2) Drugi primer atipične upotrebe fusnota u *Bez mere* tiče se predepiloškog poglavlja „Načela“, u kojem se jedna ekstenzivna *fusnota* direktno nadovezivala na *epigraf* poglavlja, da bi se na tu fusnotu od drugog izdanja antiromana dalje nadovezala autorova *naknadna beleška*, čime se *paratekst*, od epigrafa preko fusnote do beleške, praktično sasvim osamostaljuje u odnosu na tekst koji okružuje i u čijoj bi funkciji trebalo da bude (što smo sve detaljnije opisali u odeljku o paratekstu). Ovaj primer osamostaljenja paratekstualnih jedinica *epigrafa*, *fusnote* i *naknadne beleške* ukazuje kako na tipografsko raslojavanje stranice i topološko raslojavanje antiromana, tako i na različite *temporalnosti* implicirane ovim jedinicama, pa i na problem *narativne instance* kojoj se mogu pripisati intervencije u paratekstu. Ako postavljanje epigrafa na čelo poglavlja možemo smatrati delokrugom implicitnog autora (čije intervencije tu prepoznavamo u izboru citata, odluci o njegovom prevođenju ili neprevođenju i sl.), glas koji se pojavljuje u fusnoti i komentariše epigraf pripada već drugoj, u odnosu na epigraf (i sam tekst) *vremenski naknadnoj* instanci. Ta *immanentno naknadna* instanca na narednom stupnju, tj. u *naknadnoj belešci* dodatoj pri preštampanju antiromana, postaje i ona celokupnom delu kao zaokruženom i objavljenom entitetu u celosti *naknadna* i *eksteriorna* autorska instanca (pod koju se mogu podsvesti sva dela koja se uz ime Marka Ristića nalaze na spisku „od istog pisca“, uključujući i sva ona koja su objavljena nakon *Bez mere*). Inherentna naknadnost fusnote tu se pokazuje u svom kapacitetu da integriše ne samo naknadno vreme immanentno *temporalnosti* antiromana, već i onu posteriornost koja nastupa nakon objavljivanja dela i kroz dijalektiku njegovih višestrukih izdanja.

Navedeni primeri pokazuju kako su fusnote, naizgled marginalan i za fiktionalna dela neuobičajen element, bile uključene u neke od najsloženijih eksperimentalnih postupaka Ristićevog antiromana. U svom polivalentnom liku, fusnote su, kao tipičan marker *erudicije*, sredstvo problematizacije *fiktionalnosti* dela i *strukturnih* eksperimenata, istovremeno bile deo *metafikcijskih*, *antiromaneskih* i *intertekstualnih* aspektata Ristićevog „enciklopedijsko-poetskog ogleđa“.

*Katalog*



Enciklopedijski narativi, kako smo već naveli, svoju strukturu, proporcije ili „čudovišnost“ obično sugeriraju kroz neke od prepoznatljivih autoreferentnih figura, kao što su krug, ogledalo, drvo znanja, lavirint, mreža, knjiga, katalozi, biblioteka, Vavilonska kula i sl. Da bi ovi motivi bili prepoznati kao diferentno svojstvo enciklopedizma određenog dela potrebno je, svakako, da budu dovedeni u određenu korelaciju sa pitanjem odnosa dela i totaliteta, jedinstva i mnoštvenosti, strukturno-organizacionih principa teksta ili narativnih postupaka. Za antiroman M. Ristića karakteristično je da se u njemu može naći gotovo celokupan repertoar emblematike enciklopedizma, kao i druge figure koje (auto)tematizuju pitanje kataloškog zbrajanja ili (ne)predstavivosti totaliteta. Kao samosvesna „poetska enciklopedija“ i „bezoblično čudovište za ujed“, antiroman *Bez mere* bio je i mala enciklopedija enciklopedijskih figuracija.

Figura *kataloga* nije samo jedna od klasičnih figura enciklopedizma već i neka vrsta enciklopedijske strukture u malom. Katalog može biti realizovan parcijalno, kroz liste, spiskove i različite forme nabiranja u pojedinim delovima teksta, ali predstavlja i globalni organizacioni i kompozicioni princip enciklopedijskih narativa. Enciklopedijski narativi epizodičko-fragmentarne strukture, kojima pripada i *Bez mere*, napuštaju kompoziciono jedinstvo zasnovano na uzročno-posledičnoj konzistentnosti narativnog zapleta i grade se kao visoko segmentirani niz osamostaljenih jedinica, „kadrova“, „indeksa“ ili „unos“, analogan kataloškoj, zborničkoj ili enciklopedijskoj strukturi. U Ristićevom „enciklopedijsko-poetskom ogledu“ *kataloški princip* može se pratiti upravo u naznačenom rasponu: od *kataloške kumulacije*, popisa i nabiranja u parcijalnim delovima teksta, do kataloga kao globalnog *kompozicionog* načela, ali i kroz eksplicitnu *(auto)tematizaciju* katalogizovanja kao postupak i u raznim varijacijama *kataloških figura* kao oznaka enciklopedijske kumulacije i problematizovanja ideje totaliteta.

1) Načelo *kataloga* kao ekvivalent strukture antiromana Ristić je tematizovao kada u Predgovoru drugom izdanju *Bez mere* određuje kao „fragmentaran katalog *moderne mitologije*“. *Nepotpuna, poetska enciklopedija*, kako je delo bilo određeno u (para)tekstu prvog izdanja, (p)ostala je *fragmentaran katalog*, u paralelizmu po kojem bi *nepotpunost* odgovarala *fragmentarnosti*, a *enciklopedija* – *katalogu*. Oba određenja upućuju na Frajev opis lirskog, *epizodičko-fragmentarnog* tipa enciklopedičnosti karakterističnog za tematski modus. Moderna enciklopedija, kako to većina teorija naglašava, zna da je *nepotpuna* i *fragmentarna*, da su spiskovi, mreže i serije u čije se

„razgranavanje“ upliće nedovršivi, da na zbirajuće mesto *knjige-susreta* nikad ne stižu svi koji su pozvani, te da je enciklopedijska struktura upravo struktura provociranja i artikulacije te tenzije između nedovršenog i nedovršivog, otvorenog i zatvorenog, fragmenta i totaliteta koji se njime zaziva.

2) „Popis“, jedno od uvodnih poglavlja *Bez mere*, primer je autopoetičkog poglavlja u kojem je autor-skriptor – kojeg na ovom mestu prvi put zatičemo u samostalnoj (de)konstruktivnoj delatnosti komponovanja dela – eksplicitno eksponirao pitanje katalogizovanja kao romanesknog postupka. Činjenica da je jedno celo poglavlje posvetio poetičkom problemu *popisa* i istakao ga naslovom, govori o važnosti koju mu Ristić pridaje pri osmišljavanju *romana o romanu*. Popis se tu odnosio na nizanje kratkih asocijativnih fragmenata koji su bili svojevrsni prepis i „ekfraz“ filmova koje je Ristić u to vreme gledao, što će razotkriti u naknadnim beleškama. Nakon što je prvu polovinu (inače vrlo kratkog) poglavlja ostvario postupkom nizanja ili popisa začudnih filmskih scena, autor je naglo menjao strategiju i ostavivši jednu popisnu rečenicu nedovršenu („I jedan automat . . .“, 41) prelazio na verzalom ispisanu „psovku“ („DO ĐAVOLA!) i drugi segment poglavlja posvećen (auto)kritici postupka automatskog katalogizovanja i popisa. Pored toga što na mikronivou poglavlja sadrži i najavljuje globalnu figuru finalnog samoponištavanja celokupnog (anti)romana („Predznaci raskida“), polemički pristup jednom od zaštitinih znakova enciklopedijske forme u „Popisu“ naizgled je u kontradikciji sa enciklopedijskom poetikom i kataloškom strukturom antiromana. Za razumevanje ovog poglavlja, kao i *saldo mortale* momenta vezanog za autokritiku „dvostruko apsurdnog“ metafikcijskog i citatnog pisanja kojim je delo ostvareno, neophodno je imati u vidu globalni autokritički i samoosporavalački duh antiromana. Tu retku vrstu autokritičke strukture koja se sebe ovlašćuje za kontradikciju i autonegaciju možemo posmatrati i kao konstitutivnu za enciklopedijski diskurs, još od Didroa. Samostalnost odrednica, ili poglavlja, omogućavala je koegzistenciju oprečnih tonova, oblika i stavova, pa i najređeg stava samoponištavanja. O partikularnom i ograničenom važenju kritike načela popisa ili kataloga svedoče kako drugi odeljci antiromana ostvareni, kao što ćemo uskoro videti, upravo kao popisi, katalozi i nabranja, tako i autorovo preciziranje u drugom delu poglavlja na koju specifičnu vrstu popisa misli.

Bila je to kritika racionalističkog načela zbrajanja, klasifikovanja, sistematizacije, navođenja i prepričavanja, dakle ostataka filozofije i etike „buržoaskog pozitivizma“ i

„numizmatičke“ i „filatelističke“ pasije koju reprezentuje realistički roman. Kao što su, po Sent-Amuru, modernističke enciklopedije građene kao alternativa homogenizujućem tipu epskog totaliteta, kataloški princip i enciklopedizam *Bez mere* bili su deo *antiromanesknog* projekta, koji teži alternativnim, subverzivnim i inovativnim oblicima enciklopedijskih struktura i prosedeja. Zato autor-skriptor „Popisa“ odustaje i od „primenjivanja moderne psihijatrije“ kojim je otpočeo poglavlje („jer i ludnice potpadaju pod bogobojažljivo zbrajanje stanovništva“, 42), i pokazuje da nizovi mogu biti prekinuti i stati otvoreni („ostavljam na volju da kompletirate kako god znate svoje herbarijume, svoje numizmatičke zbirke“, itd., 42).

Kada se kumulativna kataloška nabranja budu pojavljivala u daljem tekstu antiromana, ona će biti deo inovacijskih poetičkih strategija. Kataloškom načelu pripada postupak metanarativne sintaksičke *rekapitulacije* koji Ristić primenjuje u poglavlju „Roman“ i na drugim graničnim mestima antiromana, gde se nakon naglih pripovednih prekida vrši obnavljanje, linearizovanje i sumarno ponavljanje ključnih momenata prethodnog narativa, kao u nekoj vrsti ubrzanog kinematografskog snimka i „popisa“ ključnih narativnih kadrova. Kataloško načelo tekstualne organizacije nalazimo u lirski intoniranim (sve)obuhvatnim spiskovima podzemnih „podruma univerzalnog“,<sup>273</sup> ili u katalogu varošskog svakodnevlja kontraponiranog načelu ljubavi,<sup>274</sup> kao i u drugim varijacijama kataloških nabranja i zbrajanja koje ćemo opisati u nastavku.

4) Enciklopedijsko-kataloške figure Ristić koristi i kao oznake za tekstualnost i antiroman u celini. Takav je slučaj sa Romanom, perosnifikacijom žanra i dela, koji na kraju dramske završnice *Bez mere* izranja kao neka vrsta *Nojevog kovčega* nad potopom reči i morem nesvesnog.<sup>275</sup> U tom pogledu centralna je figura teksta kao *zamka* i *lavirinta* kroz čije se diskontinualno pripovedanje ipak provlačila spasonosna nit –

---

<sup>273</sup> Up. katalog anaforski struktuiran oko opšte zamenice „sve“: „Šta će sresti na tom krtičijem putu, šta će iščupati iz ove utrobe? Tu leže, tu riju sebi tajno leglo / svi snovi zamagljenih pristaništa, sve barke nebeske, sve barke ribarske, svi zvuci beskrajno ražaljenih truba, svi neizbežni porazi na rubu nehatne ravnodušnosti, sve strepnje u razuzdanim kolima bačenim na nizbrdce drumske, sve oči uperene u ljubljeno telo žene, sva tela u ljubavi, sve visoravni ljubavi, sve kosidbe ljubavi“ itd., preko nešto više od jedne stranice knjige (1986: 108–109).

<sup>274</sup> „[...] gledam povorke električnih svetiljaka ogledane u varoškim rekama, komešanje banknota, prazne flaše od mineralne vode, cedulje poluocepljene sa njih, hipoteke, hipologije, hipotenuze, katete, iznad ljubavi gledam iskrivljena pakosna lica, zgusnute oblake sveg onog što će da je pritesni, raskriljene ukradene knjige, uzaludne reči pravdanja, panseksualne teorije, brakorazvodne parnice, stid zatrudnelih devojaka, lik jednog ljutog bradatog čoveka [...] Vidim i ulicu, prolaznike, osvetljene bioskope, i neki fijaker vučen jednom bezimenom životinjom [...]“ (153).

<sup>275</sup> „Splav naš, dragano moja opet kraj mene, postao je ovaj kovčeg nad potopom [...]“ (197). Motiv lađe, galije i broda jedan je od centralnih simbola posebno u drugom činu dramskog odeljka *Bez mere*.

„konopac obešenog, Ariadnin konac, ili predivo Parki“ (204), odnosno ruka Dame ili ljubavi.<sup>276</sup> Ta nit će na kraju ipak biti presečena kako bi se antiroman otvorio novom tipu totaliteta koji je slutio i istraživao – totalitetu života u nezaustavljivom vremenskom protoku. Cirkularna figura kojom se okončavala prva završnica antiromana („Jedan je isti korak, u bezbrojnosti, označavao i vezivao sve korake, jedan je isti talas bez mere...“, 197), spajajući poslednju sintagmu teksta sa naslovnom sintagmom knjige, bila je jedna od klasičnih uroborus figura totalizacije, kao što je etimološki sadržana i u samom pojmu enciklopedije kao cikličnog i povratnog obrazovanja (ἐγκύκλιος παιδεία).

Kataloško-enciklopedijske figure *Bez mere* imaju još nekoliko važnih varijacija. Jedna od njih jeste i već pominjana geodetsko-arheološka figura *sedimentnih slojeva* zamka kulture, kao nataloženog kulturnog blaga i *biblioteke* namenjene „strpljivim“ eruditskim „ronjenjima“, koja je, varirajući globalnu arhitektonsku metaforu zamka, kulturološke i enciklopedijske konotacije pridavala jednom fenomenu prirodnog sveta (56–57). Dve eminentno enciklopedijske metadiskurzivne figure Ristić uobličava pri konstrukciji nemoguće topografije svog antiromana: figura *nemogućeg kruga*, savršenog „kružnog geometrijskog mesta“, bez spoljašnjosti i uglova koji je „hermetičan kao večnost“ (77–79), odnosno figura *sveobuhvatajuće spirale*, levka „po čijim se zidovima kovitlaju svi kontinenti i komade biografija svih ljudi“ (89). Za moderne enciklopedijske narative određujuća svest o nepotpunosti, fragmentarnosti, paradoksalnosti ili narušenosti svakog totaliteta, u *Bez mere* je sugerisana i figurama *ruševina*, *džeza*, *razbijenog ogledala*, *rascvetalog pucnja*, ili *đubrišta* (o kojima govorimo kasnije). Njihova struktura *rastakajućeg pluraliteta*, „gde nema snage jače od razjedinjenja“, predstavlja naličje centripetalnih sila homogenizacije: zamak ili ruševina zamka, đubrište svakodnevice ili đubrište nesvesnog, predstavljaju lice i naličje istovetne kataloške figure *jedinstvenog mnoštva* ili *jedinstva višestrukosti*.

5) U metatekstu i fusnotama *Bez mere* evociran je i lirski enciklopedizam ili „pesnički integrativizam“ Malarmeovog „poetograma“ Knjige (Jerkov). Malarmeovu Knjigu Ristić razumeva kao „duhovno oruđe“ koje je doprinelo „*stvarnim*, tj. pre svega najodlučnijim, najrešenijim prolomima čovečjeg duha“ (222) i kao takvu brani od

---

<sup>276</sup> „Labirint njegove mržnje, da li će lakše izaći iz njega ako ga vodi njena vrela zaljubljena ruka. Njena ruka koju on sve čvršće steže, sve poverljivije, sve predanije. [...] Pod zemljom, sa jednom nevidljivom rukom u ruci, u tami“ (110).

sentimentalno-lirskih tumačenja i simplifikacija u tadašnjoj književnoj kritici. Ristićevo viđenje Malarmeove Knjige bez sumnje je i Ristićevo vizija o vlastitoj knjizi *Bez mere* kao jednom takvom „oruđu“ apsolutnog (književnog) duha, koje participira u odabranom „duhovnom kontinuumu“ nastojeći da ga jasno kompilacijski i komentatorski naznači. Još je značajnije da svoju Knjigu Ristić razumeva i u skladu sa starom mističko-religioznom metaforom *knjige života*. Na ovo značenje Ristić upućuje kada *diskurs o knjizi* uobličava kao alegorijski *diskurs o životu*, tako da govoreći o svojoj knjizi on uzima samo „jedan nevažan primer, a dodirujem osnovne uslove svakog života“ (205). Raspravljajući o jedinici predgovora – koji se u *Bez mere* nalazi u jednom od poslednjih poglavlja – Ristić apostrofira neuralgični enciklopedijski odnos *pars pro toto*, odnosno princip *fragmentarnosti* kao ograničenje koje podjednako važi za fragment *predgovora*, za svako pojedinačno *delo/knjigu*, ili svaki *život* u celini: „Mogućno je, logično je, razumljivo je, potrebno je, onome što već samo po sebi i neizbežno odlomak, deo nečega, ostaviti taj izgled fragmenta. [...] Ostavljam vas neobaveštne da li govorim o onom fragmentu predgovora ili o životu i o smrti“ (209). Koristeći se tim ezoterijsko-alegorijskim diskursom koji govoreći o strukturi knjige govori o zakonitostima života, Ristić srodnu analogiju aktivira i povodom *mitskog prelaza granice*, kao stupanja u život/knjigu/zamak, ili izlaska iz njih, pri čemu bi pad u tamnicu jezika i života bio jednako arbitraran i sudbonosan kao i pad u Knjigu i njen poredak znakova.<sup>277</sup>

6) Za poetički profil nadrealističkog antiromana najkarakterističnija intervencija tiče se izgradnje *dinamičkih* kataloških figura vezanih za neiscrpnost, nelinearnost i akauzalnost *nesvesnog* i/kao *jezika*. Psihoanalitički inspirisane figure nesvesnog kao lavirinta i nesicrpne jezičko-tropičke enciklopedije, spadaju u specifično nadrealistički doprinos enciklopedijskom diskursu u srpskoj književnosti. Po načinu stilizacije i eksplikacije, ove figure povezuju se kako sa protejskim figuracijama ili arhitektonskim metaforama *barokne* poetike, tako i sa organskim figurama visoke *romantike*. Figure nesvesnog kao enciklopedije jezika i fantazmi nalazimo u metaforama podzemnog *lavirinta*, *rudnika*, *zamka* ili *groblja*. Nesvesno je rudnik gde „vri debela ruda“ „vanredne

---

<sup>277</sup> „Na pragu preko koga se ulazi u jednu knjigu, u iskazani deo jednog života, ili na pregu preko koga se izlazi iz nje, pogledam je, činim li ja što drugo u ovom času? [...] šta smemo da ponesemo sa sobom, prekoračujući taj prag. Možda bi se sva noć skovitala u sobu, kad bi vrata ostala samo malo duže otvorena, sva noć koja bi nam pokazala svoje rubove ozarene magijom i tajnom snagom, ali vrata se eto odmah zatvaraju za mnom. Nikakvog opravdanja nema moj prelazak. Ja, baš ja, koga đavola sam došao na ovaj svet, šta sam tražio na ovim sleđenim poljima, šta sam uneo u ove neprovetrene odaje, šta sam izbavio iz knjih?“ (206–207).

vansvesne misterije“ i neiscrpna heraklitovska „igra vatre“, koja i sam pokušaj da joj se pristupi pretvara u kataloško nizanje: „prodirati, topiti, spaljivati, obasjavati, ništiti, eksplodirati, izobličavati, pretapati. . . bezbrojne su igre vatre“ (137). Taj „mistični rad“ na ukrštanju „reči i snova“, jezika i nesvesnog, vodi ne samo do „plamsanja zgarišta memorije“ već i do nesvesnog kao *đubrišta* kulturne memorije i „trulih otpadaka literature“ (137). (Pred)osećanje nesvesnog kao kolektivnog i polifonog, posebno karakteristično za oniroidnu dramsku završnicu *Bez mere*, najočigledniji je moment pokušaja da se nesvodivom *pluralitetu* nesvesnog obezbedi adekvatna jezičko-poetska artikulacija. Važna dimenzija te enciklopedije nesvesnog i/kao jezika jeste ne samo kvantitativna već i supstancijalna nepredstavivost njenih „dimenzija“ i strukture, koji se opiru osnovnim logičko-kauzalnim i vremenskim pretpostavkama jezičke komunikacije (up. poglavlje „Ruža sna“).

Taj *kvalitativni diskontinuitet* formi nesvesnog pred enciklopedijski projekt postavljao je drugačija i nova ograničenja, koja antiromaneskna forma pokušava da apostrofira i savlada izgradnjom baroknih, protejskih, pokretnih i anamorfičkih figura, koje je trebalo da sugerišu nove, *simultanističke* i *dinamičke* vidove nepredstavljivog totaliteta. U te polidimenzionalne figure spadaju slike prostora koji se prepliću i ukrštaju, „prodirući“, „ponirući“ ili „tonući jedan u drugi“ (147), slike onoga što nužno i ostaje van artikulacije,<sup>278</sup> mebijusovski model *ruže sna* (74–75) ili pulsirajućih *krtičnjaka* „koji nečujno prskaju kao vulkani i rasplinjuju se“ (154). Kulminaciju postupka kumulacije enciklopedijskih i kataloških metafora nalazimo u figurama *totaliteta* koje obeležavaju završni nokturalni karneval glasova „Doživotna sloboda“. Tu se srećemo ne samo sa čitavim katalogom tipičnih enciklopedijskih figura već i sa njihovim protejsko-baroknim simultanitetom, prožimanjem i pretapanjem, koji „razara zakone verovatnoće i perspektive“. Jer, ta *bezmerna gradina, noć govora* i *sva noć sveta* inscenirana u „Doživotnoj slobodi“ istovremeno je i: *sabat, strašni sud, vavilonska kula, pozornica sveta, fabrika, džinovski moderan hotel, tamnica, bolnica, piramida, krtičnjak, zamak* i *razgranata sedimentarna zgrada-varoš* (157–158). Taj finalni *katalog enciklopedijskih figura* datih u protejskom simultanizmu njihovih „preplitanja“ i pretapanja, može se uzeti kao ona krajnja barokno-rizomatska figura *bez mere*, kojom je nadrealistički antiroman nastojao da artikuliše novonaslućeni *enciklopedizam nesvesnog*.

---

<sup>278</sup> Kakve su, na primer, „reči-vizije“, „žrtvovane“ „isključivošću baš one jedne izabrane, nametnute“ (152).

#### 4. 4. 2. 4. ANTIROMAN KAO ENCIKLOPEDIJA ŽANROVA

U određenim teorijama žanra, kao kod M. Bahtina i M. Rober, roman je definisan kao „nadžanr“ posebnih kapaciteta za integraciju drugih žanrova i formi. Barokni roman služi kao ultimativan primer žanrovske omninkluzivnosti romana, a romantička teorija prva je roman definisala kao enciklopediju svih rodova i žanrova. Obe književne tradicije bliske su poetici Ristićevog nadrealističkog antiromana. Žanrovska hibridnost u tolikoj meri određuje strukturu i poetiku Ristićevog dela da nije mogla ostati kritički neprimećena. J. Delić pisao je o četiri tipa diskursa koji se mogu registrovati u *Bez mere* i naznačio moguće proširenje nizom manjih žanrova. J. Novaković nedavno je skrenula pažnju na hibridnost *Bez mere* kao dela koje, u skladu sa nadrealističkom poetikom, kombinuje tekst i sliku i mnoge manje žanrove.<sup>279</sup> Dosadašnja tumačenja, međutim, ne osvetljavaju pun opseg žanrovske hibridizacije u Ristićevom delu, niti njen smisao iz perspektive teorije i poetike (anti)romana.

Na prvom mestu važno je primetiti da kumulacija i tretman žanrova u *Bez mere* i kvantitativno i kvalitativno prevazilazi kodove žanrovske hibridizacije čak i u (srpskoj) avangardnoj prozi. To je prevashodno posledica činjenice da je generičko hibridiziranje u *Bez mere* deo jednog ozbiljnog, *ekstenzivnog* i *sistematskog* antiromanesknog projekta visoke teorijske osvešćenosti i dubokog generičkog pamćenja. Za razliku od kratkih eksperimentalnih formi avangardnog romana, Ristićev antiroman je bio metodičan i obiman „enciklopedijsko-poetski ogled“ koji za predmet uzima upravo formu romana, u njenim dijahronijskim projekcijama i sinhronijskim realizacijama. *Bez mere* je u tom smislu bilo *sintetično* delo avangardnog eksperimenta, svojevrsna avangardistička *suma*, koja je istrajavala upravo nad onim problemima forme koji su obično uslovljavali, odnosno rezultovali „kratkoćom“ eksperimentanih avangardnih (anti)romana.

M. Bahtin je dve stilske linije evropskog romana definisao i kroz dva tipa enciklopedičnosti: *žanrovsko-kompozicionu* enciklopedičnost prve linije, i *jezičko-stilsku* enciklopedičnost druge linije. „Dve enciklopedijske vizije imaju nešto zajedničko – totalizujuću perspektivu koja objedinjuje sve što postoji u jednoj epohi i jednom književnom izrazu, i nešto različito – nivo na kome se elementi složenije književne

---

<sup>279</sup> Ove kritičke doprinose smo detaljnije izložili u odeljku o recepciji *Bez mere*. Povodom Bahtinovog, romantičkog i drugih stanovišta o žanru romana koje ćemo u ovom poglavlju evocirati treba imati u vidu uvodni deo teze posvećen teoriji romana.

tvorevine (tj. romana) objedinjuju“ (Jerkov 1998: 16). U skladu sa programskom obnovom tradicije romanse, Ristićevom „enciklopedijsko-poetskom ogledu“ *Bez mere* bila je svojstvena pre svega *žanrovsko-kompoziciona* enciklopedičnost koja je obeležila prvu stilsku liniju i svoj krajnji izraz imala u *baroknom* romanu. Taj tip *žanrovsko-kompozicione enciklopedičnosti* podrazumevao je relativnu zaokruženost i samostalnost pojedinačnih žanrova i oblika koji su mozaički unošeni u roman, iz kog bi se lakše mogli i ekstrapolirati. S obzirom na sauslovljenost poližanrovske mape i kompoziciono-strukturnih aspekata *Bez mere*, u tumačenju će nas zanimati pre svega taj distinktivni i žanrovsko-kompozicioni tip enciklopedičnosti. Pre nego što pređemo na taj skup problema, osvrnućemo se dijalogičnost i oblike hibridne, dvoglasne reči u Ristićevom antiromanu.

### ***Dijalogizam reči u antiromanu***

S obzirom na patetičnu reč i tendenciju ka apstraktnoj stilizaciji koja definiše tokove *Bez mere* posvećene karakterizaciji Romana kao „junaka svih doba“ viteške romanse, reklo bi se da je dijalogičnost nadrealističkog antiromana pre svega ona *posredna dijalogičnost* koja se u romanima prve stilske linije ostvarivala tek na fonu jezičko-govorne raznolikosti koja je ostajala van romana, ali je iz te spoljašnjosti implicitno dijalogizovala ono što se ukazuje kao monologičnost i jednojezičnost stila (up. Bahtin 1989: 137–140). Apstraktno-stilizirajući, patetično-barokni ili romantičko-poetski stil *Bez mere*, međutim, imao je jasnu i jaku *polemičku* funkciju s obzirom na književni kontekst u kom se pojavljuje. Kao eksplicitan gest odbijanja „stila neposredne informacije“ karakterističnog za realistički društveno-psihološki roman, apstraktno-idealizirajući stil nadrealističkog antiromana bio je *dvoslojna polemička reč* u kojoj je trebalo čuti i ideološki dominantnu romanesknu reč koja je njime „grozničavo“ osporavana.

Za razliku od dela iz dalje prošlosti za koje je teže rekonstruisati implicitnu parodičnost ili dijalogičnost koja je dopirala iz konkretnog društveno-istorijskog konteksta, u slučaju *Bez mere* snagu dejstva tog konteksta moguće je rekonstruisati, i to ne samo kroz sekundarne izvore i uobičajene književnoistorijske procedure, već pre svega zahvaljujući tome što je taj društveno-polemički kontekst doveden na imanentnu



pozornicu antiromana i čini sastavni deo njegovog diskursa. Ono što predstavlja *implicitni* reper dijalogičnosti apstraktno-idealizirajućeg stila *Bez mere*, sam antiroman eksplicitno registruje i ogoljava u svom drugom, antiliterarno-polemičkom toku. Taj drugi tok *Bez mere* mnogo je bliži drugoj stilskoj liniji evropskog romana i njenoj dijalogizovanoj satirično-parodijskoj reči. Tako je u dva imanentna toka *Bez mere* oličen i dvostruki dijalogizam romaneskne reči: onaj (pseudo)monološki koji se prepoznaje posredno, tek na podlozi govorne raznolikosti koja ostaje van romanesknog diskursa, i onaj koji tu raznolikost upija u sebe i eksponira kao dijalogizovanu, društveno valentnu i polifonu reč u romanu. U tom smislu dvoliki nadžanrovski prospekt *Bez mere* moguće je posmatrati i kao hibridizaciju dve stilske linije romana, odnosno jedan od njihovih preseka gde se „stilizacija materijala sjedinjuje sa njegovom govorno raznolikom orkestracijom“ (Bahtin 1989: 140). U najvećem broju slučajeva njihovo ragrađenje je, uostalom, sasvim uslovno i metodičko, kao što će to pokazati i primeri koje ćemo navesti.

Dijalogizovana reč i heteroglosija mnogo dublje prožimaju poetiku *Bez mere* nego što bi se to zaključilo s obzirom na programsko opredeljenje za revitalizaciju stilski monologičnije struje evropske romanse. Tipologija hibridne i „tuđe reči“ u Ristićevom antiromanu uvodi i određene reakcentuacije u smisao i funkcije dijalogizma u romanu, pomerajući ga ka jednoj drugačijoj, introvertnijoj vrsti društveno-ideološke mobilizacije jezika u prozi psihoanalitičke ere.

1) Najpre treba primetiti da samosvestan i društveno senzibilan diskurs antiromana ne propušta da zabeleži samu činjenicu implicitne dijalogičnosti reči i ogoli diskurzivne procese njenog „kidnapovanja“ i prisvajanja za vlasti program značenja. Retoriku „prevrednovanja“ značenja reči i ogoljavanja njene zavisnosti od opšte upotrebe u društvu svog vremena, zatičemo kao implicitni „belicizam“ reči na raznim mestima antiromana. Primeri su uglavnom praćeni i karakterističnim tipografskim i ortografskim signalima – *kurziv*, *znaci navoda*, *fusnote* ili *parenteze* – koji i materijalizuju imanentno podvajanje i konfliktnost reči, razapete između njene „ulične upotrebe“ i njene upotrebe u antiromanu. Nekoliko primera koje ćemo navesti ilustruju Bahtinovu tezu da:

„svaka konkretna reč (iskaz) nalazi predmet prema kome je orijentisana, uvek, tako reći, već prokazan, osporen, ocenjen, obavijen koprenom koja ga zatamnjuje ili, naprotiv, svetlošću već rečenih tuđih reči o njemu. On je obavijen i prožet opštim mestima, gledištima, tuđim ocenama, akcentima. Orijetisana na svoj predmet, reč ulazi u tu dijaloški uznemirenu i napetu sredinu tuđih reči, ocena i akcenata, upliće se u njihove složene uzajamne odnose [...] sve to može ssuštiniski oblikovati reč, taložiti se u svim njenim smisaonim slojevima, učiniti složenijom njenu ekspresiju, uticati na čitav stilski oblik“ (Bahtin 1989: 31).

a) Upotrebiti određenu reč često znači usvojiti čitavu ideološku poziciju koju ona implicira, pošto jezik i određeni tip njegove upotrebe podrazumeva projekciju čitavog sistema egzistencijalnih, etičkih, estetskih vrednosti ili epistemoloških stanovišta. Tako, reći da je unutrašnji predeo misli „fiktivan“ (u smislu zamišljen, nestvaran), aktivira dvosmislenost te reči, ali i pripisivanje određenih vrednosnih stavova tim značenjima:

„Mesto, međutim, koje u fiktivnom unutrašnjem predelu misli...

(no zašto „fiktivnom“? slab zar toliko pod uličnim smislom reči . . . no po čemu 'uličnim'? živi ta reč, svojim nepogodama i svojim lepim vremenom [...] živi kao svaka druga reč, nosi i na ulici svoju bogatu šarenu haljinu na kojoj ni mrlje od prosutog mastila svih filologa na svetu ne mogu pomutiti rujne šare koje se prelivaju [...])“ (Ristić 1986: 61–62).

Ukoliko bi filološko i „ulično“ značenje reči „fiktivan“ bilo diskreditujuće za „unutrašnji predeo misli“, svodeći ga na nedelotvornost i nesupstancijalnost – i u tom smislu sasvim suprotno značenju koje Ristić želi da joj pripíše, pozitivno valorizujući upravo dematerijalizaciju i derealizaciju stvarnosti – onda bi u ovom konfliktu značenja „jezička politika“ nadrealističkog antiromana bila zadržavanje uvek iznutra polifonične „bogate šarene haljine“ reči čije asocijativne šare i arabeske ni filologija ni kurentna ideološka upotreba neće „pomutiti“ ni ukinuti. Već u ovom primeru vidimo kako je bahtinovski dijalogizam reči za Ristićev antiroman 1928. osvešćeno i autotematizovano svojstvo romanesknog diskursa.

b) Na sličan način, u pasusu posvećenom pitanju legitimacije *današnjice*, čitalac *Bez mere* je kroz niz izraza čija ne dvoglasnost bila označena *kurzivom* i komentarisana u *parentezi*, najzad sproveden i do *fusnote* u kojoj reč biva prepoznata kao „lavirint“,

zamac pun „neočekivanih hodnika“, iskaz koji pored svojih ideološki proskribovanih i rabljenih značenja (škola, crkva) sadrži imanentne semantičko-asocijativne potencijale „neslućenih odjeka“:

„Ne optužujući je, ne *blagosiljajući* je, (sa svima sumnjivim uvojcima ovog bljutavog izraza), kažem *današnjice*, više iz navike, više iz slabosti. Presuđujem inače, iako bez prava: jer neodgovoran, *neprimeran*,\* ali ovaj put ne presuđujem, jer u današnjici, u tom pokretnom vratolomnom skrovištu, krije se glas na koji se pevaju reči moje sudbine.

\* „*Vladanje primerno*“, još jedan izraz, još jedan labirint koji ne poznaje sve neočekivane hodnike svoje sopstvene mudrosti; vuče se po katedralama, po skamilijama, kao neslućeni odjek bez smisla jednog istinitog glasa, jednog apsurdna“ (72).

Kao i u prethodnom primeru, neoficijelna značenja i unutrašnja asocijativna razgranavanja reči legitimizuju se kao bazična polivalentnost i implicitna „alegoričnost“ jezika. Metafora o reči kao „lavirintu“ s „neočekivanim hodnicima“ ili „uvojcima“, primer je Ristićevog prenosa enciklopedijskih figura na sam entitet jezika koji se, kao i roman-zamac u celini, imaginira kao lavirintsko-rizomski prostor, gde je i svaka reč svojevrсни „vrt sa stazama koje se račvaju“.

c) U ogoljavanju dijalogičnosti i unutrašnjih dimenzija reči antiromaneskni diskurs je osveščivao svog čitaoca da se kreće kroz višedimenzionalni i živi univerzum jezičke polivalencije i borbe vrednosti kao borbe „rečnika“. U odnosu na dominantne jezičko-ideološke resurse i valorizacije formira se i relacioni, dijalogični diskurs antiromana, u kojem – između monološkog „biti za sebe“ i dijaloškog „prema njima“ – postaje opažljiva borba za nova značenja i restrukturaciju rečnika kao ideologije:

„Prema njima se osećaš kao galeb, toliko galeb da smeš da napišeš *galeb*, ti koji si kornjača pod korom svih svojih nedostataka. Neka se ma kakav nedostatak uvuče između tebe i njih, jer šta znači u njihovom rečniku 'nedostatak'?“ (98).

„jer ovo je jedna kritika života. Kritika koja ne potpada pod kritiku, života koji nije ono što vi nazivate život“ (151).

Dijalogično-polemička reč antiromana ne zasniva se, dakle, na mimetički inspirisanom uvođenju raslojenog sveta društvenog života i njegovih (jezičkih) reprezenata u proznu fikciju, već na pojačanoj lingvističkoj osetljivosti i samosvesti, koja ogoljava unutrašnje semantičke i ideološke „uvojke“ i bifurkacije opažene u reči/jeziku. U programsko-eksplikativnim polemičkim poglavljima *Bez mere* ta jezička samosvest data je sa patosom „odbrane i polemike“. Bez unutrašnje dijalogičnosti *parodijske* reči komičnih antiromana i kao izraz nostalgije za onim što su komičko-parodijski romani zapravo detronizovali, Ristićev romantički antiroman je u adaptiranom obliku registrovao i usvajao upravo društvenu raslojenost i dijalogičnost jezika epohe.

Pored tog osveščivanja i ogoljavanja *sukoba rečnika* u samom romanesknom diskursu, Ristićev antiroman upućivao je i na jedan novi tip dijalogičnosti, koji je u najužem smislu bio aspekt jednog novonastajućeg ideološkog i idejnog jezika epohe. Reč je o psihoanalizi i *unutrašnjoj dijalogičnosti* reči zasnovanoj na dijalektici između svesti i novog „crnog kontinenta“ nesvesnog.

2) Osobenom shvatanju jezika u Ristićevom antiromanu, kao i već opisanim dinamičkim enciklopedijskim figurama koje su nastojale da sugerišu podneblje nesvesnog, moglo bi se pridružiti i nekoliko zapažanja vezanih za efekte psihoanalitičkih uvida u kontekstu dijalogizovanja reči u romanu. Decentrirani, meki subjekt pisanja suočen sa nesvesnim i senzibilan za novo poimanje jezika kao samoproduktivne strukture, orijentisane na označiteljsku proliferaciju a ne „utilitarizam“ predstavljanja i referencije, uvodio je novi tip unutrašnje raslojenosti reči. Ako je, prema omiljenoj remboovskoj maksimi nadrealizma „Ja neko drugi“, taj nadrealistički *anti-subjekt* i *anti-ja* svog Drugog je spoznavao pre svega u *ogledalu jezika*.

Kao što je društvena, jezičko-stilska dijalogičnost podrazumevala povlačenje autora kako bi glasovima epohe, oličenim u junacima koji ih zastupaju, bilo omogućeno da se nastane u romanu, i ova unutrašnja dijalogičnost podrazumevala je srodnu vrstu *depersonalizacije*, u kojoj se autor povlačio i stavljao na *raspoloženje* glasovima drugih, ali ovaj put shvaćenim ka glas drugog (nesvesnog) u sebi. Tu *polifoniju nesvesnog* Ristić je inscenirao u dramskom delu *Bez mere*, karnevalu glasova „na rubu čistilišta i burleske“ u kojima se „iz unutrašnjosti, iz jezgra“ subjektiviteta „vaja spoljni lik“ (156). U nekoj vrsti *inverzije* u kojoj polifonija dopire iznutra a ne spolja, novi oblik

dijalogenosti realizovao se upravo iz potencijala i prerogativa *autorske* instance, koja je iz bahtinovske perspektive bila faktor monologičnosti romana, a koja se sad pokazuje kao iznutra podvojena instanca i garant novog tipa dijalogičnosti proznog diskursa.

Iz perspektive inverzije po kojoj polifonija dopire iz psihološke unutrašnjosti a ne društvene spoljašnjosti, vrlo je važno istaći da je u nadrealističkoj poetici upravo ta interna, psihoanalitička i intimna polifonija zadobijala specifično *društveni* značaj i smisao. U tom smislu je vrlo karakterističan društveni, *arhetipski* i *kolektivni* aspekt dramskog odeljka *Bez mere*, koji je zamišljen i kao *noć sveg ljudstva* koju pojedinac (autor) otkriva na dnu vlastite subjektivnosti. Drama je u književnosti, kako je pisao Fraj, analogno ritualu u religiji, „u prvom redu društvena ili skupna predstava“ (1979: 125). Ako i nisu bili realistički tipovi, junaci „kolektivne halucinacije“ u dramskoj završnici *Bez mere* bili su *arhetipski* junaci, često definisani po određenim društvenim, profesionalno-zanatskim karakteristikama, poput Zidara, Rudara, Mašinovođe i sl. U diskusiji o dijalektici subjektivnog i depersonalizacije, ličnog i kolektivnog, dakle i pojedinačnog i opšteg, koju autor daje u „Međuigri“ između dva čina „Doživotne slobode“, moguće je pratiti osnovnu nit argumentacije koju će u svojoj potonjoj esejistici Ristić razviti u teoriju o tome da se ključni *društveni konflikti* prelamaju upravo u psihološkim determinatama pojedinca, dakle u ljudskom nesvesnom, tretmanu želje, nagonu smrti i sl.<sup>280</sup> Na taj način unutrašnja polifonija zaista je, pored novog shvatanja jezika, psihe i subjekta pisanja, imala i *društveni* smisao u preciznijem (i specifično nadrealističkom) smislu.

3) Vraćajući se užoj temi dijalogičnosti kao intertekstualnosti, jednako važan aspekt „tuđe reči“ u *Bez mere* su uvodili i brojni *citati*, koji su uvek „spor“ više glasova i ishodište različitih procedura adaptacije i prevoda tuđe reči. Ako je po Mendelsonu enciklopedijski narativ uvek *poliglotski* i tematizuje problematiku jezika, a po Bahtinu epohalna *višejezičnost* optimalni društveni kontekst za roman, kroz internacionalnu avangardnu kulturu u *Bez mere* su, pored ostalog, prodirali drugi evropski jezici (francuski, nemački, engleski). Kao svojevrsan kuriozitet vredi izvodijiti i prisustvo jezika *latinskog srednjovekovlja* kao glavnog stecišta ideje o celovitosti

---

<sup>280</sup> Za to su karakteristični Ristićevi eseji iz prve polovine tridesetih godina, posebno „Subjektivni podatci i njihov objektivni značaj za analizu društva“ (1933), „Komponente jednog samoubistva“ (1934) i „Moralni i socijalni smisao poezije“ (1934).

(zapadno)evropske kulture, ali i jezika renesansnih parodija ideološke jedoobraznosti klerikalne i oficijelne medievalne kulture. Pored parafraze stiha iz *Eneide* o danajskim darovima, tj. trojanskom konju (220), indikativno je i zanimljivo da se u *Bez mere* pojavljuje i citat iz jednog poznatog dela renesansne satire. Reč je o zborniku *Epistolae obscurorum virorum* (1516), tzv. *Pismima mračnjaka* koje je i Bahtin u svojim analizama „predistorije romaneskne reči“ izdvojio kao „složeni i namerni jezici hibrid“ i svedočanstvo o svesnom procesu „uzajamnog osvetljavanja jezika i njihovog isprobavanja u stvarnosti i eposi“ (v. Bahtin 1989: 430–431). Iz tih *Epistola* Ristić citira rečencu koja bi se mogla odrediti kao *psovka* – „Ego bene merdarem in vestram poetriam“ (Ристић 1986: 216). Tim učenim citatom autor pokazuje ne samo kojim satiričim tradicijama evropske renesanse želi da se priključi, već i kako su citatne procedure i gestovi visoke učenosti u avangardi mogle poslužiti u sasvim nekanonske i neoficijelne, subverzivne svrhe. Citatna psovka na renesansnom latinskom mogla bi se uzeti kao paradigma paradoksalne avangardne *docta ingroranita* ili *eruditnog primitivizma*.

Ovih nekoliko primera može ilustrovati (bahtinovski shvaćenu) dijalogičnost kao aspekt enciklopedičnosti Ristićevog antiromana. Ona svedoči o naglašenoj lingvističkoj samosvesti nadrealističkog antiromana i osećanju za unutrašnji dinamizam i raslojenost jezika koji je, s obzirom na nadrealističku kritiku evropskog građanskog racionalizma, imao i dublju društveno-ideološku vrednost.

### ***Negativna „ni – ni“ žanrovska teologija antiromana***

Enciklopedičnost *Bez mere* dominantno pripada *kompoziciono-žanrovskoj* enciklopedičnosti romana prve stilske linije, uz jako generičko pamćenje menipeje ili anatomije. U pokušaju da se ocrta mapa žanrova koje antiroman „imperijalno“ integriše u svoju strukturu, treba uočiti da taj sistem inkluzivnosti počiva na više premisa. Režim žanrovske inkluzivnosti najpre skreće pažnju na to koje sve ose globalnih stilsko-formalnih diferencijacija antiroman *opaža* kao mesto gde u književnom izrazu dolazi do određenih (nad)žanrovskih demarkacija i hijerarhizacija. Drugim rečima, na osnovu svega onoga što antiroman integriše, možemo prepoznati šta se sve, implicitno ili

eksplicitno, prepoznaje kao građa za tu vrstu strukturalne apsorpcije i hibridizacije forme.

Posmatrajući formalnu dinamiku i činioce *Bez mere* možemo utvrditi nekoliko takvih osa globalnih žanrovskih diferencijacija. To bi bile, istorijski ili teorijski ustanovljene, podele na: 1) na *poeziju* (stih) i *prozu*, 2) na *lirski, dramski* i *epski* književni rod, 3) unutar evolucije žanra romana, podela na tradicije *romance* i *novel*, 3) estetičke, odnosno intermedijalne podele i interferencije karakteristične za istorijske avangarde (film, kolaž, slikarstvo, skulptura), 4) razgraničavanje *fikcionalnih* i *dokumentarnih* vrsta (pismo, putopis, ispovest, dnevnik, esej, pričanje sna, automatski tekst). Ristićev antiroman nudi dehijerarhizovanu i pluralnu mapu mikrožanrovskih, nadžanrovskih i estetičkih pretapanja, eksponirajući enciklopedijske kapacitete romana koje je Bahtin, u svojoj viziji romanesknog žanra kao avangarde književnosti, predstavio kao njegovo osnovno, inherentno svojstvo. Generička mapa *Bez mere* nudi celu jednu alternativnu, anti-klasicističku *ars poetique* koja teži da pokrije totalitet žanrovskih ne samo *oblika* već i *podela*, pružajući svojom hibridnom strukturom neku vrstu „negativa“ postojećeg žanrovskog sistema, koji deli i specifikuje ono što antiroman u svojoj enciklopedijskoj „totalnosti vizije“ hibridizira, integriše i spaja.

### *Poezija i stihovi u antiromanu*

Prisustvo *poezije*, tj. stihova u romanu može u kontekstu istorije žanra imati brojne konotacije. Srednjovekovni roman, na koji se Ristićeva obnova gotskog romana i tradicije romanse oslanja, bio je izvorno stihovni oblik; prozno-stihovni *chantefable* oblik pokazivao je upravo tenziju procesa tranzicije srednjovekovnog romana iz stiha u prozu; antologijsko-enciklopedijske forme baroknog romana kao jedan od indeksa svoje strukture podrazumevale su unošenje poezije; menipska satira ili anatomija, kao i tradicija satire uopšte, bile su jedno od uporišta mešanja stiha i proze. Budući da je Ristićev antiroman u nekoj vrsti dosluha sa svim naznačenim tradicijama, nije moguće opredeliti jedan istorijsko-poetički izvor postupka mešanja stiha i proze u njemu, ali ga je moguće evidentirati kao znak dubljeg žanrovskog pamćenja. S druge strane, na sinhronoj poetičkoj mapi, uvođenje stihova, pesama i poetske proze u (anti)roman bilo

je izraz avangardnog poništavanja načela žanrovske klasifikacije i postuliranja lirske dominante u književnom stvaralaštvu.

O važnosti formalne hibridizacije stiha i proze u *Bez mere* govori i činjenica da je Ristić svoje delo, u oglasnom prospektu izdavača pri njegovom reizdanju 1962, najavio i opisao kao „antiroman u stihu i prozi“. Autonomne pesme i stihovi u *Bez mere* prisutni su na različitim ravnima strukture antiromana, od epigrafa i citata u tekstu, do celine pojedinačnih poglavlja. Ovo poslednje načelo – pesma kao poglavlje, ili značajniji deo poglavlja<sup>281</sup> – pokazuje da je u antiromanu u pitanju nešto više od lirizacije proznog stila, pa i od sporadičnih upliva stihova. Pesma predstavljena kao sadržaj celokupnog poglavlja romana značila je ne samo naglu promenu forme, tona i stila u odnosu na okolna prozna poglavlja već i svojevrsnu narativizaciju uvedene pesme. U globalnom pripovednom kontekstu, uvedene pesme je, ukoliko drugačije nije naglašeno, trebalo pripisati nekom od dva glavna junaka antiromana i posmatrati kao deo narativnog događanja. Sa prvom pesmom koja čini celinu poglavlja srećemo se već u trećem poglavlju naslovljenom „Drugog dana“, gde su stihovani „Glas građanina“ i njegov katrenski „Odjek“ dati kao deo pripovednog sveta i kasnije specifikovani kao himna koju Romanu peva odani vojnik. Takva je funkcija nedvosmislena i u poglavljima u kojima autonomne pesme čine samo deo pripovednog sadržaja. U poglavlju „Logor sna“ pesma „Uspavanka kao porediti“ predstavljala je središnji narativni događaj i hipnotički obrt funkcionalizovan za eksperimentalnu tehniku *mise en abyme*. U poglavlju „Kako se nazire jedan drugi svet“ pesma je tekstualno posmatrano ekfrazna Ernstovih frotaža, dok je narativno predstavljena kao spontano verbalno ispoljavanje junaka Romana.

Tako intergisane pesme mogle su biti shvaćene kao (unutrašnji) monolozi, svojevrsna (auto)citirana junakova reč, koja se svojim lirskim registrom uklapala u romantičko-viteški, vizionarno-onirički, konstruktivni pol antiromanesknog projekta kao obnove tradicije *romanse*. Utoliko je značajnije da je na sličan način poezija korišćena u baroknom romanu antologijsko-zborničkog tipa, kako to pokazuje I. Dion (2008: 158–159). Stihovi su tu najčešće predstavljeni kao „verna reprodukcija reči“ junaka, posebno u trenucima „snažne emocije ili verbalizovane introspekcije“. U

---

<sup>281</sup> Poglavlja *Bez mere* koja se sastoje od autonomne pesme: „Drugog dana“, „Nestalna maska ili život“. Pesme kao značajniji deo poglavlja: „Kako se nazire jedan drugi svet“, „Ruža sna“, „Logor sna“. U dramskom delu antiromana određene replike su date u formi autonomnih pesama: dva puta kao „Glas nad poljem“ (166, 180), „Jan“ (188–189), i kao značajniji deo replike „Putnik“ (179); deo replike „Jedne devojke“ dat je u formi katrena“ (161).



pastoralnim romanima pesme su formalna i žanrovska konstanta: arkadski pastir je spontani pesnik i stvaralac, koji s lakoćom proizvodi pesme, ode i sonete (158–162). Tako uvedene pesme predstavljale su najveći narativni i tipografski prekid u romanu, unutar kojeg formalno i funkcionalno autonomizovana pesma nije bila prosti „tekst unutar teksta, već pravo *delo unutar dela*“ (158). Osamostaljene pesme-poglavlja u Ristićevom antiromanu bile su, dakle, oblik žanrovskog pamćenja proseada baroknog romana i signal epizodičke strukture enciklopedijskog narativa, zasnovanog na sinkopičnom zborničkom jedinstvu osamostaljenih jedinica. Poglavlja antiromana imala su onu vrstu samostalnosti i zaokruženosti koju imaju i autonomne pesme u zbirci pesama, ili autorskoj antologiji. Zato ne čudi što je na oglasnom prospektu za prvo izdanje *Bez mere* kao jedan od žanrovsko-kompozicionih likova svog antiromana Ristić naveo i mogućnost da se on čita kao „niz lirskih fragmenata“. Kao „delo unutar dela“ pesme-poglavlja bile su najbolji znak i zastupnik antologijsko-fragmentarne strukture (anti)romana.

Samostalnost pesama, kao „dela unutar dela“, podseća da je uvođenje lirike, koja počiva na bitno dugačijem režimu (ne)fikcionalnosti od pripovedne proze, u antiromanu moglo funkcionisati i kao sredstvo destabilizacije fikcionalnosti. Kao istovremeno *autonomne pesme* autora Marka Ristića, katkad štampane pre i mimo antiromana, i *narativne jedinice* pseudofikcionalnog antiromana, te su jedinice, posebno pesme-poglavlja, imale dvostruku i donekle paradoksalnu funkciju. S jedne (nefikcionalne) strane, one su proizvodile 1) pripovedno najangažovaniju situaciju, u kojoj se autor, Marko Ristić, najneposrednije oglašavao, iz lirskog režima (ne)fikcionalnosti inkompatibilnog pripovednoj prozi. S druge (fikcionalne) strane, one su proizvodile i 2) pripovedno najobjektivniju situaciju, u kojoj su autor i pripovedač bili maksimalno povučeni, upravo skriveni iza „persone“ fikcionalnog junaka antiromana koji se neposredno izražava „vlastitom“ (stihovanom) rečju. Minimum i maksimum fikcionalnosti u takvom postupku praktično koincidiraju. Čitane kao pesme Marka Ristića – na šta ne navodi samo činjenica njihovog prethodnog ili potonjeg preštampavanja i pripadnosti Ristićevom opusu već i imanentna logika antiromana koji se okončavao naglom defikcionalizacijom i prelaskom na esejistički diskurs autora knjige – one su predstavljale minimum fikcionalnosti, odnosno jedan bitno drugačiji i znatno fragilniji tip fikcionalnosti karakteristične za liriku. Čitane kao sastavni deo

antiromanesknog narativa, one su predstavljale dramske ili unutrašnje monologe fikcionalnih junaka, kao „najčistiji“ vid fikcije u kojem se glas pripovedača uopšte ne čuje. (Uslovno govoreći, u prvom slučaju u pitanju bi bila autodijegeza, a u drugom heterodijegetički narator.) Zbog značaja dijalektike fikcionalnosti i defikcionalizacije u antiromanu, ova vrsta narativog udvajanja uslovljena mešanjem lirskog i pripovednog modusa predstavlja nezaobilazan efekat teksta i njegove interpretacije. Takozvani *tematski modus*, koji je po N. Fraju oponentan pripovedačkoj prozi i karakterističan za *liriku* i *esej*, može biti okvir za razumevanje ove vrste hibridizacije i „koincidiranja“ u Ristićevom antiromanu.

Uključivanje stihova u antiroman imalo je, dakle, više poetičkih funkcija. Ono je evidentan trag *žanrovskog pamćenja*, u skladu je sa *lirskom* ideologijom nadrealističke poetike, povezano je sa *kompozicionim* aspektima dela i problematizacijom režima *fikcionalnosti*. Kada Ristić unosi ili citira pesme u svom enciklopedijskom antiromanu, smisao tog postupka može se izvoditi, dakle, integralno – od mikrostilističke do globalne, strukturne i kompozicione razine dela.

### *Epika, lirika, drama*

Tročlana kompozicija *Bez mere*, zamišljena kao hegelijanski *Selbsbewegung* pojma/romana ka rastućoj (poetičkoj) samosvesti i (dijalektičkoj) sintezi, bila je zasnovana na *sledu formi* koji je Hegelova estetika postulirala unutar same romantičko-pesničke umetnosti, i to kao kretanje od *epsko-objektivnog*, preko *lirsko-subjektivnog*, do *sintetičko-dramskog* oblika. Na taj način, Ristićev antiroman je težio da obuhvati i predstavi kretanje same književne umetnosti kroz tri roda „poezije“ – epski, lirski i dramski. Taj vid (nad)generičke integrativnosti, u kojem tri kompoziciona dela antiromana figuriraju kao tri književna roda, sastavni je deo Ristićeve hegelijanske poetičke zamisli o *Bez mere* kao „dijalektičkoj fikciji“, kojom ćemo se baviti u zasebnom poglavlju. Na ovom mestu važno je samo zabeležiti da je tipologija oblika i nivoa žanrovske integrativnosti u Ristićevom antiromanu obuhvatala i tu *sukcesiju tri književna roda*.

U okviru ideje da se trodelna hegelijanska kompozicija antiromana iskoristi kao platforma za integraciju tri književna roda, svakako je najneočekivanije bilo uvođenje

*drame*, sa svim njenim formalnim obeležjima: prolog, predigra, didaskalije, uloge, činovi, međuigra. Pripremljena problematizacijom monoloških i dijaloških oblika u ranijim poglavljima, uključena u problematizaciju narativnih proseada i režima fikcionalnosti, jezičko-stilski ostvarena u formi lirske proze i prožeta stihovima, vizionarno-onirička dramska završnica *Bez mere* bila je istovremeno *kulminacija* Romanove avanturističke povesti (linearnost, vreme) i *sinteza* objektivno-epskog i subjektivno-lirskog pola antiromana (simultanost, prostor). Iz perspektive enciklopedičnosti epizodičko-fragmentarnog tipa zanimljivo je da je sama dramska struktura shvaćena kao paradigma fragmentarne konstrukcije i alternativnih mogućnosti organizovanja i objedinjavanja kompozicionih jedinica u romanu. Sled osamostaljenih i apstraktno sučeljenih *dramskih replika* strukturno je homologan ulančavanju osamostaljenih *antiromanesknih poglavlja*. Na način poetički daleko „dramatičniji“ od lirskih interludija, dramski odeljak „Doživotna sloboda“ bio je „delo unutar dela“, drama unutar romana, i u tom smislu naobimnija žanrovska „odrednica“ u okviru antologijsko-zborničke stukture Ristićevog enciklopedijskog antiromana.

#### *Ni-ni žanrovski prospekt*

„Izuzetnu“, poligeneričku „formulu“ svog antiromana Ristić je na karakterističan, negativistički „iako“ ili „ni-ni“ način, istakao već u (auto)kritičkoj belešci na oglasnom prospektu za *Bez mere*:

„No ova knjiga nije u pravom smislu reči ESEJ, i ako na izvesnim svojim stranama uzima izgled rasprave ili polemike, kao što nije ni ROMAN, i ako u njoj ima fikcije, imaginarnih ličnosti i radnje, kao što nije ni NIZ LIRSKIH FRAGMENTATA, ma da sadrži čak i stihova. Ona je možda pre svega FILM unutrašnjeg i spoljnog života, raznolik, pun metamorfoza, koji može izgledati nejednak, haotičan i senzacionalan, ali koji, u svojoj izuzetnoj formuli čineći nerazdeljivu celinu, prkoseći svima pravilima, ne može nijednog čitaoca ostaviti ravnodušnim.“

Ovakva enciklopedijska generička „formula“ pokazuje najpre da su, iz autorske perspektive, žarišne tačke žanrovskog sinkretizma antiromana bili *esej*, *lirika* i *roman*, dok je kao „pomirateljska“ komponenta i mogući garant jedinstva ponuđen model neknjiževne umetnosti – *filma*. Po statusu autorske reči i tipu (ne)fikcionalnosti koji

impliciraju, *esej* i *lirika* mogu se objediniti Frajevim konceptom *tematskog* modusa književnosti, koji je oponiran pripovedačkoj prozi, u ovom slučaju *romanu*.<sup>282</sup> Svi ti žanrovski likovi ispoljavaju se i pretapaju u hibridnoj i dinamičkoj poetičkoj platformi Ristićevog antiromana, iako on, kako se na samom prospektu kaže, nije svodiv ni na jedan od njih.

Primećujemo da se naznačene žanrovske kategorije takođe mogu posmatrati i kao nosioci određenih strukturnih zakonitosti i načela komponovanja. Tako određenje *niz lirskih fragmenata* podrazumeva epizodičko-lirsko načelo ulančavanja jedinica, srodno pokretnoj filmskoj traci, ali i onoj vrsti diskontinuirane i fragmentarne enciklopedičke strukture koja je u osnovi leksikografsko-enciklopedijske paradigme, i koja bi u najčistijem obliku bila oličena u arbitrarnom poretku alfabetskih ulaza u leksikonu. Ta epizodička, izrazito segmentirana narativna struktura *Bez mere* u jednoj od opservacija u završnom delu antiromana autotematizovana je i opisana kao „sistem posrednog pričanja u fragmentima“ koji su „svaki put bili početi u zasebnom tonu, i zasebnim oblikom“ (204). U toj formulaciji može se prepoznati precizan opis radikalno epizodičkog tipa *kompoziciono-žanrovske enciklopedičnosti* Ristićevog antiromana. Fragmentarna struktura omogućavala je da se svako poglavlje započne u zasebnom tonu ili obliku – kao pesma, plakat, esej, pismo, parabola, dijalog, ili neki drugi od mikrožanrovskih oblika koji se nižu od poglavlja do poglavlja *Bez mere*. Taj *epizodički enciklopedizam* antiromana omogućavao je da se široki repertoar oblika u roman unese zahvaljujući diskontinuitetima fragmentarne strukture.

Tako je antiroman moguće sagledati kao aditivnom logikom organizovan „skup“ različitih žanrova i oblika: prolog, pripovest, popis, plakat, vizija, pesma, parabola, razgovor sa čitaocem, pričanje sna, automatski tekst, monolog, dijalog, predigra, međuigra, drama, ispovest, esej, polemika, pismo, filozofska rasprava, načela, epilog – da nabrojimo samo one oblike koje je moguće iščitati već i na temelju sadržaja i naslova poglavlja *Bez mere*. Njima bi trebalo dodati i one dokumentarne forme koje će autor afirmisati kao žanrovski kod dela na samom njegovom kraju: *dnevnik*, *putopis*, *autobiografija*. Naknadni paratekstualni aparat tome pridodaje i: *predgovor*, *beleške* i *izvode iz kritika*. Umnožene, osamostaljene i polifunkcionalne paratekstualne jedinice

---

<sup>282</sup> Podsetimo se Frajevog određenja tematskog modusa književnih dela „u kojima nema likova izvan autora i njegove publike, kao u većini lirskih pjesama i eseja, ili u vezi s književnim djelima u kojima su unutarnji likovi podređeni tezi koju zastupa autor, kao u alegorijama i parabolama“ (Frye 1979: 404).

*epigrafa* ili *fusnota* takođe se mogu smatrati zasebnim mikrooblicima koji učestvuju u generičkom i diskurzivnom raslojavanju antiromana. *Ilustracije* i značaj parateksta u žanrovsku dinamiku antiromana uključuju i oblik *knjige*, kao metafore zaokuženog književnog dela.

### *Pitanje jedinstva mnoštvenosti i film*

Ristićev antiroman radikalno eksponira potencijale segmenacije i integrativnosti romaneskne forme, a to znači i maksimalne unutrašnje dezintegrativnosti romana kao enciklopedijskog oblika. Jedan od zadataka koji se postavljaju pred takvu *monstruoznu* formu bilo je traganje za alternativnim, postmimetičkim i antiklasicističkim oblicima *jedinstva* književnog dela, koje bi bilo dublje od jedinstva „tona“ ili „sadržaja“.

Kompozicionu i žanrovsku dispartnost antiromana trebalo je, pored ostalog, da objedini novi tip jedinstvenosti priče, koja nije bila organska jedinstvenost uzročno-posledične realističke fabulacije, već konceptualna jedinstvenost anatomsko-menipejske *fabule ideja* i *poetičkih alegorija*, na koju se svode imaginarna radnja i junaci Ristićevog antiromana. *Esejistička* komponenta tu se pokazuje ne samo u širokom tipološkom rasponu (od lirske meditacije do polemike i pamfleta), već zahvata i ravan metafikcionalnog *pripovedanja poetike*. Uz svu fragmentarnost strukture, ta esejističko-idejna fabulativna nit ipak je „uvezivala“ dispartne fragmente antiromana, a sama dinamika narativne *dezintegracije* i naknadne *(re)integracije* takođe je tematizovana i uobličena kao jedna od pripovednih parabola *Bez mere*. Reč je o poglavlju „Roman“, koje je, nakon Romanovog probijanja iz teksta i okršaja sa autorom, ponovo „uvezivalo“ *junaka kao narativ*, kroz sintaksičko obnavljanje i rekapitulaciju ključnih momenata prethodne povesti. Sličan postupak Ristić će primeniti i u *dva završetka* antiromana, pri prvom završetku na kraju dramskog dela „Doživotna sloboda“, i pri drugom i konačnom završetku koji je predstavljao „Epilog“ dela.

Mozaičko-fragmentarna struktura, koja je implicirala znatno slobodnije čitaočevo kretanje kroz osamostaljene jedinice-poglavlja, ne poriče parcijalne efekte jedinstva koji proizilaze iz metonimijsko-sintagmatskih, na prostornoj bliskosti zasnovanih „kopčiči“ između fragmentata, ili pak iz linearnosti uspostavljene svakim prezentom čitanja. U *rekapitulativnim* poglavljima, kao što smo pokazali, autor-skriptor sam na više tačaka

pokušava da „uveže“ svoj rasuti narativ, tako da se „hromi“ hod epizodičkog narativa periodično kondenzuje u tim metanarativnim tačkama. Između narativno-imaginarnog i metanarativno-poetološkog sloja *Bez mere* situiraju se te *meta-narativne* pulsacije u užem smislu, u kojima autora-skriptora zatičemo kao čitaoca vlastitog teksta. Operacije koje on tu sprovodi istovremeno i svojevrsno *uputstvo čitaocu*, instrukcija u pogledu njegovog aktivnijeg učešća u antiromanu kao *procesu i otvorenom delu* – poziv na uspostavljanje pseudo-kauzalnih veza među separatnim poglavljima, naknadno i suplementarno utiskivanje jedinstva i koherencije u jednu strukturu izloženu stalnom centripetalnom „razgranavanju“. Čitanje je u tim rekapitulativnim tačkama *Bez mere* već ponuđeno kao procedura koja unosi jedinstvo u fragmentarno-enciklopedijsku strukturu. Nasuprot identifikaciji i uživljavanju koje od njega očekuje referencijalno-iluzionistički realistički narativ, čitalac je u nadrealističkom antiromanu projektovan kao instanca koja intenzivno sudeluje u procesu rekonstrukcije, povezivanja i nadograđivanja narativa, na šta ga poziva i za šta mu uputstva nudi sam autor-skriptor, pisac romana o Romanu. Rekapitulativna poglavlja predstavljaju jedan od najlucidnijih postupaka koje Ristić iznalazi kao mogućnost posrednog, metanarativnog utiskivanja jedinstva u strukturu koja teži maksimumu disperzije i osamostaljenja fragmenata.

Model *filma*, kao uzorno *avangardni*, ali i tipično *enciklopedijski* iskorak u domen neknjiževne umetnosti, takođe je u funkciji signalizovanja određenog tipa strukturnog jedinstva. Filmski medij nudio je po Ristiću optimalnu mogućnost da se oseti  *sintetički i integrativni* impuls unutar žanrovske, tematske, stilske i pripovedne *heterogenosti* antiromana. Zato je *nadrealistički antiroman* trebalo čitati kao *film*, koji uprkos svojoj „raznolikosti“, „metamorfozama“, „neujednačenosti“, „haotičnosti“ i „prkošenju svim pravilima“, ipak čini „nerazdeljivu celinu“ i inauguriše „izuzetnu formulu“ novog tipa jedinstva, koje „ne može nijednog čitaoca ostaviti ravnodušnim.“ Naglašavanje uloge čitaoca, ili gledaoca, podseća da je Ristić za model svog antiromana-filma odabrao žanr *senzacionalističkog, avanturističkog* filma, omiljenog u nadrealizmu i karakterističnog za njegovu interakciju sa popularnom kulturom. U eri „suparništva“ književnosti i filma, Ristićevo posezanje za popularno-avanturističkim (a ne eksperimentalnim) filmom podseća na Ejhenbaumovo zapažanje o specifičnom učešću filmskog medija u obnovi specifično *književnih* žanrova, posebno onih koji su, poput romanse i dalekih naslednika gotskog romana, „u samoj književnosti otišli na položaj 'naivnih'“, tako da se

*avanturistički roman* „nije u celini ponovo rodio u književnosti [...] već na ekranu“ (Ejhenbaum 1972: 148).

Ideja o filmu kao globalnoj metafori za neorgansku montažno-framentarnu strukturu avangardnog dela nadovezuje se na teorijske probleme koje je Ristić u vreme pisanja *Bez mere* istraživao kroz *serijalizaciju kolaža*, kao i u doktorskoj tezi *Metafizika novinskih vesti*, gde periodička forma bila uzeta kao filmu srodna *mozaičko-montažna* struktura *linearizovana* protokom objektivnog vremena i oživljena u svesti subjekta-gledaoca. U meri u kojoj se – kao mehanizam koji stavlja u pokret fragmentarni „niz snimaka“, isečaka, epizoda ili kadrova antiromaneskne enciklopedije – dotiče pitanja koordinacije *linearnosti* i *mozaičnosti*, vremensko-pokretnog i prostorno-statičnog načela komponovanja, film će kao strukturalno-kompoziciona metafora svoju punu primenu dobiti u vizuri antiromana kao *dijalektičke fikcije* i *jednogodišnjeg kompleta novina*.

Pripadajući epohi „gledanja na književni materijal iz ugla filmskog gledanja“ i ponovnog upoznavanja književnih sredstava iz tog novog rakursa (Ejhenbaum 1972: 152), Ristićev antiroman je delo u kojem je interakcija književnosti i filma istraživana samosvesno, eksplicitno i integralno.<sup>283</sup> Film je u *Bez mere* prisutan: na *tematsko-motivskom* nivou, u nizu eksperimentalnih *narativnih tehnika*, kao aspekt *intermedijalnosti*, eksplicitno *žanrovsko* određenje i dubinsko *strukturalno-kompoziciono* načelo dela. U koordinaciji naznačenih faktora, za Ristićev antiroman može se reći da predstavlja formalno najsloženiju i najsamosvesniju aplikaciju kinematografskog modela u srpskom romanu prve polovine 20. veka.

### ***Žanrovski simultanizam: romansa, anatomija, ispovest***

Pored toga što aktivira veliki broj pojedinačnih žanrova i oblika, *Bez mere* je bilo integralni metafizički i enciklopedijski ogled o samom žanru romana kao vodećem

---

<sup>283</sup> Pored strukturalno-formalnih svojstava, koja nas u analizama prevashodno zanimaju, film je u *Bez mere* prisutan i kao tema i sadržaj, i često je nerazlučiv od postupaka ispitivanja *dramske* forme u antiromanu. Nedavno objavljena knjiga B. Zečevića *Srpska avangarda i film* (2013) pokazuje značaj koji je nadrealizam, i posebno M. Ristić imao u istoriji i teoriji eksperimentalnog filma. Pored brojnih esejiističkih napisa, Ristić je izradio kolaže za Vučov scenario za film „Ljuskari na prsima“ (almanah *Nemoguće*, 1930). Ristićevi fotogrami i kolaži, kako pokazuje M. Todić (2002), sadrže jake kinematografske karakteristike. O kinematografskom postupku u kratkom avangardnom antiromanu (posebno *Krilima* S. Krakova) i o filmskoj montaži u kontekstu diskusije o enciklopedizmu pisao je P. Petrović (Петровић 2008; 2012).

književnom žanru građanske epohe. Provociranje „naviknutih procesa mišljenja“ i žanrovskih očekivanja u *Bez mere* ne sprovodi se mehanički i ne svodi se na eksplicitne iskaze, žanrovske tragove i označitelje, već je ostvareno kao integralni i dinamički princip žanrovske hibridizacije koji postaje osetan i spoznatljiv tek kroz pažljivo praćenje strukturnih promena u delu. Te promene, što je posebno zanimljivo, nisu bile predmet svesnih i unapred planiranih intervencija autora-konstruktora, već su se na određeni način i njemu samom naglo, i samo delimično, otkrile kao svojevrsni objektivni duh i rad forme kojem se autor na kraju prepušta, pretumačujući čitav prethodni narativni projekat, pa i smisao žanrovskog lika dela. Za ove najsloženije i najvažnije aspekte žanrovske hibridizacije i manipulisanja žanrovskim likom dela, koji imaju *procesualne* i *performativne* učinke, teško je naći sasvim adekvatnu teorijsko-kritičku platformu. Ipak, klasifikacija pripovednih oblika koju nudi Nortrop Fraj u svojoj i inače poliskopičnoj teoriji žanrova, poslužiće nam kao oslonac za rekonstrukciju i opis te globalne i integralne logike žanrovske hibridizacije u Ristićevom antiromanu.

Tu u vidu imamo pre svega Frajevo programski intonirano decentriranje mape pripovednih oblika od dominantne forme romana-novel u korist pojačane vidljivosti tri preostala, važna i često pogrešno žanrovski percipirana oblika *romanse*, *anatomije* i *ispovesti*. Ristićevo opredeljenje za epohalnu kritiku žanra romana pokazuje se kao dosledno oslanjanje na žanrovske resurse tih skrajnutih, antiromaneskih i umnogome antirealističkih pripovednih tradicija. Kao što smo pomenuli, *Bez mere* je prema svesnom opredeljenju autora trebalo da bude kritika dominantnog oblika pripovedne književnosti (roman) oslonjena na gotski roman i tradiciju *romanse*, ali je imanentni rezultat njegovog enciklopedijskog poduhvata bila avangardna *menipeja* ili *anatomija*, koja je svoj najznačajniji, singularni učinak ostvarila finalnom *žanrovskom konverzijom* u *ispovest* ili *autobiografiju*. Pored toga što je sadržao jasne tragove sva tri pripovedna oblika, Ristićev antiroman posedovao je i *žanrovski zaplet*, zaplet koji je podrazumevao performativno i irevezibilno finalno pretumačenje žanrovskog lika dela, koje je celokupni prethodni narativ podvodio pod nadređeni žanrovski modus ispovesti. Kako to nalaže poliskopična struktura *Bez mere*, pun smisao tog finalnog pretumačenja moći ćemo da osvetlimo tek u poglavlju o antiromanu kao „dijalektičkoj fikciji“.

S tom napomenom na umu, u nastavku ćemo pokušati da osvetlimo dinamiku žanrovske hibridizacije *Bez mere* kroz interakciju predložaka *romanse*, *menipeje* i



*ispovesti*. Koristeći ove Frajeve termine i klasifikacije imamo na umu i njegovo metodološko zapažanje da „kritici žanrova nije svrha toliko u razvrstavanju koliko u razjašnjavanju“ različitih „tradicija i srodnosti, iznoseći time na vidjelo veliki broj književnih odnosa koji se ne bi uočili dokle god se za njih ne utemelji kontekst“ (Frye 1979: 278). Njemu se pridružuje i „rendgenska“ metoda koju je predlagao F. Džejmson, tj. prevashodno *strateška* i *heuristička* upotreba kategorije žanra, oslobođena normativizma i podređena sinhronističkoj operaciji re-konstrukcije logike proizvodnje svakog konkretnog teksta, posebno eklektične forme romana, kao „sinhroničnog jedinstva strukturalno protivrečnih ili raznorodnih elemenata, žanrovskih obrazaca i načina govora“ (Džejmson 1984: 170).

\*\*\*

Iz perspektive žanrovskih analiza antiromana *Bez mere* najvažniji je fenomen jednog sasvim retkog i osobenog vida žanrovske hibridizacije i simultanizacije koji onemogućava da se određenom žanrovskom tragu u delu pripiše jedno i jednoznačno poreklo. U toj vrsti žanrovske poliskopije približavamo se onome što je jezgro žanrovske inovativnosti Ristićevog antiromana. Kao glavni primer poslužiće nam dramska završnica „Doživotna sloboda“, premda se proces utiskivanja polivalentnih žanrovskih determinati odnosi na svaku jedinicu antiromana. Koristeći se Ristićevom opisom principa foto-kinematografskog kadriranja u antiromanu, generička poliskopija *Bez mere* implicira osvetljavanje pojedinačnih elemenata dela nizom žanrovskih „snimaka s leva, s desna“. Žanrovski tragovi menipeje i romanse koji su *istovremeno* prisutni u određenom konstitutivnom aspektu dela, na primer u koncepciji protagoniste koji je i arhetipski junak-vitez *romanse* i *menipejsko-alegorijski* poetološki konstrukt, tokom sukcesivnog razvoja povesti i ulančavanja disparatnih jedinica narativa s različitim intenzitetom i koeficijentom kontaminacije utiskuju se menipejski, odnosno romance aspekti njegovog (žanrovskog) identiteta. Dramska završnica koja je imala *sintetički* karakter u odnosu na celinu antiromana najzahvalniji je predložak za demonstraciju žanrovske hibridizacije, simultanosti i poliskopije *Bez mere*.

U potrazi za alternativnim vidom *neprispovednog pripovedanja*, koje bi bilo otvoreno fantastičkom, čudesnom, filozofskom, autokritičkom, utopijskom i društveno

marginalnom, Ristićev antiroman aktivirao je matricu protejskog žanra *menipeje*, žanra izrazite elastičnosti i integriteta koji je, s ogromnim kapacitetima za metamorfoze (od Rablea i Voltera do Boetija, Hofmana i romantičke filozofske priče), bio glavni prenosnik *karnevalskog*, ali i *enciklopedijskog* impulsa u postrenesansnoj književnosti. Menipeja, ili anatomija, uslovljava i objedinjuje dva temeljna svojstva *Bez mere* – *enciklopedizam* i *metafiktionalnost*. Kao višežanrovski i kompilatorni, eruditni i intelektualizovani žanr, menipeja je oblik čijim se svojstvima može obuhvatiti enciklopedizam *Bez mere*. S druge strane, *Bez mere* menipejske alegorijsko-parabolične postupke i princip konkretizacije aktivira za *metafiktivsko* pripovedanje (književnih) ideja i istraživanje „teorije fikcije kroz praksu pisanja fikcije“ (P. Vo).

Najsloženiji žanrovski trag menipeje nalazi se u fantastičkoj i arhetipskoj, dramsko-dijaloškoj završnici *Bez mere*. Premda su Ristićeva polazišta vezana za nadrealističko čudesno, gotiku, ezoteriju i psihoanalizu, zamisao o infernalnom silasku u „rudnik“ nesvesnog i oniričkom karnevalu glasova aktivira i jednu specifičnu tematsko-motivsku matricu iz menipejskog nasleđa. U toj fantazmagorijskoj, visoko stilizovanoj dramati nije teško prepoznati strukturu tzv. „razgovora mrtvih“ ili „dijaloga na pragu“, mikrožanrova karakterističnih za menipsku satiru.<sup>284</sup> Vizionarno-romantički i okultni razgovor koji tu „na rubu halucinacija“ vode arhetipski junaci-fantomi, „ni manje ni više stvarni od svih drugih“, izranjanjući na trenutak kao hipnagogička priviđenja, diskutujući o „konačnim pitanjima“ i povlačeći se opet u mrak i nediferenciranost, predstavlja upečatljivu modifikaciju menipejskih „dijaloga na pragu“, koji u psihoanalitičkoj eri postaju dijalozi na rubu *nesvesnog* kao svojevrsnog podzemnog carstva mrtvih. I ovde se, kao i u mnogim drugim primerima, Ristićeva intervencija sastojala u obogaćivanju starih oblika novim slojem značenja vezanim za epohalno iskustvo psihoanalize. Ristić se ovim oblikom nadovezuje i na vlastite književne početke, koji su, kako smo pokazali, bili u znaku menipejsko-karnevalskog žanra *sotije*. Baletska groteska *Sobareva metla*, za koju je Ristić napisao tekst i koja je izvedena u sklopu jednog *karnevalskog* gradskog događanja (1923), na srodan način je kroz arhetipske figure alegorizovala mentalne i psihološko-idejne procese, koji su činili sam predmet dramske radnje. U tom smislu, Ristićeva rana „baletska groteska“ može se smatrati prethodnicom dramskog karnevala glasova u (prvoj) završnici *Bez mere*.

---

<sup>284</sup> V. analize u odeljku „Doživotna sloboda: dramska završnica antiromana“.

Ali iz integralnije perspektive, tj. posmatrajući *Bez mere* kao celoviti projekat i strukturu, žanrovsko „pamćenje“ menipejskih razgovora na pragu/rubu podzemnog sveta koincidira sa jednom drugom i samosvesnije aktiviranom žanrovsko-pripovednom matricom – tradicijom *romanse*. Drama na pragu/rubu oniričkih halucinacija bila je istovremeno finalni čin Romanove viteške povesti, njegovo suočenje sa svojim „obelodanjenim simbolima“ i poslednja „borba sa svojim plamtećim carstvom“ (1986: 151, 150). Kao poslednja epizoda viteško-avanturističke povesti o Romanu, dramska završnica prožeta je pustolovnim motivima (lađa, galija, otmice i sl.) i modelirana u skladu sa toposom ritualnog silaska epskog junaka u podzemlje i carstvo mrtvih (tzv. nekija ili katabaza). To „silaženje na prag“ (155) ima funkcije inicijacije i iskušenja, kao i orakularne tonove. Romanova poslednja avantura odigrava se na krajnjem Istoku, uz inicijantski prelaz granice i velike vode (154–155). Ukratko, to je kulminativna tačka i *happy end* uzorne avanturističke povesti, koja je i *potraga* Romana za (žanrovskim) identitetom. Finalno odolevanje Romana đavolu, tj. iskušenju demonskog iluzionizma i polifoničnog rastakanja, pored stabilizacije identiteta protagoniste potvrđivao je i strukturu medievalnog *moraliteta* (i misterija) koji je takođe generički podtekst „Doživotne slobode“. Sretan kraj i izranjanje Nojevog kovčega romana iz potopa noći govora na kraju „Doživotne slobode“ podjednako je vezan za sretan kraj romanse i odolevanje iskušenju na kraju moraliteta.

Na opisani način, istu jedinicu teksta – u ovom slučaju dramski odeljak antiromana – neophodno je i moguće čitati u bar dva žanrovska ključa: i kao žanrovski trag *menipeje* i kao žanrovski trag *romanse*. Menipeja i romana imale su bar tri tačke mogućih oblikotvornih prepleta: *ahetipsko-alegorijska tendencija*, *labava epizodička kompozicija* i *fantastika*. Sva tri svojstva su i temeljna obeležja *Bez mere*, enciklopedijske metafikcije čiji se žanrovski identitet, s osloncem na opisane formalne faktore, gradi u zoni kontaminacije *menipeje* i *romanse*. Odabrana hibridna matrica omogućavala je spajanje dijegetičke avanture i avanture forme, metafikciju kao „vilinsku priču“ (Breton) za odrasle.

Ali dramska završnica *Bez mere* nosila je još jednu žanrovsku determinantu koja se ne može zaobići i koja deluje istovremeno sa tragovima *menipeje* i *romanse* –

žanrovski trag *ispovesti*, ili *autobiografije*.<sup>285</sup> Njega zatičemo u „Međuigri“ između dva čina oniričke dramske halucinacije, u kojoj se pojavljuje lik autora-režisera kako bi posvedočio da su svi ti fantomi samo njegove *maske* i „konkretna zračenja“ njegova, „jer samo ja nastavljam svoj monolog prurušeni kroz sve ove monologe“ (176). Tim pojavljivanjem autora-lude celokupna dramska konstrukcija podvedena je pod modus *ispovesti*, ili *autobiografije*, dakle upravo onaj generički okvir koji će dobiti presudni značaj i u završnici celokupnog antiromana, tj. u činu njegovog poništavanja („Predznaci raskida“) i (postfiktionalnim) poglavljima koja slede nakon prvog i „lažnog“ dramskog završetka antiromana. Ta finalna, postdramska *žanrovska konverzija* moći će, dakle, da se osloni na ispovedne momente i nestabilnu fiktionalnost prethodnog narativa, koja je bila zadržana i oličena i u dramskoj sintezi. Osnova za poništavanje romana o Romanu već je bila pripremljena ispovedno-monodramskom dimenzijom „Doživotne slobode“, odnosno antiromaneskne strukture u celini. Tako je i najradikalniji prekid u formi mogao da bude legitimisan kao imanentni deo projekta, kao nova vizura i radikalizovani izraz nečega što je u delu već bilo latentno prisutno. Smrt romana je samo radikalno ispoljenje negativiteta forme koji joj je sve vreme imanentan.

Na opisani način u nokturalnoj drami kojom završavaju Romanove avanture, kao poslednjoj i najčistijoj izvedenici narativnog toka koji pokušava da oživi srednjovekovnu i gotsku *romansu*, bile su istovremeno delatne i žanrovske matrice *menipeje* i *ispovesti*. Ta vrsta (*nad*)žanrovske *hibridizacije* nije svojstvo samo tog partikularnog, dramskog odeljka *Bez mere*, već antiromaneskne strukture u celini. Ona je podrazumevala da se unutar istog narativnog i strukturnog elementa *istovremeno* ostvaruje više žanrovskih signala i svojstava. Takav vid žanrovske *hibridizacije* i *simultaniteta* predstavlja još jedan modalitet kaleidoskopskog ili poliskopičnog načela strukturalne *naddeterminacije* antiromana, koja je izvor kako specifičnosti i integriteta njegove umetničke forme, tako i recepcijskih i intrpretativnih teškoća u vezi sa njim.

---

<sup>285</sup> Kod Fraja su autobiografija i ispovest neknjiževni odnosno književni lik istog osnovnog oblika; *ispovest* je „autobiografija promatrana kao oblik pripovjedačke proze, ili pripovjedačka proza postavljena u oblik autobiografije“ (Frye 1979: 402). Za naše analize i složeni žanrovski sklop *Bez mere*, gde su ispovedno-autobiografski momenti samo jedan od žanrovskih tragova a ne globalni žanr dela, naznačena razlika nije funkcionalna, te ispovedno i autobiografsko koristimo kao sinonimne termine. Ipak, korisna je strukturalna analogija po kojoj postfiktionalni obrt na kraju antiromana možemo posmatrati kao trenutak u kojem, inverzno citiranoj definiciji, (književna) *ispovest* postaje (postliterarna) *autobiografija*. Imamo u vidu *postfiktionalni* etos i smisao finalnog iskoraka iz romana u samom romanu, koji *Bez mere* otvara ka dijalektici Ristićevog opusa. Poetiku opusa Ristić uostalom, kako smo pokazali, uobličava s osloncem na geteovsku maksimu o *sabranim delima* kao delovima velike autorske *ispovesti*.

Nortrop Fraj je skrenuo pažnju da gotovo da ne postoje čisti pripovedni ili tematski modusi, kao ni čisti oblici romanse, ispovesti, romana ili anatomije. O autentičnosti i nemehaničnosti kombinovanja *romanse*, *menipeje* i *ispovesti* u *Bez mere* svedoči i činjenica da je nemoguće uspostaviti hijerarhiju među njima, pošto njihova simbioza teži da se ostvari i potvrdi u svakoj relevantnoj jedinici strukture. Naznačili smo kako to izgleda u slučaju dramske završnice, ali korisno bi bilo ilustrovati to još nekim primerom. Slično bi se moglo pokazati i povodom koncepcije junaka Romana, koji je evidentno i ciljano junak viteške *romanse*, ali je kao takav samo aspekt intelektualne i autopoetičke „basne“ o žanru romana i jedan od arhetipsko-apstraktnih, visoko stiliziranih junaka-ideja *menipeje* ili *anatomije*. Pošto će Romanov dvojnik i pratilac, autor-skriptor, immanentnom evolucijom samog antiromana, sve otvorenije preuzeti ingerencije, poziciju i diskurs autora Marka Ristića, koji će na ishodištu celokupni projekt romana o Romanu poništiti i podvesti pod svoj *autobiografsko-ispovedni* diskurs, iz te naknadne ali delu još uvek immanentne perspektive Roman će (p)ostati samo pseudofikcionalni konstrukt autora i njegovog „raščaravajućeg“ postfikcionalnog diskursa o romanu *bez Romana*. Opisati funkcije i prirodu glavnog junaka Romana, kao i bilo koje druge jedinice dela, znači uvek ispričati celu priču o antiromanu i njegovim immanentnim metamorfozama. Taj unutrašnji semantički preplet, zasnovan posebno na žanrovskoj *konverziji* ili *anamorfozi* do koje dolazi nakon što je antiroman (prividno) okončan, dinamizuje antiromanesknu strukturu na jedan distinktivno *hermeneutički* način, pretvarajući Ristićev „enciklopedijsko-poetski ogled“ ne samo u „dijalektičku fikciju“, kako je tvrdio autor, već i u *hermeneutičku fikciju*, kako se on ukazuje njegovom čitaocu i tumaču.

Primećujemo da je žanrovski anamorfizam koji ostvarenu *menipejsko-anatomsku romansu* naknadno osvetljava kao *ispovest* (autobiografiju, dnevnik, putopis) takve vrste da njegova destruktivnost ne poništava prethodne žanrovske učinke, već ih prelama kroz jednu novu generičku optiku sasvim specifičnih *integrativnih* kapaciteta. *Ispovest*, kao književni modus autobiografije, pokazuje se kao optimalan model za tip finalnog generičkog preinačenja koji je Ristiću potreban za opšti *aufhebung* samodokidajuće strukture antiromana. Ukoliko se momenat *konverzije* u životu i vrednosnom sistemu subjekta može uzeti kao konstitutivan za autobiografiju, kako je tvrdio Starobinski (), nagla *žanrovska konverzija* na kraju antiromana, koja je rekuperirala celokupnu prošlost

pripovedanja i davala joj novi smisao, može se tumačiti kao *rađanje autobiografskog pripovedača*. Taj novorođeni autobiografski pripovedač izveo je pripovedanje do onog najdubljeg i osnovnog, autobiografskog fundamenta svekolikog pripovedanja kao komunikacijskog čina na ravni autor-čitalac.<sup>286</sup> Drugim rečima, ispovest ili autobiografija predstavljala je optimalan i možda jedini način da se celokupni prethodni narativ (ostvaren kao *menipejsko-anatomska romansa*) podvrgne metanarativnom *aufhebung*u, tj. istovremeno i poništi i zadrži, tako što će biti podveden pod jedini pripovedni modus koji je impliciran u *svakom pripovedanju*.

Drugim rečima, svako književno i pripovedno delo je autobiografsko-ispovedno na način na koji to romaneskna forma imanentno spoznaje na kraju Ristićevog *Bez mere*. Svako književno delo je, na kraju krajeva, knjiga svog autora, jedinica u opusu „od istog pisca“, komunikacijski čin na relaciji između tvorca dela i njegovog recepijenta. U tome je moguće naslutiti posebnu *integrativnost* ispovednog modusa, tj. svojevrsnu *enciklopedičnost autobiografije* kao žanra koji – na način koji Ristićev antiroman dramatično poetički eksponira – uvek može rekuperirati i „prirediti“ sve druge (fiktionalne) žanrove. Enciklopedijski roman i autobiografija u ovom (prustovskom) osvetljenju korespondiraju kao kompetitivni modeli omnižanrovske integrativnosti.

Na primeru dramskog dela antiromana i koncepcije junaka-žanra Romana pokazali smo kako pojedinačni elementi antiromana, na osnovu enciklopedijskog principa strukturne i žanrovske *naddeterminacije*, simultano pripadaju različitim generičkim matricama. To znači da bi u rekonstrukciji smisla i funkcije koju određena jedinica ima u antiromanu oko nje mogao i morao da se opiše celokupan ne samo žanrovski već i hermenutički krug. Smisao svake jedinice antiromana fundamentalno je uslovljen ne samo kontaminacijom *anatomije* i *romanse*, već i završnim pretumačenjem koje uvodi *ispovedni* modus (koji ni sam, kao što ćemo kasnije videti, nije jednoznačan).

Tako, da bi se protumačila *prva rečenica* (narativnog dela) antiromana – „Roman silazi u grad“, u to tumačenje neophodno je uključiti i značenje koje proishodi iz *autocitiranja* tog incipita *na kraju antiromana* – „... silazi Roman u grad.“ Kakva beda, to

---

<sup>286</sup> Iz perspektive Vučovog *Korena vida* koji je u toj autobiografskoj, odnosno autofikcijskoj žanrovskoj zoni zasnivao celinu narativa, može se reći da je taj ispovedni finale enciklopedijskog antiromana bio zapravo autofikcijski. Iz perspektive finalne žanrovske konverzije, koja roman može poništiti samo u romanu, *Bez mere* bi podjednako moglo nositi žanrovsku oznaku autorske *ispovesti/autobiografije* i *romana*, dakle – autofikcije. Ako je u finalu defikcionalizacije (*anti*)roman postajao *autobiografija*, šezdesetih godina će preko ruselovskog mota Ristićev *autobiografski opus-ispovest postajati (anti)roman*.

osećanje, to poimanje da je počelo nešto da se priča!“ (203). Između te dve *identično različite* rečenice antiroman se gradi od jedinica čiji smisao i funkcije ni u jednom trenutku nije moguće statički poimati i svesti na jedno značenje. Antiroman je struktura koja u svojoj završnici celokupan narativ stavlja *pod znake navoda*, autocitra i pretumačuje. Dijalektička sila negacije i modus ispovesti koji definišu postkonverzijski finale antiromana, mobilizuju i *dijalektizuju* svaku *jedinicu* dela, koja nitima žanrovskih udvajanja i pretumačenja, skupa s imanentnim kretanjem i rastom samosvesti antiromana, iznutra prelazi isti semantički put kao i celina u koju je integrisana. Prateći jednu strukturnu jedinicu i varijable njenih semantičkih i poetičkih implikacija, tumač je svaki put pred zadatkom ispisivanja celokupnog hermenutičkog kruga, jer je smisao svake pojedinačne jedinice-monade nastanjen ukupnim smislom dela i ostalih relacija među njegovim elementima. Ono što je uslovno hermenutički sastojak i aspekt svakog književnog dela, u poliskopičnoj strukturi i žanrovskoj anamorfičnosti antiromana predstavlja *imanentno* događanje, *osnovni učinak* i unutrašnju *fabulu* Ristićeve dijalektičke ili hermeneutičke metafikcije. Ta nesvodiva *hermeneutička* i *dijalektička* struktura, koju je Ristićev antiroman uveo u srpsku književnost, bila je po svoj prilici velika prepreka u njegovoj recepciji i interpretaciji, ali je i glavni ulog njegove apartne inovativnosti u savremenom kritičko-teorijskom kontekstu.

Pre nego što pređemo na filozofsku komponentu koja je doprinela osmišljavanju i realizaciji te *žive dijalektičke strukture* antiromana, treba još jednom naglasiti osnovni zaključak analize žanrovskih strategija Ristićevog antiromana, naime, da su u njemu – koristeći se terminima N. Fraja i sinhronijsko-montažnom „rengdenskom“ analizom koju je predlagao F. Džejmson – *romansa*, *menipeja/anatomija* i *ispovest* punovažni i podjednako delotvorni žanrovski i pripovedni likovi dela. Na osnovu globalne, enciklopedijske platforme *menipeje/anatomije* (poetička parabola o romanu) autor gradi *romansu* (o Romanu-vitezu) koja je sve vreme, a i sve ogoljenije, vidljiva kao jedna „iskidana“ dnevnička skica i *ispovest* romantičnog autora-anatoma, koji se na kraju odriče vlastitog dela i poduhvata. Način na koji on to čini, sa osloncem na Hegelovu filozofiju, osvetličemo u narednom poglavlju.

#### 4. 4. 2. 5. ENCIKLOPEDIJSKI ASPEKT KOMPOZICIJE *BEZ MERE*

Razmatrajući polifoni žanrovski prospekt *Bez mere*, naglasili smo da su generička pitanja neodvojiva od određenih svojstava koja se tiču kompozicije dela. Reč je posebno o koordinaciji između enciklopedijske težnje za kumulacijom i integracijom različitih žanrova i strukturno-kompozicionog predloška koji bi pružio optimalnu podršku toj enciklopedijskoj tendenciji. U ovom odeljku osvetličemo aspekt *Bez mere* koji je vezan za tu drugu komponentu enciklopedičnosti, koja se ostvaruje u domenu kompozicionih i strukturnih rešenja.

Kao delo koje kombinuje pripovedne oblike menipeje/anatomije i romanse, Ristićev antiroman mogao se, pored ostalog, osloniti i na onu zonu srodstva između ta dva oblika koja je počivala na njihovoj, kako je pisao Fraj, centipetalnoj kompoziciji i labavoj povezanosti između konstitutivnih fragmenata. Za *Bez mere* značajne su obe vrste fragmentarizacije, kako ona atomska, koja proističe iz kataloške, nefabulativne organizacije teksta, tako i avanturistički model romanse, zasnovan na aditivnoj „and then“ narativnoj sintaksi, koja se mogla beskrajno dopunjavati i nastavljati. Istražujući podjednako vremensko-avanturistički i prostorno-enciklopedijski princip strukturne fragmentarizacije i diskontinualnosti, Ristićev enciklopedijski projekat ukazuje i na mogućnost njihove aproksimacije i ukrštanja. U ovom odeljku ograničićemo se na uže enciklopedijske, prostorno-mozaičke aspekte kompozicije *Bez mere*, koji su u korelaciji sa njegovim enciklopedijskim svojstvima i žanrovskim aspektom te enciklopedičnosti. Drugi, podjednako važan kompozicioni aspekt *Bez mere*, koji bi se načelno mogao posmatrati kao oprečan prostorno-statičkom, „mrežnom“ enciklopedijskom modelu, tiče se progresivnog dijalektičkog kretanja koje je u središtu razumevanja antiromana kao *dijalektičke fikcije*, koji ćemo obraditi u narednom poglavlju.

\*\*\*

Pored eruditne, intertekstualističke i žanrovske komponente, enciklopedizam u romanu podrazumeva i određene *kompozicione* aspekte dela. Činjenica da se oni ređe naglašavaju i suzdržanije tumače možda proističe i iz činjenice da je reč o jednoj ređoj i u osnovi restriktivnoj komponenti, koja sam korpus enciklopedijskih narativa



diferencira na one koji integralnije aktiviraju enciklopedijsku matricu, izlažući se radikalnijim formama fragmentarizacije, i one koji gravitiraju mimetičko-fabulativnim modelima, bez distinktivno enciklopedijsko-menipejske inspiracije. U najogoljenijem vidu enciklopedijska struktura dela poprima i spoljašnju „ljušturu“ leksikona ili rečnika (Jerkov), kao što je to slučaj sa *Hazarskim rečnikom* M. Pavića. U drugim slučajevima ona se prepoznaje kao *kompoziciono* svojstvo dela koje se u većoj ili manjoj meri približava enciklopedijskom ili leksikografskom strukturnom modelu. Enciklopedijsko strukturno-kompoziciono načelo prepoznaje se u težnji ka maksimumu *osamostaljenja* jedinica dela, u analogiji sa arbitrarnim alfabetskim poretkom enciklopedijskog rečnika, koje je često praćeno i težnjom za maksimalnim *umnožavanjem* tih jedinica, u skladu sa enciklopedijskom „totalnošću vizije“ ili „svračjim nagonom za prikupljanjem“ (Fraj).

Za razumevanje šta enciklopedijska struktura podrazumeva i koje mogućnosti otvara korisno je okrenuti se prvoj modernoj, prosvetiteljskoj enciklopediji, koja je po Sent-Amuru i bila u osnovi modernističkog, antiepskog enciklopedizma. Francuska *Enciklopedija* posmatrana u inovativnosti svoje strukture, na kojoj, po U. Eku, počinje mislivost rizoma, pokazuje implikacije arbitrarnog poretka enciklopedijskih odrednica i „burleskne“ (Didro) montažne efekte neposrednog sučeljavanja pojmova iz sasvim različitih domena znanja. To jukstaponiranje i sintagmatsko srastanje značenjski sasvim udaljenih pojmova, sadrži nešto od efekta barokne ili nadrealističke metafore. U svakom slučaju, izazov enciklopedijsko-epizodičke strukture bio je u tom *procepu* koji se otvarao između susednih jedinica i tenziji između njihove sintagmatsko-montažne bliskosti i semantičko-formalne inkongruentnosti.

Ali upravo taj oslobođeni, arbitrarni poredak pozivao je čitaoca na novu vrstu aktivne participacije, koja se sastojala u uspostavljanju veza, posebno onih didroovskih *poetskih* unakrsnih referenci između pojmova koje urednici nisu projektovali već je za njih bio nadležan isključivo čitalac. Unutar „raskomadnog“ tela enciklopedijskog teksta čitalac je kreirao virtuelne linije vlastitih „bekstava“, analoških asocijacija, ukrštaja i „burleski“. Čitalačka aktivnost koju je enciklopedijski model teksta projektovao mogla je postati i predmet autorskih opservacija i inspiracija za različite vidove manipulisanja novim tekstualnim elementima i procesima. U tu vrstu poetičkog izazova upuštali su se pisci modernih enciklopedijskih narativa. Osamostaljenost fragmenata romana autor je mogao upotrebiti u različitom stepenu i s različitim funkcijama. Mogao je potencirati

režime selekcije, varirati stepen sraslosti jedinica i načine njihovog „uvezivanja“ i montiranja, ili kroz to apostrofirati razne druge probleme komponovanja dela (odnos dela i celine, granica dela, mikrožanrova, pripovedne samosvesti...). Opažljivo prisustvo instance koja se poigrava naznačenim aspektima dela pouzdan je znak aktiviranja *strukturalne imaginacije* kao važnog izraza profilisane, autentične i samosvesne enciklopedijske inspiracije. To je onaj nefabulativni prostor koji se otvara napuštanjem mimetičkog modela proze. U tom postmimetičkom i postfabulativnom prostoru dolazilo je do susreta *enciklopedizma* i *metafikcije*, odnosno opažljivih učinaka samosvesti u književnoj formi.

Enciklopedijska književna struktura bila je antinarativna, prostorna i relacionala. Stvaralački interes je u njoj bio reorijentisan ka statičkim i sinhronijskim, strukturnim odnosima među elementima, bilo da su u pitanju intertekstualne ili intratekstualne relacije. Kritičko-teorijski okvir za razumevanje te strukturne i formalne dimenzije enciklopedizma može se naći u konceptu tzv. *prostorne forme*, koji je 1945. uveo Džozef Frenk, u nastojanju da definiše specifičnost dela poput Eliotove *Puste zemlje*, Paundovih *Kantosa*, Džojsovog *Uliksa* ili Prustovog *Traganja*, dakle upravo onih dela koja će figurirati i kao važni primeri lirskog i proznog enciklopedizma. Krećući od Lesingovog *Laokoona* i problema odnosa između književnosti kao *vremenske* umetnosti i slikarstva kao *prostorne* umetnosti, Dž. Frenk epohalnu specifičnost modernističke književnosti vidi u napuštanju vremensko-konsekutivnih principa i nastojanju da se smisao celine gradi na temelju prostornih načela jukstaponiranja elemenata i uspostavljanja refleksivnih veza („princip refleksivne reference“) među njima. Rezultat su bile antiistorijske, atemporalne, fragmentarne i relacione strukture modernističkih dela čija značenja zavise od simultanog opažanja odnosa između razdvojenih i jukstaponiranih elemenata, a ne od sekvencijalnog čitanja i narativne progresije (Frank 1991: 14). Najbolji primer spacijalizacije forme u romanu<sup>287</sup> po Frenku pruža složeni sistem aluzija i unakrsnog referiranja u *Uliksu*, romanu koji je čitalac primoran da čita onako kako „čita modernu poeziju“ (20).<sup>288</sup> Ta poetska forma modernističkih romana uvodila je novu

---

<sup>287</sup> Zanimljivo je da princip oprostoravanja u modernom romanu Frenk istorijski izvodi iz Floberovog „kinematografskog postupka“, koji je Džojz preuzeo i na „gigantskoj skali“ primenio u kompoziciji *Uliksa*. Time su Džojz i Flober povezani u domenu antirealističkih, strukturno-montažnih i enciklopedijskih postupaka, tj. na način na koji će ih povezivati proučavaoci evolucije književnog intertekstualizma.

<sup>288</sup> Strukturni aspekti enciklopedizma, kako proizilazi iz Frenkovih zapažanja, bili su svojevrsno *poetsko* svojstvo ovih romana, odnosno prenos spacijalne logike i formalne imaginacije karakteristične za modernu poeziju, gde se lakše i opažaju i sprovode, na znatno ekstenzivnije i složenije prozne strukture,

vrstu narativne tenzije između *dela* i *celine*, pošto se pun smisao fragmentarnih referiranja i dislokacija mogao rekonstruisati i doživeti kao jedinstvo tek iz perspektive „poznavanja celine“. Zato, prema poznatoj Frenkovoju formulaciji, „Joyce cannot be read – he can only be reread“ (21).

Svojstva *prostorne forme* koje Frenk izdvaja, kao i dela kojima ilustruje svoju kritičku tezu, analogni su kriterijumima koji definišu enciklopedijske, fragmentarne i relaciono-mozaičke književne strukture. Korpus intertekstualnih i intratekstualnih odnosa koji određuju strukturu Ristićevog *Bez mere* bili su izraz tog oprostora i defabulacije u romanu, odnosno traženja alternativnih oblika jedinstva dela koje će moći da po(d)nese maksimalnu heterogenost elemenata i dezintegrativnost strukture. Ali mozaičko-relaciona dimenzija „prostorne forme“ *Bez mere* dopunjena je sa dva važna i distinktivna momenta: *eksplicitnom tematizacijom* fragmentarno-enciklopedijske kompozicije dela u antiromanu, i uključivanjem *paratekstualne* i *materijalne* dimenzije teksta u „oprostora“ i enciklopedizam romana.

Kao i u drugim domenima, specifičnost Ristićevog antiromana sastojala se u tome što je u samom delu njegova epizodičko-enciklopedijska kompozicija bila eksplicitno apstrofirana i problematizovana. Ključna formulacija vezana za kompoziciju *Bez mere*, data u samom antiromanu, odnosila se na „veštačko disanje“ kojim je autor nastojao da održi celinu povesti o Romanu, tako što je „zamenjivao pričanje nizom snimaka s leva, s desna“, „anestezirajući“ anarhističke porive „sistemom posrednog pričanja u fragmentima, ma da su ovi svaki put bili početi u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“ (1986: 204). Dakle, umesto „pričanja“ i sleđenja uzročno-posledične pripovedne logike, ponuđen je alternativni sistem *poliskopičnog kadriranja* („niz snimaka s leva, s desna“), odnosno „posrednog pričanja u fragmentima“ koji su pri svakom „kadriranju“ bili dati „u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“. Ova deklaracija o kompozicionom ustrojstvu *Bez mere* predstavlja uzoran opis fragmentarne strukture dela enciklopedijskog tipa, koji je *umesto pričanja*, tj. naracije, nudio model *kadriranja* i epizodičkog *indeksiranja* maksimalno osamostaljenih jedinica (poglavlja).

Važan aspekt navednog eksplicitnog poetičkog iskaza jeste da su fragmenti, koje možemo izjednačiti sa poglavljima antiromana, „svaki put bili početi u zasebnom tonu i

---

gde je mnogo više napora potrebno za rekonstrukciju odnosa između *delova* i *celine* i opažanje jedinstva dela. Zato je Frenku važan primer Prustovog *Traganja* kao narativne strukture u celini usredsređene na pseudomistički momenat kada se jedinstvo celine opaža u jednom vremenskom trenutku.

zasebnim oblikom“. Ta kombinatorna i koceptualna matrica u kojoj svako poglavlje romana započinje iznova i ostvaruje se u zasebnom stilskom, retoričkom, pripovednom, žanrovskom ili drugom maniru, jeste ono što *Bez mere* najviše približava džojsovskoj inspiraciji i srodno konceptualizovanoj strukturalnoj „shemi“ *Uliksa*. U srpskoj književnosti taj model enciklopedijske kompozicije i njeno metapotičko promišljanje sreće se tek u *Peščaniku* D. Kiša. Te korespondencije koje se tiču istovetnog modela enciklopedijske kompozicije romana i njenih eksplicitnih opisa kod Džojisa, Ristića i Kiša obradićemo detaljnije u zasebnim poglavljima.

U *Bez mere* sreću se i druge analogne figure za prostorno-simultanistički režim komponovanja dela. Jedna od njih je poređenje antiromana sa „vasionskim kaleidoskopom“ u kojem autor otvara stalno nove svetove (90) ili sa „katastrom gde se mere, jedan do drugog, svi fantomi“ (99), ili refleksija o „geometrijskim mestima“, „topografiji“ i „planimetriji“ romana („Mansarda mistifikacije“). Većina figura koje opisuju završnu dramsku fantazmagoriju „Doživotna slaoboda“, inscenaciju „na rubu halucinacija“ koja je strukturalna paradigma za antiroman u celini, jesu prostorno-simultanističke enciklopedijske figure (zamak, hotel, zgrada-varoš, vavilonska kula itd.). Centralna metafora romana-zamka omogućava da se enciklopedijska strukturalna zamisli kao kretanje kroz arhitekturalno zdanje, od poglavlja do poglavlja kao od sobe do sobe senovitog zamka. Možda najupečatljivija *mise en abyme* prostorno-mozaička figura antiromana data je u slici Romana na mjuzikholskoj pozornici, odnosno u mašinsko-geometrijskoj konstrukciji i „magijskoj kugli“ koja rotira oko nevidljive osovine, prelamajući „u bezbroj obojenih zvezda zrak reflektora koji pada na nju“ i šireći oko jedne središnje tačke čitav zvezdani svod i „raskošje istinitih konstelacija“ (59, 158). Strukturalu antiromana treba imaginirati upravo kao taj razloženi svetlosni snop i raskošje zvezdanih konstelacija usredišteno u nemogućem i „lomnom“ jezgru forme, tj. subjektiviteta.

Implikacije i posledice osvešćenog autorskog sagledavanja enciklopedijsko-epizodičke strukturalne antiromana bile su brojne. Povišeno fragmentarna, sinkopirana, epizodičko-separatna strukturalna otvarala je brojne eksperimentalne mogućnosti i Ristić se njima višestruko koristi. 1) Ona je pre svega služila za intenziviranje stope žanrovske integrativnosti, o čemu smo pisali u prethodnom odeljku. Brojni žanrovi i oblici mogli su biti uključeni u *Bez mere* zahvaljujući optimalnom strukturalnom predlošku koji je nudila

kataloška, epizodičko-ekciklopedijska kompoziciona paradigma. Žanrovska platforma Ristićevog antiromana, u kojem je stepen strukturalne *fragmentarnosti* korespondirao sa stepenom generičke *integrativnosti*, ide u prilog kritičkim koncepcijama koje bi naznačene *kompozicione* aspekte ubrojale u diferencijalne aspekte enciklopedijskih narativa.

2) Daleko je neuobičajeniji postupak povezivanja globalne strukture dela sa lingvističkim kategorijama i strukturišućim svojstvima samog jezika. Sinkopično-fragmentarnu strukturu antiromana Ristić istražuje i konceptualizujući jezičko-gramatička sredstva i procese – dakle jezik koji je opažen kao sistem i struktura – kao modele kompozicione organizacije. Reč je o visoko inovacionim postupcima kao što je posmatranje narativne strukture kroz kategorije *sintakse* i *deklinacije*, ili čak njihovog ukrštanja. Takav je slučaj sa *sintaksičkim dekliniranjem* pojma ruže u poglavlju „Ruža sna“, ili pri sintaksičkom ulančavanju poglavlja „U srednjovekovni zamak“ i „U srednjovekovnom zamku“, gde je metonimijsko-sintagmatski sled dva susedna narativna fragmenta modelovan na osnovu metaforičko-vertikalne ose padežne paradigme. Ristićevo shvatanje antiromana kao *knjige-jezika* i naracije kao *sintakse*, omogućilo je da se enciklopedijska strukturalna paradigma poveže sa „enciklopedizmom“ i strukturalnim svojstvima samog jezika. Rekapitulativna poglavlja-rečenice („Roman“, „Epilog“) svedoče da je model *rečenice* i *narativne sintakse* strukturalni predložak za celinu antiromana.

3) Treći domen u se enciklopedijska, povišeno sinkopirana i fragmentarna kompozicija odražava na principe komponovanja antiromana tiče se poliskopičnog režima poetičkog „kadriranja“ dela, koje je istovremeno trebalo da bude *antiroman*, *enciklopedijsko-poetski ogled*, *dijalektička fikcija u tri dela*, *demonstracija izjednačenja sadržaja i forme* i *jednogodišnji komplet novina*. Povišena fragmentarnost narativne strukture omogućavala je da se u svakom poglavlju oprobaju ne samo zasebna strategija pripovedanja, stil ili ton, oblik ili žanr, već i da se pri otvaranju svakog novog poglavlja-odrednice, ili njenih sastavnih elemenata, aktiviraju različite hipotetičke strukture, globalne strategije i regulativne ideje vezane za komponovanje celine dela. Zahvaljujući diskontinuiranoj strukturali, svaki od nadređenih (hi)po(t)etičkih „kadrova“ *Bez mere* mogao je da bude „utisnut“ u istu jedinicu dela (naddeterminacija), ali i da *nesistematski* preseca i umrežava određene jedinice bez apriorno fiksiranog, sistemski sprovedenog i

statičkog obrasca po kojem bi se ta unutrašnja referiranja i kontakti među jedinicama sprovodili.<sup>289</sup> Pošto su te polivalentne poetičke i generičke strategije bile u osnovi virtualne i hipotetičke strukture, autor je mogao parcijalno i nesistematski posezati za njima, što je fragmentarna struktura dela olakšavala.<sup>290</sup> Enciklopedizam strukture se tako odražavao i na *intratekstualnu* dinamiku dela, čiji su elementi lakše podlegali kombinovanju, parcijalnom tretmanu i pluralnim strategijama komponovanja. U svakom slučaju, jedan od najeksperimentalnijih aspekata Ristićevog projekta, sadržan u ideji o poetičkoj poliskopiji i naddeterminaciji teksta romana, mogao je biti realizovan zahvaljujući radikalizovano diskontinualnoj, enciklopedijsko-epizodičkoj strukturi dela koja je takvu vrstu konstruktivne mobilnosti omogućavala i podsticala.

Duga važna Ristićeva intervencija u domenu enciklopedijske kao *prostorne forme* ticala se prostornosti i materijalnosti dela kao *knjige*. Knjiga je kao trodimenzionalni predmet i zatvorena i dovršena struktura za Ristića bila svojevrsni ekvivalent kategorije *književnog dela*. Nove strukturne dimenzije koje su se otvarale s napuštanjem ideje o romanu kao organskom jedinstvu ispriповedanih događaja, prenosili su težište na inter- i intratekstualnu dinamiku, režime asimilacije, kumulacije i kontaminacije elemenata, imaginiranje struktura, procese konstrukcije i uspostavljanja relacija, ukratko na *pripovedanje poetike* i romansiranje samog procesa nastajanja romana. Ristić, pritom, roman odabira kao generički predložak iz bar dva razloga: s jedne strane, kao privilegovan, središnji i paradigmatični književni žanr građanske epohe, ali i kao *enciklopedijski žanr* koji je jedini omogućavao da se kroz njega tematizuje „nadžanr“

---

<sup>289</sup> Tokom tumačenja ukazali smo na brojne primere sintetičkog diskursa, naddeterminacije i polifunktionalnosti elemenata antiromana. Podsetićemo ovde na osnovni princip parcijalnog i poliskopičnog komponovanja *Bez mere*. Na osnovu njega, određena figura enciklopedizma i marker erudicije (fusnota, epigraf) biva pri sledećem „kadriranju“ tretirana kao eksponent metafikcije i autokomentara, a prilikom nekog novog „snimka“ povezana sa antiromanesknim propitivanjem statusa fikcije, da bi na kraju bila obuhvaćena i narativnim *flashback*-om, tj. autorovim pogledom s kraja antiromana pred kojim se ona ukazivala kao tek „iskidani“ deo jedne dnevničko-dokumentarne povesti. Isto važi i za koncepciju junaka, koji je modelovan kao junak-funkcija u čijem kaleidoskopskom građenju, kao i u građenju celine romana, svaki novi kadar, narativna pozicija, ton ili oblik, upisuje inkongruentne kvalitete. Zato je Roman junak različitih žanrovskih i istorijskih varijeteta romanse (enciklopedizam), uz stalno variranje odnosa između junaka i autora-skriptora u rasponu od potpune stopljenosti do najradikalnijeg otuđenja (antiroman, metafikcija), čemu narativna progresija dodaje i ireverzibilnu evolutivnu dimenziju koja će glavnog junaka u završnici dela sasvim ukloniti sa pripovedne scene (dijalektička fikcija). Posebno upečatljive oblike naddeterminacije srećemo u slučaju ezoterijskih gvora Magije i Demona.

<sup>290</sup> Ristićeva napomena, data na kraju prvog dela antiromana, da je delo već ostvareno iako nije dovršeno, jer postoji određeno preetabliano stanje harmonije u kojem ono već unapred participira, svedoči o senzibilnosti za *virtualitet* književnih struktura i procedura, iz kojeg potiču neki od najznačajnijih doprinosa Ristićeve hermeneutičke imaginacije poetici romana.

same *književnosti* kao institucije fikcije koju uzorno oličava. Drugim rečima, Ristić svojim antiromanom ne problematizuje samo žanr romana, već mnogo širi skup književnih konvencija, pa i samu konvenciju literarizacije, skup praksi i uzusa na kojima se književnost u aktuelnom građanskom porektu izdvaja kao autonomno polje. Taj *transromaneskni* aspekt Ristićevog eksperimenta (roman kao književnost) uključivao je i problematizaciju znatno opštije „institucije“ i bazičnijeg „žanra“ *književnog dela* kao zatvorene, dovršene i publikovane strukture, pripisane autoru. Oblik knjige, granice dela, njegov okvir, poredak, konstitutivni elementi, paratekst i posebno neuralgična pitanja njegovog dovršavanja – dakle faktori koji se odnose na književno delo kao celovitu strukturu i jedinicu koja se uključuje u širi diskurzivni i kulturni prostor – sastavni su deo poetičkih promišljanja i važan izraz enciklopedijskih kapaciteta *Bez mere*.

Kao što smo već nagovestili, svojevrsni ekvivalent i nezaobilazni, premda često neutralizovani aspekt *književnog dela* bila je materijalna forma u kojoj je ono publikvano i isporučeno čitalačkoj javnosti. Zato se Ristić u osveščivanju i problematizaciji komponenti koje čine kategoriju književnog dela okreće i materijalnim aspektima dela kao tipografske strukture i trodimenzionalnog predmeta, tj. *književnog dela* kao *publikovane knjige*. Sama predmetnost knjige bila je i doslovno jedan *prostor* koji se mogao „osvojiti“ i prožeti poetičkim intencijama. U toj spacijalnoj zoni dolazi do susreta enciklopedijske *prostorne forme* i *knjige* kao perceptivne umetničke forme. Tu vrstu sureta registrujemo u svim onim aspektima kojima se oblik i funkcije *parateksta* i *dispozitiva* prilagođavaju potrebama spacijalizacije i intenziviranja enciklopedijske diskontinualnosti strukture (anti)romana. Kao što smo pokazali pri analizi poetike parateksta *Bez mere*, Ristić umnožava unutrašnje prekide, aktivira beline i vidno „komada“ strukturu dela (koje je podeljeno na tri dela, 36 naslovljenih i numerisanih poglavlja, ilustrovano, epigrafisano i fusnotirano, tipografski raslojeno, itd.), koristeći te granične, paratekstualne elemente i postupke za osnaživanje i sadržajnih i formalnih aspekata enciklopedizma svog dela. Ta dimenzija „prošivanja“ tela teksta/knjige i složenijih poetičkih i strukturnih determinanti dela, samom enciklopedizmu pridodaje i materijalističku dimenziju „anti-knjige“ (Toburn). Ona je, takođe, posebno važna s obzirom na temeljni antiromaneskni koncept *magijske konkretizacije*, princip koji je svoju najdoslovniju primenu mogao imati upravo u jedinom istinski materijalnom,

predmetnom i prostornom aspektu dela, tj. u formi *knjige*.<sup>291</sup> Ako je *konkretno*, kako Ristić u jednoj fusnoti pojašnjava Hegelov pojam, „ono što je potpuno determinisano svima svojim relacijama“ (213), strukturno-prostorna svojstva knjige sastavni su deo poetičkih relacija i determinanti Ristićevog antiromana.

---

<sup>291</sup> O materijalno-tipografskoj dimenziji dela kao delu njegove *prostorne forme* piše W. J. Mičel (Mitchel 1980: 282).



#### 4. 4. 2. 6. MAGIJA MONTAŽE I (INTER)TEKSTUALNO NESVESNO

##### 4. 4. 2. 6. 1. MAGIJA MONTAŽE I DEMONIZAM TEKSTA

Zahvaljujući očuvanom arhivsko-genetičkom materijalu, moguće je utvrditi jedan redak intertekstualistički postupak u Ristićevom antiromanu. On je specifičan kako po tipu relacija koji uspostavlja između preteksta i teksta, tako i po mestu koje ima u razvoju intertekstualizma u modernoj književnosti. Reč je o postupku *tekstualne montaže* i *citiranja bez navodnika*, kojim Ristić aktivira ekscesni tip intertekstualnog pisanja koji će pola veka kasnije izazvati jednu od najznačajnijih polemika u srpskoj književnosti (povodom *Grobnice za Borisa Davidoviča* D. Kiša). Činjenica da je taj postupak Flober primenio u oniričko-eruditnom *Iskušenju svetog Antonija*, a Džojls ga sledio u dramatisovanoj „Valpurgijskoj noći“ svog *Uliksa* (poglavje „Kirka“), omogućuje da Ristićevu „nebeltrističku maštu“ i palimpsestno pisanje razmotrimo u okviru šireg polja transformacije odnosa prema tekstualnosti u magistralnom toku evropske proze.

Navedeni postupak Ristić primenjuje gradeći *govore* Magije i Demona, koji su sumirali i zatvarali dva čina dramske završnice „Doživotna sloboda“, tako da nas i ovaj segment tumačenja vraća tim neuralgičnim ezoterijskim punktovima antiromana. U dosadašnjim analizama već smo opisali višestruke poetičke funkcije ovih hermetičkih junaka. Savršena tipografska proporcija njihovih simetrično pozicioniranih govora u dramskoj završnici antiromana, bila je povod za uvođenje ideje o *nepogrešivom tekstu* u „Epilogu“, sa svim složenim implikacijama te herme(neu)tičke hipoteze koje smo opisali pri analizi ilustracija i parateksta. Demon i Magija bili su, takođe, u najuočljivijoj tematskoj vezi sa emblematskim kabalističko-okultističkim ilustracijama prvog izdanja *Bez mere*, a u drugom izdanju hermetički principi koje oni oličavaju biće izvedeni na ilustrativno „pročelje“ antiromana-zamka. Kroz govore Magije i Demona dopirao je duh ezoterijskih kompilacija, kao i duh prožimanja nauke, poezije, filozofije i mistike, koji je važan aspekt epistemofilije Ristićevog „enciklopedijsko-poetskog ogleđa“. Ta dva junaka takođe su glavni zastupnici jezičkih i hermeneutičkih načela koje nadrealistički antiroman aifirmiše, kao što su magijsko-primitivističko shvatanje jezika, princip magijske konkretizacije pri jednačenju sadržaja i forme, ili prevlast mitskog, analoškog mišljenja koje svet kao/i tekst sagledava kao mrežu korespondencija, uz osnovnu

„fantaziju Analogije“ između mikrokosmičkog fragmenta i makrokosmičkog totaliteta. Saobraženi gotsko-romantičkim i ezoterijsko-okultističkim inspiracijama antiromana, Demon i Magija bili su, dakle, personifikovana čvorišta s višestrukim i neuralgičnim poetičkim funkcijama. Tome sada treba dodati i poseban način na koje su njihovi govori bili *intertekstualno* i *enciklopedijski* komponovani.

## Genetička rekonstrukcija

Već pri prvom čitanju govora Magije i Demona osetno je da njihove replike odudaraju od vizionarno-poetskog diskursa ostalih dramskih junaka. To se pre svega odnosi na sumarni, deskriptivni, pa i „didaktični“ ton tih govora, koji, i po svom sadržaju i po načinu njegove artikulacije, predstavljaju svojevrsne *enciklopedijske odrednice* o fenomenima (crne magije, đavola) koje likovi otelotvoruju, tj. personifikuju.<sup>292</sup> Tako je u govoru Demona moguće pratiti sažet istorijat i tipologiju demonologije, pri čemu je sam lik đavola-iluzioniste taj koji opisuje svoja dejstva i oblike, ne propuštajući da podseti na svoje knjiško i književno poreklo, u rasponu od Biblije i narodnih legendi, preko papskih bula ili inkvizicijskih zapisnika, do moderne psihijatrije i teorija imaginacije:

„Moj je presto u središtu Tartara, imam zračne jelenske rogove, ali sam okovan za svoj presto! No oslobođen sam raznovrsnošću svih predanja o meni, izbavljen legendama. Dugo sam se šunjabao, neimenovan, kroz stranice starog zaveta, i izvukao sam se iz biblije, već poznat kao duh iskušatelj. Ali moj pravi dom, gde mi behu spremljeni najslađi dani i najmekša postelja, beše hrišćanska demonomanija. Kao otrovni dim [...] izvlačim se iz bule summis desiderantes pape Inoćentija VIII, od 5. decembra 1484. Teologičari otkriše i objaviše sve moje tajne, i bitka koju sudije preduzeše protiv mene, omogućavaše mi da se svuda i na svakom mestu obznanim i potvrdim. Svi demonolozi, opisujući me, behu doslovce složni, svi optuženi govorahu isto. Inkvizitorima hvala. Oni su me stvorili, zamišljajući me, goneći me, imenujući me. [...] Ja znam da su demonomani i demonopati rođeni na tlu vere [...] Ja ih vrebam na rubovima ekstatične

---

<sup>292</sup> P. Petrović pronalazi slične jedinice u eruditno-fantastičkom diskursu *Burleske* R. Petrovića: „Atributi koje staroslovenskim bogovima pripisuje pripovedač sasvim odgovaraju proučavanjima i navodima franuskog autora [Luja Ležea, autora studije *Slovenska mitologija* – prim. B. A.] i može se primetiti da pojedini opisi u prvoj knjizi [*Burleske*...] imaju oblik enciklopedijskih odrednica ili katalošskog nabiranja: '[...] to je Veles. On je ljubavnik žita, mladosti, sunca, trave, on je ljubavnik svega od neba do zemlje. Duhovni ljubavnik staraca, muževa, dečaka; neodoljivih žena devojčica, starica; sve mu se otvaraju i daju jer je lažljiv kao i svi ljubavnici i izveštačeni“ (Петровић 2013: 86–87). Zanimljivo je da je postojanje didaktično-enciklopedijskih odlomaka uočeno i u romanima M. Vidakovića, čiji su poučni delovi često dati „kao u nekom sažetom enciklopedijskom članku“ (Деретић 1980: 56).

nesvestice, hysterije, morbidnih snova i sistematizovanog delirijuma. [...] I meni je sasvim svejedno što danas naučnici nazivaju moje delovanje psihomotornim bolestima. Ne plaše me proučavanja moderne psihijatrije, jer je sasvim svejedno da li ja postajem među okrećenim zidovima vaših soba, ili samo u vašoj imaginaciji“ (1986: 191–192).

U ovom odlomku, kao i u celom govoru Demona, mešaju se dva heterogena stilsko-retorička modusa: s jedne strane, objektivistički, naučno-enciklopedijski diskurs istorijske informacije, pozivanja na izvore, navođenja primera, analitičkog raslojavanja i tipologizacije, a s druge afektivizovani govor prvog lica i diskursa samoprezentacije, prožet konotativnim značenjima i valorizacijama, koji je primereniji poetsko-književnoj upotrebi jezika.

U dvema autorskim beleškama u drugom izdanju *Bez mere* (1962) M. Ristić će govore Magije i Demona „dešifrovati“ kao (inter)tekstualne jedinice čiji elementi „nisu izmišljeni“ već su „komponovani“ na osnovu naučne i paranaučne literature o magiji, odnosno demonologiji. Ristićeva beleška povodom govora Magije glasi: „Elementi od kojih je komponovan ovaj *govor Magije* nisu izmišljeni: našao sam ih u nekim naučnim ili quasi-naučnim knjigama o magiji, od kojih je svakako najzanimljivija i najozbiljnija knjiga doktora J. Maxwella *La Magie* (Flammarion, Paris, 1924)“ (1986: 264). Iz nešto opsežnije beleške povodom govora Demona izdvajamo samo analogno dešifrovanje izvora: „Za *govor Demona* poslužio sam se, uglavnom, 'istorijskom, kritičkom i medicinskom studijom' *Le Diable*, koju su napisali Maurice Garçon i Jean Vinchon (Galimard, Paris, 1926)“ (264). U Ristićevoj biblioteci u SANU mogu se pronaći oba naslova,<sup>293</sup> što otvara mogućnost da se preciznije rekonstruiše postupak „komponovanja“ tih važnih odeljka antiromana. Obe knjige su, kao i mnogi Ristićevi lični primerci, intenzivno čitane i podvlačene crvenom i plavom bojicom, uz povremene anotacije na marginama. Ti materijalizovani čitalački tragovi i reakcije na tekst, kao što ćemo videti, veran su putokaz za identifikaciju tekstualne građe koja će biti transponovana u konačni tekst *Bez mere*.

Dodatni genetičko-arhivski materijal koji pomaže da se rekonstruiše logika „komponovanja“ govora Magije i Demona, pohranjen je u Ristićevoj rukopisnoj zaostavštini u Arhivu SANU. Taj se materijal sastoji najpre od Ristićevih *čitalačkih*

---

<sup>293</sup> Maksvelova studija *La Magie* koju je Ristić koristio, a za koju u belešci u drugom izdanju *Bez mere* kaže da je objavljena 1924, štampana je zapravo 1923. godine.

*beleški i izvoda*, na zasebnim listovima koji se nalaze u okviru manuskripta *Bez mere* (v. Prilog 25, 26). Na osnovu njih vidimo kako je nizom ispisa, marginalija, izvođenja ključnih reči, citata i prevoda, iz naučnih studija postupno destilovana građa od koje će biti komponovani govori Magije i Demona). Pored tih čitalačkih izvoda, manuskript *Bez mere* i „Crvena sveska“ s rukopisom dramskog dela antiromana (A6, A5), sadrže različite verzije govora Magije, na stadijumima uobličjenja koji ga već čine prepoznatljivim delom tkiva (budućeg) antiromana. Ti sačuvani rukopisni listovi koji već i svojom *teksturom* i organizacijom ispisa na stranici znatno odstupaju od slike „komponovanja“ govora drugih likova u istom, dramskom odeljku antiromana. Hibridno, citatno poreklo govora Magije odražava se i na rukopisnoj površini zapisa, na kojem možemo pratiti autorska kolebanja, precrtavanja, naknadne unose, varijacije i asocijacije, ukratko tragove borbe sa fragmentima interteksta („hipoteksta“), koje je trebalo što bezbolnije montirati i inkorporirati u tekst vlastitog dela. U konačnoj, štampanoj verziji *Bez mere* sve to (pod)tekstualno „vrenje“ stabilizovaće se na kompaktnoj tipografskoj površini štampane stranice, gde se šavovi i dijaloško potpolje teksta više ne vide.

Sledeći autorovu belešku koja je upućivala na specifično poreklo i „neizmišljenu“ prirodu dva važna fragmenta *Bez mere*, implicirani čitalac-arheolog antiromana uveden je u čitav korpus genetičko-dokumentarnog materijala iz kojeg se može (tj. prema hermenutičkom zahtevu i mora) rekonstruisati *palimpsestna* logika izrastanja (anti)romanesknog teksta kroz niz stvaralačkih intervencija nad tuđim (pre)tekstom. Ti tekstualni predlošci i sami su bili (para)naučni tekstovi sumarnog, kompilatornog karaktera, koji su prerađivali i sažimali brojne ezoterijske izvore. Ristićevo pisanje „na osnovu izvesnog broja tuđih već napisanih knjiga“ ovde dobija jedan od najintrigantnijih oblika, pošto je ostvareno principom fragmentarnog i kumulativnog *citiranja bez navodnika*.<sup>294</sup> Pri tom procesu *intertekstualne montaže* Ristić postupa na sličan način kao pri sastavljanju svog dnevnika-kolaža *La vie mobile* – preuzima dokumentarne, *ready made* isečke iz već postojeće građe (tuđeg teksta) i postupkom njihovog jukstaponiranja, kombinovanja i sintaksičkog srastanja ispisuje vlastiti (inter)tekstualni „san“.

---

<sup>294</sup> Postupak citiranja koji Ristić ovde primenjuje tipološki se, u okviru antiromana *Bez mere*, može situirati negde između eksplicitne *citatnosti* (po postojanju neposrednih tekstualnih izvora) i postupka *ekfrazе* i kolažno-montažnog asociiranja nad neverbalnim, likovnim predlošcima (po „nevidljivosti“ predloška, odnosno diskurzivnih „kalemljenja“ i zahvata nad njima).

Pre nego što pređemo na analizu poetičkog smisla i književnoistorijskog značaja ovog antiromanesknog prosedea, neophodno je, makar na osnovnom nivou, „ogoliti“ anatomiju Ristićevog montažno-citatnog postupka. Pošto nam cilj nije potpuna rekonstrukcija transformacije tekstualnih predložaka u konačnu verziju publikovanog teksta, već opis osnovnih procedura koje mogu predstaviti paradigmu primenjivanih postupaka, ograničićemo se pretežno na govor Magije, odnosno refleksije sintetične naučne studije *La Magie* J. Maksvela u teksturi Ristićevog antiromana.

### **Magija montaže**

Na početku intertekstualnog procesa koji treba osvetliti stoji štampana, tuđa reč, a pisac se pojavljuje u ulozi čitaoca, i to jednog posebno zainteresovanog čitaoca, koji čita u cilju buduće izgradnje novog, vlastitog književnog teksta. Ristićevo *podvlačenje* delova Maksvelove knjige već je hiruško *zasecanje* u njeno tkivo, dekomponovanje i „komadanje“ preteksta, čiji će delovi biti istrgnuti iz svog izvornog konteksta i, s manjim ili većim modifikacijama, funkcionalno inkorporirani u tekstualno tkivo Ristićevog antiromana.

Vrlo je važno primetiti da se na osnovu Ristićevih ispisa iz Maksvelove studije može zaključiti da je pri pravljenju čitalačkih beleški Ristić već imao profilisanu ideju o tome kakav će biti finalni stilsko-retorički oblik teksta kojem su citatni isečci namenjeni, odnosno žanrovski oblik i kontekst u koji će oni biti integrisani. Dok vodi čitalačke beleške Ristić zna da će isečci iz naučne studije pisane u trećem licu i u klasičnom, objektivističkom tonu biti inkorporirani u (pseudo)usmeni *govor* jednog od likova u dramskom delu antiromana, pa ispise često odmah uobličava u formi *dramskog obraćanja*, tj. prvog (i u trenucima obraćanja – drugog) lica jednine.

Jedan od tih čitalačkih ispisa, sačuvan među listovima manuskripta *Bez mere*, mogao bi poslužiti kao sasvim svedena, ali instruktivna ilustracija za promene do kojih dolazi pri transponovanju dokumentarnog, naučnog preteksta u literarizovani *govor* Magije u antiromanu. Na tom se ispisu nalazila nešto skraćena rečenica sa str. 13. Maksvelove studije, koja je u originalu glasila: „C'est la pratique des Esquimaux de la baie d'Hudson: chez eux l'interprète est mis en état de transe par le bruit du tambour“ („To je praksa Eksima iz Zaliva Hadson: kod njih je tumač [reč je o tumaču snova, B. A.]

doveden u stanje transa dobovanjem bubnja“). U Ristićevoj finalnoj preradi u *Bez mere* odgovarajući odlomak glasi: „Čujete li dobovanje Eskima? i oni hoće upornošću da stave tumača snova u stanje transa“ (Ristić 1986: 172). Intervencije su minimalne, ali je u tom minimumu sadržana sama paradigma intervenisanja. Redukujući referencijalnu, geografsko-istorijsku komponentu (Zaliv Hadson), ali zadržavajući „egzotični“ faktografski momenat (Eskimi), Ristić preradom nastoji da osnaži proces *uživljavanja*, *konkretizacije* i *oživljavanja* sadržaja (tuđeg) teksta. Zato *konstatacija* o „le bruit du tambour“ postaje znatno afektivnije i angažovanije *pitanje* upućeno čitaocima-slušaočima – „Čujete li dobovanje Eskima?“ Taj postupak prevođenja u dramsko, razgovorno prvo lice i modus direktnog obraćanja koji značajnije angažuje čitaoca (i čiji bi paradigmatički oblik moglo biti upravo postavljanje *pitanja*, tj. aktiviranje bazične ja-ti komunikacijske situacije), predstavlja osnovnu globalnu intervenciju koju Ristić vrši nad pretekstom Maksvelove studije.

Neki od poetički naznajačajnijih odeljaka govora Magije predstavljaju zapravo *citiranje citata*, odnosno citiranje mesta na kojima je sam Maksvel prenosio tuđe reči u funkciji ilustracije različitih fenomena iz istorije magije. U tom smislu, studija *La Magie* Ristiću je često bila samo izvor podataka i znanja, posrednik do reči značajnih ličnosti i tekstova iz povesti magije i ezoterije.<sup>295</sup> Jedan od takvih, iz perspektive poetike antiromana vrlo značajnih momenata govora Magije, bilo je određenje magije kao *volje*, *želje* i *gladi*, koje Ristić preuzima jer se produktivno uklapalo u psihoanalitičke, primitivističke i romantičke dominante nadrealističke poetike.<sup>296</sup> Tako je Bemeova definicija magije, koju Maksvel navodi u uvodnom delu svoje studije i standardno stavlja pod znake navoda (Maxwell 1923: 8–9), kod Ristića doslovno prevedena (1986: 171), što se iz načina tipografske prezentacije teksta nije nedvosmisleno moglo zaključiti.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Maksvelova studija bila je pregledna i sintetična, istorijska i problemska studija o fenomenu magije, koji autor posmatra kao jedan od antoropoloških fundamenata, tj. kao „opšti oblik intelektualne delatnosti čovečanstva“ (Maxwell 1923: 159). Kao takav, fenomen magije istražuje se u velikom istorijskom rasponu, od primitivnih društava i starog sveta do moderne psihijatrije i nauke, ili veze između magijskog mišljenja i umetničke imaginacije.

<sup>296</sup> Maksvel značajan prostor posvećuje modernom sagledavanju magije kao oslobođanja „podsvesnog“ (*subconscient*), prati i fenomene spiritizma, medijumiteta, psihičkog automatizma, automatskog govora, pisanja, crtanja, muzike (up. Maxwell 1923: 146–147, 150) a mnoge magijske fenomene dovodi u vezu sa psihopatološkim konceptima (neuropatija, histerija i sl.).

<sup>297</sup> Uz karakteristično uvodno postavljanje pitanja o identitetu, kao poziva na samodefinisanje, citat iz Jakoba Bemea dat je na sledeći način: „Šta sam ja? A Jakob Böhme rekao je za mene: Ona je po sebi samo volja, i ova volja je velika misterija svakog čuda i svake tajne, ona se vrši gladu želje u biću“ (1986: 171). Tuđe reči izdvojene su dvotačkom i početnim velikim slovom, i jasno je naznačen njihov autor, ali taj

Jednako konceptijski važan princip *analogijske magije* i poznata hermetička formula o saodnosu mikrokosmosa i makrokosmosa, koju Ristić takođe prevodi i inkorporira u iskaze Magije bez navodnika,<sup>298</sup> preuzeta je iz Maksvelove studije (38), ali izvorno pripada tzv. *Smaragdnom tablicama* (*Table d'Émeraude*, ili *Tabula Smaragdina*), jednom od najstarijih alhemijskih i hermetičkih spisa. U isti tip citiranja iz druge ruke spada i važan odlomak o opštoj povezanosti i harmoniji delova tela sveta,<sup>299</sup> koji je doslovni prevod odlomka u kojem Maksvel iznosi teoriju magijskih korespondencija i preetablirane harmonije u univerzumu po Plotinu (83), dok rečenica koja sledi („Imaj duh oslobođen, duh natkriljujući, jer onaj koji nema taj duh živi u sudbini kobnoj“, 1986: 172) predstavlja sentenciozni sažetak i poluprevod iz Plotinovog odlomka koji Maksvel ekstenzivno navodi (1923: 83–84). Poslednji srodan primer koji ćemo izdvojiti odnosi se na značaj *imena* u magijskim operacijama i odeljak u kojem Ristić doslovno prevodi i prenosi Maksvelov navod rečenice jednog spiritiste.<sup>300</sup>

Ovih nekoliko primera mogu se uzeti kao opšti model jednog tipa prerade tekstualnog predloška na osnovu kojeg Ristić izgrađuje govor Magije. Oni predstavljaju najčešće direktno citiranje, u manje ili više slobodnom prevodu, ali bez navodnika i signalizovanja izvora. Na sličan način Ristić postupa i pri preuzimanju jednog autentičnog stenograma govora osobe opsednute demonima, koji pronalazi u studiji *Đavo* (Vinchon 1926: 210) i utkiva u govor svog Demona (1986: 192–193). Za razliku iz navedenih primera iz govora Magije, gde je skriveno citiranje kompaktnijeg odlomka iz preteksta, najčešće obima jedne rečenice, samo posredno tipografski signalizovano (dve tačke, veliko slovo), pri citiranju obimnijeg, inače autentičnog, dokumentarnog odlomka u govoru Demona zadržano je konvencionalno obeležavanje tuđe reči znacima navoda. Ali taj naizgled propisni citat nije ostvarivao stvarne citatne efekte, jer se ni po čemu nije moglo zaključiti da je to prenos tuđeg teksta. Pošto je reč bila o rečima opsednutog koje je sam lik Demona uvodio i navodio, ti navodnici i nisu u pravom smislu

---

postupak ipak nije signalizirao da su u pitanju „izvorne“ reči, a u proceduri sasvim izostaje, tj. ostaje nevidljiv Maksvelov međutekst, kao posrednik i izvor citata.

<sup>298</sup> „moje i te vaše fantazije Analogije: što je dole kao ono što je gore, a što je gore to je kao ono što je dole, da bi se izvršilo čudo jedne jedine stvari“ (1986: 170).

<sup>299</sup> „Među različitim delovima tela sveta postoji takva harmonija da i najmanji događaj odzvanja na celo telo, da se ne može zbiti ni najlakši pokret duše čovečije a da zvezde nisu u položaju koji odgovara tom pokretu i samo tom pokretu“ (1986: 172).

<sup>300</sup> Završni deo rečenice „Zato se jada suviše zvani, ne mogući se odupreti: Molite ih da me ne lome toliko“ u *Bez mere* (1986: 174) odgovara citatu u Maksvelovoj studiji: „Priez-les de ne pas me briser comme cela“ (1923: 42).

funkcionisali kao citatni signali, pošto bi u datom kontekstu i sasvim izmišljene reči na istovetan način mogle/morale biti tipografski razgraničene od govora Demona. Ono što je zanimljivija implikacija tog tipa pseudocitiranja jeste činjenica da citiranjem reči osobe koju je opseo, Demon zapravo sprovodi neku vrstu *autocitata*.

U intertekstualističkim procedurama prerade tekstualnih izvora začinjale su se i različite *metatekstualne* igre. Autor koji je iza scene režirao i montirao intertekstualne govore svojih junaka, posredno otkriva da se kroz njih i sam može suptilno oglasiti, pa i skrenuti pažnju na postupak koji sprovodi. Pored toga što je bio citatno dvoglasan, diskurs Magije i Demona imao je i jaku metafizičku dimenziju, pošto su oba junaka nastojala da se predstave kao zastupnici načela imaginacije na kojima je počivalo celokupno delo. U tu se metafizičku dimenziju utkvaju i metatekstualne igre koje su bile produkt intertekstualističkog postupka kojim su njihovi govori bili izgrađeni.

Kao primer može poslužiti rečenica kojom je u govoru Demona uveden citat govora osobe koju je opseo. Rečenica koja je taj pseudocitat uvodila sadrži i jednu malu ironičnu metatekstualnu igru, koja apostrofira upravo pitanje *svojine* jezika, reči i teksta: „Tada su *moje*, reči koje padaju preko tvojih usana“ (1986: 192). Ovaj kurzivom istaknuti prisvojni pridev „*moje* [reči]“, funkcioniše na više tekstualnih i iskaznih ravni. S jedne strane, on je deo fikcionalnog iskaza Demona, koji tvrdi da njemu pripadaju reči opsednute koje će biti citirane, što taj citat pretvara u neku vrstu demonskog autocitata. S druge strane, to je i implicitni iskaz *autora-demona* koji posredno, kroz iskaze fikcionalnog junaka, tvrdi da su *njegove* tuđe reči koje prisvaja i skriveno utkiva u intertekstualni odlomak svog antiromana. Treća varijanta da se ovaj odlomak dekodira bila bi pretpostavka da se autor postavlja kao *medijum* kroz kojeg, putem citata iz druge ruke, Demon još jednom progovara, pri čemu bi se „*moje reči*“ i dalje odnosile na Demona, ali bi se njihovo značenje određivalo ne na relaciji između Demona i opsednute žene, već na relaciji između Demona i „zaposednutog“ autora.

Kao što đavo govori kroz usta opsednutog, zaposedajući njegove reči, tako i zatočena tuđa reč ili intertekst (Maksvelova studija, autentični stenogrami) progovara kroz tekst i junaka Ristićevog antiromana. Taj mali *mise en abyme*, u kojem demonski pluralizam i iluzionizam služe kao paradigma inter-tekstualnih posredovanja i „zaposedanja“, podseća na Bartovu koncepciju *teksta* kao plurala anonimnih citata i „množine demonskog tkiva“, po kom „nasuprot djelu, tekst bi mogao za svoj moto uzeti



riječi čovjeka opsjednuta demonima“ (Barthes 1986a: 184). Ovaj i srodni primeri metatekstualnih igara pokazuju krajnje slobodan i inventivan, anatomski način na koji je Ristić pristupao tekstualnosti i koncipirao je kao *palimpsest* „opsednut“ tuđim glasovima. Procedura je takođe instruktivna za razumevanje načina na koji su apstraktna „teorija“ i uvidi bivali imaginativno *konkretizovani* u tekstualističkim praksama metafikcijskog antiromana.

Za osvetljavanje Ristićevog prosedea kao avangardnog postupka *tekstualne montaže* ilustrativni bi mogli biti i neki drugi oblici manipulacije dokumentarnim predloškom. Iz poređenja Maksvelove knjige, Ristićevih rukopisnih izvoda i konačnog rezultata u *Bez mere* možemo zaključiti da Ristić kontinuirano čitalački prati pretekst, odabira i obeležava pasuse i fragmente koji su mu od interesa, a potom ih podvrgava nekom od modaliteta „prerade“ kako bi oni što neosetnije međusobno „srasli“ u sumarnom i hipnotičkom diskursu Magije. Različiti modaliteti Ristićevih intervencija nad „hipotekstom“ podrazumevaju postupke kao što su: selekcija i fragmentacija, prevod ili parafraza, kondenzovanje, rekombinacija, kontaminiranje i „prošivanje“ udaljenih ali korespondentnih odlomaka izvornog teksta. Svim tim postupcima dodaje se funkcionalno prilagođavanje fikcijsko-dramskom kontekstu u koji citatni odlomci bivaju relocirani.

Očigledno je da Ristića zanimaju ne samo sadržaji i saznajno-informativni učinci intertekstualnog posredovanja već i retorika i opšti duh ezoterijsko-okultističke kulture i literature, sam *diskurs* grimoara, ezoterijskih priručnika i naučnih i paranaučnih knjiga o magiji. Taj diskurs Ristić evocira „gomilajući“ rekvizite, prakse, motive i čitav *rečnik* jedne istovremeno popularne i tabuizirane tradicije, koju nastoji da zahvati u njenom ukupnom rasponu, od visoke *filozofske magije* do „degradirajućih“ oblika sujeverja i šarlatanstva.<sup>301</sup> Iako Maksvelovu knjigu čita red po red i stranicu po stranicu, i govorom Magije nastoji da je u celini obuhvati i metonimijski predstavi, ogromna kvantitativna nesrazmera između predloška od preko 200 stranica i 5 ili 6 stranica Ristićevog „izvoda“ svedoči da doslovni prevod i parafraza niukoliko nisu dominantni oblik manipulacije predloškom.

---

<sup>301</sup> Kao što smo već pomenuli, jedna Ristićeva beleška na margini Maksvelove studije (1923: 162) u tom je pogledu posebno instruktivna: na beloj margini uz pasus u kojem je Maksvel sumirao naznačeni raspon u magijskoj tradiciji Ristić je crvenom bojicom dopisao „i jedna i druga“, dakle i visoka i niska magija.

Enciklopedijski ton u govoru Magije počiva pre svega na izdvajanju „ključnih reči“, pojmova i praksi primitivističko-magijskog mišljenja i ophođenja, koje su kroz Maksvelovu studiju rasute i na odgovarajućim mestima ekstenzivno opisane, dok u govoru Ristićeve junakinje bivaju samo sumarno popisane ili *katalogizovane*. Taj se efekat ostvaruje *mikrotekstualnim zahvatima*, gde se odabrani fragmenti preteksta „isecaju“ i „slepljuju“, uz razne dodatne intervencije, kao što su izostavljanja, sažimanja, inverzije redosleda i posebno *poetizacija* diskursa putem ponavljanja, dodavanja prideva, muzikalizacije i drugih postupaka imaginativnog „oživljavanja“ i konkretizacije. Tu proceduru Ristićevog tekstualnog *kolažiranja i montaže* ilustrovaćemo sledećim primerom, u kojem smo istakli leksička podudaranja između Maksvelovog „hipoteksta“ i Ristićevog „hiperteksta“:<sup>302</sup>

Maxwell: „Les [1] **rêves** considérés comme **vrais** sont ceux qui se produisent dans des [2] **états** particuliers, que la science moderne appelle **hypnoïdes**, somnabuliques, [3] **trances**, **extases**. [...] Je ne puis analyser en détail les travaux modernes sur la [4] **télépathie**, l'hallucination véridique, le rêve [5] **prémonitoire** et la **précognition**“ (1923: 13)

Ristić: „[3] **Trans**, **ekstaza**, [2] **hipnoidna stanja**, snovi, [1] **snovi istiniti**, prostirka za moj nečujni hod. Kroz moje korake upletene su mreže [4] **telepatije**, vatreni konci [5] **prekognicije**, magle **predosećanja**“ (1986: 172).

Navedeni primer pokazuje kako se Ristić usredsređuje na preuzimanje „ključnih reči“, akumuliranje i katalogizovanje parapsiholoških i magijsko-ezoterijskih fenomena (saznajno-enciklopedijska dimenzija postupka), dok istovremeno naučno-objektivistički diskurs argumentacije zamenjuje književnom logikom personifikacije, adaptirajući preuzetu građu novom fikcionalno-fantastičkom okruženju. Pri tome, govor Magije sadržajno je dopunjen metaforikom „nečujnog hoda“, „uplitanja u mreže“, „vatrenih konaca“. Ta metaforika kojom Ristić oživljava i narativizuje govor Magije predstavlja gotovo *mimezu interekstualne procedure* koja je u toku, pošto govor Magije u svoje

---

<sup>302</sup> Analogne rekonstrukcije mogle bi se izvesti povodom gotovo svakog motiva i segmenta govora Magije, ali kako je reč o istovetnim procedurama selekcije, sažimanja, montaže i interpolacije izvora, zadržaćemo se na ovom jednostavnom, svedenom i očiglednom primeru.

*sintaksičke* „korake“ doslovno upliće „nečujne“ fragmente preteksta i stvara „mrežu“ interteksta. „Nečujni hod“ Magije u citiranom odeljku podjednako se odnosi na *kulturno-istorijski* „hod“, tok i razvoj fenomena magije, kao i na „nečujno“, za čitaoca neopažljivo, *intertekstualno tkanje*, „uplitanje“, prošivanje i umrežavanje teksta sa pretekstom kao „prostirkom“ za (autorov) „nečujni hod“. Ta vrsta alegorijskog (meta)govora i „magije“ intertekstualne montaže predstavlja jedan od vidova realizacije onoga što je Ristić zvao magijskim postupkom *konkretizacije apstraktnog*, jednog od osnovnih metafikcijskih postupaka *Bez mere*. Pošto ta druga, alegorijska ravan značenja postoji samo za čitaoca koji zna za postojanje preteksta na osnovu kojeg se „komponuje“ govor Magije i može da (de)kodira njene iskaze i kao iskaze o samom postupku „komponovanja“, može se reći da je ta metafikcijska ravan značenja ovog i srodnih odlomaka *Bez mere* postojala tek za budućeg, odnosno savremenog čitaoca Ristićevog antiromana.<sup>303</sup>

Citatni postupak je u okultističko-ezoterijskom toku antiromana, dakle, i sam bio *okultiran* i *ezoteričan*. Njegovi su učinci u vreme objavljivanja antiromana bili dostupni po svoj prilici jedino autoru-čitaocu i možda najužem krugu prijatelja i „posvećenika“. Ipak, kroz njega je čitav spektar kompleksnih metafikcijskih i/kao intertekstualnih igara postajao sastavni deo fenomenologije romana u srpskoj književnosti. Nusprodukt tih operacija bile su neočekivane *figure interteksta*, kao što je to figura interteksta kao parapsihološkog fenomena, demonske zaposednutosti, prekognitivne, hipnotičke ili telepatske razmene između autora kao montažera-magičara i čitaoca koji magijske operacije intertekstualnog posredovanja nije svestan. Nadrealistički antiroman tu još jednom potvrđuje subverzivne potencijale i smisao svojih eksperimentalnih postupaka usmerenih „protiv čitaoca“ i „naviknutih procesa mišljenja“ i – čitanja.

---

<sup>303</sup> To ukazuje na veliki raspon unutar instance *implicitnog čitaoca* kojeg Ristićev antiroman projektuje. Taj je implicitni čitalac već 1928. bio postuliran kao instanca koja je spremna za složene metatekstualne i intertekstualne igre koje je Ristićev eksperimentalni postupak podrazumevao. S druge strane, Ristić je naznačni postupak svesno gradio kao skriveni, subverzivni i „nečujni“ postupak intertekstualne montaže, na koji će čitaoc svog romana upozoriti tek u belešci iz 1962. Za razliku od sistema eksplicitne citatnosti, teško je zamisliti empirijskog čitaoca koji je 1928. u tekstu *Bez mere* mogao prepoznati preradu manje poznatih paranaučnih studija štampanih u Parizu koje je autor koristio pri „komponovanju“ govora Magije i Demona. U tom smislu, tj. povodom ovog partikularnog postupka, može se reći da je metafikcijski sloj značenja aktiviran tek u drugom izdanju *Bez mere*, dakle za čitaoc s početka šezdesetih godina 20. veka (a i za njih samo potencijalno, pošto se niko nije upustio u rekonstrukciju Ristićevog postupka).

## Enciklopedijske prozopopeje

Pored selekcije i montaže građe preuzete iz tekstualnog predloška, trebalo bi detaljnije osvetliti i načine na koji je ta probrana građa bila adaptirana novom, književnom kontekstu. U „Doživotnoj slobodi“ dva tipa glasova i govora vidnije su *odudarala* od uspostavljene sheme arhetipski koncipiranih likova u oniričko-dramskoj završnici *Bez mere*.

Najpre, u „Međuigri“ između dva dramska čina na sceni se pojavljuje *glas autora*, ili *režisera*, glas gotovo referencijalno fundiranog subjekta, koji *noć govora* nastanjenu arhetipskim likovima-fantomima predstavlja kao emanaciju i eksteriorizaciju vlastitih unutrašnjih psiholoških sadržaja.<sup>304</sup> Pitanje svojine i porekla diskursa tu se razrešava kroz dijalektiku *subjektivizma* i *depersonalizacije*, odnosno u skladu sa psihoanalitičkom vizijom subjektivnosti rascepljene između svesnih sadržaja i svega onoga što se „na dnu sebe“ otkriva kao nesvesno, pa i kolektivno nesvesno, noć sveg ljudstva, „zatrpano nebo“ gde se „prepliće Neobično“ i sluti *nadstvarnost*. Iz te perspektive, sve što u „kolektivnoj halucinaciji“ prve završnice *Bez mere* čitamo samo je teatralizacija, pokušaj provociranja i zahvatanja prostora *druge scene*, pri čemu se deperosnalizacija i odustajanje od svesnog, dnevnog i biografskog ega vide kao izraz jednog dubljeg i autentičnijeg subjektivizma. U tom smislu, uvođenje teatralnog subjekta „Međuigre“ odgovaralo bi principu *projekcije* ili *eksteriorizacije* halucinacija: sve glasove drame „sa ruba halucinacija“ subjekt „Međuigre“ identifikuje kao „konkretna zračenja moja, jer samo ja nastavljam svoj monolog preruseni kroz sve ove monologe“ (176).

U slučaju govora Magije i Demona srećemo se sa bitno drugačijim fenomenom i poreklom diskursa. Iza tih arhetipskih junaka ne se kriju nikakvi lični, intimni, unutrašnji i psihološki sadržaji, već minuciozan bibliotečki, čitalački i interpretativni rad, kojim je Ristić od *ready made* isečaka jedne naučne studije (iz)gradio vlastiti književni svet. Imena tih intertekstualno izgrađenih junaka – Magija i Demon – gotovo da predstavljaju (prevedene) *naslove knjiga* iz kojih je Ristić sakupio tekstualne fragmente za njihove govore. To su knjige koje su postale dramski junaci. Ristićeva ključna intervencija sastojala se u „oživljavanju“ tih intertekstualnih konstrukata, na način na koji je to u književno-umetničkom prostoru bilo moguće, tj. tako što ih je

---

<sup>304</sup> Na jednom od listova manuskripta *Bez mere* ovaj junak „Međuigre“ nosio je oznaku/ime „Apstrakcija“. Zadatak Magije pak bio je zadatak *konkretizacije apstraktnog*.

podvrgao procesu *personifikacije*. Tip depersonalizacije i ustupanja vlastitog glasa o kojem je tu reč treba razlikovati od depersonalizacije koju implicira „diktat nesvesnog“, stvarno ili simulirano oslobađanje *druge scene* kao glasa drugog u sebi, pisma koje je bez spoljašnjeg referenta i okrenuto samoproduktivnosti jezika. Govori Magije i Demona bili su neka vrsta „tekstualnog Frankeštajna“, likova sastavljenih od mrtvog slova i tkiva već postojećeg tekstualnog materijala koji je imaginativno prerađen i „oživljen“ time što zadobija status individualizovanog književnog junaka, *dramatis personae*, govornog lica.

Enciklopedijski govori Magije i Demona čuvali su diskurzivne tragove svog intertekstualnog porekla i kolažno-montažnog postupka komponovanja. Ali umesto racionalističko-filistarskog „popisa“, kumulativna i kompilacijska, *kataloška* struktura njihovih govora nudila je zvonku magijsku *inkantaciju*:

„Trans, ekstaza, hipnoidna stanja, snovi, snovi istiniti, prostirka za moj nečujni hod. Kroz moje korake upletene su mreže telepatije, vatreni konci prekognicije, magle predosećanja. Meni opčaranja, meni vraćanja, meni čini, meni čarolije, meni talismani, meni amajlije od uroka, meni ljubavni flirtovi. Meni kiromantija, meni kartomantija sa Papom i Papadijom, meni geomantija, meni proricanja letom ptica, drobom žrtava, prstenom, sitom, ključem, talogom od kafe, meni gatanje iz ogledala ili katoptromantija, meni gatanje iz magijske kristalne kugle, i onihomantija ili gatanje iz nokata. Moji su roždanci, trepetnici, sanovnici. Moji su mediumi, moja je Pitija u Delfima! [...] Moji su gnosticizam i okultne nauke, a ova moja čeona kost zove se Kabbala. I moja je mistika sva. [...] Moje su ezoterične religije, i dionizijski zanos, o Tračani! Čija je, ako nije moja, astrologija, ta mistika neba? A jeste li me ikad videli, jeste li me poznali u zlatnim maglama otrovne alhemije?“ (1986: 172–173).

Dramska forma i okruženje diktirali su potrebu da se eruditno i intertekstualno izgrađeni likovi Magije i Demona pretoče u *dramske replike i obraćanja*, dakle u govor u prvom licu, koji je, usled čestog obraćanja publici, tj. čitaocima, bio dinamizovan i interaktivnom ti-formom.<sup>305</sup> U kombinaciji *usmenog* diskursa dramskog obraćanja i

---

<sup>305</sup> Obračajući se, u nekoj vrsti *govora u stranu (a parte)*, čitaocima (odnosno gledaocima, slušaocima), Magija i Demon su svoj govor usmeravali i preko „rampe“, koju bi u ovom slučaju trebalo shvatiti kao granicu koja deli svet dela od sveta vantekstualne stvarnosti. S obzirom na poroznost i problematizaciju upravo te granične zone u antiromanu, uvedeni dramski model može se shvatiti kao još jedna od paradigmi antiliterarizacije, tj. labavljenja i dinamizacije granice između književnog i vanknjiževnog, fikcionalnog i nefikcionalnog. Ciljani recepcijski efekat ovog Ristićevog postupka sličan je onom koji je u svom antiromanu želeo da postigne A. Vučo, posebno pribegavajući narativnoj *apostrofi* i oblicima Ti-pripovedanja.

*enciklopedijskog* diskursa kompiliranih i citatno montiranih ezoterijskih znanja i izvora, došlo je do stvaranja jednog retkog tekstualnog oblika. Taj oblik mogli bismo odrediti kao *enciklopedijsku prozopopeju*: personifikovanje i davanje glasa junacima koji su u celini bili formirani kao knjiški i intertekstualni konstrukti, i u kojima je već bio kondenzovan i „zatočen“ niz tuđih tekstova i glasova. Potisnute ezoterijsko-okultističke tradicije, kao nesvesno jedne kulture, na taj način bile su ne samo tematski evocirane, već su i doslovno *stizale do glasa*.

S obzirom na hiperboličan ton *samoprezentacije*, govori Magije i Demona mogu se tumačiti i kao transformacija diskursa *reklame*, jednog od omiljenih sredstava istorijskih avangardi, pa i romanesknog eksperimenta (Džojs, Deblin, Aragon, Breton).<sup>306</sup> Kako je pisao A. Topija, povlačeći razliku između „usmene“ i „pisane“ intertekstualnosti u epizodi „Kiklopi“ Džojsovog *Uliksa*, u *enciklopedijskim prozopopejama* Ristićevog *Bez mere* citatno „ponavljanje postaje magijski obred, eho postaje bajalačka ceremonija“; upravo posredstvom *usmenosti* i činjenice da se *glas* uvek pripisuje nekom izvoru/subjektu, „posednuti“ diskurs zadobija svojstva originalnosti, izvornosti, novine (Topia 1984: 121–122). „Obavijeni“ stilom (dramske) usmenosti, fragmenti tuđeg (inter)teksta srastaju i oživljavaju, i to u arhetipske zastupnike načela *magijske participacije* i *demonskog iluzionima*, principa za koje se u antiromanu tvrdi da su u samom korenu jezika, izražavanja i imaginacije.

U kontekstu teze o *magijskoj konkretizaciji*, koja se upravo u govoru Magije eksplicitno obrazlaže, to *o-glašavanje* supkulturnog ezoterijskog znanja može se tumačiti kao magijsko-jezička operacija decenzurisanja, otelotvorenja i performativnog oživljavanja kulturno zazornog i marginalizovanog nasleđa, kakvo je zasigurno predstavljalo pitanje zla i okultnih ranji. U koncipiranju likova Magije i Demona se u možda najogoljenijem vidu može sagledati globalni smisao *parabolično-alegorijskih* procedura kao modusa *umetničko-imaginacijske konkretizacije* u *Bez mere*. Određene

---

<sup>306</sup> Povodom intertekstualizma unutrašnjih monologa Leopolda Bluma, Andre Topia upravo u *reklamama* pronalazi arhetip diskurzivnih klišeja na čijoj reaktivaciji počiva ona „arhitektura teksta, koja je specifično mesto džojsovske umetnosti“ (Topia 1984: 110); Topia pri tome Blumovu svest opisuje kroz metafore radijsko-frekvencijskog opsega, magnetnog polja i električnog kola, koje su srodne tehnološkoj metafori „telefonske centrale“ kojom Ristić opisuje svoje citatno-komentatorsko, palimpsestno pisanje, ili onome što u *Bez mere* određuje kao „aparate bežičnih doziva“ (Ristić 1986: 148). Reklama je po Topiji privilegovani oblik „medijacije tih anonimnih diskursa“, „i anonimni i sveprisutni“ pluralni tekst *par excellence*, „trijumfalni stereotip pretvoren u privilegovanu poruku“ i „poslednji avatar antičke retorike, koja je izvorno bila umetnost ubeđivanja“. „Sposobna da uđe u bilo koji stilistički kod sa izuzetnom lakoćom, ona je za Bluma kvintesencija dvadesetovekovnog diskursa“ (Topia 1984: 112–123).

apstraktne i „nebeletrističke“, intelektualne konstrukcije, teorije, ideje ili sadržaji – kakvi su i žanr romana, instanca autora, prostor knjige, ili ezoterijske tradicije i znanja – u Ristićevom „enciklopedijsko-poetskom ogledu“ bivaju *konkretizovani, personifikovani*, pretvoreni u *protagoniste* jedne (afabulativne, tematske, eruditne, poetološke) „fabule biblioteke“ kao pripovednog rezultata deduktivne, „nebeletrističke“, metafizičke i menipejske imaginacije.

Zahvaljujući tom *menipejskom* postupku *parabolizacije kao konkretizacije* bilo je moguće, na primer, osmisliti tekstualnost kao *zamak*, poglavlja knjige kao sobe zamka, čitanje kao kretanje kroz lavirintsko zdanje, Magiju i Demona kao čuvare na arhitektonskom „pročelju“ antiromana, autora u viteškom agonu sa rukom Romana koja izranja iz hrapave tipografske površine teksta, i brojne druge *poetološke* zaplete i anegdote *Bez mere*, u kojima se objedinjuju teorijska samosvest, povišena strukturalna imaginacija i posebna osetljivost za materijalnost teksta, jezika, knjige. Ristićev koncept *poetološkog antiromana* kao neke vrste *teorijske (meta)fikcije* počivao je na principu *magijske konkretizacije* kao svojstva samog *poetsko-književnog* postupka. Umetnost je za Ristića, kao i za romantičku teoriju ili Hegelovu filozofiju, partikularno univerzalno i konkretno opšte, postupak otelotvorenja ideje ili živog kipa posredstvom kojeg je apstraktna „teorija“ mogla biti „dramatizovana“ u književnoj formi. Od onih procesa i elemenata na koje je po pravilu usredsređen tumač književnog dela (strukturni obrasci i relacije, proces čitalačke konkretizacije, tipologija pripovednih instanci, odnos autora i čitaoca i sl.), Ristićeva menipejska imaginacija stvarala je jedan izuzetno redak i budućim poetičkim epohama daleko saobrazniji tip *teorijske, hermenutičke fikcije*.

Kroz intertekstualne procedure kojima su podvrgnuti, govori Magije i Demona obogaćeni su jednom važnom dimenzijom. Zamišljene kao zastupnici načela želje, primitivističkog mentaliteta i magijsko-poetskog shvatanja jezika, a realizovane kao enciklopedijske jedinice uklopljene u polifonijsku dramsko-dijalošku partituru antiromana, ostajući sve vreme u složenom odnosu sa neverbalnim, ilustrativno-likovnim slojem dela kroz sva tri njegova izdanja – govori Magije i Demona pokazuju se, još jednom, kao privilegovane jedinice dela, reprezentativne za razmatranje gotovo svih magistralnih poetičkih tokova *Bez mere*, od materijalno-perceptivne pojavnosti knjige do kompozicionih ili filozofsko-teorijskih aspekata antiromana. Kroz njih se može pratiti i tumačiti čitav spektar poetičkih problema koji su višestruko razrađivani i

diskutovani u *Bez mere*: odnos verbalnog i vizuelnog, pisma i glasa, apstraktno-poetološkog i konkretno-poetskog, psihološkog i bibliotečkog, sadržaja i forme, prošlosti i današnjice, slučaja i nužnosti, subjektivnog i objektivnog. I na primeru te dve izrazito heterogene, *intertekstualne* jedinice potvrđuje se postupak *naddeterminacije* teksta antiromana i kumulacije važnih poetičkih funkcija u partikularnim momentima njegove strukture, koja vodi *intratekstualnoj* homogenizaciji disperzivne, epizodičko-enciklopedijske strukture *Bez mere*.

Nakon analize intertekstualnog, kolažno-montažnog „komponovanja“ govora Magije i Demona i značaja koji imaju u okviru poetike enciklopedijskog antiromana, treba ukazati i na širi književnoistorijski i istorijskopoetički smisao Ristićevog postupka.

#### 4. 4. 2. 6. 2. „FANTASTIČNA BIBLIOTEKA“: RISTIĆ I FLOBER

Ristićevo palimpsestno pisanje, u kojem neposrednost inspiracije zamenjuje kolažno-citatno iskrajanje vlastitog teksta od materijala tuđe reči, ukazuje na važno pomeranje u shvatanju pisanja i strukturi imaginacije. Ristićev postupak pri izgradnji intertekstualnih govora Magije i Demona pripada onom specifičnom tipu eruditne imaginacije koji je Mišel Fuko u tekstu „Fantastična biblioteka“ (1967) opisao na primeru Floberovog *Iskušenja svetog Antonija* (1874).

Ukazujući na čitavu bibliografiju izvora, vizuelnih i verbalnih predložaka, koji stoje iza delirično-vizionarnog i fantastičkog diskursa *Iskušenja*, u kojem se „reč po reč“ mogu utvrditi „pretekstovi“ od kojih je komponovan, Fuko u Floberovom postupku prepoznaje „iskustvo jednog izuzetno modernog i sve dotle nepoznatog fantastičkog žanra“. Taj novi tip književne imaginacije rađa se po Fukou „između knjiga i lampe“ i postoji samo „zahvaljujući određenom temeljnom odnosu prema knjigama“, te je suštinski „fenomen biblioteke“:

„Jer devetnaesti vek je otkrio jedan prostor imaginacije o čijoj moći prethodna doba nisu ni sanjala. Ovaj novi prostor fantastičnog nije više noć, san razuma, neizvesna praznina koja zjapi pred žudnjom: to je, naprotiv, napregnuta pažnja, eruditna revnost, oprezna zaseda. Himerično se odsad rađa sa crne i bele površine štampanih znakova, iz zatvorenih i prašnjavih tomova čije otvaranje oslobađa zamah zaboravljenih reči [...]. Imaginarno prebiva između knjiga i lampe. [...] fantastično se crpe iz egzaktnosti znanja; bogatstvo fantastičnog leži skriveno u



dokumentima. Da bi se sanjalo ne treba više zatvoriti oči, treba čitati. Istinska slika nastaje iz znanja. Već rečene reči, pažljivo sravnjivanje sa izvornikom, mnoštvo sićušnih informacija, najmanji delići spomenika i reprodukcije reprodukcija predstavljaju u modernom iskustvu moći neverovatnog. [...] imaginarno se prostire od znaka do znaka, od knjige do knjige, u međuprostorima ponavljanja i komentara; i rađa se i oblikuje u intervalu između dva teksta. Imaginarno je fenomen biblioteke“ (Foucault 1983: 106; nav. prema Kiš 1978: 205–206).

U Fukoovim „međuprostorima ponavljanja i komentara“ nije teško prepoznati „najveću važost“ *razmaka* između preteksta i teksta o kojem je 1926. pisao Ristić. Upravo taj interval posredovanosti stoji u osnovi specifične vrste imaginacije na koju Fuko želi da skrene pažnju. Taj tip floberovske knjiške i eruditne fantazije značio je nešto više od „epizode u istoriji zapadne imaginacije“, pošto ona „otvara prostor jedne književnosti koja ne postoji osim u mreži i kroz mrežu već napisanog“ (Foucault 1983: 106; nav. prema Kiš 1978: 206). Veoma je važno Fukoovo insistiranje na epohalnoj *novini* Floberovog postupka i različitom statusu koji on ima u odnosu na ranije poduhvate koji bi mu mogli biti slični. Za razliku od *ironijskog* odnosa kojim je *Don Kihot* vezan za viteške a Sadova dela za moralističke romane 18. veka, Floberovo *Iskušenje* se „prema beskrajnom domenu štampanog odnosi sa punom ozbiljnošću metodičnosti; ono zauzima mesto u priznatoj instituciji pisane reči“; kao „prvo književno delo koje sopstveno postojanje duguje jedino prostoru knjiga“, ono je manje „jedna nova knjiga koju treba smestiti kraj ostalih, a više delo koje se pruža po prostoru već postojećih knjiga“ (Foucault 1983: 106–107; nav. prema Kiš 1978: 206–207). Floberovo *Iskušenje* je „knjiga u kojoj se igra fikcija knjiga“ i koja u jednom tomu spaja „čitavu seriju jezičkih elemenata koji su bili sačinjeni od već napisanih knjiga i koji su, po svom strogo dokumentarnom karakteru, ponavljanje već rečenog; biblioteka je otvorena, popisana, raščinjena, ponovljena i presložena u jednom novom prostoru“ (Foucault 1983: 118; nav. prema Kiš 1978: 207).

Fukoov naglasak je nedvosmislen i vrlo važan, jer skreće pažnju na poseban tip stvaralačkih izazova sa kojima se pisanje suočava u eri konsolidovane *štampane kulture*. To je knjiga u eri muzeja i arhiva, u njoj se oseća duh institucija koje gomilaju knjige i „beskrajni marmor napisanog“ aleksandrinskog doba (107). Tek nakon Floberove *fantastične biblioteke*, smatra Fuko, otvoren je prostor za Malarmeovu Knjigu, Džojisa,

Rusela, Kafku, Paunda i Borhesa, niz autora koji pojašnjava na koji književni fenomen, senzibilitet i tokove Fuko misli.

Tom nizu pripada i Ristićev antiroman.<sup>307</sup> Primećujemo da su mnoge Ristićeve formulacije vezane za njegovo sekundarno pisanje „na osnovu izvesnog broja tuđih već napisanih knjiga“, s *razmakom* koji uvodi komentar i s prevelikom osetljivošću na *štampanu*, materijalnu dimenziju teksta/knjige, analogne formulacijama koje Fuko koristi za opis Floberovog *Iskušenja* kao „trezora bez mere“ (Foucault 1983: 103). Taj diskurzivni eho po sebi je svedočanstvo da se nalazimo u istom imaginacijskom (Flober, Ristić) i refleksivno-teorijskom jezgru (Ristić, Fuko).

Ali Ristićev antiroman (auto)kritički apostrofira i krizu naznačenog modela u epohi u kojoj se pisac-skriptor nalazi „među himalajima štampanih, požutelih ili još mirišući na štampariju, tabaka – i to ne menja ništa“ (1986: 126). Ako Floberovo *Iskušenje*, objavljeno u poslednjoj trećini 19. veka, nije bilo samo „jedna nova knjiga koju treba smestiti kraj ostalih“, eruditni antiroman s kraja dvadesetih godina 20. veka beleži *krizu književne svesti* i kulture u kojoj i floberovska „knjiga u kojoj se igra fikcija knjiga“ postaje samo još jedna u „nizu knjiga koju treba smestiti kraj ostalih“.

„[...] i kao posledicu toga, šta vidim, šta gledam, kako se obrazuje sitnim pravilnim slovima: opet knjiga, sva bolesno prožeta komentarima o samoj sebi. Ko govori? i kome? i zašto? Može li se to zaista zapitati onaj koji polaže na neizmernu hrpu knjiga koja pritiska ovu proučenu i neispitanu kuglu zemaljsku [...] i takozvanu 'svoju knjigu', pa ma ova bila sva od gađenja za belo, zgrušano more papira [...]. Pa tako pisalo se, u vremenu i skoro van vremena, oko mene i neizmerno daleko od mene, i nad tom jadnom karikaturom naše sudbine, ako je ima uopšte, hvata me obična sumnja“ (Ristić 1986: 126).

Participirajući, tekstualno precizno utvrdivim postupcima, u floberovsko-borhesovskom pomeranju ka eruditnom tipu imaginacije i pisma, Ristićev prozni ogleđ osetljiv je za novu situaciju hiperinflacije štampane reči i reaktivira staro *enciklopedijsko*

---

<sup>307</sup> U tom tipu menipejske i knjiške imaginacije Ristićev antiroman ima delimičnu prethodnicu u kratkom romanu *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma* R. Petrovića, kako to pokazuju analize P. Petrovića, koje *Burlesku* posmatraju na liniji floberovske „fantastike biblioteke“ (Петровић 2013: 80). U paralelizmima između Ristićeve i Petrovićeve eruditno-fantastičke imaginacije svakako treba videti odjek ranog perioda njihove prisne saradnje (1922–1923), oličene u koautorskom eseju „Helioterapija afazije“ i istraživanju karnevalskih oblika *burleske* (Petrović), odnosno *sotije* (Ristić). I *Burleska* i *Bez mere* u svom podtekstu i predistoriji, uostalom, imaju kataloge pariske Nacionalne biblioteke.

pitanje, ili didroovsku skepsu, pred kognitivnim i po-etičkim konsenkvencama tog kvantitativnog ekscesa. Taj kritičko-satirički aspekt Ristićevog antiromana bliži je pomeranju koje uvodi Floberova „farsična“ verzija enciklopedije u *Buvaru i Pekišeu* gde nalazimo na „beskrajnu proliferaciju štampanog papira“ u građanskoj kulturi (Foucault 1983: 118).

Snagu tipološke analogije između Floberovog i Ristićevog skriptorskog postupka i novog tipa imaginacije rođene „u međuprostorima ponavljanja i komentara [...] u intervalu između dva teksta“ (Fuko), pojačava srodan *vizionarno-halucinantni dramski okvir* u kojem oba autora realizuju eruditne fantazije.<sup>308</sup> Koincidencija je zanimljiva i važna: isti tip *citatnog pisma* oba autora sprovode u istom, *dramskom* žanru, ali i istom *tipu drame*, koja vodi poreklo iz *srednjovekovnih* dramskih oblika, u interakciji je sa *romanesknom* formom i eruditno tretira *fantastičke*, halucinantne, fantazmatske sadržaje. Ta šira konstelacija podudarnosti postaje vrlo uočljiva kada se, na primer, uporedi sa Kišovom *Grobnicom za Borisa Davidoviča* koja srodan floberovski postupak primenjuje u sasvim drugačijem, proznom, istorijskom i nefantastičkom kontekstu. Floberovo *Iskušenje* moglo je, načelno, biti deo Ristićevih lektira, ali za to ne postoje svedočanstva, niti se može se reći da ga je Ristić imao na horizontu tokom rada na svom antiromanu. Ipak, kada se, na osnovu vrlo specifičnog intertekstualnog postupka, jednom dovedu u poredbeni kontekst, između dramskog odeljka *Bez mere* i Floberovog *Iskušenja* moguće je uočiti jedan koherentan niz korespondencija, na koje ćemo se ovde samo kratko osvrnuti.

1) Reč je najpre o interakciji dramskog i proznog. *Iskušenje svetog Antonija* ostvareno je u graničnoj formi fantastičko-lirske drame s romanesknim elementima. Hibridizacija dva oblika u *Bez mere* je očigledna, pošto je drama sastavni deo šire celine antiromana, dok kod Flobera utisku romanesknosti posebno doprinose ekstenzivne i narativizovane didaskalije. U oba slučaja, reč je o dramama za čitanje, koje imaju sva formalna obeležja, ali ne i puni habitus drame, s klasičnom dramskom radnjom, sukobima protagonista i sl. 2) Floberovo delo sačinjeno je od „niza fantazmi“ (Fuko), tj. sukcesivnog smenjivanja junaka, priviđenja i vizija (jeretici, božanstva, alegorijske predstave, čudovišta...) kojima ranohrišćanski pustinjač biva iskušavan. Pasivni lik iskušavanog sveca odgovarao bi medijskom subjektu koji se u Ristićevoj drami

---

<sup>308</sup> O motivu iskušenja sv. Antonija kao omiljenoj temi srednjovekovnog slikarstva i njegovom prisustvu u nadrealizmu v. Урошевић 2009: 71.

pojavljuje u „Međuigri“ i sve dramske junake-fantome proglašava za svoje psihološke projekcije i „zračenja“. Obe drame organizovane su kao niz fantazmi, priviđenja i halucinacija, s tim što je Ristićeva „Doživotna sloboda“, pored autora iz „Međuigri“, imala i drugog ravnopravnog „iskušanika“ u vidu alegorijskog junaka-žanra. Iskušavanje u antiromanu udvojeno je na *psihološko iskušavanje* (autor) i *iskušavanje forme* (Roman).

3) I *Iskušenje* i „Doživotna sloboda“ imaju statičko-retoričku postavku alegorijske drame, koja vuče korene iz medievalnih oblika (misterije, moraliteta). Drama je u oba slučaja definisana procesijom, ritmovima izranjanja i povlačenja arhetipsko-simboličkih junaka, koje Fuko postojano poredi sa marionetama i lutkarskim pozorištem, što je u slučaju „Doživotne slobode“ i eksplicitno određenje drame. 4) Opšta nokturalno-onirička atmosfera i tip zaoštrene i delirantne romantičke fantazije analogan je u obe drame: perceptivne varke, nagla pojavljivanja i nestanci, preobraženja, aveti, fantomi, hibridi, bizarne slike, ludilo, groteska, patos, istočnjačko „preterivanje u govoru“ (Flober), opusteli i apokaliptični predeli, kolektivne scene. 5) Diskurs samoprezentacije koji zatičemo u citatnim konstruktima Magije i Demona, ali i kod drugih junaka Ristićeve drame, analogan je samopredstavljajućim govorima Antonijevih unutrašnjih i „učenih“ aveti.<sup>309</sup> 6) Poznoromantički habitus *Iskušenja* i „kolektivnu halucinaciju“ dramskog finala *Bez mere* vezuje i lik Đavola, čestog junaka medievalnih misterija i moraliteta, koji oba autora koncipiraju kao krajnjeg iskušatelja. Đavo je nosilac određenog pogleda na svet, kod Flobera filozofski skeptik, a kod Ristića relativista, zastupajući u oba slučaja ideju o svetu kao prividu i iluziji, odnosno fragilnosti ljudskog identiteta i saznanja.<sup>310</sup> 7) Optimistička struktura moraliteta potvrđuje se u završnici obe drame. Kao i Antonije na

---

<sup>309</sup> Neka kao ilustracija posluže sledeća dva primera iz *Iskušenja*. GRIFON: „Ja sam gospodar veličanstvenih dubina. Znam tajnu grobova u kojima počivaju stari kraljevi. [...] Leđima oslonjen o vrata na podzemlju, podignutih kandži, svojim ognjenim zenicama vrebam one koji bi hteli da dođu. Ogromna poljana do kraja vidika potpuno je gola i beli se od skeleta mnogih putnika. Za tebe će se otvoriti bronzana krila i udisati isparenja rudnika, spustićeš se u okna... Brzo, brzo! (Flober 2005: 206). OANES: „Poštuj me! Ja sam savremenik prapočetka. Ja sam boravio u bezobličnom svetu u kome su dremale hermafroditne životinje, pod težinom neprozirne atmosfere, u dubini mračnih voda, dok su prsti, peraja i krila bili pomešani, i oči bez glave plivale kao mekušci, među bikovima s ljudskim licem i zmijama s psećim šapama. [...] Ja, prva svest Haosa, izbio sam iz ponora kako bih očvrsnuo materiju, sredio oblike; ja sam ljudski rod naučio da lovi ribu, da seje, naučio sam ga pismu i povesti bogova. / Od tada živim u barama koje su ostale posle Potopa“ (137).

<sup>310</sup> Iluzionistički zaključak Floberovog Đavola analogan je Ristićevom Demonu: „Oblik je možda zabluda tvojih čula, Suštastvo uobraženje tvoje misli. Pošto je svet neprestano menjanje stvari, ako prividnost naprotiv, nije ono najistinitije, iluzija je jedina stvarnost“ (Flober 2005: 186). Vesna Elez ukazuje na pomeranje do kojeg u finalnoj verziji Floberovog *Iskušenja* dolazi u odnosu na prethodnu, romantičku koncepciju Đavola; Floberov Đavo je „obrazovani rezoner, kritičar koji ukazuje na opasnosti subjektivnog i na granice ljudskih saznavnih moći“ (2008: 65) i zastupa ono što je bila suština Floberovog skepticizma: „kritika naših kognitivnih moći“(59 i dalje).

kraju *Iskušenja*, Roman na kraju „Doživotne slobode“ odoleva Demonu i ludilu dezintegracije, preuzimajući „poslednju reč na obronku novoga dana“ (Ristić 1986: 196).

Navedeni, osnovni skup korespondencija ukazuje da Flober i Ristić dele ne samo *eruditnu* već i *oniričku* dimenziju fukoovske *fantastike biblioteke*. Akribična fantastika i intertekst, srednjovekovne dramske forme, simboličko-alegorijski postupci, simbioza narativnog i dramskog, arhetipski junaci i opšta romantičko-fantastička atmosfera – formiraju stabilnu poetičku konstelaciju koja može biti osnov za dalja uporedna čitanja Floberovog i Ristićevog dela. Zanimljivo je da do srodnog povezivanja *dramskog* oblika, *fantazmagoričnih* unutrašnjih vizija i *intertekstualne* mobilnosti dolazi i u epizodi „Kirka“ Džojsovog *Uliksa*. Pored odisejske reference, Geteovog *Fausta* i Strindbergove *Igre snova*, jedan od glavnih podtekstova te „Valpurgijske noći“ Džojsove romaneskne enciklopedije bilo je upravo Floberovo *Iskušenje svetog Antonija*. Poznatom značaju koji su Floberova dela imala za Džojsova, poststrukturalistička čitanja dodaju akcente koji se tiču formalnih inovacija začetih poznim, enciklopedijskim delima Floberovog opusa i središnjih tokova transformacije svesti o (inter)tekstualnosti u modernoj književnosti. Pored kontinuiranog vraćanja Floberu i važne uloge koju je floberovska ideja o autorskoj impersonalnosti imala za Džojsovu pripovednu estetiku, Floberovo delo je, kako pokazuje S. Baron, igralo „ključnu ulogu u kristalizaciji“ Džojsovog „promišljanja tekstualnih relacija“ (Baron 2012: 2) i usmerilo ga ka radikalnijim praksama intertekstualnosti koje su pripremile put za intertekstualne teorije šezdesetih godina (19). Činjenica da se neuralgični odnos prema Floberovom *Iskušenju* uspostavlja upravo u dramskom i „najnadrealnijem“ poglavlju Džojsovog romana, vraća nas srodnoj situaciji u Ristićevom antiromanu. Ta floberovsko-fukoovska rezonanca između dramskih odeljaka *Uliksa* i *Bez mere*, može biti povod da rezimiramo skup poetičkih korespondencija između Ristićevog i Džojsovog *enciklopedijskog romana*.

#### 4. 4. 2. 6. 3. „MONSTRUOZNA ENCIKLOPEDIJA“: RISTIĆ I DŽOJS

Započinjući razmatranje Ristićevog antiromanesknog enciklopedizma, skrenuli smo pažnju na značaj i retkost dela koja su, poput *Uliksa* i *Bez mere*, u prvoj polovini 20. veka samosvesno označena i građena kao enciklopedijske strukture. Ristićev pionirski značaj za recepciju Džojisa u srpskoj književnosti, kontinuitet njegovog zanimanja za Džojisa, kao i avangardni senzibilitet kojim je ono prožeto, stvaraju osnovu za dublje i preciznije sameravanje Džojsove i Ristićeve vizije enciklopedijskog romana. Kroz njih, još jednom ćemo proći kroz čitav spektar enciklopedijskih komponenti *Bez mere*, od intertekstualnog pisma, preko žanrovske i kompozicione enciklopedičnosti, pa sve do one najređe, simultanističko-poliskopijske i intratekstualne strukture čija kompleksnost izdvaja Ristićev i Džojsov poduhvat na mapi avangardnih i postmodernih enciklopedijskih narativa. Pri tome treba imati u vidu da iako je Ristićevo rano čitanje (delova) *Uliksa* jedan od faktora stabilizacije komparativnog horizonta, uspostavljene paralele nisu utemeljene u filologiji uticaja već pre svega u kompatibilnosti načina na koji oba autora razmišljaju o potencijalima i polimorfizmu romaneskne forme i trag te refleksije *opažljivo upisuju* u strukture svojih dela. Domen u kom su *Bez mere* i *Uliks* uporedivi je redak, pre sedamdesetih godina incidentan i utoliko dragoceniji domen fenomenologije *romana o romanu* kao nemimetičke, enciklopedijske i metafikcijske *pustolovine forme*.

#### Džojsova i Ristićeva vizija romana kao enciklopedijske forme

##### 1. Enciklopedijski roman

Prva tačka u kojoj možemo pratiti srodnost u Džojsovom i Ristićevom promišljanju romaneskne forme tiče se koncipiranja romana kao enciklopedije. Džojis je *Uliksa* odredio kao „neku vrstu enciklopedije“ u pismu koje je 21. septembra 1920. uputio svom prevodiocu na italijanski, Karlu Linatiju, kada je prvi put distribuirao i shemu svog romana.<sup>311</sup> Ako je time Džojis „verovatno prvi autor koji je svoj roman

---

<sup>311</sup> Pošto ćemo se ovom odlomku još vraćati, vredi ga integralno navesti, a u uglastim zagradama dajemo alternativni prevod određenih mesta: „I think that in view of the enormous bulk and the more than enormous complexity of my three times blasted novel [damned monster-novel] it would be better to send

otvoreno nazvao 'nekom vrstom enciklopedije'" (Petrović 2012: 41), M. Ristić mu se pridružuje svega nekoliko godina kasnije. Ristić je *Bez mere*, u samom tekstu romana, odredio kao „nepotpunu enciklopediju“ (Ristić 1986: 95), dok je na malom izdavačkom flajeru S. B. Cvijanovića *Bez mere* bilo najavljeno kao „ni roman, ni esej, jedna poetska enciklopedija“ (Prilog 3). Takođe, u spisu „Od istog pisca“, započetom neposredno nakon prvih kritičkih reakcija na *Bez mere*, Ristić je svoje delo odredio i kao „enciklopedijsko-poetski ogled“ (Prilog 19). Enciklopedizam Džojsovog i Ristićevog romana, dakle, nije bio plod eksterne i naknadne kritičko-teorijske elaboracije, već svesnih autorskih strategija i diskursa autointerpretacije. To *Uliks* i *Bez mere* svrstava u ona retka, po svoj prilici i prva dela u kojima je približavanje enciklopedijske i romaneskne forme ostvareno na samosvestan i eksplicitan način, znatno pre no što će koncepti enciklopedijskih narativa biti epohalno (re)artikulisani u postmodernoj kritici i prozi i odatle projektovani na brojna dela književne prošlosti.

Tu bi trebalo uočiti i jednu bitnu razliku u realizaciji onoga što Džojks i Ristić zovu istim imenom. Na nju upućuje već i mesto na kom autori formulišu svoje stavove. Za razliku od džojksijanske sheme i iskaza o enciklopedizmu, koji su bili „samo za kućnu upotrebu“, saopšteni u *privatnoj prepisci* i zadugo nedostupni čitaocima, Ristićevo određenje bilo je sastavni deo samog *romanesknog diskursa*, potom izdavačkog parateksta upućenog svakom čitaocu, pa i (neobjavljenog) poetičog spisa namenjenog književnoj polemici. To odstupanje u stepenu i vrsti eksplikacije signal je dublje razlike između Ristićevog (eksplicitno) *metafiksijskog* i Džojsovog (ekstenzivno) *mimetičkog* modela enciklopedijskog romana.<sup>312</sup> Ipak, ono što je Ristićeva metafikcija izvodila na tekstualnu površinu nije se ticalo aragonovske razlike između *podzemnog* i *površinskog*

---

you a sort of summary – key – skeleton – scheme (for your personal [home] use only). [...] I have given only chatchwords ["Schlagworte"] in my scheme but I think you will understand it all the same. It is an epic of two races (Israelite–Irish) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life). [...] It is also a kind of encyclopaedia. My intention is to transpose the myth *sub specie temporis nostri*. Each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the structural [somatic] scheme of the whole) should not only condition but even create its own technique. Each adventure is so to say one person although it is composed of persons – as Aquinas relates of the angelic hosts“ (Joyce 1957: 146–147; alternativni prevod prema Ellmann 1975: 270–271). Dve sheme *Uliksa* koje Džojks distribuirao svojim saradnicima preštampane su u Joyce 2008; v. i Fagnoli, Gillespie 2006: 349–350, 392–393.

<sup>312</sup> Razgraničavajući modernističke i postmoderne oblike autorefleksije u prozi, P. Vo skreće pažnju i na ambivalentni položaj *Uliksa*, gde „uprkos parodiji, stilizaciji i imitaciji neknjiževnih diskursa nema otvoreno autorefencijalnog glasa koji sistematski postavlja, kao glavni fokus romana, problematični odnos između jezika i 'stvarnosti'" (Waugh 1984: 25).

u tretmanu homerske ili bilo koje *teme*, već *pripovedanja poetike*, dubinske i zakulisne strukturne dinamike (meta)fikcije.

## 2. Roman-čudovište

Da je u Ristićevoj i Džojsovoj enciklopedijskoj fascinaciji i samosvesti posredi dublja poetička saglasnost svedoči i to da su oba autora svoje romane-enciklopedije opisivali kao *čudovišta*, prokleta i violentna dela sa čijom su se iregularnom strukturom, pre čitalaca, morali (iz)boriti i sami tvorci. Za Džojisa *Uliks* je „proketo čudovište-roman“,<sup>313</sup> dok *Bez mere* Ristić u samom delu određuje kao „bezoblično čudovište za ujed“, koje se, poput hidre, čitaocu „izvija [...] iz ruku“ (Ristić 1986: 65). Nasuprot „pitomosti“ tradicionalnog književnog dela, moderni roman-enciklopedija je malevolentna, prekomerna, paranoidna i heterogena struktura, kroz koju se traga za antiklasicističkim vidovima jedinstva, koje bi bilo „mnogo dublje“ od „jedinstva tona, ili čak sadržaja“ (Ristić 1986: 64).

U tim „gotski“ intoniranim opisima ne treba videti samo slobodu autorskih eksplikacija već i neku vrstu „spontanog“ i „objektivnog“ pamćenja žanra. Označavajući svoje romane kao čudovišne, Ristić i Džojsovi zapravo oživljavaju jednu epistemološku metaforu koja se zakonomerno vezuje za enciklopedijsku formu, od 18. do 20. veka. Francusku *Enciklopediju* njeni su urednici poredili sa pesničkim „čudovištem, ili nečim još užasnijim“,<sup>314</sup> kao što će i dva veka kasnije teorije *enciklopedijskih narativa* tvrditi da „sve su enciklopedije monstruoze“ (Mendelson 1976: 1272). U toj dijahronijskoj perspektivi posebno su zanimljiva nova tumačenja koja Didroov i Dalamberov urednički projekat povezuju sa poetikom (post)moderne enciklopedijske proze. Po U. Eku, na kognitivnoj platformi prosvetiteljske *Enciklopedije* počinje mislivost delezijanskog rizoma (Eco 1984: 82), dok Sent-Amur u njenoj strukturi vidi optimalan model antiepske, nehomogenizujuće totalizacije na koji su se oslanjali distinktivno moderni, ideološki i epistemološki rezistentni oblici enciklopedijskog modernizma (Saint-Amour

---

<sup>313</sup> U zavisnosti od prevoda izvornog „maledettissimo romanzaccione“: „damned monster-novel“, „three times blasted novel“ (Ellmann 1975: 271; Joyce 1957: 146).

<sup>314</sup> Novu koncepciju granajućeg i dinamičnog znanja koje je Enciklopedija nudila njeni urednici pokušali su da opišu figurama drveta, mape sveta, široke avenije, predela, pozorišta i lavirinta, a na jednom mestu Didro kaže da bi se celo delo moralo uporediti „sa čudovištem u *l'Art poétique*, ili nečim još užasnijim“ (prema Saint-Amour 2015: 192).



2015: 183–215). Inovacijska struktura prve moderne *Enciklopedije* počivala je na „alfabetskim burleskama“<sup>315</sup> nastalim iz neposrednog sučeljavanja pojmova iz udaljenih domena znanja, kao i na sistemu „unakrsnih referenci“ koje su delo pretvarale u dinamički i nedovršivi intratekst. Enciklopedija je pre svega *struktura*, koja menja tip čitaočevih kompetencija i način njegove participacije u (re)konstrukciji smisla teksta. Uliksovska *shema* mogla bi se uzeti kao uzorni dijagram te *prostorne* i *relacione* enciklopedijske strukture, koja intenzivno segmentira, parcijalizuje i jukstaponira kako bi umnoženi i autonomizovani elementi bili uvedeni u višestruke alegorijsko-simboličke korespondencije, uzajamna ogledanja, odjeke i umrežavanja, sve dok kapilarni sistem tekstualnih referiranja ne oživi u „somatskoj“ „shemi celine“. Ta povišena *segmentacija* u cilju intenzivnijeg *umrežavanja* nalazi se i u osnovi *intratekstualnih* procedura Ristićevog antiromana.

### 3. Naddeterminacija teksta

Kada je svoj roman odredio (i proklinjao) kao „neku vrstu enciklopedije“, Džojns je imao u vidu onu specifičnu naddeterminaciju teksta *Uliksa* koja je proizilazila iz njegove sheme. Prema ključnom opisu te „više nego enormno kompleksne“ strukture, Džojsov roman trebalo je da *istovremeno* bude: „ep dve rase“, „ciklus ljudskog tela“, „pričica o jednom danu“ i „neka vrsta enciklopedije“, gde će mit biti dat iz perspektive savremenosti, a svaka epizoda „uslovljavati“ i „stvarati“ vlastitu „tehniku“ (Joyce 1957: 146–147). I premda smo danas skloni da ukupni shematizam *Uliksa* posmatramo kao izraz enciklopedijske strukture, primećujemo da je u Džojsovoj taksonomiji enciklopedijsko svojstvo bilo samo jedan od likova forme. Na sličan način postupao i Ristić kada daje pet globalnih određenja svog dela, po kojima je *Bez mere* trebalo da *istovremeno* bude: „'anti-roman', a ne roman“, „enciklopedijsko-poetski ogled, a ne 'teorija'“, „dijalektička fikcija u tri dela“, „demonstracija izjednačenja sadržine i oblika“ i „jednogodišnji komplet novina, a ne dnevnik“ (v. Prilog 19).<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> Sintagma Sent-Amura izvedena iz Didroovog opisa „burlesknih kontrasta“ do kojih je dovodio alfabetski poredak (v. Saint-Amour 2014: 194).

<sup>316</sup> Pošto je mimetička komponenta u *Bez mere* programski suspendovana, Ristićeva određenja su gotovo ekskluzivno vezana za formalne, žanrovske i oblikotvorne aspekte dela. Teško je reći koje je od tih poetičkih određenja i terminoloških neologizama indikativnije; neka od njih, poput *antiromana* i *enciklopedijskog* romana, ući će u opštu uporebu tek u posleratnoj kritici, dok zamisao o romanu kao *dijalektičkoj fikciji* ili *periodičkoj formi* spada u specifično Ristićeve doprinose fenomenologiji i poetici

Ristićevo i Džojsovo ocrtavanje „plana konzistencije“ specifičnog pojma romana koju su nastojali da realizuju odnosi se na različite faktore, ali je sama potreba i mogućnost njihovog (*p*)opisa indikator određene *strukture* i *strukturalnog pristupa* komponovanju dela. Svako od tih određenja odnosi se na celinu romana, odnosno višestruke i simultano aktivne *regulativne ideje* pri njegovoj izgradnji, što vodi srodnom tekstualnom rezultatu: *kaleidoskopska*, *poliskopična* i *naddeterminisana* prozna struktura čiji su sastavni elementi istovremeno bili izraz više autonomnih semantičkih nizova i oblikotvornih matrica. Ukrštanje tih matrica, ili delezijanskih *platoa*, pretvaralo je *Uliksa* i *Bez mere* u onu vrstu – prema ristićeovskoj metafori za *Finegana* – polioptionalnih *kolarićupaniću struktura*, čija se „čudovišnost“ nije ticala (samo) *gigantskog broja* pojedinosti koje su mogle biti integrisane u roman („enormous bulk“), već pre svega načina na koji je sugerisano da *prekomernost* i *totalitet* zaposedaju formu i bivaju postavljeni kao epistemološki problem koji se nameće esteticima modernog romana („more than enormous complexity“).

#### 4. Srednjovekovlje i alegorija

Zanimljivo je da Džojsovi i Ristić lociraju isto (pozno)srednjovekovno poreklo enciklopedijske imaginacije. Džojsova egzegetska i „kriptogramska strast“ (P. Jevremović), „ezoteričko-alegorijski“ postupak (H. Broh) i skolastička „preokupacija formalnom organizacijom“ (U. Eko), vrlo su rano prepoznati kao deo Džojsovog *mediavelizma* i ostatak *srednjovekovne alegorijske kulture* (Pound 1967: 197, 206). *Uliks* je medievalan „u svom planu, sa svim vrstama obrazaca i paralela, aluzija i odjeka, planova i shema“ (Weir 2015: 2). U svom seminalnom tumačenju Džojsovog opusa kao *otvorenog dela* i „čvora gde se sreću srednjovekovlje i avangarda“ (nav. prema Boldrini 2002: 15), U. Eko je ocrtao logiku transformacije te medievalne matrice od *Portreta* do *Finegana* i pokazao je kao neuralgični aspekt onoga što je kod Džojsova najmodernije i epistemološki najkompleksnije. Tek prateći tu tenziju između srednjovekovne potrebe za poretkom i savremenog senzibiliteta za multiplicitet i naučno-relativističku viziju sveta, stiže se do one „najdublje zone“ u kojoj se ostvaruje „suštinski, saznanoteorijski smisao“ i avangardni kvalitet Džojsove umetnosti (Broh 1979: 153).

---

romana. Najneočekivanija i najzanimljivija je svakako aproksimacija romaneskne i periodičke forme, u kojoj prepoznavamo odjek teorijskih preokupacija iz Ristićeve (napuštene) doktorske teze.

Na Ekovu dilemu nisu li „medijevalni retori pretekli vremena“ i „da li efektivno korijeni izvjesnih savremenih poetika [...] moraju biti traženi, zapravo zbog džojsovanske meditacije, u srednjem vijeku“ (Eko 1965: 285), poetika Ristićevog romana daje nedvosmislen odgovor. Srednji vek je, međutim, u Ristićevom delu prisutan na mnogo transparentniji način.<sup>317</sup> Glavni junak *Bez mere* je *srednjovekovni vitez* Roman, kog u stopu prati lik *autora-skriptora*, beležnika metanarativne *odiseje (forme) Romana*, dok je osnovna topološka figura romana i njegove lavirintske tekstualnosti *srednjovekovni zamak*, koji čitalac (a ništa manje i autor) pohodi kao *uhoda*. U takvom kontekstu, *alegorija* i *simbolizam* („Govorim u simbolima“, Ristić 1986: 127) dobijaju izrazite medievalne konotacije, premda je njihova funkcija bila upravo stvaranje nesvodivih, dinamičkih, polisemičnih i *simultanističkih* avangardnih struktura. Alegorija i personifikacija su u samom jezgru Ristićeve *metafikcijske* zamisli o romanu o Romanu, čiji je protagonist oličenje žanra, dela, pa i same tekstualnosti u kojoj nastaje i kroz koju se kreće. *Bez mere* je velika *mise en abyme* konstrukcija zasnovana na alegorijsko-paraboličkoj ekstenziji bazične *nominacijske* metafore/metonimije po kojoj je *roman* (celina, delo) postajao *Roman* (deo, junak). Na temelju tog osnovnog alegorijskog udvajanja sve što se (u) Romanu dešava jeste i vrsta metanarativnog događanja, imanentnopoetičke figure ili iskaza o romanu. Takva obuhvatna, dvostepena alegorijska *mise en abyme* postavka, delo u kojem sve već *imanentno* govori o delu kao celini i dodatno biva praćeno *eksplicitnom* autorefleksijom, pokazala se kao antimimetički i kondenzovaniji, ali podjednako produktivan modus *unutrašnjeg otvaranja* romana *totalitetu* i *hermenutici beskonačnosti*.

U Džojsovom „obezboženom teizmu“ (Broh) i „nagonskom modernizovanju“ medievalne *forma mentis*, pored uticaja romantičke i simbolističke poetike, važnu ulogu imalo je i ono što (budući) autor *Imena ruže* naziva Džojsovim „kabalističkim“ senzibilitetom i prisustvom izvesne „okultističke kulture“ u njegovom delu (Eko 1965: 231). To nasleđe hermetičkih i ezoterijsko-okultističkih tradicija je u Ristićevom antiromanu participiralo s nešto više romantičke „izvesnosti“ i avangardne heterodoksije. Ono *Bez mere* prožima na integralan način: od *materijalne* dimenzije izdanja, te „manastirske knjige“ za čije je „panonski široke strane“ ilustrovane

---

<sup>317</sup> Dok su katolicizam i srednjovekovlje za Džojsa bili i sastavni deo intelektualnog formiranja, Ristićevo okretanje srednjem veku predstavljalo je nešto neočekivaniji i „knjiškiji“ izbor, iniciran nadrealističkim obnavljanjem nemačke (visoke) romantike i tradicije (engleskog) gotskog romana.

kabalističkim figurama i talismanima iz renesansnog grimoara trebalo „imati vanredne Pompadurine prste pa je bez oštećenja prelistavati“,<sup>318</sup> pa sve do eksplicitnih promišljanja o *hermetičkim* kao *hermeneutičkim* tradicijama, na kojima počiva ukupna poetika dela.

Pored brojnih aluzija i referenci, hermetičko jezgro *Bez mere* bila je njegova dramska završnica, jedan „nagonski“ modernizovan srednjovekovni moralitet, gde je Roman bio „obelodanjen“ u svojim konstitutivnim, pa i ezoterijskim „simbolima“. Privilegovani akteri tog inferalnog spektakla na (po)rubu jezika i nesvesnog bili su ezoterijski likovi Magije i Demona, u čijim je montažno-citatno komponovanim *enciklopedijskim govorima* duh tekstualnog alegorizma, jezičke performativnosti, prevlasti označiteljske logike i „fantazija Analogije“ bio samospoznajno tematizovan i tretiran kao logika jednog kulturno-poetičkog kontinuiteta, od primitivnog mentaliteta i magijskog mišljenja do savremene psihijatrije i umetničke ekspresije.<sup>319</sup> Još jednom ono do čega se neizostavno stiže *tumačenjem Uliksa* (i još više *Finegana*) Ristićeva metafikcija zakonomerno *pripoveda* kao samospoznati kvalitativni moment moderne književne forme.

## 5. Impersonalizam i intertekstualnost

Ristićeva „nebeletristička“, menipejska imaginacija odrazila se i na shvatanje temeljne nadrealističke kategorije automatizma i način njegovog prilagođavanja ekstenzivnijem, romanesknom okruženju. S tom modifikacijom otvorila se i jedna osobena mogućnost približavanja nadrealističke i Džojsove poetike, i to upravo u onom domenu u kojem je Breton definisao njihovu temeljnu razliku. Da bi se osvetlila ta specifična formula konvergiranja Ristićeve teorije *depersonalizacije* i Džojsovog imperativa *impersonalizacije*, potrebno je ukratko opisati kako se dva autorska projekta

---

<sup>318</sup> Sintagme su iz prvih kritika na *Bez mere*, v. Ristić 1986: 277, 287.

<sup>319</sup> Podsetimo se samo jednog ilustrativnog pasaža iz govora Magije i njene afirmacije *hermetičke semioze*: „Jer moji su vaša mašta i vaš delirijum, moje sve vaše reči i te vaše fantazije Analogije: što je dole kao ono što je gore, a što je gore to je kao što je dole, da bi se izvršilo čudo jedne jedine stvari. [...] Jer za mene je sve u vezi, sve je u želji, u odnosu, u odgovoru. [...] Među različitim delovima sveta postoji tava harmonija da i najmanji događaj odzvanja na celo telo [...] Zgrabila sam stvari u njihovu predstavu, u njihov znak, zarobila sam snagu označene stvari u artikulaciju reči, u inkantaciju, u pesmu, u govor, i logos izjednačila sa stvaralčkim delom“ (Ristić 1986: 174).

približavaju upravo na tačkama na kojima se udaljavaju od poetičkih dominantni *psihičkog automatizma* odnosno *pripovednog objektivizma* za koje se obično vezuju.

Kao što je poznato, teorija autorske impersonalnosti do Džojlsa je dopirala iz floberovskog nasleđa, a jednom od njenih najpoznatijih deklaracija smatra se Stivenova teorija na kraju *Portreta umetnika u mladosti*, koja kao vrhunsku književnu formu postavlja *dramu*, a pisca zamišlja u analogiji sa bogom koji „ostaje u svom delu ili pored njega ili iza ili iznad njega, nevidljiv, oplemenjen toliko da više ne postoji“ (Hojc 1960: 254). U *Uliksu* je taj zahtev za impersonalizacijom pretočen u „epifaniju“ *ekspresivne strukture* dela (Eko), a seizmografija svesti junaka tehnikom unutrašnjeg monologa, načelno lišena auktorijalnih intervencija, prototip je tog dramsko-objektivističkog aspekta romana. Ipak, bio je to samo „incijalni stil“ *Uliksa* čija je struktura u drugoj polovini romana postajala *isuviše ekspresivna* da bi se i približno mogla svesti na svoju floberovsku propoziciju, ili bretonovsku realističko-iluzionističku vizuru. Taj višak formalne ekspresivnosti *Uliksa* kritika je, pored ostalog, pokušala da konceptualizuje kroz neretko osporavan ali vrlo instruktivan koncept tzv. Aranžera. To nemo ali nametljivo tekstualno prisustvo situirano je, prema rečima tvorca ovog koncepta D. Hajmana, negde između *persone* i *funkcije, pripovedača* i *implicitnog autora* (v. Johnson 2008: xxxiii), a H. Kener smatrao ga je za „verovatno naradikalniju [...] inovaciju u celom *Uliksu*“ (Kenner 1987: 65).<sup>320</sup> Posmatrajući gestove tog Aranžera, koji se ne oglašava, ali čiji se postupci ne mogu ignorisati bez rizika da se sasvim zaobiđe ono što *Uliks* jeste, čitalac više nije fokusiran na romanesknu iluziju, mimetizam i fabulaciju, već na konstruktivizam koji roman pretvara u sagu o pisanju romana i *odiseju forme*. S pojačnom ulogom Aranžera, kao produžene ruke (implicitnog) autora, floberovski model objektivizovanog pripovedanja doveden je do ruba njegove *metafikcijske „nosivosti“*. Za poredbenu perspektivu *Uliks / Bez mere* ta „urednička“ instanca i svi efekti njene subvertivne tekstualističke aktivnosti od prvorazrednog su značaja. Ukoliko

---

<sup>320</sup> „To nije glas pripovedača: nije uopšte glas, pošto nam se ne obraća, čak uopšte i ne govori. Mi ne čujemo njegove akcente, mi opažamo njegove postupke, koji se izvode s izvesnom ravnodušnošću prema našem prisustvu [...] Jer priča o Blumovom danu nije u starom smislu, niti u bilo kom smislu, 'ispričana' ('told'); ona je odigrana (mimed) kroz reči prostorno raspoređene na stranici. [...] To uređujuće prisustvaio [...] ima naizgled potpuno sećanje na precizne oblike reči koje su upotrebljene stotinama stranica ranije, sećanje koje ne podrazumeva operaciju pamćenja već pristup poput našeg štampanoj knjizi, u kojoj se stranice mogu listati tamo-vamo“ (Kenner 1987: 64–65). O ovoj „subverzivnoj tekstualnoj“ instanci v. i Johnson 2008: xxxiii–xxxiv; Somer 1994. O važnosti materijalne dimenzije teksta i knjige kao štampane stvari za razumevanje uliksovskog aranžera i intratekstualističkih unakrsnih referenci v. Jameson 2007.

bi u najkraćem trebalo opisati odnos između Džojsovog i Ristićevog romana, moglo bi se reći da je uliksovski nemi Aranžer, sve što on o romanu zna i čini, tačno ona instanca koja u Ristićevoj metafikciji zadobija pripovedni *glas* i *lik*.

S druge strane, Ristić je svojom teorijom *depersonalizacije* ukazao na jednu imanentnu ali najčešće neispitivanu zonu približavanja nadrealističkog *automatizma* i džojsovskog *impersonalizma*. Ristićev, nadrealističkom i psihoanalitičkom teorijom inspirisan, imperativ depersonalizacije kao poništavanja ego-centriranog i narcističkog (autorskog) sopstva, imao je svoj *introvertni* i *ekstrovertni* vid. Njegov *introvertni* vid vezan je za psihički automatizam, medijumsku subjektivnost koja se rastače u jeziku i/kao nesvesnom i spoznaje da je subjekt samo *arbitrarni* i *naknadni* efekat označitelja (Ristić 1986: 131–132). Ali kod Ristića je ta poslovična pasivizacija nadrealističkog autora-medijuma zadobijala i naglašeno *ekstrovertni* oblik u povlačenju subjekta ne samo pred nesvesnim i/kao samoproduktivnošću jezika već i pred amplifikovanim (pre)tekstovima kulture, književne prošlosti i tuđeg govora. Ristićev eruditni i polihistorijski duh – koji je i pre bretonovskog „skromnog aparata prijemnika“ autorsku figuru koncipirao kao razvodnika u „telefonskoj centrali“ u kojoj se citatno ukrštaju i dalje emituju „glasovi“ iz različitih izvora – izveo je možda najizostreniju, antipsihološku i kulturološku konsekvencu iz nadrealističke teorije automatizma u dvadesetim godinama. Posmatran u kontekstu evropske proze svog vremena, smer te Ristićeve modifikacije bio je židovski u svojoj *metafiktionalnoj* i džojsovski u svojoj *enciklopedijskoj* dimenziji.

Spoj metafikcijskog i eruditnog pisanja, koji je roman oslobađao „okova“ mimetizma, Ristić je autokritički opisivao kao „dvostruko apsurdni“ projekt poetološkog „pisanja o pisanju“ i palimpsestnog pisanja „na osnovu izvesnog broja tuđih već napisanih knjiga“ (Ristić 1986: 125). U eksternom modalitetu depersonalizacije moderni autor vraćao se „ulozi srednjovekovnog skriptora“ (Clark 1992: 105), koji kompilira, reciklira i komentariše, gradeći svoju „knjigu punu uglačanih reminiscencija, punu knjiga“ (Ristić 1986: 126). Eruditno-enciklopedijsku poetiku svog romana i njene medievalne konotacije Ristić je možda najupečatljivije obrazložio u odlomku iz spisa „Od istog pisca“, koji autora predstavlja kao tek „trenutnog, nevažnog posrednika“ do intertekstualnih „razgranavanja“ i „duhovnih kontinuuma“ na koji antiroman, uz svu

prateću topiku srednjovekovnog skriptorijuma (kompilacija, egzemplumi, obrasci, samounižavanje, duhovni autoriteti i kontinuumi), upućuje.

Džojsova prozna enciklopedija bila je, dakle, mnogo *manje realistička*, a Ristićeva mnogo *više objektivistička* nego što to na prvi pogled izgleda. Ristićeva teorija depersonalizacije, podjednako unutrašnje, pred jezikom kao nesvesnim, i spoljašnje, pred jezicima kulture, pokazuje kako se *autorsko prvo lice*, nezamislivo u Džojsovom objektivističkom univerzumu, u nadrealističkom romanu moglo pojaviti u srodnim enciklopedijsko-eruditnim funkcijama. Ta osveščena i radikalizovana poetika pisanja *au second degré* jeste ono po čemu je *Bez mere*, kao *kratki enciklopedijski* ali *(pre)dugi avangardni* (anti)roman, vidno odstupalo u odnosu na tipološke dominante nadrealističke i uopšte avangardne proze svog vremena.

## 6. Enciklopedizam i kompozicija

Sledeća tačka na kojoj se sreću Džojsova i Ristićeva vizija enciklopedizma tiče se koncipiranja i opisa fragmentarno-montažne kompozicije romana, pri čemu oba autora iz povišene segmentiranosti romaneskne strukture izvode srodnu mogućnost da se svaka jedinica (poglavlje) podvrgne zasebnom načinu komponovanja. Tehnički zadatak koji je Džojsovi sebi postavio pri komponovanju *Uliksa* bio je da napiše knjigu „iz osamnaest različitih tačaka gledišta“ gde bi svaka epizoda iscrpljivala određenu „oblast umetničke kulture (retoričke ili muzičke ili dijalektičke)“, uvek u novom stilu i „tehnicima“ (Joyce 1957: 167, 129). Ristić je kompoziciju *Bez mere* osmislio po srodnom modelu *strukturne polifonije*, tj. kao „sistem posrednog pričanja u fragmentima“ koji bi „svaki put bili početi u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“ (Ristić 1986: 204). Taj režim foto-kinematografskog *kadriranja* („niz snimaka, s leva, s desna“, 204) omogućavao je da se roman gradi kao „vasionski kaleidoskop“ u kojem autor-aranžer stalno otvara nove svetove (Ristić 1986: 90).

Logika opisanog epizodičkog komponovanja bila je stereoskopska i prostorna, neka vrsta *kadriranja*, katalogizovanja i „dekliniranja“ romaneskne strukture. Ako su zasebne „tehničke“ uliksovskih poglavlja bile zasnovane pre svega na varijaciji pripovednih i stilsko-retoričkih proreda, sistem formalnih varijacija u *Bez mere* imao je nešto izrazitije žanrovsku osnovu, a usled kraćih i brojnijih poglavlja smene tonsko-obličkih „kadrova“ bile su brže i oštrije. Ono što je za žanrovski profil *Bez mere* možda najkarakterističnije ne tiče se brojnosti integrisanih žanrova koliko težnje da se

obuhvate ključne, tipološki i istorijski fundirane ose *nadgeneričkih* i *subgeneričkih* diferenciranja, kao i da se estetski aktiviraju svi oni elementi prepoznatljivo ristićevske poetike *parateksta* i ekspresivnost *knjige* kao materijalno-tipografske strukture i metafore zaokruženog književno-umetničkog dela.

U skladu sa partikularnim potrebama svojih romana, i Džojsovi i Ristić, dakle, enciklopedijsko-epizodičku strukturu koriste na istovetan način: kao strukturu povišene separatanosti u kojoj je svako poglavlje, a sa njim i ceo roman, svaki put mogao započinjati iznova, u novoj tehnici, stilu, tonu ili obliku. Takva relativistička i polifona situacija pisanja, gde „svako poglavlje postavlja novu retoričku situaciju za istraživanje“, pretvarala je roman, kako je to u *Odiseji stila u Uliksu* (o)pisala K. Lorens, u „seriju stilističkih maski“ i „enciklopediju narativnih izbora“ (Lawrence 1981: 10). Rezultat je bila polioptionalna epizodičko-zbornička forma, koja je sistemski – *unutar samog dela* a ne u odnosu na druga dela ili spoljašnje repere – urušavala horizont očekivanja koji je sama prethodno gradila, svesno provocirajući „mentalni balans“ (Joyce 1957: 167) i „naviknute procese misli“ (Ristić 1986: 65) svojih čitalaca. U takvim delima, čitalac se donekle nalazio kao u heterogenosti samog književnoistorijskog procesa.

## 7. Dva završetka romana

Za enciklopedijske narative pitanje granica, okončavanja i zaokruženja dela postavljalo se na posebno neuralgičan način. Tako su i *Uliks* i *Bez mere*, prema zamisli svojih autora, bili romani sa (bar) dva završetka. U oba slučaja, takođe, drugi i konačni kraj dela ostvaren je u formi *sintaksičkog fluksa* kao figure (ne)mogućeg neokončavanja romana.

Poslednja dva poglavlja *Uliksa*, „Itaka“ i „Penelopa“, predstavljala su zapravo dva alternativna vida okončanja dela, kako to svedoče i brojni iskazi u Džojsovoj prepisci iz vremena paralelnog rada na njima.<sup>321</sup> Prvi, a Džojsovi je smatrao i pravi završetak *Uliksa*, bilo je njegovo pretposlednje poglavlje „Itaka“, u kom je kroz „hladnu“ pseudonaučnu tehniku „matematičkog katehizma“, „propitivanja“ i katalogizacije, bio „sublimiran“ odnos između Bluma-oca i Stivena-sina; taj pr(a)vi enciklopedijski kraj romana bio je u znaku anarativne, mozaičko-prostorne figure zvezdanih konstelacija. Naredno poglavlje,

---

<sup>321</sup> Najvažnije među njima izdvojila je Dž. Džonson u napomenama u: Joyce 2008: 958, 971–972.



koje je „poslednju reč“ prepuštalo zemaljskom, fluidnom i erotizovanom predoniričkom toku svesti moderne Penelope Moli Blum, predstavljalo je svojevrsni „aneks“ i „reepilogizaciju“ romana. Uprkos svojim asocijativnim krivudanjima i kruženjima kroz osam rečenica-paragrafa bez interpunkcije, „Penelopa“ je ipak bila progresivno „kotrljanje“ jedne jedine rečenice, koja je otpočinjala velikim slovom („Yes ...“) i završavala se tačkom („... Yes.“) i čije se „pravolinijsko napredovanje po vremenskim koordinatama nijednog trenutka ne dovodi u pitanje“ (Kon 2008: 161). Za razliku od temporalnosti ostalih poglavlja, vremenska oznaka za „Penelopu“ bila je *beskonačnost* (ili *nijedan sat*), a njen razobručeni sintaksički fluks (Ristić bi rekao „raščlanjeni govor u napretku“) bio je jedan od načina da se sugeriše *neokončavanje romana*. Sa te tačke, čitalac je bio usmeren istovremeno „nazad ka nužno beskrajnom [...] ponovnom iščitavanju *Uliksa* i napred ka beskonačnoj [...] igri *Fineganovog bdenja*“ (Johnson 2008: xxxvii).

Sagledani kao janusovska figura dvostrukog kraja Uliksa, „Itaka“ i „Penelopa“ mogu se po svojim oblikotvornim dominantama posmatrati kao kontraponirani prostorno-simultanistički („raščlanjena“ konstelacija) i vremensko-linearni (fluks „u napretku“) modus zaokruženja romana. Slični problemi mozaičko-simultanističkog i linearno-sekvencijalnog okončavanja romana opredelili su i dve završnice *Bez mere*. Prvi završetak *Bez mere* bio je ostvaren u formi drame, kao *simultanističkog* i *sintetičkog* modusa „obelodanjenja“ forme romana (kojem ćemo se vratiti u narednom segmentu). Ipak, već u tom dramskom finalu simultanističkoj i atemporalnoj dominantni parira linearno-sintaksičko načelo *narativne rekapitulacije*, koju je u svojoj poslednjoj replici sprovodio sam junak Roman. Preuzimajući „poslednju reč“ u drami i/kao romanu, Roman je sukcesivno obnavljao sećanje na sve ključne momente svog dotadašnjeg razvoja i davao im smisao organskog zaokruženja jednog bildungs-narativa. To je bio prvi i pravi kraj *romana o Romanu*, koji je svojom finalnom rečenicom metaleptički izbijao sa poslednje stranice *dela* na naslovnu stranu *knjige*, u uroborus figuri totalizacije koja je nalagala ponovno otpočinjanie i beskonačno kruženje forme „bez mere . . .“<sup>322</sup> Ali nakon tog dramsko-sintetičkog završetka, nastupalo je naglo poništenje celokupnog, već zaokruženog narativnog projekta, i taj (ne)očekivani nastavak *romana bez Romana* nalagao je potrebu njegovog ponovnog i konačnog zaokruženja.

---

<sup>322</sup> „Jedan je isti korak, u bezbrojnosti, označavao i vezivao sve korake, jedan je isti talas, bez mere . . .“ (Ristić 1986: 197).

Zato se posle niza postfikcijskih, esejističkih poglavlja *Bez mere* autor još jednom vraća u svoje delo kako bi mu u „Epilogu“ – (do)pisanom u trenutku kad je *Bez mere* već pod štamparskim presama – utisnuo novi i konačni pečat mističke „nerazdeljivosti“ i organskog jedinstva. Ristić to čini na već oprobani, ali rigoroznije sproveden *sintaksički način*: uobličavajući „Epilog“ kao pulsiranje jedne jedine *rečenice-slapa* u kojoj autorska svest linearno rekapitulira i „uvezuje“ narativne rukavce romana i utvrđuje mističku nepogrešivost teksta, stižući u svom spiralnom napredovanju i do samog trenutka izricanja te finalne „rečenice čija je nemogućnost završavanja znamenje jednog mnogo dubljeg nezavršavanja“ (Ristić 1986: 244).

Tako su oba enciklopedijska romana imala dva završetka, jedan u znaku statičko-mozaičkog *razgranavanja* („Itaka“, dramska završnica *Bez mere*) ili onoga što je Džojis zvao „reverzibilnošću prostora“, a drugu u znaku linearno-progresivnog *slapa* („Penelopa“, „Epilog“) ili onoga što je Džojis zvao „ireverzibilnošću vremena“ (Džojis 2008: 708). Pošto je „Penelopa“ bila epizoda s kojom je Ristić bio upoznat i o čijem je „nabujalom oticanju reči“ pisao, o poslednjim *poglavljima-rečenicama Uliksa i Bez mere* može se razmišljati i u kategorijama neposrednijih odjeka, uticaja i inspiracija. Znajući za važnost koju će ideja o *romanu kao sintaksi* i „raščlanjenom govoru u napretku“ imati za Ristićevu koncepciju *poetike sabranih dela*, može se naslutiti kako se džojsojansko iskustvo upisivalo u logiku celokupnog Ristićevog opusa kao „jedne beskrajno duge rečenice, jedne jedine rečenice“ (Ristić ).

### **„Sve u svemu“: dramska sinteza i rekapitulacija**

(P)opisani niz korespondencija pokazuje kako Džojsova i Ristićeva *strukturalna imaginacija* dvadesetih godina *roman* svesno zamišlja kao *enciklopediju*, a enciklopediju kao pre svega *formu* i *tekstualnost*. Njima se, međutim, mora pridružiti još jedno neuralgično mesto poetičkog „preseka“, u kojem se sve do sada istaknute komponente praktično objedinjuju i potvrđuju.

Reč je o radikalizovanom izrazu enciklopedijskog načela komponovanja, po kojem bi svaki „kadar“ kaleidoskopske strukture romana mogao biti ostvaren u zasebnoj tehnici, stilu ili obliku. Jedan od tih oblikotvornih „filtera“ svojih romanesknih enciklopedija Ristić i Džojis osmislili su na isti i vrlo netipičan način – u formi

autonomne, vizionarno-fantazmagorične *drame*. Reč je o „najnadrealnijem“, petnaestom poglavlju *Uliksa*, pod uslovnim naslovom „Kirka“, dok je Ristić u dramskoj formi realizovao prvi deo završnog, Trećeg dela *Bez mere*, naslovljen kao „Doživotna sloboda“. Paralelizam postupka, međutim, ne odnosi se samo na odluku o unosu drame na enciklopedijski prospekt romana, već obuhvata mnogo širu konfiguraciju faktora.

## 1) Unos drame u enciklopedijski roman

Odluka o unosu drame u roman proisticala je iz enciklopedijsko-epizodičkog tipa kompozicije dela i predstavlja jednu od njegovih najradikalnijih realizacija. Ona ukazuje na krajnju konsekvencu naznačenog modela komponovanja, koji je omogućavao da se u roman i doslovno unese celo jedno autonomno delo/žanr. Roman kao nadžanr tu takođe posvedočuje težnju da obuhvati sva tri književna roda, odnosno da se postavi na hijerarhijskoj ravni sa koje se distribuira razlika među književnim rodovima, dakle na ravni *književnosti kao sistema*, književnosti u celini.

Zato je važno primetiti da Džojso i Ristić u roman ne unose dramsko-dijaloški blok, kakav se može sresti u avangadnoj prozi, već vrlo *obimnu* i *celovitu* dramsku konstrukciju. „Kirka“ i „Doživotna sloboda“ zadržavaju sve formalne osobine drame u pogledu tipografske prezentacije teksta, podele uloga i didaskalija. Pošto kod Ristića nije reč o jednom već o pet poglavlja romana, integralnost dramsko-pozorišnog oblika još je naglašenija i obuhvata: *prolog*, *predigu*, dve dramske *pojave* i *međuigru*. Obe drame su takođe izuzetno obimne, a kvantitativni odnos između *obima drame* i ukupnog *volumena romana* u koji je integrisana u oba slučaja je gotovo istovetan. *Bez mere* je imalo duplo više poglavlja (36/18) i za trećinu manji obim od *Uliksa*, ali je „Doživotna sloboda“ činila približno petinu ukupnog teksta *Bez mere* (50 od 250 stranica), kao što je „Kirka“ činila približno petinu ukupnog teksta *Uliksa* (150 od 750 stranica).<sup>323</sup> Uprkos razlikama u volumenu Džojsovog *dugog* (mimetičkog) i Ristićevog *kratkog* (metafikcijskog) enciklopedijskog romana, *logika proporcija* i nesrazmerno veliki prostor posvećen sintetičkoj dramskoj formi u *Uliksu* i *Bez mere* ostaju analogni.

---

<sup>323</sup> Proporcije su navedene prema izdanjima koje koristimo u analizi, i u tom smislu aproksimativne, ali je logika proporcija i u toj aproksimativnosti jasna, tj. obim drame bio bi ekscesan i da je reč o četvrtini ili šestini ukupnog teksta romana. Drame u *Uliksu* i *Bez mere* imaju volumen nekoliko prosečnih poglavlja romana, što je kod Ristića i doslovno slučaj (pet poglavlja).

Unos drame u roman skreće pažnju da se jedan važan korpus inovacijskih praksi u međuratnom romanu zasnivao na pojačanoj interakciji između romanesknih i dramskih formi i tehnika. Pri tome ne mislimo da ideal dramatisovanog pripovedanja afirmisan u anglosaksonskoj modernističkoj prozi (H. Džejms), već na avangardnije i „frenetičnije“, ekscesne oblike interakcije drame i romana, bliže eksperimentima sa filmskim medijem i tehnikama. Ta avangardnija i transmimetička međužanrovska interakcija nije implicirala samo proznu adaptaciju lako uočljivih dramskih rekvizita i sredstava (didaskalije, monolog, dijalog, činovi) već i imanentnih strukturnih svojstava i pozicija koje je podrazumevala dramska forma. U njih bi spadali: pozicija autora-režisera kao skrivenog aranžera narativnog i (inter)tekstualnog događanja, performativni aspekti dramskog izvođenja i interakcije sa publikom, ili modusi depersonalizacije autora-glumca koji stavlja određene pripovedne „maske“ i „igra“ određenu ulogu u vlastitom narativu. Time se uključivanje *dramske* forme u enciklopedijski (anti)roman vidi kao aspekt ne samo *žanrovske* hibridizacije već i *pripovednih* transformacija i redefinisanja odnosa prema (inter)tekstualnosti.

## 2) Hronotop, tehnike i veštine

Podudarnost Ristićeve i Džojsove zamisli najsažetije bi se može opisati kroz poređenje tehnika i prosedea na kojima su zasnovali dramske odeljke svojih romana. Prema propozicijama uliksovske sheme, vreme odvijanja „Kirke“ bio je granični *ponoćni* čas, koji je i vreme odvijanja Ristićeve drame.<sup>324</sup> Mesto odvijanja „Kirke“ je *border*, simbolički prostor psiho-erotičkog i društvenog podzemlja, gde su potiskivani psihološki sadržaji, strahovi, krivice i želje i fantazmi junaka izbijali na (tekstualnu) površinu.<sup>325</sup> Analogni hronotop u „Valpurgijskoj noći“ Ristićevog romana bila je figura đavoljeg *sabata* i njegove ekscesne i orgijastičke erotike, a podzemlje u kom se „Doživotna sloboda“ odigrava jesu „podrumi“ i „rudnici“ individualno i kolektivno nesvesnog. Tehnika kojom Džojso sprovodi svoju dramsku zamisao je *halucinacija*, ili

---

<sup>324</sup> Kako hronotop drame određuje junakinja Magija: „Ponoć i mrak, moj čas“ (Ristić 1986: 170).

<sup>325</sup> Tu je važno uočiti da je dramski oblik „Kirke“ u funkciji inscenacije tačno onih potiskivanih sadržaja koje dramatisacija svesti posredstvom unutrašnjeg monologa nije mogla da zahvati. O načinu na koji Džojso kroz dramsku formu „Kirke“ transcendirala ograničenja tehnike unutrašnjeg monologa, omogućavajući da na scenu pripovedanja bude izvedeno ne samo ono što se potiskuje već i dramatika samog potiskivanja i (ko)jegzistiranja *druge scene*, up. analizu K. Lorens (Lawrence 1981: 152–153).

*eksplozivna vizija*, što je i konstitutivna odredba Ristićeve drame kao „kolektivne halucinacije“, verbalizacije „hipnagogičkih halucinacija“ i „vizija polusna“ (Ristić 1986: 170, 152). Veština koja je vladala uliksovskim poglavljem, čija je referenca bila Odisejev boravak kod čarobnice Kirke, bila je – *magija*. U Ristićevoj drami ta je čarobnica-Kirka i neposredno stupala na scenu kao personifikovana Magija, koja je propagirala sve one principe – magijske konkretizacije, personifikacije, jezičke performativnosti, analoškog mišljenja, začaravanja i metamorfoza – na kojima počiva (i Džojsova i Ristićeva) drama.

Ukratko, Ristićeva „Doživotna sloboda“ mogla bi se gotovo doslovno opisati propozicijama iz uliksovske sheme, kao što bi se kroz njene eksplicirane koncepte mogao opisati i tumačiti Džojsov postupak pri komponovanju „Kirke“. Obe drame bile su nokturalno i fantazmagorijsko jezgro romana, infernalna i hiperbolična *pathopoeia* u kojoj je dolazilo do „erupcije nesvesnog junaka i retoričkih energija jezika“ (Lawrence 1981: 158). Dramske tradicije (ne)popularnog pozorišta (lutkarsko pozorište, pantomima, kabare, mjuzikholovi, burleska, melodrama i sl.) na koje se Džojsova i Ristić oslanjaju pri izvedbi svojih avangardnih dramskih ogleđa u osnovi su, kao i kompleks enciklopedizma, vodile poreklo iz srednjovekovnih i karnevalskih dramskih oblika.<sup>326</sup>

Opisani tip i stepen podudarnosti između „Kirke“ i „Doživotne slobode“ svakako je veliki izazov za dalje uporedne analize. On nas vraća i Floberovom *Iskušenju svetog Antonija*, kao jednom od glavnih predložaka pri konstrukciji „Kirke“. Ukoliko bi se, međutim, Floberovo *Iskušenje* pretpostavilo kao intertekstualni predložak Ristićeve „Doživotne slobode“, veze sa (hipotetičkim) pretekstom bile bi, kao što smo pokazali, mnogo neposrednije i očiglednije nego što je to slučaj sa „Kirkom“. Drugim rečima, „Doživotna sloboda“ – sa svojom statičko-retoričkom dramskom postavkom procesije alegorijskih *dramatis personae*, kompozicionom matricom iskušavanja pasiviziranog junaka i figurom rezonera i iluzioniste Đavola kao krajnjeg iskušatelja – i *tematski* i *formalno* mnogo ogoljenije podseća na Džojsov floberovski intertekst, kao i njegove korene u srednjovekovnoj alegorijskoj drami (mirakuli, moraliteti), nego što je to slučaj sa uliksovskom epizodom. U tom smislu, Floberovo *Iskušenje* može poslužiti i kao implicitni intertekst između Džojsove i Ristićeve drame, heuristički tekst-posrednik na

---

<sup>326</sup> Podsećamo na Aragonovo stanovište da se u tim „prezrenim pozorištima“ stvara „prvorazredna“ i možda jedina istinski savremena dramska umetnost, koja oživljava tako različite tradicije kao što su srednjovekovne hrišćanske misterije, sredstva antičke komedije i duh primitivnog pozorišta (Aragon 1964: 132–133; up. i Szilárd 1984: 58).

osnovu kog se može razmišljati na koji način dolazi do generisanja tako konzistentnog iako neimitativnog skupa paralelizama između „Doživotne slobode“ i „Kirke“. Način na koji Ristićeva drama (vidljivije, neintendirano) liči na ono na šta „Kirka“ (nevidljivije, intendirano) želi da liči, govori nešto o tome zašto i kako „Kirka“ i „Doživotna sloboda“, odnosno *Uliks* i *Bez mere*, nalikuju iako u pitanju nije neposredna imitacija. Kretanje nad srodnim intertekstualnim korpusima i alegorijski pristup vlastitim hipotekstovima dovodi i dva hiperteksta (romana, drame) u srodnu vrstu uzajamnog alegorijskog odnošenja.

### 3) Narativna sinteza i rekapitulacija

Srodnost između „Kirke“ i „Doživotne slobode“ ne svodi se na odabir istog tipa (fantazmagorijske) drame i (karnevalsko-alegorijske) dramaturške tradicije, već obuhvata i određene kompozicione i narativne faktore. Unutar globalne strukture *Uliksa* i *Bez mere* njihovi dramski odeljci zauzimali su srodnu, *graničnu* i *predfinalnu* poziciju. Kao poslednje poglavlje središnjeg dela *Uliksa*, tzv. Odisejevih lutanja, kojima su prethodila tri uvodna poglavlja Telemahije i tri poglavlja završnog Nostosa, „Kirka“ je stajala na granici između glavnog dela romana i tri poglavlja kroz koje je razrešavana drama njegovog okončavanja. Ristićeva „Doživotna sloboda“ predstavljala je pak prvi deo završnog, Trećeg dela *Bez mere*, romantički finale dijalektičke fikcije ostvaren u dramskom modusu *sinteze*. Ali taj *prvi kraj* Romana u znaku „doživotnog“ cirkularnog-mitskog totaliteta ipak je, kao što smo videli, bio samo *privremeni* kraj dela, koji je naglim i korozivnim prodorom *dijalektičke negacije* i autorske *romantičke ironije* već u narednom segmentu bio poništen i preosmišljen, otvarajući *roman bez Romana* daljem toku i novoj, konačnoj završnici u „Epilogu“. Tim autodafeom i postfiktionalnim, „zagrobnim“ životom romana njegova prvobitna dramska završnica pomerena je na *predfinalno* kompoziciono mesto.

Takvo *predfinalno* pozicioniranje dramskih odeljaka omogućavalo je da se oni uobliče kao *sintetičke*, *kumulativne* i *rekapitulativne* jedinice, dovoljno udaljene od početka dela da bi mogle stupiti u intenzivnije i složenije *intratekstualne* relacije sa celinom prethodno ostvarenog narativa. „Kirka“ je bila najobimnije i najsumarnije poglavlje *Uliksa*, „dramski vrhunac“ dela u kom se ono „sažima u dramsku formu“, gde

se „svi lančani simboli stiču u jedinstvo, gde se lajtmotivski spreg potencira do najviše gustine i gde se svi slojevi alegoričkog predstavljanja slažu jedan preko drugoga“ (Broh 1979: 152). Onaj minuciozan rad tekstualne i citatne hirurgije koji Džojns inače sprovodi nad tuđim štampanim delima, autor-aranžer u „Kirki“ realizuje pristupajući (i) narativnoj „prošlosti“ vlastitog teksta. Tako „Kirka“ praktično „sadrži celokupnu knjigu – prekomponovanu i mimički iskazanu“ i ima „ključnu funkciju rekapitulacije i povezivanja raznorodnih pravaca romana na kraju obimnog, srednjeg dela knjige“ (Herman Sekulić 1994: 97). Halucinacija kao „tehnika“ ove epizode utoliko se ne tiče samo percepcije protagonista već i halucinantnog obnavljanja čitaočevog sećanja na prethodno pročitanih četrnaest poglavlja *Uliksa*. To „sistematsko“ obnavljanje ranijih elemenata narativa „čini samu osnovu Kirke“, u kojoj „svaka reč [...] ima sopstvenu prošlost i mora biti uzeta, pojedinačno, kao neka vrsta duha, koji pohodi tekst, vraćajući se sa čitavom mrežom asocijacija, istkanih tokom njenih ranijih pojavljivanja u Uliksu“ (Ferrer 1988: 133).

Analogne sintetičke funkcije „Doživotne slobode“ proisticale su iz Ristićeve zamisli o *dijalektičkoj fikciji*, koja je podrazumevala primenu hegelijanskih pojmova i koncepata (teza, antiteza, sinteza, negacija, samokretanje pojma, aufhebung...) kao strukturnih načela u izgradnji romaneskne fikcije.<sup>327</sup> Prema shemi globalne kompozicije *Bez mere*, koju Ristić daje u dnevničkom „memorandumu“ (Ristić 1985: 227) u proleće 1927, struktura romana trebalo je da sledi dijalektički proces samorealizacije ideje (romana) kroz tročlani sled teze, antiteze i sinteze. Prvi deo romana zamišljen je kao *objektivistički*, epski pol vezan za Romana („spoljašnje avanture“, „glose“), a Drugi deo kao *subjektivistički*, lirski pol vezan za Autora („subjektivizam“, „unutrašnje avanture“). Treći deo romana donosio je dvostruko romantičko razrešenje – prvo u znaku *sintetičke dramske forme* (simultanizam, sinhronija), drugo u znaku *samoprevazilazeće romantičke ironije* (progresija, naknadnost).

Odabir drame kao sintetičkog oblika u kojem koincidiraju antitetični epski i lirski tokovi romana, predstavljao je uzorno hegelijansko rešenje.<sup>328</sup> U „Doživotnoj slobodi“

---

<sup>327</sup> Up. Deridin opis *Uliksove* „kružne plovidbe“, koji bi se mnogo doslovnije mogao primeniti na Ristićevu *dijalektičku fikciju*: „My experiences, to je istovremeno moja 'fenomenologija duha' u Hegelovom smislu 'nauke o iskustvu svesti', kao i veliki kružni povratak, *Uliksova* autobiografskoenciklopedijska kružna plovidba: često se govorilo o odiseji fenomenologije duha. Ovde bi fenomenologija duha imala oblik dnevnika svesti i nesvesnog...“ (Derida 1997: 12).

<sup>328</sup> Sled književnih formi u Hegelovoj *Estetici* predviđao je upravo naznačeni sled formi, čiji je prvi stupanj činila *epika* (spoljašnja *objektivnost*), drugi stupanj *lirika* (*subjektivna* unutrašnjost), dok je njihovu

Roman je stizao u neku vrstu žižne tačke u kojoj je cela struktura romana trebalo da se potvrdi i u *identitetu* sa svim prethodnim „momentima“ dela i u svojoj kulminativnoj *razlici*. Vrlo je zanimljivo posmatrati osnovne postupke kroz koje je Ristić nastojao da tekstualno konkretizuje takvu *dijalektičko-sintetičku* zamisao.

Ristić, najpre, *hegelijansku sintezu* povezuje sa tehnikom *avangardnog simultanizma*. Jedna didaskalija u manuskriptu *Bez mere* tu sintetičko-simultanističku funkciju drame evocirala je na sasvim sažet način: „Sinteza I i II dela. [...] Sve u svemu“ (A6). Stupanje romanesknih motiva u opšte stanje pretapanja bilo je otelotvoreno i u središnjoj scenskoj konstrukciji, koja je koncipirana kao barokno-protejsko zdanje i simultanistička fuzija svih (prostorno-enciklopedijskih) figura romana: istovremeno zamak, vavilonska kula, moderni hotel, tamnica, splav bez zidova, zgrada-varoš... Model *polifonijske monodrame* omogućavao je da se dramska sinteza ostvari i kao simultani izraz, ili džojzijanska „paralaksa“, *autorsko-lirske* i *epsko-romaneskne* pozicije.<sup>329</sup> Najzad, kroz niz strukturnih paralelizama Ristić sugeriše homologiju između globalne *enciklopedijske kompozicije* romana i fragmentarne *dramske strukture*. „Doživotna sloboda“ je praktično *ponavljala* ukupnu prethodnu strukturu romana, u odnosu na koju se (us)postavljala kao sinteza: *dva dramska čina* zastupaju *dva kompoziciona dela* romana; *broj dramskih replika* odgovara ukupnom *broju poglavlja* u prethodna dva dela romana, a *poslednje replike* u svakom od dramskih činova modelovane su u analogiji sa *poslednjim poglavljima* dva kompoziciona dela *Bez mere*.<sup>330</sup> Reč je o doslednom *fraktalnom* ili *mise en abyme* komponovanju, koje na različitim strukturnim nivoima ponavlja istu osnovnu jednačinu: Roman (imaginacija, narativ) + Autor (samosvest,

---

sintezu predstavljala *subjektivno-objektivna* forma *drame* (E3, Hegel 1986a: 21; 441–443). Ristićevo trijadu formi svakako bi bilo zanimljivo uporediti sa sledom formi u Stivenovoj estetičkoj teoriji na kraju *Portreta*, dela čiju je progresivističku strukturu Š. Brivic tumačio upravo preko strukturnih „ritmova“ Hegelove fenomenologije duha (v. Brivic 1991: 6, 53–56).

<sup>329</sup> Iz narativne perspektive, „Doživotna sloboda“ bila je Romanova krajnja avantura, njegovo inicijacijsko putovanje (na krajnji Istok i/ili silazak u podzemlje) i poslednji okršaj sa „svojim plamtećim carstvom“. Stupajući na scenu samo u *međuigri* između dva čina, zakulisni Autor-aranžer potvrđivao je, međutim, da su celokupna dramska inscenacija i horska polifonija alegorijskih figura (Putnik, Rudar, Drug bez druga, Neko, Magija, Demon...) samo *snop* njegove razložene subjektivnosti, konkretizacija i objektivizacija njegovog nesvesnog, koje na krajnjem dnu dodiruje „mrežu misterije izatkanu između svih“, „zajedničku noć ljudstva“ i kolektivno nesvesno (Ristić 1986: 176–177). Kao Stiven i Blum na jednom mestu u „Kirki“, Autor i Roman *dele* svoju *halucinaciju*.

<sup>330</sup> Ta analogija romaneskno poglavlje / dramska replika posebno se dobro vidi u trećem poglavlju *Bez mere*, „Drugog dana“, koje je tipografski prezentovano kao dekontekstualizovana dramska replika i rani eho dramske strukture sa kojom će se čitalac sresti tek na kraju dela. Slična je funkcija parabolične predstave Romana na mjuzikholskoj pozornici („U srednjovekovnom zamku“), gde je zvezdana konstelacija koja se rasprostire oko njegove glave analogon „konstelacije“ dramskih glasova / romanesknih poglavlja, centriranih oko nemogućeg subjektivističkog jezgra forme.



metanarativ). To je bio Ristićev sintetičko-simultanistički način da se roman na svom vrhuncu „sažme u dramsku formu“.

Ali kumulacija, sinteza i rekapitulacija su u „Doživotnoj slobodi“ bili prisutni na još jedan važan način, koji smo delimično opisali u odeljku o dvostrukim završecima *Uliksa i Bez mere*. Reč je o Ristićevoj zamisli o *romanu kao sintaksi*, tj. „raščlanjenom govoru u napretku“, koji se istovremeno *mozaički* razgranava i *progresivno* napreduje. U tom stalnom sazrevanju *samosvesti forme*, koja se „izgrađuje u nepogrešivosti i u nikad nesvršenom toku“ i „u svome lutanju, za sobom vuč[e] sav vidik svojih promena“ (Ristić 1986: 196), svaki trenutak narativne *naknadnosti* pružao je mogućnost da se kroz čin samosagledavanja i aufhebunga u rasparčano telo narativa iznova utisne trag organskog jedinstva. Taj narativizovani *Selbstbewegung* pojma romana i njegove rastuće samosvesti kulminirao je nakon Romanovog odolevanja iskušenju demonske dezintegracije na kraju „Doživotne slobode“, kad junak kao logos forme ipak preuzima „poslednju reč“ u drami i romanu, i to kako bi još jednom bacio *integrišući* pogled na celinu ostvarenog narativa, sabirajući ga iz prostorno-dramske rasparčanosti u finalni linearno-sukcesivni *tok (samo)sveti Romana*. Taj samointegrišući postupak narativno-sintaksičke rekapitulacije ristićevska je varijacija na džojsijanski „a retrospective kind of arrangement“ (v. Agnieszka 2012: 106 i dalje), odnosno intratekstualno (re)aranžiranje dela i poigravanje vremenom naknadnosti koje oba autora percipiraju kao jedan od ključnih domena proširenja i inoviranja „planimetrije“ romaneskne forme. Ne treba naglašavati da je to *vreme naknadnosti* ekskluzivni poetički prostor Aranžera, čije se proleptičko i analeptičko kretanje kroz *roman kao tekst* bitno razlikuje od fabulativno-sadržajnih analepsi i prolepsi poznatih tradicionalnom pripovedanju.

Sumiraju li se temeljni postupci u komponovanju dramskih odeljaka *Uliksa i Bez mere*, dobija se jedan vrlo zanimljiv *sistem korespondencija*. 1) Drama je u oba romana integrisana na temelju osobenog tipa epizodičko-enciklopedijske kompozicije i predstavlja jedan od njenih najradikalnijih izraza. 2) U pitanju nije dijaloško-dramski fragment, kakav bi se mogao sresti u avangardnoj prozi, već celina jednog obimnog dramskog teksta sa svim prepoznatljivim obeležjima dramskog *mise en page* (podela uloga, didaskalije). 3) Oba autora su atipičnu odluku o integraciji celovitog dramskog odeljaka u roman ostvarili imajući na umu isti *hronotop*, *tehnik*e i *prosedee* (magijska

konkretizacija i metamorfoze, halucinacije, vizije i fantastika, ponoć, psiho-erotički eksces bordela i crne mise). 4) Odabrani tip vizonarno-fantazmagorijske drame, s elementima pantomime, marionetskog teatra, mjuzikholških predstava i drugih oblika popularnog pozorišta, upućuje na srodne *dramaturške tradicije* koje vode poreklo iz medievalnih i karnevalskih alegorijskih oblika. 5) Tom „iskušavanju“ romana iluzionističkom dramskom formom oba autora daju *psihoanalitički* okvir, ne samo na dijegetičkom nivou (nesvesno junaka) već i na ravni strukturne i (intra)tekstualne dinamike (tekstualno nesvesno). 6) U okviru globalne kompozicije romana, oba autora su dramske odeljke pozicionirali na *graničnom* i *predfinalnom* mestu i pripisali im *kumulativne, sintetičke* i *rekapitulativne* funkcije u odnosu na celinu prethodno ostvarenog narativa.

### **In a prospective kind of conclusion**

Opisani niz korespondencija između *Uliksa* i *Bez mere* ni izbliza ne iscrpljuje sve uporedne tačke koje bi se između njih mogle uspostaviti. Koji je odnos između Džojsovog „mitskog metoda“ i nadrealističke „moderne mitologije“? Koji je smisao uliksovskih tema mazohizma i Hamleta, kojima Ristić posvećuje cela poglavlja svog „enciklopedijsko-poetskog ogleada“ („Dijalog povodom Vandinih Ispovesti“, „Hamlet“) i vezuje ih za pitanja interakcije romanesknog i dramskog oblika, dijaloga i monologa, interteksta, psihe i jezika? U kojoj meri *Bez mere* kao nadrealističko-romantički bildungs-Roman reflektuje iskustva i poetička pitanja *Portreta* ili „proliferatne REČI“ poznog *Finegana*? Šta enciklopedijska imaginacija *Uliksa* i *Bez mere* govori o odnosu modernističkih i avangardnih, mimetičkih i metafikcijskih, aristotelovskih i platonističkih, realističkih i romantičkih, imanentnih i eksplicitnih oblika samosvesti i „teorije“ u modernom evropskom romanu? Koji je odnos enciklopedizma, metafikcije i autofikcije, kao ključnih modela postmoderne proze, iz perspektive njenih modernističkih i avangardnih „prethodnika“? U čemu je blumovska „čovečnost“, živost, polet i etička vrednost takvih monstruoznih konstrukcija i *epistemoloških metafora* (Eko) kao što su *Uliks* i *Bez mere*? Odgovori na ova i srodna pitanja mogu biti vrlo različiti; ono što je, posebno za srpsku književnost, važno jeste da je poredbeni pogled na *Uliksa* i *Bez mere* onaj koji upravo tu vrstu pitanja pokreće.

Kada je pedesetih godina razmišljao o tome „šta je sve nadrealizam hteo a nije mogao, šta sve mogao a nije hteo“, Ristićev zaključak bio je – „da piše romane“ (Ristić 1961: 74). Ristićev antiroman *Bez mere*, koji je spajao *avangardni* (Breton), *metafikcijski* (Žid) i *enciklopedijski* (Džojns) model proze, ponudio je singularnu poetičku jednačinu čija je eklektičnost i sintetičnost (p)ostala laboratorij postupaka koje će posleratni i postmoderni srpski roman tek postepeno i delimično otkrivati. *Bez mere* iz mnogih recepcijskih razloga, ali i autentične klice po-etičke subverzivnosti, nije moglo imati onu vrstu uticaja koji je Džojsovo delo imalo, pored ostalog i zahvaljujući ranim i odlučnim čitaocima za koje je vrednost *Uliksa* od samog početka bila „neosporna“. Celovekovna nepročitanost romana *Bez mere* ne može se izbrisati, ali se u tome može videti jedan poseban hermeneutički izazov: iščitavanja načina na koji se u kaleidoskopsku strukturu totalnog dela upisuje i povest njegove književnoistorijske nevidljivosti. Ta dijalektika vidljivog i nevidljivog mogla bi otvoriti mnoga nova pitanja u razumevanju poetičkih (dis)kontinuiteta u modernoj srpskoj književnosti. Među njima i to: kako bi u srpskoj književnosti bila čitana proza Danila Kiša da je u njoj blagovremeno bilo pročitano Ristićevo *Bez mere*?

#### 4. 4. 2. 6. 4. „OD ISTOG PISCA“: RISTIĆ I KIŠ

U kontekstu srpske književnosti Ristićev model palimpsestnog pisanja i posebno floberovskog eruditnog onirizma direktno vodi do jedne od najpoznatijih polemika u srpskoj i jugoslovenskoj književnosti druge polovine 20. veka. Reč je o polemici koja je sedamdesetih godina vođena povodom srodnog borhesovsko-floberovskog postupka citatne montaže dokumentarnih i parafikcionalnih pretekstova koji je D. Kiš primenio u zbirci novela *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976). Trogodišnja polemika koja je vođena povodom *borhesovskog prosedea* Kišove *Grobnice* rezultovala je dvema polemičko-poetičkim sintezama. Kiš je *Času anatomije* (1978) eksplicirao svoja poetička stanovišta i uobličio pledoaje za ono što je nazvao *literaturom činjenica*, dok je njegov oponent, kritičar i estetičar Dragan M. Jeremić, koji je u Kišovom postupku video epigonsku književnost imitacije i plagijata, svoje argumente sumirao u knjizi *Narcis bez lica* (1981). Tok i smisao ove polemike – verovatno najznačajnije književno-kritičke polarizacije *nakon* polemika „modernista“ i „realista“ pedesetih i *pre* polemika

„nacionalista“ i „liberala“ vezanih za raspad jugoslovenskog projekta (a s ponešto osobina svake od njih) – bio je književnoistorijski određujući za afirmaciju postmoderne paradigme u srpskoj prozi.<sup>331</sup> Polemika je obuhvatila pitanja originalnosti, uticaja i imitacije, tipologije i korišćenja književne građe i izvora, odnosa fikcionalnih i nefikcionalnih žanrova, funkcije književnosti u širem društvenom polju, ukratko vrlo širok i načelan skup problema vezanih za samu prirodu književnosti. Među tekstovima koje je Kiš uneo u *Čas anatomije* u funkciji kritičko-teorijske legitimacije svog spornog intertekstualističkog postupka (tzv. *textes à l'appui*), nalazili su se i odlomci iz Fukoovog teksta o Floberovoj „fantastičnoj biblioteci“ i postupku primenjenom u *Iskušenju svetog Antonija*.

Činjenica da na temelju borhesovsko-floberovske eruditne imaginacije i jednog preciznog intertekstualističkog postupka Ristićev enciklopedijski antiroman može biti povezan sa jednim od neuralgičnih književnoistorijskih momenata posleratne srpske i jugoslovenske književnosti, obavezuje nas da taj fenomen interpretativno obradimo i u nagovestimo smerove kojim bi se mogla kretati njegova dalja proučavanja. Pri tome ćemo se zadržati samo na glavnim problemskim tačkama i upečatljivim korelacijama između Ristićeve i Kišove poetike proze.

Zanimljivo je da se na margini polemičkih događanja povodom Kišove *Grobnice* nalazi jedan nedvosmisleni upis Ristićevog diskursa. Boro Krivokapić je već 1980. sastavio hrestomatiju kritičkih tekstova koji su polemiku i objavio je pod naslovom *Treba li spaliti Kiša?* Poslednja rečenica priređivačevog uvoda donosila je u krupnom slogu parafrazu poznatog Ruselovog „Obaveštenja čitaocu“, tj. da „Budući da je ova knjiga jedanroman, treba je početi na prvoj a završiti na poslednoj stranici“ (Krivokapić 1980: 16). To uputstvo iz manje poznatog i neprevedenog Ruselovog dela bilo je repetitivni moto i zaštitni znak Ristićevog opusa, a njegovo poreklo direktno je vezano za istorijat i poetiku Ristićevog antiromana. Zato je indikativna primedba priređivača hrestomatije da bi ona „mogla s punim pravom da ponese onu čuvenu rečenicu koju kao moto stavljaju jednako Rejmon Rusel i Marko Ristić na početku svojih esejističkih knjiga“ (16).

---

<sup>331</sup> Na takvoj slici književnoistorijskog procesa bazirana je slika postmodernog procesa u srpskoj prozi, artikulisana početkom devedesetih godina u knjigama A. Jerkova *Od modernizma do postmoderne* (1991), *Nova tekstualnost* (1992) i *Antologija srpske proze postmodernog doba* (1992).

Uprkos besprimernoj proliferaciji kritičkog govora o Kišovom opusu, književna historiografija nikada nije postavila pitanje da li su i na koji način Ristićev opus i po-etika implicirani u jednoj od najznačajnijih književnih polemika u drugoj polovini 20. veka, unutar čijeg se diskurzivnog korpusa ime oca srpskog nadrealizma bar jednom pojavilo na direktan i „kapitalan“ (moto opusa, žanr romana). Da li je i na temelju koje književnoistorijske i poetičke logike na marginama kišovskog opusa i osnovnih kritičkih matrica (ne)razumevanja tog opusa upisan „nečujni hod“ još jednog nepriznatog „književnog oca“ autora *Mansarde, Grobnice, Časa anatomije* i *Enciklopedije mrtvih*? U nastojanju da odgovorimo na ova *marginokritička* pitanja,<sup>332</sup> dakle pitanja marginalizacije Ristića kao svojevrsne (auto)marginalizacije samog Kiša, čije se delo inače nalazi u središtu (post)modernog knjižvnog kanona, završnicu analiza antiromana *Bez mere* kao „enciklopedijsko-poetskog ogleđa“ posvetićemo mapiranju nekoliko tačaka još uvek neistraženih poetičkih korespondencija između autora *prvog enciklopedijskog romana* u srpskoj književnosti i autora čiji će opus i poetički stavovi biti *stožer enciklopedijske paradigme* u srpskoj književnosti druge polovine 20. veka.

Književnoistorijski značaj koji polemika oko *Grobnice za Borisa Davidovića* ima u srpskoj književnosti baca naknadno osvetljenje i na intertekstualne postupke koje Ristić primenjuje u svom antiromanu 1928. godine. U stvaranju konstelacije svojih poetičkih prethodnika i „srodnika“, što je važan argumentativni i autolegitimacijski postupak u *Času anatomije*, Kiš se ni na koji način ne osvrće na nadrealističku kritiku romana ili poetičke stavove i antiroman Marka Ristića. Ta se činjenica iz perspektive imanentne povesti proznih struktura i postupaka u srpskoj književnosti može tumačiti kao jedan *egzemplaran previd*, ali su njegovi heuristički potencijali i u takvoj situaciji veliki. Taj lični, „sinovljevski“ previd se iz perspektive istorije srpske književnosti druge polovine 20. veka pre vidi kao paradigma mnogo globalnijeg fenomena previđanja i potiskivanja srpskog nadrealizma i posebno M. Ristića. Takva situacija omogućava da se poetičke korespondencije između Kišove i Ristićeve proze povežu i sa širom dinamikom recepcijskih procesa, kulturnih politika i smene poetičkih modela u srpskoj književnosti

---

<sup>332</sup> Koncept *marginokritike* A. Jerkov definiše kao kritičku praksu otkrivanja marginalizovanog lika u klasiku određene književnosti. „Velika je predrasuda da se margina uvek nalazi daleko od centra i da je marginalizovano samo ono što je udaljeno iz središta. Jednako je toliko važno i ono što je u samom središtu ostalo nevidljivo, ili je brzo i lako zaboravljeno. [...] [marginokritika] nije zamišljena da bi se mehanički sagledalo šta je na periferiji, već šta je u samom središtu književnosti, tu pod najjačim svetlima reflektora, marginalizovano“ i ostaje „izvan daljeg književnoistorijskog posredovanja“ (Jerkov 2010: 152, 153).

„kratkog“ 20. veka. Drugim rečima, zahvaljujući tome što su bile i ostale *nevidljive*, te poetičke analogije danas nam govore *više*, pošto je u njih upisana i dijalektika te (ne)vidljivosti, karakteristična za poetičke (dis)kontinuitete u srpskoj prozi 20. veka. Pokušaćemo da ih ukratko naznačimo i opišemo, otvarajući prostor za dalja istraživanja ove teme.

1) INTERTEKSTUALISTIČKI POSTUPAK. Postupak koji Ristićev nadrealistički antiroman i Kišov postmoderni roman dovodi u neposrednu korespondenciju tiče se, dakle, jednog ređeg i precizno utvrdivog intertekstualnog postupka izgradnje vlastitog teksta skrivenom montažno-citatnom reasimilacijom drugih, posebno dokumentarnih tekstova. Jednako je važno da je u oba slučaja postupak primenjen u okviru eksperimentalnih, za dati književni trenutak i sredinu „očuđavajućih“ proznih struktura.

Nakon utvrđivanja intertekstualno-dokumentarnog postupka kojim je Ristić „komponovao“ govore Magije i Demona, može se reći da se D. Kiš, u meri u kojoj se poziva na Fukoov opis Floberove „fantastične biblioteke“ (ili na Manov postupak tekstualne „montaže“), implicitno poziva i na „nebeletrističku maštu“ i kolažno-montažne postupke Ristićevog antiromana. Oba autora u cilju izgradnje vlastitog (fikcionalnog) teksta posežu za neliterarnim, dokumentarnim pretekstovima, nad kojima vrše istu vrstu montažno-kolažne vivisekcije, „majstorstva korišćenja i trikovanja dokumentarne građe“ (Kiš 1978: 55), što je praćeno *metatekstualnim* igrama i komentarima koji autotematizuju primenjeni postupak.<sup>333</sup> Koristeći se rečima D. Jeremića (bez njihovih vrednosno-poetičkih implikacija), „očigledno“ je da se dela oba autora mogu uzeti kao „idealni uzorak neoriginalnog pisanja“ (Jeremić 1981: 256), kroz postupak koji se svodi „na što veštije povezivanje elemenata koji su prethodno egzistirali u okviru tuđih tekstova“, te nije i „stvaralački“ već pre svega „skupljački“ (251). Kišovski pisac je arhivar, kompilator, zapisničar, prepisivač, što su sve figure poznate iz Ristićeve poetike sekundarnog, palimpsestnog pisanja. U pogledu floberovske eruditne imaginacije, palimpsestnog pisanja i avangardnog „majstorstva“ montaže dokumenata, gde se autor pojavljivao više kao čitalac, priređivač, arhivar i aranžer već postojećih tekstova, Kišov prosede je, dakle, i unutar istorije srpske književnosti imao direktnu „prethodnicu“ u nadrealističkom antiromanu.

---

<sup>333</sup> O Kišovom postupku tekstualne montaže v. posebno studiju D. Boškovića *Tekstualno nesvesno* (2008).

Snagu naznačene analogije povećava širi kontekst prozних poetika ovih autora. Pored toga što koriste jedan redak intertekstualistički postupak, Kiš i Ristić to čine i u srodnoj situaciji pisanja, definisanoj ishodištima kritike realističkog romana, psihološke motivacije i naivne situacije neposred(ova)nog pripovedanja. Ta i takva *kritika romana* u epohi istorijskih avangardi najjasnije je bila artikulisana u poetici *francuskog nadrealizma*, odakle će je naslediti i modifikovati kritički diskurs *francuskog novog romana*. Za razliku od druga dva primera modernističkog pripovedanja na koje se Kiš eksplicitno poziva, T. Mana i I. Andrića, apokrifna referenca na nadrealistički antiroman predstavljala bi ne samo primer koji ima *hronološki* prioritet već i, što je mnogo važnije, primer koji je bio vezan za *obrazloženu epohalnu kritiku realističko-psihološkog romana*, na obzorju kulturološke i poetičke (francuske) tradicije sa kojom je Kiš bio u otvorenoj i intenzivnoj interakciji.<sup>334</sup> Ukoliko je za potrebe autolegitimacije Kišovog postupka *kanonska* referenca na *Travničku hroniku* nobelovca mogla biti strateško-polemički plauzibilnija, iz šire istorijsko-poetičke perspektive – a posebno s obzirom na *polemički* smisao (odbrane) citatnog postupka, *eksplikaciju* poetičkih stavova i opštiji kontekst *autorskih po-etika* – neeksplicirane korespondencije sa istorijskim transformacijama nadrealističke poetike i opusom M. Ristića daleko su adekvatnije i kulturno-poetički intrigantnije. Epohalni smisao Kišovog konceptualnog pisanja mnogo se jasnije vidi u kontekstu avangardnih nego modernističkih prozних prosedea.

2) POLEMIČKO-POETIČKI SPIS. Naznačenu analogiju između Kišovog i Ristićevog proznog postupka dopunjuje i činjenica da su oba dela bila praćena autorskim *poetičko-polemičkim spisima* koji su bili potaknuti *neadekvatnom kritičkom recepcijom* njihovih dela. Ristić je neposredno nakon prvih književno-kritičkih reakcija na *Bez mere* započeo pisanje knjige „Od istog pisca“, u kojoj je kroz polemički „obračun“ sa kritikom poetički obrazlagao postupke primenjene u antiromanu. S obzirom na žanr, sadržaj i motivaciju koja je autora vodila pri pisanju, za traktat „Od istog pisca“ može se reći da u avangardnom književnom kontekstu predstavlja spis analogan Kišovom *Času anatomije*.

---

<sup>334</sup> I kritika naklonjena Kišu primetila je problematičnost naznačena dva primera u *Času anatomije*. Up. stanovište Velimira Viskovića: „Držim da je navođenje tekstova o genezi Andrićevih i Mannovih djela u ovom kontekstu manje bitno. Naime, i T. Manna i Andrića možemo pribrojiti onoj, po Kiševoj podjeli suvremene proze, predborgesovskoj etapi“ (nav. prema Krivokapić 1980: 312). Za Ristićev poetološki antiroman, „deduktivni“ tip pripovedanja i „pripovedački simbolizam“, međutim, ne bi se moglo reći da pripada predborhesovskoj eri. O problematičnosti andrićevske reference pisao je i D. Jeremić (1981: 268).

Njegovo neobjavljivanje, kao i činjenica da korpus inovacijskih postupaka ostvarenih u Ristićevom antiromanu nije integrisan u kritičku i poetičku svest srpske književnosti, svakako su imale posrednog uticaja i na književno-teorijski horizont na kojem se pola veka kasnije vodila polemika povodom „već viđenih“ postupaka Kišove *Grobnice*. Korespondencije koje se mogu uspostaviti između Kiša i Ristića nisu, dakle, ograničene na upotrebu analognog floberovskog postupka, već obuhvataju i status koji je taj postupak imao u aktuelnoj kritici i književnoj svesti, što najbolje potvrđuju *polemički dodaci* koje su i *Bez mere* i *Grobnica*, kao „grobnice“ tuđih diskursa i knjige nastale na osnovu „drugih već napisanih knjiga“, iziskivali u konkretnom književno-istorijskom trenutku i okruženju.

Među poetičkim eksplikacijama u Ristićevom spisu „Od istog pisca“ važno mesto imalo je i pitanje *citatnosti* i *intertekstualnosti*, kako to svedoči i odlomak o „duhovnim kontinuumima“ koji smo već naveli. Upravo to mesto najjače poetičke korespondencije između Ristićevog i Kišovog polemičkog spisa, istovremeno je i mesto jedne važne razlike u tipu njihove argumentacije. Iako bismo mogli očekivati da su Ristićevi intertekstualistički postupci u vreme kada se njegov antiroman pojavio bili još manje očekivani, odomaćeni, shvatljivi i prihvatljivi u opštoj književnoj svesti i kritičkim diskursima, Ristić je u njihovoj odbrani nastupio daleko odlučnije i radikalnije nego što će to Kiš učiniti pola veka kasnije. Postulirajući potpunu suverenost svoje Knjige, Ristić svesno ne udovoljava ni bazičnim i neupitnim kodovima (malo)građanskog „dobrog ophođenja“ u književnom i kulturnom polju, kao u slučaju kada među motive za pisanje svog spisa navodi bezočnu imitaciju i „potkradanje“ Aragonovog *Traité du style*, kako „biste već jednom naučili koga kradem i odakle se *može* krasti“,<sup>335</sup> ili želju da prekine „onaj lažni, hipokritski i bedni običaj koji zahteva da neko ko piše ima samo najskromije mišljenje o svome pisanju“, ili kad među razloge za pisanje uključuje momenat čistog *užitka* („[zato što] mi to čini zadovoljstvo“, A10, str. 10). Odabravši za generički podnaslov svog spisa određenja „pamflet, polemika, samohvalisanje“, Ristić je u vlastiti diskurs autokritički integrisao, ironijski „preradio“ i unapred prisvojio sve ono što bi moglo proisticati iz diskurzivne pozicije njegovih oponenta i kritičara. Bilo je to odlučno izuzimanje od „suda kritike“ i diskurzivno-logičko izmicanje „zamkama“ saobražavanja moralističko-racionalističkim kulturnim kodovima kroz koje se

---

<sup>335</sup> Navedeni citat nalazi se van paginiranih listova spisa „Od istog pisca“, na zasebnom listu u svesci, i odnosi se na isti kompleks pitanja.



dezavuiše ekonomija potpunog egzistencijalnog i stvaralačkog „uloga“ u Knjigu. Taj horizont argumentacije polemika povodom *Grobnice* i Kišova (samo)odbrana ni u jednom trenutku ne dosežu, ostajući u tom smislu u istom polju „hipokritskih“ građanskih vrednosti kao i oponentna, „jeremićevska“ strana koja je Kiša za „krađu“ optuživala. Ristićev *avangardni „čas anatomije“*, oslonjen na (anti)ekonomiju *preobilja i suverenosti* (Bataj), u tom smislu baca nešto „strože“ po-etičko svetlo na *moderato* akcente Kišove daleko „pitomije“ i „hipokritskije“ polemičke argumentacije.

S druge strane, Kišov primer ukazuje na neka epohalna ograničenja ristićevske, „preuranjene“ pozicije i stanovišta. Kao što se iz odlomka iz spisa „Od istog pisca“, koji smo ranije naveli, može zaključiti, Ristićeva polemička oštrica bila je usmerena pre svega na činjenicu da književna kritika nije registrovala važnost i smisao *eksplicitnih citata* u njegovom delu, dok pitanje mnogo spornijeg i radikalnijeg postupka *citiranja bez navodnika* kojim su izgrađeni govori Magije i Demona – postupka koji u *Grobnici* više neće predstavljati partikularni momenat već dominantu izgradnje romanesknog sveta – u Ristićevom spisu uopšte nije, eksplicitno, došlo na red. Refleksom književnoistorijskog trenutka može se smatrati i činjenica da je Ristićev polemički spis ipak ostao *neobjavljen*, dok je Kišov *Čas anatomije* „krunisao“ jednu jednu od najvećih književnih polemika posleratnog perioda, polemike koja se u velikoj meri ticala i same strukture i funkcija (književne) *javnosti*. Ali tu treba imati u vidu da je probleme koje je začeo u spisu „Od istog pisca“ povodom vlastitog dela, Ristić uskoro re-artikulisao u seriji članaka „Marginalije“ (1929) čiji je važan deo činila diskusija o recepciji avangardnih dela u širem kulturnom polju. Od te „marginalijske“ mikroteorije odnosa *avangardnog dela i književnog mnjenja*, kroz istoriju srpske esejistike može da se prati evolucija diskurzivne analize i kritike „čaršijskog“ i malograđanskog mentaliteta, koja direktno vodi i do kulturoloških aspekata i retorike Kišovog *Časa anatomije*.

Polemika vezana za Kišovu *Grobnicu za Borisa Davidoviča* u svom *tekstualnom nesvesnom* nosila je i (nespoznato) iskustvo (srpskog) nadrealističkog antiromana. Pošto se ni Ristićev antiroman ni njegova polemička odbrana nisu nalazili na horizontu kritičkog razumevanja Kišove proze, oni u *arhivskom nesvesnom* srpske književnosti ostaju ne samo kao *prošli* već i kao trajno naknadni, *budući intertekst* Kišove *Grobnice* i

*Časa anatomije*.<sup>336</sup> To znači da će u svako njihovo buduće tumačenje morati da bude uključeno i razumevanje *izostanka* tog tumačenja u književnoj prošlosti.

Pre nego što pristupimo pitanju poetičkih (dis)kontinuiteta i (ne)vidljivosti linija tradiranja na primeru odnosa Kišovog i Ristićevog opusa, neophodno je još jednom podsetiti na vrlo specifično mesto i funkciju koju je Ristićev spis „Od istog pisca“ imao kao „konektor“ između antiromana *Bez mere* i Ristićevog opusa. Esejističko-polemički tip delatnosti koji je spis „Od istog pisca“ oličavao, Ristić je video kao poetičko ishodište i svojevrsni *nastavak* svog antiromana, spis koji „nastavlja jedan hod“, tj. onaj prethodeći „veliki korak, u čizmama od sedam milja“ (A10, str. 5) koji je oličavala njegova knjiga *Bez mere*. Poetika Ristićevog antiromana pountrila je korozivni čin autonegacije i pronašla jednačinu za otvaranje dela onome što mu sledi, tako da se na završne, *postfiktionalne* delove *Bez mere* direktno nadovezivala esejističko-diksurzivna delatnost autora posteriorna objavljivanju dela. Na osnovu ideje o *iskoračivanju* antiromana iz vlastitih okvira, čitava *potonja* Ristićeva delatnost – u koju spadaju i poetičke koncepcije *nenapisanih romana*, *literarizovanja dokumentarnih žanrova* (naknadni dnevnik) ili *autorskog opusa* kao umetničkog dela – postaje ne samo zakonomerno ishodište poetike njegovog antiromana već i *sastavni deo* tog antiromana, čija se glavna poetička inovacija sastojala upravo u internalizaciji onoga što obično ostaje van književnog dela – vlastitog kraja, tj. posteriornog, transfikcijskog autorskog diskursa („od istog pisca“). Iz perspektive tog antiromanesknog iskoraka iz „okova“ vlastite strukture, koji direktno i sukcesivno vodi do Ristićevog delovanja u posleratnoj književnosti, Kišove prozno-polemičke prakse bile su hronološki još bliže onome što, u skladu sa opštom književnom klimom, nisu primećivale kao mogući referentni okvir svog promišljanja književnih formi, funkcija i inovacija. Da je taj „ispušteni“ referentni okvir potrebno naknadno interpretativno rekonstruisati, pored opisanih, svedoče i druge važne korespondencije između Kišovog i Ristićevog opusa.

---

<sup>336</sup> Parafrazirajući Kišove reči izrečene povodom Flobera i Borhesa (up. Kiš 2003: 66), moglo bi se reći: da je Ristićeva tehnika bila prepoznata 1928. ili 1962. godine, ili da je polemički spis „Od istog pisca“ bio objavljen, srpska literatura ne bi morala čekati nekih pola veka na pojavu Kišove *Grobnice* i polemiku oko anahrono-preuranjenog floberovskog, borhesovskog ili ristićevskog prosedea. Zaključak, naravno, ne važi samo za Ristićev već i mnoge druge umetničke postupke, pojave i fenomene, i pre svega skreće pažnju na „račji hod“ književnoistorijskih procesa i poetičkih transformacija, koje zavise ne samo od onog što je u određenoj književnosti napisano i ostvareno već i od njegove kulturološke, recepcijske i kritičko-teorijske rekuperacije. Proces je neuralgičan posebno povodom iskustva istorijskih avangardi, koje je u širu i opštu književnu i teorijsku svest asimilovano tek u decenijama posle Drugog svetskog rata.

3) MANSARDE MISTIFIKACIJE: ROMAN O ROMANU I NJEGOVO PREVAZILAŽENJE. Druga tačka na kojoj se sreću Ristićeva i Kišova poetika proze tiče se metafikcije, tj. podžanra *romana o romanu*, njegovog istorijata, vidljivosti i značaja u istoriji srpske književnosti. Utoliko je indikativnije da je veza između Ristićevog *Bez mere* kao prvog modernog *romana o romanu* i Kišovog proznog prvenca, ostvarenog u istom žanru i uz zamašan broj drugih podudarnosti sa Ristićevim delom, u srpskoj kritici ostala gotovo sasvim neprimećena i bez posledica po razumevanje književnoistorijske dinamike srpske književnosti u 20. veku.

Na potrebu i mogući smer poetičkog sameravanja Sterijinog *Romana bez romana*, Ristićevog *Bez mere* i Kišove *Mansarde* kao *antiromana*, odnosno *romana o romanu*, ukazao je u jednom tekstu J. Delić (Делић 1998). Pored osobina koje su proizilaze iz osnovne situacije pisanja *romana o romanu*, Delić skreće pažnju još i na „inspirativnost nadrealista za Kišovu generaciju pisaca, naročito u njihovoj prvoj, mladalačkoj fazi“, zatim na motiv „peščanika“ koji se može naći kod M. Ristića, i vezu između veštine „muromantije“ i dalijevske simulacije paranojačkog delirijuma (1998: 110–111). Ti su uvidi, međutim, ostali sasvim na margini, kako u autorovom daljem kritičkom radu, tako i u domaćoj nauci.<sup>337</sup> To je posebno uočljivo u postmodernoj kritici, koja *Mansardu* uglavnom posmatra kao nagoveštaj budućih Kišovih romana i postmodernih proseada, dok su ponuđene dijahronijske projekcije ograničenog važenja i bez registrovanja eventualnih analogija između *Mansarde* i *Bez mere*. Izdvajajući Kišov doprinos oživljavanju žanra *romana o romanu* u kontekstu poetičkih transformacija šezdesetih i sedamdesetih godina, A. Jerkov kao književnoistorijske reference izdvaja Židove *Kovače lažnog novca* (1925) u evropskoj i Sterijin *Roman bez romana* (1838) u srpskoj književnosti.<sup>338</sup> Vezujući *Mansardu* za književnoistorijski trenutak njenog pojavljivanja, „koji umnogome uslovljava oblik dela“ te je ona „prozna tvorevina koja više znači

---

<sup>337</sup> Književna nauka zaobišla je, tj. „pokidala“ eksplicitnu poetičku kopču između Ristićevog i Sterijinog antiromana. Proizvedena lakuna posebno je osetna u književnoistorijskom (pre)skoku kojim bivaju povezivani Sterijin *Roman bez romana* i avangardna ili postmoderna poetika proze.

<sup>338</sup> „Ključna sumnja [u *Mansardi* – B. A.] je vezana za prirodu književnog, fikcionalnog predstavljanja: kako je moguće utemeljiti pripovedni književni žanr; gde pronaći nove izvore romaneskne uverljivosti i kako zaštititi logički status književnog teksta i pripovedanja. Oblik koji je Kiš iznova pronašao može se najjednostavnije pokazati kao tzv. roman o romanu. Pripovedač, naime, ulazi u raspravu o romanu koji je 'u nastajanju' pred čitaocem, on neopredno govori o tekstu koji piše, a taj tekst je sam roman *Mansarda*. Ovaj postupak koji su Židovi *Kovači lažnog novca* učinili čuvenim u srpsku posleratnu književnost uneo je jedan novi i snažan izazov, ali sve njegove posledice videće se tek petanest godina kasnije, kada sredinom sedamdesetih izbije polemika oko *Grobnice za Borisa Davidovića* i poetike čija nužnost je predstavljena u ovom ranom romanu Danila Kiša“ (Jerkov 1992: 16).

kontekstom nego tekstem“, M. Pantić Kišov „roman o romanu bez romana“ povezuje sa eksperimentalnim poduhvatima koji narušavaju tradicionalno-mimetičku dominantu srpske proze, koja je, po autoru, „pre Kiša i pisaca sa razmeđa 50-ih i 60-ih godina, samo jedanput prekinuta i ozbiljno dovedena u pitanje pripovedačkim delima autora modernističkog talasa posle Prvog svetskog rata“, a primeri su Miloš Crnjanski, Rastko Petrović i Momčilo Nastasijević (Pantić 1998: 15). I u ovom slučaju veze između Kišovog i Ristićevog „antiromana“ sasvim su ispuštene sa horizonta kritičke rekonstrukcije dinamike proznih formi u srpskoj književnosti.

Prenebregavajući Ristićevo delo kao prvi i najizrazitiji primer metafikcijskog pripovedanja u predratnoj srpskoj književnosti, kritički diskursi preusmeravali su interpretativnu pažnju sa celog jednog poetičkog prostora koji je autor *Mansarde* – i prevodilac Lotreamona<sup>339</sup> – u samom tekstu romana jasno mapirao. Reč je o spisku junakove lektire na kojem su se, pored ostalog, nalazili Bretonov *Drugi manifest*, Remboova *Sezona u paklu* i *Manifest komunizma*. Taj korpus dela formira jednu užu, unutrašnju konstelaciju unutar čitalačkog spiska, koja je, posebno u vreme objavljivanja *Mansarde*, imala lako odgonetljiv književnoistorijski „gen“ u spiskovima *nadrealističke* lektire.

Pored metafikcijske strukture romana o romanu i lektire glavnog junaka, Kišovo i Ristićevo delo povezivala su i druga relevantna formalno-poetička svojstva: naglašena kompoziciona fragmentarnost iskorišćena za integraciju raznolikih žanrova, katalozi i intertekstualnost, parabolično-simbolično „deduktivno“ pripovedanje i junaci, nadovezivanja na tradiciju kurtoazne ljubavi, romanse i menipeje, intelektualizam i metafizičke preokupacije junaka, približavanje koncepcije junaka i koncepcije žanra/dela, sukob romantičkog i realističkog principa, itd.<sup>340</sup> Reč je dakle o dubinskoj strukturnoj i poetičkoj podudarnosti koja pokriva distinktivna svojstva oba dela i koja

---

<sup>339</sup> Kiš i M. Miočinović preveli su Lotreamonova *Maldororva pevanja*, arhi-delo nadrealističkog panteona, i priredili njegova Sabrana dela (1964).

<sup>340</sup> Detaljnije uporedno čitanje *Bez mere* i *Mansarde* pokazalo bi i druge specifično (svesno ili nesvesno) nadrealističke momente Kišovog dela. U kontekstu enigmi (ne)imenovanja junaka u *Mansardi*, zanimljiv je i podatak da Orfejev antiromantički pandan, „fabulan“, nosi nadimak nadrealiste Đorđa Jovanovića *Jarca*, koji je, nakon razlaza nadrealističke grupe, bio najveći kritičar nadrealističkog esteticizma i zagovornik (soc)realističkog fabuliranja. J. Delić već je skrenuo pažnju na veštinu „muromantije“, tj. iščitavanje mrlja sa plafona i zidova *mansarde*, kojoj će se Kiš vraćati u svojim kasnijim delima, kao svojevrsni omaž proceduri koju je čuvenom učinio nadrealistički likovni eksperiment „Pred jednim zidom“. S druge strane, neorealizam Kišove *mansarde* i motiv gladi podsećaju da je prvi Davičov prozni tekst, objavljen u reviji *Oko* (1925), takođe bio naslovljen „Mansarda“, bacajući svojim realističkim i društvenim naglascima ironijsko svetlo na Ristićeve i Kišove borhesovske *mansarde pisanja*.

bi, u regularnim hermenutičkim i kulturno-književnom okolnostima, teško mogla ostati neprimećena ili samoutajena u svojoj istorijsko-poetičkoj produktivnosti. U dva preloma poetička trenutka srpska književnost „maturirala“<sup>341</sup> je kroz dva mladićka dela ostvarena u eksperimentalnoj formi *romana o romanu*, a koje pored opšteg žanrovskog modela spaja i čitav repertoar uže definisanih poetičkih podudarnosti.

Posebno je zanimljiva činjenica da su se Kišova *Mansarda* (diptih sa *Psalmom 44*) i drugo izdanje *Bez mere* pojavili iste, 1962. godine. Oba romana sadržala su i tri rimskim brojevima numerisana *poglavlja*. Kod Kiša reč je o autopoetičkim poglavljima pod nazivom „Mansarda“ I, II, III, o čijoj važnosti govori identičan globalni naslov dela. Ristićevo *Bez mere* takođe je sadržalo tri numerisana „Geometrijska mesta“ romana, od kojih je prvo takoreći sadržalo budući naslov Kišovog dela – „Mansarda mistifikacije“. Ta upečatljiva kompoziciona podudarnost u „planimetriji“ forme predratnog i posleratnog *romana o romanu*, kao i njihovih koncepcije o *pisanju na mansardi* i *pisanju kao mistifikaciji*, svakako je svojevrsni poetički *part de dieu*<sup>342</sup> iz kog se moglo krenuti u rekonstrukciju jedne drugačije vizije književnoistorijskih posredovanja i poetike formi u srpskoj književnosti 20. veka. Poluvekovna kritička nevidljivost *mansardi pisanja* u Ristićevom i Kišovom *romanu o romanu*, koji su se 1962. našli u istim „knjižarskim izlozima“, predstavlja jedan od upečatljivih indikatora restriktivnih i forkluzivnih recepcijskih procesa koji osujećuju vidljivost čak i sasvim očiglednih i egzaktnih književnoistorijskih fenomena. Pri uobičajenim hermenutičkim procedurama i recepcijskim procesima naznačene veze između *mansardi pisanja* u dva prozna prvenca dva epohalna autora, ostvarena u retkom i za (post)modernu književnu svest neuralgičnom žanru metafikcije, uz brojne imanento-poetičke podudarnosti i signale o deljenju srodnog književno-kulturnog iskustva i senzibiliteta – ne bi mogle (p)ostati neprimećene.

To nije kraj analogijama između dva dela i književnoistorijske produktivnosti tih analogija. Podjednako je važno da se *Mansarda* i *Bez mere* mogu porediti i iz perspektive dijagnostikovanja statusa romaneskne forme i *prevazilaženja* metafikcijskog modela proze. Poetički smisao i ishodište *Mansarde* sasvim su nedvosmisleno sugerisani završetkom Kišovog *romana o romanu*, koji je bio u znaku *silaska* sa *mansarde*, tj. njene

---

<sup>341</sup> Prema poznatoj Matićevoj opasci o romanu kao „velikoj maturi“ književnosti (Matić 1974: 335; 184).

<sup>342</sup> V. Kišov istoimeni esej o koincidencijama vezanim za pisanje, kao takođe jedan od distinktnih tragova nadrealističkog senzibiliteta D. Kiša.

„detronezacije“ (Kiš), poetičkog prizemljenja i okretanja realnosti. Taj čin *poetičke konverzije*, kroz koji maturiraju i protagonista i roman, simbolički je predstavljen kroz *spisak stanara zgrade, dokument* koji junak posmatra pre nego što i on i roman napuste esteticističku arhitektoniku metafikcije kao mistifikacije, tj. autorefleksivnog i alijeniranog *pisanja na mansardi*. Taj smer je upravo onaj smer koji je zacrtala i fenomenologija (anti)romaneskne forme *Bez mere* – smer „rašćaravanja“ romaneskne kao romantičke forme i iskoraka iz nje, koji je implicirao profilisanje etičkog stanovišta i angažmana autora. Oba *romana o romanu* izgrađena su, dakle, na *istovrsnoj protivrečnosti* protagoniste (i romana), protivrečnosti koja biva prevaziđena *unutar* same forme (i kao sam zadatak te forme), i to *u istom poetičkom smeru* „detronezacije mansarde“, tj. iskoračivanja u stvarnost, realnost, istoriju, dokument. Formalno-žanrovska korelacija između *Mansarde* i *Bez mere* ukazuje na dublju saglasnost u pogledu dijagnostikovanja statusa romaneskne forme u određenom književnom trenutku, kako u pogledu njenih introvertno-metafizičkih polazišta, tako i u pogledu njenih istorijsko-stvarnosnih ishodišta. Da li je izostanak poredbenog horizonta onemogućio da se vide stvarna težišta i puni potencijali oba antiromaneskna projekta?

Iz šire književnoistorijske perspektive svakako je indikativno da u udaljenim istorijskim trenucima i Ristićev i Kišov *roman o romanu* vrlo srodnim sredstvima dijagnostikuju vrlo srodnu poetičku situaciju i zadatke romana. Konstatacija M. Pantića o zavisnosti *Mansarde* od književnoistorijskog trenutka i konteksta njenog objavljivanja mogla bi se u tom novom osvetljenju shvatiti ne kao svojstvo koje Kišovo rano delo devalorizuje, već kao jedan od njegovih najvažnijih poetičkih aspekata upravo iz perspektive žanra u kojem je ostvareno. Pisati *roman o romanu* značilo je odmeravati, kroz imanentna sredstva i svojstva forme, status, zadatke i mogućnosti same te forme u aktuelnom književnom i kulturno-istorijskom trenutku. Tu metarefleksivnu dimenziju promišljanja žanra imaju i Ristićev i Kišov *roman o romanu bez romana*.<sup>343</sup>

Važno je pri tome primetiti sauslovljenost poetičke „filogeneze“ i „ontogeneze“ u tim mladićkim *romanima o romanu*, gde je epohalni smisao književne forme odmeravan u odnosu na njenu „nosivost“ pred ultimativnim, antiliterarnim pitanjima koje postavlja jedan *subjekt u krizi*. Bazična homologija, dijalektički odnos i razmena „maski“ između

---

<sup>343</sup> Pri čemu činjenica da se radilo o *prvim* romanima autora takođe može imati određeni poetički smisao. Ristić i Kiš su svoje prozne prvence objavili u istom uzrastu, sa 27 godina. Podsećamo da je Ristić pišući 1929. o Židovim *Kovačima*, formu romana o romanu, koncentrisanu na same probleme žanra, izvodio iz činjenice da je u pitanju bilo *prvo* delo koje je Žid, autor *sotija i récits*, odlučio da odredi kao roman.

*junaka, forme i autora* u Ristićevom i Kišovom romanu *o romanu*, omogućavala je da se u odnosu na odabranu književnu formu i kroz nju odmere zaoštrena egzistencijalna i metafizička pitanja postavljena pred *subjekt pisanja*, dakle autora u datom književno-istorijskom i životnom trenutku. Na temelju te vrste lirskog *intenziteta* kao *totaliteta* – koji se profiliše na granci fikcije i stvarnosti, intime i javnosti, i izvorište je posebne, avangardne vrste enciklopedijske (dez)integrativnosti forme – Ristićev i Kišov romaneskni prvenac radikalizuju pristup formi, kroz koju se odmeravao i odnos prema istoriji, društvu, svetu, vremenu. U *Bez mere* kao i u *Mansardi* pitanje *šta može roman* jednako je pitanju *šta može književnost*, graničnom pitanju koje se može postaviti tek u kontaktu sa onim što je *van* nje. Metafikcija se u oba slučaja ukazuje kao žanr posebne kulturnoistorijske pozicioniranosti i nosivosti, struktura u kojoj se roman/forma i subjekt određuju prema širim nizovima i strukturama koji problematizuju sam status i zadatke književnosti u određenom kulturnoistorijskom trenutku.

#### *Marginokritički ekskurs: dva post-modernizma*

Tako se Kišova *Mansarda* 1962. i doslovno našla između dva *identično različita* poetička smisla koji je Ristićev antiroman mogao imati, u vremenu svog prvobitnog objavljivanja (1928), odnosno u vremenu svog preštampavanja (1962). To preštampavanje avangardnog antiromana bilo je, kao što smo već pokazali, deo širih kulturnih praksi obnavljanja predratne književne modernosti, na koje se oslanjao modernistički zakret u jugoslovenskoj književnosti pedesetih godina. Pitanje Kišovih književnih početaka utoliko se, preko forme romana *o romanu*, povezuje i sa pitanjem statusa nadrealizma u književnosti i kulturi posleratne Jugoslavije. *Bez mere* je za Kišovu *Mansardu* istovremeno poetički perfekt i prezent, delo prethodnik i delo savremenik. Ukoliko Kišov roman *o Lautanu* i Ristićev roman *o Romanu* kroz isti žanr (re)insceniraju istu vrstu po-etičke dileme i nude isti smer njenog razrešenja, istorija i poetika srpskog romana beleže važnu koincidenciju između 1928. i 1962. godine, između nadrealističke kao *post-modernističke* avangarde (u smislu prevazilaženja modernizma s početka dvadesetih) i posleratnog modernizma pedesetih koji se postepeno, pored ostalog i kroz obnavljano nadrealističko nasleđe, kretao ka svom „drugom“ postmodernizmu.

Taj specifičan *post-modernizam* koji konstituše *poziciju (srpskog) nadrealizma* na mapi međuratne književnosti, doživljavao je svojevrsnu „reprizu“ pedesetih godina 20. veka. „Inspirativnost nadrealista za Kišovu generaciju pisaca“ (Delić) počivala je u osnaživanju *modernističkih* tokova, u odbrani od politizacije umetnosti i u posredovanju zapadnoevropskih standarda umetničke modernosti. U pluralizmu opcija i stanovišta koji su činili taj jugoslovenski, socijalistički ili nadrealistički modernizam, pozicija nekadašnjih nadrealista ipak je bila distinktna i mogla bi se diskurzivno izolovati na osnovu više faktora. Najpre, nadrealisti su u to vreme bili *paradigma kontinuiteta* sa predratnim resursima umetničke modernosti i jedina intelektualna i stvaralačka grupacija za koju je globalni kulturno-politički zaokret značio obnavljanje dilema, pozicija i sukoba na knjiženoj levisi tridesetih godina. Jugoslovenski *antistaljinizam* rehabilitovao je nadrealističke, tj. krležijansko-ristićevske pozicije iz predratnog spora, koje se iz perspektive tadašnje partijske i staljinističke levice nisu bitno razlikovale od međuratnog modernizma. Nadrealistički *post-modernizam* za socijalnu literaturu bio je i ostao samo jedan estetski *pred-komunizam*. Globalna kulturna politika postibeovske Jugoslavije predstavljala je jedno naknadno razrešenje preratnog sukoba na levisi, ovaj put u znaku *sloma socrealizma* i vraćanja na *post-modernističke pozicije nadrealizma*. U afirmaciji takvog viđenja kulturno-istorijskog procesa i socijalističke Jugoslavije kao projekta koji nasleđuje i reinstalira avangardni umetnički proces najeksplicitniji i najuporniji je bio M. Ristić.

Distinktivno nadrealističke komponente u diskursima koji autolegitimišu socijalistički modernizam mogu se izdvojiti na temelju prepoznatljivih toposa, kao što su afirmacija fantastike, oniričkog, humora, dokumenta, antiliterature, objektivnog slučaja, psihoanalize, ali i samog *antistaljinističkog jugoslovenstva*, koje je za nadrealiste (i prevashodno Ristića) imalo poseban, *autopoetički* značaj. Zato će u svim tadašnjim i kasnijim diskursima antistaljinizma, isticanja i očuvanja „izuzetne“ ideološke „formule“ socijalističke Jugoslavije, ili zalaganja za nove oblike zapadnoevropske levičarske misli, biti konzerviran i trag specifično srpskog, tj. jugoslovenskog nadrealizma.<sup>344</sup> Mnogi od tih toposa nadrealizma do tada su postali opšta baština moderne umetnosti i kao takvi su, manje ili više preobraženi, dopirali i kroz omogućenu i podsticanu (re)integraciju

---

<sup>344</sup> Beogradski, srpski ili jugoslovenski nadrealizam praćen je i sporovima oko „topografskog“ dela njegovog imenovanja. Dijalektika označitelja „trojednog“ srpsko-jugoslovenskog nadrealizma u Beogradu sastavni je deo njegovog nesvodivog književnoistorijskog lika i habitusa, i vredelo bi je kao takvu održati i podsticati.



zapadnoevropskih umetničkih tokova. Blanšoova opaska o nadrealizmu kao fundamentalnom iskustvu umetničko-teorijske modernosti koje, poput *aveti*, više nije *ovde* ili *tamo* već je *svuda*, dobijala je jedno sasvim specifično značenje u posleratnoj Jugoslaviji, gde su se autohtoni pripadnici jednog od centralnih avangardnih pokreta našli na uticajnim, „državotvornim“ pozicijama. Ti *toposi nadrealističke poetike*, bilo da su recipirani kao konkretno *istorijsko nasleđe* (predratni nadrealizam), bilo da su dopirali u *preobraženom obliku* (aktuelno delovanje nekadašnjih nadrealista, recepcija evropske neoavangardne umetnosti),<sup>345</sup> mogu se diskurzivno rekonstruisati, a potom i pratiti njihova „fantomska“ preobraženja kroz posleratnu jugoslovensku književnost. Problem te diskurzivne *fantomalnosti* jeste što je u određenom trenutku bila *delotvorna* uprkos svojoj implicitnosti, dok je njen nestabilan status, u skladu sa potrebama kasnijih književnih politika, mogao biti „prelomljen“ na stranu nevidljivosti i legitimisanog (o)poricanja.

Rana poetička faza D. Kiša bila je ne samo u znaku naznačenih kulturnih i književnoistorijskih procesa već u neku ruku i njihov uzoran, tipičan izraz. Prisustvo manje ili više preobraženih toposa nadrealističke poetike i diskursa u Kišovom delu je upravo takvo da bi se kroz njega egzemplarno mogla pratiti dinamika recepcije i odsustva recepcije srpskog nadrealizma. Kroz te nepriznate ili neprepoznate jugo-nadrealističke „gene“ Kišovog senzibiliteta, stvaralaštva i esejistike, pripremala se ona druga i nova, upravo Kišovim delom obezbeđena *post-modernost* srpskog nadrealizma.

Prisustvo nadrealističkih impulsa u Kišovom delu ima, zbog statusa samog njegovog dela, drugačiji smisao i vrednost nego, na primer, jednako važno prisustvo tih impulsa u delu Bore Ćosića i Radomira Konstantinovića. Kišovo delo je ono oko kojeg je formiran diskurs srpskog postmodernizma, granična post-modernistička figura koja je, za razliku od Ćosićevog i Konstantinovićevog opusa, (re)situirana u samo *jezgro kanona* moderne srpske književnosti. Utoliko je prevrednovanje Kišovog dela iz perspektive nadrealizma najbolji jer najneočekivaniji i „najbolniji“ tip diskurzivne intervencije. Marginokritičko osvetljenje „ristićevskog gena“ Kišove lektire, koje je poetičkom kompatibilnošću njihovih proznih prvenaca postulirano kao hermeneutički i

---

<sup>345</sup> Akademska standardizaciju nadrealizma šezdesetih godina pripremale su prakse književnoistorijskih samotumačenja, sećanja i preštampavanja tekstova koje su poduzimali sami nadrealisti. S druge strane, aktuelno delovanje jugoslovenskih nadrealista predstavljalo je transformisani vid i poetičko ishodište istorijskog nadrealizma, a nadrealistički impulsi dopirali su i kroz recepciju inostrane neoavangardne umetnosti, o čemu smo već govorili.

književnoistorijski imperativ, ostvaruje u tom smislu dvostruki učinak koji svoju delotvornost duguje upravo kršenju diskurzivnog konsenzusa o nepostojanju veze između *dva začetnika* enciklopedijskog i/kao metafikcijskog (anti)romana u srpskoj književnosti.

Ukratko, proučavati uporedno Kiša i Ristića spaja ono istinski nespojivo: ime (oca) koje niko ne izgovara i ime (oca) koje svi žele da izgovore i stanu uz njega. Da li preko Kiša srpska književnost usvaja i Ristića, u obliku koji joj je prihvatljiviji, tj. kroz *nevidljivost* oca u sinu koja joj je neophodna? Koji je udeo sina u sahranjivanju očevih po-etičkih tragova, i šta je u tom udelu svesno, a šta nesvesno? Da li je to fantomsko prisustvo mrtvog oca u sinu razlog zbog kojeg je upravo Kišovo delo polemički valentno i u današnjoj srpskoj književnosti? Da li su nova „spaljivanja“ Kiša daleki odjek „spaljivanja“ Ristića u Kišu? Da li će ta diskurzivna igra „spaljivanja“ i gotski kritički narativi usmrćenja prestati ukoliko se sinu omogući da progovori kroz oca, i ocu da progovori kroz sina?

I premda bi poetička analogija vezana za *geometrijska mesta* Kišovog i Ristićevog *romana o romanu*, koji su se u neočekivanom i „izvrnutom“ poetičkom ogledalu sreli 1962. godine, bila dovoljna za pokretanje „nesporno spornog“ i taibuiziranog pitanja o dubljim po-etičkim vezama između Kišovog i Ristićevog opusa, zadržaćemo se na još nekoliko argumenata u prilog kritičkoj tezi o validnosti i produktivnosti takve vrste uporednog čitanja.

4) NADREALISTIČKI ANTIROMAN I POSLERATNA LITERATURA ČINJENICA. Iz perspektive Ristićevog avangardnog antiromana moguće je osvetliti diskurzivno poreklo određenih toposa u Kišovoj kritici i poetici romana. Zadržaćemo se na tri karakteristična momenta: 1) na motivu proizvoljnosti realističke fikcije; 2) na potrebi za prevazilaženjem antropološkog pesimizma francuskog novog romana; 3) na zahtevu za obnovom pripovedanja (u Kišovoj ranoj esejistici).

a) *Proizvoljnost fikcije*. Iz perspektive Ristićevog antiromana i nadrealističke poetike postaje mnogo vidljivije bretonovsko poreklo diskursa Kišove kritike „istočnog greha realističkog romana“ i „banalnosti psihologije u romanu“, a zatim i specifično *antiromaneskni* i *antiliterarni* akcenti u njegovoj razradi koncepcije *literature činjenica*.

Uz floberovski ozbiljan i metodičan (a ne ironijski i smehovan) pristup, i Ristić i Kiš su se u svojim romanima i povodom njih fokusirali upravo na problematizaciju fenomena „izmišljanja“ i iznalaženje oblika „dokumentarnog pristupa građi“ koji „ograničava slobodno polje fantazije, 'izmišljanja', što znači proizvoljnosti“ (Kiš 1978: 56). Po Kišu, kao i po Ristiću, „vreme izmišljanja je zauvek prošlo“, a oba autora dele i uverenje da „priča i roman sve više će biti ispovest i dokument“ (135). Naznačena *proizvoljnost* romaneskne fikcije, kao jedna od najvećih slabosti tog „psihologizujućeg proznog žanra“ (136), nije neutralan već književnoistorijski formiran topos i prepoznatljiva tačka *bretonovske*, teorijski najrazvijenije avangardne kritike romana. Taj i drugi toposi nadrealističke kritike realističko-psihološkog romana do Kiša su svakako dopirali i posredstvom francuskog novog romana, čiji se (neo)avangardni nastup u mnogo čemu oslanjao pa i eksplicitno pozivao na nadrealističku *arrière-garde*.

Jednako je značajno da poetika Ristićevog *Bez mere* omogućava da se unutar Kišove slojevite kritičke retorike osvetle oni specifično *antiromaneskni* akcenti, sadržani u kritici romaneskne *fikcionalnosti*. Težište na problemu *fikcionalnosti*, kao i shvatanje *interteksta* i implicitnih *citata* u prozi kao pre svega *dokumentarnog*, neizmišljenog dela teksta, koji se tek naknadnim (meta)komentarom razotkriva, karakteristično su nasleđe, kao što smo pokazali, upravo *antiromaneskne*, sorelovske tradicije u istoriji evropskog romana. Tu je takođe reč o jednom preciznijem književnoistorijskom situiranju kritike realističkog prosedea, koji se svesno okreće intertekstualnim kao antifikcionalnim strategijama i vodi profilisanju novog i/jer spornog oblika „nebeltrističke“ književne imaginacije. Taj antiromaneskni momenat, koji zadržava snagu propitvanja granice fikcionalnog diskursa, otelotvoren je i u samim književnim strukturama. U tom je pogledu posebno indikativno da se u Kišovoj *Grobnici*, kao i u Sorelovom *Antiromanu*, Sterijinom *Romanu bez romana* ili Ristićevom *Bez mere*, pojavljuju *fusnote*, kao jedno od važnih obeležja antiromaneskne poetike usmerene na pitanje fikcionalnosti i problem „izmišljanja“. Kao i Ristićev prvi prozni rad, odlomak iz sotije *Prodavac Košnica*, *Grobnica* je takođe svog „sumnjičavog i radoznalog čitaoca“ upućivala „na navedenu bibliografiju“ (Kiš 1978: 92; v. 121). Antiromani su, sorelovski, uvek „grobnice romana“, tj. tuđih diskursa.

Za razliku od francuskog novog romana, Kišov poetički projekat kretao se ka pitanjima angažmana, etike i dokumenta, i upravo u tom domenu tražio svoj originalni

doprinos raspravi o mogućnostima i funkcijama književnog i romanesknog stvaralaštva. Tu gde Kiš, odstupajući i od paradigme novog romana i od borhesovsko-floberovskog prosedea, „diferencijalni koeficijent“ svog stvaralaštva traži u „lirskoj simbiozi intelektualno-moralnog“ (1978: 66), u odbijanju literature kao profesije i brisanju razlike „između činjenica i fikcije“ (135), uz začuđujuće dosledno „insistiranje na *dokumentu*, na *svedočenju*, na *podatku*, na *citatu*“ (112) i „opsesivnu težnju“ ka dokumentarnom „ne samo na nivou književne prakse nego i na planu teorije“ (133), Kiš zapravo baštini i transformiše distinktivno nadrealističko nasleđe sa njegovim snažnim *antiliterarnim* i *etičkim* komponentama.

Činjenica da se poetički izlaz iz proizvoljnosti realističke fikcije traži u *ispovesti* i *dokumentu*, u ideji o autentičnosti i istinitosti, ili dijalektici *faction-fiction* – mesto je gde se Kišova argumentacija dodiruje sa (post)nadrealističkom poetikom dokumentarne proze koja je obeležila period formiranja i stabilizacije posleratnog modernizma. Poetika *nenapisanih romana*, jer su poetički i epohalno postali *nenapisljivi*, u Ristićevom posleratnom opusu realizovana je kroz kompleksne, literarizovane forme *esejistike* i *memoaristike*, uz prateće obrazlaganje novih formi *nebeletrističke imaginacije* i *etičkog* smisla te granične forme literarnog delovanja. U dijalektici Vučovog opusa, pak, srodne kategorije autentičnog, porodično-istorijskog, autobiografskog i romanesknog, upravo sedamdesetih godina bivaju izvedene do uzornog žanrovskog lika *autofikcije*. Zahvaljujući posredovanju nadrealista, *diskursi dokumentarizma* predstavljali su i oblik poetičkog kontinuiteta sa iskustvom istorijskih avangardi. Kroz to posredovanje, uslovljeno kulturnopolitičkim specifičnostima jugoslovenskog projekta, Kišova razrada teze o *literaturi činjenica* može se jasnije videti kao specifičan refleks domicilnog književnog i kulturno-političkog miljea. U kontekstu posleratne književnosti, Kišova „diferencijalnost“, zasnovana na *dokumentarno-istorijskoj*, *etičko-angažovanoj* i *antistaljinističkoj* korekciji borhesovskog prosedea, može se čitati u korelaciji sa poetikama dokumentarizma u jugoslovenskoj književnosti, pa i na fonu transformacija nadealističke poetike i proze. Kompleks i diskurs antistaljinizma tu bi takođe imao posebno poučnu kulturnoistorijsku ulogu.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Tema *Grobnice*, (anti)staljinizam, bila neuralgična tema jugoslovenske paradigme socijalizma, kao i politički podtekst predratnog sukoba na književnoj levlci, pa i njegovih odjeka u jugoslovenskoj književnosti pedesetih godina. *Grobnica* se iz te, kulturološke perspektive može čitati kao eminentno *jugoslovenska* knjiga, a nespornazumi do kojih je dovela kao specifičan odjek tenzija i protivrečenosti jugoslovenskog projekta. Nadrealisti nisu uzeli bitnijeg učešća u „aferi Kiš“, premda je A. Vučo sporne

b) *Markiza između nadrealizma i novog romana*. Kada Kiš u *Času anatomije* insistira da je poetika *literature činjenica* u njegovom opusu prisutna od samih početka, tj. od *Mansarde* i ranih eseja, debata oko *Grobnice* biva relocirana i približena poetičkom horizontu pedesetih i ranih šezdesetih godina, dakle godinama koje su bile formativne za Kiša, a u kojima je i uticaj srpskih (post)nadrealista u književnom polju bio na svom vrhuncu.

Kišov esej o *Pustolini* Vladana Radovanovića, objavljen u časopisu *Delo*, pomaže da se locira poreklo Kišovog diskursa kritike tradicionalnog, ali i avangardnog i metafizičkog romana. Stavovi iz ovog eseja koji govore o romanu koji „traži izlaz u reportaži i u memoarima“ i vezuju *fabulativno za istinitosno* i/kao ono *sablažnjivo*, tj. inovativno i očajavajuće, čine opravdanim Kišovo nastojanje (u *Času anatomije*) da literarno-dokumentarističku fascinaciju predstavi kao „crvenu nit“ svog dodatašnjeg dela. Posebno je zanimljivo da Kiš u tom eseju evocira i poznatu Bretonovu maksimu (preuzetu od Valerija) o Markizinom izasku u pet sati, zaštitni znak nadrealističke i avangardističke kritke tradicionalnog romana:

„Poštovalac svih pustolovina duha, pobuna razuma i srca, ostajem pun poštovanja prema onome ko je prezreo frazu *Markiza je izišla u pet sati*, no i duboko uveren da u toj frazi ima više umetnosti i više života nego u nemuštom krčkanju peska u kome nema ljudskih stopala i koji ne govori ljudskim glasom. Poštovalac eksperimenta i trpljenja, odan ideji pobune protiv konvencija, zastajem na granici gde počinje mucanje, makar morao da započnem svoj roman rečenicom 'Zatekoh ujutro ljudske tragove u pesku'“ (Kiš 1972: 102)

---

1976. godine bio predsednik žirija za Andrićevu nagradu, dok se Davičo jednom prilikom osvrnuo na polemiku u antijeremićevskom duhu; ipak, o Davičovom „svestranom podržavanju“ kišovske struje, i to kao odjeku sukoba iz vremena *Dela* i *Savremenika*, tj. modernista i realista, pisao je sam Jeremić (1981: 31–32). Utoliko su zanimljiviji argumenti iz polemike koji su se ticali otpora staljinizmu i socijalističkom realizmu. D. Rupel smatra da Kišovo delo napadaju „oni koji stoje u taboru doktrina, kakve su teorija odraza, socrealizam, državni birokratski tip kulture“ (prema Krivokapić 1980: 134), dok je P. Matvejević napad na *Grobnicu* povezivao sa „podgrejanim staljinizmom“: „Osnovna tema je, doduše delikatna: sudbina članova Kominterne za vrijeme staljinističkih čistki. Dramatični konflikt između njihove revolucionarnosti i represije kojoj su podvrgnuti. Moglo se očekivati da s te strane kakav zagrijani staljinista digne hajku. Ali nije. A tko zna?“ (prema Krivokapić 1980: 93). Za Matvejevića su Kišovo delo, pa i sam književni postupak, „imanentna kritika staljinizma“, pri čemu bi antistaljinistička Jugoslavija simbolizovala slobodni, kišovski vid *citiranja*, nasuprot *staljinističkoj citatomaniji*, tj. „onome što je najprije u Jugoslaviji raskrinkano kao *citatomanija* (ropsko korišćenje autoriziranih citata), kao jedno od obilježja staljinista“ (96, up. i 137). Svi ovi aspekti polemike oko Kišove *Grobnice* mogu se smatrati odjecima ključne i za jugoslovenski kulturni model konstitutivne polemike između modernista i realista pedesetih godina, koja je pak bila samo reinscenacija predratnog sukoba na levlci i okasnela, „pobeda“ nekada „porazene“ krležijansko-ristićevske opcije u tom sukobu.

Dve su stvari u ovom navodu bitne. To je najpre Kišovo simultano uvažavanje i kritikovanje *avangardističkog* projekta u romanu: odajući poštu avangardnom etosu i radikalizovanoj kritici romana, Kiš jasno staje uz imperativ za *obnovom pripovedanja* koje bi značilo okretanje stvarnosti, jeziku, čoveku i čitaocu. Taj obrt je nesumnjivo i poetički siže *Mansarde* (koja će biti objavljena dve godine kasnije), kao što je bio i poetički siže Ristićevog *Bez mere*. U osnovnoj strukturi argumenta, međutim, odjekuje i nešto što je hronološki bliže objavjivanju Kišovog eseja, tj. središnji obrt *Predgovora za nekoliko nenapisanih romana*. Obe smernice su indikativne i potrebno je ih je zasebno ispitati.

Ukoliko je avangardistički eksperiment trebalo prevazići s osloncem na stvarnosti i dokument, za Kiša taj zaokret ne znači napuštanje *fabulacije* i pisanje nenapisanih, esejističko-dnevničkih antiromana, kao kod Ristića, već upravo *obnovu pripovedanja*. Esej o Radovanovićevoj (neo)avangardnoj *Pustolini* Kiš piše u vreme pripreme za vlastiti romansijerski prvenac, koji će biti zasnovan na poetičkim dilemama iznesenim u ovom eseju, uključujući i tu i *postavangardni neohumanistički obrt*, povratak ljudskim stopama u pesku i ljudskom glasu, tj. *obnovi fabulacije s osloncem na dokument ili „iluziju 'istinitosti'“* kao seme „iz koga je ponikao roman i čitaoci“ (Kiš 1972: 98).

Važno je primetiti da Kiš poznatu antiromansijersku, tj. antirealističku refrencu o Markizi koristi na jedan specifičan način, koji bi bez dodatnog objašnjenja zavodio na krivi poetički trag. Kiš nadrealističku maksimu koristi više kao oznaku za francuski novi roman, aktuelnu formu avangardnog (anti)romana, nego u užem, književnoistorijskom smislu refrence na Bretonov prvi *Manifest*. Kišova referenca na Markizu, dakle, po svemu sudeći dopire iz kritičkog vokabulara francuskog novog romana, potvrđujući da se on književnoistorijski, u datom trenutku, percipirao kao fenomen evolutivno i poetički vezan za bretonovsku kritiku realističkog romana. To potvrđuje i Kišova izjava, data trinaest godina kasnije, da je pominjući Markizu u eseju o *Pustolini* mislio „u prvom redu na francuski novi roman i na Beketovo romaneskno mucanje u stilu Moloa“, u vreme kada je pokušavao da se, pred pisanje vlastitog prvog romana, odupre „iskušenju tzv. raščovečenja“ (1974: 66).

Upravo u tom odstupanju od francuskog novog romana Kiš se još jednom nadovezuje na smisao i ishodište srpskog nadrealizma i antiromana. Jer, početkom šezdesetih godina Ristić je na *istovetan* način, pa i kroz iste primere (Beket), tumačio aktuelni po-etički smisao svog nadrealističkog antiromana, koji je tada preštampan i povezivan sa francuskim novim romanom. Kišova dijagnoza o „raščovečenju“ kao svojstvu modernog avangardnog romana koji je neophodno prevazići, istovetna je oceni koju Ristić iznosi u Predgovoru drugom izdanju *Bez mere*. Ristić svoj antiroman šezdesetih godina čita kao knjigu nadrealističkog optimizma, tj. na „svaku egzistencijalističku boljku“ imune „*vere u čoveka*“, koja se „protivstavljala“ selinovskom i beketovskom antropološkom pesmizmu, „nalazeći se na suprotnom polu od onog gde se u apsurdu i poslednjem stadiumu nemoći raspada beckettovski besmislen čovek, koji više nije čovek, ako je to uopšte ikada bio“ (1986: 20). U najkraćem, Ristić svoj nadrealistički antiroman (1962) vidi tačno onako kako je Kiš želeo da napiše svoju *Mansardu* (1962). Smer kretanja je „detronizacija“ narcisove mansarde u ime „*vere u čoveka*“, ali tek nakon ili upravo time što je ta karaula romantičkog senzibiliteta bila (i lično i književnoistorijski) osvojena i proživljena.

c) *Obnova pripovedanja*. Iako u istom književnoistorijskom trenutku zastupaju istovetno stanovište o neophodnosti neohumanističke („*vera u čoveka*“ nasuprot „iskušenju raščovečenja“) obnove romana koja bi oslonac tražila u po-etici dokumenta, Ristićeva i Kišova strategija ipak se u jednoj bitnoj tački razlikuju. Kao što smo pomenuli, Ristićev poetički *iskorak* iz avangardnog antiromana unutar samog Ristićevog opusa nije značio povratak *fabuliranju*, već se zadržavao na istraživanju dokumentarnih formi (eseja, dnevnika, memoara), koje, uz sve njihove romaneskne i enciklopedijske elemente, ostaju u domenu *nefikcionalnog* diskursa. Kišov model značio je srodan iskorak iz avangardnog eksperimenta s osloncem na dokumentarnu, nefikcionalnu literaturu i angažovaniji odnos koji je ona uspostavljala sa čitaocem. Ali Kiš kroz to okretanje *dokumentarnom*, koje je za Ristića značilo napuštanje pripovedanja, traži *obnovu romana i fabuliranja*. Ta vrsta volje za obnovom pripovedanja i fikcije, jeste ono što Kišovu ranu poetiku proze smešta na raskrnicu postavangardnih tendencija i rađajućeg senzibiliteta za postmoderne paradigme pripovedanja.

Upravo taj zahtev za *obnovom pripovedanja*, kao faktor razlikovanja Ristićevih dokumentarnih i Kišovih fikcionalnih formi, u kontekstu jugoslovenskog modernizma na prelazu pedesetih i šezdesetih godina još jednom upućuje ka Ristiću i drugoj vrsti korespondencije. U vreme kada Kiš artikuliše poetički zahtev za *prevazilaženjem avangardizma i obnovom fikcije s osloncem na iskustveno-stvarnosno*, srodna vrsta poetičkog zahteva bila je sadržana u tada još uvek aktuelnom *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* (1953) M. Ristića, gde je taj zahtev bio artikulisan u direktnom dijalogu sa nadrealističkom poetikom. Po poznatom estetičkom predlogu iznesenom u tom traktatu, kroz Bretonovu kritiku romanesknog žanra moralo se proći (up. kod Kiša „Poštovalac svih pustolovina duha, pobuna razuma i srca, ostajem pun poštovanja prema onome ko je prezreo frazu *Markiza je izišla u pet sati*“), ali se u skladu sa novim kulturno-političkim trenutkom ona morala i napustiti, tj. prevazići u smeru *rehabilitacije romana* (ili, Kišovim rečima, povratka fabulaciji), i to u znaku neke moderne forme humanizma, solidarnosti pa i realizma (up. Kišovo „no i duboko uveren da u toj frazi ima više umetnosti i više života nego u nemuštom krčkanju peska u kome nema ljudskih stopala i koji ne govori ljudskim glasom“). Struktura Kišovog ranog eseja, koja će postati poetički siže njegove programske metafikcije, analogna je argumentativnoj strukturi Ristićevog postnadrealističkog eseja, koji je direktna izvedenica poetičkog sižea njegove avangardne metafikcije *Bez mere*.

Obnova romana za Ristića je bila pitanje očuvanja književne modernosti i poštovanja imanentne logike razvoja književnog polja, unutar kog se povratak realizmu mogao shvatiti samo kao neka vrsta dijalektičke sinteze, koja bi, po modelu hegelovskog *aufhebunga*, integrisala i prevrednovala avangardistički, tj. nadrealistički, moment negacije tradicionalnog romana. U naznačenom smislu, Kišov rani zahtev za obnovom romana i fabuliranja s osloncem dokument, reportažu, ispovest i druge „mamce autentičnog“ može se, još jednom, prepoznati kao refleks specifično jugoslovenskog književnog konteksta, pa i rešenja koja je nudio postnadrealistički *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*, jedan od centralnih estetičkih spisa dva perioda jugoslovenske književnosti (1935/1953).<sup>347</sup> Postmoderna obnova pripovedanja, za koju će se vezivati

---

<sup>347</sup> Za ovu tezu instruktivan je i Kišov esej o Lukaču iz 1959, gde su svi elementi o prevazilaženju avangardizma i apstraktnih eksperimenata sa formom u smeru „očovečenja“ i socijalističke perspektive „verovanja u budućnost i čoveka“ već sadržani i jasno istaknuti (Kiš 1972: 103–115). Odnos prema Lukaču Kiš će donekle relativizovati nakon oduševljenog čitanja Lasićeve studije *Sukob na književnoj*



smisao Kišove p(r)ozne poetike, posebno *Grobnice*, nosio je i tragove prethodne, postnadrealističke *obnove romana*, čiji je književnoistorijski značaj prevashodno taj da je artkulisana u kontinuitetu sa poetičkim iskustvom istorijskih avangardi, tj. srpskog i jugoslovenskog nadrealizma. To je jedan od smerova istorijsko-poetičkih istraživanja kojim bi vredelo krenuti. U tom smislu svakao je zanimljiva i činjenica da je Kiš u Ristiću mogao imati i prethodnika i u fascinaciji Borhesom, tim „čudnim Dedalom naših dana“ (Ristić 1989: 61), kojeg autor *Bez mere* s oduševljenjem otkriva, pa čak i prevodi, na prelazu pedesetih i šezdesetih godina 20. veka.<sup>348</sup>

5) ENCIKLOPEDIZAM *BEZ MERE* I *PEŠČANIK*. Posebna i teško zatamnjava analogija između Ristićeve i Kišove poetike proze tiče se poetike enciklopedizma. Kao i u slučaju floberovsko-fukoovskog intertekstualističkog postupka, reč je o preciznim književnim strukturama i postupcima koji povezuju dva najizrazitija primera samosvesnog književnog enciklopedizma u modernom srpskom romanu. Ristićev i Kišov poetički enciklopedizam nije pitanje (ne)volje književnoistorijskih i teorijskih prepoznavanja već eksplicitnih autorskih artikulacija i opservacija. Oba, takođe, predstavljaju otisak recepcije džojsovskog romanesknog eksperimenta u dva istorijsko-poetička trenutka srpske književnosti.

Pri analizi enciklopedijske kompozicije *Bez mere*, u analogiji sa Džojsovim strategijama u komponovanju *Uliksa*, nagovestili smo da se ta vrsta strukture i njenog metapoetičkog promišljanja u srpskoj književnosti pojavljuje tek u opusu D. Kiša. Kišovo čitanje Džojsova imalo je prethodnicu u Ristićevom čitanju *Uliksa* i tragovima koje je to džojsovsko iskustvo ostavilo u strukturi nadrealističkog antiromana. Ristićev antiroman, podsetimo se, bio je ostvaren sistemom „posrednog pričanja u fragmentima“ u kojem je svako poglavlje otpočinjalo „u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“, tako da je rezultat bio (n)i esej, (n)i lirika, (n)i roman već jedna „poetska“ i „nepotpuna“

---

*ljevici (1928–1952)*, tog „romana o Revoluciji“ koji je smatrao događajem „od prvorazrednog značaja“ i „jednom od onih knjiga koje su me obeležile“ (116–131).

<sup>348</sup> Ristić je bio pasionirani čitalac Borhesa, o kojem 1957. piše da je „nesumnjivo jedan od najčudnijih, najinteresantnijih duhova u celokupnoj savremenoj svetskoj literaturi. Ne isključujem čak da je, na svoj način, genijalan. Kod nas je još sasvim nepoznat“ (Ristić 1961: 86). Ristić će u „Dnevnik“ za *Danas* aprila 1961, „ne mogavši da odoli“ iskušenju, integrisati i svoj prevod (prema francuskom prevodu koji je sačinio R. Kajoa), cele jedne Borhesove parabole: „Čudesno, zavodljivo kao labirint, zagonetno i precizno kao elektronska mašina, poetično i metalogično kao Borges, jedinstveni i nezamenjivi Borges. Ne mogu da odolim iskušenju, prevodim“ (Ristić 1971: 22).

enciklopedija. Pogledamo li Kišov opis strukturne polifonije i smenjivanja postupaka u *Peščaniku* primetićemo više nego karakterističnu analogiju. Analogija se odnosi kako na princip „smenjivanja“ postupaka, tako i na indeks „oblika“ (lirika, esej, roman, enciklopedija) i „tonova“ (ironijski, tragično-ozbiljni, filozofski, parodijski) koji su njime obuhvaćeni:

„Pišući ovu knjigu, ja sam upravo nastojao da monotoniju određenog književnog postupka, jednog i jedinog za koje se pisac obično opredeli posle duga traženja, zamenim polifoničnošću i na planu forme. Odatle ono stalno smenjivanje književnih postupaka, različitih i raznorodnih, čas lirskih a čas esejističkih, čas ironičnih, čas tragično-ozbiljnih, čas filozovstvujućih, čas parodijskih. Moj ideal je bio, i ostaje do dana današnjeg, knjiga koja će se moći čitati, osim kao knjiga pri prvom čitanju, još i kao enciklopedija [...] što će reći: u naglom, u vrtoglavom smenjivanju pojmova, po zakonima slučaja i azbučnog (ili nekog drugog) sleda“ (Kiš 1974: 67–68; up. Јерков 1990; 1993).

Ovaj često citirani odlomak o enciklopedijskoj strukturi *Peščanika* može se, bez izmena, čitati kao opis strukture *Bez mere*, a kritičko-istorijska nevidljivost tog poetičkog transfera i *tri potpisa* koja, poetički posmatrano, stoje ispod ovog odlomka (Džojš, Ristić, Kiš) predstavlja, nakon metafikcijskog, drugi neuralgičan gubitak i „iskrivljenje“ u kreiranju slike o poetičkom profilu i transformacijama srpskog romana. Ključni primer *enciklopedijske* ili *leksikografske* paradigme srpskog posleratnog romana (nevidljivo) obnavlja iskustvo ključnog „enciklopedijsko-poetskog ogleda“ srpske avangarde, i to na način koji ne obuhvata samo strukturne karakteristike dela već i eksplicitni, metaenciklopedijski autorski opis, čemu se pridružuju i dubinske džojšijanske aspiracije oba enciklopedijska projekta.

Poetička podudarnost koja ima nesumnjivu književnoistorijsku važnost, zadobija mnogo protežniji značaj i aktualitet s obzirom na činjenicu da je ostala sasvim neprimećena. Kako bi izgledali postmoderni književni proces i ključne tačke njegove diksurzivne autolegitimacije da je u srpskoj književnosti već postojao jak oblik metafikcijskog i enciklopedijskog antiromana poput *Bez mere*? Kako bi izgledalo džojšijansko iskustvo da je bilo primljeno u radikalizovanim intertekstualnim i strukturnim oblicima kao u nadrealističkom antiromanu? Da li bi srpska postmoderna proza bila upućena na odlučniji i distinktniji oblik književnog eksperimenta i

strukturnih zahvata da je (znala da je) imala avangardnu najavu i epohalnu „predstražu“? Da li bi inkluzivistička vizija srpske književnosti osnažila (post)moderne diskurzivne pozicije u širem kulturnom polju i onemogućila brzi *sлом postmodernizma*, koji usled kulturno-političkog urušavanja jugoslovenskog projekta koji ga je iznedrio, praktično koincidira sa trenutkom njegovog etabliranja?

Vraćajući se uže poetičkim pitanjima, nevidljivost avangardnog momenta samosvesne enciklopedijske poetike u istoriji srpskog romana predstavlja činjenicu koja se ne može izbrisati. Ona je kao takva sastavni deo promišljanja poetičkih transformacija u srpskoj prozi 20. veka i nudi osobene mogućnosti sagledavanja. Jedna od njih tiče se i načina na koji je Džojsov roman participirao u avangardnom odnosno postmodernom enciklopedizmu u srpskoj prozi. U svim aspektima strukture koje Kiš izdvaja u gore navedenom odlomku, *Peščanik* je predstavljao daleko svedeniji i klasičniji oblik strukturne polifonije u odnosu na Džojsovu ili Ristićevu istinski „vrtoglavu“ i *monstruožnu enciklopediju*. Kišov roman kombinuje svega četiri formalna obrasca („Slike sa putovanja“, „Beleške jednog ludaka“, „Ispitivanja svedoka“, „Istražni postupak“, plus „Pismo ili Sadržaj“), bez ristićevskog *umnožavanja* ili džojsovskog *iscrpljivanja* čitavog raspoloživog repertoara sredstava i oblika. S druge strane, *lirski, autofikcijski* i *angažovani* okvir Kišove proze istorijsko-poetički je mnogo bliži nadrealističkoj nego džojsovske paradigmi (enciklopedijskog) romana. Tim i takvim težištima Kiš se implicitno nadovezuje na one poetičke aspekte propitivanja fikcionalnosti kojima je nadrealistička poetika transcendirala objektivističko-modernističke okvire Džojsovog enciklopedizma. Ukratko, u meri tih poetičkih ritmova, stišavanja i pojačavanja, moguće je tražiti i promišljati logiku poetičkih (dis)kontinuiteta između avangardne i poznomodernističke proze u srpskoj književnosti. Takve analitičko-hermenutičke mogućnosti dodatno potvrđuju da je reč o zoni objektivnih poetičkih posredovanja, koje su delotvorne nezavisno od toga da li su u neuralgičnim književnoistorijskim trenucima opažene i kritičko-teorijski apsorbovane.

Pored opšte enciklopedijske strukture, između *Bez mere* i *Peščanika* postoji i jedna neočekivanija i ređa strukturna analogija. Reč je o specifičnom *epiloškom rešenju* koje oba autora uvode u svoje enciklopedijske romane. Oba romana sadrže epilog (u *Bez mere* poglavlje „Epilog“, u *Peščaniku* poglavlje „Pismo ili Sadržaj“), jasno situiran *van osnovnog narativa*, koji na taj osnovni narativ *kao celinu* baca novi pogled, istovremeno

se u njemu *potvrđuje* i radikalno ga *pretumačuje*. Iako je narativni *aneks*, gotovo ekstratekstualni pogled na celinu narativa, epilog je u oba dela mikrojedinica čiji su semantičko-formalni efekti, uprkos kvantitativnoj nesrazmeri, konkurentni celini prethodnog zaokruženog narativa. Taj anamorfički efekat epiloga u *Bez mere* i *Pešćaniku* srodan je određenim kinematografskim postupcima, filmskom obrtu koji na samom kraju otkriva sasvim drugu dimenziju i smisao prethodne priče. Taj strukturni zaokret koji epiloški poentira enciklopedijski narativ predstavlja jednu suplementarnu strukturnu analogiju između Kišovog i Ristićevog romana, koja može osvetliti i neke dublje poetičke korespondencije ili zahteve enciklopedijske forme.

Da bi se naglasio značaj *epiloškog* obrta u *Pešćaniku* važno je primetiti i naglasiti njegovu *prološku* prirodu. Kiš je pismo koje *prethodi* pripovedanju i struktuiru ga premestio na sam kraj dela, a smisao tog postupka upućen je prevashodno čitaocu, fenomenologiji čitanja i usvajanja dela. „Pismo ili Sadržaj“ donosi dokument kao shemu kojom je od početka rukovođena izgradnja narativa, premda će čitalac to saznavati tek na njegovom kraju. Pismo je sadržano u narativu, ali (za)uvek tek naknadno. Ristićev „Epilog“ takođe je donosio celokupan *sadržaj* antiromana, koji se u epiloškom rezimeu katalogizovao i obnavljao kako bi se potvrdio u *sintaksičkom jedinstvu narativa*, ali i kabalističko-mističkoj *nepogrešivosti teksta*. Efekti Ristićevog epiloga bacaju sasvim novo svetlo na celinu ostvarenog dela koje se autoru i/kao čitaocu sad ukazuje u svojoj potpunoj *proračunatosti* i *nužnosti*, kao da je postojao neki plan, džojsovska *shema* ili kišovsko *pismo*, na temelju kog je pisano. Ali *procesualnost* i *performativnost* Ristićevog antiromana podrazumeva upravo da je delo bilo *ruko-vođeno slučajem*, hermetičkom Rukom slave i nadrealističkim automatizmom, kako bi se na samom kraju pokazalo da je to „slučaj koji uopšte nije slučaj“ i tako potvrdio *dogadžaj*, snaga jača od autorove ruke, volje i intencija. Sva *konstruisanost* Ristićevog romana-zamka se i ruši i potvrđuje epiloškim obrtom u kojem autor priznaje snagu teksta jaču od svoje, *slavu* nečeg što prevazilazi njegovu skriptorsku *ruku*. U tom pogledu, Ristićev (avangardno-nadrealistički) i Kišov (postmodernistički) epilog se bitno i na istorijsko-poetički „poučan“ način razlikuju. Ono što, nezavisno od performativne dimenzije i implikacija vezanih za odnos autora prema tekstu, ostaje zajedničko Ristićevom i Kišovom epiloškom obrtu jeste funkcija koju on ima kao neka „analogija objave“ (Fraj), podržana prisustvom ezoterijsko-kabalističkih ideja.

S tim momentom „objave“ u vezi je i drugi važan efekat epiloškog obrta, koji je u oba romana u funkciji pridavanja jedinstva, homogenosti i nužnosti disperzivnoj i fragmentarnoj enciklopedijskoj strukturi. Epiloški obrt je sila podzemne i naknadne, transnarrativne *unifikacije* dela. Time se u oba enciklopedijska romana ostvaruje model one paradoksalne *biblijske strukture enciklopedičnosti* o kojoj je pisao Fraj. Kišov *Peščanik* predstavljao je neku vrstu biblijsko-zavetne strukture, koja „ima više glasova i različite tokove priče koja se ne nastavlja iz fragmenta u fragment“ nego se sabira iz različitih izvora i pripovednih modela, dok je druga vrsta „integralističke perspektive“ određena iz pozicije kraja romana i priloženog pisma koje kao svojevrsni „sadržaj“ i „izvor“ romana „kontrolise sve njegove pripovedne tokove“ i „obistinjuje se u celokupnom pripovedanju koje mu prethodi“ (Јерков 1990: 253–254). Taj odnos između završnog pisma i prethodnog epizodičko-diskontinuiranog narativa razrešava se *hermeneutičkim* modelom homologije koji karakteriše odnos Starog i Novog zaveta (254). Na taj način *Peščanik* je dvostruko enciklopedijski, i na *lirsko-epizodički*, defabulativan način svoje fragmentarne strukture, i na *epsko-enciklopedijski* način završne remitologizacije i reunifikacije celokupne strukture romana objavom pisma kao njegovog zakona. Model dvostruke enciklopedičnosti *Peščanika* utoliko se približava onom svojstvu Biblije koja je za N. Fraja primer objedinjavanja danteovske arhitektonike i rablezijanske dekonstrukcije, kompozicionog fragmenta i mitskog kontinuiteta. Taj tip narativne strukture, u svim njenim određujućim elementima – izrazito fragmentarna, epizodička enciklopedijska struktura koja se *epiloškim obrtom* ukazuje kao remitologizovana struktura tekstualnosti – u srpskoj književnosti može se naći (još jedino) u antiromanu *Bez mere* Marka Ristića.

*Bez mere* i *Peščanik* imaju *dvostruko analognu* enciklopedijsku strukturu. Prva se odnosi na katalošku strukturu kombinovanja disparatnih jedinica, različitih žanrova, tonova i oblika. Druga se tiče epiloškog obrta koji epizodičkoj strukturi daje naknadno, mitski intonirano jedinstvo. Utoliko se za *korablju romana* koja isplovljava sa (prvog) kraja Ristićevog antiromana može reći da „doplovljava“ direktno do obale i uvodnih redova Kišovog *Peščanika*.

6) ZAKLJUČAK: POETIKE OPUSA. Krenuvši od analogije u pogledu jednog karakterističnog intertekstualističkog postupka, uporedno posmatranje Ristićevog i Kišovog poetičkog programa vezanog za tipologiju i funkcije romanesknih formi dovelo nas je do mnogo šire platforme uzajamnih korespondencija između poetike dva autora. Ristićeva i Kišova poetika proze sreću se u svim svojim određujućim momentima i na osnovu žanrova i postupaka koji imaju središnji značaj u razumevanju razvoja moderne srpske i evropske proze. To se posebno odnosi na žanrove *antiromana*, *metafikcije* i *enciklopedijskog romana*, ali i na opštije pitanje *intertekstualnosti*, ili parikularnih fenomena vezanih za kulturno-poetičke koordinate jugoslovenske književnosti, kao što je pitanje *obnove pripovedanja* nakon avangardnog eksperimenta, borhesovske fascinacije i njenog korektiva.

Pored pitanja *metafikcije*, *interteksta*, *enciklopedizma*, *obnove pripovedanja* ili *literature činjenica*, paralelizam na liniji Kiš–Ristić može se proširiti i na polje *esejistike* i šire posmatranog *intelektualnog profila* oba autora. Ono što je već i na ovoj tački uočljivo i važno jeste da većina određujućih komponenti Kišove poetike – borhesovski prosede i smer njegove stvarnosno-istorijske korekcije, kritika realističkog romana i psihološke motivacije, model *romana o romanu*, obrazloženi koncept *literature činjenica*, tipologija polemičko-esejističkog diskursa, hegelijanska retorika, po-etičke komponente pisanja i intelektualni angažman pisca, antistaljinizam i antinacionalizam, borhesovska fascinacija enciklopedizam – na književnoistorijskoj mapi srpske književnosti 20. veka najneposrednijeg prethodnika-savremenika i jedinog u čijem se opusu *svi navedeni faktori objedinjavaju*, ima zapravo u Marku Ristiću i po-etičkim ishodištima njegove antiromaneskne poetike. Ukoliko približavanje prognanog „oca“ i kanonizovanog „sina“, sudeći po stanju aktuelnih kulturnih diskursa, može izazvati samo *svestranu nelagodu*, utoliko bi se dotaklo samo neugalgično jezgro fenomena kulturološke forkluzije o kojem smo u uvodnim analizama pisali.

Tek u nepriznatoj ili neprepoznatoj korespondenciji sa ishodištima avangardne poetike proze u srpskoj i jugoslovenskoj književnosti, a prevashodno sa „ocem“ književnog enciklopedizma Markom Ristićem, Kišov opus mogao bi pokazati posebnu *vrstu reprezentativnosti* za jugoslovensku posleratnu književnost, kao ono u kulturnom polju još uvek „neimenljivo nešto“ koje bi moglo objasniti kako smeštanje Kišovog opusa u samo središte književnog kanona, tako i produženu polemičku valentnost tog

opusa u aktuelnoj književnosti. Za našu temu važno je bilo „izvesti“ implikacije Ristićevog antiromanesknog enciklopedizma do te neuralgične književnoistorijske tačke na kojoj se granaju poznomodernističke tendencije u srpskoj i jugoslovenskoj prozi druge polovine 20. veka. Njihovo dalje osmišljavanje nužno ostaje van okvira ovog rada.

\*\*\*

Ristićeva „fantastična biblioteka“ i procedure „nebeletrističke“ imaginacije, postaju još kompleksnije usled nataloženih književno-istorijskih asocijacija i istorijsko-poetičkog značaja koji ristićevskom eksperimentu obezbeđuje dinamika potonjeg književnog razvoja. Posebnu dimenziju toj dijalektici eksplicitnih i implicitnih poetika, priznavanja i neprepoznavanja prethodnika, pridaje Ristićeva „ekskomuniciranost“ iz magistralnog toka srpske književnosti i kritike. Zahvaljući tom „egzilu“, Ristićevo delo *Bez mere*, kao svojevrsni roman-kaleidoskop, prelama i odražava i književnoistorijski proces koji ga okružuje (i prećutkuje), bacajući novo svetlo, pored ostalog, i na traumatologiju kišovskog poetičkog eksperimenta. Nove polemike oko Kišovog „lika i dela“ u postjugoslovenskom periodu možda su posredno svedočanstvo da je u književnoistorijskom situiranju i razumevanju njegovog opusa nešto ipak propušteno ili pogrešno locirano. Ristićevska i nadrealistička komponenta Kišovog opusa mogla bi biti jedan od tih prećut(a)nih aspekata njegovog dela kojima bi trebalo obezbediti novu književnoistorijsku kontekstualizaciju. Ta rekontekstualizacija ne bi trebalo da zaobiđe osnovno pitanje – kako je i zašto, kojim diskurzivnim praksama i konsenzusima, taj aspekt Kišovog dela, ukoliko ga ima, bio „nevidljiv“ ili „nesaopštljiv“ ne samo za aktere književnoistorijskog procesa (Kiš, Ristić) već pre svega za interpretativne zajednice i način na koji su one (iz)gradile sliku (post)moderne srpske književnosti. U svakom slučaju, iz perspektive naših istraživanja, između Kišovog i Ristićevog opusa mogu se ustanoviti veze od velikog književnoistorijskog značaja, posebno za razumevanje transformacije proznih poetika i postupaka u srpskoj/jugoslovenskoj književnosti 20. veka. Kao književnoistorijska činjenica koja se nikakvim (ne)radom interpretativnih zajednica ne može *izbrisati* iz srpske književnosti, Ristićev antiroman iz svog poetičkog „egzila“ u podzemlju srpske književnosti nastavlja da se „grana“ ka svojim budućim

intertekstovima, implicitno pripovedajući i metakritičku fabulu o vlastitoj nevidljivosti u matičnoj književnosti, kao i svim implikacijama te (samo)utajnosti.

Svojim palimpsestnim pisanjem Ristić nesumnjivo *osvešćuje, imenuje* i u samom antiromanu, dakle kao imanentni deo fenomenologije žanra, *problematizuje* onaj skup tema koji će postati opšte mesto i jedan od temeljnih postulata postmoderne književne svesti, naime da se knjige uvek pišu na temelju „izvesnog broja tuđih već napisanih knjiga“ (Ristić). Ristić je prvi autor srpske književnosti koji svesno i dosledno piše kao „božji arhivar i zapisničar“, izraziti *homo gutenbergiensis* (Kiš 1978: 113, 139), za kog je literatura jedan naglašeno revizionistički, relacionistički i (inter)tekstualistički fenomen, autor koji eksplicira užitak tekstualnog asociiranja, montaže tuđih tekstova, kolažiranja i rekontekstualizacije diskursa, dinamike materijalnog, tipografskog tkiva stranice ili knjige, i to čini na onaj floberovski *ozbiljan* i *metodičan* način koji je predstavljao „patognomoničan“ izraz konsolidovane civilizacije štampe i institucije pisanja, koju istorijska avangarda izlaže i epohalnoj kritici.

Karakteristično je da se naznačeni tip eruditne imaginacije i palimpsestnog pisanja, s jedne strane može posmatrati kao opšte obeležje Ristićevog *opusa*, dok je, s druge strane, u samom antiromanu *Bez mere* to samo jedan od poetičkih tokova i naglasaka, koji kao takav podleže i *autokritičkom* tretmanu, naime problematizovanju te okasnele, revizionističke i palimpsestne prirode književnosti. Zasiurno prvi borhesovski duh srpske književnosti, poklonik biblioteke i štampane kulture, književnosti kao interteksta i pisanja kao komentara, *poeta doctus* Ristić istovremeno je i njihov veliki kritičar. *Bez mere* bilo je atipičan nadrealistički antiroman u kojem se kao suštinski deo unutrašnje dramatičke forme inscenira pitanje prevladavanja ne samo *realističkog* romana (povodom čega će i pola veka kasnije Kiš ili novi francuski roman morati da oštre polemička pera) već i onog heterogenog i relacionog, *palimpsestnog* pisanja koje će postati zaštitno obeležje poetike postmodernizma. Tako Ristićev enciklopedijski antiroman apostrofira i problem koji će eskapistički tok postmoderne književnosti uglavnom zaobići – pitanje svrhovitosti i implicitnih ograničenja takve prirode pisma i književnosti. Ristićevo, uzorno (post)avangardno rešenje, kao što smo pokazali u analizama njegovih poznih poetičkih projekata, bio je *intertekstualni i palimpsestni dokumentarizam*, poetika opusa kao jedna atipična forma *autofikcije*, koja



gravitira oko samih pojmova-regulatora institucije književnosti u građanskom društvu: funkcija autor, fikcionalnost, književno delo, knjiga, opus, (inter)tekst.

Ristićeva figura zastupnik je retkog hermeneutičkog senzibiliteta koji je, kao i njegov antiroman, u književnom pogledu bez sumnje stigao „prerano“ (Ristić 1985: 274). Iz te svoje preuranjenosti i poetičkog egzila, enciklopedijski antiroman *Bez mere* je u svakoj od poetičkih epoha u kojima je srpska književnost propustila da se suoči sa njim (1928, 1962, 1986) uspevao da iznova postavi aktuelna i neuralgična stvaralačka i teorijska pitanja. Ono što su partikularne poetike kroz dvadeseti vek postavljale kao svoju dominantu, bilo da je to pitanje dokumenta, interteksta, fantastike, psihologije, jezika ili ideologije, u *Bez mere* je dato *simultano* i *izjedna*, u pokušaju da se totalno postavi pitanje žanra romana kao „žanra“ same književnosti. Ta „totalnost vizije“ i fenomen produžene književnoistorijske „valentnosti“ pitanja koja su u *Bez mere* pokrenuta, čini važnu dimenziju *enciklopedizma* Ristićevog antiromana i razlog je zbog kojeg se on i danas može smatrati akuelnim književno-teorijskim štivom, *teorijskom fikcijom*, „vilinskom pričom“ (Breton) ili „intelektualnom bajkom“ (Kiš) za odrasle koja i svoju izopštenost iz matične književne tradicije, kroz inherentna svojstva svoje „čudovišne“ i nesvodive književne strukture, pretvara u trijumf poetičkog smisla.

#### 4. 4. 3. ANTIROMAN KAO „DIJALEKTIČKA FIKCIJA U TRI DELA“

##### 4. 4. 3. 1. KONTEKST: HEGEL I NADREALIZAM

„Ko sebe nije mislio, nije slobodan“.  
Hegel

Poslednji duh koji stupa u Ristićev gotski antiroman-zamak jeste Apsolutni duh Hegelove filozofije. Povezivanje Hegelove filozofije sa poetikom avangarde i antiromana spada u najosobenije i najdalekosežnije aspekte Ristićevog proznog eksperimenta, i u poetičkom i u književnoistorijskom smislu. Hegelova dijalektika predstavlja strukturni obrazac, po kojem je Ristićev antiroman trodelno komponovan i linearno ustrojen kao progres samosvesti forme sve do finalnog dijalektičkog obrta kojim, snagom radikalne samonegacije, roman biva prevladan, istovremeno ukinut i očuvan (*aufgehoben*). Da bi se razumeo taj poetički *dogadaj* neophodno je predstaviti širi opseg prisustva Hegelove filozofije u *Bez mere*. Zato ćemo u uvodu dati nekoliko preliminarnih napomena o statusu hegelijanskog nasleđa u nadrealizmu uopšte, o potencijalnim izvorima, kontekstu i opštem pristupu Hegelovoj filozofiji kod Ristića u vreme pisanja *Bez mere*.

\*\*\*

Hegel je bio deo „nemačke lektire“ francuskog nadrealizma, čije su ključne tačke činili Frojd, Marks i nemački romantizam. Kao premošćavanje kulturnog jaza između francuske i nemačke kulture, nadrealističko oživljavanje hegelijanskog nasleđa bilo je netipično, pa i subverzivno za francusku kulturu neposredno posle Prvog svetskog rata. Tim „nemačkim korakom“ nadrealizam je pripremao polje za ono što će Badju odrediti kao jednu od četiri ključne intelektualne „procedure“ celokupne posleratne „avanture francuske filozofije“, koja se u celini može videti kao dijalog sa nasleđem nemačke filozofije (Hegel, Niče, Huserl, Hajdeger) (Badju 2011:107). *Nadrealistički Hegel* predstavlja jednu prepoznatljivu diskurzivnu figuru na mapi recepcije hegelijanskog nasleđa u 20. veku, a moždai prvog Hegela koji je u okviru jedinstvenog diskurzivnog projekta i na epohalno relevantan način bio istovremeno povezan sa fenomenom

nesvesnog, primatom jezičkih pitanja i idejom o poeziji kao „konkurentnoj“ filozofiji u pogledu refleksivnih kapaciteta i izražavanja epohalnog stanja duha i modernosti.

Kako naglašava Ž.-M. Rabaté, Bretonov Hegel nije bio „ni Hegel današnjice, ni nemački filozof svojih neposrednih savremenika“ (Rabaté 2002: 26). Iako se prisustvo Hegela u Bretonovim spisima može pratiti i tokom dvadesetih godina, hegelijanske komponente u francuskom nadrealizmu programsko uporište pokreta postaju tek tridesetih godina, tj. od Bretonovog *Drugog manifesta*. Ograđujući se od idealističkih implikacija Hegelove filozofije, Breton je u manifestu deklarirao „analogiju tendencije“ sa istorijskim materijalizmom utoliko što i nadrealizam kreće „od 'ogromnog neuspeha' hegelijanskog sistema“. Breton, međutim, podvlači i važnu razliku, pošto se „gipkost“ dijalektičkog mišljenja u nadrealizmu ne ograničava na socijalno-ekonomsku sferu, već se prenosi na novo i neispitivano polje primene u „domenu najneposrednije svesti“ i „problema ljubavi, snova, ludila, umetnosti i religije“ (Breton 1979: 71). I klasičnom, trijadnom obliku hegelijanske dijalektičke metode bila je, po Bretonu, potrebna revizija i desistematizacija koja bi se sastojala pre svega u proširenju niza protivrečnosti kojima je određeni predmet i pojam bivao podvrgnut. Revidirani oblik hegelovske dijalektike Breton je demonstrirao poznatim primerom uvlačenja pojma „ružé“ u jedan manje „dobročudan“, pluralan sled kontradikcija i metamorfoza, na čijem se ishodištu pojam vraća u sebe obeležen razlikom, ali ne i sintezom u klasičnom smislu.<sup>349</sup> Kako pokazuje autor studije *Francuski Hegel: od nadrealizma do postmoderne* (Baugh 2003), nadrealističko shvatanje dijalektike kao izlaganja predmeta sili kontradikcije i beskonačnom imaginativnom preobražavanju, koje snagu negacije crpe iz nesvesnog, imalo je dva ishodišta. Ono je bilo povod za Sartrovu kritiku nadrealizma kao nedijalektičnog i ograničenog na „rđavu beskonačnost“, ali je, s druge strane, i zalag postmoderne aktuelnosti nadrealizma (Baugh 2003: 56).

Hegel ostaje bitna referenca i u Bretonovim tekstovima iz tridesetih godina. U praškom pedavanju o nadrealističkom položaju predmeta (1935) Breton će kroz kategorijalni sistem Hegelove estetike pokušati da opšti pregled avangardne umetnosti i njenih žanrovskih pretapanja. Naglašavajući otkrivalački smisao dijalektičke metode i

---

<sup>349</sup> „Koristan“ i „manje dobroćudan“ pokret suprotnosti u koji Breton stavlja pojam ruže jeste onaj u kome će ona „biti uzastopno ona ruža koja dolazi iz bašte, ona koja ima svoje osobeno mesto u jednom snu, ona koja ne može da se izuzme iz 'optičkog buketa', ona koja može da promeni vlasništvo prelazeći u automatsko pisanje, ona koja nije više ono što je slikar hteo da suočava od ruže u jednoj nadrealističkoj slici, i najzad, ona, različita od same sebe, koja se vraća u vrt“ (Breton 1979: 72).

besprimeran enciklopedijski zahvat Hegelove estetike, Breton Hegela vidi kao onog ko je, „čak i danas“, onaj koga treba konsultovati pri prosuđivanju „koliko je nadrealistička umetnička aktivnost dobro ili loše zasnovana“ (Breton 1969: 259). Parafrazirajući strukturu poznatog iskaza o konvulzivnoj lepoti, Bretonovo stanovište bi se, po Rabateu, moglo sažeti u aforizmu: „Moderni Duh će biti hegelovski ili ga neće biti“ (Rabaté 2002: 28).

Naglašeni hegelijanski tonovi u nadrealizmu karakteristični su, dakle, tek za tridesete godine 20. veka.<sup>350</sup> U drugoj polovini dvadesetih godina prisustvo Hegela u francuskom nadrealizmu bilo je daleko difuznije. Ono je bilo dovoljno evidentno da Ristić prokomentariše kako je i na Hegela upućen od strane francuskih nadrealista (1985: 221), ali i dovoljno neprofilisano za Ristićeva samostalna „naziranja“, čitalačka istraživanja i „instinktivna“ poetička osmišljavanja naslućene kopatibilnosti između Hegelove filozofije, marksizma i nadrealizma. U najotvorenijem, i za Ristića verovatno najznačajnijem, obliku susret Hegela, tj. klasične nemačke filozofije i nadrealističke poetike mogao se naći u Aragonovom *Seljaku iz Pariza*, čije je završno poglavlje donosilo estetičku raspravu o transcendentnom idealizmu, dijalektičkom mišljenju, načelu protivrečnosti, shvatanju stvarnosti, čula i razuma, odnosu metafizike i logike, i smislu koji su ti pojmovi i relacije mogli imati u kontekstu nadrealističkog iskustva i poetike. Određujući kao specifičan predmet metafizike „saznanje konkretnog“, a poeziju kao ono što prebiva „samo u konkretnom“, aforistična završnica Aragonovog dela donosila je poetički program koji nije teško prepoznati kao spoj hegelijansko-idealističkih (konkretno, apstraktno, protivrečnost) i temeljnih nadrealističkih kategorija (poezija, čudesno, ljubav): „Poezija je ono čemu teži čovek“, „Poezija postoji samo u konkretnom“, „Čudesnost, to je protivrečnost koja nastaje u stvarnosti“, „Ljubav je stanje u kome su stvarnost i čudesnost isprepleteni“, „Tamo gde prestaje vlast čudesnog počinje apstraktno“, itd. (Aragon 1964: 247–250).

---

<sup>350</sup> Od tridesetih godina nadrealizam je bio samo jedan od punktova oživljenog zanimanja za Hegela, koje su u francuskoj umetničkoj i intelektualnoj avangardi pobudila posebno predavanja A. Koževa. Rabate podseća da se Bretonov Hegel bitno razlikovao od Hegela koji je promovisan Koževljevim predavanjima; Bretonov Hegel bio je „stariji 'francuski Hegel'“, više filozof duha u prirodi nego filozof istorije, uz to obeležen posredničkim uticajem Kročevog tumačenja (2002: 26–27). Rabate, takođe, pridaje veliki strukturni značaj tipologiji odnosa prema Hegelovom nasleđu za razumevanje unutrašnjih diferencijacija među avangardnim frakcijama i grupama; tako je i poznati sukob između Bretona i Bataja moguće videti kao sukob dva viđenja Hegela (17, 27).

Pri nadrealističkoj reaktivaciji hegelovskog nasleđa nužno je dolazilo do raznih misreadinga, hibridizacija i reakcentuacija, pri čemu su posebno karakteristična dva preinačenja. Jedno od njih tiče se integracije hegelovskih pojmova i procedura u poetički sistem koji je podrazumevao bitno izmenjeno razumevanje jezika (i) *subjekta* oslonjeno na psihoanalitičko otkriće *nesvesnog*. Dijalektička negacija je u nadrealizmu u funkciji poricanja principa realnosti u ime želje i imaginacije, dok je nesvesno neiscrpan izvor protivrečnosti, negacije i destabilizacije statičkih i logičkih pretpostavki mišljenja (Baugh 2003: 58). Feridnan Alkije u *Filozofiji nadrealizma* ukazuje na jednu drugu protivrečnost inherentnu nadrealizmu koja se odražavala i u recepciji Hegelovih ideja. Reč je, s jedne strane, o idealističkom i metafizičkom impulsu nadrealizma, koji je nalagao *derealizaciju* i osporavanje stvarnosti,<sup>351</sup> što je, s druge strane, bilo praćeno istovremenom afirmacijom čulne neposrednosti, empirijskog, savremenosti, profanog i svakodnevlja. Nadrealizmu je, smatra Alkije, mogla biti bliska Hegelova volja „da negira svaku transcendenciju“, tj. projektuje je „na horizontalan plan“ (Alquié 1955: 56), ali je vrednost koju nadrealizam pridaje neposrednosti, iskustvu i svakodnevici protivrećila metafizičkim implikacijama idealističke filozofije. Zato je važan naglasak da je „nadrealističko s one strane (au-dela)“ uvek jedno „imanentno s one strane (un au-dela immanent)“ koje cilja na dezalijenaciju i pomirenje sa svetom i stvarnošću (116). U svakom slučaju, Bretonov opis nadrealističke *filozofije imanencije* imao je nesumnjiv relaciji i sintetički, hegelijansko-romantički karakter:

„Sve što volim, sve što mislim i osećam, upućuje me jednoj posebnoj filozofiji imanentnosti po kojoj bi nadstvarnost bila sadržana u samoj stvarnosti, a ne bi bila ni iznad ni izvan nje. I obrnuto, jer bi sadržatelj bio isto tako i sadržaj. Gotovo da bi se moglo govoriti o nekoj vrsti spojenog suda između sadržatelja i sadržaja“ (nav. prema Novaković 2002: 84).

Ristićeva istraživanja načelno se uklapaju u šire polje nadrealističke recepcije i reinterpretacije Hegelovog nasleđa. Ona su, kako po trenutku nastanka tako i po žanru u kom su ostvarena, verovatno najbliža Aragonovom *Seljaku iz Pariza*, s tim što su hegelijanski elementi kod Ristića primenjeni na roman kao *strukturni* entitet i utkani u

---

<sup>351</sup> Taj idealistički i pseudometafizički impuls nadrealizma bio je u osnovi savremeničkih kritika nadrealizma, bilo da su one dolazile od strane levice, ili iz perspektive „niskog materijalizma“ nadrealističkog „unutrašnjeg neprijatelja“ Bataja.

jednu sasvim partikularnu poetičku konstelaciju. S obzirom na „iskošenu“, *receptijsku* poziciju koju je imao tokom nekoliko meseci boravka u Parizu, prateći i promišljajući *krizu* kroz koju je francuski pokret prolazio pristupajući komunističkoj partiji, Ristić je u *Bez mere* došao do poetičkih zaključaka i artikulacija koje će dve godine kasnije sumirati i izneti Bretonov *Drugi manifest nadrealizma*. Sa nekim od tih „anticipativnih“ tema i stanovišta već smo se sreli: „okultacija nadrealizma“, pozivanje na Hegelovu filozofiju, etičke konsekvence, ili motiv ezoterijske ruže. Više nego puki moment anticipacije, o kom tu takođe jeste reč, u Ristićevom poetičkom iskoraku vredelo bi videti i posledice njegove specifično *čitalačke* pozicije: upravo kao pomni pratilac, čitalac i tumač određenog trenutka francuskog pokreta, napajajući se na istom horizontu intelektualnog iskustva i tekstova, Ristić je u književnoj formi izveo preliminarnu poetičku rezultantu aktuelnih dilema nadrealističkog pokreta, koju će u velikoj meri naknadno potvrditi i autoritativni diskurs Bretonovog *Drugog manifesta*. U kontekstu beogradskog nadrealizma taj „profetski“ moment *Bez mere* i neobičan poetički transfer sa programskim načelima Bretonovog *Drugog manifesta* značio je preliminarnu sumu i „predznak raskida“ sa prvom, prednadrealističkom fazom pokreta. U tom smislu, *Bez mere* je bilo i neka vrsta neprimećenog i žanrovski maskiranog (prvog) manifesta srpskog nadrealizma. Hegelijanski momenti *Bez mere* spadaju u najznačajnije idejno-programske momente Ristićevog dela i srpskog nadrealizma koji su ostali neprimećeni u dosadašnjoj kritici, iako uspostavljaju kontinuitet sa ključnim i na široj mapi nadrealističkih pokreta diferentim aspektima poetike beogradske grupe.<sup>352</sup>

Pre nego što pređemo na sledeći deo izlaganja, vredi istaći još jednu osobenost u Ristićevom pristupu Hegelu. Ona ilustruje osnovni habitus i specifičnu dalekovidost intuitivne, nesistemske i „neškolske“ aproprijacije Hegelovih ideja u nadrealizmu. Posmatrajući Ristićevu bibliotečku beležnicu i ispise iz vremena kad u Parizu počinje pisanje *Bez mere* (A3), ono što pre svega privlači pažnju jeste slobodno i sinhrono presecanje nizova *marksizma*, *hegelijanizma* i nemačke i engleske *romantike*. U često naglašenom diskursu autokritike, Ristić ističe izostanak svog sistematskog filozofskog obrazovanja kao prepreku da adekvatno artikulise sve ono što „nazire“ kao mogućnost povezivanja Hegela, nadrealizma i marksizma. Isto tako, Ristić beleži da je njegovo

---

<sup>352</sup> U vreme organizovanog delovanja grupe početkom tridesetih godina, beogradski nadrealisti publikovali su i letak, tj. kraći traktat povodom stogodišnjice Hegelove smrti (1931), gde su definisali „*razmak* koji nas deli od tog sistema i *bliskost* koja nas vezuje za ovaj zaista džinovski začetak“, a reč je, naravno, o gigantskom značaju dijalektičke metode (v. Ristić 2003: 372–377).

poznavanje Hegela pretežno zasnovano na sekundarnoj filozofskoj literaturi, posebno o odnosu Marksa i Hegela. Ali nasuprot ili uprkos tom opreznom duhu dnevničke samokritike, u *Bez mere* čitalac nailazi na invanzivnu hegelijansku argumentaciju, pa i hegelijansko legitimisanje upravo tog kontradiktornog, nesistematskog i intuitivnog pristupa Hegelu, kao i filozofskom i kulturnom nasleđu uopšte.

Otvarajući poglavlje „Stvarnost“ epigrafom iz Hegelove *Fenomenologije duha* i heraklitovskim opservacijama o nezaustavljivom dijalektičkom protoku, Ristić će, na zaprepašćenje „sitne sujete mnoge gospode“, deklarirati vlastitu *docta ignorantia* jednog „privatnog mislioca“ (Delez) ili filozofa amatera, koji nekonsekventno i fragmentarno, sledeći logiku mešanja „dionizijske filozofije i pesimizma“, uočava dublju podzemnu vezu između između odlomaka svoje heterogene lektire. U tom konkretnom odlomku, reč je o Nikoli Kuzanskom, Jakobu Bemeu, Hegelu i Niče, koji su „dovoljni da me približe, ne prirodi, ne istini, ne čak ni meni samome, već nekom odnosu svega“ (Ristić 1986: 225). Hibridno čitalačko iskustvo, istovremeno rasuto i koncentrisano, jeretičko i posvećeno, dovelo je na zajedničku intertekstualnu mapu filozofska imena i diskurzivna čvorišta između kojih počinju da se „naziru“ neočekivane ali produktivne veze i saglasja. Da Ristićev *dionizijski pesimizam* i „duhovni kontinuum“ na liniji Heraklit-Kuzanski-Hegel-Niče nije puka idejna akcidentalija i „eklektizam“ individualnog senzibiliteta, s potonjim razvojem evropske filozofije postajuće mnogo jasnije, osetnije i relevantnije nego što je to moglo biti u vreme Ristićevih *čitalačkih eksperimenata*.

U tim praksama čitanja i slobodnog asociiranja kroz kulturno nasleđe začinjala se čitava nova kultura mišljenja i pisanja, kako to svedoče i sačuvani nacrti Ristićeve pariske doktorske teze, čije će figure tekstualne anksioznosti pola veka kasnije postati toposi snage novog epohalnog filozofskog jezika, jezika francuske teorije. U svakom slučaju, upravo takav „neškolski“ i pasionirani hegelijanizam, prožet autentičnom teorijskom imaginacijom nadrealizma, dovešće do nekih od najneočekivanijih rezultata u poetici Ristićevog antiromana.

#### 4. 4. 3. 2 NADREALISTIČKI HEGELIJANIZAM I AVANGARDNA ANTILITERATURA

U Ristićevom antiromanu avangardna i nadrealistička poetika bile su dovedene u vezu sa jednim od najznačajnijih filozofskih sistema u istoriji evropske kulture i misli. Hegelova filozofija i dijalektika, s njihovim romantičkim korenima i marksističkim reinterpretacijama, davali su Ristićevom poetičkom projektu posebnu integralnost i integritet. Pri zasnivanju romana kao *dijalektičke fikcije* uže estetska pitanja strukturiranja književne forme bila su koordinirana sa širim pitanjima poimanja stvarnosti, subjekta, jezika i istorije. Ako je poetika nadrealističkog antiromana time bila hegelijanizovana, sama Hegelova filozofija je u istom procesu bila avangardizovana, pokazujući svoj radikalniji, negativistički i pesmistički, odnosno revolucionarni potencijal i lik.

Ključni hegelijanski pojam kojim se Ristić rukovodi pri promišljanju strukture dela i smisla književne delatnosti jeste *dijalektika*, shvaćena kao pre svega mobilnost mišljenja i bivanja koja se opire statičkim i apstraktnim pojmovima, kako u književnosti, tako i u životu i istoriji. Dijalektičko jezgro Ristićevog antiromana situirano je na njegovom kraju, u Trećem delu *Bez mere*, posebno u poslednjem segmentu tog završnog dela, koji je sledio nakon dramske sinteze „Doživotna sloboda“. Ukoliko je hegelijanska dijalektika upravljala *celinom strukturiranja* antiromana kao *dijalektičke fikcije u tri dela*, u poslednjim poglavljima *Bez mere* Hegelova filozofija apsolutnog duha postaje i eksplicitni kredo nadrealističkog antiromana. Način na koji je Ristić shvata i primenjuje, drugo je pitanje, a naš zadatak sastojao se pre svega u opisu Ristićevog prilagođavanja hegelovskog nasleđa poetici nadrealističkog antiromana.

Celokupna esejističko-teorijska završnica *Bez mere*, koja obuhvata njegova četiri, odnosno pet poslednjih poglavlja (s nešto drugačijim statusom „Epiloga“), prožeta je kategorijalnom aparaturom Hegelove filozofije – asolutni duh, negacija, dijalektika, samokretanje pojma, postajanje, konkretno univerzalno, koincidiranje nužnosti i slobode, itd. Taj krug pojmova autorska instanca (koja je na toj tački narativa izjednačena sa empirijskim autorom M. Ristićem) uzima kao oslonac za autopoetičko, filozofsko-ideološko i egzistencijalno sumiranje antiromanesknog projekta. Svojevrni paradoks te „inflacije“ hegelijanskih pojmova u završnici *Bez mere* jeste da se oni koriste u užem i preciznijem smislu, dakle kao termini jednog postojećeg filozofskog sistema,



dok se njima istovremeno rukuje krajnje slobodno i u funkciji prilagođavanja partikularnim potrebama jednog (anti)literarnog projekta. *Bez mere* kao *dijalektička fikcija* jeste „instinktivni“ prenos hegelijanskih kategorija u domen estetike i poetike (anti)romana. Hegelovi filozofski pojmovi tu su bili nužno „neškolski“ shvaćeni, ali i *oživljeni* na način akutan za razumevanje epohalne, avangardne poetike.

Pre razmatranja dijalektičke strukture i kompozicije *Bez mere*, opisaćemo širi i opštiji aspekt prisustva hegelijanskih kategorija u po-etici Ristićevog antiromana. Kao što smo pomenuli, Hegelova filozofija Ristiću ne služi samo kao strukturni obrazac za komponovanje *dijalektičke fikcije u tri dela*, već je deo integralnijeg pristajanja uz hegelijansko, marksistički intonirano i avangardistički zaoštreno, poimanje subjekta, jezika, stvaralačkog čina, stvarnosti i istorije. Iako je celina Trećeg dela *Bez mere* u znaku hegelijanske *sinteze, negacije negacije* ili *aufhebunga*, eksplikativni hegelijanski kredo Ristić uobličava na samom kraju antiromana, u pet poglavlja koja čine drugi, završni deo Trećeg dela *Bez mere*.

Treći deo *Bez mere* sastoji se iz dva segmenta, koji su i autonomno naslovljeni: prvi je dramski odeljak „Doživotna sloboda“, dok je drugi odeljak naslovljen konstrukcijom: „Što polazi od mene, što dolazi do mene, i što je unapred u smrti izjednačeno“. Taj neobični nadnaslov završnog dela *Bez mere* treba čitati kao dijalektičku figuru kružnog kretanja i samorazvoja duha, ritmova njegovog samotudjenja i povratka sebi, koji je Hegel opisivao kao tok „koji proizvodi sama sebe, koji odvodi i koji sve vraća u sebe“ (Hegel 1979: 38).<sup>353</sup> Ti dijalektički ritmovi fenomenologije duha imali su implikacije organskog jedinstva, ucelovljenja i nužnosti, koje podrazumeva dijalektički razvoj „celine, koja se iz sukcesivnosti svoje rasprostrtosti vratila u sebe“ (7). Na takve semantičke implikacije nužnosti i organskog jedinstva refleksivno izvedenog iz rascepkane i zamršene linije određenog razvoja, upućuje i autocitatna parafraza te ekstenzivne naslovne sintagme koju nalazimo u Ristićevom sagledavanju opusa Rastka Petrovića.<sup>354</sup> Završni deo *Bez mere* utoliko je bio u znaku figure

---

<sup>353353</sup> „Kretanje pojedinačnog bića sastoji se u tome što, s jedne strane, ono postaje sebi neko drugo i što se tako pretvara u svoju imanentnu sadržinu; s druge strane, što ono taj svoj razvoj ili to svoje određeno postojanje vraća u sebe, to jest što se samo pretvara u momenat, uprošćavajući se i postajući određenost“ (Hegel 1979: 30).

<sup>354</sup> Naznačenu konstrukciju Ristić će parafrazirati u predgovoru izboru iz dela Rastka Petrovića, što može baciti dodatno osvetljenje na smisao koji joj je Ristić pripisivao; smisao te Ristićeve parafraze i skrivenog autocitata bio je upravo uočavanje „logičnog“ razrešenja zamršene linije Rastkovog opusa i njegove cirkularne strukture u kojoj, zahvaljujući „jednom vidljivom motivu“, kraj opažljivo dodiruje početak; na

*dijalektičkog kretanja* kao jedne istovremeno progresivne i kružne strukture, koja je i struktura samosvesti, „samojednakost koja se kreće“ i „ritam organske celine“ (Hegel 1979: 11, 33).

Drugi deo Trećeg dela *Bez mere* sastojao se od pet poglavlja, koja su sistematski razrađivala novu refleksivnu i stvaralačku situaciju u kojoj se antiroman našao *nakon svog okončanja* u dramskoj sintezi. U poglavlju „Predznaci raskida“ autor prekida nit koja ga vezuje za njegovo delo i poništava celokupan antiromaneskni projekat. Iz naknadne perspektive delo se čita na novi način, kao niz „predznaka“ finalnog „raskida“ i momenata forme koja je već nosila zalog svoje negacije i novog lika. Ovim poglavljem zasebno ćemo se baviti pošto je u njemu hegelijanska dijalektika primenjena na konkretne strukturne, žanrovske i poetičke osobine ostvarenog antiromana. Drugo poglavlje hegelijanske završnice *Bez mere* bilo je ostvareno kao *javno pismo* uredniku zagrebačkog časopisa *Vijenac* Ivanu Nevistiću. Tu Ristić, krećući od jednog Nevistićevog članka kao konkretnog predloška, hegelijanska stanovišta primenjuje na pitanja vezana za aktuelnu književnu situaciju i žanr romana, problematiku društvenog angažmana, psihologije i književnih formi. Na tom središnjem stupnju argumentacije hegelijanska dijalektika se više ne odnosi na relacije prema vlastitom delu, već na širi i aktuelni socioknjiževni prostor i smisao avangardne umetnosti u njemu. U trećem poglavlju „Stvarnost“, koje nosi epigraf iz Hegelove *Fenomenologije duha*, Ristić iskoračuje i iz socijalno-književnog domena i prelazi na najširi, ontološki horizont koji se tiče poimanja same stvarnosti i zadataka subjekta pred zahtevima apsolutnog, tj. svetskog duha. To su krajnje konsenkvence Ristićevog hegelijanizma, koje donose metafizički i revolucionarni kredo autora, koji se tiče i razumevanje jezika, autentične poezije, istorijskog delovanja i etike subjekta. Iz tih završnih poglavlja *Bez mere* mogu se izvesti sva ključna po-etička stanovišta Marka Ristića, koja će obeležiti i pozicije beogradskog nadrealizma u organizovanoj fazi delovanja.

Niz koji formiraju ova tri hegelijanska poglavlja u završnici antiromana sledi spiralnu „lestvicu“ uzdizanja od subjektivnog, preko objektivnog do apsolutnog duha, tj. od partikulariteta konkretnog književnog dela (odnos prema antiromanu), preko konkretnog društveno-istorijskog horizonta književnog delovanja (polemika, javno

---

tom kraju (Stevanova smrt u *Danu šestom*) stoji ideja o „jedinственosti života“ i to ne pojedinačnog već „sveg života, čitavog života ljudskog, koji kroz život ljudske jedinice samo protiče, samo u magnovenju proteče, jedinstvo sveta što dolazi do njega, jednog čoveka, što polazi od njega i što je unapred u smrti izjednačeno“ (nav. prema Petroviћ1958: 9).

pismo uredniku potaknuto konkretnim tekstom), pa sve do metafizičko-etičkog horizonta i zaključaka koji se odnose na prirodu stvarnosti i života pojedinca u njoj. Poglavlje „Načela“, koje je, kako svedoči manuskript *Bez mere*, prvobitno trebalo da bude naslovljeno „Finale“, donosi nekoliko završnih, poetski intoniranih, opservacija autora o metafizičkoj žudnji, paradoksimišljenja i egzistencije i nepotkupivosti etosa novog, romanesknog subjekta koji je kao hegelijanski *vitez duha* spreman da skupa sa svojim delom-nedelom preobražen iskorači u javnost i istoriju. Taj skup *načela* i prvobitni *finale*, koji je u poslednjoj rečenici govorio o kasnom i rubnom pristizanju autorskog subjekta u vlastito delo („Dockan si stigao u ovu knjigu“), bio bi drugi i pravi kraj *Bez mere* da autor nije odlučio da se, s još većim „odocnjenjem“, još jednom vrati u svoje delo i svega tri dana pre njegovog izlaska iz štampe dopiše „Epilog“. Epiloška rečenica-poglavlje još jednom je rezimirala i ucelovljavala antiroman, postupkom sintaksičke rekapitulacije koji su u delu već primenili autor-skriptor („Roman“), potom i Roman (završna replika „Doživotne slobode“). Ovaj put isti postupak primenjuje nova instanca, iznedrena dijalektičkim samorazvojem forme, autor koji je nadživeo smrt romana i koji svojim novim pogledom, samosvešču i govorom još jednom obuhvata celinu dela, pounutrujući i njegov razorno-dijalektički, postfikcionalni i diskurzivno-eseijistički kraj.

U tako koncipiranoj, postfikcionalnoj završnici antiromana Ristić, dakle, razvija jedan integralni *hegelijanski avangardizam*. Hegelovsko razumevanje apsolutnog i svetskog duha, dijalektike i negacije, slobode i nužnosti, obznanjeni su kao osnova jednog pogleda na svet i umetnost, iz kojeg je izrasla ne samo struktura antiromana već i razumevanje one društvene i istorijske stvarnosti ka kojoj se struktura dijalektičke fikcije otvara. Da bi se razumela *pukotina* kroz koju je iz knjige *Bez mere*, kao poetičkog „koraka od sedam milja“ (Ristić), bilo moguće iskoračiti u dalji tok *ristićevskog opusa* kao „raščlanjenog govora u napretku“, neophodno je razumeti integral između hegelijanske strukture antiromana i šireg hegelijanskog poimanja stvarnosti, istorije i avangardnog delovanja koji Ristić uspostavlja u završnici antiromana. Te šire hegelijanske postavke antiromana, koje kontekstualizuju njegovu dijalektičku strukturu, pokazuju kako je Hegelova filozofija duha bila prilagođena radikalizovano avangardnim i uzorno nadrealističkim poetičkim stanovištima. U tom procesu adaptacije, Ristićev, kao i nadrealistički hegelijanizam uopšte, otkriva ne samo socijalno revolucionarne i

negativističke potencijale dijalektičke metode, čime je saglasan sa marksističkim reinterpretacijama Hegela, već i Hegela koji može da primi psihoanalitičku koncepciju subjekta i podrži novi, avangardni odnos prema jeziku, što je distinktivno nadrealistički po-etički dopis. Preko Hegelove „metodologije duha“ Ristić, dalje, promišlja ne samo *smrt (građanske) umetnosti*, metafizičku *nužnost* i etičku *nepotkupivost* avangarde, već i *postestetičku estetiku* koja uvodi nove determinante u poimanje estetske činjenice, vrednosti i mesta poezije u „prolomima“ modernog duha.

### 1) Epigrafski citat

Na koje sve načine Ristić utkiva Hegelovu filozofiju u tkivo svog antiromana? Možemo krenuti od ključnog hegelijanskog poglavlja *Bez mere*, poglavlja „Stvarnost“, koje je nosilo epigraf iz Hegelove *Fenomenologije duha*: „Beide Welten sind versöhnt, und der Himmel auf die Erde herunter verpflanzt“; u prevodu: „Oba su sveta izmirena, i nebo je preseljeno dole na zemlju“ (Hegel 1979: 341). Citirani iskaz karakterističan je za poetsko-refleksivne figure *Fenomenologije*, koje će, u antiromanesknoj strukturi koja ih evocira, imati „odraz“ u čitavom repertoaru poetskih figura i metafora koje Ristić koristi kada primenjuje hegelijanske koncepte. Taj *figuralni* način govora neophodno je imati na umu kako bi se uopšte identifikovala mesta na kojima Ristić aktivira hegelijanske pojmove i imanentno ih povezuje sa antiromaneskim projektom.

Filozofska metafora u *dijalektičkoj fikciji* često je samo alternativni lik neke imanentnopoetičke figure. Kada Ristić, na primer, govori o *brodolomu* pojma stvarnosti, o rušenju „gorkog grada“ ili „olupinama lađe“ građanskog pozitivizma, te esejističke metafore nisu samo hegelijanske figure za destruktivnu prirodu dijalektičke negacije i prolome duha koji u nezaustavljivom napredovanju ka slobodi „probija“ svoje okvire i okove, već i metafore koje evociraju imanentno-poetičke figure *romana o Romanu* i njegove pustolovne matrice (olupine Turčinove lađe, gotski zamak). Na sličan način, citat iz Hegelove *Fenomenologije* nije sasvim „strano telo“ u diskursu antiromana, pošto se nadovezuje na njegovu internu, antinomičnu imaginaciju, čija je simbolička topologija obuhvatala upravo raspon i dijalektičke relacije između *neba*, *zemlje* i *neba pod zemljom* (nesvesnog), odnosno nadrealnosti (večnost) i realnosti (imanencija). To prožimanje filozofskih koncepata sa poetsko-diskurzivnim figurama već aktivnim u simboličkoj

matrici antiromana je jedna od globalnih strategija pri Ristićevoj „apsorpciji“ Hegelove filozofije, koja je na taj način stupala u prisnije, mikrostilističko i intratekstualno „prošivanje“ sa teksturom dela. Često isticana romanesknost Hegelove *Fenomenologije* kao odiseje i pustolovine Duha, dobija zanimljivu repliku u diskursu *gotskog* antiromana kao *dijalektičke fikcije*, gde se ukrštanje filozofsko-refleksivnih i poetsko-formalnih figura ostvaruje na još prirodniji, ali često i nevidljiviji način.

Jedan od primera tog prisnijeg i nevidljivijeg „prošivanja“ hegelijanskog citata i teksta antiromana može se ilustrovati dinamikom u koju je uveden preko tipografsko-prostorne, neverbalne i materijalne razine dela. Posmatrajmo, na primer, interakciju između epigrafa iz *Fenomenologije duha* i prvih redova poglavlja, iznad kojih on stoji kao neka vrsta „zastave“ na beloj margini.<sup>355</sup> Ono o čemu je *epigraf govorio* postaje najpre ono što se *epigrafu događa* u prvim redovima teksta, koji su taj epigraf o spuštanju neba na zemlju iz njegove „nebeske“ pozicije *iznad* teksta „oborili“ u rečni tok teksta. To spuštanje epigrafa u tekst istovremeno je *prizemljenje* jednog filozofskog iskaza (s poetskim potencijalima) u poetski diskurs (s filozofskim pretenzijama), kao i detronizacija i rastakanje monološke tuđe reči u dijalogizovane „moje reči“. Ostajući istovremeno *iznad teksta* i *u tekstu*, epigraf će se u njegovim prvim redovima *ogledati* kao u nekoj vrsti izvrnutog *ogledala*, a ta je sugestija samo pojačana metaforizacijom *teksta* kao *vode*. I kao što se ne može „dvaput u istu reku sići“, tako se ni Hegelova reč ne može ponoviti kao doslovni citat i identitet, već prerasta u aktualizujuću parafrazu, razlomljeni i *iskrivljeni odraz*, kao nebo „ne više nepomično i nad nama“, već „za spas svoj oboreno u proticanje reke“ (a ne na zemlju, kao izvorno u citatu), tj. oboreno u Ristićev tekst koji to saopštava.

Niz delotvornih semantičkih operacija između epigrafa i teksta, predstavlja, dakle, čitav jedan mikronarativ, tekstualni događaj koji se odvija relativno autonomno i bez pažljivog čitanja gotovo *neopažljivo*, premda se zasniva upravo na paratekstualnom, prostorno-vizuelnom, perceptivno opažljivom odnosu „neba“ epigrafa i „podneblja“ teksta. Pad epigrafa u tekst je pad hegelijanske ideje u *imanenciju*, istoriju, rečne tokove

---

<sup>355</sup> Prva rečenica poglavlja stvarnost počinjala je sa tri tačke, uvodeći u rečni tok prvog paragrafa: „... samo zahvatam, hodajući, prvu šaku nepovezane vode, rasprsle, rasjale u kapljicama, jednog tek početnog, tek najavljenog rečnog toka. Ne možeš, kaže Heraklit, dvaput u istu reku sići, jer uvek će te nove vode kupati. Lutam po uvek novim vodama neba, ne više nepomičnog i nad nama, za spas svoj oborenog u proticanje reke, u moje reči, u lugove prolaznih doba godišnjih, u oranja, u zanjihava žita. Da ne tražim pouzdanost u nepomičnosti, i u tom lutanju da uvek nalazim svoj put“ (Ristić 1986: 225).

dijalektike stvarnosti, o čemu antiromaneskno poglavlje i govori. Tako se prvi paragraf poglavlja „Stvarnost“ čita kao narativ o para- i inter-tekstualnosti, kao *parodia* (u izvornom smislu: pesma pored, pripev) hegelovskog citata. To je približno način na koji Ristić posmatra materijalnost teksta i knjige kao sastavni deo proizvodnje estetskog učnika i smisla.

Pored smisla *izmirenja suprotnosti* („oba su sveta izmirena“), citiranje Hegelovog iskaza računa i na *smer* naznačene „transplantacije“, koja je nebo (nadrealnost, večnost) spuštala na zemlju, u imanenciju ljudskog sveta i istorije, što je u *Bez mere* često oličeno figurom „savijanja“ neba do zemlje.<sup>356</sup> Taj afinitet između bretonovskog i hegelovskog *immanentizma* možda je najbolje oličen u jednom od omiljenih citata iz Hegela u nadrealizmu. Reč je o poznatom iskazu iz predgovora *Filozofiji prava* da: „što je zbiljsko, to je umno; a što je umno, to je zbiljsko“ (Hegel 1989: 17).<sup>357</sup> U meri u kojoj nadrealizam sebe (samo)razumeva kao obnavljanje procesa evropske prosvećenosti i postavljanje zahteva za izgradnjom nove, postburžoaske i postracionalističke kulture, i mesto sa kojeg Ristić preuzima citat može imati dublje kulturno-političko značenje. Epigrafski citat potiče iz odeljka *Fenomenologije duha* koji govori o „laiciziranom nebu“ prosvetiteljstva,<sup>358</sup> čiji će san o apsolutnoj slobodi realizovati Francuska revolucija, što vraća neuralgičnom odnosu između nadrealističke revolucije i epohe francuske prosvećenosti.

## 2) Idealizam i stvarnost duha

Poglavlje „Stvarnost“ donosilo je konačnu autorsku „deklaraciju“ o poimanju stvarnosti i optimalnoj poziciji subjekta u njoj. Ono što u prvi mah može začuditi jesu Ristićeve rezolutno *metafizičke* i *idealističke* pozicije, inače karakterističnije za prvu,

---

<sup>356</sup> Takva je apokaliptička topografija dramske završnice antiromana: „I razlomilo se nebo: mlečni put savio se nad jednom dolinom“ (152). „Šta su mi ta nečitka znamenja koja do zemlje savijaju nebo, koja do naših stopa produžuju senke zalazeće natprirodnosti?“ (208).

<sup>357</sup> Ili, u nešto razvijenijem obliku: „da je filozofija, budući da je *pronicanje umnoga*, upravo zato shvaćanje *prisutnoga i zbiljskoga*, a ne postavljanje nečega *onostranoga*, koje bi bogzna gdje trebalo biti – ili o čemu se, u stvari, zacijelo može kazati gdje je, naime da je u zabludi jednostranog, praznog rezoniranja“ (Hegel 1989: 16). Iz navedenog stava izvodi se određenje Hegela kao revolucionarnog mislioca (v. Kangrga 1988: 97).

<sup>358</sup> Deo *Fenomenologije* iz kog je citat preuzet, sumirao je „istinu“ epohe prosvetiteljstva, ishodište njegove borbe sa verom i san o „laiciziranom nebu“, koji će svoju istorijsku realizaciju dobiti u apsolutnoj slobodi i užasu Francuske revolucije kao „pokušaju da se, na zemlji, ostvari kršćanski ideal“ (Kojève 1964: 151, 158). O smislu citata i odeljka, v. i Milisavljević 2006: 262–267.

romantičku i otkrivalačku fazu nadrealističkog pokreta. Ristićeva propozicija o stvarnosti zasnovana je na radikalizovanom poricanju „stvarnosti stvarnosti“, dok je, s druge strane, pojam stvarnosti eksplicitno podveden pod hegelovsku stvarnost Duha. Duh je, po Ristiću, ona „najstvarnija stvarnost“, jer

„Ako i nije SVE, i podjednako jačinom, podjednako stvarno, ako i nije sve stvarnost, ono što bi, kad bi se moglo postaviti to stepenovanje, bila 'najstvarnija stvarnost', pre svega drugog bio bi DUH. Potpuno odsustvo mog filozofskog obrazovanja jedva mi dozvoljava da vas ovom prilikom opomenem na Hegelovo shvatanje *konkretnog*“ (213).<sup>359</sup>

Ristić „zaista veruje“ da su „duhu imanentne SVE mogućnosti, i, po Hegelu, da je 'apsolutno' imanentno celom procesu našeg bivanja, da ono nije princip prirode i duha, da je ono sâmo priroda i duh“ (233). Duh je u svom bivanju i samorealizaciji objektivan i sasvim nezavistan od toga da li pojedinac osvešćuje ritmove njegovog dijalektičkog samorazvoja. Jer „u suštini ništa ne može da omete proces neprestanog bivanja“ (233), nema apstraktnih i nestvarnih „korita“ kojima se može „prilagoditi duh, čiji razvoj svoje življenje i dalje mnome neumitno produžava“ (228) i „on samo, među neizbežno skućenim kategorijama koje mu u datom momentu stoje na raspoloženju, bira sebi sredstvo. Ni vi, ni ja, ni naše sujete, [...] nismo ništa pred njim“ (223).

Ristićeva antirealistička orijentacija nalazi oslonac u idealističkoj filozofiji posredovanja i rezultuje radikalizovanim proklamacijama o derealizaciji predmeta i stvarnosti. Ta idealistička i antimaterijalistička stanovišta su u *Bez mere* bila tako zaoštreno postulirana da je Ristić pri reizdanju antiromana osetio potrebu da se u dva navrata na njih osvrne, pravdajući ih kao „dokument o jednoj etapi u jednom idejnu razvoju“, koji ga, kao ni nadrealiste uopšte, nije sprečio da dođe do „dijalektičko-materijalističkih stavova i zaključaka“ (268). Jedan od najizrazitijih primera te nadrealističke „derealizacije“ i poricanja „stvarnosti stvarnosti“ bio je navod Tolstojeve sumnje, zapisane „negde u njegovom dnevniku“, u postojanje *stola* pred njim – „Ovde

---

<sup>359</sup> Ristić u fusnoti ipak daje bliže određenje kategorije *konkretnog*, kao „jedinstva koje podrazumeva razlike“ i potpuno je „determinisano svim svojim relacijama“, ciljajući zapravo na apsolutnu ideju i duh kao ono što je, u punoj složenosti i određenosti, zapravo *najkonkretnije*: „U tom smislu, ono što je najkonkretnije, to je duh; naprotiv, apstrakcije su: osobeno (partikularno), ukoliko je izdvojeno od opšteg osećajnom percepcijom, i opšte, ukoliko je izdvojeno od osobenog razmišljanjem razuma“ (213). Ristić je prvobitno nameravao, kako to vidimo u „Manuskriptu *Bez mere*“ (A6), da upotrebi pojam „univerzalno konkretnog“, koji pominje i u nacrtu doktorske teze *Metafizika novinskih vesti* (Ristić 1985: 247).

vidim jedan sto, a možda tu postoji samo pola stola, a možda nema stola uopšte?“ (213).<sup>360</sup>

Ovaj primer svojom strukturom evocira dva srodna momenta derealizacije predmeta u *Bez mere*. Prvi su platonističke spekulacije o stvarnom i idealnom *stolu* na/kao „geometrijskom mestu“ pisanja, date u poglavlju „Mansarda mistifikacije“. Ali u tolstojevskom odlomku, već i na ravni stilske artikulacije, nije teško prepoznati i refleks Bretonove parabole o *protejskoj luli*, zabeležene u privatnom razgovoru koji je Ristić na više mesta skriveno citirao u *Bez mere*. Kao i Tolstojev sto, i Bretonova lula bila je „pouka“ o disocijaciji predmeta/pojma jer „ostaje da je za nas [...] ova lula staklo, da je to prozor jedne tamnice, i još sama ta tamnica, i još čovek koji se nalazi u toj tamnici, i najzad da to uopšte nije lula“ (prema Ristić 1985: 199). Bretonovska *parabola u luli*, zabeležena možda jedino u Ristićevom sećanju, dnevničkim zapisima i transpozicijama u *Bez mere*, strukturno je analogna i po svoj prilici predstavlja „prethodnicu“ i jednu od varijacija istog onog manje „dobročudnog“ sleda kontradikcija i preobražaja kojima je Breton u *Drugom manifestu* podvrgao *pojam ruže*, i to kao primer u kom smeru bi trebalo inovirati i radikalizovati hegelijansku dijalektičku metodu.<sup>361</sup>

Ristićevo ubeđenje o iluzornosti materije i „neverovanje u stvarnost stvarnosti“ još je radikalnije izloženo u primeru sa *slomljenom čašom*, uz motiv stepenovanja duž „lestvica svesnih kategorija“ koji nosi nesumnjive hegelijanske konotacije.<sup>362</sup>

„Što se od materije pravi nameštaj, dinamomašine, hartija na kojoj pišem, ne dokazuje ni namjmanje da sva ta materija nije iluzorna. Fabrikacija stakla, upotreba čaše, zvek njen kada se razbije, krv koja poteče posećem li se njom, moj bol. . . i još ne verujem da staklo postoji! Lako je

<sup>360</sup> Ristić Tolstojevu dnevničku sumnju navodi „onako kako mi je iz detinjstva ostala u sećanju“ (1986: 213). U spisku iz „Dnevnika moje lektire“ (1917–1920), koji iznosi u „naknadnom pariskom dnevniku“, Ristić posredno razrešava ovu referencu kad kao deo svojih mladićkih čitanja navodi i Tolstoja, i to „ne neki njegov roman, nego intiman dnevnik iz 1910“ (Ristić 1989: 239).

<sup>361</sup> Paradoksalna (vremenski nemoguća, ali evidentna) intertekstualnost između Bretonovog *Drugog manifesta* i Ristićevog *Bez mere* obuhvatala je jedan „protejski“ niz citatnih i autocitatnih preobraženja. Bretonova parabola o luli, koju je Ristić zabeležio kao element njihovog razgovora iz 1926, u *Bez mere* je dobila višestruki odjek – u *ruži sna*, Tolstojevom *stolu* i *stolu na vrhu zamka*. Breton je u svom primeru sa ružom u *Drugom manifestu* verovatno sledio srodan kurs razmišljanja na temelju kog je, u razgovoru s Ristićem, uobličio parabolu o luli. Ristić je po svoj prilici preduhitrio Bretona u ekspliciranju njegove vlastite misli: *lula* je postala *ruža* već u *Bez mere* (1928), tako da je, parafrazirajući Bretona pre nego što Breton bude parafrazirao samog sebe u *Drugom manifestu* (1929), Ristić *de facto* naveo Bretona da *post festum* parafrazira Ristića. Ipak, čak i da je ovaj sled razmišljanja o parafrazama tačan, (pre)ostaje nerazjašnivo intertekstualno „čudo“ ezoterijske *ruže*, naime Ristićevog izbora da Bretonovu lulu transformiše u ružu, kao što će to i sam Breton učiniti u *Drugom manifestu*.

<sup>362</sup> Jedna od poznatih studija o Hegelovoj *Fenomenologiji* nosi naziv *Hegelove lestvice* (H. S. Harris, *Hegel's Ladder*, 1997). Metaforu lestvica Hegel koristi u Predgovoru za *Fenomenologiju duha* (Hegel 1979: 14).



ovaj način mišljenja preneti sa stepena na stepen duž celih lestvica svesnih kategorija. Od imaginarne sirovine izrađujemo imaginarne konstrukcije, koje se bez po muke podvrgavaju imaginarnim zakonima. Na drugoj strani, društvene nauke, psihologija, estetika, podražavaju taj isti način postanka i razvića“ (214).

Irealistička i idealistička stanovišta, usmerena protiv građanskog materijalizma i pozitivizma, nadovezuju se na naglašeni subjektivizam i povlašćeni status unutrašnjih percepcija i fantazija u nadrealističkom antiromanu. Unutrašnji svet halucinacija, sna, vizija ili iskustva nesvesnog u jeziku, nisu ništa (ne)stvarniji od spoljašnjih percepcija: „Te halucinacije nisu bespredmetna maštanja i varke, jer ništa mi nije istinitija neka svakodnevna, iskustvom potvrđena i predviđena percepcija“ (229). U tom favorizovanju stvarnosti duha, gde stvarnost dobija punoću i postaje konkretna tek napuštanjem materijalne neposrednosti jednako kao i napuštanjem apstraktnog mišljenja, začinje se deteriorizacija hegelijanskog mišljenja u smeru koji mu je mogla dati specifično nadrealistička poetika, s njenim avangardnim poimanjem jezika i integracijom iskustva psihoanalize.

### 3) Jezički nominalizam

Kako je govorio Ferdinand Alkije, nije slučajno da „reč nad-realizam i meta-fizika imaju istu strukturu“ (Alquié 1955: 61). Poricanje „stvarnosti stvarnosti“ i idealistička propozicija o primatu duha povezaće se sa mističko-metafizičkim shvatanjem jezika i nesvesnog u nadrealizmu. Onako kako spoljašnja stvarnost nije stvarnija od unutrašnjih percepcija i halucinacija, ona nema primat ni u odnosu na *stvarnost jezika*, o čijoj se prirodi drugačije razmišlja nakon iskustva frejdovske psihoanalize i nadrealističkog automatizma.

Nadrealizam je poklanjao dosta pažnje epistemološkim i filozofskim pitanjima jezika (up. Chénieux-Gendron 1990: 57 i dalje). Ono što je poznato kao tzv. lingvistički obrt u teorijskoj i filozofskoj misli 20. veka, u nadrealizmu je zahvaljujući metodi automatskog pisanja bilo vrlo rano povezano sa psihoanalitičkim uvidima i fenomenom nesvesnog. Po A. Balakian jedinstvena i diferentna pozicija nadrealizma u istoriji književnosti počiva upravo na toj programskoj konvergenciji „krize jezika i revizije pojma same duhovnosti“ (Balakian 1970: 19). Nadrealizam je po Bretonu pre svega

jedna „operacija velikih razmera vršena nad govorom“, „ponovno otkriće tajne jezika“ i njegovo oslobađanje od utilitarne upotrebe (Breton 1969: 297). Bila je to, kako će Ristić pisati u „nadsadnom pariskom dnevniku“, celovekovna, „duga i komplikovana borba za duboki preobražaj izvornog smisla i organske strukture govora kao osnovnog izražajnog sredstva“ (Ristić 1989: 215), koji bi govoru vratio „svu njegovu nezavisnost, njegov suverenitet i njegov integritet“, tj. „iracionalnu, magijsku moć inkantacije, halucinacije i hipnoze koju je nekad imao“ (213). Takvo shvatanje jezika obeležava Ristićevu misao od *Bez mere* do poznih esejiističkih meditacija.

Iskustvo automatskog pisanja upućivalo je na radikalnu de pragmatizaciju jezika, koji se više ne shvata kao utilitarno sredstvo interpersonalne komunikacije već kao vrsta mistične materije i metafizičkog i heurističkog organa. Jezik u nadrealizmu, kako je isticao još Benjamin,<sup>363</sup> ima prednost nad subjektom, mišlju i stvarnošću. Nadrealizam je gajio „totalno poverenje u jezik u *njegovoj moći oslovljavanja*“, on je fenomen „oko kojeg se realnost redefiniše“, a „intencija [se] uobličava zajedno sa rečima i znakovima“ (Chénieux-Gendron 1990: 123). Krunski izraz tog favorizovanja jezika bio je tzv. nadrealistički *nominalizam*, stanovište po kom misao postoji tek i samo u „testu reči“ i njihovim semantičkim odjecima „niz padine igara reči, simbola i homonimija“ (Ristić). Klasične formulacije tog nominalizma kao jezičkog idealizma u *Bez mere* mogu se naći u odlomcima poput ovih:

„Izraz, kao takav, stvara ideju, i u samom obrtu rečenica, u samoj moći reči leži smisao, ili bar dopuna smisla, što je svakako jedino opravdanje izraza. Misao postoji tek u rečima, baš tako povezanim, pa su one, ne samo svojim smislom, koga se neverno drže, no i samom svojom sopstvenom kreativnom snagom delo misli“ (Ristić 1986: 227).

„Ne mislim da se ispod ovih [reči] nešto krije, one su same raj i pakao tog hleba, one su sam taj hleb. One su same dočaravanje svih misterija i zapleta srca i sveta, iskustva i snova. A kada bi svaka od njih stajala usamljena, da li bi i onda imala svoju razvučenu povorku nostalgija i evokacija, odjeka na sve strane. I same: dvosmislene, hiljadusmislene, bukvalne, prenosne“ (131).

---

<sup>363</sup> To je dislocirani, „nemački posmatrač“ pokreta Benjamin naglasio u svom eseju o nadrealističkoj „profanoj iluminaciji“: „onde gde je ostao sam jezik, onde gde su zvuk i slika i slika i zvuk sa automatskom pouzdanošću tako srećno prelazili jedno u drugo da za petparac 'smisla' nije preostala više nikakva pukotina. Slika i jezik imaju prvenstvo. Breton beleži: 'Tiho. Hoću da prođem tamo kuda još niko nije prošao, tiho! – Posle Vas, najdraži jeziče'. Jezik ima prednost. Ne samo pred smislom. Čak i pred sopstvenim Ja. U strukturi sveta san rastače individualnost kao šupalj zub“ (Benjamin 1974: 259–260).

„Oblik postaje sadržaj [...] Iz samih reči postaje ova tragedija, jer reči nisu ruho za jednu misao koja bi im prethodila, one nisu samo oblik, one su i izvor i suština, neizbežnost i ostvarenje neizbežnosti“ (155).

Ristić se povodom ovih stanovišta poziva na A. Bergsona i citira prvu rečenicu *Ogleda o neposrednim činjenicama svesti* („Mi neizbežno mislimo rečima, i izražavamo se najčešće u prostoru“). Istim povodom mogao je citirati i Aragonov programski tekst „Talas snova“ (1924), gde je nadrealizam bio određen kao „apsolutni nominalizam“,<sup>364</sup> uz tvrdnju da je „mentalna supstanca“ otkrivena kroz automatsko pisanje i hipnotičke seanse bila upravo *jezik*, tj. „sam rečnik“: „nema misli izvan reči: celokupno nadrealističko iskustvo svedoči o toj propoziciji“ (Aragon 2003: 5).

U favorizovanju jezika i razumevanju produkata automatizma kao neraščlanjivog jedinstva sadržine i forme, oruđa i sirovine, sna i materije, kod Ristića se, kao i u nadrealističkoj poetici uopšte, prožimaju dva naglaska u shvatanju odnosa između jezika i nesvesnog/nadstvarnosti, koji bi se mogli odrediti kao (bretonovski) *realizam* i (aragonovski) *nominalizam*. Termini dopiru iz poznate srednjovekovne debate između realista i nominalista, koja se, u najkraćem, sastojala u sukobu (realističkog) shvatanja po kojem pojmovi i opštosti imaju svoje realno postojanje u stvarima ili van njih, dakle „po sebi i za sebe izvan subjekta koji misli“ (Hegel, *Istorija filozofije* 3, 138), odnosno (nominalističkog) shvatanja po kojem je ono što je univerzalno „samo predstava, subjektivno uopštenje, proizvod duha koji misli“, dakle samo „ime“, „nešto formalno“ (139). Nasuprot današnjem poimanju realizma, srednjovekovni realizam bio je, dakle, oznaka za nešto što bismo danas pre zvali idealizmom i platonizmom. Pitanje koje se postavlja jeste u kakvom su odnosu arbitrarnost nadrealističkog automatizma i verovanje u „realnost“ njime prizvanog ili uprisutnjenog sveta, nesvesnog, odnosno nadrealnosti.

Valter Benjamin, u poznatom eseju o nadrealizmu iz 1929, podseća na Bretnovo stanovište, iz „Uvoda u razgovor o nedovoljnosti stvarnosti“, da se „filozofski realizam srednjeg veka nalazi u temelju pesničkog iskustva“, ali i na to da je taj bretnovski „realizam – verovanje, dakle, u stvarno posebno postojanje pojmova, bilo van stvari, bilo u njima samima – uvek brzo prelazilo iz logičkog carstva pojmova u magično carstvo

---

<sup>364</sup> Ristić na jedom mestu eksplicitno pominje nominalizam: „O lisnate vizije pomračenja, nominalizma, prevratničkog čuda, ljubavi...“ (137).

reči“ (Benjamin 1974: 265). Sve ono što je u nadrealizmu i avangardi proizvod verbalnog ili tipografskog eksperimenta, „pasionirane igre fonetičkog i grafičkog preobrzavanja“, jesu zapravo „magični eksperimenti rečima, a ne artističke igrarije“; tu se „mešaju parola, čarodbnna formula i pojam“, tako da – i tu Benjamin citira Apolinera – te „'sintetičke pesme stvaraju nove suštine“ (265). Ono što Benjamin želi da nagovesti jeste svojevrsni *spoj realizma i nominalizma* u nadrealističkoj „magiji jezika“, koja iz arbitrarnosti nominalističke „igrarije“ izvodi zapravo „nove suštine“. Taj drugi, nominalistički akcenat, jedna od najzanimljivijih implikacija nadrealističkog istraživanja jezika i/kao nesvesnog, kod Aragona i Ristića bio je i otvoreno nazivan *nominalizmom* i postuliran pre svega kao primat jezika nad mišlju i subjektom: potpuna arbitrarnost jezika jeste ona koja subjekt i svest otvara za realizam „novih suština“.

Pristup realnim suštinama sada bi, dakle, bio omogućen nominalističkom arbitraranošću jezika, automatizmom kojem se subjekt prepušta upravo da bi u toj slobodi pronašao tačku u kojoj dolazi do kratkog spoja slobode i nužnosti, materije i forme. Ta prava poezija, koja nije „apstraktni kaligram“ već samodovoljni „konkretni predmet“, „živi kip“ u kojem su sjedinjeni sadržaj i forma, jeste ono što je Ristić pokušao da ostvari nadrealističkom dramom „Doživotna sloboda“ kao jezičkom materijalizacijom nesvesnog. U toj drami teorijske teze o magijskom poimanju jezika, performativnosti, konkretizaciji i participaciji (realizam), kao i o iluzionizmu, označiteljskim maskama i protejskim odlaganjima (nominalizam), bile su i eksplicitno obrazlagane u govorima ezoterijskih junaka Magije i Demona. Realizam „novih suština“ u nadrealizmu vezan je za realnost nesvesnog.

#### 4) Jezik, nesvesno i nadrealnost

U Ristićevom diskursu dolazi do kontaminacije hegelijanizma i psihoanalize, čije je komponente teško izolovati u čistom ili doktrinarnom obliku. Takav je i slučaj sa nadrealističkim pojmom *nadstvarnosti*, koji podjednako baštini hegelijanski idealizam, psihoanalitičko nesvesno i avangardno poimanje jezika i poetske delatnosti.

Jezik, nesvesno i decentrirani subjekt su se prvi put na epohalan, eksploratoran i heuristički način sreli u nadrealizmu, u vreme i na način koji će obeležiti i Lakanovo intelektualno formiranje i voditi daljem susretu (strukturalne) lingvistike i (Frojdovog)

nesvesnog, na čijem ishodištu „psihoanalitičko iskustvo [...] otkriva u nesvesnom celu strukturu jezika“ (Lakan 1983: 151). Kao što je Duh po Ristiću jedina i prava stvarnost, jezik je prva stvarnost onoga što njime kroz automatsko pisanje biva dozvano i materijalizovano: „ono podzemno komešanje jednog sveta koji ništa ne PREDSTAVLJA, sa milionima priviđenja“ (Ristić 1986: 169). Nemimetičko i antireferencijalno automatsko pismo je uprisutnjavalo ono čemu je jezik bio jedina stvarnost, prva „odora“, maska i/kao ostvarenje. Prava poezija, poezija kao konkretni predmet i neraščlanjivo jedinstvo sadržine i forme, jeste ona koja je „posrednik, medium za nadrealni glas“ (Ristić 1986: 232). Breton je, kao što smo videli, kroz sličnu figuru „spojenog suda“ forme i sadržine, tj. identiteta „sadržatelja i sadržaja“, opisivao načelo imanencije nadrealnog u stvarnosti. Poetski automatizam, po Ristiću, vodi onoj „krajnosti gde jedan izraz tek postaje bitan“ (219), to su tekstovi „čiji je postupak samom sebi dovoljan“, „koji ništa ne 'opisuju“ i „koji nisu apstraktni kaligrami već oni sami konkretni predmeti, sinteza sadržine i izraza gde se ovi ne mogu raščlaniti“ (227). Jezik, govor i reči su samodovoljna, primarna i svemoćna, gotovo mistična *materija*, „iščupana iz podsvesti“, uz vizuju čoveka kao svojevrsnog *bića u jeziku i bića za jezik*:

„Ne znamo šta nosimo među zubima, kakav nadčovečni nož, kakav nebeski zalogaj! I tom materijom zar, koja me prevazilazi svojom samostalnošću, svojom plodnošću, svojom jedinstvenom svemoćnošću, ja pokušavam da vodim ove nezavisne potoke, ove brdske železnice! / Kao klješće od zlata, od gvožđa, reči se zarivaju bez moje volje u krvave rovove mojih preživljenih, nepreživljenih drhtaja, i sa tim mekim gvožđem, iščupanim iz podsvesti, kao sad već nerazdeljivi amalgam oruđa i sirovine, sna i materije, one se, reči, uobličavaju u ove reči. Ostajući tako ono što su i bile, a obmanjujući me da sam im ja dao život!“ (131–132).

Ristić jezik posmatra kao neku vrstu epistemološkog i heurističkog organa, ali i oruđe nerazrešive enigmatičnosti i magijskog karaktera, koje koriste „oni koji i ne znajući, izgovaraju time magijsku formulu 'Sezame, otvori se!“ (130). Reči su jedno od „najstrašnijih, najutešnijih oruđa kojima čovek sebi rije pećinu, rov, ili grob, u tvrdim, neprijateljskim, groznim nizijama sudbine i zemlje. Demonske, na izgled inertne, one se opiru svojom neprozirnom tajnom, svojom nerazrešivom zagonetnošću“ (127). Preko jezika, koji je u automatizmu direktno vezan za nesvesno, i nadrealistička *nadstvarnost* ili večnost jasnije se vidi u psihoanalitičkim konturama: „Ista iracionalna snaga nečega

što pada u našu varljivu javu iz dubokih nepoznatih visina, a koja je ipak najličnija snaga samoga čoveka, jer te nepoznate visine leže na dnu njega samog, nedotaknute ili jedva dotaknute, letom trenutaka, vetrom bdenja, vejanjem saznanja“ (134).

Oslanjajući se na Hegelovu filozofiju kako bi razbili okove tradicionalne estetike, nadrealisti estetizuju Hegela, približavajući večnost duha večnom 'romoru' i dijalektici nesvesnog. Hegelovsko negiranje apstraktnog razumskog rezonovanja otvaralo je put ne samo zamašnjim formama mišljenja već i *zamašnjem opsegu same stvarnosti*, koja „ne samo da nije već izgrađena, i od praiskoni razastrta pred čovekom kao teren za njegova ispitivanja, bez veze sa njegovom mišlju, ne samo da je u neprestanom postajanju, već je i daleko zamašnija no što se to pretpostavlja“ (228). Ono što je ta „zamašnija“ stvarnost pre svega morala da obuhvati jeste ono „van razuma“, stvarnost frejdovskog *nesvesnog*.<sup>365</sup> Nadrealistička estetika bila je verovatno jedan od prvih diskurzivnih prostora na kom se Hegelova *fenomenologija duha* susretala sa novom, psihoanalitički zasnovanom, *fenomenologijom iracionalnog*.<sup>366</sup>

Ako je poezija ona kojoj je nebo otvoreno, a dijalektika ta koja je nebo spustila na zemlju, u stvarnost, nadrealizam tu hegelijanski shvaćenu stvarnost proširuje tako da obuhvati psihološke „rudnike“ nesvesnog. U približavanju pojma *duha*, kome su imanentne sve mogućnosi, i *nesvesnog*, Ristić je blizak Aragonu, kojeg je čitanje Šelinga i Hegela tokom pisanja programsko-esejističkih delova *Seljaka u Parizu*, vodilo sličnim zaključcima i povezivanju *mita, apsoluta* i *nesvesnog* (v. Chénieux-Gendron 1983: 180). Primat jezika i hegelijanski inspirisana devalorizacija stvarnosti u nadrealizmu sarađuju na način koji je „jeretički“ i iz perspektive ortodoksnog hegelijanizma i iz perspektive klasične psihoanalize. Zanimljivo je da u tom heterodoksnom spajanju Hegela i Frojda nije samo psihoanaliza ta koja modernizuje filozofski idealizam. Kroz avangardizovanog Hegela nadrealizam sluti kompleksniju, nesvodiviju i heterogeniju prirodu nesvesnog. To što se čini kao mistički višak u nadrealističkom razumevanju jezika i nesvesnog, Ristiću zapravo služi za kritiku psihoanalize i njenih konceptualnih ograničenja. Jer „otkrovenje je izvor koji se ne može opredeliti“ i „čak nijedna psihoanaliza na svetu nije

---

<sup>365</sup> „I moj 'razum' podrazumeva sve što *oni* stavljaju van razuma, kao što trenutno polažem da moja 'stvarnost' označi i sve ono što neće njihov utešni dualizam, ili grubi skepticizam, ili stupidni psihologizam“ (Ristić 1986: 232).

<sup>366</sup> *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* K. Popovića i M. Ristića (1931) spajao je Frojda, Hegela i marksizam, i može se smatrati direktnim nastavkom filozofsko-poetičkih refleksija i pozicija Ristićevog antiromana.

kadra da prodre u masivna vrela njihova“ (135). Psihoanalitička ispitivanja jesu „razgrnula“ „zavesu pred našom vanrednom vansvesnom misterijom, ali evo da duge pruge čiste svetlosti padaju i sa mnogo daljeg jednog, neiskazanog nesveta. Nikakvo rešetanje neće vas dovesti do one debele rude koja vri i prži pod korom ovih promena“ (135).<sup>367</sup> Ta „debela ruda“ i „vrenje“ nesvesnog jesu heraklitovska metafora za nesvodivo *dijalektičko postajanje* (Werden). Priroda nesvesnog slućena kroz nadrealistićki autmatizam je heterogena, dijalektizovana i hegelizovana, na naćin koji svojim mistićkim komponentama vodi ka jungovskoj, a svojim teorijskim koncekvencama ka lakanovskoj psihoanalizi.

## 5) Hegel i antiliteratura

Osmišljavanje avangardne estetike i programa antiugetnosti kroz adaptiranu kategorijalnu aparaturu Hegelove filozofije predstavlja jedan od najdalekosežnijih teorijsko-diskurzivnih manevara Ristićevog antiromana. U povezivanju jezićkog nominalizma i hegelijanskog idealizma Ristić je, pomenuli smo, najbilibiži stanovistima Aragonovog *Seljaka u Parizu*. I Ristić i Aragon u hegelijanske kategorije uvode tipićno avangardnu senzibilnost za jezik, trop, pesnićku sliku i uopšte ideju o naglašeno *jezićkoj posredovanosti* misli i iskustva, koja u tom obliku nije bila sastavni deo Hegelove misli. U tom domenu, nadrealistićki hegelijanizam slutio je mogućnosti koje će filozofske revalorizacije Hegela u 20. veku sve više isticati u prvi plan.

Za razliku od Ristića, koji će govoriti o jeziku/govoru i izjednaćenju oblika i sadržaja, u Aragonovoj raspravi o transcendentalmom idealizmu, u poslednjem poglavlju *Seljaka iz Pariza*, u fokusu je *pesnićka slika*. Pesnićka slika za Aragona je „oblik saznanja“ i „najdublja moguća svest o konkretnom“, upravo sama svest jer „naćin mišljenja koji ne bi bio slika ni ne postoji“ (Aragon 1964: 245). Slika poseduje „svojstvo materijalizacije koje je sposobno da općini ćoveka“ i navede ga „da u ime svoje logike poveruje u logićku nemogućnost“, i kao i svaka „ćinjenica“ ona „nije u objektu nego u subjektu: ona postoji

---

<sup>367</sup> „Sarađujem, evo, na tom nećastivom i uzvišenom poslu. [...] Prodirati, topiti, spaljivati, obasjavati, ništiti, eksplodirati, izoblićavati, pretapati... bezbrojne su igre vatre. A i kada bi to ukrštanje reći i snova bilo samo plamsanje zgarišta memorije i trulih otpadaka literature koji, kažu, naseljavaju san, zar i onda ćak ne bi bilo opravdanije baciti se na te neposredne date, prionuti na taj mistićni rad, predati mu se, šakama, zgrabiti taj vreli plen koji će nam mođda dati kljuć, no iskoriććavati taj rođaj unutrašnjih snaga za ma koje romansijersko, utilitaristićko, strategijsko, sveštenićko, veštaćko građenje“ (137).

samo u zavisnosti od vremena, to jest od saopštenja“ (246). Ovi stavovi bi se mogli smatrati „ortodoksnim“ stanovištima hegelijanske estetike, kako u pogledu participacije poezije u apsolutnom duhu i metafizičkom saznanju istine, i to putem materijalizacije, očulotvorenja ideje, tako u pogledu nužne posredovanosti, medijacije u poimanju činjenice i objekta. Ali Aragon potom sliku uzdiže do univerzalnog načela spoznaje i principa samog duha, koji prožima sve njegove načine spoznaje: „U području apstraktnog ona je zakon, u području zbivanja činjenica, a u području konkretnog spoznaja“, tako da „imamo dovoljno razloga da smatramo sliku za rezultantu čitavog kretanja duha“ (246). Pošto je metafiziku definisao kao „saznanje konkretnog“, poeziju kao ono što „postoji samo u konkretnom“, a pesničku sliku kao „oblik saznanja“, postaje očigledno da su kod Aragona pesnička slika i poezija bitno izmešteni u odnosu na važno ali ipak podređeno mesto (u odnosu na religiju i filozofiju) koje one imaju u okviru Hegelovog ukupnog sistema. Poezija je izmeštena iz estetičkog i približena *saznajno-refleksivnom* domenu, direktnom metafizičkom spoznavanju konkretnog, „rezultanti“ a ne polazištu „čitavog kretanja duha“.

Sličan proces pomeranja, revizije hegelijanskih polazišta i njihovog približavanja novom epohalnom razumevanju jezika, može se pratiti i u Ristićevom antiromanu. Ristić kreće od nešto drugačije postavljenog problema, u kojem je hegelovska dijalektika bila pre svega snažno oruđe opšte kulturne kritike i uništenja statičkih i racionalističkih struktura mišljenja. Tu možemo pratiti zanimljive efekte nadrealističke avangardizacije Hegela, koji za nadrealiste nije filozof zatvorenog sistema, države, konzervativizma i apstrakcije, već jedan nedogmatičan i nekonvencionalan, polemičan, „heraklitovski“ Hegel, filozof dijalektike, negacije, protivrečnosti, pokreta i promene.

Ta avangardna re-vizija Hegela nije bila bez (istorijskog) osnova. Dijalektička metoda je i za celokupan nemački idealizam bila otkriće „izvorne mogućnosti uma da izađe van granica razumskog mišljenja“ (Гадамер 2003: 9). Hegel je mislilac *negativiteta*, za kojeg je moć duha u tome što „onome što je negativno gleda u lice otvoreno i što se kod njega zadržava. To zadržavanje jeste ona čarobna sila koja to što je negativno preobraća u biće“ (Hegel 1979: 18). Hegelova filozofija, koja je po Gadameru bila „monumentalno“ obnavljanje stare *querelle des anciens et des modernes* (Гадамер 2003: 12), postavljala je kao zadatak nove filozofske situacije to „da se kroz ukidanje čvrsto određenih misli, opštost stvari ostvari i oduhovi“ a „čvrste misli“ učine „tečnim“



(Hegel 1979: 19). Iz perspektive avangardnih mikro zajednica, zanimljivo je i Hegelovo stanovište da je u istoriji novo stanje duha „ezoteričan posed nekolicine pojedinca“, sve dok postepeno ne postane posed razuma i time svih (Hegel 1979: 7). Čak i određena *objektivizacija* koju je Hegelova filozofija unosila kao korektiv besposledičnosti šlegelovske romantičke ironije, analogna je nadrealističkom (samo)prevazilaženju dadaističkog revolta u smeru konstruktivnijih i organizovanijih po-etičkih projekata.

U Ristićevom pesimističnom i revolucionarnom hegelijanizmu nije teško naslutiti upliv literature o odnosu Marksa i Hegela, odnosno markističke naglaske na negativitetu i destruktivnim potencijalima dijalektičke metode. Svoj odnos prema Hegelu Marks je obrazložio u predgovoru drugom izdanju *Kapitala*. Iako svoj dijalektički metod proglašava ne samo za „različit“ već i „direktno suprotan“ Hegelovom, „mistifikacija koju dijalektika trpi u Hegelovim rukama“ po Marksu „ni najmanje ne pobija činjenicu da je on prvi obimno i svesno izveo opšte oblike njenog kretanja“ (Marx 1973: 25). Prema poznatoj Marksovoj formuli, hegelijansku dijalektiku trebalo je „okrenuti tumbe da bismo u mističnome omotu otkrili racionalnu jezgru“ (25). Ristićev avangardizovani Hegel nesumnjivo ima afinitet prema „mističkom jezgru“ Hegelove filozofije duha, ali je upravo kao takvu vidi kao glavno oruđe u napadu na utvrđenje građanskog društva. Marksov opis racionalizacije hegelovske dijalektike u tom smislu važiće i za po-etički program nadrealističkog antiromana, kao i kasnijeg nadrealističkog odnosa prema Hegelu (up. Ristić 2003: 372–377):

„U svom mistificiranom obliku dijalektika je postala nemačka moda jer se činilo da ona glorifikuje postojeće stanje. U svom racionalnom obliku ona izaziva ljutnju i užasavanje buržoazije i njenih doktrinarskih zastupnika, jer u pozitivno razumevanje postojećeg stanja unosi ujedno i razumevanje njegove negacije, njegove nužne propasti; jer svaki nastali oblik shvata u toku kretanja, dakle i njegovoj prolaznoj strani; jer se ni prema čemu ne odnosi sa strahopoštovanjem i jer je u svojoj suštini kritička i revolucionarna“ (Marx 1973: 25).

Hegelova dijalektika i kritika apstraktnog i statičkog mišljenja kod Ristića postaje oslonac za onu „budniju, stvarniju kritiku“ koja omogućava da se „svet kako ga danas shvatamo“ pokaže „možda samo kao konstrukcija izgrađena od apstrakcija, samo izvina za našu lenjost, za naš konformizam, slabija no sablast“ (Ristić 1986: 214). Kritičke potencijale hegelijanske dijalektike Ristić prenosi u domen društveno-duhovne kritike

građanskog mentaliteta i konvencionalnog mišljenja, rušenja „opsena dualističkog, apstraktnog uproščavanja“ i traganja za „drukčije postavljenim diskriminacijama“ koje neće počivati na „plitkim uobičajenim razlikovanjima između stvarnog i nestvarnog, kao i onim između dobrog i zlog, između istinitog i neistinitog, između lepog i ružnog, između prirodnog i natprirodnog, između velikog i malog“ (Ristić 1986: 224, 215).

Integralno postavljen kritičko-dijalektički zahtev olakšavao je transfer kategorije *negacije* u različite „duhovne i društvene“ domene, pa i njen prenos na teren uže estetičkih pitanja. Ona *negacija*, „ono *opiranje* višestruko no sjedinjeno u svojoj višestrukosti, *opiranje* statičkim i optimističkim postavkama koje shvataju i štite svet, duhovni ili društveni, kao već završenu tvorevinu“ (218), biva prenesena na „statičke“ kategorije tradicionalne estetike, poimanje „zatvorene“ kategorije umetničkog dela ili pogleda na odvojivost forme i sadržaja:

„Tako na primer jedan kompleks misli uobličćen u jedan završen pogled na svet, ne dopire, ma koliko bio oštrouman, pronicljiv, svestran, do onog kontinuuma gde plamsaju postanci, nerazdeljivi od opstanaka i nestanaka, prave duhovne suštine. Na svetlosti tog zahteva ruše se zgrade filozofskih sistema i bez detaljne stručne kritike. Ovakav proces prosuđivanja primenjujem instinktivno i na umetnost, gde se kosi sa uobičajenim pogledima na sadržaj i oblik“ (227).

U tom prenosu hegelijanskih kategorija na uži estetički i književni plan dolazi do vrlo zanimljivog manvera, kojim Hegelova filozofija, sa svojim istovremenim uzdizanjem i devalorizovanjem umetnosti, praktično postaje oslonac nadrealističkog programa *antiliterature*, i to u oba njena vida – kao negacije literature, i kao afirmacije Poezije. U tom užem, umetničkom domenu, hegelovske kategorije mobilizuju se za specifično nadrealističke poetičke poglede i potrebe. One su, pored antiliterarnog momenta, obuhvatale i akutno pitanje književnog angažmana, ili poetičke apsorpcije novog „crnog kontinenta“ frejdovskog nesvesnog. Hegel će se u tom nizu poetičkih i diskurzivnih manevara ne jednom naći dvostruko „dubeći na glavi“, ali istovremeno i kao, kako je govorio Engles, „ono novo u liku starog, ono staro u liku novog“ (prema Colletti 1982: 125).

Kako hegelijanska dijalektika i filozofija postaju osnov avangardnog programa *antiliterature*? Ristićevo „instinktivno“ prenošenje dijalektike u domen umetnosti,

značilo je pre svega rušenje estetičkih ograda, a potom i „ograđenosti“ samog estetičkog domena i njegove nedelotvorne i degradirane autonomije. Bez estetskog „rezervata“, ostaje samo neposrednost različitih vidova realizacije samog Duha, koji se, u svom samokretanju ka slobodi, podjednako ispoljava u jednom pesničkom životu, pesničkom delu, ili revolucionarnoj akciji:

„Njegovo mesto ne može da bude vaspostavljeno uskošću jednog basena, pa bila to i umetnost. Uzimajući trenutni oblik jednog pesničkog života ili dela, ili na primer jedne organizovane revolucionarne akcije, on samo, među neizbežno skućenim kategorijama koje mu u datom momentu stoje na raspoloženju, bira sebi sredstvo. Ni vi, ni ja [...] nismo ništa pred njim“ (Ristić 1986: 223).

„Umetnost je već jedna partkularizacija ponižavajuća za duh“, smatra Ristić, i književnost se „ne može književnošću ograditi, kao što se ni stvarnost ne može stvarnošću ograditi“ (218). Poezija nije više u „domu numerisanih muza“, između nje i duha više ne stoje njeni estetički „kuzeni i kuzini“, tj. druge umetnosti, već samo *govor* i *jezik* (v. poetičku „basnu“ o Romanu i Literaturi u poglavlju „Rudnici ili saldo mortale“). „Kažem da je materijal literature, da je materijal pisane poezije, *govor*, koji je inače jedini most [...] između svakog od nas i njegovog suseda“ (126). Nakon nivelisanja različitih estetskih područja, na novom *neumetničkom planu* duha (i jezika), neraščlanjivost oblika i sadržine (p)ostaje novi, *transestetički aksiološki kriterijum*:

„Njihovu (sadržaja i forme) nerazdeljivost jasno vidim u izvesnim tekstovima prave poezije, tj. one *čiji je postupak samom sebi dovoljan*, u tekstovima koji ništa ne 'opisuju', koji nisu samo umetnički oblik nekog prethodnog osećanja, koji nisu samo konture ideja [...] u tekstovima, dakle, koji nisu apstraktni kaligrami, već oni sami konkretni predmeti, sinteza sadržine i izraza gde se ovi ne mogu raščlaniti“ (227).

Nakon rušenja tradicionalnih estetičkih kriterijuma, na novom, *neumetničkom planu* univerzalnosti i nesvodivosti duha, preostaje samo univerzalni medijum jezika/govora i potvrda realizacije duha u njemu kroz kriterij *konkretnog* kao *jednačenja*

*sadržine i oblika*.<sup>368</sup> Dijalektika forme i sadržine bila je opšte mesto romantičke estetike,<sup>369</sup> kao i jedna od važnih kategorija Hegelove estetike i logike.<sup>370</sup> Jedinstvo sadržine i oblika je za Ristića figura, trop, „ne iskaz jednog fakta, no sam taj fakt“ nerazlučiv od čina iskazivanja, dakle više svojstvo jezičke ekspresivnosti nego logičke ekspozicije pojmova. Ako se preko jezika poezija približila duhu, na istom planu duh postaje vidljiv kao pre svega događaj jezika.

Kroz hegelijansku kategoriju duha Ristić pokušava da odbrani i hibridnu nadrealističku poziciju u pogledu autonomije odnosno angažmana poezije. Paradoks te pozicije sastojao se u istovremenom nalogu za „deestetizacijom“ pesničkog stvaranja“ i propovedanjem „jedne možda apsurdne nezavisnosti, nesvodljivosti duha“, pa i njegovih realizacija u Poeziji (223). Paradoks je, iz birgerovske perspektive, sasvim logičan iz perspektive odnosa uzajamne upućenosti između esteticizma i avangarde. Momenat je vrlo važan i za pozicije srpskog nadrealizma, posebno u njihovom razgraničavanju od socijalne literature tridesetih i pesedestih godina. Po Ristiću, u svom samokretanju ka slobodi duh se može *samoorganičiti* i primeniti „na subverzivnu političku akciju“, ali „na tom istom putu on može ostati odan i samo apsolutnom shvatanju pojma slobode, tj. primenjivati se samo na svoje sopstveno oslobođenje“ (220). Pošto se ovo drugo određenje odnosi na poeziju, ona, ukoliko ostaje verna duhu koji je odan sebi, nezavisno od konkretnih oblika društvenog angažmana može aktivno i presudno sudelovati „u izgradnji slobode“. Ristić tu navodi primer Malarmea i njegove Knjige kao „duhovnog oruđa“.<sup>371</sup> Ako je poezija neposredna platforma samorealizacije i samooslobođenja duha, duh je u njoj pre svega jezik i forma, a njegova dijalektička priroda kao princip

---

<sup>368</sup> Da je *neumetnički plan* na kojem se definiše poezija kao konkretni predmet onaj opšti plan ljudskog govora potvrđuje i činjenica da Ristić istim kriterijumom jednačenja oblika i sadržine legitimiše i stanovišta jezičkog nominalizma. U jednoj fusnoti poglavlja „Stvarnost“ Ristić na primeru rečeničnog obrta iz Lotreamonovih Maldororovih pevanja obrazlaže princip jednačenja i nerazdeljivosti sadržine i forme u kojoj se potvrđuje rad duha. Za to jednačenje on koristi hegelijansku metaforu „živog kipa“ u kojem „izraz, kao takav, stvara ideju, i u samom obrtu rečenica, u samoj moći reči leži smisao“ (227).

<sup>369</sup> O tome v. Velekov pregled romantičke kritike umetnosti (Wellek 1968).

<sup>370</sup> Up. „To je također ono što sačinjava konkretniji smisao onoga što je gore apstraktnije bilo označeno kao jedinstvo oblika i sadržaja, jer je oblik u svom najkonkretnijem značenju um kao pojmovno spoznavanje, a sadržaj – um kao supstancijalna bit običajnosne i prirodne zbilje; svjesni identitet obojega jest filozofska ideja“ (Hegel 1989: 19).

<sup>371</sup> „Za njega je ipak dovoljno bilo ono malo sasvim čistog i razređenog vazduha u kome je stvarao, da doprinese svoj deo u kompromitovanju onoga što je najpreče da se kompromituje: buržoaskog pozitivizma. Sudelovao je ipak u izgradnji slobode. [...] Zato Mallarmé nije samo, kako vi to kažete, 'ekscentrični Francuz' i u toj svetlosti viđeno, njegovo delo, iako vam na prvi pogled izgleda jedna samo estetička realizacija, doprinosi mnogo više stvarnim, tj. pre svega najodlučnijim, najrešenijim prolomima čovečijeg duha, no tolika i tolika podgrejanja sanjarenja pomirljivih, lažno konkretnih spisa bez dejstva, bez oštine, bez otrova“ (Ristić 1986: 221–222).

negacije i promene postaje nužni uslov i izraz *avangardnosti* forme. Zato je i za društvenu kritiku potrebno doći do angažmana *forme* a ne (društvene) *teme*, jer „budite uvereni da je kritika mogla biti efikasna samo ako je i izrazom svojim bila u opreci sa prosečnim mentalitetom protiv kojeg se borila“ (223). Angažovani intelektualac koji ne dopre do *kategoričnijeg* i *pesimističnijeg* nivoa kritike građanskog mentaliteta „obelodanjuje“ se samo kao

„proleter-izdajica koji pristaje da učestvuje u svom sopstvenom tlačenju, u tlačenju duha, primenjenom na izgradnju svojih tamnica. [...] Jedna relativna, polutanska, moglo bi se reći socijaldemokratska, primenjena na relativne kategorije a posredna intelektualna akcija, uzima samo grimasu oslobođenja, a ne njegov postupak“ (Ristić 1986: 220).

Modernoj kritici potrebna je zaoštrenost i kompleksnost dijalektičko-estetičkog pogleda koja će u Dedinčevoj *Javnoj ptici* prepoznati moderni drajfusovski „J'accuse“, a u Aragonovom *Seljaku iz Pariza* moderni balzakovski „društveni roman“ (224).

## 6) Nadrealistički hegelijanizam

Usvajanjem pojmova Hegelove filozofije, Ristić i Aragon su ih, u skladu sa težištima nadrealističke poetike, približili specifično lingvističkim i psihoanalitičkim pitanjima. Približavanje hegelijanskih pojmova i procedura (dijalektika, negacija, duh, protivrečnost, konkretno, jedinstvo oblika i sadržine) i problematike produktivnosti i figuralnosti jezika, značilo je reakcentovanje jedne dimenzije koja je kod samog Hegela ostala relativno nerasvetljena, ali će postati nezaobilazno mesto promišljanja njegove filozofije u drugoj polovini 20. veka.<sup>372</sup> Za Hegela jezička artikulacija je u filozofiji neizbežno i fundamentalno sredstvo, pošto „ono spekulativno je stvarno samo kada ne ostaje unutar samog mišljenja, nego se izrazi“ (Гадамер 2003: 36); ali u toj funkciji jezik je morao biti relativno neutralno ruho kroz koji se objavljivala ideja, dakle određeni spekulativni sadržaj, koji za Hegela ima nesumnjivi primat. Iako u Hegelovoj estetici, (romantička) poezija upravo zbog upućenosti na *najnematerijalniji* medijum jezika ima

---

<sup>372</sup> O Hegelovom shvatanju jezika, i odnosa između jezika poezije i jezika filozofije v. zbornik *Hegel and language* (O'Neill Surber 2006), kao i studije: *Language in the Philosophy of Hegel* (Cook 1973), *Hegel i hermeneutika* (Simović 1989); up. i Nancy 2002: 34–36.

privilegovano mesto među umetnostima, *figuracija*, *čulni aspekt jezika* jeste onaj preostatak koji poeziju deli od religije i filozofije kao viših oblika realizacije apsolutnog duha (Dudley 2006: 133).

Gadamer će, međutim, skrenuti pažnju na „logički instinkt jezika“ kao presudan, premda neosvešćeni aspekt Hegelove filozofije. U osveščivanju tog aspekta nije teško naslutiti drugačije postavljene „diskriminacije“ i hijerarhije između *jezičke izražajnosti* i *filozofske spekulacije* koje je implicirao i nadrealistički nominalizam i „poetski“ hegelijanizam. Jer kad „reči same propisuju način na koji jedino mogu biti upotrebljene“ i ta upotreba jezika „ne zavisi od nas, nego smo mi od nje zavisimo, jer ne možemo da preduzmemo ništa što ne bi bilo u skladu sa njom“ (Гадмер 2003: 78), jezik, kao i kod Ristića i Aragona, „nije prolazan medijum mišljenja, niti njegov puki 'omotač'. Suština jezika uopšte nije ograničena na puko objavljivanje misli. Štaviše, misli počinju da postoje na određeni način tek time što bivaju obuhvaćene rečima“ (79).

Nadrealističko promišljanje vlastite prakse u terminima Hegelove filozofije obeleženo je izmeštanjem umetnosti iz podređenog položaja spram teorijske refleksije, što je takođe jedno od karakterističnih preinačenja Hegelovog nasleđa u 20. veku. Poznata je dvostrukost koju je poezija imala u Hegelovom sistemu, gde u okviru istorijske estetike zauzimala poslednje, samoprevazilaženju umetnosti i filozofiji najbliže mesto, dok je u okviru filozofije apsolutnog duha bila tek prvi i najniži stupanj utelovljenja istine. Ta hijerarhija u nadrealističkom shvatanju antiliterature, tj. poezije kao organa „metafizičke“ spoznaje, biva invertovana, te se „privilegovana“ estetička pozicija poezije preslikava i pretpostavlja i u domenu apsolutnog duha i saznanja. U tom izmeštanju umetnosti ka neposrednoj filozofskoj refleksiji i epohalnim pitanjima, nadrealistički hegelijanizam bio je na opštoj liniji revalorizacije odnosa između filozofske refleksije i umetničkih formi u dvadesetovekovnoj estetici, posebno kod Adorna, kod kog „istorija moderne umetnosti nije samo analogna istoriji filozofije: to je *ista istorija*. Ono što je Hegel nazivao otkrivanjem istine javlja se kao *isti proces* i u umetnosti i u filozofiji“ (Blanton 2010: 200). Kod Adorna, „stari hegelovski standard estetike, naime filozofski pojam istine, zadržan je dok je hegelovska teza o kraju umetnosti napuštena“, te umetnost postaje „poslednje прибежиште same filozofske pretenzije na istinu protiv univerzalne pretnje ideologije. [...] Nesigurnost nestabilnih estetskih fenomena ostala je jedina stvar na koju se može osloniti“ (Bubner 1980: 27).

## 7) Etička konsekvencija

Poslednja tačka Ristićevih hegelijanskih opservacija u *Bez mere* je izvođenje finalnog *etičkog zaključka* o izjednačenju „nužnosti i stvarnosti“, tj. „nužnosti i slobode“. Dijalektika postaje nazor individualnog životnog projekta, podrazumevajući jedno „neprestano pomerljivo“ i „neprestano budno“ intelektualno opredeljivanje u konkretnim istorijskim okolnostima (218). Tom etičkom konsekvencijom Ristić preudicira mesto koje će Hegel imati u Bretonovom *Drugom manifestu nadrealizma*. Kao ključan momenat nove pozicije pokreta *Drugi manifest* je fundirao pitanje etičkog opredeljenja i to u „jednom za svagda“ hegelovskom smislu *čvrstog* (a ne *istinitog*) ubeđenja, tj. „probojnosti subjektivnog života 'suštastvenim' životom“ (Breton 1979: 70).

U tom etičkom momentu, koji je u nadrealizmu integralno po-etički momenat, ispoljava se latentni afinitet između objektivističke dimenzije Hegelove filozofije duha i nadrealističkih zahteva za suspenzijom subjektivnosti. To „uništenje ličnosti“ značilo je u individualno-psihološkom domenu isto ono nastojanje da se prevaziđu apstratni, statički i razumski oblici poimanja koje smo sreli u domenu društvene i umetničke kritike:

„A uništenje ličnosti, međutim, u njenom površnom, statičkom, svakodnevnom smislu, uništenje negovanog individualiteta, (o medijima, o sanjari, o tajanstvene staze kolektivizma, vama prostirem zeleni vetar muzike ovih polja!), nije uništenje one prave *suštine* jednog čoveka, subjektivne više no išta, i koja daleko na sve strane prevazilazi pojam jednog psihološkog ili spoljnog životnog sadržaja“ (Ristić 1986: 227).

Izdići se do tog depersonalizovanog sopstva i kolektivne noći ljudstva na dnu pojedinačne svesti, značilo je samoograničenje subjekta, koji prepoznaje i podređuje se nezaustavljivom hodu svetskog duha i prihvatanje njegovih naloga: „Na toj izgradnji (slobode), gazeći preko svih ličnih, sedentarnih sujeta, radi duh, a optimizam, koji je samo jedan oblik sebične gramžljivosti, ili dremeža, ometa ga uzalud“ (221). Postoji snaga jača od subjekta koja zahteva totalni nekonformizam, izbegavanje igre koju nameću „gospodari i sluge oportunitizma“ i povođenje „samo za glasom večnosti, čiji

odjek vidim tolike kako brižljivo guše u sebi, ako su uopšte i mogli da ga dočuju“ (229). Pasivizacija nadrealističkog autora-medijuma stupa u savez sa objektivitetom naloga svetskog duha, tako da novi hegelijanski subjekt nadrealizma „na razvalinama samog sebe“ tvrdi: „*Nešto se hoće kroz mene*“, „vidim ono što me neće obezoružati“ i „nepodmitljiv sam fatalizmom“ (235, 236). Novi *nepotkupivi vitez duha* sam sebi najstrože sudi i s patosom otkriva *determinizam* kao *slobodu* i *rezistenciju* spram zakona i suda većine: „Toj najčistijoj pruži u sebi, toj patetičnoj i centralnoj svetlosti, oni koji je uvide, obavezni su da daju prvenstvo, sa ponosom, bezobzirno. I njoj jedino oni mogu odgovarati za svoje postupke. Sve ostale presude nad njima samo su zloupotrebe jače većine“ (229). Hegelijanska filozofija i etika kod Ristića su uporište avangardnog revolta.

Pristupajući svojim *dionizijskim pesimizmom* onome što smatra „metodologijom duha“, Ristić postavlja i pitanje istorijske pozicije i epohalne uloge vlastite, nadrealističke generacije. To promišljanje svoje intelektualne delatnosti u konkretnom kulturno-istorijskom *hic et nunc*, aktivno i autokritičko uranjanje u „onotlogiju sadašnice“ (Fuko), autentičan je moment fukoovske prosvećenosti u nadrealizmu i jedno od njegovih diferencijalnih obeležnja na mapi (srpske) avangardne književnosti. Kada koristi mikroalegorijske konstrukcije o epohalnom *brodolomu* ili *sagorevanju*, Ristić ima na umu pitanje kulturno-istorijskog *aufhebunga*:

„Živim među poslednjim plamsanjima jedne prestarele kulture, vidim ih i u sebi [...] Nisam li time kao pramen dima sa paljevine, bačen u novo nebo, gde me nestaje, no koje već hranim. Čak i kao ogranak ekstremnih, nezavisnih ispitivanja, oslobođenih od predrasuda, da li je sav ovaj mutni kompleks u koji spadam i ja, jedan izraz čvrstih a nerazgovetnih puteva rađanja, ili samo sentimentalni i razjedinjeni prizraz okončavanja. [...] ne vrši li i tada taj ogranak svoj deo posla u razaranju, u razjedanju, u likvidaciji jednog postojećeg, mrtvog duhovnog stanja? [...] Malo mokre svile na olupinama lađe. No ta poetska delatnost vredi možda samo utoliko ukoliko je dokaz da je odista bilo brodoloma, da ga ima, da on traje, i predstoji, pa ma koliko bio mek, nostalgičan i izgubljen, glas koji to svedoči. [...] Možda je na nama koji upropašćujemo brod, da potonemo zajedno sa njim [...] ali priznaće nam bar da smo svakom svojom rečenicom, čak udaljenom, odletelom put oblaka, pokušali da preobrazimo lice stvarnosti, dovodeći u novu vezu njene elemente, da srušimo njen neprikosnoveni poredak, pokušali i nehodično možda da pomognemo malo da se proširi otvor kroz koji će more pordreti u oklopnjaču materijalizma i ubiti je“ (230–231).



Paradoks ovog odlomka, kao i Ristićevih hegelijanskih pozicija uopšte, sadržan je u pojmu „materijalizma“ i načinu njegove upotrebe. U ovom odlomku, kojim se Ristić najviše približava pitanjima i stanovištima istorijskog i dijalektičkog materijalizma, ključna reč *materijalizam* upotrebljena je u bitno negativnom i trajno dvosmislenom smislu, kao sinonim građanskog realizma, pozitivizma i utilitarizma. U naknadnoj belešci uz ovaj odlomak, Ristić će tu „oklopnjaču materijalizma“ identifikovati kao mesto kolebanja i iskušenja da se „nepogrešni“ tekst antiromana izmeni i „deplasirana“ reč materijalizam zameni manje dvosmislenim pojmovima kao što su „pozitivizam, a zašto ne buržoaski svet?“ (271). Odlukom da tu „deplasiranu“ reč, odnosno značenje koje će ona uskoro poprimiti u Ristićevom i uopšte nadrealističkom delovanju, ipak zadrži, očuvan je diferentni, *idealistički* akcent Ristićevog hegelijanizma u vreme pisanja *Bez mere*.

Krajnji etički zaključak Ristićevog antiromana bio je stav prevazilaženja „pasivne rezistencije“ i apstraktne negacije u zavodljivom dadaističko-vašeovskom sentimentu „nemara“ i „teatralne uzaludnosti svega“, u ime intelektualnog *aktivizma* kao „determinizma u kojem učestvujem“:

„Ali, kao što u suštini ništa ne može da omete proces neprestanog bivanja, tako niko ne bi mogao da zarobi jednu istinitu slobodu. Na opasnim liticama takve pretpostavljene slobode, ostao bi, kao jedino plodan, MORALAN i STVARAN stav za duh: jedno delujuće, aktivno odbacivanje izvesnog poretka koji se pokazao kao već mrtav kada je još veštački zadržavan... Kao jedino moguće opredeljenje: ta budna, nekoristoljubiva kontrola nad spoljnim izgledom stvarnosti u njenim misaonim i ekonomskim prividnim kristalizacijama, nad uslovima koji su tako nametnuti čoveku u datom trenutku njegove istorije. Razume se da bi duh, i to sa najvećom strogošću, primenjivao i na svoj sopstveni život tu kontrolu, tu neprestanu kritiku [...] pretresajući svojom krvavom dijalektikom, obnavljajući duh u njegovom neprestanom postajanju, izjednačujući se u stvari sa njim. Može li tom stavu odgovarati jedan život, svestan svega što se u njemu opire nametljivim kategorijama nepomičnih apstrakcija [...]“ (234).

Ovim stavom, ili ovim dilemama, Ristić je iskoračio iz vlastitog antiromanesknog projekta, ali ne pre ozbiljenja onog poetsko-mističkog diskursa koji očigledno ne smatra

kontradiktornim etičko-istorijskom zaključku svojih polemičkih, filozofskih i estetičkih opservacija.<sup>373</sup>

Naznačeni tok hegelijanske argumentacije i zaključaka u postfikcionalnom delu *Bez mere* ima važne poetičke posledice. Nakon što je poništio vlastiti romantični antiroman, autor se na njegovom „posthumnom“ kraju pojavljuje kao jedan posve romantični *vitez duha* i *današnjice*: „nepodmitljiv fatalizmom“, pa i fatalizmom književne forme i romaneskne fikcije. Ostajući „ustostručeno zračenje identičnog integriteta“, taj autor je i sabirna tačka u kojoj je *samokretanje pojma* romana stiglo do tačke u kojoj postaje duh/Subjekt. Specifična konfiguracija autorskog subjekta u *Bez mere* krucijalna je za realizaciju *dijalektičke fikcije* u kojoj su hegelijanski objektivizam i etičko nadilaženje metafikcionalne nesvodivosti romantičke ironije otvarali prostor za istovremeno ukidanje i zadržavanje, samoprevazilaženje ili *aufhebung* romana i/kao književnosti. Sa ovog šireg polja Ristićevog *po-etičkog hegelijanizma* jasnije će se videti smisao ključnog antiromanesknog događaja *Bez mere*: čina *samoponištavanja* forme (anti)romana.

#### 4. 4. 3. 3. STRUKTURA DIJALEKTIČKE FIKCIJE: SAMOUKIDANJE ANTIROMANA

Najznačajnji čin i dijalektičko jezgro *Bez mere* sastoji se u činu samoponištavanja antiromana, fikcije i zaokruženog književnog dela. Poništivši vlastito delo, koje, ma koliko bilo subverzivno i antiromaneskno, i dalje ostaje u okvirima književnosti kao institucije fikcije, Ristić pro-izvodi čin samodokidanja *avangardnog* dela, kao jedini način da se poetički delotvorno ospori institucija književnosti. Ako je po Birgeru avangarda *samokritika* umetnosti u građanskom društvu, Ristićevo delo pokazuje da je avangardni antiroman moguć jedino kao radikalizovana *samokritika forme*. Kroz Hegelovu fenomenologiju duha i dijalektičku metodu M. Ristić sprovodi samokritiku romana kao žanra građanske umetnosti, tj. instituciju književne fikcije. Figura suicida, tj. samoponištavanja forme, pokazuje se kao jedini način da književnost sebe prevaziđe i iskorači u svet života i prakse, prema zahtevu takođe konstitutivnom za avangardu.

---

<sup>373</sup> „Pomislim na taj dan kad će se otvoriti oči, kad će se rasklopiti kapije, pomislim na taj dan koji će najzad biti bez dna [...] Prepoznaćeš svoj rodni grad bez zidova, i eno glas, davno izgubljen, govoriće pod dobom . . . neće ni biti doba. [...] I ko mi se javlja, iz večnog, kroz hleb, kroz reč, kroz ljubav? Ko mi punom rukom baca nevidljive pregršti pozdrava, svirepih obećanja te bezimene sudbine? Ko lako plovi po meni?“ (236).

Trebalo bi pokazati kako Ristić sprovodi tu poetičku zamisao, koja je kruna njegove antiromaneskne poetike i antiromana kao *dijalektičke fikcije*.

Da bismo opisali događaj samoponištenja antiromana, neophodno je imati u vidu nekoliko aspekata hegelijanske dijalektike na koje se Ristić oslanja. Karakteristično to da Ristić iz Hegelove filozofije odabira pre svega dijalektičku metodu, i to na način koji naglašava njene negativističke, destruktivne, kritičke i revolucionarne potencijale. Ali za razliku od opšteg pristupa Hegelu u nadrealizmu, Ristića zanimaju i konstruktivne, *sintetičke* i *objektivističke* dimenzije dijalektike i njenog prenosa u domen narativne, romaneskne forme. Ristić dijalektiku ne (pre)uzima samo kao filozofski, po-etički kredo svog dela već i kao podlogu za *strukturaciju* antiromana, a bez oslanjanja na konstruktivne aspekte dijalektičkog samorazvoja pojma/forme ne bi bilo moguće sprovesti ni finalni razarajući učinak dijalektičke negacije fikcije. Dijalektika je kod Ristića oblik determinacije i nužnosti, što omogućava da se dijalektika razume ne samo u funkciji destrukcije i negiranja književne forme, već i u pozitivitetu izgradnje jednog novog, dijalektičkog oblika (anti)fikcije. Ristić je pri tome imao u vidu dva shvatanja ili aspekta dijalektike.

1) Najpre, Ristić dijalektiku razumeva kao neprekidno *postajanje*, stalni nemir, pokret i progres, samorazvoj ideje, forme i subjekta, koji napreduju ka sve većoj samosvesti.<sup>374</sup> Dijalektika kao „metodologija duha“ jeste jedna „duboka *konsekventnost, koja se kreće*“ i to „kao nepodmitljiva pruga jednog integriteta kroz sve svoje kontradikcije, pokret revolucionaran i neprestan“ (Ristić 1986: 226). Ona je „kontinuum gde plamsaju postanci, nerazdeljivi od opstanaka i nestanaka, prave duhovne suštine“ (227). To je pokret koji se stalno obnavlja, proces koji „ne može doći do završne faze određenosti“ i u tom smislu je adekvatan „jednom subverzivnom shvatanju neprestanog kretanja života“ koji „samim tim što je pokretan predstavlja neprestanu negaciju svog malopredašnjeg položaja“ (231). To je „neprestana kritika“ koja „krvavom dijalektikom“ obnavlja „duh u njegovom neprestanom postajanju, izjednačujući se u stvari sa njim“

---

<sup>374</sup> Klasičan enciklopedijski opis Hegelove dijalektike: „Kod Hegela, dijalektika se odnosi na nužan proces koji sačinjava progres kako u misli tako i u svetu (koji su poistovećeni u Hegelovom idealizmu, mada je ideja da se procesi u svetu odvijaju na način koji odražava procese uma stara koliko i Heraklit). Ovaj proces predstavlja proces prevazilaženja protivrečnosti između teze i antiteze putem sinteze; sinteza zauzvrat postaje protivrečna, i proces se ponavlja sve do postizanja konačnog savršenstva“ (Blekburn 1999: 83).

(234).<sup>375</sup> Ovo viđenje dijalektike obeleženo je romantičkim i marksističkim akcentima na beskonačnosti i kritičko-dinamičkim potencijalima metode (up. Wood 1993: 416), i ono će se odraziti na sve oblike i funkcije *negacije* u antiromanu, a posebno na finalnu autonegaciju dela kao književne *fikcije*. To je dijalektika koja stalno iznova propituje svaki već osvojeni stupanj i statični smisao, a poticaj za negaciju nalazi ne samo u nesvesnom kao drugosti jezika i svesti, već i u objektivnom, stvarnosno-istorijskom iskustvu i vremenu koje je drugost književnom delu i fikciji. U svojoj vezanosti za linearnost i ireverzibilnost objektivno-istorijskog vremena, ovaj aspekt dijalektike kao *la vie mobile* presudan je za pitanje narativne progresije, naknadnosti i porasta samosvesti, kao i za smisao dokumentarnih žanrova u antiromanu.

2) S druge strane stoji shvatanje dijalektike kao trijadne strukture *teze, antiteze* i njihovog pomirenja u *sintezi*, koja je i izdizanje celog procesa na naredni, viši nivo, gde se dijalektički tok obnavlja. Progres ideje izvodi se kroz tu dijalektičku shemu, razvojno i stupnjevito, što daje određenu kompozicionu konzistenciju, nužnost, determinaciju i jedinstvo „rđavoj beskonačnosti“ dijalektike kao stalne negacije koja ne teži nekoj vrsti sinteze i rezolucije. Antiroman se kroz dijalektički razvojni proces mogao potvrditi kao posredovanje, nužnost, *totalitet* i/kao „konkretni predmet“ u kojem koincidiraju *sadržaj i forma*. Kroz tako, strukturno shvaćenu dijalektiku mogla se izgrađivati kompleksne, naddeterminisane i temeljno *relaciona* književne struktura, zasnovana na umnoženim i intenziviranim oblicima *posredovanja* i „atrakcije“ između pojedinačnih elemenata.<sup>376</sup> Tu će postati presudne one implikacije hegelijanske dijalektike koje umrežavaju i dinamizuju elemente, dijalektika za koju ne postoje dualizmi ni samostalni entiteti, već je sve u odnosnosti i prelazima, kontaminacijama, unutrašnjoj povezanosti i prevladavanjima (v. Kangrga 1988: 106). Kroz drugi aspekt dijalektike naglasak se

---

<sup>375</sup> Za Hegela je ideja „*dijalektika* koja vječno luči i razlikuje ono sa sobom identično of diferentnoga [...] pa je samo utoliko vječno stvaranje, vječna živost i vječni duh“, Hegel 1978: 188). Ipak, kroz Ristićeve formulacije moguće je naslutiti da je ta negativistička dimenzija dijalektike ona kroz koju prodiere iskustveno, istorijsko, dokumentarno, vremensko, naknadnost, slučaj, nemogućnost završavanja dela. S nešto većim akcentima na nesvodivosti dijalektičkog postajanja i optimizmu heraklitovskog fluksa, Ristić dijalektiku približava konceptima koji bi Hegelu u strogom smisu bili strani (npr. „rđavoj beskonačnosti“ romantičke ironije, bergsonovskom trajanju, marksističkoj povesnosti).

<sup>376</sup> Up. „Pojam je ono upravo *konkretno*“ i „utoliko se momenti pojma ne mogu odvojiti; refleksiona određena *treba* da se shvate i da važe svako za sebe, odvojeno od oprečnoga; ali kako je u pojmu *postavljen* njihov *identitet*, može se svaki od njegovih momenata neposredno shvatiti samo iz drugog i s drugim. [...] Premda je, dakle, apstraktan, on je ipak ono konkretno, subjekt kao takav. Ono apsolutno najkonkretnije je duh“ (Hegel 1987: 155–156). Takođe i: „Supstancijalitet je apsolutna djelatnost forme i moć nužnosti, a svaki sadržaj samo moment koji pripada samo tom procesu, apsolutno preobrtanje forme i sadržaja jedno u drugo“ (147).

stavlja na antitetičku strukturu dela, postupak provociranja protivrečnosti i njihovog pomirenja, a posebno će se odraziti na relacione, mozaičko-prostorne i simultanističke osnove avangardnog antiromana.<sup>377</sup>

Na preseku progresivnog i cirkularno-relacionog aspekta dijalektičkog procesa, neophodno je izdvojiti i značaj pojma dijalektičkog Aufhebunga. Aufhebung se smatra distinktivnim svojstvom Hegelove dijalektike i ključan je za razumevanje dijalektičkog *samorazvoja ideje*. Klasično preveden kao *ukidanje*, pojam aufhebunga ima i značenje *zadržavanja* onoga što je ukinuto i njegovog *podizanja na viši nivo* (v. Kangrga 1988: 105). U Hegelovom opisu: „Ukidanje predstavlja svoje pravo dvostruko značenje koje smo upoznali na onome što je negativno: ono je negiranje i u isto vreme očuvanje“ (Hegel 1979: 69). Na sličan način i Ristić, u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*, „pojam 'prevazići' (*aufheben*)“ raščlanjuje „na njegove hegelijanske komponente: 'negirati' i 'sačuvati'“ (Ristić 1953: 18). Suštinski značaj aufhebuga, kao sinteze ili negacije negacije, u konstrukciji antiromana i činu njegovog samoukidanja jeste u tome što se stvarno samoponištenje kao samoprevazilaženje ne može veštački ili deklarativno priključiti delu, već se mora izvesti kroz i kao inherentna zakonitost (samo)razvoja forme, dela kao razvijene, već ostvarene forme. Prevazilaženje ili Aufhebung (antiromana) je oblik *posredovanja*, *rezultat* razvoja dela, iščitan i izveden iz njega, novom slikom njegovih elemenata i odnosa, njihove zavisnosti. Ristićeva dijalektička fikcija samosvesno je određena kao jedan takav dijalektički samorazvoj ili fenomenologija Romana koji „u svome lutanju, za sobom vuč[e] sav vidik svojih promena“ izgrađujući se „u nikad nesvršenom toku“ u kom „smisao jedne istorije postaje tek naknadno jasan“ (Ristić 1986: 196, 205). Vreme aufhebunga jeste vreme *naknadnosti* i *posredovanja* koje implicira konstruktivističku poziciju subjekta, koji bacajući „pogled unatrag“ u već ostvarenoj formi može, odnosno mora videti novu „logiku“ i „jednu sasvim drugu povest“ (204). Hegelovim rečima, to je onaj „*novi oblik* svesti koji u onome što je prethodilo ne raspoznaje svoju suštinu, već je smatra za nešto

---

<sup>377</sup> Dva izdvojena aspekta ili procedure dijalektike mogu se i kontraponirati, kao što to čini Kangrga kad dijalektiku posmatra kao metafizički ostatak Hegelove filozofije; dijalektika je *metafizika razvojnog procesa* i ne poznaje radikalni prekid (tj. revoluciju) kao povesni čin, pošto je u sintezi uvek unapred sadržano. Zato je po Kangrgi potreban još jedan korak kao izlazak iz (metafizičke) dijalektike u povesnost (Kangrga 1988: 129–131). Videćemo da struktura Ristićeve dijalektičke fikcije predviđa i dramatičnu upravo taj raskorak između dijalektičkog procesa i onog kvalitativno različitog, revolucionarnog iskoraka u povesnost koja „ništa ne 'sintetizira' (niti je samo neki 'rezultat' sinteze), nego destruiira, stavlja u pitanje, ruši, probija, prevraća, uspostavlja, proizvodi, prekida, otvara, stvara, lomi, nosi novo, omogućuje, ostavlja otvorenim, itd.“ (Kangrga 1988: 129).

sasvim drukčije“ (Hegel 1979: 101). To je „ono ranije, ali iz znanja novorođeno“, „novo određeno biće, jedan novi svet i novi lik duha“, odakle on mora „iznova da počne kod svoje neposrednosti“ i to „na jednom višem stupnju“ (Hegel 1979: 465).

Imajući tri opisana aspekta Hegelove dijalektike na umu, opisaćemo osnovnu strukturu Ristićeve dijalektičke fikcije: njenu *tročlanu kompoziciju* zasnovanu na sledu teze, antiteze i sinteze, a potom i radikalni čin negacije, suicida i aufhebunga forme, kojim je već okončano književno delo poništeno i preneseno u „novo određeno biće“ i novu neposrednost. Tim avangardnim iskorakom iz fikcije u povesnost unutar samog dela, roman će biti ukinut kao statična, zatvorena i *metafizička kategorija*. Na krajnjem stupnju epohalne samosvesti, nadrealistički antiroman je otvorena, *dijalektička* forma.

#### 4. 4. 3. 3. 1. Strukturne implikacije i mogućnosti dijalektičke fikcije

##### *Trodelna struktura dijalektičke fikcije*

Hegelijansko-dijalektička struktura *Bez mere* nije prvi put eksplicitno evocirana u nepublikovanom polemičkom spisu „Od istog pisca“, kada Ristić antiroman određuje kao „dijalektičku fikciju u tri dela“. Ideja o primeni kategorija Hegelove filozofije na osmišljavanje neorganskih i procesualnih avangardnih struktura zaokupljala je Ristića već pri izradi nacrtu za doktorsku tezu *Metafizika novinskih vesti* (1927). Kako je istog proleća odustao od dovršavanja te avangardno-hegelijanske teze, mnogi od teorijsko-filozofskih konceptata i promišljanja začetih u njoj preneće se na Ristićevo osmišljavanje i uobličenje hegelijansko-avangardnog antiromana.

U „Pariskom dnevniku“ nalaze se i dva rana nacrtu za *Bez mere*, roman koji Ristić počinje da piše u proleće 1927. Nakon prvog, kraćeg plana za „roman bez psihologije“, koji je sačinio početkom aprila 1927, Ristić već krajem istog meseca (30. 4. 1927) dolazi do „memoranduma“ o globalnom planu i kompoziciji romana. Taj nacrt (anti)romana bio je zasnovan na tročlanoj dijalektičkoj strukturi koja će u osnovi biti zadržana i realizovana i u konačnoj verziji *Bez mere*.<sup>378</sup> Evo kako je ta rana shema Ristićeve dijalektičke fikcije izgledala u dnevničkom zapisu:

---

<sup>378</sup> Pre dijalektičke kompozicije svog romana, Ristić je najpre dao jedan kratak komentar o *psihoanalitičkom romanu*. Ta beleška o „romanu bez psihoanalize“ bila je potaknuta člankom T. S. Eliota o savremenom engleskom romanu, objavljenom u *Novoj francuskoj reviji* (od 1. 5. 1927, „Le roman anglais

### **A.) Pariz – Teza**

I deo: romantizam i današnjica,  
spoljašnje avanture  
glose

Mystery Man u pobunjenom gradu  
oluje fantazije oko NJEGA

### **B.) Cannes – Antiteza**

II deo: unutrašnje avanture  
subjektivizam

### **C.) Beograd – Sinteza**

III deo: ?

(Ristić 1985: 227)

Kako shema pokazuje, Ristić roman projektuje kao dvostruko determinisanu tročlanu strukturu. Ona kombinuje: 1) shemu dijalektičkog *razvoja* ideje (teza, sinteza, antiteza), čiju osnovnu antinomiju čine načela objektivnog (spoljašnjeg) i subjektivnog (unutrašnjeg), i 2) topografiju jednog *putopisnog kretanja* (Pariz, Kan, Beograd), koja ima dokumentarnu vrednost i odvija se u objektivno-iskustvenom poretku i vremenu. U tome je sadržana temeljna *dvostrukost dijalektike*, kako je Ristić razumeva u to vreme: kao kretanje imanentno materiji, stvarnosti i istoriji, i kao zakonitost logičkog kretanja misli, duha i pojma. Književna forma dijalektički je situirana između/kroz njih.

U trenutku kad sastavlja ovaj nacrt ili shemu Ristić je očigledno imao preciznu predstavu o Prvom, pariskom delu romana, koji je u to vreme jednim delom već bio napisan, načelnu predstavu o Drugom, kanskom delu kao njegovoj subjektivističkoj antitezi, dok ideja o Trećem, beogradskom delu, koji je strukturno bio neizbežan kao dovršenje dijalektičkog sleda, još nije bila iskristalisana. Kao objektivističko polazište romana, sačinjeno od „spoljašnjih avantura“ i intertekstualnih „glosa“, Prvi deo *Bez mere* trebalo je da tematizuje odnos „romantizma i današnjice“ preko figure junaka-žanra

---

contemporain“). Ristićev stav prema psihoanalizi je ambivalentan, kao što to bio i opšti stav nadrealizma koji pretpostavke naučne psihoanalize slobodno preuzima za dalju razradu u sklopu vlastitih poetičkih nastojanja, nastupajući kao pesnički, autonoman i „konkurentan“ oblik istraživanja mogućnosti novootkrivenog entiteta nesvesnog. Tako, da bi se došlo do romana kakav Ristić zamišlja trebalo bi „*proći kroz psihoanalitički roman*“: „Roman 'bez psihoanalize' (T.S. Eliot: N. R. F., 1 maj) (D. H. Lawrence: Aron's Road), to ni u kom slučaju nije zato što bi mi ova izgledala pogrešnija, od proze kakvu je danas *podnosi* naša (srpska) literatura. Do romana kakav ga zamišljam treba *proći kroz psihoanalitički roman*“ (Ristić 1985: 227).

Romana, okruženog „olujama fantazije“ u „pobunjenom gradu“.<sup>379</sup> Prenos akcenta na lirsko-subjektivistički pol i „unutrašnje avanture“ u Drugom delu *Bez mere* u prvi plan će staviti teme *sna* i *ljubavi*, kao i izrazitije ispovedno-autobiografsku perspektivu autora-skriptora, koji sve više od „odanog“ Romanovog vojnika postaje pisac knjige M. Ristić. Donekle je kontraintuitivno rešenje po kojem je nosilac spoljašnje-objektivnog načela komponovanja vizionarno-romantički junak Roman, poricatelj stvarnosti, dok je autorska figura, sve izrazitije kritičko-satirički orijentisana, nosilac subjektivno-unutrašnjeg kao ispovedno-dokumentarnog, deziluzionističkog načela. Ali, kako je govorio Šlegel, ispoved je ono najbolje u najboljim romanima, a figura autora-skriptora *Bez mere* će, kao nosilac lirsko-subjektivističkog načela i *romantičke ironije*, biti glavni agens samoprevazilaženja forme romana.

Glavni doprinos novog dnevničkog „memoranduma“ o romanu sastojao se, dakle, u projekciji njegove celovite, *trodelne* kompozicione strukture, koja je bila zasnovana na tročlanoj strukturi hegelijanske dijalektičke metode. Da od ovog nacrtu romana Ristić tokom rada nije odustao, potvrđuje više činilaca: zadržana trodelna kompozicija *Bez mere* i hegelijanski kredo celokupne završnice antiromana; paratekstualni marker na kraju „Epiloga“ koji potvrđuje i ističe putopisno kretanje autora (i) romana na liniji Pariz-Kan-Vrnjci-Beograd; najzad i određenje antiromana kao „dijalektičke fikcije u tri dela“ u autopoetičkom spisu pisanom neposredno nakon njegovog publikovanja. Pripremajući objavljivanje delova „Pariskog dnevnika“ 1982. godine, Ristić će dati jednu autokritičku opasku vezanu za nacrt trodelne dijalektičke kompozicije antiromana, određivši je u jednoj fusnoti kao „kuvaričku hegelijansku dijalektiku“ (Ristić 1985: 227). Ristić time signalizuje shematičnost dijalektičke matrice svedene na recepturu teze, antiteze i sinteze, koja je kao takva često izlagana i filozofskoj kritici.<sup>380</sup> Ipak, shematičnost te „kuvaričke hegelijanske dijalektike“ je i u konačnoj verziji *Bez mere* bila modifikovana u odnosu na dnevnički nacrt. O tome posebno svedoči struktura Trećeg, sintetičkog dela antiromana, za koju rani nacrt još uvek nije nudio rešenje.

---

<sup>379</sup> Nacrt za Prvi deo antiromana nije bio samo najrazrađeniji već se može smatrati dopunom i razradom prethodnog, prvog dnevničkog nacrtu (početkom aprila) o „romanu bez psihologije“. Taj prethodni nacrt takođe je predviđao „legendarnog junaka, sa svima svojim slabostima: on“, dok je Ristić bio samo „jedan rđav lenji vojnik iz njegove armije“, što je podrazumevalo i dvojstvo postupka: „mali delići gde se ocrtava taj ideal“ i „moj stav prema njemu“ (1985: 216).

<sup>380</sup> Ona se, uostalom, u tom obliku ne nalazi kod samog Hegela, već je produkt kasnijih tumačenja i upotrebe njegove metode (v. Magee 2010: 74, 247).



Rani nacrt romana pokazuje da Ristić na početku pisanja nije imao jasnu ideju o tome kako bi trebalo izvesti treći, sintetički lik dijalektičke fikcije. Konačna verzija *Bez mere* putokaz je za način na koji je autor razrešio prvobitnu dilemu. Treći deo *Bez mere*, koji je u vreme projekcije trodelne dijalektičke kompozicije bio pod znakom pitanja („?“), u konačnoj verziji dela bio je i sam podeljen na *dva dela*. Dijalektički triplicitet zamenjen je kvadricitetom. Ta zamena, kao i celokupna realizacija Trećeg dela *Bez mere*, imaju odsudan značaj za poetiku dijalektičke fikcije. Na osnovu dvostrukog lika Trećeg dela antiroman nije dobio samo dvostruku završnicu, u znaku *dramske sinteze*, odnosno samoprevazilažeće *romantičke ironije*, već i jedan kompleksniji vid same dijalektičke strukture. Tek s tim preinačenjem omogućen je finalni, avangardni čin dijalektičkog samoprevazilaženja antiromana.

Najpre, Ristić za treći i sintetički lik dijalektičke fikcije odabira oblik *drame*. Taj odabir *dramskog oblika* kao sinteze objektivno-spoljašnjeg i subjektivno-unutrašnjeg principa predstavljao je jedno uzorno romantičko-estetičko, pa i hegelijansko rešenje. Sled književnih formi u Hegelovoj *Estetici* predviđao je upravo naznačeni genetičko-dijalektički niz, čiji je prvi stupanj činila *epika* u znaku spoljašnje objektivnosti, drugi stupanj *lirika* u znaku subjektivne unutrašnjosti, dok je njihovu sintezu predstavljala subjektivno-objektivna forma *drame*.<sup>381</sup> Tri dela dijalektičke fikcije su, dakle, analogna hegelijanskoj istorijsko-filozofskoj tipologiji i teleologiji književno-umetničkih oblika. Žanrovskoj enciklopedičnosti Ristićevog antiromana time je pridodat onaj medijalni sloj integrativnosti, koji se nije odnosio (samo) na pojedinačne žanrove već i na tri bazična književna roda: epiku, liriku i dramu. U tom smislu, tri dela antiromana predstavljaju i otelotvorenje *tri književna roda*, dakle celine književne umetnosti kao takve, dok je dodatno *postdramsko* urušavanje celokupnog antiromanesknog projekta obezbeđivalo i prodor ne-književnog, *postfiktionalnog* diskursa. To je krajnji, hegelijanski oblik integrativnosti koji je romanu i književnoj formi uopšte mogla obezbediti upravo antiromaneskna *avangardna* estetika usmerena na problematizaciju fikcije.

---

<sup>381</sup> Hegel ovu dinamiku književnih formi opisuje na sledeći način: *epska* poezija „daje svojoj sadržini formu *objektivnosti* [...] koja sačinjava jedan [spoljašnji] svet koji je predstavljajem shvaćen u formi objektivnog i koji je za unutrašnje predstavljanje prikazan kao objektivni. [...] *S druge strane* pak poezija je tome nasuprot isto tako *subjektivan* govor, nešto unutrašnje što se kao *unutrašnje* ispoljava: *lirika* koja priziva muziku u pomoć da bi dublje prodrila u osećanje i dušenost. Na *trećem* mestu, najzad, poezija takođe prelazi u govor u okviru neke određene u sebe zatvorene *radnje* koja se isto tako objektivno prikazuje kao što se izražava unutrašnjost ove objektivne stvarnosti [...] To je *dramska* umetnost u kojoj jedan čovek prikazuje putem reprodukcije umetničko delo koje je stvorio neki drugi čovek“ (Hegel E3 1986: 21).

Dramski modalitet sinteze prvog i drugog dela antiromana, gde se *dijalektička sinteza* istražuje kroz *avangardni simultanizam* („sve u svemu“), detaljno smo opisali u poglavlju o „Doživotnoj slobodi“. Nakon te dramske sinteze nastupala je dijalektička negacija celokupnog, upravo zaokruženog dela, *romantičkog antiromana* u čijem su dramskom finalu lirsko (autor) i epsko (Roman) načelo našli strukturni ekvilibrij na temelju psihoanalitike subjekta i nadrealističke poetike, u automatskom pismu i esteticu *budnog sna* kao sintetičkim formama „na po puta između fikcije i stvarnosti“. Nakon tog zaokruženja dijalektičkog samorazvoja forme, dijalektički tok se iznova obnovljao kroz načelo negacije. Kako je antiroman već bio dovršen, bila je to *negacija negacije*, negacija *književnog dela* kao entiteta fikcije koji negira stvarnost i isključuje se iz polja životne prakse. Ključni aspekti dijalektičke fikcije kao *avangardne* forme vezani su za taj postdramski moment samoukidanja i *aufhebunga* antiromaneskne forme.

### *Tri beleške o dijalektičkoj strukturi*

U Ristićevim čitalačkim beležnicama iz vremena boravka u Parizu, pisanja doktorske teze i početka rada na antiromanu („Bibliotečka beležnica“), nalaze se i ispisi koji svedoče kako je Ristić mogao razmišljati o strukturnim potencijalima dijalektike ukoliko se ona shvati kao polazište pri kreiranju narativne, romaneskne strukture. Pokušaćemo da izdvojimo nekoliko takvih implikacija. (Navodi su iz Ristićeve pariske „Bibliotečke beležnice, A3.)

Polazište dijalektičke fikcije i osnova dvojnosti dokumentarnog (putopis) i imaginarnog (roman o Romanu) u strukturnoj shemi *Bez mere* nalazi se u engelsevskoj definiciji hegelijanske dijalektike kao „nauke o opštim zakonima kretanja, kako spoljašnjeg sveta tako i ljudske misli“ (A3). Putopisno zasnivanje antiromana kao progresivne strukture samorazvoja ideje, može se čitati i kao implicitna replika na kritičku metaforu o *Fenomenologiji duha* kao putovanju, odiseji, hodočašću, pa i (bildungs)romanu duha. Činjenica da se dijalektika kao opšti zakon kretanja odnosi i na spoljašnji svet i na svet ljudske misli Ristiću omogućava da proces nastanka antiromana poveže sa ritmom stvarnog, egzistencijalnog, *dnevničko-putopisnog* vremena i kretanja autora. Vezivanje hegelijanskog prospekta dela za putopisni luk Ristićevog bračnog putovanja ustanovljuje od samog početka ono „podzemno“ žanrovsko udvajanje koje će

tek u završnici *Bez mere* biti izvučeno iz latencije i tu omogućiti da se krajnje ishodište dijalektizacije romana izvede s osloncem na dokumentarne žanrove (ispovest, dnevnik, putopis, esej) i empirijski subjekt situiran u objektivnom, istorijsko-biografskom vremenu. Stvarnost je ona krajnja protivrečnost svake autonomne, metafizičko-statičke književne forme, njeno konstitutivno Drugo koje će antiroman uvesti na prospekt forme. To je avangardna dijalektizacija romaneskne forme koju antiroman vraća iz metafizičke autonomije u istorijsko-objektivno vreme i polje životne prakse.

Čitajući Englesovog *Ludviga Fojerbaha i kraj klasične nemačke filozofije* (u francuskom prevodu) Ristić beleži i shvatanje Hegelove dijalektike kao procesualnog razvoja Ideje (*processus de l'Idée*) koji obuhvata „ritam teze, antiteze i sinteze“, podvlačeći „važnu ulogu antinomija u hegelijanskoj dijalektici“. Na tom tročlanom strukturnom ritmu zasnovana je kompozicija i progresivna struktura samorealizacije (anti)romana. To je antiroman kao *fenomenologija književnog duha* koji progresivno napreduje ka sebi i trenutku svog samoprevazilaženja. Da bi do tog dijalektičkog skoka došlo nije bio dovoljan samo dijalektički triplicitet kojim se forma zaokružuje u svom sintetičkom liku i time opet potpada pod instituciju književnog dela. Dijalektički proces morao se nastaviti, kako to sugeriše jedan drugi čitalački izvod u Ristićevoj „Bibliotečkoj beležnici“. Hegelijanska Ideja tu je odeđena kao *stalno postajanje (le perpétuel devenir)* i „beskrajna serija teze, antiteze i sinteze“. Taj naglasak na perpetualnosti i beskrajnosti *postajanja* Ideje određujući je za razumevanje Trećeg dela *Bez mere* i postdramske i postsintetičke završnice antiromana. Nakon demonstrirane dijalektičke strukture, koja je besprimerno dinamizovala književnu formu pretvarajući je u intratekst i posredovanje, dijalektički proces trebalo je nastaviti, prepustiti formu onome što Ideja, Duh i dijalektika jesu u svesti, istoriji i stvarnosti – stalno i beskrajno, neuzastavljivo postajanje. Bez tog nastavka dijalektičkog procesa ostvareni *antiroman* bio bi ipak samo još jedna knjiga na bibliotečkim policama građanske institucije umetnosti. Istinska dijalektička priroda književne forme vodi tu formu samoprevazilaženju, obnavljanju dijalektičkog postajanja koje poništava svaki, pa i vlastiti stabilizovan, konačni i statički lik.

## Posredovanje

Najzanimljivija implikacija dijalektičke fikcije jeste da je celinu antiromana, ili entitet književnog dela, trebalo shvatiti kao pojam, ideju u samorazvoju, apsolutni duh književne forme. *Bez mere* kao dijalektička fikcija jeste svojevrsna *fenomenologija duha romana*, samokretanje pojma romana koji progresivno teži trenutku u kojem postaje Subjekt, samosvest i totalitet. Prenos modela dijalektičkog ritma (*samo*)razvoja ideje u *narativnu* formu obeleženu težnjom ka *totalitetu*, otvarao je široke mogućnosti eksperimentalnog osmišljavanja forme: njenih vremenskih, strukturnih, pripovednih aspekata, linearnih i kružnih (spiralnih) figura, dijalektičkog odnosa delova i celine, jedinstva i višestrukosti, početka i kraja, i posebno pitanja *posredovanja* i *samosvesti*.

Nekoliko aspektata shvaćene dijalektike kao medijacije, posredovanja, mogu biti, kao što smo pomenuli, vrlo produktivni pri osmišljavanju složenih, simultanističkih ili naddeterminisanih struktura avangardnog neorganskog dela, kojem mogu pribaviti nove, dijalektičko-hermenutičke vidove jedinstva. Ključan pojam za razumevanje tog unutrašnjeg (post)organskog srastanja visoko osamostaljenih i uzajamno protivrečnih elemenata avangardne forme mogao bi biti pojam *posredovanja*, negiranja koje nastavlja da zavisi od onoga što negira i što se kao negacija ili prevazilaženje može potvrditi samo čuvajući u sebi ono što poništava. S pitanjem *posredovanja*, medijacije, već smo se sreli prilikom analize Ristićevog intertekstualističkog, drugostepenog pisanja. Sam čin pisanja za Ristića je čin medijacije, zasnovan na fundamentalnom „razmaku“ – između (inter)teksta i komentara, ili komentara i komentara – u koji se „plasira“ *hod duha*. Na široj, narativnoj razini to *posredovanje* postaje pitanje *razvijene* forme, forme koja je *rezultat* jednog razvoja i niza svojih momenata i određenja, te je tek kao „najrazvijenija“ i „najbogatija“ ona i „najkonkretnija“ (Hegel 1987: 42–43). Dijalektička struktura omogućava da se izbegne apstrakcija neposrednog iskustva/pisma ili formalno-apstraktnog rezonovanja, kako bi se forma ostvarila kao *konkretna*, a to znači složena, razvijena i posredovana, prožeta mnoštvom relacija i međuzavisnosti. Jer „ono istinito opstoji kao *konkretno* samo tako da sebe u sebi razvija, sabirajući i držeći se u jedinstvu, tj. kao *totalitet* i samo s pomoću razlikovanja i određenja njegovih razlika može da opstoji njihova nužnost i sloboda cjeline“ (Hegel 1987: 44).

Osnovni oblik posredovanja ispoljava se u *antinomičnom* odnosu elemenata. Princip antinomije srećemo u odnosu *objektivnog* i *subjektivnog* načela, koji određuje odnos između prvog i drugog dela *Bez mere*, ali i druge konstitutivne faktore, kao što su odnos Romana i autora, ili narativnog i metanarativnog toka dela. Takva je i celina strukture antiromana kao neorganske avangardne forme, sačinjene od visoko osamostaljenih i heterogenih elemenata, koji stoje u uzajamnom odnosu kontakta, protivrečja, otvorenog negiranja, tako da na polovini rečenice ili poglavlja autor može reći „Ne!“, prekinuti i preusmeriti tok koji je krenuo da izgrađuje.<sup>382</sup> Iz perspektive *dijalektičke* fikcije ta je heterogenost imperativ strukture. U dijalektičkom kretanju misao i forma nužno zapadaju u „negativitet samoga sebe, u protivrečje“, koje nije samo „bitno i nužno“ već ga po Hegelu „treba smatrati jednim od najvažnijih i najdubljih napredaka filozofije novijeg vremena“ (Hegel 1987: 71–72). Taj nužni pad u protivrečje i negaciju jeste ono što obezbeđuje *posredovanje*, koje je pre svega *odnos*, „započinjanje i uznapredovalost do nečega drugoga, tako da je to drugo samo utoliko ukoliko se došlo do njega od nečega što je prema njemu prvo“ (42). Zato se poglavlja antiromana realizuju uvek „u zasebnom tonu i zasebnim oblikom“, „sistemom posrednog pričanja u fragmentima“ (Ristić 1986: 204), dok su istovremeno vođeni teleološkom logikom strukture koja progresivno napreduje ka totalitetu samovesti.

Dijalektičko razumevanje celine kao progresivne i posredovane lako se može povezati sa pitanjem narativnih struktura, progresije i hermenutičkog jedinstva književnog dela. Ono što mišljenje goni na „razvijanje iz sebe“ i izvodi „iz one općenitosti i zadovoljenja koje se samo po sebi pruža“ jeste dijalektički nagon ka nužnosti: „To je razvijanje, s jedne strane, samo prihvaćanje sadržaja i njegovih unaprijed postavljenih određenja, pa mu ono ujedno, s druge strane, daje oblik da u smislu iskonskog mišljenja slobodno proiziđe samo prema nužnosti same stvari“ (Hegel 1987: 41). Kod Ristića je, slično, konstrukcija *Bez mere* „postala kao neizbežni rezultat dijalektičke nužnosti njenog razvijanja“, kao aktivitet „podlozan samo živim zakonima svoje dijalektike“

---

<sup>382</sup> Princip je, kako smo kroz analize nastojali da pokažemo, u *Bez mere* delotvoran od *mikrotekstualne*, stilsko-retoričke ravni (kao u konstrukcijama „stvaranjem, ništenjem te vasiona“, „ako hoćete, ako nećete“, „svojim putem, tuđim putem“ i sl.), preko nivoa *rečenice* i *paragrafa* (up. prvi pasus antiromana: „Provedi to, što nisi iskazao, u glatkoj ptici. Ne! probavi tim, što ne smeš reći, u tom treptaju od kristala“, 27), sve do odnosa između *poglavlja*, pa i globalnog odnosa između *celine* ostvarenog antiromana i njegovog postfiktionalnog nastavka. U pitanju je monadološki ili *mise en abyme* princip po kojem svaki deo strukture ponavlja logiku celine. Na taj način Ristić shvata hegelijanske propozicije o totalitetu koji se ostvaruje u svakom svom momentu i delu. Jer, roman/pojam je „*totalitet*, jer je svaki od momenata *celina*, koja je on, pa je postavljen kao nerastavljeno jedinstvo s njime“ (Hegel 1987: 153).

kojem su *imanentni* „i razlog iz kog on nesvesno potiče, i posledice njegove, i njegova sopstvena kritika, i njegov cilj“ (Ristić 1986: 205). Roman je *avantura i fenomenologija forme* koja „u svome lutanju, za sobom vuč[e] sav vidik svojih promena“, tako da „jedan je isti korak, u bezbrojnosti, označao i vezivao sve korake“, „u nepogrešivosti i u nikad nesvršenom toku“ (196) tog dijalektičko-narativnog napredovanja (pojma) romana ka sebi kao totalitetu i jedinstvu.

Struktura posredovanja ima posledice i za samu poetiku avangardnog antiromana, koji je svoju krajnju poetičku i epohalnu funkciju vršio ne u činu negacije romana već u naknadnom činu autongacije kojim se i sam antiromaneskni poduhvat (samo)poništavao. Taj čin samonegacije kao *aufhebunga* mogao se sprovesti kao strukturno-poetički bitan i efektivan čin samo zahvaljujući tome što se krunska negacija sprovodila nad posredovanom, *konkretnom* i *razvijenom* formom dela, internim sistemom odnosa i pretumačenja bez kojih bi čin eksplicitnog poništavanja bio samo deklaracija, a ne događaj same forme. Struktura posredovanja koja je u osnovi antiromana kao *relacione* forme, forme negiranja romana, u avangardnom antiromanu biva preusmerena i vlastitu, antiromanesknu strukturu, kako bi se iz tog samoodnošenja poništio i onaj krajnji preostatak institucionalizacije koji opstaje s idejom zaokruženog književnog dela kao dela institucije fikcije, makar to bila i antifikcija, tj. antiroman. Avangardni antiroman može izvesti tu krajnju negaciju samo zato što poništava *iznutra*, jednu *razvijenu* i *konkretnu* formu koja je on sam.

### *Samokretanje pojma romana i progres samosvesti*

U inscenaciji drugog, postdramskog i postfikcionalnog okončanja antiromana, gde će doći do samoukidanja i *aufhebunga* forme (anti)romaneskne fikcije, daleko veću ulogu ima načelo dijalektičkog kao teleološkog kretanja. Narativno kretanje tu se vidi kao sukcesivni sled momenata i određenja kojima se samosvest naknadno prepoznaje i potvrđuje u celini svog razvoja, a „ono što se u tome kretanju izdvaja i dobija naročito određeno biće, očuvano je u njoj kao nešto što se pamti, čiji život predstavlja znanje o samom sebi“ (Hegel 1979: 26). Da bismo razumeli kako je autodafe romaneskne forme bilo konceptualno *pripremljen* u osnovnom tekstu *Bez mere*, i kako je Ristić osmislio strukturu antiromana kao strukturu sukcesivnog prikupljanja i samospoznajne

transfiguracije celokupnog prethodnog kretanja, neophodno je vratiti se na trenutak strukturi Prvog i Drugog dela antiromana.

Progresivistička logika u komponovanju romaneskne strukture kao strukture samosvesti, čiji je glavni nosilac figura autora-skriptora i za njega vezan metanarativni tok, može se pratiti kroz konfiguraciju *završnih poglavlja* sva tri kompoziciona dela antiromana. Jedna od oblikotvornih konstanti *Bez mere* jeste i strategija okončavanja svakog od kompozicionih delova antiromana jednim *teorijsko-eksplikativnim poglavljem*. Sukcesivni poredak između dve završnice antiromana u njegovom Trećem delu (dramsko-narativni + esejističko-metanarativni) bio je u tom smislu nagovešten i zacrtan jednom imanentnom strukturnom zakonitošću celokupnog antiromana. Zahvaljujući toj imanentnoj zakonitosti, finalni čin negacije moći će da bude modelovan kao *posredovanje* i krajnja konsekvencija izvedena iz same strukture dela, imanentna nužnost, a ne proizvoljna intervencija iz spoljašnjosti.

Po toj imanentnoj strukturnoj zakonitosti na kraju svakog kompozicionog dela antiromana, kao zaokružene i samostalne celine, bilo je situirano najsamosvesnije, sumirajuće teorijsko-eksplikativno poglavlje u nadležnosti Autora. Na kraju Prvog dela nalazilo se poglavlje „Protiv čitaoca“ koje je uz rekvizite gotske i maldororovske imaginacije insceniralo obračun autora *sa publikom*, najavljujući dijalektičko-hegelijanske opservacije iz postfiktionalne završnice antiromana. Na kraju Drugog dela nalazilo se poglavlje „Rudnici ili Saldo mortale“, koje je već postavljalo zaoštrenije *autokritičko* pitanje o svrhovitosti izgradnje fikcije, koje će autor u Trećem delu antiromana, pri konačnom sazrevanju samosvesti, pretvoriti u performansu i izvršnu odluku o *samoukidanju* forme.

Unutrašnja struktura prva dva kompoziciona dela antiromana mogla bi se utoliko opisati shemom: (epski) *narativ* + (lirska) *samosvest*. Isti princip definiše i globalni odnos između Prvog (epskog) i Drugog (lirskog) dela antiromana. Treći deo antiromana ponavljao je istu strukturu *narativ* + *samosvest*, ali na višem nivou, na kojem je prvi, *narativni* deo predstavljao zapravo celinu već ostvarenog antiromana, a moment *samosvesti* postfiktionalna intervenciju njegovog poništavanja. U pitanju su *dominante* i kompoziciona logika u kojoj sam smisao *narativnog* bitnije varira, ali je jasno određen i omeđen strukturom relacije koju prema njemu uspostavlja moment *samosvesti*. Treći deo *Bez mere* je najpre bio ostvaren u *sintetičkoj* dramskoj formi koja je objedinjavala

epsko (Roman) i lirsko (autor) težište dela, ali je ta dramska sinteza u celini uzeta kao narativni, epsko-fiksijski entitet u trenutku kad se antiroman (dijalektički) nastavlja i autor (lirsko) odlučuje da ga u celini poništi kao jednu ipak romanesknu, epsku i fikcionalnu strukturu. Tako se, na višem dijalektičkom stupnju, opet ponavljala i potvrđivala osnovna dvočlana i antinomična strukturna jednačina antiromana: *narativ* (epsko-fikcionalno) + *samosvest* (lirsko-esejističko). U skladu s dijalektičkim „skokom“ koji je Treći deo donosio, u njemu je poslednje, samosvesno „poglavlje“ bilo sačinjeno od nekoliko teorijskih poglavlja, ostvarenih u različitim modalitetima esejističkog žanra.

Posrednu potvrdu da bi završna poglavlja sva tri dela antiromana trebalo posmatrati kao svojevrsnu unutrašnju celinu, nalazimo u tipologiji poglavlja *Bez mere* koje je Ristić prešampao u knjizi *Od istog pisca* (1957). Tu su se našla upravo naznačena teorijsko-eksplikativna poglavlja s kraja kompozicionih delova *Bez mere*, čime je skrenuta pažnja na jedno dosledno mesto akumulacije autopoetičke i teorijske energije u strukturi antiromana. Kada se uoči 1) razlika između ostalih poglavlja *Bez mere* i tih graničnih poglavlja koja su intenzivnije prikupljala i kondenzovala teorijsku samosvest, a potom i 2) *progresivni porast samosvesti* u tim poglavljima kada se ona posmatraju kao deo jednog sukcesivnog niza, moguće je naslutiti globalnu, u tri talasa prikupljenu, *spiralnu* strukturu dijalektičke fikcije. Svaki od tri *dela* antiromana bio je jedna mikrokosmička celina, jedan zaokruženi moment i lik celine, koji je ponavljao njenu globalnu strukturu. Hegelovim rečima, svaki od tih delova jeste

„cjelina, jedan u sebi zatvoren krug, ali filozofijska ideja u njemu jest u posebnoj određenosti ili elementu. Pojedini krug probija, zato što je on u sebi totalitet, također i granicu svog elementa i osniva jednu dalju sferu. Stoga se cjelina prikazuje kao krug krugova, od kojih je svaki nužan moment, tako da sistem njihovih osebnih elemenata sačinjava cijelu ideju, koja se isto tako pojavljuje u svakome pojedinome“ (Hegel 1987: 45).

Roman je, kao i pojam, „*totalitet*, jer je *svaki* od momenata *cjelina*, koja je on, pa je postavljen kao nerastavljeno jedinstvo s njime“ (Hegel 1987: 153). Ta celina se progresivno (dakle linearno) izgrađivala ulančavanjem svojih momenata, u smeru rastuće refleksivne energije i samospoznajnih kapaciteta forme. Jer obrazovanje pojma/romana „nije ništa drugo nego to da“ on „daje sebi svoju samosvest, da u sebi proizvodi svoje postojanje i svoju refleksiju“ (Hegel 1979: 16). Ako je na kraju Prvog



dela autor antiromana mogao da se obračuna sa prosečnim čitaocem, na kraju Drugog dela forma već ima snage da postavi pitanje vlastite svrhovitosti, da bi u završnici Trećeg dela „sazrela“ do čina svog samoponištenja i kvalitativnog skoka u novi lik forme. Pribirajući poetičku samosvest na kraju svakog od kompozicionih delova i predajući je daljem toku, svaka naredna tačka autopoetičke kondenzacije bila je u odnosu na prethodne složenija, intenzivnija i udaljenija od fikcionalnog režima, tako da je krajnji dijalektički skok, sabirajući sve ostvarene autopoetičke uvide, kao krajnji stadijum samosvesti forme nudio njeno – *samoukidanje*. Taj bi, strukturno dugo i pažljivo pripremani, središnji *avangardni* čin antiromana trebalo detaljno opisati.

#### 4. 4. 3. 3. 2. Smrt romana

##### 1) Hegelijanski imperativ avangarde

U trenutku kad se vreme jednogodišnjeg pisanja antiromana poistoveti sa dijalektičkim postajanjem (u) stvarnosti i duhom koji „nikad ne miruje već se stalno kreće napred“ (Hegel 1979: 6), a antiroman shvati kao samokretanje forme sve do svoje *istine* kao *celine* koja to jeste tek kao *rezultat* jednog *razvoja* kad se ona „iz sukcesivnosti i svoje rasprostrtosti vratila u sebe“ i u činu refleksije zadobila novu jednostavnost i neposrednost (7, 11) – u strukturi Ristićeve *dijalektičke fikcije* moći će da se prepozna logika hegelijanske fenomenologije duha.

Ristić je antiroman zamislio kao fenomenologiju duha romana, *dijalektičku fikciju* koja je nudila jedan posve novi tip strukturalnog zapleta i pustolovine forme. Centralni događaj te *dijalektičke fikcije* bila je smrt romana kao žanra *fikcije* i dakle same literature. Revolverski hitac koji je kao repetitivni motiv kružio gotskim romanom-zamkom, na kraju stiže na svoje pravo odredište – u samo srce forme, umetničkog dela i književnosti.<sup>383</sup>

Ristić je često citirao rečenicu Teodora Žufroa da je samoubistvo „loše sastavljena reč: ono što ubija nije istovetno sa onim što je ubijeno“ (prema Ristić 1989: 144). Preneseno na ravan književnog dela i strukture romaneskne fikcije, žufroovsko

---

<sup>383</sup> S obzrom na žanrovski prospekt romanse i autora kao ljubitelja feljtonističko-polularne literature, taj dijalektički zaplet o (samo)ubistvu forme mogao bi se posmatrati kao oblik „autopoetičke kriminalistike“.

pitanje skreće pažnju na paradoks sudicidalne antiromaneskne forme koja preživljava vlastiti kraj, ostajući imanentna formi iz koje je posredovanjem izvedena, i istovremeno bivajući nešto radikalno strano i novo, što se izdiže sa zgarišta fikcije i nad baroknom ruinom neorganskog avangardnog dela začinje dalji „raščlani govor u napretku“.

Ideja o smrti romana u hegelijanskoj završnici *Bez mere* neodložno priziva Hegelovu (anti)estetičku tezu o „smrti umetnosti“ („Kunst selbst sich aufhebt“) koja podrazumeva njenu inherentnu upućenost na *samoprevazilaženje*, u smeru religije i filozofskog znanja. Jer „lijepa je umjetnost samo stupanj oslobođenja, a ne samo najviše oslobođenje“, pošto joj, kao još uvek osetilnoj formi, nedostaje „istinski objektivitet, koji je samo u elementu *misli*, oslobođenje u kojemu je jedino čisti duh za duh“ (Hegel 1987: 496). Po Birgeru, Hegelova ideja o kraju umetnosti morala je čekati upravo vreme istorijskih avangardi, kada je samokritika građanske umetnosti mogla biti u punom smislu izvedena.<sup>384</sup> Ristić se zamišlja o *dijalektičkoj fikciji* kao prevladavanju „metafizike“ autonomnog književnog dela, fetišiziranog pojma građanske institucije umetnosti, tj. književnosti kao fikcije, nalazi na preciznoj trasi onoga što Birger, s osloncem na Hegela, postulira kao fundament avangardne umetnosti. Samoukidanje antiromana kao inscenacija epohalne *smrti književnosti*, koja tim samoprevazilaženjem iskoračuje u *postfikcionalni* esejističko-autobiografski diskurs, predstavlja ispunjenje temeljnog hegelijanskog imperativa istorijskih avangardi kao *aufhebunga*: „Intencija avangardista je prevazilaženje umetnosti – prevladavanje u Hegelovom smislu: umetnost ne treba da bude jednostavno uništena, nego prenetu u životnu praksu gde bi, iako u izmenjenom obliku, mogla da bude očuvana“ (Birger 1998: 76).

Sama antiromaneskna poetika, još od tvorca termina i žanra, implicirala je to širenje hipoteksta ka hipožanru, pa i celini sistema književnih konvencija koje definišu literarno polje u određenom kulturno-istorijskom trenutku. Avangardna poetika je toj panliterarnoj tendenciji antiromanesknog žanra dodavala i partikularni, metapoetički smisao osporavanja same građanske institucije književnosti. Nadrealističko oslanjanje na *romantičku* teoriju i književnost, na osnovu koje je Hegel i artikulisao tezu o kraju umetnosti, baca vrlo zanimljivo svetlo na birgerovsku tezu o istorijskoj avangardi kao

---

<sup>384</sup> „Sklon sam mišljenju da tada, iz istorijskih razloga, još uvek ne može da bude izvršena samokritika umetnosti. Institucija autonomije umetnosti je, doduše, potpuno izgrađena, ali unutar nje opstaju sadržaji koji su sasvim političkog karaktera i time ugrožavaju princip autonomije ove institucije. Tek u trenutku kad i sadržaj gubi svoj politički karakter, pa umetnost hoće da bude još samo umetnost, postaje moguća samokritika društvenog podsistema umetnosti“ (Birger 1998: 39).

ispunjenju hegelijanskog zahteva upućenog (romantičkoj) umetnosti. To čemu nadrealistički antiroman kao dijalektička fikcija teži jeste ona osnova romantičke umetnosti shvaćene kao „uzdizanje duha k sebi“ po Hegelu, a čin samoponištenja romantičkog antiromana jeste ona „krajnja tačka romantičkog“ kad „umetnost ukida samu sebe“ (prema Birger 1998: 135). „S romantičnom formom umetnost stiže do svoga kraja i ustupa mesto višim formama svesti, naime filozofiji“ (135). Kasnije ćemo pokazati kako se u Ristićevom antiromanu spajaju inače oponirani Hegelovi i Šlegelovi stavovi o romantičkoj ironiji, kao nesvodivom autopoezisu i samoprevazilažnju. Autorovo istupanje nakon poslednjih Romanovih reči i njegovo nadrastranje fikcije predstavlja ultimativni gest *romantičke ironije*, kroz koju se hegelovski „kraj umetnosti“ stapa sa avangardnim rušenjem institucije književnosti.

U nastavku ćemo predstaviti čin (samo)ukidanja književne forme i (antir)romana u poglavlju „Predznaci raskida“. Raščlanjivanje tog poetičkog događaja omogućiće da detektujemo njegove ključne žanrovske, formalno-kompozicione i teorijske implikacije. Kao vrhunac metanarativnog i autorefleksivnog toka antiromana, čin aufhebunga forme oslanja se na metafikcionalni aspekt *Bez mere*. Način (pro)izvođenja tog destruktivskog poetičkog čina ukazuje na vrlo zanimljive mogućnosti transformacije određenih svojstava romanse i ispovedno-dokumentarnih žanrova. Antiromanu kao enciklopedijsko-poetskom ogledu finalni čin otvaranja forme poetifikacijskom vremenu naknadnosti obezbeđuje jednu od sasvim retkih integrativnih dimenzija i suočavanje književne forme sa njenim radikalnim negativitetom koji je definisan vanknjiževnom temporalnošću i subjektivitetom.

## 2) „I odjednom“ - (pred)znak raskida

Nakon Romanovih poslednjih reči „bez mere...“ i harmoničnog okončanja dela u formi dramske sinteze, antiroman se ipak nastavljao. Prelomno poglavlje „Predznaci raskida“ počinjalo je tipičnim markerom „and then“ avanturističkih narativa – „i odjednom“: „I odjednom, i sada ovde poslednji put, razbi se, jer se morala razbiti, ta staklena staza, po kojoj silažahu do zore, Radnici, Putnici, Strasti i Magija [...] fantomi ni više ni manje stvarni od svih drugih [...] koje na rubu buđenja žalim što nisam mogao poznati“ (Ristić 1986: 201). Taj marker pokazuje kako je „labava“ kompoziciona matrica

avanturističke romanse omogućavala da se uvede i jedan tako neočekivan i radikalan rez i „raskid“ kakav je samoponištavanje romana u romanu. U svakoj od sinkopa između labavo povezanih jedinica avanturističkog linearno-epizodičkog narativa, u stanju latencije prebiva jedna takva mogućnost naglog „raskida“, kraja i smrti narativa. Za radikalan čin samourušavanja romana moglo bi se reći da više ima karakter ozbiljene *beline* i verbalizovanja jednog od prekida *između* epizoda avanturističkog narativa nego karakter jedne od tih ulančanih epizoda.

Prisustvo markera avanturističkog narativa na tom važnom mestu indikativno je i iz perspektive modeliranja antiromana na temelju dijalektičke paradigme stalnog napredovanja duha/ pojma ka samoostvarenju. *Selbstbewegung des Begriffs*, ili samokretanje forme/pojma romana po zakonima nužnosti dijalektičkog postajanja, nije značilo samo nužnost negacije (destrukcije) već i alternativan vid upisivanja organskog jedinstva u narativnu formu koju inače karakteriše izrazita fragmentarnost i epizodička „rascepanost“. Povezivanje hegelijanskog holizma i avanturističke ili enciklopedijsko-epizodičke fragmentarnosti, sprovodi se na temelju onoga što je dvema strukturama zajedničko – linearno-progresivističko načelo. Otvorena i aditivna logika avanturističke matrice, koja je u beskraj mogla nizati „and than“ pustolovne sadržaje, kombinuje se sa spiralnim i samoudižućim svojstvima dijalektičkog kretanja, koje je kroz „munjeviti kvalitativni skok“ (Hegel 1979: 6–7) dijalektičko kretanje izdizalo do tačke *samosvesti* i novog lika duha/forme. Tek kao celina jednog razvoja i „obilje razvijene forme“ koje je stiglo u tačku *autorefleksije* roman je mogao dati jedinstvo i nužnost svojim individualnim „momentima“ i „likovima“.

Linearna struktura avanturističkog narativa tako postaje potpora dijalektičkog samokretanja forme. Po autoru, njegovo mišljenje i delo nisu „neki dosledni nepomični sistem. Radi se pre o metodologiji duha“ (Ristić 1986: 226), upravo o dijalektici, koju Ristić shvata kao „duboku konsekventnost koja se kreće“ (varijacija figure „raščlanjenog govora u napretku“, up. kod Hegela „samojednakost koja se kreće“, 1979: 11). „Podstrek“ tog kretanja mora biti „neprekidno obnavljan“ (Ristić 1986: 226), a sila na temelju koje se on stalno obnavlja jeste sila *negacije*: reč je o „jednom subverzivnom shvatanju neprestanog kretanja života“ koji „samim tim što je pokretan predstavlja neprestanu negaciju svog malopredašnjeg položaja“ (231). Iako taj „munjeviti skok“ najpre pokazuje svoje radikalno destruktivno lice (ponišćavanje antiromana kao

zaokruženog književnog dela), ta nužna negacija i destrukcija („Sekire umesto tutkala“, 232) značila je istovremeno, kao što ćemo videti, pozitivitet novog lika samoprevladane forme fikcije.<sup>385</sup>

### 3) Model (buđenja iz) sna

Prelaz između oniričko-fantazmagorijske dramske završnice i postfiktionalnog lika antiromana dat je kroz figuru *buđenja iz sna*. Obrt „i odjednom“ utoliko postaje onaj obrt karakterističan za alogičke smene u narativu sna, a posebno završni obrt buđenja iz njega.<sup>386</sup> Razornost uvođenja svesti kao negacije sna postaje uvertira za veliki korozivni čin negacije romana kao sna/fikcije. Treba ipak primetiti da taj *most* između dva dela Trećeg dela antiromana, kao prelaz iz sna u javu, ili sa „ruba halucinacija“ na „rub buđenja“, ipak funkcioniše kao *spona* između njih, a figura buđenja iz sna kao velika *žanrovska smena iz fikcije u ispovest*. Posmatran kao celina, Ristićev antiroman će zahvaljujući tako sugerisanom žanrovskom prelazu moći da se odredi kako (bretonovski) „spojeni sud“ sna (fikcije) i jave (dokumenta).

Prva kritička opservacija tek osvešćenog autora biće posvećena upravo odnosu između fikcije i sna, odnosno snu kao paradigmi za izgradnju i ocenjivanje fiktionalnih tvorevina: „Za ocenu ma koje od fikcija, međutim, dovoljno je zapitati se da li je ona apsurdna kao san i verovatna kao san“ (Ristić 1986: 202). Ali to razmatranje, nedvosmisleno afirmativno prema entitetu sna, ubrzo uvodi i suštinski *autokritički* momenat, jer: „čemu čak i jedna naracija koja bi, prevazilazeći time beskrajno onu prvu vrstu [veristički, realistički roman], crpla svoje elemente i iz fantastičnog? Jer ono grozno, tu i tamo, to je lažna konsekventnost, veštačka, artistska izgradnja bivanja“ (202). Ristićev *antiroman* bio je primer upravo jedne takve naracije koja je „crpla svoje elemente iz fantastičnog“ i „beskrajno“ prevazilazila realistički roman, u odnosu na koji

---

<sup>385</sup> „Ono *spekulativno* ili *pozitivno-umno* shvaća jedinstvo određenja u njihovu suprotstavljanju, ono *afirmativno* što je sadržano u njihovu razrješenju i njihovu prelaženju. [...] Dijalektika ima *pozitivan* rezultat, jer ima *određen sadržaj* ili jer njezin rezultat uistinu nije *prazan, apstraktan ništa*, nego negacija izvjesnih određenja koja su u rezultatu sadržana upravo zato što nije *neposredan ništa*, nego rezultat. To je umno stoga, premda je promišljeno i apstraktno, ujedno nešto *konkretno*, jer nije *jednostavno, formalno* jedinstvo, nego *jedinstvo različitih određenja*“ (Hegel 1987: 101–102).

<sup>386</sup> „Probuđen iz sredine tog sna i već uviđajući da se taj glas gubi u nepovrat [...] ja ipak pokušah polusvesno da obmanem sebe da se mogu dokopati tog sveta i njegovih istina koje su mi bile naglo zaklonjene [...] Taj mehanizam obmanjivanja samog sebe, kad već nemamo u rukama moć koju bi u stvari sasvim prirodno bio da imamo, upravlja, čini mi se, i stvaranjem fikcija“ (Ristić 1986: 201).

se uspostavlja kao negacija ili anti-roman. Sve do svoje dramske sinteze *Bez mere* je taj *antiroman na prvom stupnju*, avangardna negacija klasične realističke paradigme građanskog romana. Ristićeva razvijena avangardistička metafikcija enciklopedijskog tipa predstavljala je značajno nadilaženje one opšte, „meke“ i modernističke paradigme problematizacije realističkog romana. Ali i kao takav, antiroman je ostajao neka „lažna konsekventnost, veštačka, artistska“, anti- ili metafikcionalna „izgradnja bivanja“. Taj prvostepeni oblik negacije se u *dijalektičkoj fikciji* pokazuje kao nedovoljan, što vodi potrebi za drugostepnom negacijom, *negacijom antiromana* kao *negacijom negacije*. To je mesto gde Ristićeva *dijalektička fikcija* prevazilazi ne samo realistički roman već i najradikalniji primer avangardnog antiromana kakav je sama izgradila. Ono što će slediti nakon samourušavanja antiromana jeste antiroman na nekom poetički višem, daljem ili dubljem stupnju, *antiroman au second degré*. U tome počiva glavni i neponovljeni doprinos Ristićeve *dijalektičke fikcije*.

#### 4) Dijalektička inspekcija

Zato autor, nakon buđenja iz vlastite (anti)fikcije kao sna, objavljuje trenutak samosagledavanja i dijalektičke inspekcije koja baca naknadni pogled na celinu ostvarenog antiromana i iz te autorefleksije kao medijacije izvodi konačni čin samoprevazilaženja forme. Pri toj naknadnoj inspekciji autor u ostvarenom narativu prepoznaje i (re)afirmiše pre svega *predznake raskida* i tragove *rada dijalektičke negacije*. Prema klasičnom zakonu dijalektičkog posredovanja, finalno mirenje protivrečnosti, *aufhebung* ili negacija negacije ne bi bili mogući da već nisu sadržani u onome što negaraju i pripremljeni u prethodnom razvoju forme:

„Ovde je trenutak da pogledam na posledice te slobode koja je jača od mehanizma, na posledice jednog principa destrukcije koji se stavlja u pokret pri svakom pokušaju gde mehanizam pretili da zavlada jednim misaonim tokom, da standardizira njegovu večnu dijalektiku. Gledam sa blagodarnošću po svome putu tragove tog ponosnog razaranja“ (Ristić 1986: 203).

Iz perspektive finalne negacije autor osnažuje negativistički pol antiromana u celini. Posmatrajući naknadno svoj antiromaneskni narativ on njegovu nekoherentnost i

diskontinuitete vidi kao jedan fragmentaran enciklopedijski „skup“, *pačvork* i *brikolaž* a ne artefijelni pripovedni kontinuitet. Jer, čim bi ga ponelo pripovedanje, javljao se „otpor jači od čari virtuoznosti, tako da se nijedno somotsko pričanje nije moglo istkati kroz blagonaklone rečenice. Čemu onda njihov ovoliki skup? [...] (Pokupio sam vas svuda po malo, pohabane prnje, o jedno moje odelo, i šta mogu očekivati od vas ovde nabacanih)“ (203).

Ali taj fragmentaran, epizodičko-enciklopedijski „skup“ upravo kao takav sad svedoči o jednoj novoj vrsti meta-metanarativnog jedinstva, i drugačijoj vrsti pripovesti koja se očituje i iščitava iz samih lakuna, sinkopa, figura negacije i odsustva:

„Da jednog fakta nema, samo to odsustvo predstavlja jedan fakt, ili drugim rečima: da je jednom izrazu onemogućen razvoj, i samo to onemogućenje predstavlja jedan izraz, ili još: da sam svakoj naraciji i nehotično prekinuo s gađenjem dalje razvijanje, predstavlja naraciju o jednom duhu uvek interesantniju od one zanemarene, pa ma ko on bio“ (Ristić 1986: 203).

Navedena tri momenta daju bazičnu strukturu dijalektičkog *aufhebunga* forme romana koji autor sprovodi u poglavlju „Predznaci raskida“: trenutak *samosvesti*, *rušenje* ostvarenog jedinstva i nalaženje novog, dinamičnijeg lika *celovitosti*. To dijalektičko finale jeste mesto gde roman misli sebe, naknadno sagledava svoj ukupni razvoj, pribira svoje ostvarene momente, negira ih i pretumačuje. To je ujedno uzoran moment hegelijanski shvaćene dijalektike, koja je upravo

„to *immanentno* izlaženje, u kojemu se jednostranost i ograničenost razumskih određenja pokazuju kao ono što jesu, naime kao svoja vlastita negacija. Sve konačno jest takvo da samo sebe ukida. Stoga dijalektika sačinjava pokretačku dušu znanstvenog napredovanja, pa je princip s pomoću kojega jedino ulazi u sadržaj znanosti *immanentna veza* i *nužnost*, kao što u dijalektici uopće leži istinsko, ne vanjsko uzdignuće nad ono konačno“ (Hegel 1987: 101).

Ukidajući sebe kao konačno biće, antiroman zaista (p)ostaje *bez mere*, „istinsko uzdignuće“ nad sebe kao konačno biće, tj. statično i konačno biće svakog okončanog umetničkog dela koje potpada pod instituciju književnosti. Njegova „pokretačka duša“ je dijalektika po kojoj će to samoukidanje biti izvedeno kao zakonomerna, immanentna i nužna konsenkvencija same *konkretne* i *razvijene* forme dela.

## 5) Negacija „red po red“

U poglavlju „Predznaci raskida“ autor performativno pro-izvodi čin dijalektičke autonegacije, „furizono razaranje“ vlastitog antiromana-zamka. Hegelova propozicija o *kraju umetnosti* sprovodi se u avangardnom antiromanu kao „knjizi koja je samoj sebi smrtna kazna“ (Ristić 1986: 205). Pošto je reč o središnjem i antologijskom trenutku avangardnog *autodafea* i/kao *aufhebunga* romaneskne forme neophodno je navesti ga u celini:

„'... silazi Roman u grad.' Kakva beda, to osećanje, to poimanje da je počelo nešto da se priča! I ipak sam nastavio, nekako podmuklo, nekako ukoso, nekako krišom, nekako stideći se, da ispredam neku shemu, da kako-tako proturam lažan novac. Koga sam lagao? Evo vam u istoj ovoj knjizi i istorije i kritike te knjige. Jednak o jednakom. To vam se ne događa često, pilići moji, da ne možete mirno da pratite jedan zanimljivi niz događaja, kojim vas blago poliva pisac. Ovo je međutim 'Roman bez romana'. Ali mene ne interesuje ni Roman! Obmanjivao sam sebe, održavao sam lažnu celinu njegove povesti veštačkim disanjem, zamenjivao pričanje nizom snimaka s leva, s desna: idite da vidite ako mi ne verujete. No nešto čisto i nepodmitljivo bdelo je u meni: nestrpljenje koje se nije dalo anestetizirati tim sistemom posrednog pričanja u fragmentima, ma da su ovi svaki put bili početi u zasebnom tonu, i zasebnim oblikom. I na pravom se mestu prekinula nit koja je konopac obešenog, ili Ariadnin konac, ili predivo Parki. Na obronku sam jednog ispovedanja, koje uzima oblik ovakav ili onakav, preplićući se sa bednim igrama umetnosti, naivnosti. Iz same unutrašnjosti knjige izbija njena negacija, ona sama je atentat na ustrojstvo jedne umetničke konvencije. Mir je ugrožen, poredak doveden u opasnost, no nikakav Zakon o Zaštiti Poretka u Knjizi, nije ovu štitio od njenih anarhističkih elemenata, čija se zavera uostalom, poklapa sa voljom diktatora. Ne bacam uzalud ovaj pogled unatrag: izgledalo je da se priča istorija Romana, i dopustio sam mu u njegovim završnim rečima, da predstavi ovu knjigu kao harmoničnu izgradnju njegove biografije, no to pričanje nosilo je sobom, sa nehotičnom ali neumoljivom logikom, jasnom tek odavde viđenom, tek odavde obasjanom, jednu sasvim drugu povest. Kraj mene, po ovim pločama Beograda i vazduha, isto tako, neviđena, odigrava se jedna sasvim druga istorija no ona koju kao da pričaju, jedan za drugim, dani. I niko i ne zna u kojoj je drami glumac, ni šta znači u stvari tekst njegove uloge. Ponudio sam vam neku iskidanu skicu, a nisam ni sam znao da je ona, baš takva, bila verni dnevnik. Vodio sam svoja kola levo, desno, misleći da njihovim kotrljanjem povlačim put, a išao



sam po određenom koloseku stvaranja i ništenja. To je ova knjiga, koja je samoj sebi smrtna kazna, i koja ne potpada pod vašu kritiku“ (203–205).

Kroz ovaj odlomak roman je, poslovično žanr najvećih integrativnih kapaciteta, pounutrio i moment vlastitog samoukidanja. Forma antiromana sa kojom se ovde srećemo, kao što smo rekli, nije ni *lirski avangardni antiroman* zasnovan na negaciji realističkog romana, ni *antiroman u jakom smislu* koji je oličavao Ristićev model metafikcijskog antiromana koncentrisanog na problematizaciju same romaneskne forme, već neka vrsta kranje, ultimativne verzije antiromana koji je atentat na samu konvenciju umetničkog dela, na (građansku) književnost per se. Moderan, *avangardni antiroman* moguć je samo kao *antiliteratura*.

Primećujemo da je autorova argumentacija i „razvezivanje“ ostvarenog dela implicitno struktuirano kao jedna nova *rekapitulacija* čitavog antiromana, i u tom smislu strukturno ponavljanje metafikcijske tehnike koja je u delu već bila oprobana. Ali ta postfikcijska, „razvezujuća“ rekapitulacija ne sprovodi se kroz narativne i tematske momente (kako je to činjeno u ranijim intrafikcionalnim rekapitulacijama) već na nivou *logike postupaka*. Tu poluskrivenu i modifikovanu rekapitulaciju autor takođe sprovodi u vektorizovanoj sintaksičkoj sukcesivnosti, krećući od *prve rečenice* romana o Romanu, kao tipične za artefijelni stil svakog pripovedanja, da bi na kraju rekapitulativnog odlomka stigao do pitanja postfikcionalne *naknadnosti sagledavanja* u kojoj se sam nalazi i pitanja suicida forme koji je izveden. Između ta dva okvirna trenutka, biće promišljeni i reinterpetirani mnogi pojedinačni momenti i svojstva dela, posebno njegovi generičko-formalni likovi, među kojima *dokumentarni* žanrovi sada izbijaju u prvi plan.

Autodafe se sprovodi postupno, rekapitulirajući sistem formalnih odlika i postupaka na temelju kojih je antiroman bio izgrađen. Ristić razotkriva i odbacuje svoje ranije pripovedne strategije, proglašavajući ih za krivotvorenje i samoobmanjivanje, naivne i konvencionalne „igre umetnosti“. U tom deziluzionističkom nastupu autor takođe ne čini ništa što nije, u drugačijim narativnim kontekstima, već videno u antiromanu, od prvog pasusa prološkog poglavlja koje već sadrži „Ne!“ strukturnog kontrapunkta i autonegacije. U deziluzionističkoj autokritici vlastitih postupka autor takođe „ispoveda“ i niz dragocenih podataka o svojim narativnim strategijama, poput sistema zamene „pričanja“ *nizom snimaka* iz raznih uglova („ukoso“, „s leva, s desna“) i

„posrednog pričanja u fragmentima“ koji su „svaki put bili početi u zasebnom tonu, i zasebnim oblikom“.

Destruktivni poetički poriv poglavlja „Predznaci raskida“ prikupljao je, sumirao i radikalizovao dva poslednja poglavlja prva dva kompoziciona dela antiromana, sa kojima stoji u strukturnoj analogiji. Autorovo ironično-sarkastično obraćanje čitaocima obnavlja lotreamonovske tonove iz poglavlja „Protiv čitaoca“, ka kojem je implicitno i usmeren skriveni citat-imeprativ iz *Maldororovih pevanja* – „idite da vidite ako mi ne verujete“. Tamošnje „primirje“ upućeno čitaocima u formi obećanja, ili pretnje, da „kad jednu, ne znam koju, budete prevrnuli od strana ove knjige, srušiće se za navek izvestan pravilan pokret odlaska i povratka u vašem duhu, koji vam je izgledao nepobediv, a koji je samo mehanika navike i nasleđa“, ponajpre se odnosi na ovu stranicu *prekida* „niti“ i samourušavanja romana-zamka. Finalnim činom sudicida forme, Ristić, takođe, samo dovršava i performativno izvodi ono o čemu je već raspravljano u poglavlju „Rudnici ili saldo moratle“, gde se autor pitao hoće li se Roman „jednom bar [...] *zaista* zapitati, zaronivši sečivom tog pitanja u svoje srce“ o vlastitoj svrsi i opravdanosti (125). To je ključni tabu i „osovina“ književne forme, neuralgično pitanje koje Roman izbegava „kao ludak koji ljubomorno čuva integritet svog jedinstvenog sna, sluteći [...] da je taj integritet neophodan uslov za opstanak cele građevine njegovog ludila“ (125). U taj *conditio sine qua non*, „osovinu“ i „srce“ *ludila književne fikcije* autor (umesto) Romana uranja „sečivom“ ironije, samosvesti i negacije.

Time se samoukidanje forme, kao kulminacija dijalektičke fikcije, dodiruje i sa jednim prepoznatljivim motivskim kompleksom *antiromana* u užem, ženetovskom smislu. Reč je o tzv. *suđenju knjigama / književnosti*, otrežnjujućem trenutku uviđanja književnog ludila i isceljenja od njega, koje se javlja i u *Don Kihotu* i u Sorelovom *Antiromanu* i po Ž. Ženetu predstavlja jedno od uporišta i rekurentnih motiva žanra antiromana. Taj arhetipski antiromaneskni moment u Ristićevom *Bez mere* dobija važnu epohalnu varijaciju kroz povezivanje sa hegelijanskom dijalektikom i figurom avangardne *samokritike* forme. Suđenje knjigama kod Ristića je pretvoreno u *suđenje vlastitoj knjizi* i radikalizovano u smeru avangardnog zahteva za dokidanjem autonomije umetnosti. Ristićeva knjiga sama sebi sudi i presuđuje, to je knjiga „koja je samoj sebi smrtna kazna“, „ona sama je atentat na ustrojstvo jedne umetničke konvencije“ i „ne potpada“ pod spoljašnju kritiku (204, 205).

Prekid slabe ali postojeane narativne „niti“ koja je vodila kroz lavirint romana-zamka, odnosno atentatorski hitac, ili „sečivo“ samopropitivanja osovine integriteta književne fikcije, dopire *iz unutrašnjosti* zdanja i forme. Čin samodokidanja mogla je da izvrši samo granična, ali *sapripadna* instanca dela. Autorska instanca strateški je kroz *Bez mere* pripremana za taj finalni kvalitativni skok, prelazeći čitav unutrašnji raspon impliciran kategorijom pripovedača (od pripovedanja u trećem licu, preko pripovedanja u prvom i drugom licu, do poistovećenja sa empirijskim autorom). Autor u autodestruktivnom finalu antiromana obnavlja retoriku konfrontacije sa čitaocem, ali i vlastitu violentnu imaginaciju, koja je i sam čin pisanja modelirala kao borbu i nasilje, kako to posebno svedoči tekstualistički „megdan“ između Romanove i Autorove ruke u poglavlju „Ruka u oklopu“. Autorova rušilačka imaginacija aktivira i retoriku društvene pobune (atentata, anarhije, diktatora, zavere, ugrožavanja mira, vanrednog stanja), a metafora o saglasnosti diktatora i anarhista/atentatora gotovo bi se mogla čitati kao fantazmatski odjek mladobosanskog etosa i traume Prvog svetskog rata. Rušenjem jedne umetničke konvencije i imperijalnog žanra romana rušio se sam društveni poredak i sistem mišljenja kojem su ta konvencija i „Zakon o Zaštiti Poretka u Knjizi“ bili potrebni.

Treba naglasiti jednu specifičnu dimenziju koju je antiromanesknom zaokretu donosila problematizacija kategorije *umetničkog dela*. Sila *negacije* sada nije usmerena na neki partikularni moment ili svojstvo forme već na celinu ostvarenog dela kao fikcionalne tvorevine. Ako je drama predstavljala sintezu celokupnog antiromana, postdramski tok *Bez mere* negira tu dramsku sintezu koja je na novom, sintetičkom nivou postala *nova teza*. Predmet negacije u postdramskoj završnici *Bez mere* jeste pre svega *umetničko delo*, zatvorena i statična celina, ostvarena u znaku apstraktnog identiteta i jedinstva, makar to jedinstvo bilo i jedinstvo avangardnog, romantičkog antiromana. Delo se moralo zaokružiti da bi moglo biti *negirano* kao celina i zaokruženost. To je onaj modus negacije koji se može ostvariti samo *naknadno*, u obilju *razvijene* forme, konkretne, ekstenzivne i zaokružene. Ideja o umetničkom delu kao zaokruženoj celini takođe je morala biti *prevladana*, dakle i *odbačena* u svom statičkom i apstraktnom, neposrednom vidu, i *zadržana* kako bi negacija romana uopšte mogla da se sprovede. Na jednom mestu u esejističkim poglavljima koja slede „Predznacima raskida“ Ristić upravo dovodi u vezu kategoriju umetničkog dela i statičko-apstrakno

mišljenje koje je predmet njegove hegelijanske kritike: „Po istoj primljenoj logici po kojoj je umetnička zamisao manje ili više realizovana u obliku jednog umetničkog dela, i stvarnost se smatra kao završeni oblik čije su osnovne osobine poznate, i tim pojmom ograničene, kodificirane i zaštićene“ (228).

Negiranje romana na tom nivou, koji zahvata same predstave o završenom obliku umetničkog dela, značilo je ulazak u dotad nepoznatu poetičku zonu smrti i posthumnog života književne forme. To je fenomenološki prostor koji apstraktno, deklarativno, lirsko ili ludičko avangardno negiranje, bez epskog i enciklopedijskog zahvata i hegelijanski shvaćenog *posredovanja*, nije moglo obezbediti. U tom smislu, Ristićev ekstenzivni, *enciklopedijski avangardni antiroman* predstavlja singularni događaj, delo-žanr samoprevazilaženja književnosti kroz pojedinačno kao totalno delo.

## 6) Naknadnost, slučaj i nužnost

U *naknadnom* prepoznavanju određenih elemenata i strukture antiromana kao ekspanenata sasvim drugih značenja i žanrova, autor se nalazi u tipičnoj čitalačkoj situaciji pretumačenja dela, ili u tipičnoj situaciji dalijevske *kritičko-interpretativne paranoje*. Kao što će to kasnije činiti nadrealisti u eksperimentu „Pred jednim zidom“, ili Ristić pri objavljivanju drugog izdanja *Bez mere*, autor u ostvarenoj teksturi antiromana, ne menjajući ničim zadatost i materijalnost predmeta, naknadno prepoznaje „neku sasvim drugu povest“. „Ne bacam uzalud ovaj pogled unatrag“, kaže autor“, pošto se tek u *naknadnosti* tog orfejskog osvrta vidi „nehotična ali neumoljiva logika“ (204) uhvaćena i opredmećena jednim pisanjem „bez prethodnog plana“ (205). Za samog autora nastanak dijalektičke fikcije ima *performativni* karakter, a zahvaljujući njemu i karakter epifanije i otkrića „jedne sasvim druge povesti“ unutar povesti koju je „bez mustara“ i prethodnog plana ispisao.<sup>387</sup>

Kao što se može primetiti, tu dolazi do jednog specifičnog susreta između hegelijanske *dijalektike* i nadrealističkog *automatizma*. Kao i slučaju elementarnog poetskog automatskog pisanja, vreme naknadnosti je ono koje utvrđuje smisao u osnovi

---

<sup>387</sup> „Mogla bi se dakle odavde tek otpočeti iznova sva ova knjiga [...] a da se i ne primeti da nedostaje celokupan njihov dotadanji životopis. No kako smisao jedne sitorije postaje tek naknadno jasan, (isključujem svaki predumišljaj), išli bismo istim stazama i ne primećujući to, dok ne stignemo do ovog istog mesta, ili bismo sasvim drugim putem dovde došli? Ne bismo se nikada više do iste tačke vratili“ (Ristić 1986: 205).

arbitrarnog sleda označitelja. Ta *naknadnost* je koliko psihoanalitička naknadnost tumačenja simptoma, toliko i hegelovska naknadnost *aufhebunga* i samosvesti. Za Ristića je to i fundamentalno pitanje odnosa pisma i nesvesnog. Smisao i identitet su uvek naknadni efekt označitelja, samodovoljno i nesvodivo „testo reči“ jeste jedina „biografija čoveka, proizvoljna, naknadno iznova stvarana“ (132), a *arbitrarnost* i „božanstveni“ *nesporazum* koje implicira ta premoć označiteljske logike jesu „potvrda naše slobode“ (132). Slične su implikacije i iskaza da „niko i ne zna u kojoj je drami glumac, ni šta znači u stvari tekst njegove uloge“, ili kad, govoreći o svojoj knjizi kao *sluškinji jezika* autor kaže „Neko se krije iza vaših igara. U njima. Posle njih. Neko meni nepoznat“ (203). Ukratko, reč je o koncepciji pisanja u kojoj su *arbitrarnost* i *nakanadnost* koordinirane.

Fenomenologija avangardnognadrealističkog antiromana implicira neregulirano pisanje po „nametnutoj želji trenutka“ (73), pa i kvazimističko uverenje da se sam duh, nesvesno, ili nadrealnost, ispoljavaju i potvrđuju tek odlučnim prepuštanjem takvom „aktivitetu bez prethodnog plana“ (205). Jezik je heterogenost, vezana za „vansvesnu misteriju“ nesvesnog, izvor stalne negacije i dezautomatizacije: „Dijalektika je oruđe večnosti, a moje reči su oruđe dijalektike. Ja tu nemam nikakve zasluge: gledam preko svog ramena, šta moja ruka piše, i čudim se njenoj nepogrešivosti“ (205–206).

Dijalektička konstrukcija *Bez mere* podrazumeva linearno-teleološku vremensku strukturu koja jedina omogućava događaj naknadnosti i kvalitativnog dijalektičkog skoka samosvesti. Zato se Predgovor te knjige-ideje nalazi na svom pravom mestu koje mu propisuje dijalektički tok, tj. stvarni trenutak nastanka, a ne književna konvencija. Pisanje je „jedan aktivitet bez prethodnog plana“, a ostvarena knjiga „neizbežan rezultat dijalektičke nužnosti njenog razvijanja“:

„Pošto je t. zv. konstrukcija ove knjige postala kao neizbežni rezultat dijalektičke nužnosti njenog razvijanja, to se ono što je stvoreno tek blagodareći samom tom postajanju, ne nameće kao prolog, već nalazi sebi mesto u samom toku. Jednom aktivitetu bez prethodnog plana, podložnom dakle samo živim zakonima svoje dijalektike, imanentni su i razlog iz koga on nesvesno potiče i posledice njegove, i njegova sopstvena kritika, i njegov cilj“ (Ristić 1986: 205).

U ovom fragmentu Ristić sažima još jednu formulu *dijalektičke fikcije*: jedan aktivitet pisanja bez prethodnog plana, podložan samo živim zakonima svoje dijalektike,

iz kog proističe delo kao neizbežni *rezultat dijalektičke nužnosti svog razvijanja*, kojem su imanentni i razlog iz kog nesvesno potiče, i njegove posledice, i njegova sopsvena kritika i njegov teleološki cilj. Dakle, onaj „tok koji proizvodi sama sebe, koji odvodi i koji sve vraća u sebe“ (Hegel 1979: 38), ili, kako bi se Hegelovim rečima *naknadno* mogao opisati tok *Bez mere* i „kvalitativni skok“ sadržan u autorskom samourušavanju romana-zamka:

„tako i duh koji se izobražava ide u svome sazrevanju polako i tiho ka svome novom obliku, ukida jedan za drugim pojedine deliće zgrade svoga prethodnog sveta; nepostojanost toga sveta nagoveštavaju samo pojedini simptomi: lakomislenost kao i dosadnost koje u postojećem uzimaju maha, neodređeno naslućivanje nečeg nepoznatog, sve su to vesnici približavanja nečeg novog. Ovo postepeno razdrobljavanje koje nije izmenilo fizionomiju celine prekida se onim ishodom koji, poput munje, odjednom postavlja građevinu novog sveta“ (Hegel 1979: 6–7).

Ili, s otvorenijim afinitetima za dinamičko „gibanje“ i razlike, pojam (romana) i njegov *Selbstbewegung* bio bi:

„ono *vlastito samstvo predmeta* koje se prikazuje kao njegovo postajanje, to nije neki subjekat koji miruje i koji nepokretno nosi akcidencije, već ono predstavlja pojam koji se kreće i koji svoje odredbe vraća u sebe. U tome kretanju propada sam onaj subjekat koji miruje; on ulazi u razlike i sadržinu [...] Dakle, čvrsto tle, koje rezonovanje poseduje u subjektu koji miruje, giba se, i jedino samo to kretanje postaje predmet“ (35).

Ristićevo shvatanje dijalektike kao stalnog *postajanja*, kako u pismu/pojmu tako i u stvarnosti, povezuje se sa *arbitrarnošću automatizma* i dva tipa temporalnosti u antiromanu. Objektivno linearno vreme, dnevničkog ili putopisnog tipa, postaje oslonac za postfiktionalnu intervenciju autorskog subjekta koji poništava celokupni antiroman kao avangardnu metafikciju i sve njegove momente i dijalektička gibanja u naglom kvalitativnom skoku pretumačuje i uspostavlja kao *novu neposrednost*. Književna fikcija, simbolizovana petrifikacijom u autonomnost dovršenog i publikovanog umetničkog dela, prerasta se prodorom novog temporalnog niza, instaliranjem vremena naknadnosti koje antiroman izvodi u ireverzibilno, istorijsko, egzistencijalno vreme empirijskog subjekta.

## 6) Ispovest

Autorovo istupanje protiv romana i stupanje na „obronke ispovedanja“, može se posmatrati kao čin *autobiografske konverzije*, u smislu u kom o tom fenomenu piše Ž. Starobinski.<sup>388</sup> Po Starobinskom, „za autobiografiju ne bi bilo dovoljnog razloga da u jednom prethodnom životu nije nastala promena, neko *radikalno* i *uzorno* preinačenje“ (Starobinski 1990: 47), koje legitimiše narativno samosagledavanje. U skladu s metafizijskom postavkom *Bez mere*, autorska konverzija u završnici antiromana nije psihološki zaokret koliko *konverzija u autobiografskog pripovedača*. Čin preobraćenja ne tiče se nekog iskustvenog, životnog događaja koji menja subjekt, već autopoetičke događajnosti, iskustva pisanja i promene odnosa prema funkciji autora u strukturi dela. Nakon te poetičke konverzije, rađa se povod i potreba da se sagleda čitav prethodni razvoj-život narativa i u njemu prepozna „jedna sasvim druga povest“. Tretman autobiografskog u antiromanu pokazuje da su *ispovedno-dokumentarno* i *autorefleksivno* ili *metanarativno* strukturno upućeni jedni na drugo. S osloncem na parcijalne prodore autobiografskog u antiromanu i njegov metanarativni tok autor će postfiktionalnu konverziju moći da predstavi kao imanentnu težnju same forme.

Za čin *žanrovske konverzije* u završnici antiromana presudna je svest da je svako pripovedanje, kao i svako književno delo, u osnovi komunikacioni čin koji se ostvaruje na ravni između autora i čitaoca. Ispovest, ili autobiografija, predstavlja najdublji i bazični pripovedni modus, koji je latencija i negativitet svakog pripovedanja. Primer Ristićevog antiromana svedoči kako je ta autobiografsko-dokumentarna osnova i latencija svakog pripovedanja delotvorni činilac ne samo u destruktivnom smislu, kao negativitet književno-fiktionalne forme, već i po svojoj *integrativnosti* i otpornosti čak i za najrazornije poetičke činove. Ristić koristi tu posebnu *integrativnost* ispovednog žanra, u koji je, kao u negativitet i latenciju književnosti po sebi, svaki književni žanr i

---

<sup>388</sup> Po R. Žiraru, „svi romaneskni završeci su konverzije“ i novi „počeci“, „erupcija pamćenja koje je istinitije od same percepcije“ i pobjeda nad „metafizičkom željom koja romantičkog pisca pretvara u pravog romansijera“ (Girard 1965: 294, 297, 307). Iako Žirarova teorija nije otvoreno hegelijanska, on priznaje validnost dijalektičkog modela, koji se može naslutiti i u razumevanju finalne konverzije iz romantičke laži u romanesknu istinu: „Istina je delatna kroz ovaj veliki roman ali je njeno glavno mesto završetak. Završetak je hram te istine. [...] Romaneskni kraj je pomirenje između pojedinca i sveta, između čoveka i svetog. Mnogostruki svet strasti rastače se i vraća u jednostavnost. [...] Završetak se mora uzeti kao uspešan pokušaj da se prevaziđe nemogućnost završavanja“ (307–308).

oblik mogao biti „preobraćen“. Svako delo je, kako smo već pisali, delo „od istog autora“, komunikacijski čin na liniji autor-čitalac, latentni činilac jedne velike autorske ispovesti. I u osnovnom delu antiromana prisutni su različiti varijeteti dokumentarno-ispovednih žanrova i fragmenata, koji su po pravilu vezani za autorsku figuru i metanarativne tokove i tretirani u skladu sa nadrealističkom kritikom apstraktne psihologije realističkog romana. Svi ti parcijalni momenti su u autorovoj finalnoj konverziji i ispovesti (sup)sumirani i pounutreni. Metanarativna dimenzija antiromana, kroz koju su ti budući momenti autorske ispovesti već bili prisutni u delu, postaju korozivna supstanca avangardnog poništavanja fikcionalnosti (i) dela.

Pored ispovesti („na obronku sam jednog ispovedanja“), u autorskom diksursu reevaluacije vlastitog projekta pojavljuju se još dva za antiroman važna dokumentarna žanra – *dnevnik* i *putopis*. Kad kaže da je svojim pripovedanjem ponudio jednu „iskidanu skicu“ ni ne znajući „da je ona, baš takva, bila verni dnevnik“, Ristić implicitno poredi epizodičku „iskidanost“ antiromanesknog narativa i strukturnu „iskidanost“ imanentnu dijarističkom žanru i njegovim kalendarski ustrojenim dnevni(čki)m „ulazima“. Ta dnevničko-kalendarska paradigma igraće važnu ulogu u usklađivanju *enciklopedijsko-epizodičke* i *linearno-dijalektičke* strukturne paradigme antiromana (o tome v. sledeće poglavlje o antiromanu kao periodičkoj, časopisnoj formi). Slično je i sa žanrom *putopisa*, koji je u citiranom odlomku sugerisan figurom „kotrljanja“ narativa određenim „putem“, koje će se, slično kao i „iskidana“ pripovedna „skica“, *naknadno* ukazati u novom žanrovskom liku dijalektičkog „koloseka stvaranja i ništenja“. Kada nešto kasnije, određujući sebe kao „mediuma“ i „idealnog trgovačkog putnika, bez mustara i bez dobrog vaspitanja“, autor bude rekao da je načinio „jedan put, ne jedan putopis“, implicirana razlika između „puta“ i „putopisa“ odnosila se na pomenuto odustvo „mustrí“, odnosno dijalektičko kretanje shvaćeno kao „aktivitet bez prethodnog plana“ i „predumišljaja“ (205). Put(opis) o kojem je reč nije tradicionalan opis puta već dijalektička odiseja duha/pojma (anti)romana. Već smo pomenuli da se u podtekstu *Bez mere* sve vreme odvija realno, egzistencijalno bračno putovanje Marka i Ševe Ristić, koje je fragmentaran ali postojan činilac u konstrukciji dela.



## 7) Romantička ironija i hegelijanska negacija

Ispovest je ono „najbolje u najboljim romanima“, tvrdio je F. Šlegel (Šlegel 1992: 64). Ispovedna dimenzija, samoafirmacija subjekta i destruktivni efekti finalnog poništavanja antiromana, mogu se s obzirom na romantičke inklinacije nadrealističkog antiromana tumačiti i kao vrhnski gest *romantičke ironije*. Stalno dijalektičko postajanje jeste i stalni autopoezis forme. Kao što smo videli u teorijskom uvodu, Hegel je bio veliki kritičar Šlegelovog koncepta romantičke ironije, koju vidi kao taštinu samodovoljnog subjekta koji ne prihvata nužnost i objektivitet samorazvoja. U avangardizovanom razumevanju dijalektike – koje je saretrovski optuživano za rđavu beskonačnost, za šta je i Hegel sumnjičio romantičku ironiju – imamo nesumnjivu kontaminaciju hegelijanizma i romantičke ironije.

Čin samoponištavanja antiromana, kao avangardni čin hegelijanskog kraja i samoprevazilaženja književne fikcije, sprovodi se s evidentnim elementima romantičke ironije i šlegelovske univerzalne poezije. To nas vraća 116. fragmentu F. Šlegela o univerzalnoj romantičkoj poeziji kroz koju je Ristić dve godine nakon publikovanja *Bez mere* definisao celokupan nadrealizam (v. Prilog 4). Šlegel je u poznatom odlomku romantičku poeziju, a to znači i roman kao središnji romantički žanr, odredio kao vrstu čije „pravo biće jeste u tome što večno može samo da nastaje, a da nikada ne bude dovršena. [...] Jedino je ona beskrajna, kao što je jedina slobodna, i kao svoj prvi zakon priznaje to da samovolja pesnika ne trpi nad sobom nikakav zakon“ (Šlegel 1999: 39). Ta „samovolja pesnika“ kao garant romantičke ironije u funkciji je stalnog postajanja, procesualnosti i samoprevazilaženja romantičke forme. Zato „ne postoji nijedan oblik koji bi bio tako podešen da u potpunosti izrazi duh autora: tako da su neki autori, koji su hteli da napišu samo roman, prikazali otprilike sebe same“ (38–39). Sličan je slučaj sa „samovoljnim“ autorom romantičkog antiromana, koji se, kako to pokazuje finale *Bez mere*, svom autoru na ishodištu ukazuje kao iskidana *dnevnička skica, ispovest* o duhu autora i njegovoj borbi sa formom koja je možda mnogo „zanimljivija“ od ma kog fikcionalnog pripovedanja. „Poezija poezije“, ili roman o romanu, jeste po Šlegelu „ironična poezija“ (prema Stojanović 1984: 32). Šlegelovo viđenje ironije vodi shvatanju „da je posredi razaranje iluzije koju delo treba da stvori, o naglašavanju – delom samim – da je ono 'puka' umetnička fikcija, [...] kao i gledištu o samoprezentaciji umetnosti

upravo kao umetnosti i proklamovanju njene autonomije“ (Stojanović 1984: 33). Ona je „elemenat dijalektičkog procesa [...] koji, kao negacija, obezbeđuje sve dalje kretanje tog procesa, postajanje bez kraja, ukazivanje na beskraj“ (34). Posebno je zanimljivo da je ironija kod Šlegela „samoograničavanje“, dijalektika „samostvaranja“ i „samouništenja“ (35).

Važno je primetiti da je Ristićevo avangardizovano razumevanje hegelijanske dijalektike kao stalnog postajanja bliže romantičkoj teoriji ironije i autorskog subjektiviteta, kao što je i koncepcija romantičkog antiromana bliža romantičkoj viziji žanra nego Hegelovom razumevanju romana kao modernog epa građanske epohe, koji antiroman upravo pokušava da ospori. Iz perspektive Ristićevog antiromanesknog projekta, nadrealističkom hegelijanizmu trebalo bi dodati i to približavanje Hegela i Šlegela, dijalektičke nužnosti i romantičke ironije. Ristićev pristup bio bi saglasan sa onim pristupima koji uočavaju sličnosti između Šlegela i Hegela, „utoliko što je 'ironija' prvoga duboko srodna antitetičkoj negaciji drugoga, kao i u vezi sa odnosom teorije i istorije, sistema i dijalektičkog razvoja“ (Stojanović 1984: 42).

U ukupnoj poetici Ristićevog antiromana, koji sa romantičkom teorijom deli i mnoge druge pretpostavke (roman kao enciklopedija žanrova, reflektivnost i autopoezis forme, mediavelizam i fantastika, fragment, itd.), završni čin dijalektičke negacije vlastitog dela/fikcije treba videti kao mesto ukrštanja *avangardizovane hegelijanske dijalektike* i *dijalektizovane romantičke ironije*. One se uzajamno koriguju: hegelijanska dijalektika primenjuje se na autopoezis književne forme, dok „rđava beskonačnost“ romantičke ironije nalazi stabilizaciju u determinisanosti i objektivnosti hegelijanski shvaćene dijalektike i aufhebunga. Ako je po Hegelu osnova za kritiku šlegelovske ironije bilo to što je ona „do vrhunca doterano samovoljno ispoljavanje subjektivnosti, za koju je sve taština i koja jedino sebe smatra onim pravim, sasvim nezavisno od onoga što je objektivno, što je 'po sebi'“ (Stojanović 1984: 39), Ristićev „determinizam u kojem učestvujem“ i etička konsekvencija hegelijanizma značile su značajnu korekciju besposledičnosti i samovolje romantičke ironije. Mnogo razvijenija i romantičkija od ludičke ironije dadaističkog nihilizma, nadrealistička ironija implicira i objektivitet samoograničenja „*subjektivne taštine*“ (Stojanović).<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Nadrelizam se konstituiše kao suspenzija vaševsko-dadaističkog „nemara“, nihilizma i skepticizma, kako u etičkoj tako i u poetičkoj oblasti; prema već navođenim Ristićevim formulacijama, važan je „samo moralni i metafizički stav jednog čoveka“, „*metodologija duha*“ i „*konsekvencnost* koja se kreće“,

Čin poništavanja antiromana, tj. književnog dela kao *proizvoljnosti fikcije*, jeste u svom negativističkom aspektu tipičan gest romantičke ironije i romantičko-ironičnog subjektiviteta. Ironija je potvrda beskonačne romantičke subjektivnosti, posebno u njenom odnošenju prema vlastitom delu kao prema književnoj konvenciji. To nije samo avangardna kritika tradicionalnog književnog dela već i *autokritika*, negativitet ironije usmeren na samog sebe, ironija kao oblik *samoodnošenja*. Ali pošto se kao romantički ironičar odriče *romantične laži*, subjekt ispovedne konverzije u završnici *Bez mere* zaista nalazi oblik samoograničenja i autokritike kojima bi, terminima R. Žirara, napuštajući svoju *metafizičku želju* i iluziju našao *romanesknu istinu* (Girard 1965). U tom ironičkom samoponištavanju kao demistifikaciji i samootrežnjenju, avangardni subjekt odriče se *taštine fikcije* i taj je čin, kako to pokazuje i Ristićev opus, ireverzibilan. Stabilizaciju ironičkog procesa nudi upravo istorijska sinkopa koju uvodi iskustvo istorijskih avangardi. Nakon romantičko ironijskog vrhunca koji je u funkciji hegelijanskog nadilaženja književne fikcije, posledice postfikcijskog iskoraka (p)ostaju obavezujuće. Ristićevski *opus*, kao postfikcionalni esejističko-diskurzivni roman bez romana, uzorno je svedočanstvo o tome.

Tako posmatrano, finalna konverzija autora *Bez mere*, koji je prevazišao ne formu realističkog romana već formu samoizgrađenog romantičkog antiromana, mogao bi se posmatrati i kao avangardni dijalektički „skok“ iz *romance* u *novel*. Njegova struktura nije bitno drugačija od izvornih antiromana, Servantesovog *Don Kihota* i posebno Sorelovog *Antiromana*. Struktura finalnog otrežnjenja i konverzije u *Bez mere* tipičan je *antiromaneskni* čin, u kojem se, u bitno izmenjenom književnoistorijskom kontekstu, pamti i potvrđuje *nužnost žanra*, tj. konstitutivnog antiromanesknog zahteva za *poništenjem fikcije*. Ristićevo *Bez mere* bilo bi redak i uzoran antirealistički antiroman i bez finalnog, postfikcijskog samoukidanja. Ako do njega ipak dolazi, u tome je moguće prepoznati jednu književnoistorijsku i poetsku vrlo važnu koordinaciju. Sorelovski zahtev da antiroman ne (p)ostane ipak samo još jedan od romana nalik na one koje je izložio kritici, sreće se sa radikalnošću avangarnog zahteva i navodi na poništenje i samog avangardnog antiromana koji je, na koncu svega, ipak jedno kompleksno i neorgansko avangardno književno delo, i po tome nalik na sve ono što je izložio kritici. Na taj način izvorni Sorelov antiroman koji je vodio formiranju modernog građanskog

---

subjektivitet, jezik i forma kao „tkiva“ koja se otvaraju „nečemu što se kroz njih, *bitno i neizmenjivo*, moglo iskazati“ (217), itd.

romana, u avangardnom trenutku istorije žanra potvrđuje svoju strukturu finalne konverzije, demistifikacije i otrežnjenja, ali koja početkom 20. veka ima pravo smisao osporavanja modernog građanskog romana.

## 9) Enciklopedizam i vreme

U prikazu teorija književnog enciklopedizma skrenuli smo pažnju na nekoliko nastojanja da se enciklopedijski projekat suoči sa problematikom vremena, vremena kao totaliteta ili kao ograničenja koje se nameće projektu enciklopedijske totalizacije. O sveukupnosti se, posebno u skeptičkoj samosvesti (post)moderne epohe, može govoriti samo kroz figure gubitka, manjka, izmicanja ili nemogućnosti. „Enciklopedičnost, sveobuhvatnost, više nije integracija i podređivanje celini, već prikazivanje procesa u kome je bivša celina izgubljena, a nova postala potrebna“ (Jerkov 1998: 25). Kako je pisala H. Klark, enciklopedijski tekst nužno promišlja vlastite diskurzivne procese, ali i „problematiku procesa znanja u vremenu“ i posebno „ograničenja tih procesa s obzirom na vreme i promenu“ (Clark 1992: 105). U novim čitanjima Didroove i Dalamberove *Enciklopedije* problem vremenskog totaliteta još je eksplicitnije postavljen. Suočen sa nedostatnošću nove, *monstruozne* enciklopedijske forme, Didro *Enciklopediju* vidi kao nedovršivu dinamičku strukturu analognu *filozofskom razgovoru bez kraja* (v. Anderson 1986). S obzirom na Ristićevo hegelijansko i heraklitovsko poimanje dijalektike kao dinamičkog zakona ne samo uma već i materije i stvarnosti, zanimljivo je da se nedovršivost *Enciklopedije* kao totaliteta koji se može ostvariti i usavršiti samo *dijahronijski*, izvodi iz Didroovog materijalizma i shvatanja sveta kao stalne promene, kretanja i transformacije. Otvorena i dinamička struktura *Enciklopedije* počiva na istim principima kao i „dinamički materijalni svet koji je taj diskurs trebalo da predstavi“ (Anderson 1986: 928). Sent-Amur, koji je opisao strukurni značaj prosvetiteljske *Enciklopedije* za diferentno modernističke oblike proznog enciklopedizma, takođe naglašava figuru enciklopedizma kao *dijahronijski ostvarivane totalnosti* (Saint-Amour 2015: 193). Enciklopedija je svojevrсни *work in progress*, delo u stalnom postajanju i usavršavanju, otvoreno stihiji vremena, pa i onoj bahtinovski shvaćenoj *otvorenoj sadašnjosti* za koju je romaneskna forma posebno predodređena.

Od te tačke, nude se dva smera razmišljanja o vremenskoj i dijahronijskoj dimenziji enciklopedičnosti romana. Jedna se može smatrati internom. Ona bi počivala na doprinosu Hegelove filozofske enciklopedije, upravo Hegelove dijalektičke filozofije, koja „teži uspostavljanju nužnosti, povezanosti i geneze pojmova“ i „objedinjavanju postignuća u njihovom smisaonom razvoju“ gde tek razvojni, *dijahronijski* kontinuitet čini „shvatljivim i svrsishodnim sve pojedinačne oblike i raznolikosti“ (Петровић 2012: 34). Ristićeva antiromaneskna enciklopedija kao *dijalektička fikcija* predstavlja, interno i strukturno posmatrano, doslovnu realizaciju te vrste dijahronijski ostvarenog, *razvojnog totaliteta*, samokretanja (pojma) romana i njegovog finalnog aufhebunga. Ali ta dijahroničnost i vremenitost u fenomenologiji romaneskne forme mogu se, s druge strane, promišljati i na ravni odnosa između književne forme i objektivnog vremena. Tako, govoreći o spajanju ideje enciklopedizma da idejom o opštoj intertekstualnosti, Jerkov izdvaja huserlovski shvaćeno egzistencijalno vreme kao mogući korektiv koji stabilizuje načelo opšte diskurzivne disperzije. Kada Ristić na kraju antiromana iskoračuje u objektivno, egzistencijalno vreme, i njime *dijalektizuje* književnu kao *metafizičku* formu, on zapravo iskoračuje u ono huserlovsko „životno vreme“ koje „ne može biti deo nekog drugog, obuhvatnijeg vremena“ (Jerkov 1998: 28). Ponovićemo opis tog fenomenološko-poetičkog ograničenja:

„Zato model za razumevanje odnosa tekstova u fenomenološko-poetičkoj vizuri nije prostoran, kada je tekst nepregledan, već vremenski, kad je tekst oživljen i samim tim zaštićen od beskrajnog razlivanja kako u intertekstualnosti, tako i u neobavezujućem različitom iščitavanju. Upravo zbog karakteristika fenomenologije egzistencijalnog vremena otvara se jasna mogućnost da se trag svakog teksta individualizuje, čak do granica intimne neponovljivosti, a zatim opet vrati intersubjektivnosti kao zavičaju analognom intertekstualnosti“ (Jerkov 1998: 28).

To vreme koje *otvara* književnu formu njenom odlučnom negativitetu oličenom u nedovršenoj sadašnjosti i nezaustavljivom protoku objektivnog, neknjiževnog vremena, jeste istovremeno ono što tu formu individualizuje, singularizuje i *ograničava*. Ta dijalektika opšteg i pojedinačnog u Ristićevom antiromanu funkcioniše najpre kao šifrovanje arbitrarnog, intimnog, dnevničko-faktualnog ili autobiografskog iskustva, koje je shvaćeno kao procedura fotogramskog a ne fotografskog seizmografisanja sirove

stvarnosti, impresionizma koji asocijativno „raspevava“ slučajne i kontingentne, ali i singularne, nametljive i neponovljive činjenice realnog iskustva i „merica današnjice“. Umesto fikcionalne afabulacije, skriptor beleži odlomke dnevničko-stvarnosnog fakticiteta, „drhtaje“ i gibanja dijalektički ustrojene stvarnosti, koja je „glas na koji se pevaju reči moje sudbine“ i „muzika“ koja se pleće „oko mog slučajnog bića“, po „nametnutoj želji trenutka“ (Ristić 1986: 72–73). U pitanju je nadrealistički automatizam, ali ne kao sredstvo regulisanja odnosa prema nesvesnom ili kulturnom nasleđu, već kao oblik odnošenja prema stvarnosti, datostima realnog egzistencijalnog bivanja u određenom *hic et nunc*. Onome što *dolazi do subjekta*, taj subjekt, kao i kasnije čitalac, daje određeni „simboličan smisao“, asociirajući nad *ready made* materijalom koji donosi ili nameće stvarnost. Jedna rečenica ili događaj iz bračne intime (divlja ruža u plastičnoj posudi, oprane bele kragne, odgledani film u biskupu, pročitana knjiga, susret) postaju „okidač“ za razvijanje baroknih, romantičkih, eruditnih ili autopoetičkih poglavlja antiromana. Bilo koji povod iz stvarnosti uzima se u tom nadrealističkom neoimpresionizmu kao istovremeno zadat, objektivan i nužan, ali i proizvoljan, nametnut, slučajan. Nadrealistički *automatizam* najpre se pasivno predaje dijalektici stvarnosti, da bi iz njenog objektiviteta izveo subjektivnu varijaciju kao novu i naknadnu vrstu nužnosti, podvrgnutu dijalektici uma, posredovanja i/kao samosvesti.

To je osnovni način na koji se antiromaneskna forma otvara objektivnom vremenu i dijalektičkom postajanju tokom samog procesa nastajanja. Ali dok god taj proizvoljni skup „imaginarnih paketa“ u koje su spakovane „merice današnjice“ ostaje deo makar i jednog fantastičko-menipejskog *antinarativa*, on na svom kraju biva petrifikovan u strukturi i okvirima autonomnog književnog dela. Režim fikcije i književnosti kao (fiktivne) institucije tim završnim diskurzivnim potčinjavanjem niveliše sve razlike i pod istu figuru književno-umetničkog dela podvodi svako, najtradicionalnije kao i najavangardnije delo. Zato je finalna postfikcijska konverzija Ristićevog antiromana događaj prvog reda koji unutar književnog dela pokušava da uvede radikalni negativitet koji će ga poništiti kao metafizičku, statičku i zatvorenu strukturu i otvoriti ga *temporalnosti* (a to znači i *subjektivnosti*) koja ne pripada režimu književne fikcije. Nakon urušavanja *antiromanesknog* kao ipak *romanesknog* projekta, u strukturu romana je, kao događajnost i performansa same te strukture, fenomenološko-

poetički uvedena antiliterarna, korozivna klica poništavanja *fikcije književnosti* kao krajnji izraz i realizacija avangardnog imperativa.

Postfikcijska temporalnost, utemeljena u objektivnom, dnevničko-kalendarskom vremenu, omogućava da se antiroman otvori jednoj posebnoj totalnosti – potpunoj i nepredstavivoj totalnosti stvarnosti i nedovršene sadašnjosti. Ristićev antiroman nudi jednu moguću dijalektičko-hegelijansku platformu za razumevanje (ne)moći književne forme u igri sa tom vrstom totaliteta. Jer, ono što se ne može učiniti nijednim, pa ni enciklopedijskim književnim delom, možda se može postići *otvaranjem* tog dela onome što uobičajeno ostaje van njega – nefikcionalnom vremenu i dijahronijski pribavljanom totalitetu, nastavku i neokončanju dela koje nakon dijalektičkog *aufhebunga* nastavlja svoj „raščlanjeni govor u napretku“ kroz sintaksu *autorskog opusa*. Figurom iskoraka dela iz fikcije i otpočinjanja jednog avangardnog, postfikcionalnog antiromana-opusa, Ristićeva dijalektička fikcija pokazuje na jedan mogući novi oblik hermenutičkog i poetičkog pribavljanja totaliteta.

Ristićev antiroman je samim dijalektičkim tokom svog postanka *work in progres*, delo u stalnim izmenama i usavršavanju, koje pokušava da uhvati ritam i igru između književnog dela i hegelijanskog postajanja stvarnosti i istorije. *Tri izdanja* antiromana, dela koje se menja u vremenu i saobražava novim poetičkim potrebama i trenucima, sledeći su stupanj te enciklopedizacije književne forme koja je ukinula svoju internu granicu i otvorila se postfikcijskim nizovima. Na narednom stupnju, antiroman kao pluralno ostvareno književno delo stupa u dijalektički tok i (dis)kontinuitete *autorskog opusa*, koji, kako smo pokazali, i sam briše vlastite granice i otvara se totalitetu epiteksta, a potom i *opšteg interteksta*. Činjenica da je *autorska* figura aranžer tih unutrašnjih proboja u fenomenologiji romaneskne forme, podseća na važnost specifične konfiguracije autorskog subjektiviteta u nadrealizmu. Ta instanca, koju klasične poetike i unutrašnji pristupi po pravilu neutralizuju kako bi književnost (p)ostala autonomno i besposledično polje fikcije, radikalno je eksponirana u nadrealističkim antiromanima i zalag je njihovih epohalnih intervencija u polje razumevanja smisla umetničkih formi i delovanja.

#### 4. 4. 4. ANTIROMAN KAO „JEDNOGODIŠNJI KOMPLET NOVINA, A NE DNEVNIK“

„In a word, my work is digressive, and it is progressive too – and at the same time.“

L. Stern

Ristićevo poslednje određenje *Bez mere* u spisu „Od istog pisca“ podrazumevalo je generičko situiranje antiromana na preseku dve forme – *časopisne* i *dnevničke*. *Bez mere* je po autoru trebalo shvatiti kao „jednogodišnji komplet novina, a ne dnevnik“. Antiroman je ovim određenjem zapravo doveden u vezu sa tri *dokumentarna* žanra koji se nalaze u podtekstu *Bez mere*, a koje objedinjuje specifičan odnos prema objektivnom, kalendarskom vremenu: *časopis*, *putopis*, *dnevnik*.

Evociranje *novinske* forme neposredno se nadovezuje na probleme kojima se Ristić bavio početkom 1927, jedno vreme paralelno sa početkom pisanja *Bez mere*, u doktorskoj tezi *Metafizika novinskih vesti*. Ova teza, kojom se Ristić upisuje u pionire teorijsko-filozofskog proučavanja periodike, nastojala je da kroz hegelijanske kategorije teoretizuje novinsko-časopisnu formu, kao tipično avangardnu, hibridnu i heterogenu, fragmentarno-montažnu strukturu. Naknadnim određenjem celine antiromana kao „kompleta novina“ Ristić daje i eksplicitno svedočanstvo o nastavku promišljanja periodičke forme, s tim što je iz naučno-teorijskog žanra *disertacije* ono preneseno u polje refleksivnosti same književne forme, tj. u *antiroman* kao „enciklopedijsko-poetski“, imanentno-poetološki ogled ili metafikciju. Većinu fenomena koje je u doktorskoj tezi razmatrao povodom forme *faits divers*, Ristić je transponovao na pitanja strukture antiromana, čija se *enciklopedijsko-epizodička*, ili *fragmentarno-montažna* kompoziciona matrica sada posmatra kao analogna svojstvima *periodičke forme*. To se posebno odnosi na specifičnu sauslovljenost *strukture* i *vremena* koji je periodička forma, više od drugih književnih oblika, implicirala. U povezivanju *enciklopedijsko-epizodičke* forme i problema *temporalnosti* počiva jedna od najznačajnijih Ristićevih intervencija u razumevanju fenomenologije romaneskne forme.

Specifičnost odabranog „novinskog“ žanra u širem polju periodičkih žanrova (nedeljnik, dvonedeljnik, časopis, magazin, almanah...) sadržana je u njegovoj osobenoj, *dnevno-kalendarskoj* periodičnosti, kao najpribližnijoj transpoziciji totaliteta života u pokretu na „talasasto ogledalo štampanog papira“ (Ristić 1985: 249). Ono što je u



kategoriji novinskog žanra specifično jeste upravo *dnevna* učestalost „brzih i trenutnih snimaka“ stvarnosti u nastojanju da se zahvati maksimum njenih manifestacija. Činjenica da se imenom *dnevnik* može označiti podjednako *dnevni list* i *intimni dnevnik*, *periodički* i *dijaristički* žanr, skreće pažnju da je naglašavanje razlike između „kompleta novina“ i „dnevnika“ u Ristićevoj formulaciji ambivalentno i relativno. Kao i u slučaju određenja antiromana kao „enciklopedijsko-poetskog ogleđa, a ne teorije“, i ovde je distanciranje od dnevničke forme samo uslovno, motivisano više željom da se, upravo na temelju dubinske srodnosti *dve dnevničke forme*, akcentuje problemsko težište do kojeg je Ristiću stalo, nego da se dnevničko svojstvo sasvim negira i isključi sa žanrovske mape *Bez mere*.

Razlika koja tu Ristića zanima jeste razlika između *javne* i *intimne*, *kolektivne* i *individualne* forme beleženja multipliciteta iskustvenih fakata u fragmentarnom, relativno ujednačenom i brzom, *dnevnom* ritmu. Razlika između *jednogodišnjeg kompleta novina* i *jednogodišnjeg dnevnika* treba da naglasi kulturni, javni, neintimni i ekstenzivni modus „seizmografije“ i „katalogizacije“ sadržaja, dakle istu onu razliku koju će u Ristićevoj poznoj esejistici oličavati *javni* ili *naknadni dnevnik*. U pitanju su, dakle, u velikoj meri invarijantne *dnevničke strukture*, ali s različitim fokusom (intimno/javno). Zato je važno uočiti funkcionalnost ograđivanja od dnevničke forme u autopoetičkoj formulaciji o antiromanu kao „jednogodišnjem kompletu novina, a ne dnevniku“, odnosno prepoznati da, kao i u poznim poetičkim koncepcijama *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela*, Ristića prevashodno zanima odnos *dnevničko-linearne* i *enciklopedijsko-mozaičke* forme i pitanje odnosa između fikcije i stvarnosti.

Odrednica „jednogodišnji“ uvodi kategoriju realnog, stvarnosnog, *kalendarskog vremena*, koje je u sklopu antiromanesknog projekta imalo višestruke funkcije. Ono je najpre označavalo vremenski ciklus koji je približno odgovarao periodu pisanja *Bez mere* (od marta 1927. do marta, odnosno maja 1928), kao i vremenu Ristićevog *putopisnog* kretanja tokom tog pisanja (Pariz-Kan-Vrnjci-Beograd). Fenomenologija objektivnog vremena i njegove društveno-kulturne, kalendarske segmentacije, konstitutivno je formalno svojstvo dnevničkog kao i novinskog žanra.<sup>390</sup> Uz tu društveno-kulturnu dimenziju, *jednogodišnji* luk implicira i *cirkularnost* vremena, odnosno ideju *celovitosti* i „kompletiranja“, koja je i u fokusu Ristićeve formulacije.

---

<sup>390</sup> O Ristićevom shvatanju društveno-kalendarske segmentacije vremena v. tekst „Novogodišnje pismo nepoznatoj devojci“ (Ristić 1961), kao i analize u poglavlju o Ristićevoj poetici *naknadnog dnevnika*.

Kružno-mitska dimenzija *jednogodišnjeg vremenskog ciklusa* skreće pažnju na horizont *serijalizacije* i *objedinjavanje* („komplet“) pojedinačnih *dnevnih* brojeva određenih *novina*, na kom su se tek te novine ukazivale kao jedinstvena i protežna *dnevnička struktura*, sačinjena od kalendarski segmentiranih dnevnih „unosa“/brojeva. Osnovna funkcija specifikacije „jednogodišnji“ tiče se, dakle, sugerisanja *zaokružene*, nadređene celine kao horizonta prikupljanja i objedinjenja fragmentarnih jedinica, ali i one latentne dokumentarno-ispovedne, *dnevničke* i *putopisne* generičke platforme antiromana.

Sličnu u-celovljujuću funkciju ima i određenje „komplet“ (novina), koji je podrazumevao sabiranje i povezivanje pojedinačnih časopisnih/novinskih brojeva u celinu. Ta celina je ekvivalent *knjige* ili *zbornika*, dakle upravo one forme u odnosu na koju se efemerna i serijalna, fragmentarna i otvorena, periodička forma uspostavlja kao neka vrsta alternativne strukture.<sup>391</sup> Prevođenje periodičke forme sve do *imanentnog* „momenta“ koji je osvetljava iz perspektive njene vlastite *suprotnosti*, ilustrativno je za Ristićev *dijalektički* postupak, primenjivan na svim nivoima antiromaneskne strukture, od stilsko-jezičkog do kompozicionog. Taj dijalektičko-sintetički postupak sastoji se u dovođenju *protvirečnih* elemenata do trenutka ili oblika koji ih neposredno sučeljava i iz njihovog uzajamnog ogledanja pokušava da sugeriše mogućnost trećeg, sintetičnog termina, odnosno horizonta njihovog stapanja i objedinjenja. U ovom slučaju glavni efekat „kompletiranja“ jednogodišnjeg korpusa dnevničkih (u oba smisla) „isečaka“ bilo je prevođenje ili „svezivanje“ otvorenog, linearno-progresivnog niza osamostaljenih fragmenata u celovitu formu *knjige* ili *zbornika*. Uskoro ćemo bliže pokazati kako se dnevničko-časopisna i knjiška forma mogu posmatrati kao strukturno oponentne forme, koje impliciraju različite modalitete *čitanja*, kooriniranja odnosa između *delova* i nadređene *celine*, *mnoštvenosti* i *jedinstva*.

Finalnim određenjem *Bez mere* kao „jednogodišnjeg kompleta časopisa“ Ristić je na teorijski najopštiji način, vezan za *strukturno-kompozicione* faktore, (re)artikulisao poetička pitanja koja su implicirana i u ostalim određenjima antiromana u spisu „Od istog pisca“ (enciklopedizam, dijalektika, sintetičko jedinstvo sadržaja i oblika,

---

<sup>391</sup> Dnevnik je takođe „jedina književna forma koja je po definiciji nezavršena“ (Field 1989: 20). Otvorenost dnevnika se po F. Leženu približava kulturi manuskripta i njima primerenog načina čitanja. Dnevnik se smatra „monstruoznim i nečitljivim, oblikom sirove umetnosti“ i on je „na mnogo načina suprotnost knjizi. On suštinski pripada području manuskripta, a njegova beskrajna proliferacija čini ga bližim kompjuterskom ekranu i hipertekstu nego zatvorenoj linearnoj formi knjige“ (Lejeune 2009: 154). Slično bi se moglo tvrditi i za novinsko-periodičku formu.

antiroman). Ali pri određenju antiromana kao „jednogodišnjeg kompleta novina“ neposrednije je apostrofirano pitanje *dokumentarnih* žanrova oslonjenih na realno, kalendarsko *vreme* (novine, dnevnik, putopis), kao i pitanje odnosa dela i celine, mozaičke strukture i linearnog vremenskog protoka, fragmentarno-periodičkog otvorenog oblika i kohezivno-zatvorene forme knjige. Periodika kao strukturno-epistemološka metafora nije slučajna. U analizama koje slede videćemo kako se važni aspekti antiromana kao „jednogodišnjeg kompleta novina“ mogu osvetliti na temelju teoretizacije časopisnog oblika u okviru savremenih *studija periodike*, discipline čije je potencijale i osnovna težišta, pre skoro čitavog veka, Ristić spontano naslutio i utemeljio u svojoj (hegelijanskoj) doktorskoj tezi i (nadrealističkom) antiromanu.

#### 4. 4. 4. 1. *Metafizika novinskih vesti (1927)*

*Metafizika novinskih vesti (la Métaphysique des faits-divers)* naslov je doktorske teze koju je Marko Ristić 1927. godine prijavio na École des hautes études u Parizu. Od dovršavanja teze je Ristić tokom boravka u Parizu odustao, a njeni nacrti, upravo „plan teze“ i desetak stranica teksta, objavljeni su 1985. u knjizi *Uoči nadrealizma*, u prevodu Hanife Kapidžić-Osmanagić (v. Ristić 1985: 243–254). Ristićev nedovršeni doktorat zasigurno predstavlja jedan od najneobičnijih i najzanimljivijih događaja srpske i jugoslovenske avangarde.<sup>392</sup> Teza je zamišljena kao teoretizacija „fenomenologije“ novinske, periodičke forme shvaćene u hegelijanskim kategorijama „posebnog i opšteg“, „multipliciteta i jedinstva“, „latentne“ i „ispoljene“ dijalektike. Ali ono što Ristić nastoji da teoretizuje kroz periodičku formu zapravo je neorganska forma avangardnog dela.

Ristićev izbor medija štampe za glavni predmet teorijske elaboracije mogao bi se povezati sa nadrealističkom poetikom, Ristićevim specifičnim zanimanjima i opštijim fenomenom buđenja interesovanja za fenomen *faits divers*. Iz perspektive autorskog opusa, fenomen novinskih vesti uklapa se u Ristićevu višestruku upućenost na fenomen časopisa, bilo da je u pitanju čitalačka i kolekcionarska pasija, ili neki od brojnih časopisa koje je pokretao ili uređivao od početka do kraja svoje književne delatnosti. Oživljavajući panoptikon pamćenja tokom okupacije u vreme Drugog svetskog rata, Ristiću se *časopisi* ukazuju kao markeri čitavih životnih i književno-kulturnih epoha,

---

<sup>392</sup> O naučno-književnom diskursu u Ristićevoj tezi v. odeljak „Analitička teorija asocijacija“.

„koje se kreću i mešaju: iza 1942, ne: iza 1940, kada je prestao da izlazi *Pečat*, vidim 1922, kada smo objavili, tek što smo bili izašli iz gimnazije, svoje prve *Puteve*, a IZA te 1922, vidim 1934, kada je izlazio *Danas*, ili 1924, kada sam sa Crnjanskim izdao jedan broj 'letnjih' *Puteva*, i kada smo pokrenuli *Svedočanstva*, i iza te 1924 vidim 1932, godinu *Nadrealizma danas i ovde*. I to nije slučajno da ovde, danas, ne obeležavam epohe svog života ničim drugim nego baš imenima književnih časopisa. Smerni poklon Heraklitu“ (Ristić 1964: 134).

Heraklit na kraju ovog navoda jeste vraćanje na povod čitave dnevničke meditacije, heraklitovsku tvrdnju da je „karakter čoveku sudbina“, dakle autorova „smerna“ samospoznaja da je trajna vezanost za časopisno delovanje izraz njegovog karaktera. Navedenim časopisima, koji su obeležili međuratnu epohu, posle Drugog svetskog rata pridružiće se nova *Svedočanstva*, *Delo*, *Forum*, potvrđujući Ristićevu „sudbinsku“ vezanost za ključne časopisne projekte u modernoj srpskoj i jugoslovenskoj književnosti.<sup>393</sup>

Pored ličnih sklonosti, interesovanje za novinsku hroniku ili *faits divers* dvadesetih godina je do Ristića sasvim izvesno dopiralo i iz nadrealizma i njegovih afiniteta za popularnu kulturu i crnu hroniku kao „sirovu poeziju“ grada i društvenog pozemlja, sa svim njenim kritičkim potencijalima (v. Jullien 2009; Rialland 2015). Prvi broj pariske *Nadrealističke revolucije* (1924) otvarala je velika anketa o samoubistvu, ilustrovana nizom isečaka iz novinske hronike, a slični mozaici *faits divers* stalna su pojava nadrealističke periodike. U svojoj potrazi za *poezijom dokumenta* slične vesti reprodukuvaće i beogradska *Svedočanstva*, i, na drugačiji način, *NDIO*. Ono što je zanimljivo i manje poznato jeste da je novinskom hronikom kao autonomnom formom bio fasciniran i A. Žid, koji je, upravo u vreme kad se i Ristić posvećuje ovoj temi, u *NRF* (1926–1928) uređivao rubriku *fait divers*, koje je, kao psihološke dokumente, sakupljao i o kojima je pisao, pored ostalog i u vezi sa lafkadijevskim problemom „bezrazložnog čina“ (v. Rialland 2012).

---

<sup>393</sup> Ristićeva biblioteka u SANU, sa 400 katalogizovanih periodičkih naslova, predstavlja dragoceni arhiv nadrealističke, avangardne i uopšte književne periodike 20. veka. Gotovo celokupan korpus periodike koji smo predstavili na izložbi *Avangarda: od dade do nadrealizma* (IKUM & MSUB 2014) potiče iz Ristićeve biblioteke, a u njenoj zaostavštini u Arhivu SANU pohranjeni su i materijali vezani za uređivanje i tehničku opremu beogradskih nadrealističkih časopisa.

Ali Ristića će *fait divers* zanimati na bitno drugačiji, apstraktniji, strukturno-formalni i teoretsko-filozofski način. Ristićev pristup mnogo je bliži načinu na koji će, skoro četiri decenije kasnije, Rolan Bart pisati o „Strukturi *fait-divers*“ (Barthes 1972: 185–195). U kratkom eseju pisanom 1962, Bart analizira imanentnu strukturu vesti iz novinske hronike, kojoj je čak, za razliku od obične vesti, imanentni i strukturni pristup posebno primeren, pošto su *fait-divers* „trenutno i totalno biće“, zatvorena i samodovoljna struktura u kojoj su svi elementi i odnosi je već dati i ne traže poznavanje vantekstovnih okolnosti. Opisujući strukturu *fait-divers*, u kategorijama inače vrlo bliskim nadrealističkoj poetici,<sup>394</sup> Bart se koristi analogijama iz književnosti, žanrovima romana (obična vest) i kratke priče (*fait-divers*), pa čak i celinu analize usmerava ka zaključku o eminentno označiteljskoj i stoga književnoj prirodi *fait-divers*, iz koje Bart izvodi i specifičnu društvenu funkciju te „loše“, masovne i popularne literature (194).

Ristića vodi sličan afinitet za heurističku vrednost fenomena novinske vesti, ali „ozbiljnošću“, „iznenadnošću i dubinom“ (Ristić 1985: 248, 246) tih „malih pričanja“ Ristić će se baviti sa još apstraktnijeg, filozofsko-teorijskog horizonta, gde fenomen pojedine vesti svoj pun značaj dobija tek kao deo šire i pokretne strukture novinskog medija. Tezom o *Metafizici novinskih vesti* Ristić je zakoračio u „neobrađeno socio-filozofsko područje“ (Kapidžić-Osmanagić) i vrlo je zanimljivo kako on vidi i ograničava taj neobični predmet analize. Metodologiju svog pristupa Ristić odmah ograničava „metafiziku“ ove forme, što pre svega znači da će biti posmatrana nezavisno od njenih socijalnih i etičkih implikacija, kakav bi na primer bio pristup koji bi se bavio efektima vesti na čitaoce.<sup>395</sup> Ristić apstrofira te aspekte problema, ali se njegov pristup usredsređuje samo na izolovane formalno-strukturne osobine novinske hronike u dnevnoj štampi. Prevlast strukturno-imanentističkog pristupa posebno se dobro vidi u

---

<sup>394</sup> Bartov kritički esej, pisan 1962, obimom ne prevazilazi Ristićev plan doktorske teze. Pored toga što bi se sam senzibilitet za ovu formu mogao smatrati (neo)nadrealističkim, zanimljivo je da Bart *fait-divers* tumači kroz dve eminentno nadrealističke kategorije: devijacije kauzaliteta i fenomen koincidencije, *causalité aléatoire* i *coïncidence ordonnée* (194).

<sup>395</sup> Iako se ovim pristupom ne bavi, Ristić mu posvećuje srazmerno značajan prostor i ocrtava njegovu osnovnu fizionomiju. Taj moralni, sociodiskurzivni pristup aktivira odnos između izolovanog strukturnog fenomena novinske vesti i društvene stvarnosti, bilo da je u pitanju novinar koji je s određenim etičkim, vrednosnim i ideološkim pretpostavkama uobličava, bilo da je u pitanju čitalac koji je na određeni način razumeva. U tom smislu posebno je zanimljiv odlomak o faktorima koji učestvuju u uobličavanju i/kao izobličavanju stvarnosti pri njenom transponovanju u novinsku vest: „Jer ovde se govori *kao da* novinska vest ne prelazi, između svoje pojave u stvarnosti i svog ostvarenja u novinama, kroz izobličujuće ruke novinara. Ali u stvari smo daleko od tog automatizma. Jer ne izobličuje samo oko koje registruje i pisanje koje fiksira nego takođe, i to je, na žalost, stav, i onaj 'nepriзнati koncept' koji osvetljava tako pristranim svetlom mrvice... odvijanja života, svetlosne ostatke, mračne tragove na štamparskom papiru“ (249).

tretmanu izobličujućeg faktora jezičke stilizacije koju vesti daje novinar; iako sama jezička stilizacija implicira i upisuje u vest određeno moralno tumačenje, Ristić će se i tu „zaustavljati samo na samoj novinskoj vesti i posmatraču kakav smisao ona tom stilizacijom poprima sama po sebi, a ostavljajući po strani uzrok i posledice koje se odigravaju na planu morala“ (247). U tom samoograničenju na novinske vesti „same po sebi“ Ristić se najviše približava horizontu bartovske analize. Ta „metafizička“ redukcija, međutim, ubrzo će se pokazati kao inherentno svojstvo samog predmeta, i to upravo ono koje treba problemski savladati.

Ristić fenomenu *faits divers*, dakle, želi da pristupi na „metafizičkom“ i „*transcendentalnom*“ planu (247), „sa potpuno apstraktnog i apsolutno neutilitarističkog stanovišta“, baveći se samo „filozofskom suštinom novinske vesti“, upravo načinom na koji se ta filozofska suština „obelodanjuje“ (246). Filozofske kategorije kroz koje Ristić razmatra svoj predmet neskriveno su hegelijanske. Cilj studije jeste osvetljavanje dijalektike opšteg i posebnog, multipliciteta i jedinstva, i posebno sintetičkog trenutka u kojem multiplicitet i heterogenost sučeljenih partikularnosti životnih elemenata, u kojima dijalektika prebiva u neposredovanom, „latentnom“ stanju, može zadobiti jedinstvo u spoju sa „ispoljenjem“ dijalektike inherentne ljudskom duhu. Shvatanje *metafizike* i *dijalektike* Ristić preuzima od Engelsa i Hegela (251, 253), ali opšti tok njegove studije neće biti samo kretanje od statične metafizike ka dinamičnoj dijalektici, već i pokušaj *sjedinjenja metafizike i dijalektike*, „koje je Engels suprotstavio jednu drugoj“, a „plan“ na kojem do tog nadsjedinjenja treba doći „u potpunosti je književni plan“ (250).

Ristićeva napomena da odabrani predmet elaboracije – novinske vesti – „može biti zamenjen bilo kojim drugim“ (250), skreće pažnju da nivo i tip apstrakcije u studiji omogućava da njeni zaključci budu preneseni i na srodne forme. Ristić nema dilema u vezi sa „potpuno *književnim* karakterom“ svoje studije (251), kao i njenim književnim ishodištem. Iz perspektive napuštanja doktorske teze u ime pisanja antiromana kao *dijalektičke fikcije* i *jednogodišnjeg kompleta novina* jasno je da između teoretizacije *periodičke forme* i *avangardnog dela* postoji bitna analogija strukture. Ona je potvrđena i drugim srodnim formama koje Ristić u to vreme istražuje, kao što je to ciklus serijalizovanih kolaža *La vie mobile*, ili dokumentaristička forma „Pariskog dnevnika“. Način na koji Ristić obrađuje svoju temu, kategorije i eksplikativni instrumenti kojima

se služi, epistemološke metafore preuzete iz savremenih mehaničkih medija (fotografija, film), približavaju Ristićevu doktorsku studiju *nacrtu za fenomenologiju avangardnog neorganskog dela*. Specifično hegelijanski akcenti teoretizacije avangardne i/kao periódčke forme približiće Ristićeve nekim od osnovnih problema (lukačevske) teorije romana, ali i (birgerovske) teorije neorganskog avangardnog dela.

Pitanje koje Ristić postavlja jeste problem odnosa opšteg i posebnog, fragmenta i celine, iskustva i smisla, na način koji će omogućiti da se metafizički petrifikovana forma dijalektički oživi, a heterogena struktura zadobije *jedinstvo*. Novinska vest je najpre „posebna činjenica“, „slika posebnog“, a pitanje je kako bi ona mogla, *ostajući to što jeste*, postati istovremeno i „metafizička činjenica“. „U načinu na koji“ efemerida novinske vesti „od svog drugorazrednog interesa i svog informativnog ili zabavnog cilja [...] prelazi na onaj viši stepen važnosti, a da se sama ne menja, u tom prelazu se nalazi, otprilike sav interes“ Ristićeve studije (246). Ono što Ristića „privlači i drži, to je izuzetna ozbiljnost koju poprimaju ta mala pripovedanja, posmatrana i zasebno i, naročito, kao celina“, i to iz „najfotogeničnijeg“ ugla, kad te „beznačajne činjenice poprimaju, u izuzetnom vidu i u neočekivanoj količini, gustinu i ispunjenost života i apsoluta“ (248).

Ono što privileguje periódčko-novinski medij jeste njegova najpribližnija reprodukcija životnog totaliteta, ne samo u kvantitativnom smislu već i u važnoj kvalitativno-strukturnoj dimenziji reprodukcije *pokretljivosti* tog životnog totaliteta *u vremenu*. Novinska forma je ona koja zahvata stvarnost u njenoj heterogenosti (simfonijska protivrečnost oličena u sadržajima vesti) i u njenom nezaustavljivom vremenskom protoku. Periodika, tj. dnevna štampa jeste kulturna forma i medij najpribližniji totalitetu, mobilnosti, heterogenosti i vremenskoj dimenziji postojanja: „Realizam novinskih vesti cveta u najsvakodnevnijoj pokretljivosti, a u 'nad-utisku', u superponiranoj akumulaciji, iz njih proizilazi slika celine privatnog života, javnog života, ljudskog života, jedna čudno jedinstvena freska“ (248). To je „kao i život, jedan pokretni friz, koji istim ritmom prati kretanje života“, i heraklitovska „reka čije je oticanje paralelno sa oticanjem života“, „objektivni odraz“ i niz „brzih i trenutnih snimaka“ života koji je u „krhkom i pojavnom vidu svog odvijanja“, reprodukovano „na talasastom ogledalu štampanog papira“ (249).

Ipak, trenutni *fotografski snimci* koje daje *pokretni friz* talasastog novinskog papira nemaju brzinu *kinematografa* i ne uspevaju da sasvim uhvate kontinuitet života, koji „ne zadržava onaj vid promenljive raznovrsnosti kada se pojavi fotografisan na brzim i užurbanim stranicama svoga vernog sluge“ (249). Zato „lako“ i „prirodno“ poređenje „svakodnevnog ulančavanja novinskih vesti sa povezivanjem uzastopnih snimaka nekog filma [...] iz kog se rađa privid kretanja ovih nepokretnih slika“ po Ristiću nije sasvim adekvatna analogija, tj. do njene primenljivosti tek treba stići.<sup>396</sup> Na prvom nivou, „brzo i užurbano“ fotografisanje stvarnosti novinskim vestima nema brzinu kinematografa i gubi „karakter kontinuiteta“ i oticanja, tj. „promenljive raznovrsnosti“ koji život poseduje. Novinske vesti ipak se „ne ugibaju na isti način kao život“ i ne saobražavaju se sasvim neizlomljenoj dijalektičkoj liniji „proticanju života“.

Reč je po Ristiću o dva neizbežna, konstitutivna „manjka“ svake, pa i najpribližnije, novinsko-fotografske retranskripcije života. Prvi proističe iz nužnosti kvantitativne selekcije, sinkopiranja i petrifikacije, tako da „ma kako brojne, ma kako raznovrsne da su, ove fotografije mogu predstavljati samo beznačajni deo bezbrojnih, *neodvojivih* lica života“, a kao „neminovno nedovoljna trenutna osvetljenja“ i nužno „ukrućena šikljanja ljudske plime“ one su samo „prividni“ i „netačni“ vidovi „neprekinutog proticanja života“ (250). Druga „urođena mana“ novinske seizmografije stvarnosti proističke iz činjenice da je svaki *izdvojeni snimak* „lažan“ jer ne beleži onu „pokretljivost života *u dubini*. Preostaje nizanje fragmentarnih i *površinskih* vidova“ (250). Obe primedbe zapravo su deo jedinstvenog hegelijanskog prigovora o nedovoljnosti svakog izolovanog i partikularnog, zaustavljenog i trenutnog, nedovoljno učestalog i složenog „snimka“ onoga što je „topli plasticitet“ i „*neodvojivost* vidova života“ u dijalektičkom *postajanju* stvarnosti.

To je mesto kada bi trebalo da nastupi dijalektički obrt, negacija negacije ili sinteza, kada bi se organski život i neorganska forma koja ga neuspešno odražava opet susreli i pomirili u svojoj protivrečnosti. Jer, „ulančanost života“ se po Ristiću ipak „obnavlja kroz gomilanje novinskih vesti, za koje se na prvi pogled činilo da raščlanjuje

---

<sup>396</sup> Jedna od zanimljivih implikacija Ristićevog argumenta jeste da je medij dnevnih novina, pa i periodičke forme uopšte, svojom strukturom i funkcijama bliži fotografiji i filmu nego standardnoj formi knjige; u domenu kulture štampe, novine su medij najbliži pitanjima montaže i tehničke reprodukcije. Ristićevo uporno korišćenje fotografske metaforike, kod savremenog čitaoca teško može izbeći asocijaciju na „fotografski“ podnaslov Benjaminovog eseja o nadrealizmu – „Poslednji trenutni snimak evropske inteligencije“ (1929).



neprekinuti tok tog ulančavanja“ i „dijalektička svetlost života, na trenutak i prividno zaustavljena u jednom raščlanjivanju, ponovo zrači kada svojim izmešanim glasovima novinske vesti postanu patetični hor, ponovo dobija svoju neprekidnu pokretljivost, koja je potčinjava dijalektičkom stanovištu“ (251). Kako Ristić dolazi do tog obrta, tj. do *dijalektike novinskih vesti*, do „metafizike koja je ponovo postala dijalektika“, do jedne „žive metafizike“ koja „izbija iz suprotstavljanja nagomilanih malih novinskih vesti“, ili bar do uzdizanja novinskih vesti „do nivoa na kome ih može osvetliti dijalektika“? Iz perspektive Hegelove fenomenologije duha, na koju se Ristić oslanja, to mesto ponovne dijalektizacije i neposrednosti rođene iz posredovanja, morala bi biti (samo)svest subjekta.

Činjenica da vesti zaustavljaju i *kristalizuju* pokretnu dijalektiku života činila je njihovu *metafiziku*, u smislu u kom je metafizika ono stajalište koje stvari i pojmove posmatra, kako Ristić navodi Engelsa, kao „izdvojene predmete analize [...] predmete nepromenljive, fiksne, nepomične, date jednom za svagda“ (251). Ali u trenutku kad su *nagomilane* i uzajamno *suprotstavljene*, i posmatrane u toj *celini* ili „pre u jednom neprekidnom kruženju u kome bi stalno novi obojeni isecci smenjivali ranije“, dakle težeći totalitetu („istom belom cilju“), novinske vesti počinju da odražavaju vlastitu dijalektičku suprotnost i „jedinstvo u jednoj višoj kategoriji“:

„Iz njihovog beskonačnog superponiranja utiska' šiklja njihovo 'jedinstvo u jednoj višoj kategoriji', čije je načelo višestrukost koja se pretapa u jedinstvo... Upravo su, svojom ovisnošću o onome što je najpokretnije u životu, onom odlikom [...] da u letu uhvate samo ono što je najefemernije, najindividualnije, najanedotskije u životu, male vesti iz novinske hronike sušinski ovisne o dijalektici. Svaka od njih uzeta zasebno samo je odlomak, samo parcijalni trenutak te dijalektike, ali njihovo brojno suočavanje samo se od sebe uvrštava u onaj 'dijalektički trenutak', i tada i one postaju onaj 'prelaz jednog termina u drugi termin iste suprotnosti'. / Dijalektika novinskih vesti, dakle, ispoljava se, izgleda, samo u celini novinskih vesti ili pre u jednom neprekidnom kruženju u kome bi stalno novi obojeni isecci smenjivali ranije, težeći ipak samo istom belom cilju“ (254).

Ristićev nacrt, hermetičan i fragmentaran, ne specifikuje uvek otvoreno jednu važnu dimenziju razmatranja, naime ukrštanje više ravni dijalektizacije pri njegovom izlaganju. Gore opisano jedinstvo višestrukosti, dijalektički preobražaj koji izgleda kao

da se „sam od sebe“ izvodi iz strukture superponiranog mnoštva novinskih vesti, zapravo ima precizan dijalektički lokus i pripada jednoj sasvim drugoj ravni, ravni analitičkog subjekta i njegovih procedura tumačenja. Na ravni tog analitičkog procesa odabrani predmet isprva se činio kao verna transkripcija one pokretnosti života u vremenu i latentne dijalektike u stvarnosti (teza), ali se preciznijim posmatranjem pokazao kao njegova protivrečnost i negacija, pošto tu stvarnost zapravo nije mogao da zahvati u njenom bitnom, nesvodivom vidu (antiteza): „Na prvi pogled: vesti se prilagođuju životu; kad se bliže pogleda: ne prilagođuju mu se više a živa linija izgleda slomljena u svom ponovnom uobličenju“ (250). Tek treći, sintetički stupanj ove operacije uvodi (samo)svest posmatrača u kojoj se, pod određenim uslovima (celina, kumulacija protivrečnosti), obnavlja *jedinstvo višestrukosti* i sprovodi „dijalektički trenutak“ *aufhebunga*, „prelaza jednog termina u drugi termin iste suprotnosti“ (254). To je onaj „treći plan introspekcije“ *subjekta* gde se, „u još bliskijem sagledavanju“, život iznova „pokreće u mnogostrukom nizanju vesti novinske hronike, isto tako nepozivo kao i u vlastitoj stvarnosti“ (250). „Izlomljena linija“ ponovo se ispravlja u svesti subjekta, koji je u istoj zoni netranskribovane, žive dijalektike kao i prvobitna stvarnost koju su novinske vesti nužno izobličile.

To su dijalektički stupnjevi samog analitičkog postupka, promišljanja fenomena novinske vesti, koji kreće od njihove latentne dijalektičnosti, otkriva njihovu metafiziku, kako bi je iznova dijalektizovao pošto je, prema definiciji dijalektike koju Ristić koristi, „hod misli prema vlastitim zakonima isto tako saglasan sa samom prirodom bića“ (253). Ona „prava dijalektika, u hegelovskom smislu, počiva, u latentnom stanju, u novinskim vestima“, koje nude upravo „najrazmahaniju razularenost suprotnosti koja se može zamisliti“, a

„Kada se pokuša, kao što sam ja to pokušao učiniti, da se sačini sinteza svih ovih raznovrsnih manifestacija slobode (ili njegovog najvećeg potčinjavanja fatalnosti), tada se vidi da se pojavljuje, savršeno usklađeno sa ovom dijalektikom inherentnom novinskim vestima u njihovoj celini, veliko jedinstvo, onaj *Einheit* upravo svih različitih vesti novinske hronike, svih onih suprotnosti“ (254).

Ne ulazeći u analizu i ocenu filozofskog aspekta teze o dijalektici novinskih vesti, evidentno je da kroz nju Ristić konceptualizuje nekoliko vrlo važnih fenomena za

razumevanje avangardne književne forme i posebno dijalektičke strukture njegovog antiromana, kao „jednogodišnjeg kompleta novina“. Iako ne jedini i nužan, pošto bi mogao biti „zamenjen bilo kojim drugim“ (250), izbor novinske forme ipak nije slučajan. Ona otelotvoruje nekoliko strukturnih svojstava koji su od kapitalnog značaja i za razumevanje antiromaneskne forme: montažna struktura, heterogenost, kumulacija, jukstaponiranje suprotnosti, totalitet, simultanost i linearnost, kontinuitet i prekid, kretanje i stagnacija, (ne)mogućnost reprodukcije totaliteta životne stvarnosti, ali i – kontakt sa heterogenom i nedovršivom stvarnošću. Možda najvažnija implikacija Ristićeve teoretizacije jeste da, uprkos svim „urođenim manama“ novinske ili svake forme koja bi težila totalitetu, postoji dijalektički način da se *neorganska* forma (d)oživi kao *organska*, u kontaktu sa dijalektikom same stvarnosti u stalnom postajanju, odnosno svešću koja je posmatra i spoznaje.

To je mesto gde filmska metafora postaje bitna, premda joj se Ristić neće vratiti u završnim, sintetički orijentisanim delovima teze. Neorgansku, motažno-fragmentarnu formu novinskog medija Ristić koncipira kao niz heterogenih „snimaka“ i „isečaka“ kojima nedostaje ona brzina filmskog ulačavanja slika koja bi zahvatila život u (približnijem) kontinuitetu postajanja. Zanimljivo je da Ristić implicitno uvodi bitnu i u pravljenju medijskih analogija često previđanu *razliku* između medija filma i književnosti kao vremenske umetnosti posredovane *štampanim* medijem. Književnost nije već data kao pokretni niz slika, ali ona to nužno postaje pri svakom činu čitanja, kao svojevrsnom procesu *o-filmjavanja*. Utoliko je važnije primetiti da je onaj sintetični trenutak kada se iz mozaičke *freske* jukstaponiranih novinskih vesti ostvaruje *jedinstvo višestrukosti*, i kada u svesti posmatrača-čitaoca njihova ukrućena „metafizika“ ponovo postaje životna „dijalektika“, takođe trenutak kad se taj taj zamrznuti štamparski niz „snimaka“ stavlja u pokret i *o-filmjava*. Taj „dijalektički trenutak“ naknadnog oživljavanja mozaičko-fragmentarne periodičke forme možda objašnjava i kako je Ristić svoj antiroman, koji je video kao „jednogodišnji komplet novina“, istovremeno mogao odrediti kao „*film* unutrašnjeg i spoljnog života, raznolik, pun metamorfoza, koji može izgledati nejednak, haotičan i senzacionalan, ali koji, u svojoj izuzetnoj formuli“ ipak čini „nerazdeljivu celinu“ (kako je stajalo na oglasnom prospektu, Prilog 1). U samom antiromanu, kao što smo videli, Ristić kreira povlašćene tačke metanarativnog sabiranja i linearizujuće sinteze prethodnog narativa, pružajući uputstvo čitaocu kako

procedurom čitanja i ubrzanog snimka dis-lociranih narativnih „kadrova“ heterogeno-diskontinuiranoj strukturi može utisnuti (i uvek već utiksuje) jedinstvo.

Prema Ristićevoj viziji fenomenologije neorganskog avangardnog dela, za ciljani sintetički doživljaj *jedinstva* potrebna su i određena svojstva samog predmeta, koji tek *serijalizacijom* („friz u pokretu“) i *kumulacijom koja teži totalizaciji* (mnoštvo boja koje teži beloj), sve do „nad-utiska“ u kom *apstrakcija* zadobija novu, vlastitu *konkretnost*,<sup>397</sup> a višestrukost novu patetiku jedinstva, može u svesti recepijenta proizvesti onaj utisak celovitosti koji karakteriše doživljaj klasičnog, organskog umetničkog dela. Ti aspekti serijalizacije i kumulacije još jednom pokazuju zašto je upravo periodička, novinska forma poslužila kao optimalni predložak za teorijsko razmatranje, a potom i izgradnju antiromana. Reč je o kontaktu sa otvorenom i ireverzibilnom *vremenskom* dimenzijom stvarnosti i njenim heterogenim elementima. Ta vremenska dimenzija stvarnosti je i nosilac posebnog i „najtežeg“ oblika *totaliteta*, onog koji nijedna dovršena, metafizička forma, pa ni forma književnog dela, ne može obuhvatiti. Hegelijanske inspiracije Ristićeve doktorske teze i antiromaneskne poetike omogućavale su da se upravo to pitanje radikalno eksponira.

Iz Ristićeve argumentacije proizilazi da forma koja se najviše približava totalitetu stvarnosti ne bi bio npr. realistički roman (koji uostalom za fabulativnu okosnicu neretko uzima vest iz novinske hronike), već forma koja bi pokušala da zahvati *pokretnu, vremensku dimenziju stvarnosti*. To mnoštvo u pokretu, pokretni friz ili film života, najvernije bi mogla da „transponuje“ tek neka srodna *heterogena struktura u pokretu*, koja bi se nadovezivala na dijalektiku inherentnu stvarnosti i istoriji, gde Duh u vlastitom „izvanjštenju“ latentno već prebiva. Takvo shvatanje problema totaliteta objašnjava Ristićevu trajnu vezanost za „nebeletrističke“, dokumentarne forme, kao i za heterogene, asocijativne strukture koje teže totalizaciji i beskrajnom širenju, bilo da je u pitanju antiroman, dnevnik ili esej.

Pronalazeći u kategoriji *vremena* i *totaliteta* ključni problem estetske forme, ali i njegovu moguću rezoluciju, Ristić se svojom hegelijskom doktorskom tezom bitno približio pitanjima koje je, ne tako davno, Lukač postavio u svojoj teoriji romana. Podsećamo, roman je za Lukača epska forma u vremenu „u kojem ekstenzivni totalitet

---

<sup>397</sup> Lik stvarnosti koji se posreduje novinskim vestima je isprva „apstraktan od prevelike konkretnosti“, ali kumulacijom postaje „konkretan od silnog apstrahovanja“, lik „dodirljiv i nerazumljiv“ (248). Ta umnožena konkretnost koja poprima kvalitet apstraktnog, da bi to apstraktno opet poprimilo svojstva konkretnog, pored ostalog dočarava i senzibilitet za nefigurativno kao bitno svojstvo moderne umetnosti.

života nije dat neposredno, za koje je imanencija smisla postala problem, a koje je, uprkos tome, usmereno na totalitet“ (Lukács 1990: 44). Kao i Ristićeva novinska forma, kompozicija modernog romana upućena je na *heterogeno-kontigentnu isprekidanost* (60), diskontinuitet, fragment i raščlanjenost, od kojih ipak treba da stvori organsko jedinstvo, jedinstvo višestrukosti, kako bi stekao „energiju ostvarene forme“. To organsko jedinstvo je, međutim ono koje se „svagda iznova razrušava“ (67), pre svega protokom vremena. Ipak, i u tome su Lukač i Ristić najbliži, upravo *vreme* je „nosilac visoke, epske poezije romana“, zalag *punoće života* kao *pozitiviteta romaneskne forme*, i to kroz moduse njegovog prevladavanja u ljudskom duhu – kroz nadu i sećanje, mišljenje i doživljavanje: „oblikovano je potpuno odsustvo svakog smislenog ostvarenja, ali se oblikovanje uzdiže do bogate i savršene ispunjenosti zbiljskog životnog totaliteta“ (105). Trenutak Ristićevog „nad-utiska“ kao *sinteze* heterogenosti pokretne novinske freske-kolaža jeste momenat lukačevskog ponovnog *stapanja sa objektom* i *prisivajanja totaliteta*, „stvaralačkog sećanja“ koje „koje pogađa i preobraža predmet“, a ono što je, po Lukaču, „nepatvoreno epsko“ u toj vrsti sećanja kao naknadnog prisvajanja jeste „doživljajno prihvatanje životnog procesa“: „Prevladavanje razdvojenosti, dakle susret sa objektom i pounutranje, čini ovaj doživljaj elementom autentične epske forme“ (106). Novinska forma, a sa njom i forma avangarnog *kolaža*, *antiromana* ili uopšte heterogenog, *neorganskog* avagardnog dela, mogže se, dakle, uz benjaminovski *autoritet* dokumentarnih „isečaka“ na koji se često oslanjaju, shvatiti kao nova i autentična epska forma u vremenu u kojem se totalitet životnog procesa samo posredno i problematično, naknadnim prisvajanjem objekta i stapanjem sa njim, može pribaviti.

Ristić definiše optimalne preduslove za pojavljivanje te epske svojstvenosti *novinske freske* ili *avangardnog kolaža*: 1) ovisnost o životu, o onome što je najpokretnije, najefemernije i najindividualnije u njemu (strana „posebnog“, teza); 2) „beskonačno superponiranje“ i „brojno suočavanje“ tih međusobno suprotstavljenih elemenata, kao ozbiljenje njihove heterogenosti i višestrukosti, jer „samo u celini [...] ili pre u jednom neprekidnom kruženju u kome bi stalno novi obojeni iseći smenjivali ranije“, može doći do 3) „dijalektičkog trenutka“ pretapanja heterogenosti u jedinstvo, kao epskog doživljaja sinteze, prevladavanja razdvojenosti, susreta sa predmetom i njegovog pounutrenja. U tom smislu Ristićev plan doktorske teze *Metafizika novinskih vesti* predstavlja jedan apartni i dragoceni prilog teoretizaciji avangardne forme s

soloncem na Hegelovu dijalektičku filozofiju i fenomenologiju duha. Ona je, s obzirom na vreme i kontekst svog nastanka, pozicionirana na razmeđi tri centralne forme Ristićevog stvaralaštva – *dnevnika* („Pariski dnevnik“), *kolaža* (*La vie mobile*) i *antiromana* (*Bez mere*) – koje na različite načine tretiraju srodan skup problema: odnos posebnog i opšteg, fragmenta i totaliteta, forme i vremena, mozaika i heraklitovskog pro-toka. U trenutku kad svoj antiroman 1928. bude eksplicitno odredio kao „jednogodišnji komplet novina“, Ristićeva doktorska teza postaće i nezaobilazan prilog razumevanju Ristićeve poetike antiromana.

#### 4. 4. 4. 2. Antiroman kao periodička forma

##### *Časopis kao otvorena i zatvorena forma*

Ristićevo bavljenje teoretizacijom formalnih svojstava novinske, dokumentarno-periodičke forme, indikativno je i iz perspektive aktuelnog razvoja tzv. *studija periodike*. U tom disciplinarnom domenu, koji iz perspektive savremene književne teorije i filozofije osvetljava ono što je Ristić razumevao kroz hegelijansku misao, moguće je izvesti neke važne implikacije poetičke zamisli o antiromanu kao *jednogodišnjem kompletu novina*.

Studije periodike diferencirale su se kao autonomno polje proučavanja i teorijsko-akademska disciplina tek krajem 20. veka, a posebno u prvim decenijama 21. veka, kad im je poseban podstrek dao i razvoj *digitalne humanistike*.<sup>398</sup> Njihov osnovni zadatak bilo bi ustanovljavanje forme časopisa kao autonomnog predmeta proučavanja i kulturnog artefakta, uz razvoj specifičnih metoda, pojmova i procedura potrebnih da bi se struktura i funkcije ove forme adekvatno opisali i ustanovio njihov značaj za književne i kulturne studije uopšte. Jedan od najznačajnijih podstreka za osamostaljenje studija periodike dopirao je iz proučavanja kulture i književnosti *modernizma*, u okviru kojeg je časopis – a u avangardi će to postati još intenzivnije i očiglednije – profilisan kao umetnička forma po sebi i primarno sredstvo afirmacije i samorazumevanja alternativnih modernističkih ideja, grupa i tokova. Privlačnost časopisne forme raste i s obzirom na izmenjeni kulturni i teorijski senzibilitet druge polovine 20. veka. Mnoga svojstva koja je postmoderna književnost otkrivala kao nova težišta *literarne* forme, u

---

<sup>398</sup> O studijama periodike v. Latham, Scholes 2006; Андоновска 2013б; Андоновска, Бараћ, Миљковић 2012.

časopisnoj kulturi „oduvek“ su prisutna i to kao konstitutivna svojstva forme: intertekstualnost, delinearizacija, heteroglosija, žanrovsko mešanje, pojačana uloga čitaoca i destabilizovana instanca autorstva, priređivačke prakse, upućenost na prezent, otvorenu sadašnjost i popularnu kulturu (v. Murphy 2010: 182, 192).

Za našu temu najznačajnija su nastojanja da se časopisna forma teorijski fundira i opiše, kakvo nalazimo u članku „Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre“ Margaret Bitam (Beetham 1989). M. Bitam časopis opisuje kao *janusovsku formu*, definisanu istovremenom težnjom ka *otvorenosti* i *zatvorenosti*, odnosno kao *meštoviti* i *heterogeni* žanr u kojem su bitno izmenjeni položaj i funkcije autorstva, teksta i recipijenta. Sva fundamentalna svojstva i protivrečnosti časopisne forme po Bitamovoj uslovljene su njenim „posebnim odnosom prema vremenu“ (97). Određujući odnos *časopisa*<sup>399</sup> i *temporalnosti* sastoji se u *regularnim, periodičnim intervalima* pojavljivanja pojedinačnih časopisnih brojeva. Ta ujednačena periodička pulsacija istovremeno osnažuje oba janusovska lica forme, s jedne strane njenu otvorenost, fluidnost, fleksibilnost, serijalnost i nedovršenost, ali, s druge strane, i onu „duboku regularnu strukturu“ koja ima društveno-politički smisao organizacije vremena i života pojedinca u industrijskom društvu (98–99). Zato je za periodičku formu od konstitutivnog značaja uspostavljanje „balansa“ između centrifugalnih i centripetalnih sila, otvorenosti i zatvorenosti strukture, *identiteta* časopisa i *razlike* svakog pojedinačnog broja kroz koji se taj identitet (p)ostvaruje:

„Svaki broj časopisa isti je po tome što svojim čitaocima nudi prepoznatljivu personu ili identitet i to je deo prepoznatljivog obrasca sadržaja i preloma. Ali svaki broj periodika je novi broj koji se razlikuje od svih prethodnih brojeva. To znači da svaki broj mora funkcionisati i kao deo serije i kao samostalna jedinica shvatljiva čitaocu pojedinačnog broja“ (Beetham 1989: 99).

U tom specifičnom odnosu između *pojedinačnih* brojeva i časopisa kao *celine* možemo uočiti analogiju sa odnosom između autonomnih *poglavlja* i celine *antiromana* kao njihovog „kompleta“, enciklopedijske celine radikalizovane fragmentarnosti čije je svako poglavlje započinjalo u zasebnom „tonu“ i zasebnim „oblikom“. Taj važan aspekt strukturacije antiromana, dijalektike identiteta i razlike, celine i njenih delova, može se, dakle, promišljati kroz model časopisa, časopisa kao *pojedinačnog broja* i časopisa kao

---

<sup>399</sup> Aluzija na naslovnu metaforu ciklusa studija Ž. Rošulja *Čas opisa časopisa*.

prisutno-odsutnog *diskurzivnog polja* objedinjenog jedinstvenim naslovom i strageijom uređivanja. Iz te analogije moguće je povratno osvetliti i samu časopisnu formu kao jedan enciklopedijsko-kumulativni multiautorski žanr s maksimalnom samostalnošću pojedinačnih elemenata, koji, serijalizacijom u vremenu, svaki put na različit način ostvaruju i zastupaju (nad)identitet časopisa kao celine. Ako smo pojedinačno poglavlje *Bez mere* mogli posmatrati kao autonomni *dnevnički unos*, *enciklopedijsku odrednicu* ili *filmski kadar*, periodički model nudi još jednu varijaciju srodne strukturne paradigme – poglavlje kao *pojedinačni broj časopisa/novina*. U svim ovim slučajevima status autora kao kreatora teksta bitno je izmešten ka funkciji *priredivača*, *urednika* ili *režisera*.

Disperzivnu i otvorenu strukturu časopisa, kao identiteta (celine) koji svaki put biva realizovan kao vlastita varijacija i razlika (pojedinačni broj), prethodno je potrebno opremiti određenim uporištima kohezije, kontinuiteta i konzistentnosti. Periodička forma to postiže pre svega *ponavljanjem* određenih elemenata (tehničkih, kao što su format, oblik, dizajn, ali i sadržajnih) i uzajamnim *nadovezivanjem* brojeva (97). Iz perspektive traganja za intratekstualističkim oblicima jedinstva u heterogenoj strukturi antiromana-časopisa, zanimljivi su kohezivni faktori koje Bitamova izdvaja kao garante identiteta i konzistencije stalno varirajuće periodičke forme: serija članaka, stalne reference na prošle i buduće brojeve, oglašavanje, pisma čitalaca i serijalizacija, kao i posebno ilustrativan žanr romana u nastavcima (Beetham 1989: 97).

Pored toga što je *Bez mere* bilo neka vrsta *antiromana u nastavcima*, koji se ne završava svojom poslednjom stranom već se kao „raščlanjeni govor u napretku“ nastavlja kroz sintaksu autorskog opusa,<sup>400</sup> u navedenom nizu posebno je zanimljiv faktor stalnog referiranja na prošle i buduće brojeve. Na sličan način, Ristić je kroz nizove analepsi i prolepsi umrežavao udaljene tačke antiromana, i tako kompenzovao odusustvo stabilne i organske, uzročno-posledične naracije. Ali ta stalna autoreferiranja najprovokativnija su kada nisu bila eksplicirana, već skrivena i namenjena čitalačkoj detekciji. Pri tim procedurama intratekstualnog umrežavanja autor se pojavljivao u onoj neuralgičnoj ulozi džojsijanskog *aranžera*, urednika koji romanu pristupa kao pre svega ispisanom tekstu, čijim odlomcima može slobodno raspolagati, ponavljati ih i varirati, gradeći roman kao zdanje puno tekstualni odjeka i udvajanja. Ta konceptualna instanca

---

<sup>400</sup> Kada to svojstvo bude komentarisao pri reizdanju *Bez mere*, Ristić belešku završava aluzijom na roman u nastavcima: „Da, bez mere od istog psica. Nastaviće se“ (1986: 258).



autora-urednika takođe se može smatrati efektom periodičke strukture u tkivu antiromana.

Ali instanca u odnosu na koju i za koju se iz broja u broj izgrađuju repetitivni i stabilizujući elementi otvorene časopisne forme jeste *čitalac*, podseća Bitamova. Ponavljajući određene elemente, časopis tom čitaocu kroz svoje sukcesivne brojeve nudi „prepoznatljivu poziciju“ impicitnog čitaoca kojeg kreira „unutar teksta“, ali i „dominantnu poziciju“ iz koje treba čitati, „poziciju koja je s manje ili više konzistencije zadržana kroz pojedinačni broj i između brojeva“ (Beetham 1989: 99). Ono što *specifikuje* periodičku formu u odnosu na ostale književno-umetničke forme, međutim, ondnosi se na režime selektivnog, fragmentarnog i polivarijantnog čitanja. Časopis je forma koja ne samo da omogućava već i „poziva na selektivni oblik čitanja“, ne zahtevajući od svog recepijenta da ga čita ni „redom od početka do kraja“ ni „od korica do korica“: „Periodika je, dakle, forma koja otvoreno čitaocima nudi priliku da konstruišu svoj vlastiti tekst“ (Beetham 1989: 97–98). Časopis je, u ovom pogledu, srodan enciklopedijskoj formi, koja na sličan način afirmiše nepotpuno i samostalno, asocijativno čitačevo kretanje kroz tekst. Radikalizovana fragmentarnost Ristićevog antiromana, koji je istovremeno nepotpuna enciklopedija i komplet novina, može poneti obe implikacije.

To diferencijalno svojstvo časopisne kao otvorene forme po Bitamovoj postaje posebno uočljivo kada pojedinačni prilozi kasnije bivaju preštampani u okviru zasebnih publikacija (roman, zbirka eseja i sl.), ili kada se sami brojevi časopisa nađu na okupu u okviru jedinstvenog „jednogodišnjeg kompleta“. To je, međutim, tačno onaj horizont objedinjenja na kom, po Ristićevoj poetičkoj formuli, periodička forma postaje posebno relevantna za antiroman-časopis kao dijalektičku strukturu i književno delo. Način na kojoj po Bitamovoj suštinsko svojstvo periodičke forme, koja se „po definiciji pojavljuje u pojedinačnim brojevima odvojenim vremenom“, biva izgubljeno u trenutku kad se pojedinačni brojevi u ciju prezervacije ukoriče u formi knjige (96), tačno je onaj efekat do kojeg je Ristiću stalo. Antiroman kao časopis predstavlja izmirenje dve kulturološki oponirane forme, treći i *sintetički oblik otvorenog književnog dela*, u kojem se ono što je po definiciji otvoreno (časopis) vidi kao celovito i zatvoreno (knjiga, književno delo), a književno delo kao otvorena i hetergoena, mozaičko-periodička forma.

Savremene studije periodičke forme omogućavaju da se osvetle neke dimenzije Ristićeve zamisli o antiromanu kao „jednogodišnjem kompletu novina“ koje nisu bile apostrofirane u hegelijansko-dijalektičkoj postavci njegove doktorske teze. Takva su pitanja o odnosu časopisa i knjige, selektivno-fragmentarnog i kontinualnog čitanja, otvorene i zatvorene forme, ideniteta i razlike, intertekstualnosti i promenjenog statusa autorskog subjekta. *Bez mere* je fragmentarna celina čije je svako *pojedinačno poglavlje* ekvivalentno meri zavisnosti i slobode od nadređene celine koju *pojedinačni broj* ima u okviru časopisa. Antiroman je *janusovska mešavina* s određenim stepenom *konzistencije*, koja se u regularnim intervalima ulančava u objektivnom vremenu. Pored dnevničkog načela, model antiromana kao časopisa dotiče se i enciklopedijskih momenata poetike *Bez mere*.

Time se značaj periodičke forme za poetiku Ristićevog antiromana ne iscrpljuje. Specifičan status koji su časopisi poprimili u istorijskim avangardama pomoći će da osvetlimo još neke, za Ristićevu paralelu između časopisa i antiromana određujuće, aspekte periodičke kao *mozaičko-simultanističke* forme.

### *Časopis i kolaž: simutanizam i serijalizacija*

Relativno je poznat, književnoistorijski utvrđen i opisan značaj koji je medijska forma tzv. *malih časopisa* i alternativnih praksi uređivanja i publikovanja imala u istorijskim avangardama.<sup>401</sup> U širem polju medijskih eksperimenata, posebno približavanja i prožimanja verbalnih i likovnih umetnosti, diferencirao se i samostalno uređivani *mali časopis* kao neka vrsta autonomnog estetskog oblika. Kao multiautorski i intermedijalan, efemeran, otvoren i interaktivan umetnički oblik, časopis je bio optimalna platforma za ozbiljenje kolektivnih energija i afirmaciju alternativnih poetičkih nastojanja avangardnih mikrozajednica. Ovu prepoznatljivu umetničku formu M. Šuvaković je čak video kao *totalno delo*, „pravi i jedini *Gesamtkunstwerk* jugoslovenskih avangardi“ (Šuvačković 1996: 113).

---

<sup>401</sup> O avangardnim časopisima pisali smo u radovima „Avangardni almanasi: nacrt za jednu poetiku efemernog“ (Anđonovska 2011), „Dijalektika javnosti“ (Anđonovska 2012a) i „How many pages in a single word“ (Anđonovska 2013); u ruskom formalizmu o časopisu kao književnom obliku i književnoj činjenici v. Šklovski 1995; Tinjanov 1970; u srpskoj nauci v. Petrov 2010; Barač 2008; Golubović 2004, 2008, kao i zbornik *Avangarda u periodici* (Golubović, Tutnjević 1996); u sklopu novijih studija periodike v. uvod u *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (Brooker, Thacker 2009).

Ono što će nas u ovom segmentu zanimati jeste *mozaičko-montažno* svojstvo časopisne stranice, ali i časopisa kao globalne strukture. Mozaičko-montažna struktura svojstvena je čak i homogenijim, tradicionalnim periodičkim formama (up. Beetham 1989: 97), ali je posebno naglašeno u avangardnim malim časopisima i njihovim medijskim i tipografskim eksperimentima. U studiji *Zenit i simultanizam* (2010) Lada Grdan *medij novina* posmatra upravo kao paradigmu avangardnog neorganskog dela i poetičkog načela *simultanizma*:

„Fenomen novinskog medija, osim što se nadaje kao sretan spoj tehničkih mogućnosti i umjetničke prakse, a ujedno i paradigmatički primjer u kojemu, s jedne strane, dolazi do radikaliziranja postupka montaže i kolaža, odnosno dovođenja u vezu različitih elemenata zbilje ili segmenata umjetničkih činjenica iz različitih tematskih – estetskih i izvanestetskih – oblasti, te se s druge strane, upravo zbog takvih mogućnosti raspoređivanja, primjerice, raznorodnih vijesti/događaja koji se mogu ticati različitih koordinatnih točaka na zemaljskoj kugli s vremenskim obuhvatom od jednog dana, dakle, zbog primarnog konstrukcijskog principa osmišljavanja novinske stranice i intermedijalnog odnosa promidžbenih praksi (vizuelno i jezičko) stvara dojam simultanosti zbivanja“ (Grdan 2010: 53).

Iako će Ristićevo promišljanje novinske forme biti usmereno ka onim aspektima koji nastupaju kada se montažno-simulativističke strukture pojedinačne stranice ili broja stave u *linearni vremenski protok* i zaokruže u „jednogodišnjem kompletu“, navedeni opis montažno-kolažne strukture novinskog medija adekvatan je osnovnom poredbenom horizontu između antiromaneskne i novinske forme. On se odnosi na analogiju *statičko-prostorne, nelinearne i mozaičke* strukture, i posebno ono što autorka opisuje kao *simultanizam nemimetičke novinske stranice* koja

„više nije samo nužno sredstvo, papir na kojemu tek nešto sadržajno važno piše, već se novinska stranica iskorištava i kao vizualno polje na kojemu se istovremeno sučeljavaju i supostoje raznorodni znakovi i fragmenti jezika ili stvarnosti. [...] Osamostaljeni elementi upravo svojom montažnom raspoređenošću, odnosno jasnom odeljenošću jednih od drugih, upućuju na konstruktivno načelo umjetnosti i obnaživanje postupaka stvaranja. Lom se u svijesti recepijenta ostvaruje upravo u tom pomicanju težišta prema vizualnoj recepciji, a u prvi plan iznosi se simultano egzistiranje posve raznorodnih prostornih i vremenskih elemenata koji povezuju i različite semantičke nizove“ (Grdan 2010: 69).

Opisana svojstva novinske stranice vraćaju nas eksperimentu sa kolažno-montažnim postupkom koji Ristić sprovodi neposredno pre početka pisanja *Bez mere*. U vizuelnom dnevniku-kolažu *La vie mobile* mnogo očigledniji postaje i problem odnosa *verbalne linearnosti* i *vizualne simultanosti*. Jedno od diferentnih svojstava Ristićevih kolaža bila je njihova naglašeno *lingvistička* struktura, vidljiva u načinu na koji su elementi kombinovani na stranici zadržavajući svoje konture i stupajući kao odelite jedinice-reči u kvazisintaksičke odnose sa drugim „isečcima“ na simultanističkoj površini stranice. „Pauze i prazni intervali“, „rezovi“ i „grube delineacije“ između kombinovanih isečaka davali su „kolažima iz ciklusa *La vie mobile* izgled lingvističkih“, pa i kinematografskih struktura (Todić 2006: 287, 289).

Lingvističko-sintaksički supstrat Ristićevih kolaža, kao paradigme neorganskog avangardnog dela, dodatno je naglašen činjenicom da je te jezičke kolaže Ristić potom i *serijalizovao*, ulančao u *numerisani* niz, koji je nalagao njihovo *uzastopno, sukcesivno* „čitanje“. Zahvaljujući jednom arhivsko-dnevničkom zapisu znamo da je samu sintagmu *La vie mobile* Ristić razumevao kao *dijalektičku figuru*, figuru nezaustavljivog *linernog pro-toka vremena, tempor(e)alnosti*. Itendirani efekat serijalizacije kolaža bilo je njihovo u-ređivanje u skladu sa p(r)oretikom linearnog, objektivno-kalendarskog, *dnevničkog* ili *čas-opisnog* vremena. Poetičke implikacije Ristićevih *serijalizovanih kolaža*, čija je struktura analogna serijalizovanim romanesknim ili novinskim stranicama (brojevima, kompletima itd.), važne su i višestruke.

Paradigma *kolaža-dnevnika*, kao varijacija paradigme *kolaža-novina*, zasiva se na ulančavanju ili serijalizaciji mozaičko-montažne i simultanističke jedinice kakvu predstavlja pojedinačna stranica kolaža, dnevnika ili novina. Održivost poređenja ove strukture sa strukturom antiromana počivala bi na mogućnosti da pojedinačno *poglavlje* ili *stranicu Bez mere* prepoznamo kao mozaičko-montažnu strukturu. To je nesumnjivo deo Ristićevih intencija, a kolaž *La vie mobile*, kao jedan od epitekstova *Bez mere*, pruža prvi signal o tome na kom se *inter-tekstualističkom* nivou svako poglavlje i stranica antiromana mogu prepoznati kao asocijativno-disperzivna, mozaičko-montažna strukturu. Kao što je kolažni dnevnik transponovao Ristićeve *pariske* utiske i iskustva na jedan za vizuelni medij atipičan *lingvistički* način, tako su i pojedinačna poglavlja, posebno prvog, pariskog dela *Bez mere* građena kao kolažno-citatne, inter-

tekstualističke strukture. „Fantazija činjenica“ i „fantazija biblioteke“ podjednako saraduju u Ristićevom *sekundarnom, palimpsestnom, intertekstualističkom i komentatorskom* pisanju na temelju predložaka i „drugih, već napisanih knjiga“.

Svaki put započeta u novom tonu i novom žanru, pojedinačna poglavlja *Bez mere* svaki su put iznova ceo roman-časopis ostvarivala kao partikularnu jedinicu-broj, koji, izuzet iz celine i protoka, posmatran u svom statičkom vidu, zaustavlja i raščlanjuje strukturu koju zastupa, upućujući na niz drugih tekstova, pretekstova, i predložaka za „glosiranje“. Kao što se serijalizovani kolaž mogao/morao čitati onako kako se listaju uzastopno nadovezane stranice časopisa ili knjige, tako se nad svakim poglavljem *Bez mere* moralo posmatrački zastati i prepustiti intenzivnom čitanju u dubinu i širinu njegovih intertekstualnih (i intratekstualnih) razgranavanja.<sup>402</sup> Pored tipografskog i pearatekstualnog raslojavanja antiromaneskne stranice, premrežene naslovima, epigrafima, fusnotama, ilustracijama, mozaičko-montažno načelo je i imanentno svojstvo njegove tekstualnost. Doda li se tome i sistematsko izgrađivanje dela kao *intrateksta*, u kojem *naddeterminisani* pojedinačni elementi strukture stupaju u mnogostruke interne veze sa drugim tačkama i usitnjenim elementima antiromana, dobija se ona mozaička figura *freske* ili *friza* koja se iz Ristićeve teorije novinske forme može preneti na njegovu teoriju antiromana. Tu *fresku*, međutim, trebalo je, pored približavanja (inter i intra-tekstualnom) *totalitetu*, još i *vektorizovati*, staviti *u pokret*, mobilizovati i dijalektizovati temporalnom dimenzijom. *La vie mobile*, to je *život u vremenu*, u nezaustavljivom lineranom kretanju i pro-toku.

Tu uviđamo i važno pomeranje na koje je fokusiran Ristićev (u tipično nadrealističkom smislu) *postavangardni* eksperiment sa formom antiromana. Ristić, naime, komponujući svoj antiroman *kreće* od *neorganske* kolažno-mozaičke forme, kakvu predstavlja i simultanistički organizovana novinska stranica ili periodička forma kao takva. Ali Ristić to čini kako bi postavio pitanje koje i avangardna dela i kritički diskursi razvijeni oko njih retko postavljaju – pitanje mogućeg (*post*)*organskog jedinstva* heterogenih i diskontinuiranih umetničkih formi. Ristićevo rešenje je jednostavno,

---

<sup>402</sup> Kao što je tehnika montaže po Birgeru tek izmeštanjem iz medija kojem je priodena (film) u medij slikarstva (kolaž) pokazala svoje pune potencijale, tako je i *linearnost* svojstvena filmu, dnevniku, govoru ili poretku čitanja, na stranicama kolaža eksponirala dubinsku strukturu sintakse i jezika kao, kako bi Ristić rekao, „raščlanjenog govora u napretku“. Nakon što je jezička struktura postala tako *očigledna* u kolažnoj formi, u samom tekstu i strukturi književnog dela, a posebno romana, lakše je uočiti njegove simultanističko-prostorne, mozaičke kvalitete i dimenzije.

premda će njegovi strukturni efekti i poetičke implikacije biti vrlo složeni. Kao dijalektički modus objedinjavanja i integracije fragmentizovanih mozaičkih struktura Ristić pronalazi princip serijalizacije, tj. *linearizacije*, kao svojstvo imanentno iskustvu *vremena* i/kao iskustvu *jezika*. Kolaže treba *serijalizovati*, a serijalizovane novinske brojeve prikupiti i uvezati u *jednogodišnji komplet* kako bi se pokazalo da i *neorganske* strukture, zasnovane na prostorno-vizuelnoj, montažno-simultanističkoj organizaciji, podležu osnovnoj *vremenskoj vektorizaciji* ljudskog iskustva i (samo)svesti. Ako *statički*, prostorno-simultanistički aspekt forme pokušava da zahvati *totalitet* života (ili tekstualnosti) u njenoj spacijalnoj ekstenzivnosti i vertikalnoj stratifikaciji, *dinamički*, vremensko-dijalektički aspekt (svake) forme osnova je za integraciju onog drugog, aspekta *totaliteta* stvarnosti, koja nije samo nepregledna i multidimenzionalna *freskarizom* već i *pokretni friz* uronjen u nezaustavljivi i ireverzibilni *vremenski protok*.

Produktivnost Ristićevog modela proističe iz činjenice da se načelo linearizacije nalazi u temelju književnosti kao vremenske, tj. jezičke umetnosti, i da je autor toga bio svestan. Ristićevo shvatanje jezika i posebno razumevanje antiromana kao *knjige-jezika*, omogućiće da razumemo opštiju i dublju, lingvističku dimenziju njegovog promišljanja mozaičko-linearnih struktura.

### *Knjiga-jezik i narativna sintaksa*

Ristić je svoj antiroman na jednom mestu u samom delu nazvao *sluškinjom jezika*, knjigom koja je stavljena na *raspolaganje* jeziku i posvećena imanentnoj logici i refleksivnosti („razmišljanju“) jezičkih kategorija (1986: 202–203). U antiromanu *Bez mere* moguće je pratiti čitav jedan tok autorefleksije koji bi se mogao odrediti kao *poetika gramatike*, tj. osmišljavanje jezičkih kategorija i procesa kao narativnih i strukurišućih faktora romaneskne forme. Antiroman je knjiga u kojoj jezik „misli“ i nudi alternativne modele konstrukcije i međusobnog povezivanja elemenata.

Pokazali smo to na primeru ulančavanja dva romaneskna poglavlja čiji se naslovi razlikuju samo po *predložko-padežnoj konstrukciji* u koju je stavljena ista imenička sintagma („u srednjovekovni zamak“, tj. „u srednjovekovnom zamku“). Pri tom neobičnom postupku funkcionalno-semantički razmak između dva padeža, tj. dva poglavlja, protumačen je kao *sintaksički* razmak koji uvodi narativno vreme. Struktura

antiromana zasnovana je na *narativizaciji* kao *temporalizaciji* i metonimijskom ulančavanju onoga što je u osnovi jedna statična *nominalna* struktura koja poznaje samo internu dinamiku paradigme, padežnog raslojavanja. Tenzija između *stazisa* imenice i *dinamisa* glagola razrešava se kroz postupak *narativne deklinacije*, gde je model deklinacije upotrebljen u svojstvu sintaksičke, narativne sukcesije. Već u tom poetičko-gramatičkom postupku prepoznamo model ukrštanja *prostorno-simultanog* (nominalnog, metaforičkog) i *vremensko-linearog* (glagolskog, metonimijskog), koje karakteriše i strukturu antiromana u celini. Dva padeža imenice, kao dva funkcionalna lica istog (cf. dva broja časopisa), iskorišćena su kao onaj „razmak“ u koji se upisuje linerana narativna vektorizacija. Optimalan i verovatno jedini prihvatljivi model naracije za primenu ovog postupka bio je „labavi“ *avanturistički* „and then“ (Fraj) ili „i odjednom“ (Ristić) narativ, koji je mogao (beskrajno) metonimijski ulančavati relativno autonomne, statično-nominalne jedinice (poglavlja) kao varijable iste strukture (paradigme).

Slično je i sa postupkom *dekiniranja ruže* (poglavlje „Ruža sna“), imenice-pojma koja prolazi kroz vlastitu padežnu paradigmu, svaki put uz različit atribut, i tako u jednoj (a)gramatičkoj rečenici, sačinjenoj samo od te floralne deklinacije, ispisuju čitav jedan *mikronarativ* iako dinamis glagola nigde nije uveden. Taj pridevski mikronarativ u *rečenici-deklinaciji* obuhvata čitav *organski* krug života jedne ruže, koja je najpre *crvena* i *divlja*, onda *ubrana* i *napojena*, da bi se *rascvetala* i na kraju *zaspala*: „Jedna ruža, jedne crvene ruže, jednoj divljoj ruži, jednu ubranu ružu, o napojena ružo, rascvetanom ružom, zaspaloj ruži“ (Ristić 1986: 75). Deklinacija kao generativno načelo naracije – gde „svaka reč [...] klizi do svoga mesta po nevidljivim zakonima posleponoćne gramatike“ (75) – mogla bi se uzeti kao dubinski lingvističko-gramatički model za strukturu antiromana kao simultanističkog lavirinta-mozaika u vremensko-sintaksičkom protoku, ili „raščlanjenog govora u napretku“, strukture koja je istovremeno „rascvetavanje“ pojma-imenice u liku svakog pojedinačnog poglavlja, i sekvencijalno ulančavanje tih mikromozaičkih struktura u linearizovanoj narativnoj sintaksi.

U toj poetici „posleponoćne gramatike“ antiromana najznačajniji je svakako onaj sintaksički model rekapitulacije, koji Ristić koristi na neuralgičnim tačkama antiromana i to kao *integrativnu figuru*, figuru *kontinualnog* sintaksičkog protoka kao dijalektičkog

modusa naknadnog *organskog* u-celovljenja. Rečenica je model lingvističkog jedinstva, semantičke zaokruženosti i celovitosti, unutar koje ključni kadrovi diskontinualnog narativa bivaju sukcesivno rezimirani, obnovljeni i metanarativno (re)interisani. Taj sintaksički *mise en abyme*, nudio je na kriznim mestima narativa „maketu“ i „ogledalo“ celokupnog dotadašnjeg narativa, ali i samog principa sintaksičke narativizacije i globalne strukture dela.

U hegelijanskom poglavlju „Stvarnost“ Ristić je poistovetio dijalektički vremenski pro-tok sa samim „rečnim tokom“ rečenice, koja se, korak po korak, reč po reč, ispisivala pred čitaočevim očima (225). Uvodna interpunkcijska figura *tri tačke* sugerisala je *sintaksu* kao „raščlanjen govor u napretku“, niz pulsacija (presemantičkih) *tačka* koje se u rečenici razgranavaju u *reči*, kao što svako *poglavlje* čini reč u velikoj rečenici koja je *antiroman*, a antiroman samo reč u sintaksi autorskog *opusa*. Na tom primeru moguće je utvrditi ključni *izomorfizam* na kojem Ristić gradi poetiku *antiromana kao jezika*. Po tom izomorfizmu, ili fraktalno-spiralnoj dijalektičkoj strukturi, utvrđuje se podudarnost između *raščlanjenih linearnih struktura* elementarne *rečenice*, globalne *narativne strukture antiromana*, i sintakse *objektivnog vremena* (kasnije i *autorskog opusa* koji se razvija u njemu). Ta linearna struktura je kao i svaka rečenica – *raščlanjena* na diskretne elemente (momente), koje povezuje u sukcesivnom, linearnom sledu, koji zauzvrat tim elementima pribavlja, kao i rečenica pojedinačnim rečima i sintagmama, smisaonu zaokruženost i jedinstvo. Svaki deo te rečenice je autonomni i u sebe zaokruženi element, jedna reč, poglavlje ili soba romana-zamka, moment dijalektičke strukture u stalnom heraklitovskom pro-toku. Svaka od tih jedinica po *paradigmatsko-metaforičkoj* osi može stupati u beskonačan broj odnosa i sistema odnosa sa odsutnim elementima i strukturama, i na tome počiva intertekstualno i intratekstualno razgranavanje *Bez mere*. S druge strane, svaka od tih autonomnih jedinica je u okviru prezentne sintaksičko-metonimijske strukture ulančana u jedinstveni iskaz, semantički zaokruženu *sintaksičku celinu*, u antiroman kao jednu jedinu beskrano dugu rečenicu, koja teži da se prelije van svojih granica. Postupak bi se mogao opisati rečima kojima je Ristić opisao (analognu) strukturu svojih *sabranih dela*, „opus prvi i poslednji“, u kom „od prvog slova do poslednjeg, sve se to nadovezuje (povezuje, nastavlja i čini celinu)“ (1964: 107), ukazujući se na kraju „razvoja“ i „kretanja“ kao „jedna beskraino duga rečenica, jedna jedina rečenica“ (Ristić 1970: 133).



Nivo gramatičko-semantičke zaokruženosti i integriteta jedinstvene *rečenice* predstavlja oblik nadsintagmatskog *organskog jedinstva* koje je Ristić u više navrata, pa i na nekoliko narativno neuralgičnih mesta *Bez mere*, ponudio kao specifičan modalitet nadilaženja tj. re-organizacije strukture neorganskog avangardnog dela. Takvo je bilo rekapitulativno poglavlje-rečenica „Roman“, koje je snagom jedne jedine rečenice trebalo da sintaksički „uveže“ sve ključne momente dotadašnje naracije, i tako prebrodi radikalni moment (auto)destrucije, prve „smrti“ i „razvezivanja“ Rromana, koji je, u prethodnom poglavlju, metaleptički izronio iz plošne površine tekstualnog „brzopisa“, poklopio ruku skriptora i zaustavio tok fabulacije. Još je izrazitija bila integrativna funkcija poslednjeg poglavlja antiromana, „Epiloga“ koji je u celini ostvaren kroz sintaksičko-dijalektičku pulsaciju *jedne jedinstvene rečenice* koja je spiralno prikupljala neuralgične tačke ostvarenog dela, podvodeći ih pod mističko-dijalektičku ideju o nepogrešivom, „svetom tekstu“ antiromana, *romana-rečenice* koji traga za figurom vlastitog neokončavanja. Rečenica se, međutim, kao i ljudski život uronjen u vreme i jezik, ali i kao objavljeno *umetničko delo* ili celokupan autorski *opus*, ne može ne završiti. Konačnu tačku na *rečenicu-opus* „od istog pisca“ stavlja smrt autora.

Ristićev *antiroman*, kao i njegove pozne poetičke koncepcije *naknadnog dnevnika* ili *sabranih dela*, zasnovane su na tenziji i ukrštanju temeljnih protivrečnosti položenih u osnovu *jezika* ali i iskustva *vremenitosti* kao takve. *Bez mere* ne gradi se kao „lažipriča“ (Ristić) već kao teorijsko-dijalektička fikcija, metafiksijski narativ o žanru, jeziku, formama, procesima i strukturama, za čiju je realizaciju bila potrebna posebna vrsta „nebeletrističke mašte“ i strukturalne imaginacije. S tom strukturalnom imaginacijom, atipičnom i preuranjenom (ne samo) za svoje vreme, nadrealistički autor-skriptor mogao je da antiroman osmisli kao *knjigu-jezik* i nadrealističku metaforu, aragonovsku *otrov-sliku* koja efektivno ukršta i miri temeljne protivrečnosti: metaforu i metonimiju, simultanost mozaika i sekvencijalnost govora, asocijativno razgravanje i linerani protok. Ako je nadrealistički antiroman mogao i morao izbeći klasičnu realističku fabulaciju, ono sa čime je želeo da se suoči i književnom strukturom opredmeti jesu dublji i fundamentalniji problemi *vremenitosti* i/kao *naratibilnosti* samog iskustva pisanja, čitanja i življenja. Zato *Bez mere*, prema Ruselovom uputstvu, treba ipak čitati kao *roman-rečenicu*, redom i linearno, od prve do poslednje strane. Zanimljivo je da se upravo na toj formalno-strukturnoj, i posebno jezičkoj, narativno-sintaksičkoj ravni

svog proznog eksperimenta, Ristić implicitno nalazio na tragu jednog fundamentalno epskog poetičkog svojstva.

#### 4. 4. 4. 3. Antiroman, usmenost i ep

Svojom „gramatikom“ književne strukture, a posebno osmišljavanjem paradigme *sintakse* kao oblika strukturno-semantičkog jedinstva koje narativna i vremenska linearnost mogu obezbediti mozaičko-fragmentarnom u-strojstvu antiromana, Ristić se nalazio na višestruko zanimljivom poetičkom tragu. Napor za samopromišljanjem i samoprevazilaženjem romaneskne forme pomerao je Ristićev poetički interes ka rubovima književnog polja, a to je značilo i književnosti kao zatvorenog sistema profesionalne, književne pismenosti. Taj antiliterarni fokus i premeštanje sastavni je deo *enciklopedizma* specifično *avangardnog* antiromana, koji je upućen na višestruke ose re-integracije sadržaja i formi koji u tradicionalnom smislu ostaju *van književnosti*.

Tako je i sa *epskim* pitanjem *totaliteta*, koje se u Ristićevoj *dijalektičkoj fikciji* postavlja kao pitanje objektivnog, egzistencijalnog *vremena*, koje avangardna forma prepoznaje kao jedan od glavnih oslonaca za destabilizaciju romana kao zatvorene, statičke forme, sa statusom autonomnog umetničkog dela. U Lukačevoj teoriji romana upravo je *vreme* ona „visoka epska poezija romana“ i jedan od načina na koji roman, kao naslednik epa u postepsko vreme „beskućništva ideje“, može pribaviti „pozitivitet“ svojoj nužno negativističkoj, ironičkoj, diskontinuiranoj i fragmentarnoj formi. Roman je nužno, pa i u vremenu kad totalitet i transcendencija više nisu neposredno dati, upućen na to traganje za totalitetom, organskim jedinstvom i pomirenjem sa predmetom. Ristićev specifičan doprinos sastoji se u tome što neuralgične probleme romanesknog žanra, pa i pitanje totaliteta i organskog ucelovljenja, sagledava na strukturno-formalnoj ravni, kao pitanje korelacije prostorno-mozaičkog i vremensko-linearnog načela komponovanja s osoncem na strukturnu dinamiku intrizičnu samom *jeziku*. Pitanje je može li se Ristićev poduhvat shvatiti i objasniti kao tipično *epski* upravo u onome u čemu je retkost i specifikum njegovog poetičkog nastojanja: ideja o sintezi prostorno-mozaičkog i vremensko-linearnog načela komponovanja.

Takvu mogućnost otvara sagledavanje Ristićevih postupaka u kontekstu *hermenutike usmenog govora*, koju, na primeru Homerovih epova i helenskog poimanja

polimodalnosti pesničkog *logosa*, razvija Petar Jevremović u studiji *Logos/politropos* (ΛΟΓΟΣ/ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ, 2013). Način na koji Ristićev nadrealistički antiroman pokušava da problematizuje i (samo)prevaziđe klasičnu formu romana moglo bi se pokazati kao (re)aktiviranje jednog znatno dubljeg *žanrovskog pamćenja*, re-memoracije porekla romana u epu kao *usmenoj* i *performativnoj*, iskustvom *temporalnosti* i *kontigencije* prožetoj formi.

Sučeljavajući poetiku usmenosti Homerovog epa i mesto glasa u Hajdegerovoj filozofiji, Jevremović nastoji da rehabilituje hermenutičke potencijale *usmenog diskursa*, konstitutivno upućenog na ljudski dah, glas i telo, kao i na istoričnost i performativnost jezičkog čina koji se uvek odvija u realnom vremenu i u konkretnoj komunikativnoj situaciji. Ta „tema usmenosti nije arheološka tema“ (Jevremović 2013: 185), već (još) uvek aktuelno pitanje promišljanja odnosa glasa i pisma, reči i stvari, zvuka i slike, te bi hermeneutika usmenosti bila procedura koja subjektu refleksije treba da približi iskustvo *logosa* kao *politroposa* (30).<sup>403</sup> U današnjem trenutku, kao i u pristupu samom homerskom nasleđu koje je pre svega tekstualno posredovano, teško je izolovati glas i pismo, usmeno i tekstualno, ali je ta kontaminacija plodno polje za promišljanje (zaborava) izvorne *bimodalnosti* (upravo polimodalnosti) *logosa*, koji je „izvorno događaj usmenosti“, događaj govora u vremenu i glasa pred publikom.<sup>404</sup>

Ono što je za našu temu najznačajnije jeste da hermeneutika usmenog govora strukturu i postupke epske forme posmatra kroz temeljne lingvističko-hermeneutičke fenomene i procedure, pri čemu kategorija *vremenske linearizacije* zadobija centralno mesto. Koordinacija između *epsko-poetske* artikulacije, *jezičke* strukture i objektivnog *vremena* predstavlja osnovu koja omogućava da se putem *hermeneutike usmenog govora* osvetle i neki specifični akcenti Ristićevog traganja za novim modalitetima epsko-organskog jedinstva fragmentarno-montažnih avangardnih struktura. Hermeneutika epskog kao usmenog govora pokazuje da je problem *vremenitosti* kao *organske linearnosti* koji Ristića zaokuplja, zapravo jedno temeljno i izvorno *epsko* pitanje, pitanje epa kao „pre svega usmene reči u realnom vremenu“, „composition in performance“, ili

---

<sup>403</sup> U performativnosti hermenutike usmenog govora sadržana je i latentna diskusija o prirodi i učincima terapijskog diskursa, koja u studiji uglavnom ostaje po strani, tj. u implicitnosti, ali je na horizont dovode autorove studije posvećene (lakanovskoj) psihoanalizi: *Psihoanaliza i onotlogija* (1998) i *Lakan i psihoanaliza* (2000).

<sup>404</sup> Po Jevremoviću „logos je izvorno događaj usmenosti“ (37) i ta vokalna, prozodijska dimenzija *logosa*/epa, glas koji „pogađa pravo somu recipijenta“ (70), ključan je argument u tezi o politropičkoj strukturi *logosa* i dinamičkog pojma istine koji ga prati.

*work in progress*, forme na fundamentalan način vezane za iskustvo (logosa) kao opevanja (u jeziku i/kao) vremenu, tj. u-pevavanja same vremenitosti.

Teorijska argumentacija o logosu kao *politropičnom*,<sup>405</sup> u osnovi se kreće oko dva osnovna pitanja, koja Jevremović izvodi iz samih stihova Homerovih epova. Prvo je pitanje „šta da ti (kao) prvo a šta da ti (kao) potomje kažem“ iz *Odiseje* (119), dakle pitanje poretka, redosleda, linearizacije, „sukcesivnosti o-pevajućeg diskursa“. Drugi problem naznačuje stih iz *Ilijade*: „teško mi je da poput boga sve to (odjednom) iskažem“ (122), postavljajući pitanje „u-ređujućeg linearizovanja inicijalne rasutosti“, tj. prevođenja *simultanosti mnoštva* (prizora, slike) u sukcesivan, vremensko-linearni sled. Logos, jezik ili ep jesu taj događaj *artikulacije*, događaj *linearizovanja mozaika*. Reč je o koordinaciji „nesvodivih modaliteta integracije iskustva“ (56), tj. „temporalnosti prizora“ i, bitno drugačije, „temporalnosti logosa“, dakle odnosa između onog vizuelnog, prostornog, simultanog, mnoštvenog i rasutog, nasuprot verbalnom, vremenskom, sintaksičkom, ujedinjućem i linearizujućem.

Transpozicija simultane mnoštvenosti prizora u linearizujuću sekvencijalnost usmenog govora nalazi se i u osnovi Homerovog *katalegein*, *kata-logizovanja*, dakle ključne figure homerovskog enciklopedizma. *Katalegein* je „akt logosne integracije iskustva karakteristične za sferu epske usmenosti“, logika „linearizovanja i međusobnog [...] preplitanja elementata“ iz registra zvučnosti i registra ideacije, upravo imperativ „progresivne linearizacije inicijalno (kao simultane) date građe“ (156).<sup>406</sup> *Kata-logizovanje* je pitanje odluke „šta će se, kako će se i kojim će se redom“ ono što se vidi opevati, pitanje „aditivne sintakse“ nabranja i homerovske „taksonomije u funkciji kinetike logosa“ (121–123). Tako shvaćeno *kata-legein*, koje je uvek jedno *legein*, mogao

---

<sup>405</sup> Pojam *politropos* Jevremović izvodi iz Homerove karakterizacije Odiseja, nekoga ko je „od mnogo načina“, baš kao i logos koji ep u-pevava; u ovoj figuri *junaka* (kao) *epa* mogao bi biti i koren autopoezisa epske forme, jer „*politropičnosti* (odnosno *polimodalnosti*) Odisejevoj analogna je *bimodalnost* (zapravo *polimodalnost*, tj. *politropičnost*) *logosa*“ i „isključivo je takav junak (dakle, Odisej) sobom funkcionalno mogao objediniti svu narativnu razućenost tekstone Homerovih epova“ (24, 25).

<sup>406</sup> Zanimljivo je pitanje šta stoji u zaleđu stalno obnavljanog aktualiteta izvedbe kao aktualizovanja logosa. Pored „atemporalno pozicioniranog mitskog nasleđa“, tu bi trebalo imati u vidu i „dinamiku intencionalnog (logikom heksametra oposredovanog) konfigurisanja elemenata glasovnosti“ kao „presemantičko (prozodijsko, ritmičko) zaleđe potonjeg progresivnog [...] građenja priče“ (70), kao i *pneumu* koja leži „u zaleđu usmenom *logosu* imanentne vokalnosti“ (80), ili *muziku* kao ono što je zajedničko svim muzama (91). Na jednom mestu Jevremović referira na Sosira i njegovo razumevanje linearizujuće tendencije govora, otvarajući mogućnost da se naznačena dinamika aktualizacije dovede u vezu sa odnosnom jezika (*langue*) kao sinhronog sistema i govora (*parole*) kao njegove aktualizacije. Iz perspektive nadrealističkog automatizma kao linearizacije nesvesnog mrmora, postavljalo bi se pre svega pitanje *druge scene* kao pozadine svake jezičke pa i poetske performanse.

bi biti važan *epski* momenat Ristićevog komponovanja antiromana kao linearizovanog enicklopedijskog „skupa“, odnosno koncipiranja dijalektičke strukture antiromana u analogiji sa strukturom rečenice. Jer, „nemoguće je u trenutku (dakle, istovremeno) izreći dve reči“ i u tome je „najosnovniji zakon sintakse“, a i logike jezika kao simboličkog „poretka međusobnog umrežavanja reči“ u kom „težište nije na odeljenim partikulama značenja“ već na njihovim „vezama“ (56). Jer, „logos je *nizanje, sukcesija*. Logos je *linearnost*. On je *tok, sled*“ (56). Takođe, „Diskurs je kretanje. Kretanje kao tok. Tok kao hod“ (66).

Metafora hoda, koračanja ili heraklitovskog rečnog pro-toka, predstavlja i jednu od osnovnih metafora u Ristićevoj zamisli o narativnoj sintaksi i antiromanu kao jedinstvenoj rečenici, „koraku od sedam milja“ koji začinje dalji „raščlanjeni govor u napretku“ (kako je stajalo u spisu „Od istog pisca“, 10, str. 10). Srodnost u formulacijama i razumevanju osnovnog organizujućeg principa stvarnosti i književne strukture upućuje na afinitet između logosa kao *usmenog* i duha kao *dijalektičkog*. Ono što Ristićeva *dijalektička fikcija* promovira kao dijalektičko poimanje stvarnosti kao stalnog prezenta i istoričnosti *postajanja*, i kao takvo transponuje na „aditivnu“ *strukturnu sintaksu* antiromana, analogno je posledicama *performativno-situacione* fundiranosti usmenog logosa kao ireverzibilnog fluksa:

„Atemporalno pozicionirano mitsko zaleđe priče stvaralački, u kontekstu svake konkretne izvedbe, biva propušteno kroz prizmu *tradicijom profilisane lingvističke egzekutive*. [...] Izvedba je *interaktivni tok* [...] ritmički kontinuirani fluks [...] koji je, po logici stvari, nemoguće zaustaviti, ili (po želji) preusmeriti unazad. [...] Aktualizacija toka počiva na nizanju, dodavanju. Na adiciji. Inkluziji. [...] [A]ktualne performanse čovekovih govornih sposobnosti, kao i same gramatičko-sintaksičke specifičnosti usmenog govorenja, isključuju mogućnost simultanog prisustva (odnosno, simboličkog izražavanja)  $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu$  i  $\acute{\upsilon}\sigma\tau\acute{\alpha}\tau\iota\omicron\nu$ . Sve i da su *nešto* i *nešto drugo* u vizuelnom polju prisutni kao simultani, na nivou lingvističke reprezentativnosti oni moraju biti dati u vremenskoj sukcesiji. Insistiranje na *nizu*, odnosno na *toku*, tj. na *linearnosti* diskursa (u ovom slučaju *o-pevajućeg logosa*) predstavlja neposrednu konsekvencu takvog stanja stvari“ (Jevremović 2013: 64–65).

Iz ovih navoda postaje vidljivije koliko je Ristićevo insistiranje na linearnosti dijalektičkog toka i narativne sintakse, u pisanom mediju i fragmentarno-mozaičkom

romanu, bila stvar odluke da se simultanističkoj propoziciji enciklopedijsko-epizodičke strukture pridoda jedan bitno drugačiji modalitet tekstualne logike u-lančavanja, i to u funkciji ostvarivanja novog, organskog jedinstva. Bilo je to jedno *epsko kata-logein*, ulančavanje simultanističko-mozaičke strukture u skladu sa onim što Ristić zove neprekinutim dijalektičkom pro-tokom vremena, a što se, kao što vidimo, može pokazati kao ključno svojstvo *epске* kao *usmene reči u realnom vremenu*. Ali za razliku od konstitutivnih vokalno-prozodijskih komponenti usmenog epa, u nadrealističkom antiromanu logika *epskog katalogizovanja* kao *jezičke linearizacije* videće se pre svega kao logika dnevničko-enciklopedijske *strukture*, kao „raščlanjeni govor u napretku“, koračanje heraklitovskom rekom-rečenicom u koju se dva puta ne može zagaziti i koja se, kao i duh, nezaustavljivo kreće napred.

Utoliko je dijalektičko, heraklitovsko-hegelijansko načelo linearizacije Ristićevog antiromana jedna nužna aproksimacija, ali i zanimljiv primer kako se dinamika *usmenog* logosa može učiniti vidljivom i produktivnom u *pisanom* mediju.<sup>407</sup> To oslanjanje na vremensko-progresivnu dimenziju pisanja, koje je nesumnjivo dopiralo iz iskustva prezenta automatskog pisanja kao brzopisa koji pokušava da sintaksički linearizuje simultanitet nesvesnog kao „govorene misli“, može se, iz vizure hermenutike usmenosti homerskog epa, prepoznati kao jedno autentično *epsko* svojstvo Ristićevog antiromana, te knjige koja se epu približava onoliko koliko se približava samoj prirodi jezika i govora.<sup>408</sup> Budući da u tom dijalektičkom pro-toku, za koji kao model služe jezička i/kao narativna sintaksa, nađena alternativa tradicionalnom, zaokruženom i zatvorenom, organskom i statičnom književnom delu, te da je s osloncem na njega izveden ključni

---

<sup>407</sup> O tome up. Jevremović 2013: 41. Kontaminacija usmenog i pisanog je na određeni način u savremenosti neizbežna. Uz nedvosmisleno preferiranje hermeneutike usmenosti u njenom punom značenju, dakle uz sve performativne, somatske i vokalno-prozodijske komponente realnog glasa/govora, Jevremović ipak ostavlja prostor i za produktivne modalitete spajanja usmenosti i pisma, kao u slučaju Parmenidove poeme koja je, „paradoksalno“, „*pisana* jezikom Homerove *usmenosti*“ (144).

<sup>408</sup> Afirmacija kulture usmenosti ima nenaglašen ali eksplicitan socijalno-antropološki smisao. Za razliku od pisma i pismenosti, usmeni govor dostupan je svakom čoveku, bez obzira na socijalne razlike, a ontogenetički usvajanje jezika (drugog) prethodi svakom o-pismenivanju. Usmena kultura je u tom smislu bazičnija i egalitarnija od pisane, pa i revolucioniranija u meri u kojoj znači stanje pre birokratizacije, profesionalizacije i „devokalizacije“ logosa koja „podvaja društvo“ (37–38). Shvatanje pesnika kao posrednika i medijuma „nadrealnog glasa“, takođe se može smatrati analognom (pret)postavkom epске usmenosti i nadrealističkog automatizma. Iako autor dosledn izbegava otvaranje šire psihoanalitičke perspektive, nekoliko momenata studije ipak sadrže važne naznake u tom smeru, kao u slučaju ekskurza o Plotinovom nesvesnom (v. 113–114). Ukoliko „logos za stare Helene nije statično monolitno nešto već živi splet“, povezivanje reči, tkanje, pletenje, preplitanje tropa, krojenje, zašivanje (115), moguće je naslutiti u kom se smeru i intertekst, automatsko pismo ili nesvesno mogu dovesti na horizont razmišljanja o usmenosti logosa. Ovoj temi vratićemo se u nastavku.

antiromaneskni čin samoukidanja forme, može se reći da je ta implicitna, *strukturna usmenost* Ristićevog *Bez mere* bila jedan od aspekata *poetike antiliterature*, negacije literature kao institucije (*pisane*) *fikcije*. Umesto literature i književnog dela kao zatvorene strukture, Ristić se spontano oslanja na izvorno svojstvo *usmenosti* epa kao ireverzibilne sintaksičko-sukcesivne strukture koja u najdoslovnijem smislu prati ritam i linearnost ljudskog govora, govora realnog tela-daha u realnom vremenu.

Tako je na neočekivan i alternativan način nadrealistički antiroman stigao do pitanja epike i totaliteta kao pre svega pitanja *jezika* i *vremena*. Već smo pomenuli da se Ristićevo razrešenje antinomija forme modernog romana u hegelijanskoj dijalektici kao nezaustavljivom vremenskom pro-toku, nadovezuje na poetski scenario rehabilitacije „pozitiviteta“ romaneskne forme koji je predlagala nešto ranije objavljena Lukačeva *Teorija romana*. Način na koji moderni roman, osuđen na *heterogeno-kontingentnu isprekidanost*, diskontinuitet i fragment, može postići organsko jedinstvo i pozitivitet, Lukač vidi u specifičnom tretmanu *vremena* u romanu, koje je zalag *punoće života* i mesto potvrđivanja romaneskne forme uprkos (pr)opisanom raskolu između duha i materije, života i smisla. To *vreme* kao „nosilac visoke, epske poezije romana“ i sredstvo „čudesnog i melanholičnog paradoksa“ koji nužni *neuspeh* romaneskne forme preobražava u *momenat vrednosti* (Lukács 1990: 105), predstavlja tačku iz koje je, na pretpostavkama hermeneutike usmenosti, moguće postaviti pitanje o mogućnostima i modalitetima *re-vokalizacije* kao *re-epizacije* u modernom (anti)romanu. Moderni roman tu epsku usmenost ne sprovodi više u neposrednom obliku, kao performansu usmenog izvođenja, već je reaktivira kroz *odnos prema vremenu, istoričnosti* i *kontingenciji*, ali tek kad se oni shvate na lingvističko-strukturni način, tj. u skladu sa „praktikom i pragmatikom onog u bazi jezika linearizujućeg“ (Jevremović 2013: 145). Ristić je to svojstvo strukturne revokalizacije kao dijalektizacije izveo do potpune očiglednosti, shvatajući antiroman, pa i čitav svoj opus, kao „raščlanjeni govor u napretku“, kao *work in progress* utkan u sintaksu vremena kao nezaustavljivu heraklitovsku reku/rečenicu.

Zanimljivo je i pitanje odnosa hermeneutike usmenosti i problema *varijantnosti*. „Teleologija usmene reči“ s obzirom na „performativnost usmenog logosa“ i uslovljenost njegove temporalnosti konkretnim situacionim *hic et nunc* svakog pojedinačnog izvođenja, počiva na „(u načelu nebrojeno mogućim) varijacijama“ (147). Usmenost

uvek podrazumeva pluralnost i načelnu beskonačnost mogućih verzija, improvizacija u realnom vremenu (61); svako novo izvođenje je jedan od beskonačno mnogo načina da se aktualizije atemporalna mitska i fonička struktura.<sup>409</sup> Logos i ep su, kao i Odisej, *politropos*, jedno kojem je svojstveno više načina. Preneseno na epistemološke i poetičke metafore koje Ristić koristi za opis *Bez mere*, načelo polimodalnosti jeste ono što svako poglavlje predstavlja kao uvek različito ispoljenje, aktualizaciju ili varijantu iste pozadinske strukture, idealiteta estetskog predmeta koji čini antiroman kao „jednogodišnji komplet novina“. Utoliko je indikativna i polivarijantnost izdanja Ristićevog antiromana, koji postoji u tri istorijske realizacije, u tri vremenska modaliteta i lika. To je *antiroman politropos*, koji se kao isto delo, estetski predmet, realizuje u tri bitno različita vremena i oblika, ne prestajući da biva isto delo.

Kao što svako epsko izvođenje mora biti performativ, konkretnoj publici i situaciji prilagođena performansa, svako izdanje *Bez mere* jeste novi lik istog dela, koje nije svodivo niti na jednu od svojih konkretnih realizacija već postoji tek kao dinamika između njih, kao odsutno-priutna pozadinska struktura koju svako od pojedinačnih izdanja re-aktualizuje u skladu sa partikularnim recepcijskim i kulturno-istorijskim trenutkom. Zato Ristićevo delo u svoje tri epohe, koje su i tri poetičke epohe srpske književnosti, postoji u tri *identično različita* oblika. Unutrašnji koncept antiromana kao kaleidoskopa odgovara polimodalnosti samog epskog logosa, usmenosti kao oznake za samu vremenitost, kontingenciju i istoričnost postojanja. Tri izdanja *Bez mere* su tri iskaza, tri realizacije „mitske“ strukture estetskog predmeta *Bez mere*, jedinstvenog u sve tri različite performanse. U sasvim novoj ulozi koju autor-skriptor *polivarijantnog* nadrealističkog antiromana preuzima, saobražavajući svoje izvođenje svaki put aktualitetu i konkretnim potrebama publike i kontekstom zadate situacije izvođenja, tj. objavljivanja, možemo prepoznati modifikaciju funkcije i položaja epskog rapsoda.

Sva ta dinamika vezana za odnos Ristićevog antiromana i vremena kao linearnog i ireverzibilnog niza, pokazuje kako (tek) radikalna forma modernog (anti)romana, možda pamti *epsko* kao žanrovski marker vremenitosti i polimodalnosti, „aporetičnosti“ samog (pesničkog) logosa. Ta posredna i neočekivana *epizacija antiromana* utvrđuje se pre svega na ravni formalno-strukturnih svojstava, a ne teme i fabulacije, jer „logos nije

---

<sup>409</sup> Homera i logiku polivarijantnosti i improvizacije Jevremović dovodi u vezu sa poetikom džeza (71–72). O metafori džeza za sinkopiranu i simultanističku strukturu antiromana v. Ristić 1986: 148, 149.



zbog priče. Priča je zbog logosa“ (Jevremović 2013: 67).<sup>410</sup> Radikalan *antiliterarni* imperativ i nastojanje da se prevaziđe *roman kao književnost*, kao i umnogim drugim aspektima *Bez mere*, aktivirao je dublje i nepredviđene slojeve generičkog pamćenja romaneskne forme, ovaj put u obliku pamćenja epsko-vremenske dimenzije usmenosti. Ukupnom žanrovskom prospektu Ristićevog enciklopedijskog romana time se dodaje i dijalektika *usmenog* i *pisanog*, tj. enciklopedizam homerskog katalogizovanja kao reaktiviranja „zaleđu logosa imanentne tenzije između [...] simultanosti i sukcesivnosti“, „glasa i pisma“ (143), koje, posebno u književnosti kao vremenskoj umetnosti, ima neizmenjivi smer transpozicije iz *simultanog mnoštva* u *sekvencijalnu raščlanjenost*, u skladu sa linearnom, „dnevničkom“ strukturom realnog vremena.

\*\*\*

Jedno od Ristićevih centralnih, i kroz više modela isprobavanih, poetičkih nastojanja pri komponovanju *Bez mere* bilo izgrađivanje protivrečne, na dva oprečna principa zasnovane književne strukture. Njen najpribližniji opis, koji bi upućivao na epsko poreklo romana, ali i epsku dimenziju enciklopedičnosti, mogao bi biti opis Homerovog *kata-logizovanja* kao „progresivne linearizacije inicijalno (kao simultane) date građe“ i „taksonomije u funkciji kinetike logosa“ (Jevremović 2013: 156, 121–123). Rezultat tog epsko-jezičkog katalogizovanja na nivou književne strukture bila je „aditivna sintaksa“ linearnog ulančavanja, adekvatna književnosti kao vremenskoj umetnosti, i usmenom govoru kao osnovnoj paradigmi te vremenitosti. Daleko od stvarne usmenosti, ali krećući se ka antiliterarnom rubu osporavanja temeljnih prerogativa pisane institucije književnosti, Ristićev enciklopedijsko-poetski ogleđ iskoračuje i ka strukturama i procesima koji kao alternativu knjizi i književnosti slute polje usmenosti, govora u aktualnom vremenskom protoku.

Na sasvim drugačiji način do istog polja usmenosti stigao je, kao što smo pokazali, i Vučov *apostrofički roman-razgovor*, čiji je dispozitiv – organizacija teksta na stranici u formi kontinualnog i pulsirajućeg tipografskog *slapa* okruženog velikim „pneumatskim“ belinama margina – i „očigledno“ materijalizovao neposrednost razgovora, koji je, zaobilazeći klasičnu, posredovanu književnu interakciju, želeo da začne sa čitaocem. Iz bitno različitih poetičkih rakursa obe verzije nadrealističkog antiromana

---

<sup>410</sup> Up. „za Homera, logos je mnogo više od pukog sredstva strukturalno i funkcionalno potčinjenog fabuli. On je tu, štaviše, aksiološki bitno nadređen svakoj zamislivoj fabuli“ (Jevremović 2013: 67).

stižu do iste *antiliterarne strategije usmenosti*. Da takvo ishodište nije sasvim neočekivano, može se naslutiti po saglasnosti nekih drugih, ili opštijih pretpostavki nadrealističke poetike i hermeneutike usmenosti.

Videli smo da je koncept usmenosti podrazumevao jednu koliko psihoanalitički, toliko i socijalno profilisanu *egalitarnost*, deprofesionalizaciju i de-birokratizaciju, kao moduse kritike invazivne i alijenirajuće kulturne logike pisma (v. Jevremović 2013: 37–38). Ta egalitarnost, de-profesionalizacija i dezalijenacija spadaju u bazične implikacije *antiliterarnog* implusa nadrealizma. Još je važnije da se hermeneutika usmenosti i njene latentne psihoanalitičke implikacije dodiruju sa nekim temeljnijim, konstitutivnim postavkama nadrealističke poetike.

Bretonov opis *nesvesnog* bio je, podsećamo, dat u kategorijama usmenosti, sonornosti i govora – reč je o *mrmoru*, romoru, o *govorenoj misli* koju treba „seizmografisati“ brzopisom automatizma, u neprekinutom prezentu koji je govor druge scene (simultan, akauzalan) prevodio u automatsko pismo, novu „epiku“ i „mitologiju“ psihoanalitičke ere. Pozicija autora pri toj proceduri bila je medijumska, posrednička, upravo *rapsodska*,<sup>411</sup> a jedna od najneočekivanijih karakteristika automatskog teksta bila je upravo njegova savršeno stabilna *sintaksa*, ispunjena ali neuzdrmana „eksplozivnim“ pesničkim slikama. Kako je Ristić pisao suočavajući Bretona i Džojasa, automatski tekt specifičan je upravo po toj očuvanosti leksičkog materijala i sintaksičke solidnosti: „praktika automatskog pisanja (ili govorenja) ne razbijaju, ne izobličavaju reči“ i, „protivno od onog što se događa kod Joycea, nema skoro nijednog neologizma, niti uopšte ikakvog sintaktičkog rasparčavanja ni dezintegracije leksičke građe“ (Ristić 1989: 215). Nadrealistički koncept (automatskog) pisanja bez prethodnog plana mogao bi se utoliko sagledati kao neohomerska „logika aktualnog (u realnom vremenu sprovedenog, a ne unapred pripremljenog) uspostavljanja linearnosti *o-pevajućeg diskursa*, u poretku neke uvek konkretne izvedbe“ (Jevremović 2013: 118).

Ukoliko se tragovi (anti)literarne *usmenosti* u poetici nadrealizma nužno ukazuju kao književno-kritička *aproksimacija*, preostaje činjenica da su neka od diferentnih svojstava nadrealističkih antiromana, od vučovske *narativne apostrofe* do ristićevske *narativne sintakse*, raspoznatljiva upravo kao istraživanje subvertivnih potencijala usmenosti, tj. oblika *temporalnosti* i *komunikativnosti* koje su za nju karakteristične.

---

<sup>411</sup> I po Hegelu je epski pevač „organ koji iščezava u svojoj sadržini“ (Hegel 1979: 419); up. Jerkov 2000: 72.

#### 4. 4. 4. 4. Dnevnik kao enciklopedija, antiroman kao časopis

Preostaje da sumiramo nekoliko opštijih implikacije Ristićevog koncipiranja antiromana kao „jednogodišnjeg kompleta novina“. U periodičkoj formi Ristić je pronašao model za objedinjavanje *enciklopedijskog* i *dnevničkog* strukturno-poetičkog obrasca. Pod *enciklopedijskim* podrazumevamo sve aspekte prostornog, nelinearnog, rizomsko-asocijativnog, inter- i intratekstualnog umrežavanja i razgranavanja antiromana, dakle *fragmentarno-montažnu* i *heterogeno-kontingentnu isprekidanost* njegove neorganske strukture koja teži totalizaciji. Od tako shvaćene enciklopedijske forme *dnevnička* se razlikuje pre svega specifičnim odnosom prema temporalnosti i linearnosti, tj. po svojoj konstitutivnoj vezanosti za objektivno, kalendarsko vreme, koje „propisuje“ periodičnu kontinualnost dnevničkih „unosa“. *Enciklopedijska* i *dnevnička* struktura, međutim, mnogo su srodnije nego što bi se u prvi mah reklo. Tu srodnost Ristić istražuje kada antiroman određuje i kao „enciklopedijsko-poetski ogled“ i kao „jednogodišnji komplet novina“.

Enciklopedijski i dnevnički žanr imaju značajan broj srodnosti. Oba žanra značila su iskorak iz klasično shvaćene *fikcionalnosti* romana, ka domenu znanja, odnosno istorije i iskustva. Njihova „labava“ struktura implicirala je određenu vrstu *arbitrarnosti*, alfabetskog enciklopedijskog obrasca, odnosno dnevno-iskustvene dnevničke agende. Način na koji se enciklopedijska paradigma modifikuje za potrebe romanesknog izraza, tj. preuzima kao *strukturni* obrazac radikalizovane *fragmentarnosti*, podjednako bi se mogao tumačiti i kao učinak dnevničke forme. Obe forme poseduju etos *totalizacije*, kao izrazito *otvorene* i *integrativne* forme, podložne načelno beskrajnom širenju i sposobne da obuhvate enormnu raznolikost tema i sadržaja. Dnevnik je u tom pogledu možda otvarao i veće mogućnosti, pošto prema definiciji žanra ne postoji tematsko ograničenje ili proskripcija sadržaja koji se u njega mogu uneti. (U periodičkoj, novinskoj formi „dnevnika“, tu neograničenost i nepredvidivost sadržaja diktirala je sama istorijsko-društvena stvarnost.) U zavisnosti od subjekta pisanja i njegovih interesovanja – a u Ristićevom slučaju to je sasvim evidentno – dnevnik i svojim sadržajem, uvedenim temama i tipom tekstualnosti, može postati gotovo doslovno *enciklopedijsko-eruditni* žanr, dnevnik čitanja ili pisanja romana. Ako se u postmodernoj epohi enciklopedizam spaja sa pitanjem autopoetike i metatekstualnosti, slična svojstva ističu se i u

teoretizacijama dnevnika kao privilegovanog oblika posredovanja *metatekstualne* svesti i figura. Među književnim oblicima, dnevnik je onaj koji se najneposrednije suočava sa *prezentom pisanja*.<sup>412</sup>

Pri tome je karakteristično da udaljavanje od paradigme *intimnog* dnevnika Ristića ne vodi ka fikcionalnom žanru *dnevnika-romana*, već ka nefikcionalnoj *periodičkoj* formi novinskog dnevnika, koja je objektivnija, kulturno-saznajna, erudtina i društvena. U meri u kojoj ne želi da bude lični već *javni* dnevnik, antiroman se oslanja na kompatibilnost dnevničke i enciklopedijske forme. U toj strukturnoj analogiji, razlikovno svojstvo i poetička važnost dnevničke forme za antiroman počivala je pre svega u njenoj vezanosti za objektivno, kalendarsko, egzistencijalno vreme, posebno za njegovu linearnost i tip angažovanog subjekta (nefikcionalnost).

Za hibridizaciju enciklopedijskog (javnog, kulturnog) i dnevničkog (linearnog, vremenskog), Ristić pronalazi treći, *periodički model*, linearizovani i objedinjeni „komplet“ novina kao neku vrstu *enciklopedijskog dnevničkog* žanra. Sve su to – *dnevnik, enciklopedija, časopis* – analogne fragmentarne strukture, sa različitim strukturno-poetičkim težištima. Novinski žanr sadrži sve strukturne prerogative dnevničke forme, s tim što predstavlja oblik *neindividualnog*, javnog, kulturno-istorijskog i, s obzirom na svoju potpunu periodičnu regularnost, *totalnijeg* zahvatanja stvarnosnih data. Novine su, takođe, bile očiglednije mozaička, pluralna, simultanistička i kolažna struktura, za koju je Ristić kao urednik, čitalac, kolekcionar i teoretičar časopisa imao povišen avagardni senzibilitet. Dnevničko-novinski hronotop i linearnost prisutni su na sva tri „nivoa“ ili u sve tri procedure komponovanja nadrealističkog antiromana: kao strategija

---

<sup>412</sup> „dok većina narativa pokušava da prikrije aktualnu delatnost pisanja, 'dnevnički roman često naglašava čak i njegove najpovršnije trivijalne aspekte'. [...] Priroda zapisivanja smatra se krucijalnim faktorom pri samom definisanju dnevničkog romana i određivanju da li određeno delo treba ubrojati u tu kategoriju“ (Field 1989: 2, 11). I po T. Rosić dnevnička forma „aktualizuje problematiku samog čina pisanja [...] Dnevnik, tako, dobija poetički povlašćenu funkciju u literaturi 20. veka [...] menja tradicionalne predstave o značaju i smislu čina pisanja. O književnosti uopšte“ (Росић 1994: 6). Autorefleksija imanentna otvorenoj formi dnevnika može se približiti dijalektičko-hegelijanskim pitanjima samosvesti, kako to implicitno svedoči kritička retorika u sledećem odlomku: „Oba glavna događaja dnevnika su nezavršena i nezavršiva: otvorenost teksta u nastajanju reflektuje beskonačni napor samorazumevanja subjekta [...] Dnevnik se ravnopravno uključuje u neprekidni niz trenutaka samorazumevanja subjekta kao onaj momenat njegove samoartikulacije koji povratno podstiče beskrajni rad samosvesti, podsećajući i na beskrajnu mogućnost beleženja. Tako se kroz bezbrojne i u vremenu beskonačno bliske odbleske svesti, koja se samoj sebi vraća promenjena i podstaknuta da tu promenu uključi u postupni proces samorealizacije subjekta, ali i da je preformuliše novom jezičkom artikulacijom, obnavlja isti kružni proces“ (23, 25).

*pisanja* (geneza), kao strategija *pripovedanja* (prezent) i kao učinak autorskog *čitanja* i samosagledavanja vlastitog dela, koje je sastavni deo antiromana (metatekst).

Kombinovanje *enciklopedijskog* i *dnevničkog* načela kakvo zatičemo u *Bez mere* ima i dijahronijsku protežnost i važnost unutar ukupnog Ristićevog opusa. Oba načela nalaze se u jezgru dve ključne poetičke koncepcije Ristićevog posleratnog rada – u periodici i periodično objavljivanom *naknadnom dnevniku*, kao rizomu-fresci koja se asocijativno razgranava dok istovremeno linearno napreduje kroz vreme, i u koncepciji geteovskog pisanja *sabranih dela*, koja pojedinačna „poglavlja“ autorskog opusa linearno ulančava kroz životnu, objektivno-istorijsku sintaksu vremena, kao neku vrstu periodika ili romana u nastavcima. Na temelju te vremenske sintakse i celokupan autorski opus će se na će se na ishodištu ukazati kao samo „jedna jedina, beskrajno duga rečenica“. Ta rečenica je antiromaneskna. Ona je započeta i osveščena prilikom komponovanja antiromana *Bez mere*, u kojem je upravo s osloncem na dnevničko-ispovednu latenciju svakog književnog diskursa osmišljeno hegelijansko samoukidanje romaneskne forme. Ta internalizovana i ozbiljena *smrt romana u romanu* otvorila je formu postfikcionalnom diskursu i „raščlanjenom govoru u napretku“, koji progresivno-spiralno napreduje sve do *celine autorskog opusa*. Struktura i poetika *jednogodišnjeg kompleta novina* analogna je strukturi *celoživotnog kompleta dela* „od istog pisca“.

Time se i naše analize vraćaju na svoj početak. Poetika Ristićevog *Bez mere* ne može se izolovati od poetike Ristićevog opusa kao opusa koji je u celini i u kontinutetu usredsređen na poetički događaj oličen njegovim nadrealističkim antiromanom. Kao što je o svom opusu sam govorio, sve se to nadovezuje jedno na drugo, u *dijalektičkoj fikciji* jedne opsesivne (anti)literarne strukture koja bi istovremeno bila *prostor* i *vreme*, *metafora* i *metonimija*, *mozaik* i *linija*, *simultanitet* i *protok*, *deklinacija* i *konjugacija*, *enciklopedija* i *dnevnik*. Taj antiromaneskni *opus-intratekst* je jedinstvena pojava u diskurzivnom polju srpske književnosti 20. veka i neuviđanje njegove strukturne i istorijsko-poetičke logike sigurno je jedan od glavnih faktora koji su čitaoce zadržali na vratima Ristićevog dela. Ristićev antiroman-opus baštini iskustvo recepcije tri središnja romansijerska opusa u evropskoj književnosti prve polovine 20. veka (Džojls, Prust, Žid) i na kulturno-poetički neuralgičan način povezuje međuratnu i posleratnu srpsku i jugoslovensku književnost.

Za razliku od uvreženog kritičkog stereotipa o Ristiću kao autoru *dnevnika za nekoliko nenapisanih romana*, moglo bi se reći da je Ristić, naprotiv, najromaneskniji um srpske (avangardne) književnosti i da je sve što je napisao bilo – roman. Roman u jednom avangardnom i/ili postmodernom smislu, kad romani postaju *nenapisljivi* i kad je roman nužno *antiroman*, *enciklopedija*, *metafikcija* ili *časopisni dnevnik-enciklopedija*. Ristićev nadrealistički antiroman *Bez mere* bio je, međutim, *sve to u isto vreme*, *svesno* i *eksplicitno*. Rezultati te strukturne imaginacije i po-etičke samosvesti predstavljaju dragoceni trenutak moderne (srpske) književnosti.

## ZAKLJUČAK

Nastojanje da se pojam antiromana preciznije žanrovski i poetički definiše, neodolžno upućuje na prethodno određenje onoga prema čemu se antiroman relacionalno uspostavlja. Pregled teorije i istorije romana pokazuje nemogućnost da se roman definiše na stabilan način, po ugledu na stare i već profilisane književne vrste. Situacija je još karakterističnija za ređi i slabije profilisani žanr antiromana. U slabom ili širem obliku, antiroman bio bi svaki roman koji problematizuje tradicionalnu formu realističkog romana. Nakon celokupnog iskustva moderne, dvadesetovekovne proze, u kojoj bi, tako gledajući, zapravo gotovo svaki relevantan roman bio antiroman, takva definicija se u svojoj opštosti pokazuje kao nezadovoljavajuća. Ona ipak posredno upućuje na jedan od osnovnih problema koji se postavljaju podjednako povodom forme romana i forme antiromana – zašto se upravo realistički roman i prosede doživljavaju kao osnovni, dominantni i tradicionalni oblik žanra? Na toj liniji promišljanja moguće je tragati za drugim, užim shvatanjem antiromana kao preciznije određenog žanra evropske proze.

Pregled teorije i istorije romana svedoči o dva osnovna kritička narativa vezana za poimanje romaneskne forme. Najpre, specifična generička priroda, istorijski status i poetički divezitet romana dovode do kreiranja kritičkog toposa o posve apartnoj i ekskluzivnoj prirodi romana kao svojevrsnog *antižanra* (u ovom radu, pre svega M. Rober i M. Bahtin). S druge strane, uočljiva je tendencija da se roman poistoveti sa njegovom modernom formom (18. i 19. vek), pa i sa samom kategorijom građanske modernosti. Kao žanr koji je vezan za procese nastanka i konsolidacije građanskog društva, oblik samorazumevanja građanske klase i glavna književna vrsta koju je ona kodifikovala, roman je podjednako određen formalnim i sociokulturnim faktorima. Iz perspektive istorijske poetike, međutim, moderni građansko-realistički roman je samo krajnja faza razvoja žanra; roman se tu vidi kao žanr „dugog trajanja“, a formiranje modernog romana (novel) u 18. veku kao potiskivanje starijih, idealističko-romantičkih i fantastičkih tradicija *romance*. Žanr antiromana fundamentalno je vezan za to „dugo trajanje“ žanra romana, dijalektiku tradicija *romance* i *novel* i procese konstituisanja, a potom avangardnog osporavanja modernog građanskog romana.

Utoliko je zanimljivije da se eksplicitna nadrealistička poetika žanra uobličava kroz paralelnu kritiku realističkog i afirmaciju gotskog romana, čime se Breton vraća neuralgičnom trenutku bifurkacije žanra u 18. veku, kada je kao svojevrsno naličje racionalizacije društva i kreiranja *formalnog realizma* u romanu (I. Vat) došlo i do nastanka gotskog romana, „patagnomonične“ književne forme koja je promovisala alternativnu estetiku straha, jeze, imaginacije, fantazije, fantastike i čudesnog, oživljavajući tradiciju romanse. Podjednako je važno da se Bretonova kritika žanra odnosi i na formalno-poetičke faktore (realistički stil) i na društveno-etičku i ideološku strukturu koja ih legitimiše („realistički stav“).

Ukoliko se poetici nadrealističkog antiromana pristupi iz perspektive *Teorije avangarde* P. Birgera, antiroman bi se mogao pokazati kao optimalan žanr za realizaciju prepoznatljivo avangardnih antiestetskih težnji i učinaka. P. Birger istorijsku avangardu definiše kao stadijum kada sama građanska umetnost ulazi u fazu samokritike, koja se sprovodi kroz osporavanje građanske institucije umetnosti (autonomija) i osporavanje tradicionalnog organskog umetničkog dela. Ukoliko je realistički roman dominantna forma književne fikcije koju je građanska era kodifikovala, avangardno osporavanje građanske umetnosti svoju optimalnu projekciju moglo je naći upravo u formi antiromana kao negacije epohalne forme romana.

Paradoks antiromaneskne forme, međutim, počiva u tome što je ona izvorno nastala u sklopu istorijsko-poetičkih tokova koji su vodili formiranju modernog romana-novel, dok bi u avangardnoj reaktivaciji žanra kritika morala biti preusmerena na sam model romana do kojeg su antiromaneskni tokovi doveli. Prvi antiroman evropske književnosti, *Nastrani pastir* ili *Antiroman* Šarla Sorela (1633), kao i Servantesov *Don Kihot* koji mu je (delimičan) uzor, nastaje kao negacija baroknog romana u tradiciji romanse. Nadrealistički antiromani, u karakterističnoj poetičkoj inverziji, obnavljaće upravo starije tokove romanse kao kritiku etabliranog romana-novel. Antiroman se iz perspektive trenutka svog nastanka u užem smislu (XVII vek), kao i iz perspektive avangarde, ukazuje kao svojevrsni *žanr-indikator*, vezan najpre za pripremu, a potom za osporavanje građanskog romana (novel). Dalja istraživanja mogla bi se kretati u smeru osvetljavanja te specifične heurističke funkcije koju bi forma antiromana mogla imati za razumevanje istorije i teorije romana.



Uprkos različitoj etičkoj orijentaciji i poetičkoj inverziji (romance/novel), i sorelovskom antiromanu i avangardnim antiromanima zajedničko je svojstvo *kritike fikcionalnosti*. Iz različitih razloga, sedamnaestovekovni i nadrealistički antiroman usmereni su ka otvorenoj kritici vladajućeg oblika i žanra *fikcije*. Kritičko-realistički i trezveni duh starih antiromana, koji u istoriji srpske književnosti uzorno oličava *Roman bez romana* J. Sterije Popovića, u sklopu avangardne poetike obnavlja se kao kritika romaneskne fikcije koja je zaštitni znak „fiktivne“ građanske institucije književnosti kao autonomizovanog polja, polja fikcije. To temeljno zajedničko svojstvo starog i avangardnog antiromana jedan je od najznačajnijih priloga tezi o tome da antiroman – urkos vremenskom rasponu XVII–XX veka i brojnim primerima kritike romana u romanu – jeste sasvim partikularan, redak žanr. Njegova poetička svojstva mogla bi se rekonstruisati polazeći od strukturnih i poetičkih korespondencija između konkretnih ostvarenja žanra u neuralgičnim trenucima njegove istorije i eksplicitne poetike antiromana. Takvo delo, u kojem se vidi celina ovog problema i sve njegove poetičke posledice, predstavlja antiroman *Bez mere* M. Ristića (1928).

Krećući od programskih tačaka i koncepata nadrealističke poetike, Ristić 1928. kreira neku vrstu totalnog avangardnog dela, koje je u celini posvećeno avangardnom osporavanju institucije književne fikcije kroz kritiku središnje forme romana. Ristić se u tome eksplicitno nadovezuje na prvi antiroman srpske književnosti (Sterija), čime aktivira dublje generičko pamćenje i interakciju tradicija *romance* i *novel*. Nasuprot realističkom romanu-novel Ristić postavlja kumulativnu paradigmu romanse, od medievalnih začetaka žanra i baroknog enciklopedijskog romana, preko romantičke poetike do gotskog romana i njegovih refleksa u polju popularne kulture i književnosti. Enciklopedijsko zbrajanje intrageneričkih rukavaca romanse u funkciji je stvaranja alternativne romantičko-avangardne forme romana, koja je antiromaneskna u meri u kojoj je antirealistična, tj. oponirana dominantnom modelu romana. Pored samosvesnog romansiranja poetike žanra, Ristić kreira terminološki neologizam „anti-roman“ i uobličava eksplicitnu poetiku antiromana. Radikalizovani oblici poetičke refleksivnosti Ristićeve avangardne metafikcije povrđuju da je za formu antiromana određujuća samosvesna, eksplicitna i agresivna kritika romana (Broder).

Bilans strategija eksplicitne negacije u Vučovom i Ristićevom antiromanu u tom je smislu vrlo specifičan i indikativan za moderni oblik antiromana. Ako je Ristićev

enciklopedijski i metafizijski antiroman kritiku sprovodio kao pre svega kritiku institucije književnosti i romaneskne fikcije, eksplicitno-kritički momenat u Vučovom antiromanu usmeren je na građansko društvo, klasu, porodicu, psihologiju individualističkog subjekta i problem alijenacije, dakle tačno one sociokulturne faktore koji su potpora građanskog realističkog romana. Na taj način i bitno drugačija, „mekša“ struktura Vučovog *Korena vida* participira u jezgru uže shvaćene antiromaneskne poetike. Poetički raspon i razlike između Ristićevog i Vučovog antiromana instruktivni su za prepoznavanje dvostruke osnove avangardnog antiromana. Antiroman može biti ili nedvosmislena kritika građanskog *romana/književnosti*, ili nedvosmislena kritika tačno onih sociokulturnih faktora koji su osnova njihove kodifikacije. U oba slučaja antiromaneskno svojstvo uzima oblik „jake“, oštre i eksplicitne kritičke artikulacije.

Zato je u Vučovom antiromanu neophodno prepoznati značaj retoričko-usmenog modela proze, narativne apostrofe, pripovedanja u drugom licu i lirskog načela kao strategija *defikcionalizacije*. Krećući od autokritičke beleške na izdavačkom prospektu koja je *Koren vida* opisivala kao *čisto lirski roman sasvim osobene vrste i bez izmišljenih zapleta*, poetiku Vučovog dela moguće je obrazložiti kroz koncepte *romana-razgovora* (lirsko kao usmeno) i *romana-svedočanstva* (lirsko kao nefikcionalno).

Retoričko-usmeni model pripovedanja u *Korenu vida* ostvaruje se kroz aktiviranje različitih modaliteta narativne apostrofe i pripovedanja u drugom licu – od formiranja antagonizovanih čitalačkih zajednica do unutrašnjeg autonarativnog podvajanja – kojima su dodeljene distinktivne narativne, ali i etičke i vrednosne funkcije. Poetika romana-razgovora navodi i na revalorizaciju zanemarenih sadržajno-kritičkih dimenzija *Korena vida*. Kritikom građanske porodice i alijenacije kao posledice realističko-pragmatičkog mentaliteta, *Koren vida* je na liniji glavnog *antiromansijerskog* argumenta Bretonovog *Manifesta*. Bretonov poetski argument o *realističkom stavu* kao *stanju (samo)otuđenja*, Vučo transponje na ravan autobiografskog romansiranja, dajući mu egzistencijalnu punoću i uverljivost. Posebnu vrednost ideološko-društvenoj kritici u *Korenu vida* daje status pripovednog subjekta, koji je integralni deo sveta i poretka koji osporava, tako da se kritika sprovodi iz etički i spoznajno privilegovane pozicije *unutrašnje konverzije*, kao intimno iskustvo i oblik autokritike. (Re)orijentacija na *glas i usmenost*, koja se može učiniti poetski regresivnom, osnova je subverzivnih i kritičko-egalitarnih učinaka Vučove proze. Slično je i sa obnovom paraboličnog pripovedanja.

Priključujući se obnovljenom zanimanju za parabolu u modernoj književnosti, Vučo je koristi kao ekonomično sredstvo koje u autobiografski zasnovanom pripovedanju redukuje mimetička svojstva, dok istovremeno iskustvenim sadržajima obezbeđuje opštost. Parabolička imaginacija deo je demokratičnosti Vučovog antiromana, čak i kada je osnov njene univerzalnosti arhetipska potka psihološkog fantazma, traumatskog simptoma ili oniričke imaginacije.

U tumačenju *Korena vida* kao *romana-svedočanstva*, generičko težište pomera se ka nefikcionalnim žanrovima, psihoanalitičkoj tematici i interakciji antiromana i autofikcije. *Koren vida* je svojevrsno traumatsko ogledalo stavljeno ne samo pred klasičan realističko-iluzionistički narativ, već i pred tradicionalni, realistički i građanski subjekt. Analiza pripovednog subjekta i tipologije narativnosti u Vučovom antiromanu pokazuje kako „meki“ *subjekt u krizi*, karakterističan po redukciji svojih pripovednih kompetencija, uslovljava poseban tip fragmentarno-asocijativne narativnosti, koja se može posmatrati kao oblik prilagođavanja nadrealističkog automatizma ekstenzivnijem narativnom okruženju. Subjekt *Korena vida* na egzemplaran način povezuje ratnu traumu i ranoinfatilni psiho-seksualni kompleks, dovodeći u korelaciju pitanje konstitucije indentiteta i zasnivanja narativnosti. Psihoanalitička dinamika Vučovog pripovedanja fokusirana je na kritiku građanskog subjekta, podjednako na tematskom nivou narativizovanja edipalne „porodične romanse“, kao i na strukturno-formalnom nivou izgradnje traumatsko-simptomskog narativa. Prateći logiku naslovnog, opsesivnog motiva oka/vida, moguće je rekonstruisati podzemni „korenski zaplet“ *Korena vida* na koji površinske traumatsko-simptomke šifre samo posredno upućuju. Taj potisnuti zaplet, koji proizilazi iz međusobnog umrežavanja i odražavanja prostorno udaljenih fragmenata *Korena vida*, može rekonstruisati samo čitalac, po-svedočujući tekstualno posredovanu i neizgovorivu traumu subjekta.

Bitno „pitomiji“ od batajevskog erotografskog pripovedanja, Vučov antiroman ipak pogled usmerava ka edipalnim korenima (v)identiteta i priziva društveno zaborne i subverzivne sadržaje. Ta psihoanalitičko-traumatska dimenzija Vučovog antiromana nastavlja se i kroz posleratni Vučov opus, koji će traumatske teme rata, sukoba sa ocem i idealizacije i erotizacije majke prikazati u realističnijem, ili razvijenije autobiografskom ključu. Majka, jedina figura koja je bila upadljivo odsustna, odnosno tek simptomski i posredno prisutna u „porodičnoj romansi“ *Korena vida*, u trilogiji *Omame*, koje

predstavljaju krajnju poetičku izvedenicu Vučove antiromaneskne poetike, biće otvoreno deklaraisana kao „nezaboravna“ supstanca i osnovni podstrek pripovedanja.

Situacija sa Ristićevim antiromanom *Bez mere* daleko je složenija. Ristićev antiromaneskni projekat je u punom smislu epohalan, kako po samosvesti sa kojom je izveden, tako i po relacijama koje uspostavlja sa istorijom žanra (anti)romana, ali i ključnim momentima potonjeg razvoja evropskog romana. Krećući od programskih uporišta nadrealističke poetike, Ristić kreira hibridnu metafikcijsku, enciklopedijsku i dijalektičku antiromanesknu strukturu koja nema adekvatan pandan u nadrealističkoj i avangardnoj prozi. Terminološki neologizam „anti-roman“ je jedan od pet poetičko-žanrovskih likova koje je Ristić naveo kao shemu za razumevanje svog dela. Prema Ristiću, *Bez mere* je potrebno čitati kao: 1) antiroman, a ne roman, 2) enciklopedijsko-poetski ogled, a ne teoriju, 3) dijalektičku fikciju u tri dela, 4) demonstraciju izjednačenja sadržine i oblika, 4) jednogodišnji komplet novina, a ne dnevnik. Teško je reći koje je od navedenih poetičkih određenja važnije i indikativnije. Neka od njih, poput antiromana i enciklopedijskog romana, ući će u upotrebu mnogo docnije, dok zamisao o antiromanu kao idenitetu sadržaja i forme, dijalektičkoj fikciji ili periodičkoj formi spada u specifično Ristićeve doprinose fenomenologiji i poetici romana.

Pod označiteljem *antiroman* u Ristićevom delu krije se struktura radikalne avangardne *metafikcije* koja, za razliku od „mekih“, (post)modernističkih formi autotematizacije procesa konstrukcije dela, ispunjava bazični imperativ antiromaneskne forme u strožem smislu – efektivno narušavanje poretka fikcionalne iluzije. Ristićevo delo tako pokazuje kako je za avangardnu poetiku i prozu od ključnog značaja figura autora, kao garant transfikcionalnog fundamenta svakog pripovedanja i književnog čina komunikacije. U avangardnom antiromanu napad na roman je napad na instituciju književnosti kao autonomno polje književne fikcije, koju treba vratiti u domen istorijske i životne prakse, odnosno dokumentarnih diskursa. Gradeći *Bez mere* roman o Romanu, Ristić se oslanja na topiku gotskog romana i tradiciju romanse, pokazujući kako se za pripovedanje poetike u antimimetičkom ključu avangardni antiroman mogao osloniti i na alegorijsko-parabolične potencijale karnevalskih oblika, posebno žanra menipeje ili anatomije. Iz perspektive četiri oblika pripovedne proze koje izdvaja N. Fraj, Ristićev antiroman zakonomerno zaobilazi samo mimetički oblik romana-novel, a njegov žanrovski simultanzizam mogao bi se opisati na sledeći način: na

osnovu globalne enciklopedijske platforme *menipeje/anatomije* (poetička parabola o romanu) autor gradi *romansu* (o Romanu-vitezu) koja je sve vreme, a i sve ogoljenije, vidljiva kao jedna „iskidana“ dnevnička skica i *ispovest* autora, koji se na kraju, sledeći avangardni i antiromaneskni imperativ, odriče i vlastitog dela i poduhvata.

Drugo poetičko težište *Bez mere* jeste enciklopedizam. On Ristićevo delo prožima na integralan način, od programa palimpsestnog, citatno-kolažnog pisanja, preko eruditnih procedura i figura (fusnote, epigrafi, poetika knjige, katalogi), pa do enciklopedijsko-epizodičke kompozicije, žanrovskog enciklopedizma i izgradnje dela kao *intrateksta*. Kao i u slučaju antiromaneskne poetike, integralni i samosvesni enciklopedizam Ristićevog antiromana otvara mogućnost da se specifikuju strože i preciznije forme enciklopedizma u modernoj prozi. Upravo u toj uže definisanoj dimenziji eruditno-intertekstualističkog, žanrovskog, kompozicionog i strukturalnog enciklopedizma moguće je uspostaviti precizniji sistem poetičkih korespondencija između Ristićevog *Bez mere* i Džojsovog *Uliksa*. U sklopu antiromaneskne poetike, enciklopedizam nije samo deo antimimetičke orijentacije već i jedna od strategija *defikcionalizacije*, u kojoj se citat i intertekst, kao i u sorelovskom antiromanu, tretiraju kao dokument, *ready-made* isečak koji se podvrgava citatno-kolažnom postupku pisanja *au second degré*.

Zamisao o antiromanu kao *dijalektičkoj fikciji* zasniva se na prenosu kategorija Hegelove filozofije (dijalektička negacija, tročlani sled samorazvoja pojma kroz tezu, antitezu, sintezu, teleološka struktura rastuće samosvesti, posredovanje, *aufhebung*) na ravan strukturacije narativa. Umesto realističkog fabuliranja, nadrealistički antiroman nudi dijalektičku „odiseju“ narativne forme kao strukturu rastuće samosvesti, čiji samorazvoj kulminira činom dijalektičkog *aufhebunga*, samoukidanja fikcije i iskoraka u postfikcionalni, esejistički diskurs autora. Struktura dijalektičke fikcije podrazumeva dvostruki režim komponovanja. Prvi je oličen u trodelnoj kompoziciji antiromana kao sleda epsko-objektivističke teze (povest o Romanu), lirsko-subjektivističke antiteze (metanarativ autora-skriptora) i njihove epsko-lirske sinteze u dramskoj formi, u čemu se može prepoznati sled književnih formi iz Hegelove *Estetike*. Drugi režim dijalektičkog komponovanja naglašava progresivističko načelo rastuće samosvesti i dijalektike kao stalne negacije osvojenog stadijuma. Zato nakon dramske završnice romantičkog antiromana, dolazi do ključnog avangardnog čina u kojem je antiroman poništavao

vlastiti projekat. Hegelijanska ideja o kraju umetnosti realizuje se kao avangardni čin aufhebunga i samoprevazilaženja književnosti, smrti (anti)romana koji iskoračuje u postfikcionalni diskurs, temporalnosti i subjektivnost. Na toj tački drugostepene negacije, koja je autonegacija, (anti)roman je poništen kao *književno delo*, metafora književnosti kao intitucije fikcije. Time je u Ristićevom delu uspostavljena je ultimativna avangardna forma antiromana, antiroman kao realizacija avangardnog imperativa.

Ukoliko je enciklopedizam značio fragmentarno-mozaičku i analoško-prostornu strukturu, a dijalektička fikcija naglašavala pogresivno-linerani princip komponovanja, zamisao o *Bez mere* kao „jednogodišnjem kompletu novina“ trebalo je da pokaže kako se u strukturi antiromana ta dva oprečna načela objedinjuju. Teoretizacija antiromana kao periodičke forme nadovezuje se na koncepte Ristićevog nacrtu za doktorsku tezu *Metafizika novinskih vesti* (Pariz, 1927), čije je napuštanje koincidiralo sa početkom rada na antiromanu *Bez mere*. Osmišljavajući antiroman kao *novinski komplet*, kombinaciju časopisno-mozaičke i dnevničko-linearne forme, Ristić zapravo opisuje strukturu neorganskog (avangardnog) dela i mogućnosti utiskivanja organskog jedinstva u njega na osnovu „sintakse“ objektivno-kalendarskog vremena i svesti čitaoca-posmatrača koja je u njemu situirana. Reč je o opsesivnom poetičkom problemu ukrštanja statičko-mozaičkih i vremensko-lineranih strukturnih obrazaca koji je Ristić istraživao kroz celinu svog opusa, od nacrtu doktorske teze i avangardnog antiromana, do poznih poetičkih koncepcija naknadnog dnevnika i autorskog opusa kao jedinstvene estetske jedinice i „raščlanjenog govora u napretku“.

Na sintaksička i jezičko-strukturna pitanja nadovezuje se zamisao o antiromanu kao „demonstraciji jednačenja sadržine i oblika“. Povišena strukturalna imaginacija s kojom Ristić pristupa komponovanju antiromaneskne strukture može se izvesti iz posebnog senzibiliteta za jezik kao sistem i strukturu, koji je proizilazio iz iskustva nadrealističkog atomatizma i istraživanja interakcije između jezika i nesvesnog. U antiromanu *Bez mere* moguće je pratiti čitav jedan tok autorefleksije i formalnih postupaka koji su jezičke kategorije i procese osmišljavali kao narativne i strukturišuće faktore romaneskne forme. Takav je slučaj sa Ristićevim određenjem *Bez mere* kao knjige koja je stavljena na „raspolaganje“ imanentnom logosu jezičkih kategorija, ili sa osmišljavanjem narativa kao sintakse. Fragmentarno-mozaička struktura i heterogenost neorganskog avangardnog dela, prema Ristiću, može zadobiti organsko jedinstvo na

temelju integriteta i lineranosti sintakse, rečenice, što je posvedočeno i postupcima metanarativne sintaksičko-narativne rekapitulacije na nekoliko neuralgičnih mesta avantiromana. U oslanjanju na lineranost jezika i vremenskog protoka, Ristićeva dijalektička fikcija oživljava i uže epska pitanja romaneskne forme, kako iz perspektive lukačevske teorije, tako i iz perspektive hermenutike usmenog govora (P. Jevremović). U tom domenu sreću se poetika Vučove apostrofičke Ti-naracije i strukturna „usmenost“ Ristićeve dijalektičke fikcije.

Ristićev i Vučov antiromaneskni projekt vezan je i za partikularne okolnosti srpske i jugoslovenske književnosti. To se najpre odražava na komparativni horizont analize, gde srpski nadrealistički antiromani, pored očekivanih nadrealističkih referenci (Breton, Aragon, Lotremon, Rembo i dr.), upućuju i na nešto širi krug inspiracija u ključnim romanesknim modelima evropske proze tog vremena (Žid, Džojns, Prust). S druge strane, poetika Ristićevog i Vučovog antiromana je, usled specifičnih kulturno-istorijskih okolnosti vezanih za jugoslovenski projekat, imala produženo dejstvo u opusima autora, a time i u poetičkim transformacijama u posleratnoj jugoslovenskoj i evropskoj prozi.

Dva poetička težišta *Korena vida* – narativna apostrofa kao osnova eksperimentalnog Ti-pripovedanja i ekscenčni autobiografski pakt koji definiše strukturu autofikcije – nalaze zakonomerno ishodište u Vučovom posleratnom romansijerskom opusu. U *Beogradskoj trilogiji* i trilogiji *Omame* Vučo se ne vraća samo tematsko-motivskim kompleksima koji su već obrađeni u *Korenu vida* već i žanrovskoj formuli svog ranog antiromana. To se odnosi kako na eksperimentalno pripovedanje u drugom licu (*Zasluge*), tako i na granični prostor između romana i autobiografije, odnosno autofikcije, koja je jedan od integrativnih faktora vučovskog opusa. Svoju trilogiju *Omame*, hronološki ustrojenu autobiografiju koja je u podnaslovu određena kao roman, Vučo uobličava upravo sedamdesetih godina, u vreme kada će u evropskoj prozi biti kreiran neologizam autofikcije (S. Dubrovski). Vučova proza utoliko svedoči kako su nadrealistički eksperimenti s (psihoanalitičkom) subjektivnošću i trans/fikcionalnim pismom bili istorijskopoetičko jezgro onog tipa žanrovskog udvajanja koje je vodilo narativnom obliku koji se danas označava pojmom autofikcije.

Slično je i s Ristićevom poznim poetičkim koncepcijama *analitičke teorije asocijacija*, *naknadnog dnevnika* i *sabranih dela*, koje obnavljaju i rekontekstualizuju

iskustvo i formalne inovacije nadrealističkog antiromana. U poznim poetičkim koncepcijama, kao i u ranom nadrealističkom antiromanu, Ristić se bavi istovetnim formalnim problemom *linearizacije mozaičko-intertekstualnih struktura*. Analitička teorija asocijacija izraz je traganja za novim oblikom teorijskog mišljenja koje bi bilo adekvatno (post)avangardnom umetničkom iskustvu. Teoretizujući istorijski sinkopu koju su uveli avangardni umetnički pokreti, Ristić pedesetih godina artikuliše stavove koji korespondiraju sa postavkama potonje marksističke teorije avangarde P. Birgera. U poetici *naknadnog dnevnika* objektivirano je esejističko i intertekstualističko ishodište Ristićevog antiromanesknog eksperimenta. Antiroman, koji je poništio instituciju književne fikcije i zatvorenog književno-umetničkog dela, iskoračuje u postfikcijski diskurs autora i rezultuje ekstenzivnim rizomsko-asocijativnim esejističkim formama koje teže epskoj totalizaciji. Kad opisane karakteristike *naknadnog dnevnika* Ristić bude povezo sa idejom o *totalitetu autorskog opusa* kao jedinstvene intratekstualne jedinice, forme istovremeno „u celini i u kretanju“, moguće je naslutiti specifično ristićevski oblik (post)avangardnog i postfikcionalnog (anti)romana. Bila je to Ristićevom stvaralačkom senzibilitetu saobrazna forma intertekstualnog *totaliteta u istorijskom (pro)toku*, ili, kako je pisalo još na prvim stranicama antiromana *Bez mere*, „raščlanjenog govora u napretku“.

U kontekstu posleratne srpske književnosti, posebno je indikativna lakuna u prepoznavanju odnosa između Ristićeve i Kišove poetike proze. Onaobuhvata, najpre, specifičan intertekstualistički postupak, koji je izazvao polemiku povodom Kišove *Grobnice za Borisa Davidoviča*, a koji je već bio primenjen i pripremljen u strukturi Ristićevog antiromana. Na to se nadovezuje i srodan poetičko-polemički spis kojim su autori branili svoje prozne postupke („Od istog pisca“, *Čas anatomije*). Struktura metafikcije povezuje *Bez mere* i *Mansardu*, a poetika enciklopedijskog romana i džojzijanske inspiracije *Bez mere* i *Peščanik*. Problem (post)modernističke obnove pripovedanja, fascinacija Borhesom, potom i korekcija borhesovskog modela poetikom literature činjenica, ili obrazlaganje potrebe za prevazilaženjem avangardnog i francuskog novog romana, sve su to tačke u kojima se Kišova poetika vidi u prisnim korespondencijama sa Ristićevim stavovima i specifičnim okolnostima posleratnog jugoslovenskog modernizma.



Vučov *Koren vida* i Ristićevo *Bez mere* predstavljaju višestruko značajan doprinos eksplicitnoj i implicitnoj poetici antiromana, tipologiji avangardne i nadrealističke proze, dinamici između beogradskog i francuskog nadrealizma, kao i između iskustva istorijskih avangardi i posleranog jugoslovenskog modernizma. Marginalizacija dela beogradskog nadrealizma, posebno neuporedivog poetičkog doprinosa Ristićevog antiromana, rezultuje bitnom redukcijom i iskrivljenjem objektivne književnoistorijske slike o razvojnim tokovima, poetičkoj raslojenosti i dinamičnosti srpske književnosti. Ovo istraživanje prilog je integrativnijoj po-etičkoj slici o modernoj srpskoj književnosti i njenim avangardnim koordinatama.

## LITERATURA\*

### I. PRIMARNA LITERATURA

#### 1. MARKO RISTIĆ

Ristić, Marko. „Predgovor“. U: Andre Žid. *Podrumi Vatikana*. Prev. Marko Ristić. Beograd: Kosmos, 1955. 7–28.

Ristić, Marko. „Napomena uz drugo izdanje ovog prevoda“. U: Andre Žid. *Podrumi Vatikana*. Prev. Marko Ristić. Beograd: Kosmos, 1955a. 237–244.

Ristić, Marko. *Ljudi u nevremenu*. Zagreb: Kultura, 1956.

Ristić, Marko. *Od istog pisca: umesto estetike*. Novi Sad: Matica srpska, 1957.

Ristić, Marko. *Na dnevnom redu*. Zagreb: Zora, 1961.

Ristić, Marko. *Bez mere*. Novi Sad: Forum, 1962.

Ristić, Marko. *Hacer Tiempo: zapisi na marginama rata 1939–1945. Knj. 1, Nemir*. Beograd: Prosveta, 1964.

Ristić, Marko. *Prisustva*. Beograd: Nolit, 1966.

Ristić, Marko. *Svedok ili saučesnik: 1961–1969*. Beograd: Nolit, 1970.

Ristić, Marko. *Za svest*. Beograd: Nolit, 1977.

Ristić, Marko. *Svedočanstva pod zvezdama*. Beograd: Rad, 1981.

Ristić, Marko. *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985.

Ristić, Marko. *Bez mere*. Beograd: Nolit, 1986.

Ristić, Marko. *12 C (Pariz, 8. 11 – 12. 12. 1962)*. Prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić. Sarajevo: „Oslobođenje“, 1989.

Ristić, Marko. *Oko nadrealizma 1*. Prir. Nikola Bertolino. Beograd: Clio, 2003.

---

\* Radi preglednosti, u „Literaturi“ su odvojeno navedene najpre latinične, a potom ćirilčne jedinice.

Ristić, Marko. *Oko nadrealizma 2*. Prir. Nikola Bertolino. Beograd: Foto Futura, 2007.

Ристић, Марко. „Праштање“. *Путеви*, 2 (1922): 15–18.

Ристић, Марко. „Бисер – јава. Етика дарованих вредности“. *Мусао*, 5, 11, 77 (1. март 1923): 345–351.

Ристић, Марко. „Белешка о животу и смрти Марсела Пруста“. *Будућност*, III, 8 (15. 4. 1923а): 383–384.

Ристић, Марко. „Поглед на Џемса Џојса“. *Покрет*, 1, 35/36 (13. децембар 1924): 178–179.

Ристић, Марко. *Без мере*. Београд: Издање С. Б. Цвијановића, 1928.

Ристић, Марко. *Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник тог Предговора* (1935). Београд: Просвета, 1953.

Ристић, Марко. *Историја и поезија: пет есеја*. Београд: Просвета, 1962.

## **2. ALEKSANDAR VUČO**

Vučo, Aleksandar. *Raspust*. Beograd: Novo pokolenje, 1954.

Vučo, Aleksandar. *Mrtve javke* [1957]. Beograd: Kultura, 1961.

Vučo, Aleksandar. *Beogradska trilogija 3: Zasluge* [1963]. Beograd: Prosveta, 1985.

Вучо, Александар. *Корен вида*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1928.

Вучо, Александар. „Несводљива реч: Запис о модерном песништву и поетском роману“. *Књижевне новине*, XXX, 557 (22. април 1978): 1–2.

Вучо, Александар. *Омаме: роман*. Београд: Просвета, 1973.

Вучо, Александар. *И тако, даље Омаме: роман*. Београд: Просвета, 1976.

Вучо, Александар. *Омаме крај: роман*. Београд: Просвета, 1980.

Вучо, Александар. *Корен вида*. Београд: Просвета, 1983.

## II. SEKUNDARNA LITERATURA

Abraham, Nikolas. „Psychoanalytic Esthetics: Time, Rhythm, and the Unconscious“; trans. by Nicholas Rand. *Diacritics*, 16, 3 (1986): 2–14.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston, MA: Heinle & Heinle, 1999.

Aćimović, Dragan R. „Sitna duša“. *Večernje novosti* (9. 3. 2005). Web: [http://www.novosti.rs/dodatni\\_sadržaj/clanci.119.html:277077-Sitna-dusa](http://www.novosti.rs/dodatni_sadržaj/clanci.119.html:277077-Sitna-dusa) [12. 2. 2017].

Adorno, Theodor W. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Prev. Nadežda Čačinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga, 1985.

Agnieszka, Graff. *This Timecoloured Place: The Time-Space Binarism in the Novels of James Joyce*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

Albert, le Petit. *Le solide tresor des merveilleux secrets de la magie naturelle et cabalistique*. Geneve: Aux depens de la Compagnie, 1704. Bayerische Staatsbibliothek digital. Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10132467-8> [29.11.2016].

Albert, Petit – Pazzo Books. *Secrets Merveilleux de la Magie Naturelle et Cabalistique du Petit Albert*. Lyon: Les Hoirs de Béringos, 1763. Elektronski katalog knjižare Pazzo Books. <http://www.pazzobooks.com/pages/books/045136/lucius-albertus-parvus-attributed-albertus-magnus-spurious/secrets-merveilleux-de-la-magie-naturelle-et-cabalistique-du-petit-albert>

Aleksić, Branko, (prir.). *NDIO: André Breton: 1966, 1966, 1976*. Beograd: Student: Izdavačko-informativni centar studenata, 1978.

Aleksić, Branko, (prir.). *Poezija nadrealizma u Beogradu: 1924–1933: čitanka automatskih tekstova i nadrealističkih pesama*. Beograd: Rad, 1980.

Aleksić, Branko. *Otkrivenje u nadrealizmu*. Beograd: Prosveta, 1983.

Aleksić, Branko. „Poetika bibliografije Marka Ristića“. *Dalje*, IV, 11–12 (1984–1985): 4–17.

Aleksić, Branko, (prir.). *Aladinova čarobna lampa: francuski nadrealisti u prevodima jugoslovenskih pevidruga*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1989.

Aleksić, Branko. *Herkulovski radovi*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003.

Aleksich, Branko. *Lacan. Les trois ronds (R.S.I) dans le surréalisme*. Paris: E.C.P., 2005.

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Alquié, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955.
- Anderson, Wilda. „Encyclopedic Topologies“. *MLN*, 101, 4 (1986): 912–929.
- Andonovska, Biljana. „Zovem se mazohizam: Leopold i Vanda fon Zaher-Mazoh – ime, žena, žanr“. *Genero*, 15 (2011): 41–58.
- Andonovska, Biljana. „How Many Pages in a Single Word: Alternative Typo-poetics of Surrealist Magazines“. *Tijdschrift voor Tijdschriftstudies*, 33 (2013): 5–17.  
[URN:NBN:NL:UI:10-1-114131](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:nl:ui:10-1-114131)
- Andonovska, Biljana. „Ko je Koča srpskog nadrealizma“. *Republika* (septembar 2013a): 35–36. <http://www.republika.co.rs/556-557/22.html> [28. 3. 2017].
- Aragon, Louis. *Traité du style*. Paris: Gallimard, 1928.
- Aragon, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Genève: A. Skira, 1969.
- Aragon, Louis. „A Wave of Dreams (1924)“; trans. by Susan de Muth. *Papers of Surrealism*, 1 (2003): 1–12.
- Arto, Antonen. „Pozorište surovosti (Prvi manifest)“. U: *Drama: rađanje moderne književnosti*. Prir. Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1975. 287–295.
- Ash, Beth Sharon. „Jewish Hermeneutics and Contemporary Theories of Textuality: Hartman, Bloom, and Derrida Midrash and Literature by Geoffrey Hartman; Sanford Budick; Derrida: On the Threshold of Sense by John Llewelyn“. *Modern Philology*, 85, 1 (1987): 65–80.
- Auerbah, Erih. „Polazak dvorskog viteza“. *Mimesis*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1978. 121–139.
- Badju, Alen. „Avanture francuske filozofije“; prev. Nebojša Bogdanović, Ilija Petronijević, Nevena Negojević. *Stvar* 2 (2011): 105–112.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Zepter book world, 2000.
- Baker, Frank. „Anthropological Notes on the Human Hand“. *American Anthropologist*, 1, 1 (1888): 51–76.
- Bal, Mieke. „Mise en abyme et iconicité“. *Littérature*, 29 (1978): 116–128.

Balakian, Anna. „André Breton et l'hermétisme: Des 'Champs magnétiques' à 'La Clé des champs'“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15 (1963): 127–139.

Balakian, Anna. *The Road to the Absolute*. New York: Dutton Paperback, 1970.

Baron, Scarlett. *'Strandentwining Cable': Joyce, Flaubert, and Intertextuality*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Izbor Miloš Stambolić. Prev. Ivan Čolović. Beograd: Nolit, 1971.

Barthes, Roland. „Structure of the Fait-Divers“. *Critical Essays*. Trans. by Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972. 185–195.

Barthes, Roland. „Smrt autora“. *Suvremene književne teorije*, prir. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986. 179–180.

Barthes, Roland. „Od djela do teksta“. *Suvremene književne teorije*, prir. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986a. 181–186.

Bataj, Žorž. „Priča o oku“. Prev. Ana Moralić. *Plavetnilo neba*. Beograd: Prosveta, 1979. 133–182.

Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Baudry, Marie. „Roman et surréalisme: histoire d'un (mauvais) genre“. *Itinéraires* [Online], 2012-1 | 2012. DOI: 10.4000/itineraires.1284, 23. 2. 2017

Bauduin, T. M. *The Occultation of Surrealism: A Study of the Relationship Between Bretonian Surrealism and Western Esotericism*. Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing, 2012. PhD thesis. Digital Academic Repository: <http://hdl.handle.net/11245/1.378411> [28. 3. 2017]

Baugh, Bruce. *French Hegel*. London: Routledge, 2003.

Baum, Alwin L. „Parable as Paradox in Kafka's Erzählungen“. *MLN*, 91, 6 (1976): 1327–1347.

Beaujour, Michel. „Sartre and Surrealism“. *Yale French Studies*, 30 (1963): 86-95.

Beekman, Klaus, and Jan de Vries. „Criticism and Avant-Garde“. *Avant-Garde and Criticism*, ed. by Klaus Beekman and Jan de Vries. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007. 7–14.

- Beetham, Margaret. „Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre“. *Victorian Periodicals Review*, 22, 3 (1989): 96–100.
- Beker, Miroslav. *Roman 18. stoljeća: engleski, francuski i njemački roman*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Librairie Larousse, 1972.
- Benčić, Živa. *Barok i avangarda*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1991.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- Bennett, Toni. *Outside Literature*. New York: Routledge, 1995.
- Bennington, Geoffrey, and Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Trans. by Geoffrey Bennington. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- Benstock, Shari. „At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text“. *PMLA*, 98, 2 (1983): 204–225.
- Benvenist, Emil. *Problemi opšte lingvistike*. Prev. Sreten Marić. Beograd: Nolit, 1975.
- Bertolino, Nikola. „Buka i kaos nadrealizma“. *Vreme*, 639 (3. april 2003). Web: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=336736> [6. 2. 2017].
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.
- Biro, Adam, et René Passeron, (dir.). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Bitor, Mišel. „Upotreba ličnih zamenica u romanu“; prev. Mirjana Miočinović. *Roman*. Prir. Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit, 1975. 483–491.
- Blanchot, Maurice. „The Athenaeum“; trans. by Deborah Esch and Ian Balfour. *Studies in Romanticism*, 22, 2 (1983): 163–172.
- Blanton, C. D. „Medieval Currencies: Nominalism and Art“. *The Legitimacy of the Middle Ages: On the Unwritten History of Theory*, ed. by Andrew Cole and D. Vance Smith. Durham & London: Duke University Press, 2010. 194–232.
- Bleekburn, Sajmon. *Oksfordski filozofski rečnik*. Novi Sad: Svetovi, 1999.

- Bogdanović, Milan. „Marko Ristić i Aleksandar Vučo“. *Stari i novi*. Knj. III. Beograd: Prosveta, 1961. 402–411.
- Bogdanović, Milan. „Aleksandar Vučo“. *Stari i novi*. Knj. III. Beograd: Prosveta, 1961a. 412–420.
- Boileau, Nicolas. *Pjesničko umijeće*. Prev. Mirko Tomasović. Split: Logos, 1982.
- Boldrini, Lucia. „Introduction: Middayevil Joyce“. *European Joyce Studies*, „Medieval Joyce“, ed. by Lucia Boldrini, 13 (2002): 11–44.
- Bolin, John. „Beckett’s *Murphy*, Gide’s *Les Caves du Vatican*, and the ‘Modern’ Novel“. *Modernism/modernity*, 18, 4 (2011): 771–788.
- Bonn, Julien D. *Comprehensive Dictionary of Literature*. Chandigarh: Abhishek Publications, 2010.
- Booker, John T. „The *Immoralist* and the Rhetoric of First-Person Narration“. *Studies in 20th Century Literature*, 2, 1 (1977): 5–22. DOI: 10.4148/2334-4415.1043
- Bor, Vane, i Marko Ristić. *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.
- Boros Azzi, Marie-Denise. „L’Acte Gratuit: Une Mise en Abyeme du Processus Créateur chez André Gide“. *Modern Language Studies*, 15, 4 (1985): 124–134.
- Brantlinger, Patrick. „The Gothic Origins of Science Fiction“. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 14, 1 (1980): 30–43.
- Brebanović, Predrag. „Prase umotano u *Danas*“. *Reč*, 58, 4 (2000): 123–144.
- Brebanović, Predrag. *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića*. Beograd: Fabrika knjiga, 2006.
- Brebanović, Predrag. *Antitetički kanon Harolda Blooma*. Beograd: Fabrika knjiga, 2011.
- Brée, Germaine. „Time Sequences and Consequences in the Gidian World“. *Yale French Studies*, 7 (1951): 51–59.
- Breton, André. *Anthologie de l’humour noir*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1940.
- Breton, André. *Les vases communicants*. 2e éd. Paris: Gallimard, 1955.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. by Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.
- Breton, André. „Limits not frontiers of surrealism“. *Surrealism*, ed. by Herbert Reed. London: Faber and Faber, 1971. 95–116.



Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Prev. Lela Matić, Nikola Trajković. Kruševac: Bagdala, 1979.

Breton, André. *Qu'est-ce que le surréalisme?* Paris: Actual, Le temps qu'il fait, 1986.

Brivic, Sheldon. *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Brodeur, Pierre-Olivier. „Pourquoi l'antiroman?“ *French Studies Bulletin* 32, 119 (2011): 28–31. DOI: <https://doi.org/10.1093/frebul/ktr010>

Broh, Herman. „Džejms Džojs i savremenost“. *Pesništvo i saznanje: eseji*. Prev. Svetomir Janković. Niš: Gradina, 1979. 141–167.

Brooker, Peter and Andrew Thacker. „General Introduction“. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol. I, ed. by Peter Brooker and Andrew Thacker. New York: Oxford University Press, 2009. 1–26.

Bubner, Rüdiger. „Hegel's Aesthetics – Yesterday and Today“. *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, ed. by Warren E. Steinkraus and Kenneth L. Schmitz. New Jersey [etc.]: Humanities press [etc.], 1980. 15–33.

Buchler, Danièle J. *Le bouffon et le carnavalesque dans le théâtre français, d'Adam de la halle à Samuel Beckett*. PhD Thesis. Adviser: W. C. Calin. University of Florida, 2003. University of Florida Libraries Catalogue, Online Resource: <https://archive.org/details/bouffonetlecarna00buch> 22.11.2016.

Buttler, Judith. *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1987.

Canalon, Elaine D. „Les Caves du Vatican: genre, sous-genre, inter-genre“. *French Forum*, 16, 3 (1991): 305–316.

Carre, Marie-Rose. „La NRF et André Gide face à l'insurrection Dada“. *The French Review*, 39, 1 (1965): 57–68.

Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du Roman*. Paris: DUNOD, 1996.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman, 1922–1950*. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Surrealism*. Trans. by Vivian Folkenflik. New York: Columbia University Press, 1990.

Clark, Hilary A. „Encyclopedic Discourse“. *SubStance*, 21, 1, 67 (1992): 95–110.

Clery, E. J. „The genesis of 'Gothic' fiction“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. By Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 21–39.

Cohen, Gustave. *La littérature romanesque au XII<sup>ème</sup> siècle*. Paris. Centre de Documentation Universitaire, 1964.

Cohen, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. University of California Press, 1995.

Cohn, Dorrit. „Metalepsis and Mise en Abyme“; translated by Lewis S. Gleich. *Narrative*, 20, 1 (2012): 105–114. DOI: 10.1353/nar.2012.0003

Colby, Elbridge. *The Echo-Device in Literature*. New York: The New York Public Library, 1920.

Collani, Tania. „Les avant-gardes et la narration“. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 (2013). <http://narratologie.revues.org/6661> [25. 3. 2017].

Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon. *Dictionnaire infernal: répertoire universel des êtres, des personnages, des livres... qui tiennent aux esprits, aux demons...* (6e éd.). Paris: H. Plon, 1863. Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36576801h>, [28. 12. 2015].

Colletti, Lucio. *Marksizam i Hegel*. Prev. Ivan Vejvoda. Beograd: Nolit, 1982.

Colonna, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistics. Doctorat de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Directeur Gérard Genette. French. <tel-00006609>

Combe, Dominique. „Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry: une phénoménologie de la lecture“. *Littérature*, 59, 3 (1985): 57–70. DOI : 10.3406/litt.1985.2252

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Editions du Seuil, 1979.

Cook, Daniel J. *Language in the philosophy of Hegel*. The Hague; Paris: Mouton, 1973.

Coulet, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution, tome I (Histoire du roman en France)*. Paris: Armand Collin, 1967.

Craven, J. B. *Doctor Robert Fludd (Robertus de Fluctibus), the English Rosicrucian: life and writings*. Kirkwall: William Peace & Son, 1902. Haiti trust. Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/umn.31951002098187x>

Crnjanski, Miloš. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Prir. Zoran Avramović. Beograd: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, 1992.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revised by C. E. Preston. London, New York: Penguin Books, 1999.

Culler, Jonathan. „Apostrophe“. *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London and New York: Routledge, 1981. 149–171.

Culler, Jonathan. „Toward a Theory of Non-Genre Literature“. *Theory of the Novel: A Historical Approach*, ed. by Michael McKeon. Baltimor & London: The Johns Hopkins University Press, 2000. 51–56.

Curtius, Ernst Robert. *Eseji iz evropske književnosti*. Prev. Emilija Grubačić. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964.

Ćosić, Bora. „Marko Ristić, jedna porodična drama“, *Gordogan*, 10, 28 (1988): 35–97.

Dällenbach, Lucien. „Reflexivity and Reading“; trans. by Annette Tomarken. *New Literary History*, 11, 3 (1980): 435–449.

Damjanov, Sava. „Vidaković, moderniji od Vuka“. *Polja*, 33, 342/343 (1987): 332–336.

Davies, Owen. *Grimoires: A History of Magic Books*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

De Biasi, Pierre-Marc. „Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work“. *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, ed. by Daniel Ferrer, Jed Deppman, and Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 36–68.

De Man, Paul. „Autobiography as De-facement“. *MLN*, 94, 5 (1979): 919–930.

Dedinac, Milan. *Od nemila do nedraga: 1921–1956*. Beograd: Nolit, 1957.

Deppman, Jed, Daniel Ferrer, and Michael Groden (eds.). *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Derida, Žak. *Uliks gramofon: da-govor kod Džojlsa*. Prev. Aleksandra Mančić Milić. Beograd: Rad, 1997.

Derida, Žak. *Politike prijateljstva*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Beogradski krug, 2001.

Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo: Šahinpašić, 2007.

Derrida, Jacques. „Two Words for Joyce“. *Derrida and Joyce: texts and contexts*, ed. by Andrew J. Mitchell and Sam Slote. Albany, NY: State University of New York Press, 2013. 22–40.

Dijk, Teun A. van, (ed.). *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Los Angeles [etc.]: Sage Publications, 2011.

Dikro, Osvald, i Cvetan Todorov. *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*. 2. Prev. Sanja Grahek i Mihajlo Popović. Beograd: Prosveta, 1987.

Dionne, Ugo, et Francis Gingras. „Présentation: l'usure originelle du roman: roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution“. *Études françaises*, 42, 1 (2006): 5–21. DOI: 10.7202/012921ar

Dionne, Ugo. *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris: Editions du Seuil, 2008.

Dojčinović, Biljana. „Predgovor modernizmu: o petici Henrija Džejmsa“. U: Henri Džejms. *Budućnost romana*. Prir. Biljana Dojčinović. Beograd: Službeni glasnik, 2012. 7–45.

Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. Zagreb: Disput, 2009.

Donat, Branimir. „Onirocritique ili doba sumnje?“ *Delo*, IX, 8–9 (1963): 997–1017.

Donat, Branimir. „Putovi i stranputice nadrealističkog romana“, *Pitanja* 4, 40 (1972): 1845–1866.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.

Dudley, Will. „Telling the Truth: Systematic Philosophy and the Aufhebung of Poetic and Religious Language“. *Hegel and Language*, ed. by Jere Surber. Albany, NY: SUNY Press, 2006. 127–141.

Đorđević, Milentije M. *Književno delo Aleksandra Vuča (nadrealizam, poezija, roman i poetika): doktorska disertacija*. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd, 1992. PĐ 16514.

Đukić, Marjana. *U potrazi za romanom: francuski roman srednjeg, XVI i XVII vijeka*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost, 2011.

Džejmson, Fredrik. *Marsizam i forma: dijalektičke teorije književnosti XX veka*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Nolit, 1974. 171–214.

Džejmson, Fredrik. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad, 1984.

Džojs, Džejms. *Uliks*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2008.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

- Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Prev. Nika Milićević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1965.
- Eko, Umberto. *Granice tumačenja*. Paideia: Beograd, 2001.
- Ejhenbaum, Boris. *Književnost*. Izbor Aleksandar Petrov; prev. Marina Bojić. Beograd: Nolit, 1972.
- Elez, Vesna. „Le diable et la leçon panthéiste dans la *Tentation de saint Antoine et Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert“. *Filološki pregled*, 1–2 (2008): 53–65.
- Eliade, Mircea. *Okultizam, magija i pomodne kulture: eseji s područja komparativne religije*. Prev. Ljiljana Filipović. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Ellmann, Richard (ed.). *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber, 1975.
- Erkolino, Stefano. „Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi“. *Polja*, 497 (2016): 128–140.
- Fairclough, Norman. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London and New York: Longman, 1995.
- Fargnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc., 2006.
- Felman, Šošana. „S onu stranu Edipa: uзорita priča psihoanalize“; prev. Alida Matić-Bremer. *Književna kritika*, 19, 1 (1988): 64–92.
- Ferenczi, Sándor, Karl Abraham, Ernst Simmel, and Ernest Jones. *Psycho-Analysis And The War Neuroses*. Introduction By Prof. Sigm. Freud. London, Vienna, New York: The International Psycho-Analytical Press, 1921.
- Ferguson, John. *Bibliographical notes on histories of inventions and books of secrets*. Glasgow: Strathern & Freeman, 1896.
- Ferrer, Daniel. „Circe, regret and regression“. *Post-structuralist Joyce: essays from the French*, ed. by Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 127–142.
- Ferrer, Daniel, and Michael Groden. „Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism“. *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, ed. by Daniel Ferrer, Jed Deppman, and Michael Groden Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 1–16.
- Field, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. London: The Macmillan Press, 1989.
- Fishburn, Evelyn. „A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes“. *Occasional Papers*, No. 26. London: Institute of Latin American Studies, University of London, 2002. 1–23.

Flaker, Aleksandar. „Roman“. *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov, [Beograd: Institut za književnost i umetnost], 2001. 711–715.

Fletcher, John. „The sins of the fathers: the persistens of Gothic“. *Romanticism and Postmodernism*, ed. by Edward Larrissy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 113–140.

Flober, Gistav. *Iskušanje svetog Antonija*. Prev. Milica Carcaračević. Beograd: Mono&Manana, 2005.

Fludd, Robert. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*. Oppenheimii: Aere Johan-Theodori de Bry: anno 1617–1621. HathiTrust's digital library. Tome 1: <https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t19k54m9p> ; Tome 2: <http://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t2x35kv1c>. [30.11.2016]

Fludernik, Monika. „Second Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist“. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18 (1993): [217]–247.

Fludernik, Monika. „Introduction: Second-person Narrative and Related Issues“. Harold F. Mosher (Hrsg.): *Second-person narrative*, Dekalb, Ill.: Northern Illinois Univ., 1994. (Style; 28,3): 281–311.

Fludernik, Monika. „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“. Harold F. Mosher (Hrsg.): *Second-person narrative*, Dekalb, Ill.: Northern Illinois Univ., 1994a. (Style; 28,3): 445–479.

Fludernik, Monika. „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. *Style*, 37, 4 (2003): 382–400.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London [etc.]: Harcourt, Inc., 1955.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

Foucault, Michel. „La Bibliothèque fantastique“. *Travail de Flaubert*, éd. Gérard Genette, Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1983. 103–122.

Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 1991.

Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji*. Prev. Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1984.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova I*. Prev. Albin Vilhar. Novi Sad: Matica srpska, 1984a.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova II*. Prev. Albin Vilhar. Novi Sad: Matica srpska, 1984b.

- Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva. Ja i ono*. Prev. Mirjana Avramović; stručna redakcija i pogovor Žarko Trebješanin. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. by David McLintock. London: Penguin Books, 2003.
- Frojd, Sigmund, i Josef Brojer. *Studije o histeriji*. Prev. Stevan Jovanović. Beograd: Čigoja štampa, 2004.
- Frojd, Sigmund. „Totem i tabu“; prev. Pavle Milekić. *Antropološki ogledi: kultura, religija, umetnost*. Prir. Žarko Trebješanin. Beograd: Prosveta, 2011. 157–305.
- Frojd, Sigmund. *Porodični roman neurotičara i drugi spisi*. Prir. i prev. Jovica Aćin. Beograd: Službeni glasnik, 2011a.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Fuko, Mišel. „Oko moći“; prev. Olja Petronić. U: Džeremi Bentam. *Panoptikon ili nadzorna zgrada*. Prev. Uroš Tomić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2014. 9–28.
- Fuko, Mišel. „Šta je autor?“ *Književna kritika*, XV, 5 (1983): 32–45.
- Fuko, Mišel. „Uvod u prestup“; prev. Dragana Starčević. *Reč*, 5, 45 (1998): 62–72.
- Garçon, Maurice, et Jean Vinchon. *Le Diable*. Paris: Galimard, 1926.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- Gasparini, Philippe. „Autofiction vs autobiographie“. *Tangence*, 97 (2011): 11–24. DOI: 10.7202/1009126ar
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997a.
- Gibian, George. „Karel Capek's Apocrypha and Franz Kafka's Parables“. *American Slavic and East European Review*. 18, 2 (1959): 238–247.

Gilfoyle, Timothy J. „Prostitutes in History: From Parables of Pornography to Metaphors of Modernity“. *The American Historical Review*, 104, 1 (1999): 117–141.

Girard, René. *Deceit, Desire, and The Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. by Yvonne Freccero. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins Press, 1965.

Goethe, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Herausgegeben von Peter Sprengel. München: Carl Hanser, 1985.

Goldman, Lisjen. *Za sociologiju romana*. Prev. Branko Jelić. Beograd: Kultura, 1967.

Gollut, Jean-Daniel. *Conter les rêves: la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: José Corti, 1993.

Grdan, Lada. *Zenit i simultanzizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Green, Dennis Howard. *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Greet, Anne Hyde. „Max Ernst and the Artist's Book: From *Fiat modes* to *Maximiliana*“. *Max Ernst: beyond surrealism : a retrospective of the artist's books and prints*, ed. by Robert Rainwater. New York; Oxford: The New York Public Library: Oxford University Press, 1986. 94–156.

Grell, Isabelle. „Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'AUTOFICTION“. *Genèse et Autofiction*, dir. Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet avec la collaboration d'Isabelle Grell. Academia Bruylant, 2007. 39–51.

Grell, Isabelle. „Du MONSTRE au Fils“. Site *Serge Doubrovsky: comment le monstre devint fils. Travaux génétiques en cours de l'équipe AUTOFICTION*, <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>, 2007a.

Haberstich, David. „Gide and the Fantasts: The Nature of Reality and Freedom“. *Criticism*, 11, 2 (1969): 140–150.

Hägg, Tomas. „The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms“. *The Novel. Volume 1: History Geography and Culture*, ed. by Franco Moretti. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006. 125–155.

Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Prev. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit, 1976.

Handelman, Susan A. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany, NY: State University of New York Press, 1982.

Harvud, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Prev. Đorđe Krivokapić. Beograd: Clio, 1998.



Hay, Louis. „Genetic Criticism: Origins and Perspectives“. *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, ed. by Daniel Ferrer, Jed Deppman, and Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 17–27.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika II*. Prev. Vlastimir Đaković. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Prev. Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986a.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Fenomenologija duha*. Prev. Nikola M. Popović; predgovor Veljko Korać; stručna redakcija Gligorije Zaječaranović. Beograd: BIGZ, 1979.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciklopedija filozofijskih znanosti*. Prev. Viktor D. Sonnenfeld. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Osnovne crte Filozofije prava*. Prev. Danko Grlić. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1989.

Hinds, Leonard. „The Comedy of Authorship in Charles Sorel's *Le Berger Extravagant*“. *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*, VI, 2 (1992): 209–222.

Hinds, Leonard. *Narrative Transformations from L'Astree to Le Berger extravagant*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2002.

Hocke, Gustav René. *Manirizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja: prilozi poredbenoj povijesti evropske književnosti*. Prev. Ante Stamać. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.

Hodgson, Richard G. „Du *Francion* de Sorel au *Pharsamon* de Marivaux: histoire de la folie à l'âge d e l'anti-roman“. *La Naissance du roman en France: topique romanesque de L'Astrée à Justine*, actes édités par Nicole Boursier et David Trott. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990. 29–38.

Hogle, Jerrold E. „Introduction: The Gothic in Western Culture“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. By Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1–20.

Holzberg, Niklas. *The Ancient Novel: An Introduction*. Transl. by Christine Jackson-Holzberg. London, New York: Routledge, 1995.

Horvat, Oto, (prir.). „Ekfrazza“. *Polja*, LIV, 457 (2009): 46–144.

Hubert, Renée Riese. *Surrealism and the book*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Hume, Robert D. „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“. *PMLA*, 84, 2 (1969): 282–290.

Huot, Sylvia. „The manuscript context of medieval romance“. *The Cambridge Companion to medieval romance*, ed. by Roberta L. Krueger. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 60–77.

Husson, Bernard. „Preface“. *Le Grand et Le Petit Albert*. Paris: Editions Pierre Belfond, 1970.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Hyppolite, Jean. *Studije o Marksu i Hegelu*. Prev. Rade Kalanj i Vjekoslav Mikecin. Zagreb: Školska knjiga, 1977.

Ivšić, Radovan. „Kad nema vjetra, pauci...“. *U nepovrat: članci, razgovori i dokumenti 1956–1989*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990. 87–106.

Jameson, Fredric. „Ulysses in History“. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2007. 137–151.

Janjion, Marija. *Romantizam, revolucija, marksizam*. Prev. Stojan Subotin. Beograd: Nolit, 1976.

Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije: izbor studija*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Nolit, 1978.

Jay, Martin. „The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism“. *Visual Anthropology Review*, 7, 1 (1991): 15–38.

Jeannelle, Jean-Louis, et Catherine Viollet (dir.). *Genèse et autofiction*. Avec la collaboration d'Isabelle Grell. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007.

Jeremić, Dragan. *Narcis bez lica*. Beograd: Nolit, 1981.

Jerkov, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo; Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks, 1992.

Jerkov, Aleksandar. „Imanentna poetika“. *PH1: godišnjak za hermeneutička istraživanja*, ur. Dragan Stojanović. Beograd: Dragan Stojanović et al., 1997. 9–27.

- Jerkov, Aleksandar. „Roman i tekst: Enciklopedijski model u književnosti“. *PH2: godišnjak za hermeneutička istraživanja*, ur. Dragan Stojanović. Beograd: Dragan Stojanović et al., 1998. 7–35.
- Jerkov, Aleksandar. „Od enciklopedizma do metafikcije“. *PH4: godišnjak za hermeneutička istraživanja*, ur. Dragan Stojanović. Beograd: Dragan Stojanović et al., 2000. 52–88.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha. Knj. 1, De/konstitucija*. Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha. Knj. 2, Samo/osporavanje*. Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010a.
- Jevremović, Petar. *Psihoanaliza i ontologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998.
- Jevremović, Petar. „Džojis i psihoanaliza“. *Treći program*, 119/120 (2003): 269–282.
- Jevremović, Petar. *Logos/Polytropos: ka hermeneutici usmenog govora*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Jiwani, Yasmin and John E. Richardson. „Discourse, Ethnicity and Racism“. *Discourse studies: a multidisciplinary introduction*, ed. by Teun A. van Dijk. Los Angeles [etc.]: Sage Publications, 2011. 241–262.
- Johnson, Barbara. „Apostrophe, Animation, and Abortion“. *Diacritics*, 16, 1 (1986): 28–47.
- Johnson, Jeri. „Introduction“. In: Joyce, James. *Ulysses. The 1922 text*. Ed. by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2008. ix–xxxvii.
- Johnson, Kendall. „Haunting Transcendence: The Strategy of Ghosts in Bataille and Breton“. *Twentieth Century Literature*, 45, 3 (1999): 347–370.
- Jokanović, Vladimir i dr. *Bibliotekarski leksikon*. Beograd: Nolit, 1984.
- Josipović, Sandra. *Engleski modernizam u srpskoj književnoj kritici: doktorska disertacija*. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2010.
- Jovanović, Đorđe. *Andre Žid ili Nemoć dekadentnog individualizma*. Beograd: Naša stvarnost, 1940.
- Joyce, James. „Ulysse, fragments“. *Commerce*, I, 1 (été 1924): 121–158.
- Joyce, James. *Letters of James Joyce*. Vol. 1, ed. by Stuart Gilbert. London: Faber and Faber, 1957.

- Joyce, James. *Ulysses*. The 1922 text. Ed. by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Jullien, Dominique. „Anecdotes, 'Faits Divers', and the Literary“. *SubStance*, 38, 1, 118 (2009): 66–76.
- Kacandes, Irene. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Kadić, Ante. „The Ideological Conflict between Milos Crnjanski and Marko Ristić“. *Serbian Studies*, 2, 4 (1984): 41–55.
- Kafka, Franc. *Presuda: sabrane pripovetke*. Prev. Branimir Živojinović. Beograd: Laguna, 2013.
- Kangrga, Milan. *Hegel–Marks: neki osnovni problemi marksizma*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Suočjenja*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. „Marko Ristić – poezija, roman, esej“. U: Marko Ristić. *Knjiga poezije*. Beograd: Nolit, 1984. 9–51.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. „'Naknadni dnevnik' Marka Ristića“. U: Marko Ristić. *12 C (Pariz, 8. 11 – 12. 12. 1962)*. Prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić. Sarajevo: „Oslobođenje“, 1989. 485–511.
- Kenner, Hugh. *Ulysses*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- Ketig, Tomislav. „Prvi jugoslovenski anti-roman“. *Sanjari i fotografiji zore*. Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica, 1975. 22–35.
- Kibédi Varga, Áron. „Le roman est un anti-roman“. *Littérature*, 48 (1982): 3–20. DOI: 10.3406/litt.1982.2174
- Kiš, Danilo. *Po-etika*. Beograd: Nolit, 1972.
- Kiš, Danilo. *Po-etika*. Knj. 2. Novi Beograd: Predsedništvo Konferencije Saveza studenata Jugoslavije, 1974.
- Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1978.
- Kiš, Danilo. *Mansarda: satirična poema*. Beograd: Arhipelag, 2011.
- Kiš, Danilo. *Peščanik*. Beograd: Arhipelag, 2011a.
- Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd: Arhipelag, 2014.

Kleiber, Pierre-Henri. *Les Dictionnaires surréalistes (1924–1976). Alphabet et déraison*. Paris: Honoré Champion, 2013.

Klein, Richard. „'Bénédiction' / 'Perte d'Auréole': Parables of Interpretation“. *MLN*, 85, 4 (1970): 515–528.

Knight, Alan E. „The Medieval Theater of the Absurd“. *PMLA*, 86, 2 (1971): 183–189.

Kojève, Alexandre. *Kako čitati Hegela*. Prev. Anđelko Habazina. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964.

Kolen de Plansi, Žak Alben Simon. *Rečnik pakla: integralni tekst prvog izdanja*. Prev. Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Kon, Dorit. „Autonomni monolog“; prev. Adrijana Marčetić. *Treći program*, 137/138 (2008): 159–183.

Konstantinović, Rade. „O umnom i bezumnom (Pismo Marku Ristiću)“. *Danas* (25. 10. 1961): 4.

Konstantinović, Radomir. „Aleksandar Vučo“. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Knj. 8. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983. 395–456.

Konstantinović, Radomir. „Marko Ristić“. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Knj. 7. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983a. 213–270.

Kostić, Đorđe. *Do Nemogućeg*. Beograd: Nolit, 1972.

Kristeva, Julia. „Bataille, Experience and Practice“. In: *On Bataille: Critical Essays*, ed. by Leslie Anne Boldt-Irons. Albany: State University of New York Press, 1995. 237–264.

Krivokapić, Boro (prir.). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, 1980.

Krzywkowski, Isabelle. „Dématérialisation du roman“. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 (2013). URL : <http://narratologie.revues.org/6692> [25. 3. 2017].

Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960. The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. Edited by Jacques-Alain Miller. Trans. by Dennis Porter. New York and London: W. W. Norton & Company, 1992.

Lacan, Jacques. *The Psychoses 1955–1956. The Seminar of Jacques Lacan, Book III*. Edited by Jacques-Alain Miller. Trans. by Russell Grigg. New York and London: W. W. Norton & Company, 1997.

- Lacan, Jacques. *Écrits: the first complete edition in English*. Trans. by Bruce Fink. New York: W. W. Norton, 2006.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism Intersections*. Albany, N.Y.: SUNY, 1988.
- Lakan, Žak. *Spisi: izbor*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Larbaud, Valery. „James Joyce“. *La Nouvelle revue française*, tome XVIII (1. avril 1922): 385–409.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Latham, Sean and Robert Scholes. „The Rise of Periodical Studies“. *PMLA*, 121, 2 (2006): 517–531.
- Laube, Heike. *Les Surréalistes sans le savoir oder die gothic novel aus surrealistischer Sicht*. 1997.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno: ogledi*. Prev. Ivanka Pavlović. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.
- LeBrun, Annie. „Les premiers romans noirs ou l'ébauche d'une science révolutionnaire“. *Breche*, 8 (1965): 31–35.
- Leiner, Wolfgang. „Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 74, 2 (1964): 97–129
- Lejeune, Philippe. „The Autobiographical Pact“. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 3–30.
- Lejeune, Philippe. *On Diary*. Ed. by Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Trans. By Katherine Durnin. Honolulu: The University Of Hawai'i Press, 2009.
- Lukács, Georg. *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Prev. Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.
- MacCannell, Juliet Flower. „Oedipus Wrecks: Lacan, Stendhal and the Narrative Form of the Real“. *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, ed. by Robert Con Davis. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1983. 910–940.
- Magee, Glenn Alexander. *Hegel and the Hermetic tradition*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

- Magee, Glenn Alexander. *The Hegel Dictionary*. New York: Continuum, 2010.
- Mahony, Patrick J. *Psychoanalysis and Discourse*. London & New York: Tavistock Publications Ltd, 1987.
- Majetić, Alojz. „Zaboravljeni antiroman“. *Telegram*, 4, 167 (5. 7. 1963): 5.
- Maleval, Jean-Claude. *La forclusion du Nom-du-père: le concept et sa clinique*. Paris: Edition du Seuil, 2000.
- Mancing, Howard. „Bakhtin, Spanish Literature, and Servantes“. *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, ed. by Francisco La Rubia Prado. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2000. 141–161.
- Marčetić, Adrijana, Isabelle Grell, Dunja Dušanić, (dir.). *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes = Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Beograd: Faculté de philologie, 2014.
- Marković, Veselin. *Marsel Prust i drugi realisti*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 1996.
- Marx, Karl. *Kapital: kritika političke ekonomije*. Prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković. Beograd: BIGZ, Prosveta, 1973.
- Maslić, Miljkan, *Šuma i sjekira: analiza tekstova beogradskog nadrealizma*. Zagreb: SKD Prosvjeta, 2008.
- Matić, Dušan. „Uvodna beleška za ponovno čitanje Andre Žida“. U: Andre Žid. *Imoralist*. Beograd: Nolit, 1956. 5–22.
- Matthews, J. H. „The Right Person for Surrealism“. *Yale French Studies*, 35 (1965): 89–95.
- Matthews, J. H. *Surrealism and the Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.
- Maurer, Evan M. „Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst“. *Max Ernst: Beyond Surrealism: A Retrospective of the Artist's Books and Prints*, ed. by Robert Rainwater. New York, Oxford: The New York Public Library: Oxford University Press, 1986. 37–93.
- Maxwell J. *La Magie*. Paris: Flammarion, 1923.
- McEvoy, Emma. „Gothic and the Romantics“. *Routledge companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy. New York: Routledge, 2007. 19–28.
- Melman, Charles. „Foreclosure“. *International Dictionary of Psychoanalysis*, ed. by Alain de Mijolla. Detroit, New York [etc.]: Thomson Gale, 2005. 595–596.

- Mendelson, Edward. „Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon“. *MLN*, 91, 6, (1976): 1267–1275.
- Meseguer Paños, Elena. „Les Caves du Vatican, ou la sotie de l'acte gratuit“. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 5 (2009): 251–264.
- Miles, Robert. „Eighteenth-century Gothic“. *Routledge companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy. New York: Routledge, 2007. 10–18.
- Miles, Robert. „The Eye of the Pover: Ideal Presence and Gothic Romance“. *Gothic Studies*, 1, 1 (1999): 10–30. DOI: <http://dx.doi.org/10.7227/GS.1.1.2>.
- Milisavljević, Vladimir. *Identitet i refleksija: problem samosvesti u Hegelovoj filozofiji*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Mills, Kevin. „Parables, A—Z“. *The Yearbook of English Studies*, 39, 1/2 (2009): 186–198.
- Milojević, Miloje. *Sobareva metla: baletska groteska u jednom činu = Le balai du valet: ballet-grotesque à une partie*; tekst Marko Ristić. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1981.
- Miočinović, Mirjana. „Predgovor“. *Drama: rađanje moderne književnosti*, prir. Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1975. 7–29.
- Mitchell, W. J. T. „Spatial form in Literature: Toward a General Theory“. *The Language of Images*, ed. by W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 271–299.
- Morgan, Jack. *The biology of horror: Gothic literature and film*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.
- Morrisette, Bruce. „Un Héritage d'André Gide: La Duplication Intérieure“. *Comparative Literature Studies*, 8, 2 (1971): 125–142.
- Mundy, Jennifer (ed.). *Surrealism: Desire Unbound*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Murphy, J. Stephen. „The Serial Reading Project“. *Journal of Modern Periodical Studies*, 1, 2 (2010): 182–192.
- Nadrealizam. Postandrealizam. Socijalna umetnost. Umetnost NOR-a. Socijalistički realizam*. Katalog. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Nancy, Jean-Luc. *Hegel: The Restlessness of the Negative*. Trans. Jason Smith and Steven Miller. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
- Nash, John. „Genre, place and value: Joyce's reception, 1904–1941“. *James Joyce in Context*, ed. by John Mccourt. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 41–51.



Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar. „Metanarration and Metafiction“, Paragraph 1. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [8. 8. 2016]

Nikolić, Milica. „Jer između levog i desnog poređenja nema“. U: Marko Ristić. *Književna politika: članci i pamfleti*. Beograd: Rad, 1979. 319–341.

Nisard, Charles. *Histoire des livres populaires ou De la littérature du colportage: depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage*. 2e éd., revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris: Éditeur de la société des gens de lettre, 1864.

Nojman, Iver B. *Značenje, materijalnost, moć: uvod u analizu diskursa*. Prev. Ratka Krsmanović. Beograd: Centar za civilno-vojne odnose: Alexandria Press, 2009.

Novaković, Darko. „Uvod“. U: Ksenofont Efeški. *Efeške priče; Nepoznati autor. Pripovijest o Apoloniju, kralju tirscome*. Zagreb: SNL, 1980. 5–69.

Novaković, Jelena. *Bretonov nadstvarni svet*. Beograd: Naučna knjiga, 1991.

Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga, 2002.

Novaković, Jelena. „Paratextes surréalistes: les préfaces de Breton i de Ristić“. *Nadrealizam u svom i našem vremenu / Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui*, ur. Jelena Novaković. Beograd: Filološki fakultet, 2007. 33–41.

Novaković, Jelena. „*Sans mesure* de Marko Ristić ou le 'roman sans roman'“. *Филолошки преглед: часопис за страну филологију*, XXXIX, 2 (2012): 17–26.

Novaković, Jelena. „Natali Sarot i novi roman“. U: Natali Sarot. *Doba sumnje: ogledi o romanu*. Beograd: Plavi jahač, 2013. 93–106.

O'Brien, Justin. „Gide's Fictional Technique“. *Yale French Studies*, 7 (1951): 81–90.

Ognjanović, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.

O'Neill Surber, Jere, (ed.). *Hegel and language*. Albany, NY: SUNY, 2006.

O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: reading narrative theory*. Toronto [etc.]: University of Toronto Press, 1994.

O'Nil, Judžin. „Beleške o maskama“. *Drama: rađanje moderne književnosti*, prir. Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1975. 296–298.

Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. The Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom. Eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Parino, Andre, i Andre Breton. *O nadrealizmu. Razgovori na radiju (1913–1952)*. Prev. Jelena Novaković. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Pasco, A. H. „The Artistry of Gide's Onomastics“. *MLN*, 86, 4 (1971): 523–531.
- Pavličić, Pavao. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“. *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Zvonko Maković et al. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. 157–195.
- Peković, Slobodanka. „Apostrofa“. *Rečnik književnih termina*. Gl. i od. ur. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov [Beograd: Institut za književnost i umetnost], 2001. 48.
- Peković, Slobodanka. „Eho“. *Rečnik književnih termina*. Gl. i od. ur. Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Banja Luka: Romanov, 2001. 173.
- Peričić, Helena. „Joyce u hrvatskoj književnoj kritici 1919.-1941.“ *Prvi hrvatski slavistički kongres*, III, ur. Stjepan Damjanović. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1999. 49–62.
- Perišić, Igor. *Utopija smeha: vidovi komike i smeha u romanima Mrtve duše Nikolaja Gogolja, Uliks Džejmsa Džojlsa i Zlatno runo Borislava Pekića*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Peterson, R. G. „Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature“. *PMLA*, 91, 3 (1976): 367–375.
- Phelps, William Lyon. *The Beginnings of the English Romantic Movement: A Study in Eighteenth Century Literature*. Boston: Ginn&Company Publishers, 1902.
- Pichová, Dagmar. „Les lecteurs français de Don Quichotte: Pierre Perrault, Saint-Evremond, Charles Sorel“. *Sens Public* (2007): 1–8. 8/5/2007. Revue Web, <http://www.sens-public.org/spip.php?article403&lang=fr> [28. 3. 2017].
- Picot, Emile. „Introduction“. *Recueil général des sotties*. Tome premier. Publié par Emile Picot. Paris: Librairie de Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1902. iii-xxxii.
- Pogačnik, Jože. „Parabola“. *Rečnik književnih termina*. Gl. i od. ur. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov [Beograd: Institut za književnost i umetnost], 2001. 564–565.
- Popov, Jovan. *Klasicistička poetika romana*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2001.
- Popović, Koča, i Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.

Popović, Koča, i Marko Ristić. „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog“. U: Koča Popović. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog. Hronika lumbaga ili slavenska binda*. Prir. Gojko Tešić. Beograd: Prosveta, 1985. 7–122.

Pound, Ezra. *POUND / JOYCE: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. by Forrest Read. New York: A New Directions Book, 1967.

Prac, Mario. *Agonija romantizma*. Prev. Cvijeta Jakšić. Beograd: Nolit, 1974.

Prica, Slađana. *Andre Žid u srpskoj prevodnoj književnosti i književnoj kritici*. Magistarska teza. Filološki fakultet, 1995.

Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Proust, Marcel. *U traganju za izgubljenim vremenom. Sv. 9, Zatočenica I*. Prev. Vinko Tecilazić. Zagreb: Mladost: Zora, 1972.

Puhalo, Dušan. „Moralitet“. *Rečnik književnih termina*. Gl. i od. ur. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov [Beograd: Institut za književnost i umetnost], 2001. 488.

Puzić, Predrag. „Marko Ristić šalje u smrt“. *Večernje novosti* (31. 10. 2001). Online link preko: <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=654.0> [6. 2. 2017].

Rabaté, Jean-Michel. „Breton's Post-Hegelian Modernism“. *Extreme beauty: aesthetics, politics, death*, ed. by James E. Swearingen and Joanne Cutting-Gray. New York, London: Continuum, 2002. 17–28.

Raimond, Michel. *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: J. Corti, 1966.

Rainwater, Robert, (ed.). *Max Ernst: beyond surrealism : a retrospective of the artist's books and prints*. New York; Oxford: The New York Public Library: Oxford University Press, 1986.

Ramakers, Bart. „Dutch Allegorical Theatre: Tradition and Conceptual Approach“. *Urban Theatre in the Low Countries, 1400–1625*, ed. by Elsa Strietman and Peter Happé. Turnhout: Brepols Publishers, 2006. 127–147.

Ransijer, Žak. *Sudbina slika. Podela čulnog*. Prev. Olja Petronić. Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2013.

Rapti, Vassiliki. *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*. Burlington, VT: Ashgate, 2013.

Reardon, B. P. „General Introduction“. *Collected Ancient Greek Novels*, ed. by B. P. Reardon. Berkeley: University of California Press, 1989. 1–16.

- Reed, Herbert, (ed.). *Surrealism*. London: Faber and Faber, 1971.
- Reeve, Clara. „Preface“. *The Old English Baron: A Gothic Story*. 7th edition. London: Printed for J. Mawman, Poultry, 1802. v–xi.
- Rembo, Artur. *Sabrana poetska dela*. Prev. Nikolina Bertolino. Beograd: Paideia, 2004.
- Rialland, Ivanne. „C'est alors que le Corsaire Sanglot...". Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt“. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 (2009). URL: <http://narratologie.revues.org/1199> [25. 3. 2017].
- Rialland, Ivanne. „Faits divers et revues littéraires de l'orée des années 1920 à l'aube des années 1930: Action, La Révolution surréaliste, Bifur“. *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, 2012. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1746.php>. [15. 12. 2015].
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.
- Richardson, Brian. „The Poetics and Politics of Second Person Narrative“. *Genre* 24 (1991): 309–330.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- Richardson, Brian. „Singular Text, Multiple Implied Readers“. *Style* 41, 3 (2007) 259–274.
- Richter, David H. *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Bernard Grasset, 1972.
- Roberts, David, and Peter Murphy. *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. London, New York: Continuum, 2006.
- Ron, Moshe. „The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme“. *Poetics Today*, 8, 2 (1987): 417–438.
- Ruse, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*. Prev. Tamara Valčić Bulić. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Rutter, Benjamin. *Hegel on the Modern Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- S. D. „Festival Rastka Petrovića“. *NIN*, 2732 (8. maj 2003). Web: <http://www.nin.co.rs/2003-05/08/28756.html> [6. 2. 2017].

- Saglia, Diego. „The Exotic Politics of the Domestic: The Alhambra as Symbolic Place in British Romantic Poetry“. *Comparative Literature Studies*, 34, 3 (1997): 197–225.
- Saint-Amour, Paul K. *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Sarazak, Žan-Pjer, (prir.). *Leksika moderne i savremene drame. Istraživanje grupe „Poetika moderne i savremene drame“ iz Instituta za pozorišne studije Univerziteta Pariz III*. Prev. Mirjana Miočinović. Vršac: Književna opština Vršac, 2009.
- Sarot, Natali. *Doba sumnje: ogledi o romanu*. Prev. Jelena Novaković. Beograd: Plavi jahač group, 2013.
- Sartr, Žan Pol. „Predgovor“. U: Natali Sarot. *Portret nepoznatog: roman*. Prev. Živojin Živojnović. Novi Sad: Progres, 1960. 5–11.
- Sartr, Žan Pol. *Šta je književnost*. Izabrana dela, knj.6. Prir. Miloš Stambolić. Prev. Frida Filipović, Nikola Bertolino. Beograd: Nolit, 1981.
- Schwarz, Daniel R. „The Importance if Ian Watt's 'The Rise of the Novel'“. *The Journal of Narrative Technique*, 13, 2 (1983): 59–73.
- Simović, Slobodan. *Hegel i hermeneutika*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada; Beograd: Centar za filozofiju i društvenu teoriju Instituta društvenih nauka, 1989.
- Solers, Filip. „Pisanje i revolucija“; prev. Milan Komnenić. *Roman*, prir. Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit, 1975. 518–522.
- Somer, John. „The Self-Reflexive Arranger in the Initial style of Joyce's 'Ulysses'“. *James Joyce Quarterly*, 31, 2 (1994): 65–79.
- Sorel, Charles. *Le berger extravagant: où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poésie*. Paris: de Bray, 1628. Bibliothèque nationale de France: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372407233>
- Sorel, Charles. *L' Anti-Roman, où l'histoire du berger Lysis: accompagnée de ses remarques*; 1. Paris: de Bray, 1633. Bayerische Staatsbibliothek: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10098036-0>
- Sorel, Charles. *L' Anti-Roman, où l'histoire du berger Lysis : accompagnée de ses remarques*; 2. Paris: de Bray, 1634. Bayerische Staatsbibliothek: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10098037-6>
- Sorel, Charles. *La bibliothèque française*. Seconde edition. Paris: Compagnie des libraires du Palais, 1667. Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509501/f1.image.r=charles+sorel.langFR>

Spooner, Catherine. „Gothic in the Twentieth Century“. In: Spooner, Catherine, and Emma McEvoy, (eds). *Routledge companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007. 38–47.

Spooner, Catherine, and Emma McEvoy, (eds). *Routledge companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007.

Starobinski, Žan. *Kritički odnos*. Prev. Ivan Dimić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

Steel, David. „Gide et Freud“. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1 (1977): 48–74.

Stenzel, Hartmut. „Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et 'anti-roman' chez Charles Sorel“. *Dix-septième siècle*, 215 (2002/2): 235–250. DOI: 10.3917/dss.022.0235

Stojanović, Dragan. *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.

Suzuki, Michihiko. „Le 'je' proustien“. *Bulletin de la Societe des Amis de Marcel Proust*, 9 (1959): 69–82.

Swigger, Ronald T. „Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature“. *Comparative Literature Studies*, 12, 4 (1975): 351–366.

Syrový, Daniel. *Tilting at Tradition: Problems of Genre in the Novels of Miguel de Cervantes and Charles Sorel*. Amsterdam: Rodopi, 2013.

Szilárd, Lena. „Karnevalizacija“. *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 1, ur. Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1984. 49–59.

Šklovski, Viktor B. *Uskrsnuće riječi*. Prev. Juraj Bedenicki. Zagreb: Stvarnost, 1969.

Šlegel, Fridrih. *Razgovor o poeziji*. Prev. Dragomir Perović. Beograd: Rad, 1992.

Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi (izbor iz dela)*. Prev. Dragan Stojanović. Beograd: Zepter book world, 1999.

Šolem, Geršom. *Kabala i njena simbolika*. Prev. Eugen Verbar. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1981.

Tamagne, Florence. *A History of Homosexuality in Europe Volume I & II. Berlin, London, Paris 1919–1939*. New York: Algora Publishing, 2006.

Tešić, Gojko (prir.). *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989.

- Tinjanov, Jurij. „Književna činjenica“. *Poetika ruskog formalizma*, prir. Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta, 1970. 267–286.
- Tiryakian, Edward A. „Toward the Sociology of Esoteric Culture“. *American Journal of Sociology*, 78, 3 (1972): 491–512.
- Toburn, Nikolas. *Anti-knjiga: materijalni tekst i političko izdavaštvo*. Prev. Nebojša Pajić. Novi Sad: Centar za nove medije\_kuda.org, 2014.
- Todić, Milanka. „Cut and paste pictures in surrealism“. *Muzikologija*, 6 (2006): 281–301.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Topia, Andre. „The Matrix and the Echo: Intertextuality in Ulysses“. *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. by Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 103–126.
- Tzara, Tristan. „Essai sur la situation de la poésie“. *Le Surréalisme au service de la révolution*, 4 (1930): 15–23.
- Ujević, Tin. „Prekretničke dijalektike metamorfoze nadrealizma“. *Eseji I*. Odabrana dela Tina Ujevića. Knj. 4. Prir. Šime Vučetić. Zagreb: August Cesarec; Beograd: Slovo Ljubve, 1979. 226–232.
- Van Dijk, Teun A. (ed). *Discourse studies: a multidisciplinary introduction*. Los Angeles [etc.]: Sage Publications, 2011.
- Velek, Rene. *Kritički pojmovi*. Prev. Aleksandar I. Spasić, Slobodan Đorđević. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1966.
- Vinaver, Stanislav. *Citat Vinaver*. Prir. Gojko Tešić. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007.
- Vitanović, Slobodan. „Sotija“. *Rečnik književnih termina*. Gl. i od. ur. Dragiša Živković. Banja Luka: Romanov [Beograd: Institut za književnost i umetnost], 2001. 803.
- Vučelj, Nermin. *Andre Žid i poetika: ogled iz estetike književnog stvaranja*. Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović“, 2010.
- Wallis, Andrew. *Traits d'union: l'anti-roman et ses espaces*. Tübingen: Narr Verlag, 2011.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic story*. Edited with an introduction by W. S. Lewis; with explanatory notes and note on the text by Joseph W. Read, Jr. London [etc.]: Oxford University Press, 1969.

Walz, Robin. *Pulp surrealism: insolent popular culture in early twentieth century Paris*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Warlick, M. E. *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. University of Texas Press, 2001.

Warwick, Alexandra. „Victorian Gothic“. *Routledge companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner, and Emma McEvoy. New York: Routledge, 2007. 29–37.

Waters, Harold. „The Narrator, not Marcel“. *French Review*, 33 (1960): 389–392.

Watt, Ian. „Serious Reflections on 'The Rise of the Novel'“. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1, 3 (1968): 205–218.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Penguin Books, 1976.

Watts, Carol. „The Modernity of Sterne“. *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, ed. by David Pierce and Peter Jan de Voogd. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Routledge, 1984.

Weightman, John. „André Gide and the Homosexual Debate“. *The American Scholar*, 59, 4 (1990): 591–601.

Weir, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante, and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Weiss, Allen S. „An Anatomy of Anatomy“. *TDR (1988-)*, 43, 1 (1999): 137–144.

Weiss, Gilbert, and Ruth Wodak. „Introduction“. *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*, ed. by Gilbert Weiss and Ruth Wodak. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Wellek, René. *A history of modern criticism 1750–1950. The Romantic Age*. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

Wick, Robert. „Hegel's aesthetics: An overview“. *The Cambridge Companion to Hegel*, ed. by Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 348–377.

Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Wood, Allen. „Hegel and Marxism“. *The Cambridge Companion to Hegel*, ed. by Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 414–444.



Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbija, 2013.

Ženet, Žerar. *Umetničko delo: imanentnost i transcendentnost*. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Žid, Andre. „Imoralist“. *Imoralist*. Prev. Sima Pandurović. Beograd: Nolit, 1956. 23–118.

Žižek, Slavoj. „Kako shvatiti prelom avangarde“; prev. Dejan Poznanović. U: Gojko Tešić. *Avangarda i tradicija*. Beograd: Narodna knjiga, 2002. 112–117.

Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987.

Zogović, Mirka, (prir.). „Književnoteorijska misao italijanskog baroka“. *Dometi, jesenzima* (2005): 47–64.

Zogović, Mirka. *Barok: književna teorija i praksa*. Beograd: Narodna knjiga, 2007.

\*\*\*

Андоновска, Биљана. „Империјална омашка текста“. *Српски језик, књижевност, уметност*. књ. 2, *Империјални оквири књижевности и културе*, ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2010. 243–264.

Андоновска, Биљана. „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног“. *Књижевна историја*, XLIII, 145 (2011): 797–829.

Андоновска, Биљана. „Без-Нађе: 'Где престаје она, а где почиње сан?' или Како су волели Ристић и Бретон“. *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, *Жене, род, идентитет, књижевност*, ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011а. 239–282.

Андоновска, Биљана, Станислава Бараћ, и Милан Миљковић. „Дигитализација (књижевне) периодике и методологија њеног проучавања“. *Дигитализација културне и научне баштине, универзитетски репозиторијуми и учење на даљину*, Београд: Филолошки факултет, 2012. 443–463.

Андоновска, Биљана. „Дијалектика јавности: просвећеност, надреализам и публикације“. *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*, ур. Татјана Јовићевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012а. 357–381.

Андоновска, Биљана, и Видосава Голубовић. „'Исцелење': непозната песма из првобитне верзије збирке *Откровење* Растка Петровића“. *Књижевна историја*, XLV, 151 (2013): 893–926.

Андоновска, Биљана. „Ритуали преживљавања надреализма: од *Анатомије до Флоре* Оскара Давича“. *Песничка поетика Оскара Давича*, ур. Јован Делић, Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Библиотека шабачка, 2013а. 209–236.

Андоновска, Биљана. „Савремено проучавање периодике у Европи“ (Извештај са међународне конференције *The Magazine as Medium: Design, Materiality, and the Relationship Between Text and Non-Text in European Periodicals*, 5-6 October 2012, Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Belgium). *Књижевна историја*, XV, 149 (2013б): 367–363.

Андоновска, Биљана. „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немила до недрага* Милана Дединца“. *Поезија и поетика Милана Дединца*, ур. Слађана Јахимовић, Светлана Шеатовић Димитријевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 169–203.

Андоновска, Биљана. „Часопис као библиографија културе: часопис *Дело* и проучавање послератне књижевности и културе“. *Значај библиографије периодике за проучавање књижевности и културе*, ур. Весна Матовић, Ана Ћосић-Вукић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014а. 155–181.

Арагон, Луј. *Сељак из Париза*. Прев. Никола Бертолино. Београд: Просвета, 1964.

Бараћ, Станислава. „Критичка анализа дискурса“. *Књижевна историја* 43 (2011): 367–379.

Бараћ, Станислава. *Авангардна Мисао: авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

Бараћ, Станислава. *Феминистичка контрајавност: жанр женског портрета у српској периодици 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.

Белеслијин, Драгана. *Стеријине пародије: искушења (пост)модерног читања*. Београд: Службени гласник, 2009.

Бор, Ване. „Inkvilini“. *Немогуће* (1930): 79–84.

Бошковић, Драган. *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*. Београд: Службени гласник, 2008.

Бретон, Андре. *Нађа*. Прев. Јелена Новаковић. Београд: Нолит, 1999.

Бурдије, Пјер. *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*. Прев. Владимир Капор, Зорка Глушица, Јована Навалушић, Соња Гобец, Михајло Летајев. Нови Сад: Светови, 2003.

Владушић, Слободан. „Блискост два романа: лик у Стеријиним *Роману без романа* и Кишовој *Мансарди*“. *Свеске*, 9, 35 (1997): 93–98.

Волпол, Хорас. *Отрантски замак: готска прича*. Прев. Милена Дасукидис. Панчево: Mali Nemo, 2011.

Вучковић, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.

Гадамер, Ханс Георг. *Хегелова дијалектика*. Прев. Емина Перуничкић; избор текстова Илија Марић. Београд: Плато, 2003.

Гете, Ј. В. *Поезија и стварност*. Књ. 1. Прев. Ерих Кош и Јован Богичевић. Београд: Нолит, 1956.

Глушчевић, Зоран. „Документ времена и субјективно огледало (Марко Ристић: *Без мере*, Форум, Нови Сад, 1962. године)“. *НИН*, 633 (24. 2. 1963): 9.

Голубовић, Видосава и Станиша Тутњевић (ур.). *Српска авангарда у периодици*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.

Голубовић, Видосава. „*Собарева метла*: текст Марка Ристића за балетску гротеску Милоја Милојевића“. *Књижевна историја*, 100 (1996): 567–576.

Голубовић, Видосава. „*Светокрет* Виргила (Бранка Ве) Пољанског“. *Зборник у част Александра Петрова*, ур. Миодраг Матицки. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2004. 131–138

Голубовић, Видосава, и Ирина Суботић. *Зенит 1921–1926*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Народна библиотека Србије, СКД Просвјета, 2008.

Голубовић, Мирослав. *Тешка времена: трилогија*. Београд: М. Голубовић, 1972.

Давичо, Оскар. *Анатомија*. Београд: Издање надреалиста, 1930.

Дамјанов, Сава. „Стеријин *Роман без романа* као антиципација постмодерне прозе“. *Јован Стерија Поповић*, ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ, 2007. 395–401.

Дамјанов, Сава. *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник, 2011.

Данте, Алигијери. *Пакао*. Прев. Драган Мраовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.

Дасукидис, Милена. „Поговор“. У: Хорас Волпол. *Отрантски замак: (готска прича)*. Прев. Милена Дасукидис. Панчево: Mali Nemo, 2011.

Делић, Јован. „Ристићеве 'Маргиналије' и београдски надреализам“. *Књижевност*, 4 (1978): 488–494.

Делић, Јован. *Српски надреализам и роман*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.

Делић, Јован. „Корјени омама“. У: Александар Вучо. *Корен вида*. Београд: Просвета, 1983. 109–135.

Делић, Јован. „Данило Киш и српска традиција антиромана“. *Књижевна критика XXVII*, пролеће-лето (1998): 106–113.

Деретић, Јован. *Видаковић и рани српски роман*. Нови Сад: Матица српска, 1980.

Деретић, Јован. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. 4. издање. Београд: Просвета, 2004.

Душанић, Дуња. „Шта је аутофикција?“ *Књижевна историја*, 44, 148 (2012): 797–810.

Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Београд: Просвета, 1970.

Жид, Андре. „Странице из Лафкадиевог дневника“. *Путеви*, н. с., 2 (1923): 17–19.

Жид, Андре. *Ковачи лажног новца: роман*. Прев. Живојин Живојновић. Београд: Просвета, 1961.

Жид, Андре. *Подруми Ватикана: сотија*. Прев. Марко Ристић. Београд: Политика: Народна књига, 2004.

Јевремовић, Петар. *Лакан и психоанализа*. Београд: Плато, 2000.

Јејтс, Френсис А. *Херметичка филозофија и елизабетанско доба*. Прев. Милош Томин. Београд: Студентски културни центар, 1999.

Јерков, Александар. „Лексикографска парадигма“. *Књижевност* 2/3 (1990): 244–262.

Јерков, Александар. „Оквир, рам, пукотина – иманентна поетика Данила Киша“. *Данило Киш између Цетиња и панонског потопа*, зборник. Цетиње: Народна библиотека „Ђурђе Црнојевић“, 1993. 61–85.

Јовановић, Ђорђе. *Плати на носи: роман*. Београд: Просвета, 1948.

- Јовановић, Ивко. *Лиричар у епском: романи Александра Вуча*. Пирот: Дом културе, 1989.
- Јовић, Бојан. „Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата“. *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 14 (2013): 93–115.
- Јовић, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за језик и књижевност, 1994.
- Јовић, Бојан. *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига – Алфа: Институт за књижевност и уметност, 2005.
- Кашанин, Милан. „Александар Вучо“. *Сусрети и писма; Пронађене ствари; Мисли*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. 235–236.
- Кашанин, Милан. „Марко Ристић“. *Сусрети и писма; Пронађене ствари; Мисли*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. 237–238.
- Кораћ, Станко. *Српски роман између два рата: 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.
- Кош, Ерих. *Одломци сећања, писци 2*. Београд: Просвета, 1996.
- Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевност и латински средњи век*. Превео с немачког Јосип Бабић; цитате превели с латинског и грчког Дарко Тодоровић, са шпанског и француског Александра Манчић-Милић, са италијанског Зоран Радисављевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Ломпар, Мило и Зорица Несторовић, (ур.). *Становиште савремености и историјска прошлост: Књижевни историчар Јован Деретић*. Београд: Филолошки факултет; Ниш: Филозофски факултет, 2014.
- Матић, Душан. *Избор текстова*. Прир. Јован Христић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
- Матић, Душан. *Један вид француске књижевности*. Београд: Просвета, 1952.
- Матић, Душан. *Нова Анина балска хаљина*. Београд: Нолит, 1974.
- Мелетински, Јелеазар М. *Увод у историјску поетику епа и романа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- Милић, Новица. „Превинавероводилаштво“. *Књижевно дело Станислава Винавера*, ур. Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990. 359–371.
- Милосављевић, Драгиша. *Зограф Андрија Раичевић: епоха и дело*. Београд: Дерета; Ужице: Народни музеј; Прибој: Завичајни музеј, 2005.

Мирковић, Милосав. „Три мртва песника Марка Ристића“. *Mons Aureus*, 10, 35 (2012): 51–58.

Михајловић, Борислав. *Од истог читаоца*. Београд: Нолит, 1956.

Музеј примењене уметности. *Ново у колекцијама Аквизиције 2001–2010*. Београд: Музеј примењене уметности, 2010.

Ненин, Миљивој (М. Н.). „Марко Ристић: Без мере, Београд, 1986.“ *Летопис Матице српске*, 162, 438, 6 (1986): 990–991.

Ненин, Миљивој. *С мером и без ње: Марко Ристић и Милан Богдановић као антиподи*. Београд: Просвета; Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1993.

Ненин, Миљивој. „Писци са друге стране барикаде' у *Историји српске књижевности* Јована Деретића“. *Становиште савремености и историјска прошлост: Књижевни историчар Јован Деретић*, ур. Мило Ломпар и Зорица Несторовић. Београд: Филолошки факултет; Ниш: Филозофски факултет, 2014. 81-88.

Николић, Ненад. „Полемика Вука и Видаковића – рат култура“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 55, 3 (2007): 477–510.

Николић, Ненад. *Кастриране јуноше: жеља и приповедање у романима Милована Видаковића*. Нови Сад: Матица српска, 2004.

Новаковић, Јелена. *На рубу халуцинација: поетика српског и француског надреализма*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1996.

Новаковић, Јелена. „Трагање за идентитетом или мит о потпуном остварењу човека: Бретонове поетски романи“. У: Андре Бретон. *Нађа*. Прев. Јелена Новаковић. Нолит: Београд, 1999. 7–26.

Новаковић, Јелена. „Аутобиографски исказ у српском и француском надреализму“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 3 (2008): 655–665.

Павић, Милорад. *Рађање нове српске књижевности: историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.

Пантић, Михајло. „Јован Стерија Поповић: претеча модерног романијера“. *Јован Стерија Поповић*, ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ, 2007. 403–415.

Петров, Александар. „Периодика као жанр“. *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 17–43.

Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

Петровић, Предраг. *Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића*. Докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012. <http://phaidrabg.bg.ac.rs/o:5508>

Петровић, Предраг. *Откривање тоталитета: романи Растка Петровића*. Београд: Службени гласник, 2013.

Петровић, Растко. *Избор. 1, 1919–1924*. Прир. Марко Ристић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1958.

Петровић, Растко. *Есеји и чланци*. Прир. Јован Христић. Београд: Нолит, 1974.

Петровић, Растко. *Сабране песме*. Прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1989.

Попов, Јован. „Шарл Сорел, писац и теоретичар романа“. *Летопис Матице српске за књижевност и језик*, 47, 1 (1999): 35–48.

Поповић, Јован. „Напомена о писцу и књижи“. У: Ђорђе Јовановић. *Плати на носи: роман*. Београд: Просвета, 1948. 433–439.

Поповић, Јован Стерија. *Роман без романа*. Прир. Мирон Флашар. Београд: Нолит, 1982.

Поповић, Павле. *Милован Видаковић*. Београд: Г. Кон, 1934.

Пруст, Марсел. „Гледати је како спава“ (одломак из *Трагања*)“; прев. Марко Ристић. *Будућност*, III, 8 (15. 4. 1923): 378–382.

Радуловић, Немања. *Подземни ток: езотерично и окултно у српској књижевности*. Београд: Службени гласник, 2009.

Робер, Марта. „Причати приче“; прев. Љиљана Матић. *Летопис Матице српске*, 6 (1998): 809–832.

Робер, Марта. „Зашто роман?“; прев. Љиљана Матић. *Летопис Матице српске*, 5 (1998а): 895–913.

Росић, Татјана. *Произвољност дневника: романтичарски дневник у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.

Росић, Татјана. „Запечаћени рукопис, неотворено писмо: есеј 'Три мртва песника' Марка Ристића: Историја једног пријатељства и доминантни модели књижевне политике у српској култури“. (*Зло*)употребе историје у српској књижевности: од 1945. до 2000. године, ур. Драган Бошковић, Мирјана Детелић. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 2007. 17–31.

- Русе, Жан. *Нарцис романописац: оглед о првом лицу у роману*. Прев. Јелена Новаковић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Русо, Жан-Жак. *Исповести; Сањарије усамљеног шетача*. Прев. Радмило Стојановић, Боривој Глишић; Мира Вуковић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Савић Остојић, Бојан, (прир.). „Досије: Ремон Русел“. *Градина* 40–41 (2011): 91–148.
- Станић, Стеван. „Над спољним лицем једне књиге“. *Трибина* (9. 12. 1962)
- Стерн, Лоренс. *Тристрам Шенди: роман*. Прев. Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1955.
- Стојнић, Мила. „Руска књижевност у 'Предговору за неколико ненаписаних романа и Дневник тога предговора' Марка Ристића“. *Зборник Матице српске за славистику*, 48/49 (1995): 69–78.
- Тибодe, Албер. *Размишљања о роману*. Прев. Марко Видојковић. Београд: Просвета, 1955.
- Тодић, Миланка. *Немогуће: Уметност надреализма*. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.
- Тодић, Миланка. „Визуелна реторика и Фројдове идеје у српском надреализму“. *Фројд и(ли) Јунг: јубилеји 2015/2016*, ур. Драгана Михаиловић, Вука Јеремић. Београд: Филозофски факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015. 153–171.
- Тренковић, Вера. „Позив на читање књиге: Без мере Марка Ристића“. *Књижевност*, 42, 84, 6 (1987): 887–890.
- Троа, Кретјен де. *Парсифал или Легенда о светом гралу*. Прев. Коља Мићевић. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- Урошевић, Влада. *Париске свеске*. Прев. аутор. Смедерево: Арка; Скопље: Штрк, 2009.
- Флобер, Гистав. *Бувар и Пекише*. Прев. Добрила Стошић. Београд: Ново поколење, 1953.
- Харпањ, Михаило. „Од надреализма до романа“. *Летопис Матице српске*, 429, 6 (1982): 1156–1161.
- Херман-Секулић, Маја. *Књижевност преступа: пародија у роману Белог, Џојса и Мана*. Нови Сад: Матица српска, 1994.



Џацић, Петар. „Драма савести једног интелектуалца (романи Александра Вуча)“. У: Александар Вучо. *Мртве јавке*. Београд: Просвета, 1960. VII–XXVII.

Џојс, Џемс. *Портрет уметника у младости*. Прев. Петар Ђурчија; редакција и поговор Душана Пухала. Београд: Нолит, 1960.

Шаровић, Марија. *Метаморфозе вампира*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

Шаровић, Марија. „Бурлеска господина Перуна бога грома Растка Петровића: митургија и фантастична имагинација“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 61, 1 (2013): 149–174.

Шкловски, Виктор. „Часопис као књижевни облик“. *Итака*, нулти број (1995): 155–156.

Шуваковић, Мишко. „Контекстуални, интертекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа“. *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић. Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 1996. 111–122.

Јанева, Моника. *Рицарят на ирационалното: творчеството на срџбскиа сюрреалист Марко Ристич*. Пловдив: Макрос, 2008.

### III. ARHIVSKI IZVORI

*Напомена:* Izvori koji su korišćeni u istraživanju potiču iz zaostavštine Marka Ristića u Arhivu SANU. Kako грађа nije arhivski obrađena, dokumente naslovljavamo opisno, za potrebe ovog rada. Oznaka „A“ i broj dokumenta odnose se na način navođenja ovih izvora u tekstu rada. Izvori su detaljnije opisani u Prilogu „Tekstualno nesvesno: (p)opis arhivskog materijala“. Deo izvora reprodukovan je u „Prilozima“ na kraju rada.

**A1:** Marko Ristić. Neobjavljeni fragment sotije *Prodavac Košnica*. [1922–1923]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena грађа.

**A2:** Marko Ristić. Pariska sveska. [1926–1927]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena грађа.

**A3:** Marko Ristić. Bibliotečka beležnica. [1927]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena грађа.

**A4:** Marko Ristić. Crvena fascikla *Bez mere*. [1927]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena грађа.

**A5:** Marko Ristić. Crvena sveska *Bez mere*. [1927]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A6:** Marko Ristić. Manuskript *Bez mere*. [1927–1928]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A7:** Marko Ristić. Daktilopis *Bez mere*. [1928]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A8:** Prospekt za *Koren vida* Aleksandra Vuča i *Bez mere* Marka Ristića, u izdanju Knjižare S. B. Cvijanovića. [1928]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A9:** Reklamni flajer za *Koren vida* Aleksandra Vuča i *Bez mere* Marka Ristića, u izdanju Knjižare S. B. Cvijanovića. [1928]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A10:** Marko Ristić. Spis „Od istog pisca“. [1928]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A11:** Sveska „Izvodi iz kritika“. [1928–1929]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A12:** Prospekt za almanah *Nemoguće*. [1930]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

**A13:** Marko Ristić. Fascikla „Predgovor za jedan davno napisani antiroman“. [1961]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića, neobrađena građa.

## PRILOZI

### I. TEKSTUALNO NESVESNO: (P)OPIS ARHIVSKOG MATERIJALA

Rukopisna zaostavština Marka Ristića čuva se u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu, kao Istorijska zbirka br. 14882. Ristićev lični fond u Arhivu SANU formiran je zahvaljujući poklonu rođake i naslednice Marka, Ševe i Mare Ristić, g. Jelene Jovanović iz Beograda. Pored toga, u okviru Biblioteke SANU oformljen je Legat Marka Ristića, koji čine njegova biblioteka i spomen-soba. Biblioteku je porodica Ristić poklonila Gradu Beogradu (1990), a Skupština grada ju je 1998. godine poverila na čuvanje Biblioteci SANU. Likovno-umetnički deo Ristićeve ostavštine nalazi se u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (1993).

Rukopisnu zaostavštinu Marka Ristića u Arhivu SANU čini 96 arhivskih kutija. Građa je, međutim, samo grubo razvrstana u osnovne arhivske grupe i još uvek nije obrađena, što onemogućava njenu integralnu istraživačku upotrebu. Naša istraživanja ograničena su na građu vezanu za antiroman *Bez mere*. Opis arhivskog materijala koji ćemo dati, utoliko predstavlja samo preliminarni korak ka njihovom budućem, celovitom genetičko-kritičkom opisu i prilagođen je potrebama ovog rada. Pošto građa koju koristimo nije arhivski razvrstana i signirana, pojedinačne dokumente označavamo opisnim naslovom, na osnovu njihovog sadržaja, tipa ili funkcije, upućujući na datiranja koja su sadržana u samim dokumentima. Najvažnije arhivske dokumente korišćene u istraživanju reprodukovali smo u „Prilozima“ na kraju teze. U integralnom spisku „Literature“, korišćeni arhivski dokumenti navedeni su u segmentu „Arhivski izvori“, gde su im dodeljene oznake pod kojima su navođeni u osnovnom tekstu rada.

Neobjavljeni privatni epitekst, genetički materijal, rukopisi i daktilopisi, čitalačke beležnice, dnevnci i agende, uvode u veliko polje Ristićevog ličnog arhiva. U genetičko-arhivskom „podzemlju“ antiromana *Bez mere* nalazimo tri grupe dokumenata koji se na relevantan način mogu dovesti u vezu sa poetikom Ristićevog dela i potrebama njegovog tumačenja.

## I. (PRE)TEKST ROMANA

Prva grupa dokumenata odnosi se na sam tekst dela. Reč je o fragmentarnom *manuskriptu* i celovitom *daktilopisu* (*mašinopisu*) antiromana *Bez mere*, kao i o jednom nizu pojedinačnih rukopisnih listova i fragmenata antiromana.

1) MANUSKRIFT *BEZ MERE* sačuvan je u fragmentarnom obliku, i najvećim delom se odnosi na tekst završnog, trećeg dela antiromana; određenje manuskript treba, dakle, shvatiti u tom užem i ograničenom smislu. Dokument je značajan za praćenje procesa uobličavanja konačnog teksta završnih poglavlja antiromana. U njemu nalazimo određena rešenja koja su napuštena, smer tih izmena, različite verzije određenih poglavlja ili njihovih segmenata. Delovi rukopisa često su datirani, u rasponu od oktobra 1927. do maja 1928. godine.

2) CRVENA SVESKA *BEZ MERE* sadrži rukopis delova dramskog odeljka *Bez mere*, a može se datirati u period od septembra do novembra 1927. Na prvoj stranici sveske, kojoj se vratio 1961. prilikom pripreme drugog izdanja *Bez mere*, Ristić je definisao njen sadržaj (Treći deo *Bez mere*, „Doživotna sloboda“), a rukopis sadrži i neupotrebljene odlomke.

3) CRVENA FASCIKLA *BEZ MERE* sadrži nekoliko rukopisnih listova sa izvornim tekstom antiromana (iz poglavlja „Ljubav“). Pored njih i jednu rukopisnu stranicu koja odgovara zapisu iz „Pariskog dnevnika“ od 28. aprila 1927 (Ristić 1985: 226), kao i listove s Ristićevim beleškama iz vremena pripreme drugog izdanja *Bez mere* (1960/1961). Na jednom listu nalazi se važan autorski zapis da je prva strana *Bez mere* napisana 31. 3. 1927, a poslednja 18. 5. 1928.

4) DAKTILOPIS *BEZ MERE* donosi prekucan i celovit tekst antiromana, u stadijumu pred samu štampu. S obzirom na otiske prstiju na hartiji i uputstva u pogledu tipa sloga, ova verzija možda je i primerak sa kojeg tekst antiromana slagan u štampariji. Fusnote i epigrafi ispisani su rukom, što svedoči o njihovoj paratekstualnoj izdvojenosti i naknadnosti. Daktilopis možemo datirati u 1928. godinu (najverovatnije maj).

## II. PARISKE BELEŽNICE

Drugi korpus dokumenata grupisali smo na osnovu njihovog mesta i vremena nastanka. Reč je dve Ristićeve pariske beležnice, koje su u najužem smislu vezane za vreme nastanka *Bez mere* i publikovane delove privatnog epiteksta (posebno „Pariski dnevnik“).

1) PARISKA SVESKA, lična beležnica sa datiranim ispisima s kraja 1926. i početka 1927. godine, neka je vrsta pandana i dopune „Pariskom dnevniku“. To je dvojezična beležnica jednog „Serbe à Paris“, u kojoj je zabeležen prvi susret Ristića i Bretona u decembru 1926, ali i zapisi snova, pesme, odjeci recepcije *Javne ptice*, komentari o nadrealističkoj prozi, itd. I kroz ovaj epitekstualni dokument autor je prolazio pripremajući drugo izdanje *Bez mere* 1961. godine, kada je ostavio i niz naknadnih zapisa plavim mastilom. Beležnica je u celini jedan vremenski palimpsest, pošto sadrži i naknadne zapise iz tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina. Tu palimpsestnu strukturu na hronološku osu prenosi detaljna, rukopisna i ilustrovan, *kolažna bibliografija* Marka Ristića (od *Puteva* do 1963. godine), smeštena u središnjem delu beležnice. S obzirom na svoje kolažne kvalitete, ta se bibliografija može smatrati samosvojnim artefaktom.

2) BIBLIOTEČKA BELEŽNICA, beležnica tamnozelenih korica koja sadrži ispise i neku vrstu „dnevnika čitanja“ koji je Ristić vodio tokom rada u Nacionalnoj Biblioteci u Parizu u proleće 1927. godine. Sadržaj ove čitalačke beležnice sumiran je u jednoj fusnoti uz „Pariski dnevnik“ u knjizi *Uoči nadrealizma* (Ristić 1985: 228–229), i nadovezuje se na slične čitalačke beleške i komentare u intimnom „Pariskom dnevniku“. U „Pariskom dnevniku“ nalazi se i jedan zanimljiv zapis o Ristićevom utiku o Nacionalnoj biblioteci iz tog vremena.<sup>413</sup> Kroz dokumentarno-genetički epitekst *Bez mere* može se pratiti čitava mreža knjiga, autora, tekstova, časopisa, koja će biti „preslikana“ na enciklopedijsku i intertekstualnu strukturu antiromana. Pariska „Bibliotečka beležnica“ važna je i za pitanje geneze jednog poglavlja *Bez mere*, i to upravo poglavlja „Protiv čitaoca“, koje je u beležnici ispisivano na francuskom jeziku, možda i tokom samog rada u Biblioteci.

---

<sup>413</sup> „Intenzivno osećanje koliko je to jedinstveno da se tu, baš u pariskoj Nacionalnoj Biblioteci, nalaze skupljene zajedno, kao nigde drugde na svetu, sve one, i *baš one*, knjige i publikacije koje mene najviše interesuju“ (4. maj 1927, Ristić 1985: 228). „Šta može čovek da čita kad može sve da čita?“ (1985: 221).

### III. NAKON OBJAVLJIVANJA

Treću grupu dokumenata čine oni koji su nastali neposredno nakon objavljivanja antiromana *Bez mere* i vezani su kako za probleme recepcije, tako i za poetička i žanrovska pitanja dela.

1) SVESKA „IZVODI IZ KRITIKA“, sveska-fascikla u kojoj su pohraneni isečci iz štampe tokom 1928. i 1929. godine. Ova *press clipping* sveska je paralelno pratila kritičku recepciju Ristićevog *Bez mere* i Vučovog *Korena vida*, dva sinhrono najavljena i publikovana dela, čije se zajedništvo nastavilo i kroz javni diksurs novinske kritike. Iz korpusa kritičkih tekstova i isečaka sačuvanih u ovoj svesci, Ristić će ekstrahovati delove vezane za svoj antiroman i pridružiti ih, u formi dodatka „Izvodi iz kritika“, paratekstualnoj aparaturi drugog izdanja *Bez mere*. Tako je ovaj epitekst naknadno pretvoren u peritekst antiromana.

2) SPIS „OD ISTOG PISCA“, jedan od najznačajnijih arhivsko-genetičkih dokumenata vezanih za *Bez mere*. Njegov značaj tiče se kako pitanja recepcije dela, tako i poetičko-formalnih određenja vezanih za antiroman. Spis „Od istog pisca“ nalazi se u nenaslovljenoj svesci iz 1928. godine, koja sadrži i druge zapise (snovi, pisma, kritički osvrti, beleške, itd.).

Unutar sveske moguće je izdvojiti kompaktna, crvenom bojom paginiran blok od 19 listova, čiji središnji deo čini tekst pod nazivom „Od istog pisca: fragment iz istoimene knjige u pripremi namenjen *Vijencu*“. Spis je, kako to podnaslov svedoči, samo fragment iz šire celine (istoimene knjige), a autor je odabrani odlomak planirao da objavi u zagrebačkom časopisu *Vijenac*. Opis i legitimacija tog šireg projekta i planirane knjige nalaze se na nekoliko uvodnih listova (1–4). Spis je nastajao krajem avgusta i u septembru 1928. godine (sadrži datiranja: 27. avgust i 26. septembar 1928).

Spis je polemičko-poetički, donosi autorovu sistematsku raspravu s kritičarima koji su pisali o antiromanu *Bez mere*. On u tom smislu stoji u zanimljivom strukturnom paralelizmu sa *press clipping* sveskom u kojoj su sakupljeni „Izvodi iz kritika“. Ristić je knjigu „Od istog pisca“ zamišljao kao spis u žanru, tonu i obliku Aragonovog *Traktata o stilu* (1928. O njenom planu približno svedoči sledeći autoeksplikativni odlomak: „Hoću da kažem, jedna prosta, vulgarna knjiga, pamflet, samohvalisanje i polemika, knjiga, tako

da kažem U HODU gde će biti zabeleženo i kako ona postaje, tj. TRAITÉ DU STYLE i JOURNAL DU TRAITÉ DU STYLE u istoj knjizi. Reći: vrlo brutalno, kako imitiram Aragona. / Zatim odgovor na sve kritike na *Bez mere* / O Bogdanu Popoviću / Ta knjiga predstavlja nastavljanje, u njegovom najvulgarnijem obliku mog 'književnog razvoja'. / Knjiga se može zvati: OD ISTOG PISCA. / Ona nastavlja, *ona je to nastavljanje*. / Ona sama, njom samom, u njoj samoj (E. A. Poe)".

Za tumačenje *Bez mere*, odnosa između tri izdanja antiromana i mesta koje on ima unutar Ristićevog opusa, posebno su važni uvodni delovi spisa koji ga predstavljaju kao „raščlanjeni govor u napretku“, tj. direktan nastavak i „korak“ koji proizilazi iz *Bez mere*. Drugi izuzetno značajan moment ovog nepublikovanog spisa tiče se pet teorijsko-kritičkih koncepata kroz koje bi, po autoru, trebalo razumevati njegov antiroman. Po M. Ristiću, *Bez mere* treba čitati kao: 1) 'anti-roman', a ne roman; 2) dijalektičku fikciju u tri dela; 3) enciklopedijsko-poetski ogleđ, a ne 'teoriju'; 4) demonstraciju izjednačenja sadržine i oblika; 5) jednogodišnji komplet novina, a ne dnevnik. Iz književnoistorijske perspektive, poetičko-polemički spis „Od istog pisca“, po motivima, obliku i poetičkim pitanjima koje pokreće, predstavlja svojevrsnu „prethodnicu“ *Časa anatomije* D. Kiša.

#### IV. OKO ANTIROMANA

1) NEOBJAVLJENI FRAGMENT SOTIJE *PRODAVAC KOŠNICA*. Među arhivskim dokumentima koje smo koristili nalazi se i jedan rukopisni fragment koji nije vezan za *Bez mere*, već za prvi Ristićev publikovani prozni sastav, tekst „Praštanje“, koji je uz napomenu „odlomak iz sotije *Prodavac Košnica*“ štampan u drugom broju časopisa *Putevi* (1922). U fascikli koja nosi natpis „MR – NEOBJAVLJENO“, nalaze se i rukopisni fragmenti za koje se može (u)tvrditi da pripadaju proznoj celini *Prodavac Košnica*. Oni omogućavaju da se bliže rekonstuiše Ristićeva zamisao o tom nikad dovršenom delu, kao i način na koji je razumevao redak i za njegov opus važan žanr *sotije*. Među rukopisima se mogu prepoznati dve celine, odlomak koji nesumnjivo pripada celini *Prodavac Košnica* (s paginacijom 1–7), dok se za drugi to može samo pretpostaviti (oznaka 2, paginacija 1–3). Oba fragmenta mogla bi se približno datirati u 1922/1923. godinu, tj. u vreme kada Ristić publikuje odlomke koji tematsko-motivski, ili žanrovski, pripadaju istraživanju žanra *sotije*.

2) PROSPEKT ZA *KOREN VIDA* ALEKSANDRA VUČA I *BEZ MERE* MARKA RISTIĆA, u izdanju Knjižare S. B. Cvijanovića [1928]. Dvostrani prospekt je na jednoj strani donosio izvode iz kritika o prethodno publikovanim zbirkama poezije oba autora (*Krov nad prozorom* 1926; *Od sreće i od sna* 1925), dok se na drugoj strani nalazila najava izlaska iz štampe Vučovog i Ristićevog (anti)romana, uz vrlo važne (auto)kritičke beleške o delima.

3) REKLAMNI FLAJER ZA *KOREN VIDA* ALEKSANDRA VUČA I *BEZ MERE* MARKA RISTIĆA, u izdanju Knjižare S. B. Cvijanovića [1928]. Donosi tehničke podatke o izdanjima, ali i kratka žanrovska određenja dela.

4) PROSPEKT ZA ALMANAH *NEMOGUĆE* (1930), prvo kolektivno „Nadrealističko izdanje“ beogradske grupe, koje donosi važne deklaracije o poetičkom profilu nadrealističke delatnosti.

5) FASCIKLA „PREDGOVOR ZA JEDAN DAVNO NAPISANI ANTIROMAN“, iz vremena priređivanja drugog izdanja *Bez mere* [1961], karakteristična po reprodukciji naslovne ilustracije (Ruka slave) iz prvog izdanja antiromana, kao i po poigravanju toposima o napisanim i nenapisanim (anti)romanima u Ristićevom opusu.



## II. PRILOZI

У ИЗДАЊУ КЊИЖАРЕ С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА  
излази 20 маја из штампе

## Марко Ристић БЕЗ МЕРЕ

Када читамо, каже Шопенхауер, онда неко други мисли за нас, а ми само понављамо његов ментални процес. Овога пута, међутим, наћи ћете једну књигу која обрађује рат читаоцу, но која вас може занимати чак и ако се нађе да је у непрестаној оперци са вашом мишљу. Књигу која вас побуђује да сами размишљате о свима многобројним и најразличитијим питањима, у њој додирнутих можда тек олако али увек са једне сасвим особене тачке гледишта и на неочекиван начин. Но ова књига није у правом смислу речи ЕСЕЈ, и ако на извесним својим странама узима изгледа расправе или полемике, као што није ни РОМАН, и ако у њој има фикције, имагинарних личности и радње, као што није ни НИЗ ЛИРСКИХ ФРАГМЕНТА, ма да садржи чак и стихова. Она је можда пре свега ФИЛМ унутрашњег и спољњег живота, разнолик, пун метаморфоза, који може изгледати неједнак, хаотичан и сензационалан, али који у својој изузетној формули чини нераздјелivu целину, пркосећи свима правилима, не може ни једног читаоца оставити равнодушном.

Књига ће бити штампана у 4ни (19×24), имаће преко 200 страна, садржаваће око 15 старих кабалистичких дрвореза, биће брикљиво и оригинално типографски израђена, и стајаће, у продаји, 40.— динара.

На ову књигу се може унапред претплатити, и за оне који до 20 маја пошаљу претплату, цена ће бити, франко, 35.— динара.

ОРИГИНАЛНО ИЗДАЊЕ биће отиснуто у 100 нумерисаних примерака, и то:  
30 примерака на хартији Vergé pur fil Vincent Montdoré, од којих 23 нумерисаних од 1 до 23, изван пролазе, а 7 нумерисаних од 24 до 30, у пролази по цени од 120.— динара;  
и 70 примерака на тешкој памоа хартији, од којих 40 нумерисаних од 31 до 70, изван пролазе, а 30 нумерисаних од 71 до 100, у пролази по цени од 65.— динара,  
у претплати, франко, 55.— динара.

Претплату и поруџбине слати на адресу:  
КЊИЖАРА С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА  
Пасаж Палате Академије Наука  
БЕОГРАД

Књига ће бити сложена из ове врсте слова Графичког Уметничког Завода „Дланета“, Београд.

Књига ће бити сложена из ове врсте слова Графичког Уметничког Завода „Дланета“, Београд.

У ИЗДАЊУ КЊИЖАРЕ С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА

излази 20 маја из штампе

Александар Вучо

## КОРЕН ВИДА

Ова књига прозе представља један сасвим особени књижевни покушај, један чисто лирски роман без измишљених заплета. Ево лезбне једног срца, не само поетскије но чак и занимљивије од каквог романа. Док толике приповетке и приче заменили једну другом, ова књига, толико лична, толико аутентична од осталих, остаје јорса свих других незаменљива. Дар шта може читалац, ма ко он био, да нађе што би му више задирамо у живот, но ове искрене одабране једног стварног живота, и шта му може бити ближе но реч некога који говори о догађајима који су оставили трага у њему, и о животу осећаја? Тај говор, тај шапат каткад пробијају узрујани узвици, који као да тумаче неискказани немир многих духова.

Понесите зато ову топу и надахнуту књигу уз се, у традове и у поља, на море и у шуме, и разговарајте са њом као са другом који ће вам помоћи да назовете и шта се у вама самим догађа.

Књига ће бити штампана у формату 14×18, на тешкој памоа хартији, имаће око 140 страна и биће стављена у пролази по цени од 30.— динара.

На ову књигу се може унапред претплатити, и за оне који до 20 маја пошаљу претплату, цена ће бити, франко, 25.— динара.

30 нумерисаних примерака биће отиснути на нарочитој хартији (Vellin pur fil), и стављени у пролази по цени од 80.— динара,  
у претплати ће ови примерци стајати 70.— динара.

Претплату и поруџбине слати на адресу:  
КЊИЖАРА С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА  
Пасаж Палате Академије Наука  
БЕОГРАД



Раније изашло

Марко Ристип

## ОД СРЕЂЕ И ОДСНА

ИЗДАЊЕ С. Б. ЦВИЛАНОВИЋА, 1925. (у великој 4ми.)

### МИШЉЕЊА КРИТИКЕ О ОВОЈ ЗБИРЦИ ПЕСАМА

Као есејист Покрећа, једном прозом која је одаурада од многих, општрим позивањем посредањем времена француске књижевности, а нарочито чистотом својих књижевних интенција, дајдиха књижевници падају у очи... Оно што је најбоље у овој збирци његових песама, јесте скоро амбирска тишина, дубокост и снај његових речи, српски израз који је признати један хубок и мутан осећај сна и среће на путу тог одагог буцања срца... Стихови сами имају врло светао тон, и под језом среће и дивљења, један овидијски ритам сече.

М. ПРЕЂАНСКИ  
(Српски Књижевни Гласник, 16. I. 1926.)  
Једна метафизика осећаја, пуна алогичких и метафизичких елемената (о чему сведочи и сам назив књиге); метафизика која је са се не задовољава простом верификацијом осећаја, већ тражи и пуно верификацију разума. Само што то није овде онај хладни апстрахираћи и интелектуални разум, него неки свеобухватни разум, разум као и сам тогосећајста психичког, разум што се издиже над каосом чулноности, ма и ма што он сфери надчулнога ствара један нови и живи живот.

Стихови г. Ристића представљају ба напу поезију неспорно новину, својом флуидношћу, топлином и музичношћу ритма. Нарочито пада у очи да ова збирка, први пут, отворила да песник г. Ристића јаче осећања него ми носилац модернизма... Цела књига омише једноставности и нераскљепаним песничким поетом, да је готово немогуће половити његову лепоту појединих песама, а да се остале не подице.

Његова збирка песама, уједно најдешње штампана књига у нас, после рата, свакако је најинтересантнија појава овогосећајста књижевне сезоне. То је поезија сасвим спиритуална и новија, по којој проседају, од свих других у нашем последњем посласвањем година... Отмена у добром смислу, а сва одлуше састављена, та књига је заслужила да на на њу обрадиме највише.

Свако ко је читао недељни часопис „Покрет“ могао је запознати лице Коментара г. Марка Ристића, андачка писцава одагог ерудице, која су појатка била фикциона кристална и фином појетом, његовошћу... Ова књига песама представља сигурнији одагог одагог и наша књижевност доовије виачно место у историји европске књижевности.

АЕСИЈИФ БЕЛАГОЈЕВИЋ  
(П. 1. 1. 1925.)  
То је такође једна висока особина ове поезије: у њој се стајно показује... Отварањем једног стиха долази се преу врата другог и тако до богатства неспорно јер је скоро свака реч у овим стиховима као нека заторена кутија у којој се оседа да постоји по једна драгоценица.

РАДОСЛАВ РАТКОВИЋ  
(Покрет, 20. XI. 1925.)  
In der gediegenen Ausstattung der Typografie A. D. Zagreb erschien dieser Tade im Belgrader Verlag S. B. Cvijanović der Gedichtsband „Od sreće i od sna“ von Marko Ristić. Einer der Vertreter der extremen Moderne, der über Gedichten einen seltenen Wohlklang der Sprache, seinen recht schieren Monie zwischen dem künstlerischen Eindruck und der für den gewöhnlichen Leser oft sinnlos zerrissenen Gedankenfolge herzustellen. Alles in allem, bedeutet dieses Buch einen positiven Posten in den letzten Jahresbilanz 1925.

(Prager Presse, 1. XII. 1925)  
N. Lj-y

Раније изашло

Александар Вучо

## КРОВ НАД ПРОЗОРОМ

са ликом писца од Марина Тагатаље

ИЗДАЊЕ С. Б. ЦВИЛАНОВИЋА, 1926. (у 4 и)

### МИШЉЕЊА КРИТИКЕ С ОВОЈ ЗБИРЦИ ПЕСАМА

г. Александар Вучо има у својој броји нових и смелих, али успешних метафора... Да г. Вучо није дао ни једну песму добру песму, не би ко изврских нових његових метафора, неколико фрагментно смелих, а и сигурних смисла завршавае би да се подучу... Резултати које показује наша на- маља литературска, и г. Вучо у њој, заслужује највише интерес.

МИЛАН В. БОГДАЊЕВИЋ

Ван сумње је реч данас, да г. Вучо није ни мако баналан, ни у осећању ни у изразају, и да има духовног живота, који је истина сух и дехидратирани свакако више квалитета.

М. К.

(Делопис Матјеје Српске, VII-VIII, 1926.)

Песме Александра Вучо спадају у ту високу категорију стварања. Са књиже оазисне нежности, топлине духовности, мудре радости, и кривим не- поречним диктиром надахнућа сепрани су ти мекки и топли стихови.

МАРКО РИСТИЋ

Збирка А. Вучо говори о снажном тајенту и изванредној лирици овога новог песника.

(Видеанс, 16. XII. 1926.)

(Време, 25. VI. 1926.)

Оно што у овој књизи песама свом својом исконском снагом највише то је иманентна моћ песничке слике... Једна књига оставља утисак једне јединствене мелодије, која се креће око једног мотива: метафизичког тражења изазаја из материјалности свакодневнице... Но више од ове чисто мислене стране његовог песничтва, издиже чиста песничка фраза, интенизит његовог гласа, моћно збијена стилизација, чистото песничства г. Вуче.

ДР. БРАДИЊИЋ  
(Новосты)

Збирка је пуна једне кривке, скривене у сасвим новој форми, раскопше и спонтане. Вучо се сада јавља први пут, са једном солидном књигом про- браних стихова, који заслужују највише критике и похвале.

(Реч, 26. VI. 1926.)

Александар Вучо покушава, у укључености, да забележи финим и багатим речима, то „растуране“, читања књига, напољњена је топлином и нежном песничком осећајношћу, која је, на први поглед, пријатна немир на дан срца.

(Балкан, 1. VII. 1926.)

Стихови Александра Вучо више се заслужују него више: они се на- стављају у своју солитерну сенку, још као битици од њих самих: ори- жинитет вештине, напуна над писањем као ауга, зрачи из сваког, из- ворног, суавосног, но његов облик. Та поезија није претупа књиже- твовојни наменљива, али сваки асо неба у њој, свака кривка доубине, милени су наметљивог стица; у њој има ондљивости без материје.

РАДОСЛАВ РАТКОВИЋ

(Бугања о Књижевности)

Wichtig ist nur, dass der Uebereinstimmungs bei den Sidslawen einige Dichter hervorbrachte hat, die wirklich etwas geschieden haben. Unter ihnen nehmen Marko Ristić und Aleksandar Vučo eine gewissermassen zentrale Stellung ein; namentlich in formaler Hinsicht sind sie den anderen Dichtern ihres Kreises weit voraus überlegen. Ihre ganze Poesie atmet harmonische Stille und zurückhaltende Vornehmheit. ... während der ihm vorliegende Verse, die sich aneinanderreihen, singend von Liebe, Leben und Tod, ohne rhetorische Klänge zu werden, und phrasenlos, ohne sich in platten Rhetorikentworfungen zu ergehen. Kein verstandesmäßig ist diese Wiedergabe, man mag Klänge wirklich nicht zu verlassen, von ihrer Formschönheit muss aber nicht der kritischste Kämpfänger innehalten.

НИКОЛА МИРКОВИЋ

(Prager Presse, 11. VII. 1926.)



НАЈНОВИЈЕ:

Александар Вучо:

**КОРЕН ВИДА**

Један чисто лирски роман сасвим особене врсте.

120 страна, у формату 15×20, на тешкој шамоа хартији  
примерак 30.— дин.

30 луксузних нумерисаних примерака на Vélín хартији,  
по 80.— дин.

.....

Марко Ристић:

**БЕЗ МЕРЕ**

Ни роман, ни есеј. Једна поетска енциклопедија.

212 страна, у 4-ни, са 16 старих кабалистичних дрвореза,  
примерак 40.— дин.

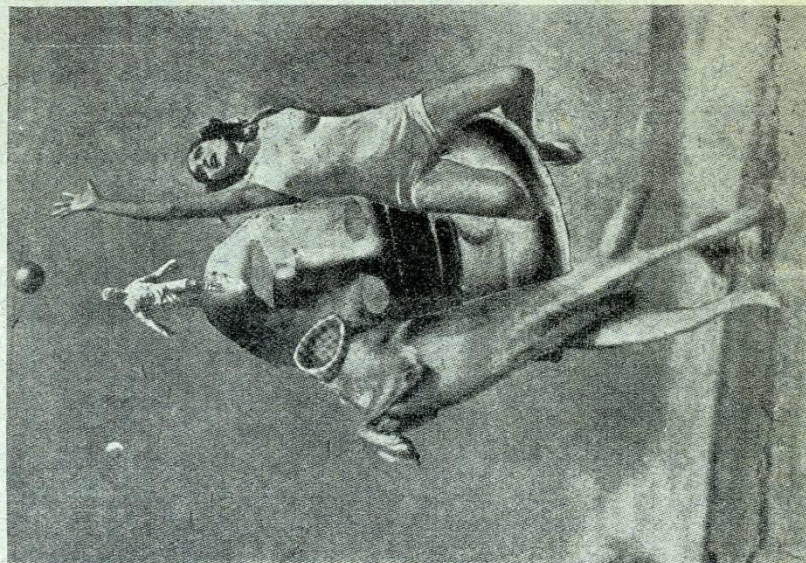
Оригинално издање, на шамоа хартији 65.— дин.

Обе ове књиге, брижљиво и оригинално типографски  
израђене, изишле су у издању

**КЊИЖАРЕ С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА У БЕОГРАДУ**  
Палата Академије Наука.

**Prilog 3:** Reklamni flajer za *Koren vida* Aleksandra Vuča i *Bez mere* Marka Ristića [1928]  
Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]





О НАДРЕАЛИЗМУ говори се у посласење време, и непрестано, и све више, и на најразличитије начине, у дневним листовима као и у књижевним часописима и другим публикацијама.

ШТА ЈЕ, НА КРАЗУ КРАЈЕВА, ТАЈ НАДРЕАЛИЗАМ ?

Никаква унапред постављена формула, ни научна, ни филозофска, ни књижевна, ни уметничка, не може да да једну тачну дефиницију надреализма. Оно што је велики немачки теоретичар романтизма Фридрих Шлегел рекао за романтичарску поезију, може се, и можда са више права још, применити на надреализам, јер је и он „још у постајању“; јер је и његова „права суштина да испрости само постаје“; и да „никога не може бити окончан“. Ни он се „не може испрости никаквом теоријом“, никаквим теоријама. И за поезију надреализма може се данас рећи да је „једина која је нешто више него само једна врста поезије, једина која је поезија уопште, као таква, јер, у једном извесном смислу, свака је поезија надреалистичка, односно треба то да буде.“

Зато, због тог свог хералтичког карактера, надреализам се може изразити и схватити, одредити и видети, само у покрету, и само на делу.

НИКАДА ДО САДА КОД НАС, КАО У ОВОЈ СВОЈОЈ ПРВОЈ МАНИФЕСТАЦИОНОЈ ПУБЛИКАЦИЈИ, НАДРЕАЛИЗАМ НИЈЕ ДОШАО ДО СВОГ ПУНОГ ИЗРАЗА, И НИЈЕ МОГАО БИТИ УОЧЕН У СВОМ ПРАВОМ КРЕТАЊУ, У СВОЈОЈ ПРАВОЈ СВЕТЛОСТИ. **НЕМОГУЋЕ**, својом анкетом, својим поетским и својим филозофским делом, као и својим новим рубрикама, својом исцрпном документацијом, својим драматичним суочавањем актуелних идеја и далекосежних проблема, као и својим илустрацијама, **НЕМОГУЋЕ** представља заиста једну живу синтезу свега оног што је у данашњици значајно за духовни и морални развој човека. Али ова публикација није непомична и равнодушна фотографија те егзистенције данашњег духа, она, и покрет који она представља, саставни су део те егзистенције. Огледајући динамику духовног живота, који је сав основан на противречностима, **НЕМОГУЋЕ** је, поред осталог, и једна књига полемике, полемике која, покрећући НА СВЕ НАЧИНЕ и СА СВИХ СТРАНА проблеме најинтереснијег универзалног значаја, мора да интересује СВАКОГ.

„Данета“

Prilog 4: Prospekt za nadrealistički almanah *Nemoguće*, Beograd [1930]  
 Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



UPRAVO IZASLO IZ STAMPE

MARKO RISTIĆ

# BEZ MERE

ANTIROMAN U STIHU I PROZI

U prospektu za prvo izdanje  
ove knjige

(1928)

pisalo je i ovo:

Kada čitamo, kaže Schopenhauer, onda neko drugi misli za nas. a mi samo ponavljamo njegov mentalni proces. Ovoga puta, međutim, naći ćete jednu knjigu koja objavljuje rat čitaocu, no koja vas može zanimati čak i ako se nađe da je u neprestanoj opreci sa vašom mišlju, knjigu koja vas pobuđuje da sami razmišljate o svima mnogobrojnim i najrazličitijim pitanjima, u njoj dodirnutim možda tek olako ali uvek sa jedne sasvim osobene tačke gledišta i na neočekivan način. No ova knjiga nije u pravom smislu reči ESEJ, i ako na izvesnim svojim stranama uzima izgled rasprave ili polemike, kao što nije ni ROMAN, i ako u njoj ima fikcije, imaginarnih ličnosti i radnje, kao što nije ni NIZ LIRSKIH FRAGMENTA, ma da sadrži čak i stihova. Ona je možda pre svega FILM unutrašnjeg i spoljnog života, raznolik, pun metamorfoza, koji može izgledati nejednak, haotičan i senzacionalan, ali koji, u svojoj izuzetnoj formuli čineći nerazdeljivu celinu, prkoseći svima pravilima, ne može ni jednog čitaoca ostaviti ravnodušnog.

## IZ SADRŽAJA

Međudnevica; Kako se nazire jedan drugi svet; Smrt fotografa; Ruka u oklopu; U srednjevekovnom zamku; Mansarda mistifikacije; Ruža sna; Hamlet; Izvan vremena (Geometrijsko mesto III); Svedok ili saučesnik; Ljubav; Nestalna maska i život; Rudnici ili Saldo mortale; Doživotna sloboda; Prolog na rubu halucinacija; Što polazi od mene, što dolazi do mene, i što je unapred u smrti izjednačeno; Predznaci raskida; Stvarnost; Načela; itd.

OVOM NOVOM IZDANJU DODAT JE PREDGOVOR POD NASLOVOM  
*POSLE TRIDESET I TRI GODINE*

KAO I MNOGOBROJNE BELESKE KOJE OBJASNJAVAJU ILI DOPUNJAVAJU IZVESNE REČI, REČENICE, PASUSE, NAVODE ILI ALUZIJE KOJI SE NALAZE U TEKSTU. Ovom izdanju dodat je takođe iscrpan pregled kritika koje su se o ovoj knjizi pojavile 1928—1929. godine.

**Prilog 5:** Prospekt Bibliofilskih izdanja Foruma iz Novog Sada za drugo izdanje *Bez mere* Marka Ristića, 1962.

Biblioteka SANU, Legat Marka Ristića





# КОРЕН ВИДА



НАПИСАО

*АЛЕКСАНДАР ВУЧО*

---

У БЕОГРАДУ

ИЗДАО С. Б. ЦВИЈАНОВИЋ

1928.

**Prilog 6:** Korice prvog izdanja *Korena vida* Aleksandra Vuča. Beograd: S. B. Cvijanović, 1928. Biblioteka SANU, Legat Marka Ristića

МАРКО РИСТИЋ

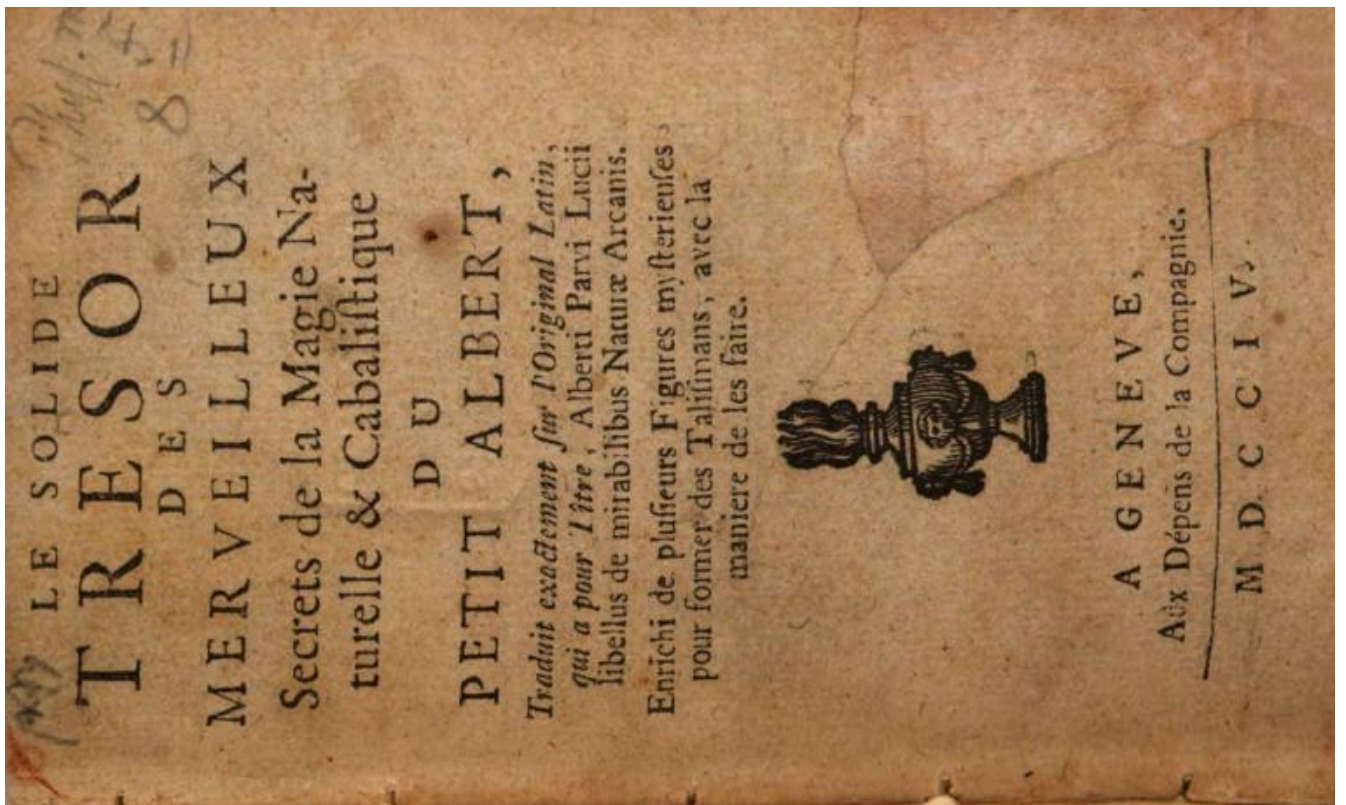
# БЕЗ МЕРЕ



ИЗДАЊЕ С. Б. ЦВИЈАНОВИЋА, БЕОГРАД  
1 9 2 8

**Prilog 7:** Korice prvog izdanja *Bez mere* Marka Ristića. Beograd S. B. Cvijanović, 1928.  
Biblioteka SANU, Legat Marka Ristića



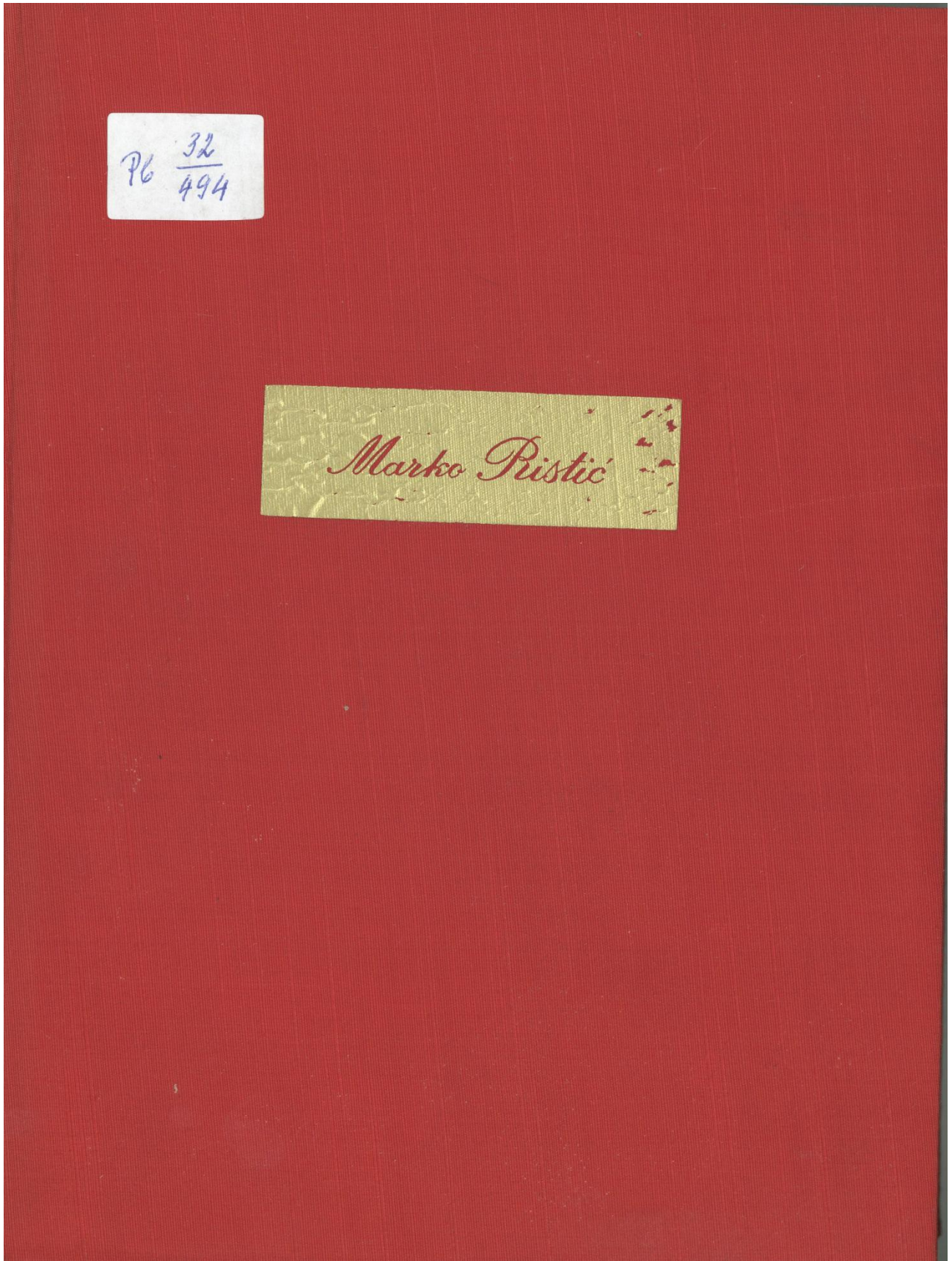


**Prilog 8:** Naslovna strana i ilustracija Ruke slave iz *Malog Alberta*, 1704. Petit Albert, *Le solide tresor des merveilleux secrets de la magie naturelle et cabalistique*. Geneve: Aux depens de la Compagnie, 1704. Bayerische Staatsbibliothek digital.

је још био цео оклопник (више но рука само, мање но рука само), да би зауставио моју руку, он, ево опет чврсто увезан и слободан, јунак свих доба: сад увијен у црни чојани плашт стоји на средњевековним развалинама, сада јури у дугом сивом аутомобилу, са црном маском на лицу, по ноћним предграђима модерних престоница, он, спајајући све романтике, он, једном речју MYSTERY MAN...





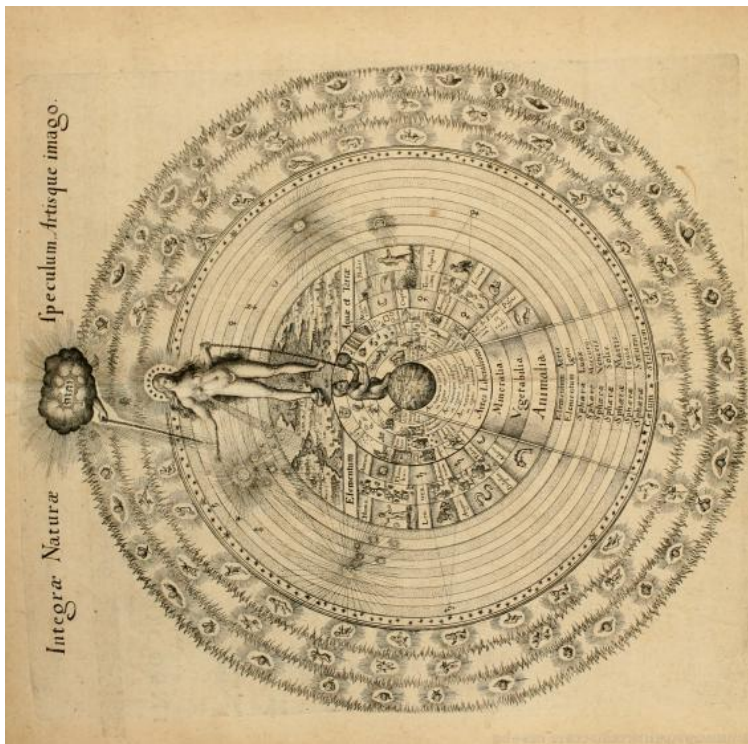
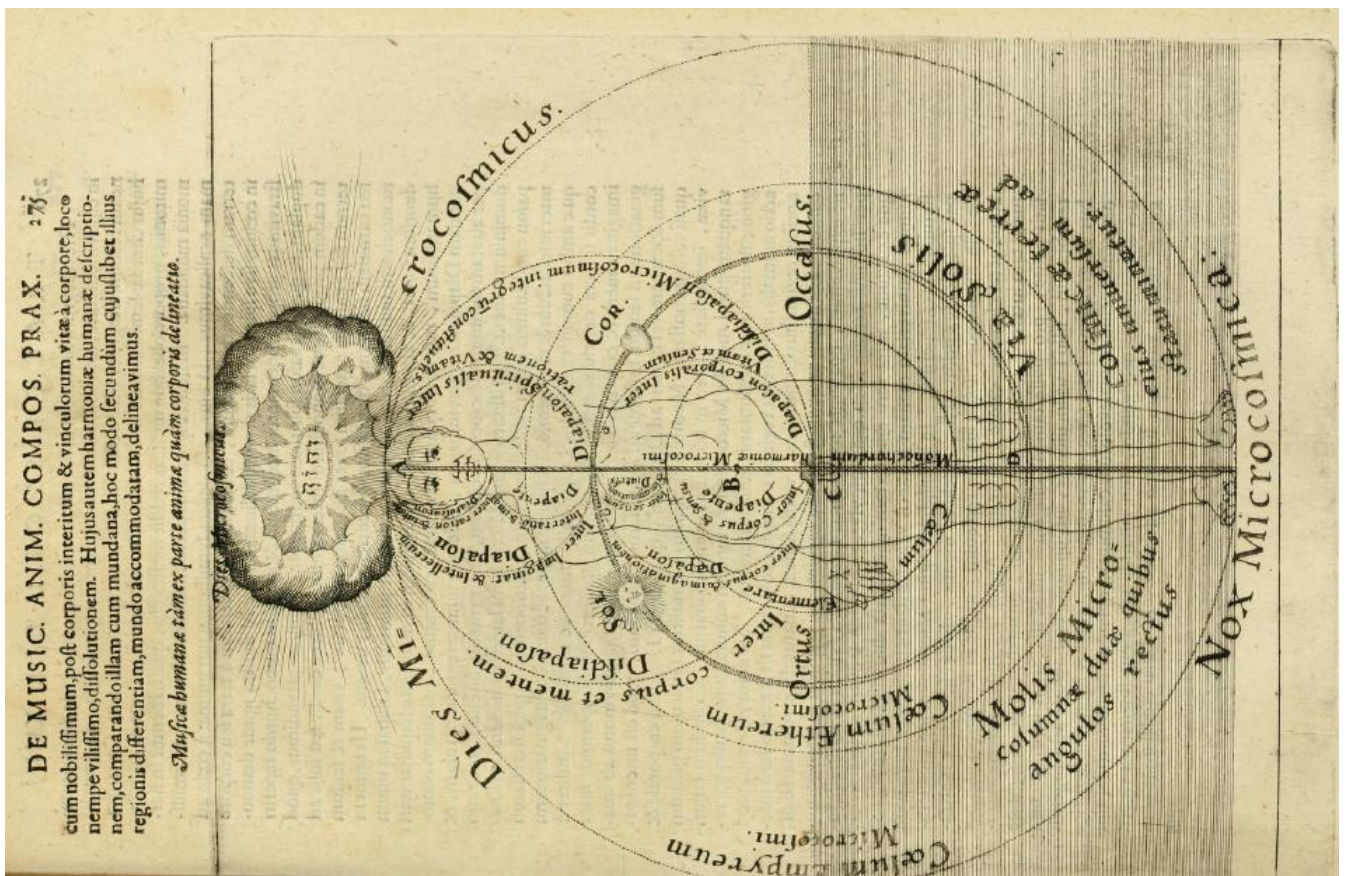


**Prilog 10:** Korice drugog izdanja *Bez mere* M. Ristića. Novi Sad: Forum, 1962.  
Biblioteka SANU, Legat Marka Ristića



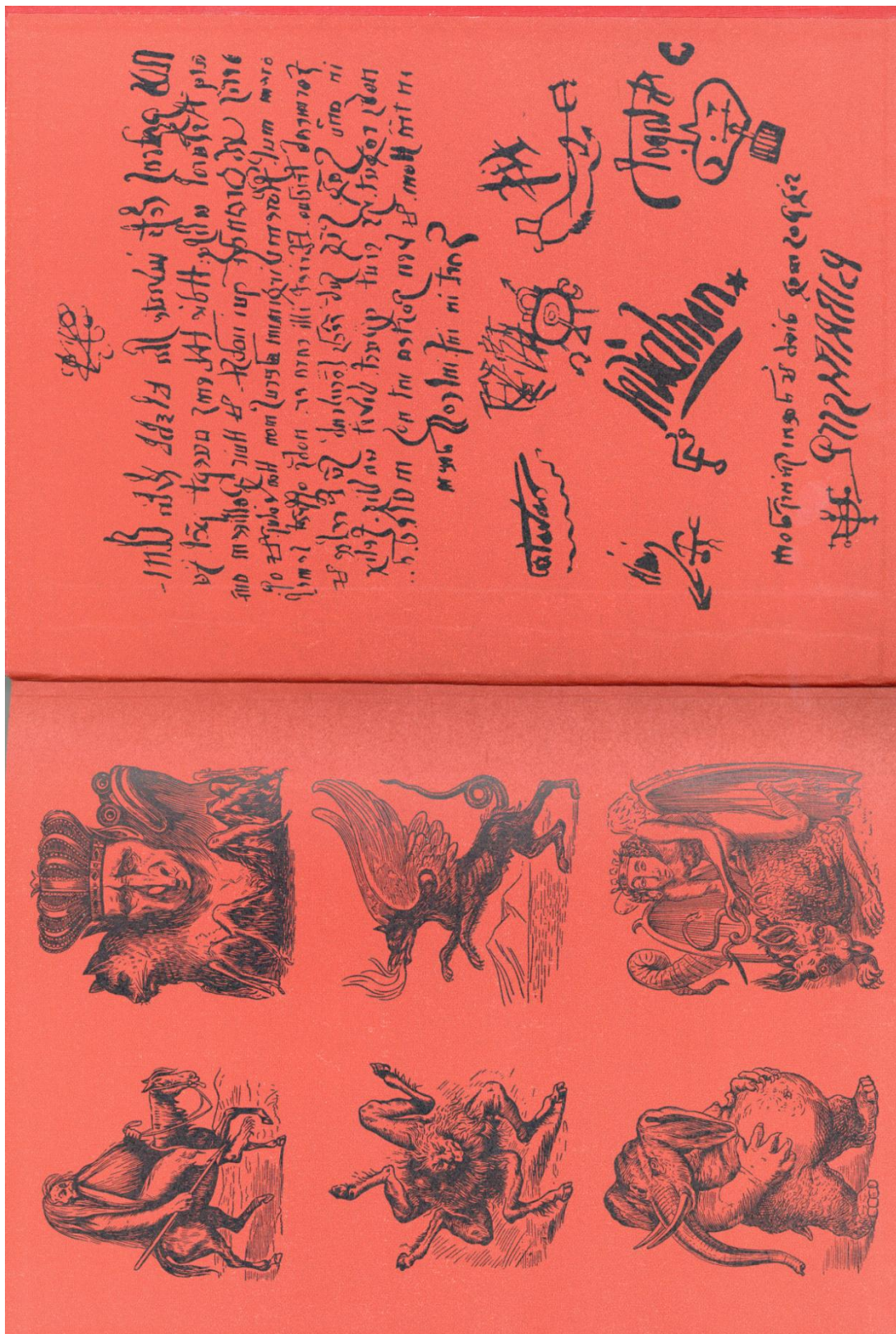






Prilog 12: „Integræ Naturæ speculum, Artisque imago“ i „Dies microcosmicus et nox microcosmica“. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. Tome I-II. Oppenheimii: Aere Johan-Theodori de Bry, 1617–1621. HathiTrust’s digital library.





**Prilog 13:** Marko Ristić, *Bez mere*, 1962. Završne ilustracije. Biblioteka SANU, Legat Marka Ristića



MARKO RISTIĆ  
BEZ MERE

NOLIT

**Prilog 14:** Korice trećeg izdanja *Bez mere* Marka Ristića, Beograd: Nolit, 1986.





ETIENETTE MATEILLE

96

**Prilog 15:** Marko Ristić, *Bez mere*, 1986. Fotografija guvernante Etjenet Matej.





**Prilog 16:** Naslovna ilustracija *Antiromana* Šarla Sorela (1633). Charles Sorel, *L'Anti-Roman, où l'histoire du berger Lysis: accompagnée de ses remarques*; 1. Paris: de Bray, 1633. Bayerische Staatsbibliothek digital.

1.

Uznimite se: koliko moguće upotrebim ovaj  
 materijal za on mi pružao breme ne no nisi je  
 u nama, nam prošao pravnosti? Da on mi objašnava:  
 ka teronu, Progovar Komnija ćurju, meza 7 no-  
 komonulu №1035, konocano nu ce čista. U barony  
 neki upitab jean nešnaion rjućnu, munuonap,  
 mo jom kura ne zna, kap on zna mo Progovar,  
 ne on zna jani je upitab on, on care ydijer, 7  
 barony! Uraćetu 7 ćurju, na odanu, nam nek usat  
 je ućurbas us tianaca. Lano nu je dop sa bren:  
 jean mozap?? Anu kanna boga ćurju ne kaci;  
 odalije, krusu 7 3 mene, ydijer me, anu ne yje 7  
 mene, ne kantonu. ~~Progovar~~ des uranlov  
 metycodhor prokumajyhet pasynebawa, camo ~~me~~  
 prekurun, odoran, ydijer, anu ne odijer,  
 ne camonun ~~me~~ ydijeransion "prosupaven ~~me~~  
~~me~~ ćurju krusu nam ćurju odjegy. Jesulo, nego-  
 ryrub, ~~me~~ krusum pro nu, des u jegue  
 marse ćurjawa, neidijawebekki. Manu Progovar,  
 nek u yćuraban na dlowony, kap on zna ja n-  
 mnyor, ofmar on ce samjegy ćurjom: jani ce  
 on cap dane unozayruo us ućur upitab, nam te pro

Prilog 17: Marko Ristić, rukopisni odlomak iz sotije Prodavac Košnica [1922/23]. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



7. decembra 1926

Сар Хаитсао Абуи писмо.  
арло хоризонталне перце брвоуо уаоо  
ми не пишуе,  
па: са уза Муну Кену,  
па: о Реломуније,  
Отев - Пандреас Аронав самоу седе  
Кукану.

Уева има ку'алнуу.

Узауи, коу куће, Коментаре с Комент-  
уарема. Датност је, рачуе се, 7 ко-  
ментару Коментара, али вајбета  
датност је 7 рачуану усмету уекса  
(прма „Коментара“) и деветак. У уај  
речмак писма се нос гуа, Пандреас  
Хубои.

LA VIE MOBILE  
ALMANACH  
UNIQUE

+

Ce que le rêve n'a pas pu casser.  
Cete crainte qui ne s'y englobe pas.

Cet espoir, cete foi - faiblesses choquées et  
vénéries.

Na пророкелом кеду.

Prilog 18: Marko Ristić, „Pariska sveska“, zapis od 7. decembra 1926.  
Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



Литературна кенија

Иди пологон баган се на ганаусти дан са најбетом сивом.

БЕЗ МЕРЕ, постојавањем као :

- 1) „Анти-роман“, а не роман. 1)
- 2) Енциклопедијско-поетски одред, а не „историја“.
- 3) Лиријско-епика функција у исти дела.
- 4) Епопејско-лирија изједначава садржине и облика 2)
- 5) Језиколошки комплетно поетика, а не језик.

1) анти-роман, у смислу у ком су уривени у оди кривим  
 ирвентивено анти-уривени, у смислу у ком је она сама, као  
 критика, анти-критика, и као ~~епопеја~~ одређивана до урив  
 ире постојања - анти-судјекти. Да сада, ако можете, напишите ми једна  
 имена! Но се јави уриве!... Све то, да се уриве, да се обави, ина оди смисла.  
 Шта биве ја ирв карасит свој смисла. Анти-ја. Кејерини: Der  
 - Reisetagebuch. [26 септембар 1918]

2) У бем са : Претом: J'envie, (c'est une façon de parler, tout  
 homme ayant la force - etc.

Prilog 19: Marko Ristić, spis „Od istog pisca“ [1928]. Pet poetičkih određenja *Bez mere*. Arhiv SANU, Istorijaska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



Гармонд (24 цигера)

1 ~~НА~~ МЕЂУДНЕВИЦА

— Назов цигера Верса

Проведи то, што ниси исказао, у глаткој птици. Не! пробави тим, што не смеш рећи, у том трептају од кристала. Видим, сваким погледом, од куда долеће тај оникс. ✕ (Бављење о ком сам споменуо, то је откупљивање.)

Јелте, са неким поносом ?

Већ збрисани димови барута, ту где се нисам надао, за сваки дан, за сваку тајну гору гушења, пропадања.

Овде, у грудима овог облака, живи се свакодневно, и дневно по двапут. Око њеног чела, очима одударен, размисоилажен, рашчлањен говор у напретку.

Сад одједном, — пред овим знањем да ће запевати, — у том знању, — у том певању, — после тог знања, — знамења. Колико увређен гордим нискостима, одвраћен од кримчарења, спроведен, доведен, сведен, тако немило свео у пепео. (То значи на првом месту крилато се изгубити у не-

~~~~~

~~~~~



7 ~~МАКС ЕРИСТ~~ КАКО СЕ НАЗИРЕ ЈЕДАН ДРУГИ СВЕТ

црну. верс.

Тога вечера грађани, око разлупаног фењера, сваки је ћутао да би чуо.

Један мали, изгубљени, хроми добшар певао је, као да је последњи пут, сасвим обичне речи, једну арију старинског валцера. Топле ноћи, гола девојачка тела, све неукусније.

Роман је прошао, погледао, па када се ту нашао пред својом изневереном надом, као да се одједном нашао пред напуштањем свих својих упорних, верних покушаја да са овим људима, да уз ове људе, да за ове људе ради на смишљеним и крвавим, неопходним превратничким преображајима; далеко, сâм у свом патетичном очајању, у својој врелини, а ипак још увек безизлазно предан грчевитој жудњи, обнављању пренебрегнуте слободе. Видео је себе, запаљених дамара, како је побркао мржњу и бескрајну љубав ужљеблену у његов најскривенији живот, и која му довољно пара срце да би га спасла од монотоног куцања сата на земаљској робији, видео је себе, раширених руку, полуголог до појаса, са црвеним панталонама, олујно обгрњеног од оне која клечи пред њим, једина стална и неумитна у својој променљиви-



ности, а кроз његове прозрачне кости, иза његових провидних груди, могао се видети ужасан и жут колут шупљег сунца. (У мојим очима, као и увек, са дивљом опасношћу неземаљских закона.) Помисли: "Одвише, су дуго тражили у шуми..." Рођена из његове згађености, а оспоравајући јој, са мом собом, својим сентименталним постојањем, оправданост, једна песма из детињства изронила је тако из његовог умора:

Данас бар падни у снег

Завејане су брзе реке

.....

Опојан, опасан, опеван

Заузет грчем мира и чуда

Невиђен, нечувен, несневан

Такав је талас тог спруда

Зашто не плачеш у том мртвом свету

Кад су те даске тако неизбежне ?

Исти је одговор том небилном цвету

Као и свирепе, урлајуће, нежне

По елипи Макса Ернста, као и ~~нека~~ песма. (песми)

**Prilog 22:** Marko Ristić, daktilopis *Bez mere* [1928]. Poglavlje „Kako se nazire jedan drugi svet“ (s. 12). Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



Епигон

Искам 7 6 сави и 1/4  
17. маја 1928

У копно сирај; није чинише сирај, сирећен, бујигама  
распоричаси, за засићени или за тежен још једнакост, једно  
једном релацион, чинише свима захтевна срца и ивица,  
или можда још по недовољним изгледа или захтева, и  
хителом од ове нешто недовољност а сирајом сајестинишом  
прег свим оми ишо може и ишо мога наити ишо,  
збек ишо,

Кинра на свани и ни за ни, поскрета вајоје, на ~~ишо~~  
исбелити наит, непом одржати, свим бредности.

Простекти  
( Ручка одевени . )

Prilog 23: Marko Ristić, manuskript *Bez mere* [1927/1928]. Nacrt za poglavlje „Epilog“.  
Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]



Сентендова 1927.

~~(1) Завде грча:-~~

(2) Романи:-

(3) [Некимо велики] Мале јоже.  
Богдан:-

(4) (0 иако) Сунча иоса

(5) Романи:- (Ија Јаја?)

(6) [Некимо велики] СУБАНЕ

(8) ЗУЛАП БУДЕН, ЛЕПТО САРТИ:-

(9) [Некимо велики] ?

*Crvena*

APYI BE3 APYTA :-

(1) ~~Урине па вурит, аурине иса урине-  
тна, јоу га не урине. Грчо су се ите-  
иене нјане урине, јеру, иене  
чи оне урине, сиредавајте не па  
урин српим грче, урине грче. Мој са-  
ноу, мој пау, моја иена, мој сапанча,  
па не су иако чи он мајму урине  
иане сунча? [Урне иане урине, урине-  
па урине иане иане: "Урне", "Па",  
"Урне", а иане не грчема иане,  
иане сапанчау па сунча ите сапанча-  
иане иане.]~~

Но парабет иане сунчау па чи  
иане иане урине, а иане иане урине  
иане иане, иане иане се сунча, и ур-  
иане сапанча иане иане иане не иане па  
иане. Па не иане.

Нема сапанча, 7 иане/иане, па а  
иане иане иане иане иане иане  
иане иане, иане иане иане иане  
иане. Пау иане иане иане иане,  
иане иане се иане иане иане.

Prilog 24: Marko Ristić, „Crvena sveska“, rukopis dramskog odeljka *Bez mere* [1927]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]

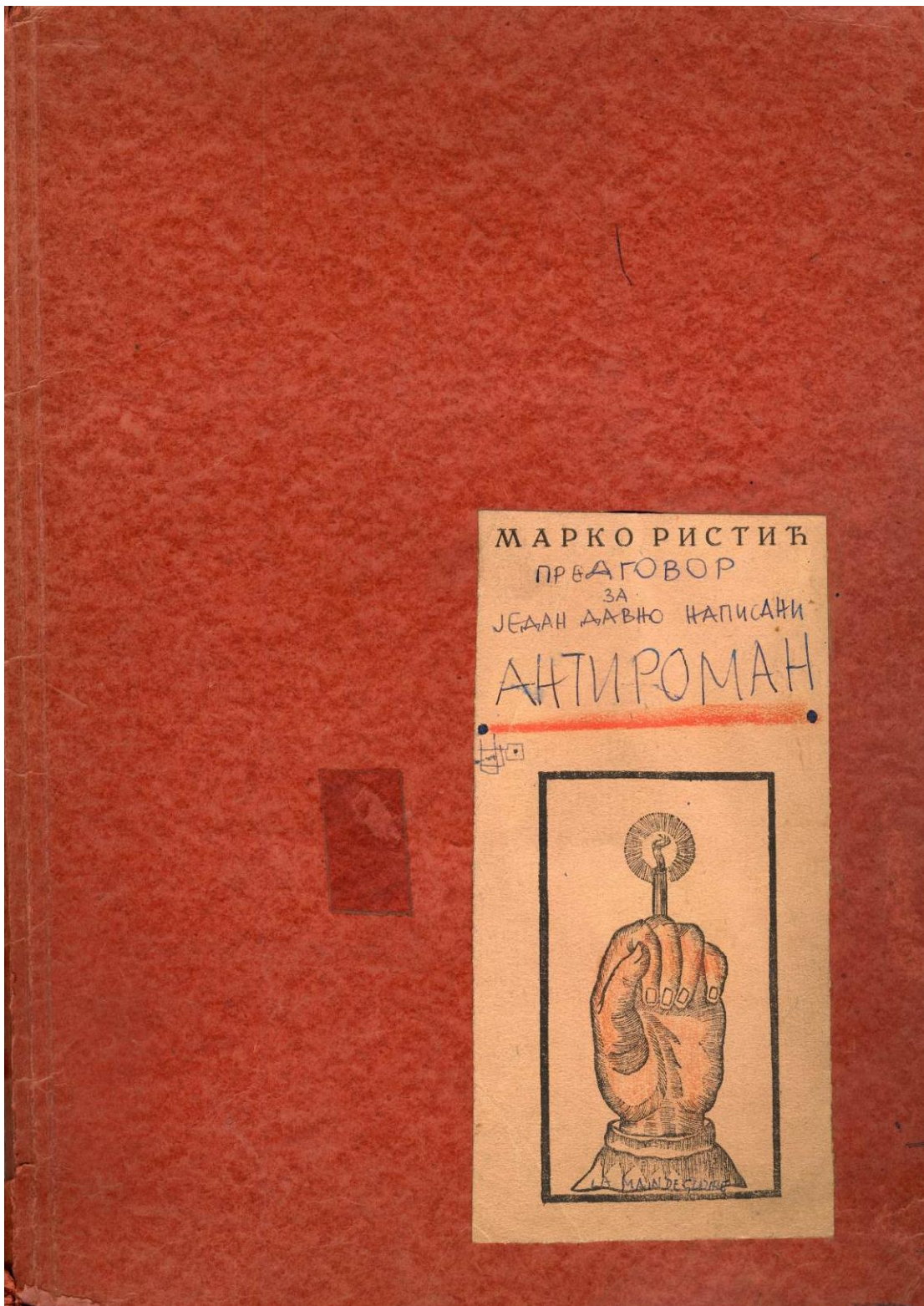












**Prilog 27:** Marko Ristić, fascikla „Predgovor za jedan davno napisani antiroman“ [1961]. Arhiv SANU, Istorijska zbirka 14882, Zaostavština Marka Ristića [neobrađena građa]

## BIOGRAFIJA

Biljana Andonovski rođena je 1981. u Beogradu. Diplomirala je i završila master studije na Katedri za srpsku književnost i jezik sa opštom književnošću Filološkog fakulteta u Beogradu. Stipendistkinja Ministarstva za nauku bila je 2010–2012, a od 2012. zaposlena je u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu, na projektu za proučavanje književne periodike. Koautorka je izložbe *Avangarda: od dade do nadrealizma* (Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, maj–avgust 2014), koja je realizovana u saradnji Instituta za književnost i Muzeja savremene umetnosti, u okviru projekta *Evropski kontekst srpskog nadrealizma*. Oblasti istraživanja i zanimanja: teorija i istorija književnosti, srpski i francuski nadrealizam, avangardna periodika i štampa, književnost dvadesetog veka. Prevodi savremenu makedonsku književnost i bavi se književnom kritikom.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а БИЈАНА Д. АНЂОНОВСКИ

број уписа 08041A

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ПОЕТИКА НАДРЕАЛИСТИЧКОГ (АНТИ)РОМАНА  
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ

- 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, 29.3.2017.

Бијана Анђоновски

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора БИЈАНА Д. АНДОНОВСКИ  
Број уписа 08041А  
Студијски програм ЈК ДАС, МОДУЛ КЊИЖЕВНОСТ  
Наслов рада ПОЕТИКА НАДРЕАЛИСТИЧКОГ (АНТИ)РОМАНА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ  
Ментор ПРОФ. ДР. АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ

Потписани БИЈАНА Д. АНДОНОВСКИ

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, 29. 3. 2017.

Бијана Анђелковић



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ПОЕТИКА НАДРЕАЛИСТИЧКОГ (АНТИ)РОМАНА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ  
И ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ

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, 29. 3. 2017.

Бивана Анђелица