

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

БОБАН Н. ТРИФУНОВИЋ

**АУТОПОЕТИКА И ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА  
ЕМИЛА СИОРАНА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

BOBAN N. TRIFUNOVIĆ

**AUTOPOETICS AND PROGRAMMATIC  
POETICS OF EMIL CIORAN**

DOCTORAL DISSERTATION

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

БОБАН Н. ТРИФУНОВИЋ

**АВТОПОЭТИКА И ПРОГРАММНАЯ  
ПОЭТИКА ЭМИЛЯ ЧОРАНА**

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Белград, 2022.

**Ментор:**

проф. др Весна Елез, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

**Чланови комисије:**

**Датум одбране:**

## АУТОПОЕТИКА И ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА ЕМИЛА СИОРАНА

### Сажетак:

Предмет ове докторске дисертације јесу аутопоетика и програмска поетика Емила Сиорана, то јест поетички принципи о којима је писао у својим делима и којима је отворено разговарао у интервјуима које је пристао да да. Кад је реч о методу, први корак била је теоријска (ре)конструкција Сиоранове поетике полазећи од његове биографије и изабране приватне кореспонденције, потом и од изабраних интервјуа који су са њиме обављени, а у којима је говорио о својим поетичким принципима, не о свом стваралаштву као књижевном продукту. Пошто је обављена анализа Сиоранове аутопоетике и програмске поетике, у дисертацији је показано да се његови текстови могу интерпретирати и као наративи болести и као аутобиографски списи. Из тога је произашла полазна претпоставка да је Сиоран, током дугог живота, а почевши још од ране младости, патио од бројних здравствених проблема који су га подстакли да живот и његову живљивост у континуитету доводи у питање, да промишља смисао постојања, да контемплира о суициду и значају идеје тог чина, не самог чина. С тим у вези, у дисертацији се полази од претпоставке да су обиље здравствених проблема и патња коју су Сиорану узроковали углавном били мотивација да се бави књижевним стваралаштвом. Циљ ове докторске дисертације јесте да, путем поступне анализе Сиоранове поетике, аутопоетике, програмске поетике и тумачењем његовог стваралаштва кроз призму наратива болести и аутобиографије, допринесемо разумевању његовог дела у целини, као значајног дела у историји румунске и француске и светске књижевности, уопште, због инхерентне му густе тематске и интердисциплинарне међусобне повезаности.

Резултати истраживања Сиорановог стваралаштва показали су да је стицање увида у његову аутопоетику и програмску поетику теоријски и методолошки утабало стазу за друга друштвено-хуманистичка, филозофска и филолошка истраживања његовог дела, јер његова поетичка мисао тесно је повезана са темама о којима је писао током целог живота: смрт и смртност, суицид, антинатурализам, болест, религија и вера, светице, свеци и бог, мистика, криза идентитета, национална (не)припадност, онтологија, еволуција, историја и сл.

**Кључне речи:** Емил Сиоран, поетика, аутопоетика, програмска поетика, наука о књижевности, теорија књижевности, наративи болести, аутобиографија, румунска књижевност, француска књижевност.

**Научна област:** наука о књижевности

**Ужа научна област:** теорија књижевности

**УДК:**

## AUTOPOETICS AND PROGRAMMATIC POETICS OF EMIL CIORAN

### **Abstract**

The subject of this doctoral dissertation is Emil Cioran's autopoetics and programmatic poetics, that is the poetic principles he wrote about in his works and which he openly discussed in certain interviews that he had accepted to give. When it comes to the method, the first step was the theoretical (re)construction of Cioran's poetics, beginning with his biography and selected private correspondence, then from a few interviews, during which he discussed the creative principles he applied to writing, not about the literary product of such creativity. After performing the analysis of Cioran's autopoetics and programmatic poetics, it has been pointed out that his texts could be interpreted as both illness narratives and autobiographical writings. From this came the initial assumption that Cioran had, during the long life he had lived, continuously suffered from numerous health problems that encouraged him to question life and vitality, to ask questions about suicide – the importance of the idea of it, not the act itself etc. In this regard, it has been assumed that the abundance of Cioran's health problems and the suffering they've caused him had been his main motivation to write. The aim of this doctoral dissertation was to contribute to the understanding of Cioran's work, as a significant one in the history of Romanian and French literature, as well as in the history of world literature, starting from the analysis of his poetics, autopoetics, programmatic poetics and from the interpretation of his work as both an illness narrative and an autobiography.

The results we've achieved via the research of Cioran's creative process have proven that gaining an insight into his autopoetics and programmatic poetics theoretically and methodologically paves the way for the further study of his work in other social and humanistic sciences, especially in philosophy and literary theory, because his autopoetics and programmatic poetics are intertwined with themes such as death and dying, suicide, antinatalism, illness, religion and faith, saints and god, mysticism, identity crisis, ontology, evolution, history etc.

**Key words:** Emil Cioran, poetics, autopoetics, programmatic poetics, literary theory, illness narrative, autobiography, Romanian literature, French literature.

**Scientific field:** Literary theory, history and criticism

**Scientific subfield:** Literary theory

**UDC Number:**

## САДРЖАЈ

<b>УВОД</b> .....	1
<b>I ПОЕТИКА, АУТОПОЕТИКА И ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА</b> .....	6
1.0. ПОЕТИКА.....	6
1.1. АНТИЧКО ПЕСНИШТВО КАО ВЕШТИНА.....	9
1.2. ПЕСНИШТВО КАО АЛЕГОРИЈСКО ПОСЛАНСТВО ОНОСТРАНОГ И ОСЕЋАЈНОГ .....	16
1.3. ХУМАНИЗАМ И РЕНЕСАНСА: ПОВРАТАК ПЕСНИШТВУ КАО ЧОВЕКОВОМ ДЕЛУ ....	19
1.4. БАРОК И ПОЕТИКА БЕЗ АРИЈАДНИНОГ КЛУПКА .....	23
1.5. ПОЕТИКА У ОДРАЗУ КЛАСИЧНИХ ОБРАЗАЦА.....	24
1.6. STURM UND DRANG – ГЕНИЈ БЕЗ ОГРАНИЧЕЊА.....	28
1.7. ПОЕТИКА ПОД ТОЧКОМ РАЦИОНАЛИЗМА И ПОЗИТИВИЗМА.....	35
1.8. ПОНОВНО ВРЕДНОВАЊЕ ПОЕТИКЕ: КРАЈ КРИТЕРИЈУМА, ПОЧЕТАК ТЕОРИЈА .....	43
1.9. ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО СХВАТАЊЕ ПОЕТИКЕ .....	57
1.10. ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА И АУТОПОЕТИКА.....	61
<b>II БИОГРАФИЈА ЕМИЛА СИОРАНА И ПОСТАНАК „ЛИРИЗМА ПАТЊЕ“</b> .....	66
2.0. О ПРИСТУПУ БИОГРАФИЈИ И ПОЕТИЦИ ЕМИЛА СИОРАНА .....	66
2.1. 1911-1921 .....	70
2.2. 1921-1928.....	73
2.3. 1928-1936.....	76
2.4. 1937-1949.....	86
2.5. (РЕ)КОНСТРУКЦИЈА ПОЕТИКЕ ЕМИЛА СИОРАНА.....	89
<b>III АУТОПОЕТИКА ЕМИЛА СИОРАНА</b> .....	92
3.0. О ПОЕТИЦИ, АУТОРУ И ИМПЛИЦИТНОМ АУТОРУ .....	92
3.1. <i>НА ВРХУНЦУ БЕЗНАЂА</i> .....	97
3.2. <i>КЊИГА ОБМАНА И ПРЕОБРАЖАЈ РУМУНИЈЕ</i> .....	101
3.3. <i>СУЗЕ И СВЕЦИ</i> .....	102
3.4. <i>БРЕВИЈАР ПОРАЖЕНИХ</i> .....	107
3.5. <i>КРАТАК ПРЕГЛЕД РАСПАДАЊА</i> .....	108
3.6. <i>СИЛОГИЗМИ ГОРЧИНЕ</i> .....	118
3.7. <i>ИСКУШЕЊЕ ПОСТОЈАЊА</i> .....	130
3.8. <i>ИСТОРИЈА И УТОПИЈА</i> .....	150
3.9. <i>ПАД У ВРЕМЕ</i> .....	150

3.10. ЗЛИ ДЕМИЈУРГ.....	153
3.11. О НЕЗГОДИ ЗВАНОЈ РОЂЕЊЕ.....	155
3.12. ЧЕРЕЧЕЊЕ.....	163
3.13. ПРИЗНАЊА И АНАТЕМЕ.....	167
<b>IV ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА ЕМИЛА СИОРАНА И ЕМИЛ СИОРАН КАО АУТОБИОГРАФ И СТВАРАЛАЦ НАРАТИВА БОЛЕСТИ .....</b>	<b>173</b>
4.0. О ПРОГРАМСКОЈ ПОЕТИЦИ.....	173
4.1. РАЗГОВОР СА ФРАНСОАОМ БОНДИЈЕМ.....	175
4.2. РАЗГОВОР СА ФЕРНАНДОМ САВАТЕРОМ.....	178
4.3. РАЗГОВОР СА ЖАН-ФРАНСОА ДИВАЛОМ.....	185
4.4. РАЗГОВОР СА ЛЕОМ ЖИЛЕОМ.....	189
4.5. РАЗГОВОР СА ЛЕОМ ВЕРЂИНЕ .....	191
4.6. РАЗГОВОР СА ЕСТЕР СЕЛИГСОН .....	192
4.7. РАЗГОВОР СА ФРИЦОМ Ј. РАДАЦОМ .....	193
4.8. РАЗГОВОР СА ГЕРДОМ БЕРГФЛИТОМ .....	197
4.9. РАЗГОВОР СА БЕНЦАМИНОМ ИВРИЈЕМ .....	198
4.10. РАЗГОВОР СА БРАНКОМ БОГАВАЦ ЛЕКОНТ .....	199
4.11. РАЗГОВОР СА МИШЕЛОМ ЖАКОБОМ.....	199
4.12. ЕМИЛ СИОРАН КАО АУТОБИОГРАФ.....	202
4.13. ЕМИЛ СИОРАН КАО СТВАРАЛАЦ НАРАТИВА БОЛЕСТИ.....	208
<b>ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА .....</b>	<b>220</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЈА.....</b>	<b>225</b>
<b>БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА.....</b>	<b>234</b>



## УВОД

Он [...] не верује ни у једну идеологију и није практични дух. *Радити* није део његовог речника. Нити *имати*, други суштински глагол према Светом Августину. Сиорану онда остаје само *бити*, у негативном облику: *не бити*. Све што мисли, све на шта мисли и све што се дешава са њим врти се око глагола *бити* у свим облицима, нијансама, и праћен је увек, опсесивно, сумњама и негативностима духа. Да ли је скептик? Није аутентични скептик, јер се скептицизам противи страсти, а он је разочаран и пун страсти. Сиоран је онда циник... Али може ли циник бити *милосрдан*, може ли се разнежити циник озлојеђен свим беспомоћним бићима на земљи? Одлучно, Сиоран није циник... Он је само, преузимамо његову дефиницију, *приватни мислилац*...

(Симион 2019: 308)

Све што радим, радим у дијалогу са смрћу... Отуда код мене тако чести мотиви које ја на метафоричан, посредан начин, доводим у везу са том 'некро' везом коју осећам.  
(Kadijević 2017: 24-25)

Прошло је више од педесет година откако је, у преводу Милована Данојлића (1937-2022), Матица српска 1972. године објавила превод *Кратког прегледа распадања (Précis de décomposition [1949])* Емила Сиорана (Emil Cioran, 1911-1995).<sup>1</sup> За то време, у српској научној сфери није написана ниједна монографија, нити обиман и озбиљан научни рад о стваралаштву познатог француског „приватног мислиоца“ румунског порекла, који себе није сматрао ни Французом, ни Румуном. О Сиорану се, претежно, писало у мршавим поглављима малобројних књига, у недељницима, узгредно и без узбуђења, премда су, током педесет и више година од појаве српског превода *Кратког прегледа* преведене *скоро све* Сиоранове књиге. Кад је реч о преводима стручних књига о Сиорану на наш језик, преведено је поражавајуће мало, толико да се аутори који су о њему писали, а који су нама доступни, могу набројати на мање прстију него што рука има. Међутим, ни у свету ствари, из неког разлога, не стоје боље. Књиге које су о Сиорану доступне тичу се најчешће његових политичких схватања из младости, посвећене су претежно погледима о којима, по пресељењу у Француску, ни са ким није причао, нити о њима писао, како у својим књигама, тако и у приватној преписци. Другим речима, књиге о Сиорану често представљају покушаје да се тај стваралац због својих погледа из младости посрами, због чега трпи читаво његово дело – упркос томе што је важио за *највећег стилисту француског језика у двадесетом веку*. У последњих двадесетак година, о Сиорану се у свету, пак, пише све више и то на теме које превазилазе његова политичка схватања. Примера ради, у Француској су публиковани бројни текстови, монографије и одбрањене докторске дисертације о њему, док је приметан пораст научне продукције и у Шпанији, Италији и Немачкој.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Одабрали смо ову, француску транскрипцију Сиорановог имена – Сиоран (sjɔʁɑ̃) – а не румунску – Чоран (tʃo'ran) – јер за то смо пронашли повод у разговору који је са њим обавио један од проучавалаца и преводилаца његовог дела, Петру Крду. У том разговору Сиоран му је рекао: „Ја нисам Чоран. Ја сам Сиоран. Кажите ми једноставно Сиоран, као што се Паскалу каже Паскал или Волтеру само Волтер“ (Крду 2010: 90).

<sup>2</sup> Што се француске продукције тиче, могли бисмо да понудимо ова дела као примере помака у проучавању Сиорановог живота и дела: Mara Magda Maftei – *Cioran et le rêve d'une génération perdue* (Maftei 2013) и *Un Cioran inédit, pourquoi intrigue-t-il ?* (Maftei 2016); Constantin Frosin - *L'autre Cioran : Cioran lève le masque* (Frosin 2010); Nicole Parfait - *Cioran ou le défi de l'être* (Parfait 2001); Ronald Jaccard - *Cioran et compagnie* (Jaccard 2005); Mario Andrea Rigoni - *Cioran dans mes souvenirs, traduction française de Michel Orcel* (Rigoni 2009); Vincent Piednoir - *Cioran avant Cioran: histoire d'une transfiguration* (Piednoir 2013); Nicolas Cavaillès et Barbara Scapolo - *Cioran et Valéry : l'attention soutenue* (Cavaillès et Scapolo 2016); Yann Porte - *Cioran lecteur de Nietzsche: la lecture de Nietzsche*

У периоду док смо сакупљали грађу за докторску дисертацију, писали смо и покушали да заподенемо разговор о Емилу Сиорану са бројним професорима са Филозофског факултета Универзитета у Београду, проминентним мислиоцима са Одељења за филозофију, јер Сиоран се, углавном, сматра филозофом. Покушали смо, такође, да до података дођемо разговарајући са колегиницама и колегама чија је специјалност светска књижевност, како на Филолошком факултету Универзитета у Београду, тако и на различитим институтима, јер Сиоран се, у зависности од тога кога питате, сматра (и) књижевником. Пре филозофом, него књижевником, али категоризација његовог дела је прилично компликована, премда – према конвенционалним параметрима, али и према сопственом ставу – Сиоран *није* био филозоф.<sup>3</sup> Нажалост, ни филозофи, ни теоретичари и историчари књижевности који су пристали да покушају да нам одговоре на питање о њему нису могли да нам кажу ишта или, пак, да нам кажу много: филозофи за Сиорана *нису ни чули*, док су нам филолози или рекли да о Сиорану, сигурно, *нешто јесте писано* или да покушамо да пронађемо оне одабране књиге и оскудна поглавља у њима или, пак, текстове из новина и недељника. То нам је, несумњиво, потврдило да је Сиораново дело, на нашој академској позорници, све ово време остало скоро непознато и непрепознато.

Са подацима које смо сакупили, не устручавмо се да поменемо, скоро да нисмо могли да учинимо ништа, а камоли да се осоколимо у погледу тога да ћемо, пишући о овој теми, моћи да потражимо подршку макар у једној публикацији. Да околности буду немилије, публикација, у домаћој науци, није било ни о аутопоезици и програмској поезици; изузев једне једине о аутопоезици, која је објављена пре шеснаест година, било их је о поезици, прегршт, а из њих смо морали да дедукујемо остатак потребних података, јер нисмо се усрећили ни претрагом литературе из света. Сâм Сиоран, аутопоетика и програмска поезика били су нам, јер етнологији и антропологија су нам примарна вокација, потпуно неистражено подручје, али нам, на сву срећу, тумачење и проучавање текста, наратива, што је неизбежни део истраживања етнографије, исказа испитаница и испитаника на терену, није било нимало страно.

Писати о Емилу Сиорану, како о његовом делу, тако и о његовом животу, ни по чему није једноставан задатак, иако је био један од ретких аутора за које би се, без превише размишљања, могло рећи да је поетички доследан, од својих првих дела, до оних последњих; исто се може рећи и за принципе према којима је решио да живи свој живот, а о којима је, у цитату које смо навели, писао румунски академик Еуђен Симион (Eugen Simion, 1933). То је посредни, пре свега, јер Сиораново дело је неконвенционално судећи према форми у којој је писано, а у односу на највећи део књижевности која се проучава (романи, приповетке, есеји): Сиоран се, почевши од књиге *Крик безнађа*, односно *На врхунцу безнађа (Pe culmile disperării, 1934)*, па све до *Признања и анатема (Aveux et Anathèmes, 1987)*, определио за фрагмент, краћи или дужи, као књижевну форму у којој ће се изражавати. Друго, књижевност фрагмената подразумева одсуство систематичности са каквом се сусрећемо проучавајући, рецимо,

---

*comme exercice spirituel négatif* (Porte 2010); David Sylvain - *Cioran : un héroïsme à rebours* (Sylvain 2006); Stéphane Barsacq - *Cioran : éjaculations mystiques* (Barsacq 2011); Simona Modreanu – *Le Dieu paradoxal de Cioran* (Modreanu 2003).

<sup>3</sup> О потешкоћама до којих може да дође када није најјасније да ли сврстати дело у књижевност или у филозофију, писао је Радоман Кордић (1937), објаснивши да у појединим „случајевима, ако не и у свим [...], књижевни дискурс може бити филозофски дискурс. Ова премиса је садржана у сваком питању односа филозофије (антифилозофије) и књижевности. [...] Дакле, књижевност може бити облик филозофског мишљења, без обзира на то што, као филозофија, не формулише увек неку врсту начела. Не формулише их никад, и не претпоставља их. Начела која она формулише преузета су из филозофије, и припадају филозофији. Ипак, некакав облик филозофског мишљења [...] састојак је и књижевног говора, суштине поетског, приповедања, формалних средстава књижевности, форме, и зато што се у сусрету са ствари, с оним што јесте, чин мишљења и књижевни чин, по ономе што је за њих битно, не разликују“ (Kordić 2013: 25). Другим речима, из Кордићевог резоновања могуће је дедуковати одговор да разликовање, некада, није нужно, нити да је потребно, као предуслов, да би неко дело било подложно књижевнотеоријској анализи, јер књижевне компоненте присутне су у свим делима, независно од њихове формалне области припадања.

романе, макар и необимне, што значи да је за увид у нека нарочита Сиоранова схватања потребно претражити његово дело и пронаћи фрагменте који се, најчешће између осталог, тичу и теме истраживања. На тај начин ћемо, у докторској дисертацији, приступити **предмету** рада, Сиорановој аутопоетици, пажљивим одабиром фрагмената у којима се може препознати аутопоетичка референца, односно референца, директна или индиректна, на то шта се налази иза Сиорановог процеса писања у ширем смислу. То значи да ћемо, у докторској дисертацији, проучавати не само аутореференцијалност текста, већ и Сиоранова схватања о томе одакле потиче потреба или повод, инспирација за писање, затим схватања о самом процесу писања као таквог, о процесу стварања текста и, напоследку, његова схватања о публикувању претходно написаног. Разлог за то почива у томе што је Сиораново дело, не само његов аутопоетички аспект, прилично интегрисано, различите теме његових интересовања, да не кажемо опсесија, мада је заправо реч о *опсесијама*, понекад су прилично тесно скопчане са другим темама, толико да то захтева тумачење које је посвећено једном, а не другом аспекту текста. Поред аутопоетике, **предмет** овог рада биће и његова програмска поетика, односно поетички принципи о којима је не писао у својим делима или у књижевним манифестима, већ о којима је *отворено разговарао* у интервјуима које је пристао да да, почевши од раних седамдесетих година двадесетог столећа. Кад је о **методу** реч, пошто покушамо да понудимо теоријску (ре)конструкцију Сиоранове поетике црпећи податке, пре свега, из његове биографије и из изабране приватне кореспонденције, аутопоетичком анализом приступићемо његовим фрагментима са аутопоетичком референцом, али и изабраним интервјуима који су са њиме обављени, а у којима смо пронашли референце на програмску поетику, то јест у којима је Сиоран говорио *о својим поетичким принципима, а не о свом стварлаштву* као готовом, публикованом производу. Такође, у раду ћемо, пошто се позабавимо анализом његове аутопоетике и програмске поетике, покушати да покажемо да и те како има основа се Сиоранови радови, његове збирке фрагмената, *могу* читати и интерпретирати као наративи болести, што нас доводи до наше **полазне претпоставке**: Сиорана су, током дугог живота, а почевши још у његовој раној младости, морили бројни здравствени проблеми (од којих је од највећег значаја била инсомнија) који су га навели да да непрестано доводи живот и његову живљивост у питање, да промишља о смислу постојања, о самоубиству и значају не самог чина одузимања сопственог живота, већ *о идеји о њему*; у том смислу, поћи ћемо од претпоставке да *прегршит здравствених проблема и патња њима узрокована нису били Сиоранов једини подстрек да пише, већ да су то били поводи који су над другим поводима однели превагу*. **Циљ** ове докторске дисертације је, у складу са претходно наведеним, да посредством пажљиве анализе Сиоранове поетике, а потом и аутопоетике, програмске поетике и покушаја сагледавања његовог стваралаштва кроз призму наратива болести, покушамо да допринесемо разумевању Сиорановог дела у целини, као знаменитог дела у историји румунске и француске, али и светске књижевности, управо због *интегрисаности*, густе тематске међусобне повезаности која му је инхерентна. Наиме, стицање увида у Сиоранову аутопоетику и програмску поетику требало би да омогући и охрабри друга друштвено-хуманистичка, филозофска и филолошка истраживања његовог дела, али и да осветли увиде о озбиљним темама о којима је увек размишљао и које стоје у позадини његове поетике, попут смрти и смртности, суицида, антинатурализма, болести, религије и вере, светица, светаца и бога, мистике, кризе идентитета, националне припадности и потребе за (не)припадањем, човека као бића без будућности, писања као метода за постајањем делом историје, еволуције као највећег камена спотицања у историји људске врсте и сл. Такође, анализом његове аутопоетике и програмске поетике, показаћемо да, у случају Сиорановог стваралаштва, у књижевнотеоријском проучавању његовог дела *није* потребно уводити инстанцу имплицитног аутора, нити разликовати аутора дела од аутора пристуног у делу, односно имплицитног аутора. Међутим, пре него што почнемо са проучавањем Сиоранове поетике, те аутопоетике, програмске поетике и одређених одлика наратива болести који су присутни у његовом делу, посветићемо

добар део рада прегледу приступа поетици у историји, не бисмо ли тиме, увидом у пређашње приступе и праксе, поставили чврсту основу за сопствено проучавање.

Прво поглавље овог рада посветићемо, дакле, самом термину поетика који, у различитим језицима, има различито значење, али које се, у ширем смислу, може свести на низ начела и приступа који се примењују при структурирању и обликовању књижевног дела. Показаћемо да се, под поетиком, може подразумевати и предмет науке о књижевности те да је, у том случају, предмет проучавања нека нарочита поетика – поетика неког књижевноисторијског периода, неког књижевног правца или покрета или, пак, поетика индивидуалних аутора. Преглед поимања поетике почеће, свакако, у Антици, у старој Грчкој, са Платоном и Аристотелом, у старом Риму са Хорацијем, проћи ће кроз Средњи век, Хуманизам и Ренесансу, Барок, Класицизам, Романтизам, Реализам и Модернизам, а завршиће се са поетиком у Постмодернизму, пре него што, у оквиру истог поглавља, буду представљене аутопоетика и програмска поетика, као видови поетике у ужем смислу, са својим посебним одликама.

Друго поглавље биће посвећено постанку поетике Емила Сиорана, до којег ће се доћи проучавањем, пре свега, његове биографије и приватне кореспонденције. Поетика ће, у овом поглављу, бити схваћена у ширем смислу, а покушај њене што доследније (ре)конструкције биће спроведен покушајем да се дође до систематизације посредством повезивања одређених Сиоранових идеја о поетици у кохерентну целину. Када смо казали да ће поетика бити схваћена у ширем смислу, у виду смо, пре свега, имали да ће се под њом подразумевати Сиораново схватање књижевности, писања као процеса, али и писања као чина ауторског стваралаштва. До података о тим схватањима дошли смо претрагом релевантне литературе, а посебно јединица чији су аутори они који су се озбиљно, а не сензационалистички бавили његовом биографијом или, пак, извесним сегментима његове биографије. Друго поглавље почива на претпоставци да ћемо, стекавши увид у Сиоранову биографију, доћи и до података који ће нам, сасвим сигурно, бити од помоћи приликом анализе његове аутопоетике и програмске поетике, те и приликом утврђивања да се његови текстови могу проучавати и као наративи болести. У другом поглављу, Сиоранову поетику подвешћемо под синтагму „лиризам патње“, чије ковање је надахнуто самим његовим приступом, а које означава да у позадини његовог процеса писања, заправо, почива потреба да се поетизују одређена искуства за која се не би могло рећи да припадају домену позитивних.

Треће поглавље рада ћемо, највећим делом, посветити пажљивој аутопоетичкој анализи изабраних Сиоранових фрагмената у којима се, између осталог, могу пронаћи референце на књижевног ствараоца (био он песник или романијер), на његову инспирацију, на сâм процес писања, те и на публикавање. Широки захват грађе за анализу, фрагмената у којима смо пронашли аутопоетичку референцу, неопходан је смо мишљења да је Сиоран, сваком приликом у којој расправља о књижевним ствараоцима, били они стихотворци или писци романа, било да је реч о поезији или прози, о есејима итд. заправо, писао о себи и својим унутрашњим дилемама, обраћајући се потенцијалном аутору – песнику, романијеру или есејисти – у себи самом. Да је то посредно показаће сама анализа којој ће, међутим, претходити кратак приказ теоријских поставки о инстанцама аутора и имплицитног аутора у књижевним делима, као и елаборација разлога зашто за такво разликовање, у случају Сиорановог дела, нема преке потребе. Тај разлог у тесној је вези са анализом садржаја Сиоранових разговора. Кад је реч о књижевним делима која ће бити предмет анализе, направимо избор који ће у поглавље укључити свако дело у којем смо успели да пронађемо фрагменте са аутопоетичким референцама. Што се редоследа којим ћемо анализирати Сиоранова дела тиче, приступићемо хронолошки, редом којим је дела *писао, не публикувао*, будући да су поједина дела, првобитно написана на матерњем му, румунском језику, објављена деведесетих година прошлог века, или постхумно.

Четврто поглавље докторске дисертације посветићемо анализи програмске поетике Емила Сиорана која је, у потпуности, садржана у интервјуима на које је пристао, почевши од 1970-

их година, а чијих ни најмањих назнака није било пре тога. Захваљујући томе што је пристао да да интервјуе новинарима, књижевницима, филозофима и др. Сиоран је, дословно, стао на пут спекулацијама о томе да ли је заиста мислио озбиљно све што је у својим делима написао. Наравно, упитан је прави значај таквих података, нарочито ако се тексту приступа унутрашњим, а не спољним методом, који за значењима у тексту трага узимајући у обзир искључиво сâм текст, што ћемо ми чинити приликом анализе Сиоране аутопоетике и програмске поетике. Програмска поетика није присутна у сваком интервјуу који је Сиоран дао, те ћемо, за потребе поглавља, издвојити само оне интервјуе у којима смо програмску поетику пронашли, у облику разговора о поетичким принципима скопчаним са аутобиографским детаљима. У овом поглављу ћемо, уз то, понудити и читање Сиоранових дела и интервјуа који су са њим обављени у светлости наратива болести, због чега ће се и сâм Сиоран посматрати као искусан и доследан стваралац наратива болести, као и у светлости аутобиографије – односно, у Сиорановом делу ћемо потражити аутобиографске сегменте и покушати да утврдимо да ли се о његовом делу, у целини, може говорити као о аутобиографском или је, пак, посреди да је тек нека његова димензија аутобиографска.

Што се наратива болести тиче, покушаћемо да за такво читање његових дела постоје чврсти теоријски разлози, тако што ћемо, најпре, понудити одређење наратива болести, представити оне одлике наратива болести које се сматрају карактеристикама наратива болести, а потом, компарацијом, показати да се те одлике могу пронаћи у самом Сиорановом делу. Наиме, Сиоран је, у готово целом свом стваралаштву, у појединим фрагментима који нису аутопоетички *per se*, остављао поетизована сведочанства о својим искуствима болести, с чим се можемо сусрести и у бројим његовим интервјуима. Имајући то у виду, за одликама наратива болести трагаћемо у три сегмента Сиорановог стваралаштва: **(а)** у аутопоетичким фрагментима, **(б)** у фрагментима у којима је присутно сведочанство о искуству болести (од којих ћемо издвојити искључиво упечатљиве) и **(в)** у интервјуима које је Сиоран давао почевши од 1970-их година.

# I

## ПОЕТИКА, АУТОПОЕТИКА И ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА

### 1.0. ПОЕТИКА

Поетика је најстарија дисциплина науке о књижевности. Поврх тога, то је дисциплина која захтева онолико интерпретација њених основних премиса колико постоји неједнозначних схватања о њој.

(Maјenova 2009: 11)

У савременој науци о књижевности, не може се рећи да је проучавање поезике једноставно, пре свега јер је поезика термин који служи као синоним за (1) синтагму „наука о књижевности“, (2) јединствен метод науке о књижевности, али не и једини, и (3) предмет проучавања науке о књижевности. Поводом тога, пољска теоретичарка књижевности Марија Рената Мајенова (Maria Renata Maјenowa, 1908-1988) је, у својој знаменитој студији под насловом *Теоријска поезика* (пољ. *Poetyka Teoretyczna*) из 1974. године, нагласила да је поезика „дисциплина која захтева онолико интерпретација њених основних премиса колико постоји неједнозначних схватања о њој“, при чему је, ипак, „свим схватањима поезике, од Аристотела до наших дана, било заједничко: њен предмет су дела лепе књижевности, проучавана и описивана пре свега као дела лепе књижевности и уметности“. Истакла је, између осталог, и да појмовна апаратура за којом посежу проучаваоци поезике може да се разликује, то јест да нема јединствене појмовне апаратуре за проучавање поезике а, тиме, логично, ни јединствене концепције поезике – у најширем смислу (в. Мајенова 2009: 11). За потребе овог рада, прво ћемо представити одређења поезике и теорије књижевности која се директно односе на предмет рада, на програмску поезику и аутопоезику Емила Сиорана, односно на принципе стварања књижевног текста, као и одређења поезике која ће пружити основ за прикладно разумевање поезике уопште.

Пажњу ћемо, пре свега, скренути на то да сâм термин поезика, у различитим језицима, природно, поседује различито значење. У српском језику, поезика се, уопште узев, односи на сâм процес писања, на начелâ књижевног обликовања и структуру књижевног дела. С друге стране, у енглеском језику, термин критика (енгл. criticism) често се односи и на књижевну теорију и на поезику, док се књижевна теорија односи на проучавање „начела књижевности, њених категорија, мерила и томе слично“ (Velek 1966: 7-8). О теорији књижевности бисмо, с друге стране, могли да размишљамо као о ма којој теорији, као о низу „супротстављених 'приступа' од којих сваки има засебна теоријска полазишта и циљеве“. Притом, писао је теоретичар књижевности Џонатан Калер (Jonathan Culler, 1944), у виду треба имати да, „теорија није приказ природе књижевности нити опис метода њеног проучавања (мада су и ове ствари део теорије...)“ (Kaler 2009: 9; 13). До проблема, пак, може да дође јер се и о поезици може размишљати на сличан начин. Сама поезика, у ширем смислу, јесте низ супротстављених приступа начелима обликовања и структури књижевног дела те је, из тог разлога, није тешко схватити као синоним за теорију књижевности, како су је многи теоретичари, током векова, и схватили. Разуме се, што се терминологије у науци о књижевности тиче, ни у случају „поезике“ и „теорије књижевности“ није једноставно доћи до консензуса, а о томе сведочи историја науке о књижевности, која почиње када и историја поезике.

Под поезиком се може подразумевати и предмет науке о књижевности, а када је реч о поезици као предмету проучавања науке о књижевности, веома је важно навести који ће се

тачно вид поетике проучавати, будући да разликујемо иманентну поетику, аутопоетику, програмску или теоријску поетику и сл. противречности у приступу поетици понекад проистичу из тога што проучаваоци не разликују значења овог термина. Наравно, ниједна од наведених поетика, по себи, није разумљива сама по себи, али свака јесте производ претходних проучавања поетике у историји и, због тога, од нас захтева да представимо пут који је поетика, у целини, морала да превали од антике до постмодерне да би се, напослетку, појавили неколики њени нивои. Наиме, писати о аутопоетици и програмској поетици без претходног приказа најзначајнијих поема до којих је у проучавању поетике дошло, а који су кулминирали почетком бављења аутопоетиком и програмском поетиком, учинило би рад теоријски и методолошки непотпуним и, последично, не најјаснијим. Притом, приступ самим Сиорановим схватањима, подељен на унутрашњи и спољашњи – дакле, на приступ његовим публикацијама и интервјуима и на приступ његовој биографији – налаже нам да представимо претече проучавањима аутопоетике и програмске поетике у науци о књижевности, јер поједине концепције поетике у историји науке о књижевности биле су, заиста, блиске савременим концепцијама од којих ћемо у овом раду поћи и прилично су погодне за прецизније истраживање Сиорана. Када кажемо да су прилично погодне, мислимо, пре свега, на то да се поетика – у зависности од теоретичара, разуме се – бавила како творцем књижевног текста, тако и књижевним текстом и процесом, начелима његове продукције. Дакле, преглед прогресије поетике који ћемо пружити требало би да, током анализе аутопоетике и програмске поетике Емила Сиорана, створи предуслов за примереније разумевање ових релативно нових приступа у науци о књижевности.

Поетику је, у терминима начелâ стварања књижевног дела, поимао руски формалиста Борис Томашевски (Борис Викторович Томашевский, 1890-1957). Томашевски је држао да реторика, „дисциплина која проучава градњу неуметничких дела“ и поетика, „дисциплина која проучава градњу уметничких дела“, чине општу теорију књижевности. Ипак, он је, такође, поетику *поистовећивао* са теоријом књижевности, и сматрао да је њен циљ да „проучи како се граде књижевна дела“, посредством описивања, разврставања и тумачења књижевних појава. Томашевски је разликовао општу поетику, која „проучава *уметничку функцију*, а не порекло песничких поступака“ (при чему је проучавање функционалности књижевног поступка „водеће начело опште поетике“) и нормативну поетику, која „цени постојеће поступке и суди о њима, прописује који су једино законити, а не описује их објективно“, у циљу да „поучи како да се пишу књижевна дела“. Наравно, јасно је да не постоји једна нормативна поетика, јер свака од „књижевна школа има своје погледе на књижевност, своја правила, па, према томе, и своју нормативну поетику“ (Томашевски 1972: 3-8). Познато је, свакако, да се нормативна поетика може довести у везу са програмском поетиком, јер прилично јој је слична, будући да је посредни систематично представљање погледа на књижевно стварање и самих начела тог стварања. Ипак, нормативну поетику од програмске можемо разликовати према томе што се програмска поетика односи на начела стварања појединачног књижевника, који од других књижевника није очекивао да се поведу његовим начелима, док нормативна поетика – изнесена у виду извесних манифеста и декларација – то очекује.

Од домаћих аутора, теоретичар и критичар књижевности Новица Петковић (1941-2008) је, слично Мајеновој, у раду из 1988. године, под насловом „Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха“, упозорио да је „у новије време поетика, као и други термини са високо учесталом употребом, добила тако широко и у себи многоструко умножено значење да на крају више нисмо сигурни шта се заправо њоме означава“ (Петковић 1988: 7). Потом, пружио је пластичне примере попут извесног теоријског приручника о поезији који носи наслов *Поетика*, преко студија које су посвећене поетици романа као књижевног жанра, потом поетике експресионизма као конкретног уметничког правца у Немачкој и неколицини земаља у средњој Европи између 1910. и 1925. године, до чешке поетике, поетике ране књижевности у Византији и поетике митова и, напослетку, закључио да су различите употребе термина

„поетика“ сасвим несамерљиве, изузев у случају свођења на нарочит код. Петковић је, у свом тексту, показао да му је добро познато да поетику није могло да заобиђе оно што се догодило и другим научним дисциплинама, какве су граматика и фонетика, а то је да „све оне у исти мах означавају и научне дисциплине и њихов предмет“; у случају поетике, она „свој предмет има у поетици књижевних текстова“, међутим, „оба назива, као и њихови придеви граматичко и поетичко, имају ману која се зове двосмисленост – не знамо кад се односе на теоријску дисциплину, кад на њен предмет“ (Петковић 1988: 8). Сходно томе, сасвим је сувисло очекивати да ће доћи до разлучивања поетике на (1) теоријску и (2) иманентну поетику, при чему ће се прва тицати поетике као научне дисциплине при науци о књижевности, а друга предмета проучавања науке о књижевности. Петковић је, притом, сагласан са овом поделом, јер је, тежећи ка теоријској и методолошкој једноставности и, још важније, јасноћи, става да теоријску поетику треба потиснути „из књижевности у науку о књижевности, где јој је и место“, чиме ће иманентна поетика остати „као целовит предмет“ проучавања науке о књижевности (Петковић 1988: 8).

Међу одређењима у којима се поетика поима као метод науке о књижевности, најсажетије, а могуће и најпрецизније на које смо наишли понудио је Миливој Солар. У шеснаестом издању своје *Теорије књижевности* написао је да је поетика, заправо, „разумијевање начина на који се унутар сваке [књижевне, Б.Т.] врсте обликују појединачна књижевна дјела“ (Solar 2012: 33). У збирци својих предавања, под насловом *Укус, митови, поетика*, пак, навео је да се поетика „схваћа као традиционално учење о књижевној производњи, које, такођер због критичког разоткривања, добива посве нове улоге и значења“, чиме се, суштински, није одмакао од свог првобитног одређења, будући да је нагласио да је реч о методу проучавања продукције књижевних дела (Solar 2010: 460). У случају Соларових схватања, мишљења смо да је веома важно то што је у своју дефиницију поетике уврстио то да се она, као књижевна метода, усредсређује на начине на који настају књижевна дела, на одређене обрасце који се, у процесу уметничке продукције, морају узети у обзир. Тиме је, свакако, своју дефиницију поетике сврстао у структуралистичке.

На сличан начин, мада нешто сложеније, о поетици је писао и хрватски германиста Виктор Жмегач (Viktor Žmegač, 1929): „...поетику схваћам као суставно проведен дискурс о логичким и стилским особинама књижевног стваралаштва, формулиран с намјером да буде нормативно-генеративна директива, индивидуална пројекција (нпр. у облику програма или манифеста) и напосљетку књижевнотеоријски опис“ (Жмегач 1988: 19). Жмегачева дефиниција је, такође, структуралистичка, јер се позива на дискурс, који проистиче из извесног система схватања. Виктор Жмегач је, пошто је предложио своје схватање поетике, навео да поетика поседује три функције: „у првом случају легислативна, у другом информативно-комуникативна, у трећем гносеолошка [илити епистемолошка Б.Т.]“ (Жмегач 1988: 19). За теоретичара и историчара књижевности Зденка Лешића (1934-2018), поетика се, пак, бави „оним аспектима текста који се тичу његове структуре и у којима се углавном легитимише сам аутор, његова личност, његови стваралачки принципи, његов систем изражајних средстава, његови естетски идеали, његов однос према традицији“ и сл. (Лешић 2010: 102).

Српски теоретичар и историчар књижевности Александар Јерков (1960), у свом раду под насловом „Иманентна поетика“ из 1997. године, схватања је да поетика „више није скуп својстава књижевног дела већ систем знања о тим својствима“, као и „иманентно истраживање књижевних дела“, при чему „та иманенција није одређена једним књижевним делом“; поетика је, такође, према његовом мишљењу, „општа и апстрактна, али у исто време иманентна књижевности“. Из тога произилази, написао је Јерков, да је све што је „релевантно када је реч о књижевном делу обухваћено је појмом његових поетичких облика“ (Jerkov 1997: 20; 15-16; 22).

Најпре, треба нагласити да је јасно да Јерков прави разлику између (1) поетике као дисциплине науке о књижевности и (2) поетике као предмета наука о књижевности, те подсећа



да постоји дистинкција у значењима термина „поетика“ – у првом случају, теоријска поетика – коју одређује као „поетичко мишљење о књижевности изражено изван књижевног дела“ које „не обухвата лаичке судове или колоквијалне изјаве о поетици“ – а у другом случају иманентно својство самог књижевног дела (Jerkov 1997: 20).<sup>4</sup> Овом приликом, пак, Јерков није навео да се термин „поетика“ користи и као синоним за науку о књижевности, врло вероватно јер таква пракса није била нарочито присутна у српској науци о књижевности деведесетих година двадесетог века, а ни пре тога. За наш рад је, ипак, веома важно то што је Јерков, на једном месту, поменуо програмску поетику и, у кратким цртама, пружио њено одређење. Због тога, његовом раду вратићемо се нешто касније.

Новица Петковић се, кад је реч о поетици као приступу науке о књижевности, залагао за методолошку једноставност у погледу одређивања предмета поетичких проучавања, и то „силом методичке нужде“. Потом, понудио је своје схватање предмета поетичких истраживања које је, умногоме, подударно са Јерковљевим схватањем, али и схватањем руских формалиста: „то је скуп“, писао је Петковић, „свих препознатљивих, издвојивих средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује управо као књижевни, а не некњижевни“ (Петковић 1988: 11).

Лубомир Долежел је, слично Жмегачу, поменуо епистемолошку димензију поетике, али у смислу да се, у истраживачкој традицији поетике, могу разликовати два полазна положаја, у виду општих претпоставки – онтолошке и епистемолошке: „а) књижевност је језичка уметност створена у стваралачкој делатности *poiesisa*; б) поетика је сазнајна делатност којом управљају општи захтеви научног истраживања“ (Doležel 2013: 14). Своје гледиште, према којем је поетика посебна „сазнајна делатност“, то јест наука, Долежел је градио на две дефиниције поетике, које је и сâм поновио: једна припада Жирмунском – и гласи: „Поетика је наука која се бави поезијом као уметнишћу“ – а друга Хрушовском – и гласи: „Поетика је систематско проучавање књижевности као књижевности“ (Žirmunski 1928: 17; Hrushovski 1976: xv; преузето из Долежел 2013: 14). Природно, из ових поставки, навео је Долежел, произашли су и следећи приступи у проучавању поетике: теоријски и практични, универзалистички и партикуларистички, егземплификаторски и аналитички, нормативни и дескриптивни, те синхронијски, дијахронијски и компаративни, реторички, лингвистички и семиотички итд. (в. Долежел 2013: 15).

## 1.1. АНТИЧКО ПЕСНИШТВО КАО ВЕШТИНА

Од самих почетака поетике, пре нове ере, до данас, до савремених приступа, премда је у поетици дошло до промена, у суштини је поетика – као дисциплина која је усредсређена на начела креације и композиције књижевних дела – остала непромењена, јер да би се дошло до начела креације и композиције или закључака о писцу, потребно је посвећено проучавати књижевна дела; да би се дошло до програмске поетике и аутопоетике, потребно је поћи корацима којима се креће и ка поетици уопште, а то је приступ делу. Први извори из којих се може сазнати о проучавању поетике на Западу потичу из античке Грчке. По својој природи,

---

<sup>4</sup> Тешкоће у успешном раздвајању поетике и теорије књижевности, навела је Сандра Рихтер (Sandra Richter), потичу из „теоријских проблема који су самој поетици инхерентни“. Наиме, поетика је, у науци о књижевности, представљала огранак те науке у којем су могли да се одвијају теоријски огледи док, у позном деветнаестом веку, није дошло до поистовећивања дисциплине науке о књижевности и њеног предмета. Пошто је скована синтагма „наука о књижевности“ и пошто је поетика доживела прегршт теоријских и методолошких промена, како у самој науци о књижевности, тако и изван ње – у наукама које се користе термином „поетика“ у смислу који није сличан оном у науци о књижевности – порасла је и „потреба за теоријском ауторефлексijом“, која је „коначно експлодирала у домену поетике“ (Richter 2010: 288). Да се поменута експлозија није догодила, у поетици, највероватније, не би дошло до потребе за проучавањем ње саме, али и *више видова ње саме* о којима ћемо писати у овом поглављу.

списи су филозофски јер филозофија је, као дисциплина, донекле и почела као критика књижевности. Ипак, о тим списима не треба размишљати у терминима савремених научних радова и монографија, него пре у терминима уметности – књижевности.

Премда се о књижевности пише и у Платоновим делима, у савременој науци о књижевности, Аристотелов (Αριστοτέλης, 384. п. н. е. - 322. п. н. е.) спис под насловом *О песничкој уметности* прихваћен је као полазиште поетике западне цивилизације, а Аристотел као пионир естетике и, уопште, научног бављења уметношћу. Ипак, инспирацију за своје идеје Аристотел је, сасвим сигурно, добрим делом добио критички приступајући предавањима и делима свог учитеља, Платона (Πλάτων, око 427. п. н. е. - око 347. п. н. е.).<sup>5</sup>

Платон је поетици приступао практично, функционалистички, при чему би њена функција требало да буде морална, будући да је био мишљења да би дела песника требало да подучавају публику врлинама.<sup>6</sup> Такође, његов приступ се, суштински, темељи на његовом схватању појма *мимезе* (на старогрчком μίμησις), под којим је – у дијалогу „Софист“ (грч. Σοφιστής, око 360. п. н. е.) и у свом делу *Држава* (грч. Πολιτεία, око 375 п. н. е.) – подразумевао подражавање појединих сегмената стварности, на начин на који је то својствено сликарству и поезији. Процесом мимезе, сликари и песници стварали су само одраз, однос између онога што се подражава и производа подражавања – да ли тиме што су приповедали лично или се служили глумцима, „подражаваоцима“ или „опонашатељима“ (Platon 2000; Platon 2017; в. Dukat 1983: 68).<sup>7</sup> Платон је, није на одмет навести, био подозрив и према доживљају поезије, према „театралности“, јер поезија се, пре свега, преносила посредством рапсода, а мање посредством свакодневног разговора. Та театралност са којом се поезија преносила будила је у Платону бојазан јер је схватао да су садржаји пријемчивији уколико се адекватно пренесу публици, и јер је увиђао да је настојање рапсода „не да подучи своју публику, већ да јој удовољи“, да је насмеје или расплаче. Имајући то у виду, он је настојао да покаже да песници нису „искрени реалисти“, чиме је „приказао право лице људске рањивости и грочине живота“ (Ferrari 2008: 93; 99; 111).

Други део Платоновог приступа поетици заснива се на премиси да књижевни садржаји, ма које врсте, морају садржати морално исправне обрасце. Самим тим, песници, који митолошке садржаје стварају и који су, конвенцијом, носиоци традиције, на својим леђима треба да понесу бреме моралне одговорности за своје стихове, тако да њихово стваралаштво, у терминима моралности, буде вредно. Ипак, песници се са том одговорношћу не носе онако како је Платон држао да би требало, о чему сведочи Сократова мисао да „песници и састављачи митова највећим делом говоре рђаво о људима“ (*Država*, 392b).<sup>8</sup> Поводом тога, Платон је писао:

---

<sup>5</sup> Платонова и Аристотелова перспектива на природу песничког стваралаштва сучељене су и у савременој науци о књижевности, с тим што се у данашње време, за разлику од времена ових великих филозофа, њихове перспективе називају интуиционистичком и рационалистичком поетиком, о којима ће, у предстојећим поглављима, бити више речи (в. Platon 2006; Aristotel 2015; Савић-Ребац 1985; Doležel 2013: 16).

<sup>6</sup> Хорацијева концепција, по својој природи практична, подсећа на Платонову, док се више од два миленијума касније да приметити да Сиоранова подсећа на Хорацијева. Наиме, Хорације је, такође, поетику поимао у практичним терминима, уверен да би дела песника требало да утичу на публику, док је Сиоран у духу француског морализма – како ћемо показати у наредним поглављима – сматрао да дела, у ширем смислу – дакле, не нужно књижевна дела, већ *књиге* уопште – треба да доведу до промене у публици. Прецизније, Сиоран је сматрао да „књига треба да буде рана“, она „треба да промени живот читаоца на овај или онај начин“ (Siogan 2010: 16).

<sup>7</sup> Не би било згорег подсетити да је Платон разликовао мимезу, подражавање, од дијегезе, приповедања (грч. διήγησις). Док је мимеза приказивање, у смислу делања, дијегеза је приповедање, онако како то чини неко ко је на себе преузео улогу наратора. О овој разлици Платон је писао у трећој књизи *Државе*, у контексту извођења различитих књижевних жанрова.

<sup>8</sup> Платон у песнике нема поверења, јер тврди да песници стање ствари могу опевати другачије него што оно јесте. Сличан став, само негативнији, о песницима је имао и Хераклит из Ефеса (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος, око 535. п. н. е. – око 475. п. н. е.), који је сматрао да песници лажу. О томе сведочи један од његових фрагмената који је сачуван и који гласи: „Хомер је заслужио да се удаљи са јавних надметања и шибана, а исто тако и Архилох“ (Barnet 2004:

Тако нећемо веровати и нећемо допустити да се говори како су Посејдонов син Тезеј и Пиритој, Зевсов син, предузимали онакве страшне пљачкашке походе, нити пак да се који други божји син и јунак усудио да учини страшна и безбожна дела, како се сад о њима лажно прича. Треба присилити песнике да о таквим њиховим делима или не говоре, или да њих не приказују као децу богова, или им треба забранити да овакве ствари причају и тако покушавају да убеди наше младиће како богови рађају рђаву децу и како хероји нису нимало бољи од осталих људи. [...] Зато треба прекинути са таквим митовима да не бисмо код наших младића стварали наклоност према злочинству (*Država*, 391d-391e).

Платон је држао да је највреднији део душе разум, јер он представља њено упориште, а песници, чија су дела створена не разумом, већ божанским надахнућем – о чему ћемо писати у приказу његовог дијалога „Ијон“ (грч. *Ἴων*) – обраћају се делу душе своје публике који није разуман. Из тога, јасно је из Платонових списа, потиче песничка моћ, те и бојазан од ње у погледу неповољног деловања на државу. Такође, како је писао класичар Грегори Нађи (Gregory Nagy, 1942), публика песнике – које поима као представнике традиције – може поистоветити са традицијом. Уколико песник, самим тим, у своје стихове није унео неопходну моралност, доживљај саме традиције може се променити. Притом, имајући у виду да „песник постаје део мита“, тако што га сажима у стихове, „структура стварања мита присвојиће његов или њен идентитет“, што је случај са стваралаштвом Хомера и Хесиода које је изводио Ијон са Ефеса, читава традиција биће измењена. Из тога произилази да песник поседује одговорност према својој публици (Nagy 2008: 38).

У првој половини десете књиге *Државе*, Платон је, мање-више јасно, понудио премисе и закључак о песничком умећу, што се може сажети на следећи начин:

(а) Мимеза у песништву, као и у сликарству, само је подражавање појавног те се, захваљујући томе, не може сматрати истинитим (в. *Država*, 596e-602c);

(б) Из тог разлога, мимеза у песништву негативно утиче на душу публике, јер подстиче попуштање контроле коју над појединцем има разум (в. *Država*, 602c-608b). Песници, дакле, могу *покварити* и исправне људе обраћањем ирационалном делу њихове душе „који разара разумност“, јер и „они најбољи међу нама [...] у томе [у песништву, Б.Т.] налазе задовољство“ (*Država*, 605b-605d).

(в) Стога, песнике у државу не би требало примити, али би требало, примера ради, примити филозофе (који ће владати), војску (која ће државу заштитити од опасности), занатлије (који ће се старати за основне потребе становништа – од грађевине, преко столарије до одеће и хране).

Наравно, Платонове премисе, али и закључак до којег је дошао Сократ, треба подробније представити. Дакле, у десетој књизи *Државе*, Сократ је поновио своје ставове о мимези из треће књиге и, непољуљаних схватања, прогласио да песништво „уколико оно подражава, ми уопште нисмо хтели да га примимо“, те и да је, сада, „јасније да такво песништво уопште не треба примити“ (*Država*, 595b).<sup>9</sup> Потом, пошто је понудио пример столара који не ствара саму идеју, већ несавршен предмет пошавши од ње, закључио је да је „свака уметност која подражава далеко од истине и то је, како се чини, све што она може да изрази, јер од сваке ствари обухвата само један мали део и то само њен изглед“, те кад је, конкретно, о песништву реч, да су „сви ствараоци почев од Хомера, само подражаваоци слика истинске врлине и свега

---

174). Архилох (Ἀρχιλόχος 680. п. н. е. – 645. п. н. е.) је, као и Хомер, хеленски песник, пореклом са острва Парос (Πάρος).

<sup>9</sup> Платонова критика мимезе, а самим тим и поезије као такве, тиче се и тога да песници „подражавање виде као по себи добро, као процес сазнања или разумевања, независно од тога што се подражава“ (Ferrari 2008: 120). Посреди је, дакле, критика песника, а тиме и рапсода, јер они су посвећени пружању задовољства публици, не преиспитујући, притом, чиме тачно, то јест *каким* књижевним садржајем то задовољење постижу.

онога о чему песме певају, а да се истине и не дотичу“ (*Država*, 598c; 601). Песници за Платонову идеалну државу опасност представљају јер њихова дела су, вели Сократ, пре свега, „троструко удаљена од бића“ и јер се „лако могу направити без познавања истине – будући да су привиди, а не оно што стварно јесте“, као и због тога што песник „својим речима и изразима даје [...] некако разне боје од сваке уметности, али не разуме ништа осим подражавања, тако да остали, који такође гледају само на речи, мисле како је сасвим лепо речено ако неко метрички, ритмички и хармонички говори било о обућарима, било о ратовању или о нечему другом“ (*Država*, 599; 601b). Такође, како је казао Здеслав Дукат, у својим коментарима Аристотелове *Поетике*, Платон је песништво „осуђивао управо из страха да ће његови чувари у идеалној држави, проматрајући на позорници лоше примјере, пасти под њихов негативан утјецај због опонашања њихова понашања“ (Dukat 1983: 73).

Другим речима, како је то казао класични филолог и хелениста Милош Н. Ђурић (1892-1967) у предговору свог превода Аристотеловог списка о поетици, Платон је држао „да једину егзистенцију имају појмови или идеје, да су они, дакле, примарни, јер постоје пре предмета, а предмети су секундарни јер они према идејама као прасликама представљају само њихове бледе слике или сенке“, из чега следи да, „кад уметност подражава предмете као сенке праве егзистенције, она ствара нешто треће, што представља сенку сенке, слику слике, подражавање подражавања, и што је на тај начин двоструко удаљено од праве егзистенције и истине“ (Ђурић 2015: 45). Стихови песника су, сетимо ли се Платоновог мита о пећини, само *сенка сенке* те, самим тим, за њих у идеалној, истинољубивој држави, која негује врлине и даје примат разуму, напосто, прилике нема.

Платонов Сократ, у дијалогу „Ијон“, није тврдио да песници и рапсоди нису уметници. Напротив, Сократ је држао да јесу, али је порицао „да оно што песници и рапсоди говоре (као професионалци) говоре уметнички и разумевајући оно што говоре“ (Ferrari 2008: 95). Односно, песници своја дела не стварају позивајући се на своје знање, на разум, а то је, само по себи, разлог да се ставе под сумњу јер није поуздано слушати и читати дела која су створена без икаквог знања о ономе о чему је у њима реч (в. Platon 2006). Треба, такође, имати у виду да Платон о умећу које имају рапсоди и песници пише као о вештини, као о занату који се да савладати (грч. *τέχνη*). Да би рапсод или песник савладао своју вештину, о њој, најпре, мора да стекне неко знање.<sup>10</sup> Такође, у овом дијалогу, Платон је писао и о природи књижевног дела, и истакао да „лепе песме нису људске ни људско дело, него божанске и божанско дело“, из чега, у том смислу, произилази да „песници нису ништа друго него тумачи богова, и то сваки у власти онога бога који га је изабрао за своје оруђе“ (*Država*, 534e). Премда су „тумачи богова“, песници и даље не поседују знања, већ су само посредници који знања преносе. Свестан тога, Сократ, на самом крају, Ијону каже:

Ако ти, дакле, мене увераваш да ћеш ми показати своју мудрост о Хомеру па ме затим обмањујеш, неправичан си; али ако ниси стручњак, него ако на основу божанског задахнућа, опчињен Хомером, без нарочита знања говориш многе и лепе ствари о

---

<sup>10</sup> У „Ијону“, Ијон је рапсод који познаје једино дела Хомера, те њих једино и тумачи и пева, али не својим знањем. Сократ му је замерио, речима да му „за расправљање о Хомеру недостаје уметничко и научно образовање“, а затим и: „Јер да си стекао уметничко образовање, ти би умео говорити и о свима другим песницима, јер, на неки начин, постоји песничка уметност у општем смислу“ (*Država*, 532c). Сократ је увидео да Ијон, уместо за знањем, посеже за другим средствима при тумачењу, те му је то и казао: „Што си ти способан да о Хомеру добро говориш то није [...] нека нарочита умешност, него божанска снага која те гони“ (*Država*, 533d). Потом, признао је да постоји нешто што песнике одваја од других и што је само њима својствено; у суштини, Сократ је казао да је песник, слично пророку, „нарочито биће“, јер „он је лак, крилат и свештен, и е може певати пре него што буде понесен заносом, пре него што буде изван себе и свога мирног разума“, али „за све друго неспособан“ (*Država*, 534c). Оно што је, овде, посебно важно је то што Платон, посредством Сократа – или преносећи Сократово мишљење – песницима пориче свако умеће изузев оног да певају, наглашавајући, пак, да ни то није истинско умеће, будући да они заиста ништа не знају о ономе о чему певају.

песнику, као што ја рекох о теби, онда не чиниш неправду. Изабери, дакле, да ли желиш да те сматрамо за неправична човека или за онога који је понесен богом (*Država*, 542).

Пре свега, потребно је нагласити – као што је то, у првој реченици поглавља о Аристотеловом спису, учинио чешки теоретичар књижевности Лубомир Долежел (*Lubomír Doležel*, 1922-2017) – да је Аристотелово дело под насловом *О песничкој уметности* (*Περὶ ποιητικῆς*, око 335. п. н. е.), познатије као *Поетика*, општеприхваћено „као темељ западне науке о књижевности“ (Doležel 2013: 21).<sup>11</sup> Разлог за то почива, може се рећи, у томе што је дело усредсређено „на појам жанра и његову природу, пре него на појединачног песника и његово стваралаштво“, на „уметност по себи и њене врсте“ (Halliwell 2008: 152). Ипак, Аристотелови погледи на поезику умногоме су *супротстављени* онима која је, иза себе, оставио његов учитељ. Наиме, сâм његов спис састоји се из систематичних и аргумендованих одговора на Платонов остракизам против песника. Аристотел је, дакле, у виду имао Платонова идеалистичка поимања, јер из његовог учења јасно је супротстављање том строгом идеализму. Додуше, Аристотел се са својим учитељем и слагао – нпр. у премиси да уметност може да понуди одраз могуће стварности – али не довољно да би могло да се каже да је његово дело теоријски продужетак Платоновог. Милош Н. Ђурић је навео да је Аристотел са Платоном сагласан „да је идеја боља од оне ствари у којој се идеја манифестује у поједином конкретном облику“, али „док песници стварају типове, они баш подражавају идеје“, јер њихова дела „нису ништа друго до баш онај праобразац (*παράδειγμα*), оно опште“ (Ђурић 2015: 47).

Аристотел је писао: „Како је песник подражавалац баш као сликар или који други ликовни уметник, нужно је да он увек подражава једно од ово троје: или ствари какве су биле, или какве јесу: или какве су према казивању и веровању људи, или, најзад, какве треба да буду“ и „Ако, даље, неко замера да приказивање није истинито, онда ту замерку треба побијати одговором: али можда треба да буде тако, као што је Софокле изјавио да он приказује људе онакве какви треба да буду, а Еурипид онакве какви јесу“ (Aristotel 2015: 102; 103). Из ових, али и других одабраних фрагмената из Аристотелове *Поетике*, очигледно је да је на уму имао да песници певају не о одређеним лицима и временима, већ о обрасцима, типовима који те категорије трансцендирају. Уз то, Аристотел песнике није држао за нарочито даровите у погледу песничке имагинације, јер је сматрао да је песништво, у терминима епистемологије, од веома мале важности. Ипак, држао је да је поезија, филозофски и етички, озбиљнија од историје, будући да су категорије људи о којима песник пева сродније филозофским универзалијама, него конкретним догађајима, при чему поезија, *per se*, није филозофске природе (в. Halliwell 2008: 155-156).

Ђурић је, у складу са овим увидом, приметио да Аристотел, као и његов учитељ, „држи да је уметност подражавање [односно приказивање, представљање, *Б.Т.*]“, с том разликом што „Платон сматра да уметност подражава природу и људе ропски, и зато је осуђује“, а Аристотел „да уметност може и да је дужна подразити стварност природну и људску, али начином који ствара типове, парадигме“ (Ђурић 2015: 49).

Кад је реч о Аристотеловом приступу песничком умећу, он му је, у складу са схватањима свог времена, приступао као *вештини* песништва (грч. *τέχνη*) и као мимези (грч. *μίμησις*) – приказивању, представљању; као умећу и делању које се може сазнати, савладати и којим се, што је можда најважније, може подучавати, преносити знање. (Подсетимо, Платон је порицао песницима знање о ма којој теми, па и о самом песништву, уколико песник није учен, већ посеже за божанским надањућем.) Аристотел је, кад је о сазнању путем песничког умећа реч,

---

<sup>11</sup> Лубомир Долежел аутор је, за наш рад, заиста значајне, мада не и нарочито обимне монографије, под насловом *Поетике Запада (Occidental Poetics: Tradition and Progress)* из 1990. године, у којој је, како и сам наслов сугерише, понудио преглед, али и сопствено тумачење, списа, публикација и приступа поезици као дисциплини науке о књижевности. Самим тим, у овом поглављу ћемо се на његову монографију позивати у одређеној мери, при чему ћемо, свакако, у виду имати и њене мањкавости.

своје схватање понудио у дефиницији трагедије; конкретно, наглашавањем да се у трагедији „изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих осећања“ (Aristotel 2015: 66).<sup>12</sup> Да би дошло до катарзе (грч. κάθαρσις), потребно је да, најпре, дође до одређених увида, до одређених сазнања, при чему је катарза „угодно отерећење“ које је „пре резултат трагичког ужитка [у трагедији, *Б.Т.*] а не ужитка опћенито“ (Dukat 1983: 114).<sup>13</sup> Укратко, катарза се, тако, налази у нарочитој вези са постизањем поетског задовољства (енгл. poetic pleasure), јер ужива се у осећањима која се побуђују (в. Halliwell 2008: 163).

Такође, Аристотел је уметнике држао за зналце, *научнике*, у својој сфери делања, чиме је уметност, а тиме и песништво, уздигао у посебну уметност, делатност, равну ма којој другој којом се да овладати. Наиме, песник, у складу са Аристотеловим схватањем, „може узети знање стечено у поетици за рационални основ своје уметности“ (Doležel 2013: 23-24).

Аристотелов приступ поетици почео је *од процеса писања*, што се да приметити на самом почетку његовог списа, где је навео да се на наредним страницама расправља:

...о песничкој уметности самој и о њеним облицима, шта је сваки у суштини, и какав облик треба давати песничком градиву, ако се хоће да песничко дело буде лепо, а затим о броју и о особинама делова једног песничког дела, а тако и 'песничко стваралаштво' не обухвата само процес стварања, већ и његове резултате (Aristotel 2015: 57).<sup>14</sup>

Док је Платон, у духу својих схватања, привржен савршености својих идеја, Аристотел је свестан да једино што се може подrazити јесте *оно што је подражавању доступно*, оно око нас, али у парадигматском облику. Ипак, подражавајући, песничко дело „превазилази копију стварности“ и „приказује природну и људску стварност каква треба да буде, тј. како она одговара својој истинској идеји“ (Ђурић 2015: 50). Такође, према мишљењу Здеслава Дуката, Аристотелово схватање термина *мимеза* „одговара отприлике данашњем изразу 'приказивање', иако је 'опонашање' „основно лексичко значење те ријечи“, које се традицијом усталило (Dukat 1983: 62). С друге стране, према мишљењу Мирослава Панџића, Аристотел се ни у једном делу своје *Поетике* „није ни довољно одлучио ни сасвим прецизно изјаснио о томе шта подражавање за њега стварно значи“ (Pantić 1963: 46). Грегори Нађи је, пак, навео да се под мимезом подразумевало поновно извођење (енгл. re-enactment) митолошких догађаја у

---

<sup>12</sup> У белешкама уз предговор свом преводу Аристотелове *Поетике*, Здеслав Дукат је понудио четири тумачења појма катарзе, која су се, у савременом проучавању овог дела, „издиференцирала [као] четири основна гледишта о значењу“ тог појма. Према првом тумачењу, катарза је морално прочишћење, које се постиже тако што се „претјераности осјећаја сажаљења и страха елиминирају“, чиме се постиже „у њима права мјера“. Друго тумачење јесте да је катарза у служби медицинског очишћења, тако што се „патолошка стања нагомиланих осјећаја сажаљења и страха“. Треће тумачење тиче се структуралног прочишћења, будући да „развој радње прочишћује трагички чин од његове моралне окаљаности и тако омогућује гледаоцима да доживе осјећај сажаљења и страха“. Према последњем, четвртном тумачењу, катарза пружа интелектуално разјашњење, тако што се „појмови сажаљења и страха разјашњују... путем њихове умјетничке обрадбе и приказивања у драми“ (Dukat 1983: 116).

<sup>13</sup> Разматрајући концепцију катарзе, Дукат се позвао на закључак Кастелветра и Волтера да је „Аристотелова трагичка катарза *ad hoc* смишљена обрана драме од Платонове осуде, па да је зато Аристотел није даље развијао изван овог контекста“, што је један од покушаја да се проникне у одсуство ове концепције у остатку Аристотеловог опуса (Dukat 1983: 115).

<sup>14</sup> Према мишљењу ерудите Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov 1939-2017), ова студија само је теорија „о својствима извесних типова књижевности дискурса“ (Todorov 1986: 12). Могли бисмо рећи да са Тодоровим делимо мишљење, с тим што је важно нагласити да, премда је Аристотелова *Поетика* само теорија о својствима књижевних дискурса, она је *прва* студија своје врсте али, без сумње, и најутицајнија у свеколикој историји науке о књижевности. Такође, у овој концепцији, уколико јој се приступи пажљиво, могуће је пронаћи прапочетак формалистичке мисли, јер је проучавалац, Аристотел, усредсређен пре на процес стварања текста и његове одлике, а не на самог песника. Његова поетика, писао је Долежел, „као знање о стварању поезије заузима своје место у оквиру творачких наука, заједно са другим наукама које прикупљају знања о миметичким уметностима“ (Doležel 2013: 24).

руху ритуалне праксе, али и поновно извођење претходних поновних извођења, које – јасно је из Аристотелове *Поетике* – исходе задовољством (Nagy 2008: 47).

Уметност, у Аристотеловом схватању, антиципирајући структуралистичка схватања, упућује на подручје могућег, на нешто што би се могло догодити. Самим тим, песништво „приказује парадигму која превазилази стварност, она је пуно оваплоћење типа, идеала, парадигме“, а песник је стваралац, „он, као природа, ствара ствари; он је *natura naturans sui generis*, као што је и његово дело *natura naturata sui generis*“ (Ђурић 2015: 50). У Аристотеловом схватању, укратко, уметност *није* такорећи сенка сенке, већ састав парадигми типова, догађаја, времена. Аристотелова концепција удаљава се од Платонове јер *не посеже* за светом идеја и јер у песничком умећу не препознаје потенцијал за моралну едукацију. Дакле, догађаји и типови не постоје на исти начин на који постоје идеје, него искључиво у маниру њихове суштине, која се стара да, према њој, поприме облик, а дидактична поезија не постоји (в. Dukat 1983: 63).

Нема сумње у погледу универзалистичких тенденција Аристотелових поставки, јер поетика коју је представио, као приступ књижевном делу, настоји да уочи те универзалне обрасце, те суштине. То, међутим, значи да ће доћи до пропуста у проучавању својстава појединачних дела у којима образаца какве је он имао на уму нема. „Поетика заснивана на начелима Аристотелове филозофије“, писао је Долежел, „мора бити универзалистичка поетика, теорија општих категорија књижевности“; као таква, она се не бави „анализама или тумачењима појединачних песничких дела“ (Doležel 2013:28). У свом спису, Аристотел је понудио кратку фабулу једне трагедије, али нигде није понудио анализу неког дела, нити детаљније објашњење неких његових поставки. Дакле, у складу са његовом поетиком, појединачна књижевна дела подлажу универзалистичкој поетици „само као илустрација општих категорија“, о чему је, претходно, било речи (Doležel 2013: 28).

У погледу проучавања поетике у антици, требало би поменути и доприносе који су, додуше у оквирима реторике, дали Римљани. Издвојићемо дело римског песника Квинта Хорација Флака (Quintus Horatius Flaccus, 65. п. н. е. - 8. п. н. е.) које, као и Аристотелово, носи наслов *О песничкој уметности* (лат. *Ars Poetica*, око 19. п. н. е.).<sup>15</sup> Премда је дело састављено од 476 хексаметара, текст бисмо пре могли да сврстамо у епистоларну, него у форму поезије или, пак, пажљиво састављеног трактата о песничкој уметности, због чега се, често, ово дело помиње и под насловом *Epistula ad Pisones*, односно *Писмо Пизонима* или *Посланица Пизонима*. Претпоставља се да је Хорације свој спис наменио римском сенатору и конзулу Луцију Калпурнију Пизону (Lucius Calpurnius Piso Caesoninus, 48. п. н. е. - 32) и његовим синовима, али у то не можемо бити сигурни, јер нигде није наведено о коме је са презименом Пизон конкретно реч. У овом тексту, Хорације се бавио поезијом, али и драмом (којој је посвећена чак трећина текста): навео је, наиме, неколицину практичних упутстава песницима, која се тичу процеса писања – примера ради, да предмет опевања мора бити пажљиво одабран („Прикладно вашој снази изаберите градиво, писци“), да сама песма мора бити хармонична целина („Укратко: свако нек дјело јединствена буде целина“), да текст мора бити једноставан и примерен, као и исход тога што се песник придржавао поетичких правила и сл. Сам песник би требало да буде појединац здравог разума, моралан и одговоран, ваљани познавалац људских ћуди, приклоњен највишим идеалима, али и критици свог дела (Beker 1979: 63-72; Ногасе 1989: 58-74; Innes: 2008: 254-255). Самим тим, стечен је основ да се његов спис схвати као својеврстан приручник будућим покољењима песника – како у његово време, тако и у предстојећим вековима.

---

<sup>15</sup> Наслов, највероватније, није дао сâм Хорације, већ реторичар Марко Фабије Квинтилијан (Marcus Fabius Quintilianus, око 35 – око 100), који о овом делу пише у свом чувеном удбенику реторике *Institutio Oratoria* из 95. године. Ипак, како је навео класичар Чарлс Оскар Бринк (Charles Oscar Brink, 1907-1994), наслов је наставио да се користи, а налазимо га, у том облику, и у коментарима (лат. *scholia*) Хорацијевог дела које је понудио Помпоније Порфирије (Pomponius Porphyrio) у раном трећем веку (Brink 1971: 43).

Кад је о Хорацијевом приступу поезији реч, он је – за разлику од Платона и Аристотела – поезију поимао у практичним, а не теоријским терминима, будући да ју је перципирао кроз призму реторике. То објашњава став *prodesse et delectare*, то јест да песник „треба да у исти час читаоца забавља и подучава“ (Beker 1979: 23).<sup>16</sup> Такође, не у Платоновом, већ Аристотеловом духу, доживљава песника, као ствараоца од нарочитог значаја, чије умеће нипошто није за потцењивање или презир, нити повод за изгнанство из државе. Коначно, треба нагласити да је Хорацијево писмо у стиху, премда се на њега прилично позивало у средњем веку, на поетику почело значајније да утиче почев од четрнаестог века, од епохе ренесансе. Да је *Ars Poetica* од особите вредности за поетику, па и књижевну науку, показао је и Никола Боало (Nicolas Boileau, 1636-1711), који је, под утицајем овог дела, саставио истоимени спис – *О песничкој уметности*, односно *L'Art poétique*, 1674. године. У класицизму, Боалоов спис постаће парадигма нормативне поетике, а чему ће речи бити нешто даље у раду.

## 1.2. ПЕСНИШТВО КАО АЛЕГОРИЈСКО ПОСЛАНСТВО ОНОСТРАНОГ И ОСЕЋАЈНОГ

Наредни помак који је, у историји поетике, направљен у правцу проучавања програмске поетике и аутопоетике датира из средњег века, у којем је – у односу на поетику у антици, када су Платон, Аристотел и Хорације, у својим списима, посветили значајну пажњу песнику, као ствараоцу, али и његовом стваралачком процесу и пореклу његовог умећа – пажња била посвећена превасходно *делу*, које је тада, као што знамо, примарни извор истраживачког материјала. Романиста Слободан Витановић (1928-2007) писао је да се средњовековни уживалац уметности „побожно дивео уметничким остварењима, али су она за њега у највећем степену била део објективне стварности, јер му никада није падало на ум да исто такво дивљење упуту и уметнику, творцу лепоте“ (Витановић 1971:10). То се да објаснити тиме што је, под утицајем хришћанства – које је, у међувремену, од омање превратничке секте Исуса из Назарета прерасло у светску религију – уметник постао доказ божанског уплива у свет људи. Наравно, то није значило да је уметник изостављен из поимања уметничких дела, напротив. Витановић је навео да је уметник „био на цени“, као и да је „изазивао поштовање својом вештином, али у њему нико није видео надахнутог ствараоца, богом даног генија, јер у његовом делу нико није тражио њега, отелотворење његове замисли, пројекцију његовог духа“; у његовом делу тражен је, у дословном смислу, бог, независно од тога да ли је реч о скулптури или о песми. Ипак, имајући у виду да песници, као и егзегете, раде са речима, над мајсторима ликовних уметности и вајарима „имали су извесну предност“, мада „та предност није била суштинска“ (Витановић 1971: 10). С тим у вези, треба скренути пажњу на то да је, у средњем веку, уметник речима могао да се служи тројако, тако да се уметност речи могла односити на (1) *Ars poetriae*, на писање поезије и прозе, (2) *Ars dictaminis*, уметност писања писама и (3) *Ars praedicandi*, илити уметност проповедања. Свака од ових, рећи ћемо, језичких уметности, поседовала је, свакако, сопствена правила и методе обраћања публици, било да је реч о читаоцима или слушаоцима. Кад је, конкретно, реч о песништву и прози, у то време је преовладало мишљење које је, иначе, присутно на подручју Европе током два миленијума, а то је да књижевна „креативност“ проистиче, пре свега, „из одређеног плана и реда“, односно – у контексту средњег века – плана и реда божанског порекла (Murphy 2005: 42; 63).

У суштини, у средњем веку владала је усредсређеност на оноземалско, спрам ренесанси, у којој је овоземаљско однело превагу. У својој студији о схоластичару Томи Аквинском

---

<sup>16</sup> Сиоран је, слично Хорацију, писање поимао у практичним терминима. Док је Хорације држао да је књижевно дело ту да читаоцу угоди, да га забави и подучи, Сиоран је сматрао да би његови списи, такође, читаоце требало да подуче, али тако што ће их, претходно, *ушибати*, *пробудити*. Како је Сиоран казао у разговору са Фернандом Саватером, „књига треба да уздрма, да све доведе у питање“, јер књига „после које је читалац исти као и пре њеног читања јесте промашена књига“ (в. Sioran 2010: 16).



(Tommaso d'Aquino, 1225-1274), под насловом *Естетика Томе Аквинског* из 1956. године, Умберто Еко (Umberto Eco, 1932-2016) је навео да је Аквински, несумњиво, један од најзначајнијих естетичара средњег века, који је под лепим подразумевао тројство целовитости, сразмере и јасноће (Еко 1988: 64). Ипак, за њега најзначајнија јесте идеја форме, коју је развио под утицајем Аристотелове теорије узрока.<sup>17</sup> Аквински је, за разлику од Аристотела, био мишљења да се може говорити о читавој хијерархији форми лепог, у којој врхунац представља духовни доживљај бога душом. Из тога произилази идеја да је естетско подређено религијском; да је лепо присутно не би ли се, посредством њега, доживео бог.

У таквим условима, поетика је била под великим утицајем хришћанског веронаука, схоластике и библијске егзегезе, о чему је писао и Мирослав Бекер. Средњи век, нагласио је Бекер, „значи аскезу, поглед усмјерен у небо, а естетика средњег вијека заправо је антиестетика“, јер – по узору на Платоново поимање поезије – преовладавало је мишљење да је „поезија лажна, па према томе и штетна“; једина поезија која се могла стварати „била је алегоријска – која је на сликовит начин величала божју моћ и сјај“ (Beker 1979: 111). Тек ће у ренесанси, у ток размишљања у терминима естетике, ући схватања супротна средњовековним; схватања о естетици која није оријентисана на свето, већ на световно.

Поменули смо да је Тома Аквински био под утицајем Аристотелових списа. Назнаке да бих их требало поближе проучавати појавиле су се тек у позном средњем веку, што се не може рећи за дела других класичних аутора, посебно Хорација, чија се *Ars poetica* активно читала још од раног четвртог века, Вергилија (Publius Vergilius Maro, 70. п. н. е. – 19. п. н. е.), који је уживао посебан углед међу хришћанским ауторима због своје *Енејиде* (лат. *Aeneid*) и Овидија (Publius Ovidius Naso, 43. п. н. е. – 17. н. е.) због његових *Метаморфоза* (лат. *Metamorphoses*).<sup>18</sup> Уз дела, која су, свакако, још сматрана опасним због „паганског морала“ који је у њих уткан, дошли и пропратни коментари (лат. *scholia*), који су о њима својевремено писани. Наравно, уз нова тумачења класичних дела стигли су и нови коментари, захваљујући којима имамо приступ значајном делу средњовековне теоријске мисли о књижевности. Међутим, њихов одјек је морао остати пригушен јер хришћанство је било „у средишту средњовековне цивилизације“. То значи да се Рим сматрао духовном престоницом Европе, у којој је латински језик постао „језик интелектуалног живота“, а Римокатоличка црква је диктирала „облик и смер цивилизацији на помолу“, односно, она је „служила као обједињујући и култивишући фактор и обезбеђивала [је] разумљиво и сврсисходно промишљање живота и смрти“. Хришћанска култура била је комбинација интелектуалне традиције Антике, старе Грчке и старог Рима, и верских учења Римокатоличке цркве, при чему се подразумевало да ће се строго

---

<sup>17</sup> Аристотел је, укратко, држао да иза сваке појединачне ствари стоје четири метафизичка узрока: (1) формални узрок, (2) материјални узрок, (3) финални узрок и (4) начело кретања. Када је о формалном узроку реч, он се тиче форме, при чему форма није синоним за облик, већ представља принцип организације и структуре ствари које се конституишу у јединству форме и материје. Јер, за Аристотела, све је саздано од метафизичких компонената материје и форме; све је, у суштини, својеврсно хилеморфичко јединство, односно јединство материје и форме. У форми почива суштина ствари, оно што у јединству са материјом ствар чини оним што она јесте. Аристотел је своје схватање илустровао једноставним примером: када се каже да је душа форма живог бића, у виду не треба имати „слаб“ појам форме, што би била форма у смислу облика; покојник, иако није жив, има облик људског тела. Стога, душа је форма у „јачем“ смислу, она је узрок, покретач и суштина живог тела (в. Aristotle 2002: 415b8-11; 640b30-641a5).

<sup>18</sup> Према мишљењу професора компаратистике са Универзитета у Њујорку, Данијела Јавича (Daniel Javitch, 1941), Аристотелово дело је, у средњем веку, заправо, заузимало крајње маргиналан положај, подједнако маргиналан колико и у време самог Аристотела, управо због тога што је грчки филозоф своје ставове о књижевности увелико изнео у *Реторици* (на старогрчком *Ῥητορικῆ*). Да би поткрепио своје тврђење, Јавич је понудио пример прецизног латинског превода Аристотеловог дела из 1278. године – чији је аутор Вилијам од Морбека (William of Moerbeke) – који је био скоро сасвим занемарен. Први публици приступачнији превод, а самим тим и популарнији, публикован је 1536. године. Његов аутор је Алесандро де Пази (Alessandro de' Pazzi), који је латински превод пролагодио народном језику, на који је превео и дела Софокла и Еурипида. Пазијев превод је, писао је Јавич, Аристотелов текст без сумње учинио приступачнијим, али тек донекле разумљивијим (в. Javitch 2005: 54-55).

и стручно бирати класични концепти који ће бити инкорпорирани, што је довело до приличног културног осиромашења (Peri 2000: 52-53; 61-63; Wetherbee 2005: 99-100; 113; Gillespie 2005: 146; 150).

У филозофији и књижевности, херменеутика је утицала на уобичење поетике, јер се у религијској егзегези посезало за реториком и алегорезом. У науку у књижевности, Аристотелова схватања полако су упловила поновним проучавањем свих његових списа, пре свега у Паризу, чији је универзитет постао престоница проучавања његових дела. Разуме се, то је довело до радикалних одлука у Римокатоличкој цркви, која је у три наврата – 1210, 1270. и 1277. године – „осуђивала“ бавалење његовим опусом (Woods 2005: 47-67). Владао је, дакле, вид јаке цензуре, притиска који је на науку и филозофију потицао одозго, из цркве, као институције највишег реда, којој су све друге биле подређене. Такође, почело је проучавање како текста, тако и аутора, не би ли се проникло „у поглед на историју и националну традицију, те у космолошке и филозофске идије и, коначно, у неоплатонистички поглед на духовно постојање“ (Wetherbee 2005: 106). То, наравно, није био једини, нити приступ који је преовладао средњовековном поетиком. Наиме, у периоду од 1150. и 1450. године, у бројним теоријским коментарима различитих дела, може се пронаћи наговештај савремене теорије рецепције.<sup>19</sup>

Еклатантан пример подстицаја који је хришћански веронаук пружао књижевном стваралаштву у позном средњем веку представља *Божанствена комедија* (итал. *Divina Commedia*, у оригиналу, на старом италијанском језику, *Comedia*) Дантеа Алигијерија (Dante Alighieri, 1265-1321) из 1320. године. У алегоријском смислу, Дантеово дело може се тумачити као кретање душе ка богу, почевши из пакла (итал. *Inferno*), те кроз чистилиште (итал. *Purgatoria*), до раја (итал. *Paradiso*). Другим речима, Дантеовом стваралаштву претходио је читав миленијум библијске егзегезе, који је, несумњиво, пружио снажну основу за средњовековну поетику, како у погледу алегорије, тако и у погледу моралних начела која су аутори уносили у своја дела.

Напоследку, требало би напоменути да је, појавом трубадурске и вагантске лирике, у поетику ушла потреба за новим, такорећи, типом осећајности, као и новим конвенцијама изражавања те осећајности. Приповедни жанрови су, писао је Миливој Солар, постали „више забавни него поучни, иронија све чешће замењује озбиљан и свечан тон раније епике, а свјетовна књижевност потискује ону која је намијењена црквеним потребама“ (Solar 2015: 115). То је, умногоме, утицало не само на промене у практичној поетици, него и теоријској.

### 1.3. ХУМАНИЗАМ И РЕНЕСАНСА: ПОВРАТАК ПЕСНИШТВУ КАО ЧОВЕКОВОМ ДЕЛУ

Најзначајнији напредак у проучавању поетике, по сутону средњег века, највероватније јесте ревалоризација Аристотелове *Поетике* у XVI веку, упркос томе што је најутицајнија од поетика у ренесанси била Хорацијева. Хуманисти су се Хорацијевим делом и коментарима на ово дело, пре свега, служили као призмом кроз коју су посматрали Цицеронове реторичке поставке, док су се, с друге стране, служили стваралаштвом коментатора Порфирија

---

<sup>19</sup> Почевши од дванаестог века, када су писани поједини коментари Хорацијеве *Поетике* и тринаестог века, у којем су сročени коментари за Аристотелову *Поетику*, до експанзије хуманистичке поетике у четрнаестом и петнаестом веку, пажња проучавалаца посвећених теорији књижевности померана је, полако, на начин на који је публика доживљавала књижевна дела јер „коментатори су показали појачано интересовање за учинке читања“ на публику, на њихову осећања, њихову уобразиљу и морал. Ипак, коментари нипошто нису значили да ће доћи до формирања систематизованог погледа на доживљај публике, какав је савремена теорија рецепције. Међутим, проучавање доживљаја публике постао је равноправан аспект херменеутичког приступа. То је, између осталог, имплицирало и појачану независност егзегета од дотад обавезног истраживања историјског контекста аутора, јер у Хорацијевој поетици успостављена је разлика између поетске „истине“ и оне историјске (Gillespie 2005: 147-149).

(Pomponius Porphygion) не би ли тумачили Хорацијево. Његова *Ars poetica* послужила је као подстрек за развијање различитих поетичких теорија (принцип кохерентности, прикладност моралних одлика ликова, нормативне одлике жанра и сл.), све до отприлике 1530. године (Moss 2008: 66; 71). Кад је, пак, о поетици уопште реч, она је поново почела да се занима за своју нормативну сферу, за начела обликовања и структуру дела која, у проучавању програмске поетике и аутопоетике, заузима значајно место, првенствено због своје теоријске сличности.

До поновног и потпуног „открића“ Аристотеловог дела, како је објаснио Мирослав Пантић, није могло доћи раније, јер „арабљанске и сиријске верзије [...] нудиле су њен текст у знатно скраћеном и битно измењеном облику“ што, напосто, није могло да створи предуслове за примерено бављење тим списом. Наравно, постојање *Поетике* није било непознато, а за то, данас, знамо јер сачувана се дела појединих хуманиста који су њено ауторство приписивали себи. „Повест продирања тог дела у Европу“, писао је Пантић, „почиње 1498, када је штампан његов превод на латински језик“, односно „годином 1508, када је по први пут штампан његов грчки оригинал“. Потом, пре свега, у Италији, почело је писање и публикавање многобројних тумачења *Поетике* из чега се, у суштини, састоји битан део бављења поетиком у ренесанси, док „теоријски списи о поезији у Француској, Енглеској и Шпанији заостају далеко, по својој материји, као и по начину гледања на ствари, за писима о поезији који се у исти мах издају у Италији“ (Pantić 1963: 43-47; 103). Разуме се, поетике које су произашле из тумачења Аристотеловог текста, али и из тумачења других класичних теоријских текстова (попут Хорацијевог *Поетике*), своја теоријска полазишта пронашле су у његовом учењу о мимези, које су хуманисти доживели као дословни одраз стварности, али и као њену идеализацију, јер и једно и друго тумачење наишли су на своје присталице (Robey 2005: 626).<sup>20</sup> Такође, треба рећи да Хорацијева и Аристотелова гледишта на поетику нипошто нису важила за једина, већ само за она којим се добар део теоретичара повео и покушао да их инкорпорира у постојеће приступе и методе тумачења књижевности. Постојали су и покушаји да се Хорацијев приступ поетици – утемељен на идеалима истинитости и моралности – саобрази са Аристотеловим, који се темељио на форми и функцији, и *vice versa* (Javitch 2005: 53; 56). С друге стране, теоретичари неприклоњени Аристотелу пронашли су у реактуализацији његовог стваралаштва, примера ради, подстрек да његовом гледишту супротставе Платоново, чиме је, још једном, продужен наизглед неизбежан окршај присталица ових старогрчких филозофа. Дакле, „истовремено и напоредо са том струјом постојала је у оне дане и друга, мање утицајна и снажна, но не мање гласна“ која је, међутим, у односу на њу, схватана час као „јерес, која исправља“, а час као „бунт, који пориче“ преовлађујућа поимања (в. Solar 2015: 115-117; Kennedy 2008: x).<sup>21</sup>

Поменули смо да су се, у средњем веку, песничка дела величала не као дела појединца, већ дела бога, као и да је уплив религије у поетику пресудно обликовао процес књижевне

<sup>20</sup> У четрнаестом и петнаестом веку, посвећивање пажње Аристотеловој концепцији мимезе, као и класичним теоријским текстовима и поезији је, такорећи, скупо коштало хуманисте. Наиме, њихов рад наишао је на осуду црквених ауторитета – како теолога, тако и монаха и свештенства – али и уважених правника и лекара јер преовладавало је становиште да текстови из старине, а посебно поезија (!), могу да одврате „умове од паметнијих ствари причама које не само што су паганске и, тиме, подле, већ и ласцивне и неморалне“. На осуду су, средином четрнаестог века, одговорили италијански песници Франческо Петрарка (Francesco Petrarca, 1304-1374) и Ђовани Бокачо (Giovanni Boccaccio, 1313-1375), који су сматрали да су класични песници, посредством алегорије, својим стваралаштвом покушали да пренесу важне истине – пре свега о моралу, природи и историји. Такође, тврдили су да песници подстичу своју публику да делује у складу са врлинама, будући да је подсећају на важна јуначка дела (Robey 2005: 626-627).

<sup>21</sup> Када је реч о каснијој превласти нормативне поетике, нарочито у погледу прописивања „три класична јединства“, треба навести да су, као кохерентна целина, као *закон* у поетици, коначно формулисана у поетици ренесансе. „Пре тога“, писао је Пантић, „за њих се није знало, или се није знало у таквом облику“. Ипак, најважније јесте то да сâм Аристотел, „у чије је име ова кодификација извршена, није их никако спомињао сва три, а и она која је спомињао није назначаво, нити пак схватао, као некакве законе“. Он је, заправо, од писаца трагедија „захтевао само јединство радње“ (Pantić 1963: 89).

производње. Ренесанса је, пак, представљала антитезу средњем веку својим величањем световног и људског. Почео је препород, сванула је зора хуманизма, антропоцентризма – поновног повратка човеку (грч. ἄνθρωπος) и човечанском у античким књижевно-филозофским списима; стваралаштву које је настало како захваљујући Музама (на старогрчком Μοῦσαι), тако и песничком умећу. Сасвим је схватљиво што је, због тога, у ренесанси пробужена потреба за занемаривањем средњовековних аутора и за реактуализацијом грчке и римске старине, те и идеје пресократовског грчког филозофа Протагоре (Πρωταγόρας, око 490. п. н. е. – око 420. п. н. е.) да је човек мера свих ствари (грч. Πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος). То је пробудило и потребу да се, било и књижевном, било у некњижевном стваралаштву, аутори служе и језиком антике – и грчким и латинским, мада учесталије латинским – будући да је, како је казао Витановић, „изражајна снага тих језика, коју су, вековима, до савршенства развили највећи генији прошлости, неоспорно и неупоредиво већа од могућности било ког модерног језика“ (Витановић 1971: 12).

Поновно усредређивање пажње на човека, те и на *његово*, а не божје делање, довело је до рођења култова песника и поезије, што као ауторског дела, што као стваралачког процеса. Због заступљености Аристотелове *Поетике* међу теоретичарима, песничко умеће више није могло бити „само вештина, него и плод тајанственога надахнућа“, а што се поетике тиче, мимеза постаје „врхунски принцип ренесансне поетике, али само под условом да се надахнутим понирањем, тајанственом асимилацијом, претвори у стваралачки чин“ (Витановић 1971: 10; 13). Тај стваралачки чин сада је припадао човеку, који се њиме могао позиционирати у поретку света. Самим тим, могли бисмо да тврдимо да је поетика у периоду ренесансе, превасходно, обележена либералистичким тенденцијама хуманизма, који се отргао средњовековним правилима. Поезија и проза, наиме, више нису морали да се згуре негде између природних и моралних наука, „поезија је попримила политичку димензију, чиме је остварила постигнућа на реторичком, научном, филозофском и моралном плану“ (Norton 2008: 5).

Захваљујући занимању за стваралаштво Цицерона и Марка Фабија Квинтилијана, који се „нису бавили расправљањем о самој бити пјесничке умјетности, него много више 'техничким' проблемима – савјетима и прописима за добру поезију и говорништво“, у ренесанси је преовладало мишљење да поезија „мора бити формално беспрекорна, пуна метафора и тражених украса, богата ритмом, складна, свечана, одмјерена и профињена“ (Beker 1979: 112). Посреди је, дакле, било поновно откривање и прихватање свих релевантних принципа класичног приступа књижевним делима, као и појединих претходно превазиђених поетичких одлика и стилских одлика што је, напослетку, довело до значајне промене у књижевности. Наиме, на прелазу из високе ренесансе у барок, као и у ликовним уметностима, у књижевности се појавио маниризам који, могло би се рећи, представља истакнути степен у историји поетике, а о којем ће бити речи пре него што из ренесансе пређемо на поетику барока.

Међу ренесансним мислиоцима који су писали о поетици, а који су се сусрели са Аристотеловом *Поетиком*, могу се убројити италијански бискуп и песник Марко Ђироламо Вида или Марко Хијероним Вида (итал. Marco Girolamo Vida, лат. Marcus Hieronymus Vida, 1485-1566), лекар, песник и филозоф Ђироламо Фракасторо (Girolamo Fracastoro 1478-1553), филолог и теоретичар књижевности Лодовико Каstellветро (Ludovico Castelvetro, 1505-1571) и лекар и књижевни теоретичар Ђулио Чезаро Скалиђеро (Giulio Cesare Scaligero, 1484-1558).

Вида је аутор још једне поетике, *De arte poetica* или *О песничкој уметности*, из 1527. године, у којој се – попут Хорација у Посланици Пизонима, са којим се ово дело пореди – аутор „обраћа младим људима те дијели савјете епском пјеснику“, истичући да нема боље поезије од оне у којој се пева о боговима и делима јунака, то јест да је еп једини вредан стварања, јер је био мишљења да се стихови пишу не би ли се „прославили светиње“ и „хвале исказале боговима, како побожност не би остала занемарена и без части“. Уз то, Вида је уверавао младе песнике да: (а) треба да почну са писањем „скромно“, не исувише истанчаним стилем, (б) све што песник пише треба да буде припремљено, у виду концепта, (в) ако не певају о истинитим

догађајима, да песништво барем треба да стреми стварном стању ствари, истини, (г) песник не сме да прекрши правила о вероватном и могућем и, коначно, (д) песник у сваком трену за свој узор мора имати природу, (ђ) књижевни узор сваког младог песника треба да буду „Ахајци“, стари Грци (Beker 1979: 112; Vida 1963: 209-215).

За разлику од Виде, Фракасторо је понудио фиктиван дијалог, под насловом *Navagerius sive de Poetica dialogus*, публикован око 1540. године, у којем ваљани познаваоци класичне културе, Навађеро и Ђакомо Бардулоне, расправљају о сврси поезије. Пошли су од тезе да је песник дужан да своју публику анимира („Ако песник не би имао друге намере до да забавља себе и друге, бојим се да би он данас за нас представљао безначајног и смешног човека...“, пише Фракасторо), а дошли до тога да песник, најверованије, стреми ка циљу вреднијем од пружања задовољства. Песник би, у ствари, требало да пева о животу и свету и природи постојања, тако што, такоређи, утиче на ширину погледа публике *подражавањем* личности и ствари из природе. Фракасторо је свом схватању прилагодио Аристотелову замисао о подражавању тако што је у њу унео „елемент платонизма“ и нагласио да песник, певајући, представља идеју нечега, на естетски прихватљив. Притом, пишући, песник узрокује песнички занос складом који сâм ствара. Другим речима, Фракасторо је држао да је порекло песничке инспирације у самом стваралачком пороцесу, уверен да песник престаје да буде индивидуа, јер се од своје индивидуе одваја и залази у сферу имперсоналног, у складу са делом које је почео да ствара и хармонијом која је у њему похрањена (Beker 1979: 113-114; Frakastoro 1963: 289-304). У суштини, реч је о схватању сасвим својственом хуманистичком добу, које је усредсређено на човека и његове способности, а не на загонетне заносе које узрокује бог.

Што се Кастелветра тиче, треба поменути његов превод Аристотелове *Поетике – Poetica d'Aristotele volgarizzata ed esposta* из 1570. године који, заправо, није пуки превод тог дела. Реч је о расправи у којој је Кастелветро пре одступао од Аристотеловог дела него што га је правилно протумачио (јер, као што знамо, сваки превод је, пре свега, тумачење). Кастелветро је, како је казао Мирослав Пантић, у Аристотеловом делу „видео само рђаво сачуван и непотпун концепт и разбацану грађу за дело које његов аутор никад није довршио и које би без икакве сумње испало умногоме другачије“. Он је, такође, направио разлику између подражавања, као уметничког представљања појединаца и предмета онаквим какви би требало да буду, и сопственог схватања песничког позива, који је свео на измишљање. Потом, држао је да је прошло време у којем је песник поистовећиван са лажовом, а да је дошло време у којем је измишљање постало његов задатак; његов *позив*, чији је циљ да „забавља и увесељава“. Још једна његова идеја, која се тиче три драмска јединства, јесте да трагедији, као и комедији, „одговара радња која се дешава у малом простору и у малом временском размаку, то јест на оном месту и у оном времену где и кад бораве извођачи заузети радњом, а не на другом месту, нити у друго време“, а то, у суштини, значи да је „ограничено време које гледаоци могу удобно да проведу седећи у позоришту, а које ја не видим да може прећи [...] дванаест сати“, пре свега због биолошких потреба, какве су јело, пиће, одлазак у тоалет и спавање, али и других потреба (Pantić 1963: 125-132). Кастелветро је, такође, тврдио „како писци који обрађују грађу ранијих пјесника не заслужују назив пјесника“, јер постоји потреба за новином, за нечим досад невиђеним. „Кад би цијела радња била позната“, сматрао је он, „ништа не би преостало за рад пјесничке маште“ (в. Beker 1979: 114).

Ђулио Чезаро Скалиђеро сматрао је да поезија „не само да гласовима изражава ствари које јесу, него и оне које нису, као да јесу, и представља начин на који би могле да буду, или би требало да буду“. Самим тим, поезија, према његовом схватању, почива на принципу подражавања, јер из стварности речима подражава постојеће, не би ли књижевним обликовањем могло њиме да се манипулише. У складу са концепцијом циља поезија у ренесанси, Скалиђеро је држао да је циљ књижевног обликовања подучавање, „заједно са забављањем“; дакле, морална и хедонистичка. Оно што је важно јесте да је Скалиђеро песнику признао да, поред забаве, може да понуди и могућност образовања, служећи се причама ради

примера, а мислима ради поуке. Да би подучавање и забављање било ваљано, песник мора бити разборит, способан да понуди разноврсан садржај, ефикасан, јер њега одликује „снага како у садржини, тако и у речима, која чак и оне који то неће нагони да слушају“ и љубак, јер мора да уме да своје речи „води од опорости [...] ка извесној умерености“ (Skaliđero 1963: 19-26).

Из досад истакнутог, очигледно је да је, тек у доба хуманизма и ренесансе, дошло до успостављања какве-такве равнотеже између размишљања о процесу песничког стварања и критичког размишљања о књижевности. Слободан Витановић је писао да, без посебне филолошке активности међу хуманистима, не би било подстицаја „за излажење из формалистичких оквира практичне средњовековне реторике“, нити за „покретање многих суштинских естетичких проблема“ (Витановић 1971: 8). Могло би се рећи, без претеривања, да је пут којим се кретало размишљање о поетици, такорећи, до ренесансе био земљани, док је почетком ренесансе почело његово поплочавање – и то захваљујући напорима ренесансних мислилаца, који су класична дела о поетици – а нарочито Аристотелово – прихватили као научна дела од огромног значаја.<sup>22</sup>

Напослетку, неопходно је нешто рећи и о поетици маниризма који, у суштини, представља производ размена идеја међу уметностима. Из сликарства, у којем је подражавање, или покушај подражавања стварности, умногоме било заступљено, маниризам се прелио и на књижевност, и то у периоду после ренесансе, а пре барока, да би поступно прешло у барок. Маниризам је несумњиво, писао је Витановић, попримио „аристократски, дворски карактер“, што је значило да *није* био намењен свим слојевима друштва, а потом и да се, у складу са његовим карактером, одликује „ако не природношћу, онда свакако извесном лакоћом, јасношћу, а у најбољим тренуцима чак и елеганцијом“. Кад је поезија посредни, основна тема маниристичке поезије постала је „љубав, обрађивана најчешће у петраркистичком маниру, с много конвенционалне рафинираности и галантности. Отменост, Отменост, духовитост, игре речима, каткада фина иронија, опет постају чаини да се постигне успех“ (Витановић 1971: 17).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Имајући у виду да смо, у претходном поглављу, поменули четири прихваћена тумачења Аристотелове катарзе која је понудио Здеслав Дукач, не би било наодмет навести тумачења овог појма до којих се дошло током средњег века, будући да се, међу онима прихваћеним у модерном проучавању књижевности, могу приметити поједина ренесансна тумачења. Наиме, катарза се, у ренесанси, између осталог, тумачила чисто хедонистички и чисто моралистички, а било је и покушаја да се ова два тумачења обједине. Примера ради, трагедија „побуђује сажалење и страх, и тиме, заједно, с осталим поукама, прибавља гледаоцима задовољство, и људском животу користи“ (Ђан Ђорђио Тристино, односно Gian Giorgio Trissino, 1478-1550), „трагедија нас чисти од узбуђења која су доживеле трагичне личности“ (Ђанбатиста Ђиралди, односно Giambattista Giraldi, 1504-1573), те прави смисао катарзе јесте „у извесном навикавању на несрећу и патњу, у душевном и моралном очвршћавању пред њима и у утеси за сопствене невоље коју стичемо пратећи приказе невоља туђих“ (Франческо Робортело, односно Francesco Robortello, 1504-1567) и сл. (Pantić 1963: 76-81).

<sup>23</sup> Дело италијанског писца Франческа Петрарке припадало је, у историјском смислу, раздобљу средњег века. Ипак, његово песništво, подстакнуто трубадурском традицијом, припадало је ренесанси. Петрарка је, како је казао Солар, „један од првих великих хуманиста“, који је писао на латинском језику. У књижевну историју уписан је захваљујући значају који има његова збирка песама *Канцонијер* (*Canzoniere*), у којој су публиковане песме које је писао почевши од 1327. до 1368. године. Петраркина збирка посвећена је његовој супрузи, Лаури, „а опис његове љубави слиједи устаљене конвенције витешке љубави“; Лаура је „идеална жена, али је њезин опис ипак заснован на идеализацији оностране, стварне људске особе“. Оно што је још значајније, јесте да у Петраркином певању о њој „нема праве конкретизације, но одређено удубљивање у особност, која више није само алегија 'новог типа човјека', препознаје се у томе што је тежиште позорности у потпуности пребачено на унутрашњост пјесника“ (Solar 2015: 117). Укратко, у Канцонијеру имамо прилику да посведочимо начину на који сам песник доживљава емоције, те и – под њиховим утицајем – читаву своју егзистенцију и светоназор.

#### 1.4. БАРОК И ПОЕТИКА БЕЗ АРИЈАДНИНОГ КЛУПКА

Пут до поетике какву данас проучавамо у науци о књижевности нипошто није био једноставан јер, могло би се рећи, било је на њему деоница на којима се након свака два корака напред морао направити један корак уназад. Другим речима, како то бива у историји књижевности и књижевнотеоријске мисли, барок је са концепцијама ренесансе учинио што је ренесанса учинила са средњовековним: превазишао их је или их, просто, преуредио у складу са временом и националном књижевношћу у којој је био заступљен. Да би се барок конституисао, била му је потребна световност ренесансе, коју је сменио својеврсном „духовношћу“, рационалност – ирационалношћу, а „тежњу за јасноћом израза и тематиком која је изравно блиска свагдашњици“ – комплексним „алегоријским тумачењима“, а то је постигнуто, на друштвеном и културном нивоу, „организираним отпором Католичке цркве према протестантизму“ (Solar 2015: 144). Ипак, у историји књижевности није најјасније „да ли барок ваша посматрати као прекид или као наставак ренесансне уметности“, закључила је Мирка Зоговић (Зоговић 2004: 245). Мишљења међу теоретичарима су подељена, а ми ћемо се одредити да се не одредимо, јер рад то он нас не тражи. Ипак, рад од нас тражи да нагласимо да је у поетици барока на само бављење поетиком утицало мноштво фактора изван науке о књижевности, штавише – изван науке уопште. У истраживањима програмске поетике и аутопоетике, неретко је неопходно покушати пронаћи и такве факторе, не би ли се проникло у јединствени *modus operandi* којег се поједини аутор држао док је стварао своја дела.

Барок је, могло би се рећи, једна од епоха у којој су пре књижевници, а не мислиоци који су медитирали о књижевности, били ти који су пресудно обликовали поетику, како у практичном, тако и у теоријском спектру, пишући о поетици у својим белешкама, кореспонденцији, критикама и предговорима. Дакле, између 1570. и 1670. године, када су се одлике барока могле пронаћи у бројним националним књижевностима, преовладала је „склоност према религиозности, мистицизму и у неком облику ономе што одговара ононостраности у тематици, а у стилу пак склоности према пребујности израза, наглашеном украшавању, па и томе да израз на неки начин постане сâм себи сврхом“. Другим речима, позорницу су заузеле склоности за необично, тајанствено, бизарно и парадоксално, па чак и изврнуто и изобличено, као и склоност према одређеном повратку средњовековном алегоризму“ (Solar 2015: 145). На тој позорници, пак, није било простора за поетику подражавања, нити за религијске парадигме. Што се привржености алегорији тиче, разлика је, у односу на средњи век, била та што је алегорија барока била блиска алузијама на конкретне историјске догађаје.

Зоговић је навела да су на барокну књижевност битно утицали италијански књижевници Матео Перегрени (Matteo Peregrini, 1595-1652), Феранте Палавичино (Ferrante Pallavicino, 1615-1644) и Емануел Тезауро (Emanuele Tesauro, 1592-1675) понудивши четири појма која ће постати суштина нове поетике:

- (1) ингенијум (*ingegno*),
- (2) оштроумље (*acumen, argutezza, arguzia, acutezza*),
- (3) зачудност (*meraviglia*) и
- (4) кончето (*concetto*).

Ови појмови, који су постали међузависни, постараће се за почетак новог поимања књижевности, јер су се представљени као прикладно средство за то. За потребе овог потпоглавља, без обиља објашњења, пружићемо приказ ових појмова. Најпре, најзначајнији од ових појмова јесте (1) ингенијум, „креативни принцип, способност инвенције, односно стваралачка моћ која производи непостојеће и повезује неповезиво“ који, за разлику од интелекта, или рација, „не тежи истини ни добру, већ новом, необичном и зачудном, односно естетском ефекту“. Наредни појам, (2) оштроумље, представља подстицај за сваки „ингениозни кончето“, а он своје постојање дугује (1) ингенијуму. Кад је о (3) зачудности реч,

неретно се, „и то с правом, барокна поетика назива поетика назива "поетиком зачудности" (*la poetica della meraviglia*). Та зачудност је по дефиницији неразлучиво везана за ингенијум и представља извор врховног умног задовољства пошто је увек повезана са спознајом нечег дотад непознатог“. Напослетку, (4) кончето је, у бароку, углавном поистовећиван са (2) оштроумљем, као и са метафором, при чему је сâм кончето схватан као „велики украс стила“, чија се лепота „састоји у новини“ (Zogović 2007: 16-18).

Кад је о практичној поетици реч, у барокном промишљању о поезији, али и у самој поезији, од стилских фигура, преовладава метафора. О њој је обилато писао Тезауро који је, познавајући античку реторику и примере из античке и поезије његовог времена, успео у науку да покаже да метафора није пуки украс у тексту. Напротив, метафора је, за њега, упориште „реторичко-поетичког система и модел тумачења уметности и света“. С друге, теоријске стране, у бароку се сматрало да књижевна дела учествују својеврсној „уметничкој комуникацији морала“: наиме, књижевно дело у бароку је „тако и устројено да привилегије примаоца уметничке поруке тако што рачуна на његову активну улогу у одгонетању и стварању смисла“ (Zogović 2007: 18-19). Могло би се рећи да становиште попут овог представља прото верзију теорије рецепције.

Треба навести да су барокни теоретичари и књижевници, налик на представнике Нове критике (енгл. *New Criticism*) у двадесетом веку, држали да је пажњу потребно усредсредити на „откривање законитости које чине суштину процеса стварања уметничког дела, не марећи ни за какве ванкњижевне системе вредности“. Такође, њихово становиште проистекло је, сматра Зоговић, из њиховог поимања језика, „доживљеног као систем одређених односа, данас бисмо рекли структура“ (Zogović 2007: 20). У њиховој поетици су, што је за историју поетике од велике важности, присутне идеје које би се могле прихватити као претече новокритичке и структуралистичке парадигме.

## 1.5. ПОЕТИКА У ОДРАЗУ КЛАСИЧНИХ ОБРАЗАЦА

Проучавање нормативне поетике, није нарочито тешко закључити, заправо је проучавање широко заступљене програмске поетике једног аутора или књижевне школе, којој је прикључено више аутора сличних погледа на стварање и садржај књижевног дела. Будући да нормативна поетика води порекло још из античког периода, бављење поетиком у класицизму само је продужетак бављења почецима програмске поетике, пре свега јер је у борби Антике и Модерности (која је својствена свакој епохи и која јој помаже да конструише свој идентитет) победу, овог пута, однела Антика (Pateu 2005: 33). Класицизам би се, као последица те победе, као епоха у историји књижевности, могао сажети у мисао да је књижевност списак *унапред* успостављених правила, која представљају форму, и природе, која представља садржај. Подражаваће је, још једном, постало главно поетичко начело, с тим што је, тада, писац био принуђен да подражава природу. Наравно, као што је навео Мирослав Бекер, та норма сама по себи проузрокује више проблема него што их може решити, будући да је подражаваће природе имплицирало да се аутор служи уопштеном представом модела, без посвећивања посебне пажње детаљима. Такође, у складу с тим, није могло да се не постави питање о томе шта, уопште, значи *природа* (Beker 1979: 117-118). Укратко, у класицизму, човек и природа били су потпуно раздвојени: наиме, човек је биће са својим одликама и склоностима, док је природа пуки оквир у којем човек може да се креће. Природа је представљала супротност човеку, у смислу у којем је човек био синоним за цивилизацију, за култивисаност, а природа за одсуство цивилизације, за све што је у свету исконско и неукроћено.

Класицизам је, по узору на ренесансу, изнова изразио жељу за класичном мером, складом и разумом, али и потребу за приматом разума над неразумним, то јест рационалног над ирационалним, будући да је рацио био одлика човека и творац цивилизацијских тековина.



Нећак песника Пјера Корнеја (Pierre Corneille, 1606-1684), Фонтенел (Bernard Le Bovier de Fontenelle, 1657-1757), посветио се популаризацији картезијанских, рационалних погледа на науку, који су се, природно, прелили и на разматрања о књижевности. Фонтенел је, наиме, сматрао да се сва „људска дела морају схватити као производи културе“, а природа, „укључујући људску природу, није се мењала још од антике“. С тим у вези, ма како да се људи разликују, разлике међу њима морају бити исход околности из спољашње средине – какве су историјски, друштвени и културни контекст. У погледу књижевности, Фонтенел је био мишљења да производња квалитетних дела, пре свега, зависи од пишчеве маште, од муза, а не од метода – који је у потпуности прешао у домен науке. Потом, није био сасвим сигуран да модерна књижевност може надмашити класичну, премда се и сâм позивао на књижевност писану народним језиком, на бајке и на новотарије тог времена попут романа, а сматрао је да је „велико доба француске књижевности можда дочекало свој крај, и да је поезија, вероватно, била пожељнија у доба Августа“ (Patey 2005: 38; 42).

Ипак, упркос Фонтенеловим теоријским упориштима, у класицизму, старогрчка и староримска култура представљали су, без претеривања, „апсолутне узоре“, тако да су, у књижевности, трагедија и еп успети на сâм врх на лествици вредности. Сходно томе, тврди Мирослав Бекер, идеал „амбициозног пјесника био [је] да напише еп како би постао достојан великих узора“. Подстицај за такве амбиције потекао је из уверења „да су антички умјетници већ пронашли и усавршили књижевне форме те је умјетницима једино преостало да праве нове варијанте и модулације на задане форме и усвојене теме“ (Beker 1979: 118). Самим тим што је подражавање, и у овој епохи, схватано као једини ваљани метод у књижевности, књижевници су морали да теже вероватном, блиском истини (фр. *vraisemblance*), при чему се под „блискошћу истини“ подразумевало подударање са увреженим мишљењем јавности о одређеној теми. (Реч је, јасно, о још једној значајној идеји која ће се реактуализовати у двадесетом веку, а то је да консензус конструише друштвену и културну стварност.) Захваљујући повратку подражавања стварности, „класицистички критичари и нису особито цијенили повијесну, хронолошку истину, сматрајући је тек чињеницом, али не и опћевриједном истином“ (Beker 1979: 118).

При сваком помену класицизма, не може се изоставити истицање постигнућа Боалоовог пева. То није нарочито основано јер, навео је Слободан Витановић, 1674. године, када је Боало публикувао *Art poétique*, класицистичка доктрина је увелико примењивана у свакодневной књижевној продукцији. Природно би, стога, било поставити питање о сврси свих 1100 стихова, у четири певања, од којих се његово дело састоји. Одговор је понудио Витановић, у својој студији о Боалоу и француском класицизму: „Боалоова главна и једина значајна заслуга била би што је он све растурене идеје сакупио на једно место и што им је дао веома упечатљиво форму стиха, од којих су многи прави афоризми и лако се уче напамет“ (Витановић 1971: 76).

За потребе овог потпоглавља, пружићемо приказ Боалоовог дела. Укратко, у првом певању, Боало је пружио аргументе за превазилажење барока, примере песничких узора и кратак преглед историје песничке традиције у Француској. Друго певање посвећено је мањим, а треће великим књижевним родовима, због чега је, вероватно, и најзначајније. У трећем певању, поновио је Аристотелово одређење трагедије, нагласио значај поетике подражавања, навео да је наклоњен начелу три јединства (јединство радње, места и времена) и, напоследку, представио књижевноисторијски преглед трагедије почевши од првих дела до Софокла (Σοφοκλῆς, око 496. п. н. е. – 406. п. н. е.). Потом, Боало је писао о епу, посебно о ауторима најславнијих епова – Хомеру (Ὅμηρος) и Вергилију. Кад је о комедији реч, као и при писању о трагедији и епу, Боало је држао да поверење треба поклонити класичним ауторима и њиховом приказивању људске ћуди. Четврто певање посвећено је правилима писања, међу којима се може пронаћи и истицање потребе за разборитошћу и моралом, као и стремљењем ка савршенству у књижевности (уп. Beker 1979: 118-120; Витановић 1971: 57-73).

Кад су посреди конкретне идеје, Боало је стајао иза критике књижевности барока (иако је, у то време, барок још био у јеку), која се може сажети у мисао да „вербална декоративност уместо лепоти води гротескној ружноћи, празном звуку, чистом бесмислу“, затим иза идеје хармоније и једноставности књижевних дела (грч. *καλοκαγαθία*), иза ироније и сарказма као средстава критике, као и тога да је „дживљај поетске лепоте више усхићење духа, изванредно танано рационално уживање, него неки велики, често недокучиви унутрашњи потрес осећања“ (Витановић 1971: 57; 59).<sup>24</sup> У неколико наврата, Боало је наглашавао значај разума. Примера ради, у стиховима: „Aimez donc la raison : que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix“ Боало је позивао на љубав према разуму и саветовао да свака написана реч буде њиме прожета (Voileau 1881: 4).<sup>25</sup> С друге стране, Боало је био упознат и са текстом који носи наслов „О узвишеном“ (на старогрчком Περὶ ὕψους), а који се приписује Касију Лонгину (Κάσσιος Λογγῖνος, односно Cassius Longinus, око 213-271) или Псеудо-Лонгину. Он се позивао на Лонгиново становиште о „правилу доброг укуса“, које подразумева поштовање строгих правила писања – примера ради, правило о помињању искључиво појединости које се тичу онога о чему се пева или приповеда или правило о изостављању било чега из текста што би нарушило претходно постављена правила – и на њему инсистирао толико да се може рећи да његове, Боалоове, основне поставке могу да се сведу на Лонгинове ставове о хармонији и ритму (в. Lamb 2005: 394-397; Fry 2008: 11). Никола Боало је, на крају крајева, у свом спеву сажео како теоријски, тако и практични аспект класицистичке поетике. Из тог разлога, о њему бисмо могли да размишљамо као марљивом компилатору, а о његовом делу као о крајње корисном осврту на читаву једну епоху у књижевности и својствена јој схватања.

С друге стране Ламанша, песник, преводилац Хомера и афористичар Александар Поуп (Alexander Pope, 1688-1744) је, подстакнут Хорацијевим и Боалоовим делом, почео са радом на свом критичком спеву, под насловом *Есеј о критици* (енгл. *An Essay on Criticism*) 1707, а публикувао га 1711. године. Поуп је, у *Есеју*, слично Боалоу, саветовао писцима да, дословно, „прате природу“ – или из света, каквим га је свевишњи створио, црпе инспирацију – и уче од најбољих, од класичних аутора – од песника Хомера, Вергилија и Хорација, од филозофа Аристотела и Касија Лонгина (Cassius Longinus или Κάσσιος Λογγῖνος, око 213-273), с тим што је, примарно, писао о књижевној критици и књижевним критичарима (Pope 2006: 26; 37). У терминима поетике, Поуп није посветио превише пажње ни нормативној, ни теоријској поетици, али у 140. стиху јесте нагласио да се правила писања могу прекршити, у 204. да је понос тај којег се треба клонити, како у критици, тако и у писању, а и у 215. да је образовање насушно и критичару и књижевнику, да понос не би превладао њиховим начином размишљања (Pope 2006: 23; 24).

---

<sup>24</sup> У класицизму, укратко је објаснио Витановић, уметничка дела претежно су се поимала као исход идеалне равнотеже „између природне обдарености и надахнућа с једне, и знања и рада с друге стране“. Притом, сматрало се да је заиста значајно да и природна обдареност и надахнуће буду „подједнако развијени“, што је схватање до каквог се, дотад, није дошло у претходним епохама, ни у бароку, ни у ренесанси. Такође, класицисти су држали да је предуслов за стварање сваког вредног уметничког дела спајање природне обдарености и надахнућа са угледањем на античка дела, да не кажемо са њиховим подражавањем. Што се самог аутора тиче, „дубоко интересовање за човека уопште потпуно искључује личне исповести, али свакако не и скривену присутност ствараачеве личности“ (Витановић 1971: 92; 117; 120). Ипак, постојали су изузеци: примера ради, у *Есеју* о критици, Александар Поуп је, у стиховима 362-363 изразио мишљење да песništво проистиче не из дара, већ из умећа, односно да је песništво умеће које се учи, а не продукт природне обдарености с којом се појединац рађа (Pope 2006: 29).

<sup>25</sup> Боало је, јасно, био под јаким утицајем рационалистичке филозофије Ренеа Декарта (René Descartes, 1596-1650) и Готфрида Вилхелма Лајбница (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz, 1646-1716), што га је навело да своју *Art poétique* срочи следећи неке од најважнијих начела наведених филозофа. Поезија је, сходно томе, морала да се држи диктата разума и концепта јасноће (растављање сложених целина на њихове саставне сегменте), те да се дистанцира од средњовековних тековина, од фантастичних мотива, будући да они, по својој природи, публику наводе на начин резонувања који није рационалан и у складу са здравим разумом (Витановић 1971: 63).

Осим Поупа, у енглеске класицисте бисмо могли да уврстимо и критичара, песника и прозаисту Семјуела Џонсона (Samuel Johnson, 1709-1784), чија књижевна и теоријска мисао пружа увид у последње године класицизма на том поднебљу; увид у теоријску и практичну неодрживост класицистичке доктрине. Џонсон је, попут античких писаца, држао да циљ уметности јесу „интелектуална и морална поука“ те је, у складу с тим, уметник дужан да пружи „оно што је опће у човјеку, док мора зазирати од свега што то опће изобличије те представља изнимку“ (Beker 1979: 192). У духу времена, Џонсон је био уверен да природу, у појмовном смислу, треба дистанцирати од обичаја и навика, као и да романтична љубав не треба да буде тема књижевног дела. С друге стране, не може се рећи да је његово схватање класицистичке доктрине слично, примера ради, Волтеровом (Voltaire или François-Marie Arouet, 1694-1778).

У Европи, драматург, позоришни критичар и филолог Готхолд Ефрејм Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) показао је у својој збирци критика *Хамбуришкој драматургији* (*Hamburgische Dramaturgie*) из 1767. године, да се противи француском утицају на немачку књижевност, али и своја схватања о писцима и поетици. Лесингов писац је геније, суштински једноставан и логичан појединац, чија стваралаштво сведочи о тим одликама, јер исто је такво: једноставно и логично. У нормативнопоетичком смислу, Лесинг је сматрао да публика – било да је реч о гледаоцима или читаоцима – највише саосећа са ликовима који су најсличнији њима самима. Међутим, да би до саосећања дошло, потребно је да публика са ликовима саосети као са људима, не као са појединцима као марионетама које се слепо предају функцијама које су им додељене. Да би дошло до допадања, потребни су свакодневни случајеви трагедије, а не апстрактни концепти о патњи (в. Beker 1979: 184). О Лесинговим ставовима, мишљења смо, најпримереније ће посведочити одломак из писма из јуна 1767. године:

Зар је важан сталеж, име рода и подријетло несретника којег је сусретљивост према недостојним пријатељима и замамни примјер заплео у игру у којој је проиграо и иметак и част, па сад уздише у тамници, сломљен стидом и кајањем? Ако ме нетко упита тко је то, рећи ћу му: био је честит човјек, а на своју је несрећу муж и отац. Његова жена, коју љуби и која њега љуби, животиари у највећој биједи. Дјеци, која траже круга, не може дати ништа осим суза. Покажите ми у повијести хероја дирљивију, моралнију, једном ријечју: трагичнију ситуацију! И кад се тај несретник коначно отрује, па након што се отровао, дознаје да га је небо ипак хтјело спасти: што би се још могло додати тим болним и ужасним часовима, у којима се страхови смрти придружују болне предоцбе како је сретно могао живјети? Питам, чега још недостаје, достојно трагедије? (Lessing 1950, према Beker 1979: 185).

Посреди је, дакле, Лесингово инсистирање на стварању предуслова за саосећање са ликовима, које је индуковано креирањем судбина у којима има елемената са којима се публика може поистоветити поредећи их са сопственим, али и трагичним догађајима који су у комаду наступили, а који могу наступити у ма чијем животу.

На трагу Лесингових напомена о осећајности, немачки песник и драматург, филозоф и књижевни теоретичар Фридрих Шилер (Friedrich Schiller, 1759-1805) у младости је писао подстакнут идејама предромантичарског покрета Sturm und Drang, који је процветао у периоду од 1767. до 1785. године. Другим речима, Шилерово стваралаштво инспирисано је француским реализмом и нормативном поетиком, али и идејама о истицању личности и осећања књижевних ликова, што значи да је, у суштини, реч о делу које је упућивало на крах класицизма. За преглед поетичких концепција значајно је Шилерово дело под насловом *Писма о естетском васпитању човека* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*) из 1794. године, у којем је навео да уметност није ништа до исхода човековог нагона за игром (нем. *Spieltrieb*), то јест израз „човјечности која се тиме издигла изнад пуке борбе за самоодржањем и властите репродукције“ (Beker 1979: 202; в. Šiler 1967). Сâм Шилер је о томе писао на следећи начин: „...човјек се само тамо игра гдје је у пуном значењу ријечи човјек и

он је само тамо човјек гдје се игра“ (Beker 1979: 205). Овде је евидентно премештање порекла уметности из песничког умећа, као делатности која се да научити, у самог појединца и његову урођену способност. Уочљиво је, дакле, превазилажење класицистичке концепције о уметнику као вредном, даноноћном подражаваоцу дела из класичне старине. Шилерова теорија, заправо, представља својеврсни продужетак концепције уметности филозофа Имануела Канта (Immanuel Kant, 1724-1804) као естетског делања без непосредне сврхе, у којој се, сасвим јасно, може препознати претеча романтичарске, али и ларпурлартистичке (фр. *l'art pour l'art*) мисли.

На крају, из кратког прегледа поетике у овом периоду не бисмо могли да изоставимо погледе немачког филозофа Александра Готлиба Баумгартена (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762) који се прославио, између осталог, ковањем термина естетика у својој докторској дисертацији из 1735. године (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*) и теоријским раздвајањем поетике и естетике, иако се није нарочито занимао за поетику, већ за концепт књижевности као такве. У својој студији *Aesthetica* из 1750, односно 1758. године, Баумгартен је истакао да ће под поетиком „подразумевати све што доприноси савршенству песме“ (Poeticum dicitur quicquid ad perfectionem poematis aliquid facere potest), док ће под естетиком подразумевати све „што доприноси савршенству сензитивног мишљења“ (*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis*) (Berndt 2020: 76). Тиме, представљена је прва, преко потребна, строга подела естетике и поетике – естетике као апстрактне, филозофске дисциплине која настоји да допринесе *поимању лепоте*, поетике као књижевне дисциплине посвећене *начину представљања*.

## 1.6. STURM UND DRANG – ГЕНИЈ БЕЗ ОГРАНИЧЕЊА

Појавом покрета Sturm und Drang у Немачкој последњих деценија осамнаестог века појавили су се први наговештаји романтизма. Лесингов *Kampf* против класицизма један је од одличних примера пружања отпора француском класицизму, као и, природно, устаљеним нормама, конвенцијама и родовима у књижевности. Док су класицисти, показали смо, под уметничким приказивањем подразумевали писање о рационалном и моралном у човеку, проторомантичари и, после њих, романтичари писали су о ирационалном, о осећајном, тајанственом и фантастичном, али то нипошто не значи да је, у то време, постојала књижевна универзалија које су сви морали да се придржавају (Fry 2008: 7). Романтизам је, попут других књижевноисторијских периода, почео као весник препорода и промене, а Рене Велек је држао да се те промене могу посматрати на два прилично различита начина: „у ширем смислу, био је то револт против неокласицизма, који је подразумевао одбацивање латинске традиције и усвајање погледа на поезију утемељеног на изражавању и комуникацији емоција“, док је у „ужем смислу [...] успостављање дијалектичког и симболистичког поимања поезије“ (De Paz 2008: 30). У односу на класицизам, поетика је, наизглед, поново направила корак уназад али је, у суштини, дошло до даљег брушења критичке оштрице теоријске мисли, утолико што је и устајање против нормативне поетике – нормативна поетика, али са нормама сасвим супротним од оних актуелних. У том смислу, у проучавању програмске поетике, уколико се тврди да поједини аутор иза себе није оставио уобличену програмску поетику, а писао је – попут Емила Сиорана – више о противљењу идеји успостављене поетике, а мање о одвећ успостављеним поетикама, посреди је, свакако, још једна програмска поетика.

Романтизам је, такође, процветао на тврдњама мислилаца попут Јохана Георга Хамана (Johann Georg Hamann, 1730-1788) који је, као и швајцарски филозоф Жан-Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778), устајао против цивилизацијског поретка и модернизације, уверен да превласт разума не значи ништа до пораз имагинативног у човеку. За Хамана је поезија, примера ради, представљала „аспект вјере и природног начина приповједања“, а Волтер – као слика и прилика просветитељских и класицистичких побуда – сâм Луцифер

(Beker 1979: 213; в. Beetz & Rudolph 2012: 176). Романтичари су раскрестили са рационалистичком поетиком, тако да се, у потрази за теоријским и практичним узорима помоћ није могла потражити ни у класичном, ни у ренесансном наслеђу.<sup>26</sup> Наместо тога, за узор се могао узети средњи век, а кудикамо и барок, у маниру у којем се јављају настојања да се књижевно дочара доживљај трансцендентног. Аристотелов концепт катарзе коначно је смењен инсистирањем на изазивању, писао је Миливој Солар, „осјећаја који су краткотрајни и у сврси заправо фиктивни, јер публика заправо плаче сама над собом, односно над властитом умишљеном способношћу да суосјећа с туђим патњама“, све захваљујући томе што стварно саосећање са стварним мукама „узмиче у позадину“ (Solar 2015: 182-183).

На настанак романтистичких тенденција су, сасвим сигурно, утицали радови емпиристичких филозофа у Великој Британији, нарочито у Енглеској и Шкотској. Пре свега, мислимо на радове „оца емпиризма“ Френсиса Бејкона (Francis Bacon, 1561-1626) и „оца либерализма“ Џона Лока (John Locke, 1632-1704), који су инаугурисали претпостављање појединачног општем, али и изражавање вере у индивидуално, у појединачно, спрам општег (в. Koplston 2001: 84-149). Њихове идеје пружиле су подршку развоју теорије о психолошким асоцијацијама, чија је чувена теза да до општих закључака човек долази искључиво посредством асоцијација – замисли се групишу према закону сличности и разлика и закону каузалности. Из те теорије, даље, произилази перцепција људског живота као скупа стечених навика, које су настале захваљујући законима које смо поменули. Романтичари су се послужили овом психолошком теоријом не би ли могли да се дистанцирају од логичких анализа, које су се сматрале непотпуним, јер су пружале тек делимичан увид у природу неког феномена (в. Beker 1979: 212; Solar 2015: 183). Такође, романтичари су се, залажући се за појединачно и за индивидуу, залагали за субјективну перцепцију, а таквом приступу посебно је допринео рад Имануела Канта. Кант је, у немогућности да прихвати радикални скептицизам и емпиризам Дејвида Хјума (David Hume, 1711-1776) и догматизам Готфрида Вилхелма Лајбница (Gottfried Wilhelm Freiherr (baron) von Leibniz, 1646-1716), развио гледиште према којем је свест појединца једини извор података о, заправо, суштински несазнатљивом спољњем свету (в. Koplston 2014: 283-307).

Поред промена на пољу филозофије наступиле су промене и на пољу књижевности. Романтичари су се, из тог разлога, али не и само из тог разлога, усредсредили на људску свест, на самог човека, а то је, последично, довело и до усредсређивања на самог ствараоца, писца, за разлику од класицистичке заокупљености делом. „Улога људске свијести“, писао је Мирослав Бекер, „добила је прворазредну важност, будући да она ствара и обликује предмет који замишља и поима“. Таква промена у перспективи изнедрила је још и увид да је „пјеснички доживљај изразито индивидуалан“, те и да „његов производ мора бити непоновљив, што је све у супротности с класицистичким схваћањима“, јер они су „вјеровали да постоје трајне, за сва времена посвећене пјесничке форме“, а задатак песника био је „да се изрази у тим готовим облицима“ (Beker 1979: 212). Пошто смо већ пружили делимичан увид у концепције романтичара, излишно је рећи да су оваква становишта схватили као неприхватљива. Исто би се могло рећи и за појам три јединства у драми, примерености и идеју симетричног склада у делу.<sup>27</sup> Посреди је, дакле, развој практичне поетике која не признаје унапред установљена

<sup>26</sup> Романтизам је први књижевноисторијски период у којем је, заправо, дошло до дистанцирања писаца поезије и прозе, као и теоретичара књижевности и уметности, од Аристотелове *Поетике*. Његово дело подлегло је поновним тумачењима – примера ради, Аристотел више није сматран органицистом, већ механицистом, његова становишта о телеолошком јединству су оспорена и сл. – којима се није придавао посебан значај. Чак је и познати песник Вилијам Вордсворт тврдио да, заиста или наводно, никада није прочитао Аристотелову *Поетику*, што сведочи о несумњивом смањењу утицаја тог текста у књижевности, науци о књижевности и филозофији. Поред Аристотеловог, у романтизму су утицај скоро сасвим изгубили и списи Хорација и Лонгина (в. Fry 2008: 14; 25).

<sup>27</sup> Мишљења смо да, такође, треба указати на значајну промену у погледу утицаја на уобичење поетике у романтизму. Наиме, у периоду наступања романтизма, образовање је постало заступљеније. Из тога је произашло да су образовани слојеви, конзумирањем књижевности, на њу почели да утичу у погледу онога што је потребно

правила и теоријске која се обраћа ствараочевим осећањима, а не разуму; ствараоцу, а не створеном.

Што се схватања знаменитих романтичара тиче, предговор другог издања збирке песама *Лирске баладе* (енгл. *Lyrical Ballads*, 1800) Вилијама Вордсворта (William Wordsworth, 1770-1850) и Самјуела Тејлора Колриџа (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1838) данас се сматра манифестом енглеског романтизма. У „Предговору“, Вордсворт је песништво дефинисао као „спонтани излив снажних осећања“, односно, у оригиналу: „For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“ (Wordsworth & Coleridge 1991: 237). Тиме, недвосмислено је навео да је мишљење да је људска свест од изузетног значаја за књижевни стваралачки процес. Вордсворт је навео да се, у терминима практичне поетике, залаже за служење једноставним језиком „обичних људи“ у процесу писања песме, не би ли „говорио људима, а не *са њима*“, јер полазио је од премисе да песник више није појединац чија је инспирација исход божанског надахнућа (Brown 2008: 3). Песник је прожет духом природе, са њом ступа у дијалог, те проматра човеково свакодневно сучељавање са природом, које може да изнедри или бол или благостање, радост. Песник је „човек који се обраћа људима: човек, заиста, осећајнији, ентузијастичнији и нежнији“ (енгл. He is a man speaking to men: a man, it is true, endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness), сматрао је Вордсворт (Wordsworth & Coleridge 1991: 245; превод Б.Т.). Певајући о односу природе и човека, песник поступа као посредник између њих те, због тога, нема разлога да се језик којим он пева разликује од језика других људи. Користећи се језиком свакодневице, песник ће моћи да досегне свој циљ; да испуни свој задатак, а то је да читаоцу пружи непосредни ужитак. Ипак, Вордсворт се није одрицао метрике, јер био је уверен да је метар поезије, у естетском смислу, додатак свакодневици, који због своје изражајне снаге емоције побуђује боље од прозе. Кад је реч о предмету поезије, па и књижевности, њен предмет је истина – и то она која надилази појединачно и сеже у универзално, јер она је израз о природи и човеку (Wordsworth & Coleridge 1991: 235-238).

За разлику од Вордсворта, Колриџ није придавао важност систематичности, те своје ставове о поетици није сажео у кохерентан, довршен систем. Познато је да је био први енглески песник који се у својим списима позивао на немачке књижевне и филозофске изворе, конкретно, на браћу Шлегел, Канта и Шелинга, као и на радове холандског филозофа Баруха Спинозе (Baruch de Spinoza, 1632-1677) (в. Berkeley 2007). Премда је са Вордсвортом саставио *Лирске баладе*, а потом и предговор другом издању, није се са њим сасвим слагао у погледу поетичких појединости. Примера ради, држао је да песник треба да се служи језиком свакодневице, али не и да то треба да чини у свакој прилици када ствара. Такође, тврдио је да поетски језик ни на који начин није удаљен од „припростог језика“, јер разлике међу њима нису пресудне. Као такав, поетски језик је у стању да испуни свој циљ, да пружи задовољство, а не истину, тако што песма у целини, као и сви њени делови, пружа задовољство. Колриџ је, као и Вордсворт, сматрао да је песник посредник између природе и човека и да је, типично романтичарски, његова улога у друштву значајнија него што је уврежено мишљење да јесте. Песма је, пак, производ једино маште, а не поштовања бројних правила; једино правило које је песник дужан да поштује, сматрао је Колриџ, јесте да *подражава* живу природу, природу која ствара (лат. *natura naturans*), а не мртву форму, готову природу (лат. *natura naturata*) (Baker 1979: 222-224).

---

писати за публику. Дакле, људи од пера „више не пишу изравно на захтјев краља, племића или црквених великодостојника, нити пишу увијек тако да управо од њих очекују признање и награду; они сада пишу све више напросто за тржиште, а тржиште чини подоста широк слој, додуше, не одвећ образоване публике, но ипак такве публике каква ће поступно властити укусу наметнути књижевности у цјелини“ (Solar 2015: 181-182). Самим тим, теоретичари књижевности су, расправљајући о стваралаштву књижевника, заправо расправљали о укусу читалаца и покушавали да у њега унесу промене.

Перси Биш Шели (Percy Bysshe Shelley, 1792-1882) је, слично Новалису, за свог кратког века постигао приличан успех на пољу доприноса науци о књижевности – понајвише, можда, својим есејом „Одбрана поезије“ („A Defence of Poetry“, написан 1821. а публикован 1840. године). Поезија, за Шелија, није уметност, већ „визија, неизрециво стање људске душе“, она је „израз маште“, а њен језик је „битно метафоричан“, а песма је, пак, „права слика живота изражена у вјечној истини“ (в. Bekker 1979: 225).<sup>28</sup> Јасно је, дакле, да је Шели књижевност, поезију, позиционирао у сферу човекових покушаја да проникне у сопствено биће. Поезија је, самим тим, „стваралачка енергија у целокупном писању и култури, најочевиднија у језику, на који, ипак, није ограничена“, при чему стваралачки потенцијал „зависи од тога да не робује сврсисходном моралу или емпиристичкој намери [јер] поетски принцип дела посредством пролиферације задовољства и ужитка“ и трансцендирања свакодневице у свету у којем се човек обрео; у којем је човек ограничен „доктрином и политичким разликовањима“ (Simpson 2008a: 56).

У есеју, поезија није једина у чију је одбрану Шели стао: Шели је писао и о песнику, величајући – попут Колрица – његову улогу у поретку; наводећи да песник није пуки стваралац стихова, већ и закона. Песници су, уједно, и учитељи религије, јер они су, у моралном погледу, „најбољи људи“. Песнику, сматрао је, није потребно техничко умеће, јер песник „не може намјерно и свесно писати пјесму, она је особни израз, утјеха самог пјесника за његово отуђење“. Реченица којом је завршио свој есеј одлично сажима читав његов есеј, али и романтичарску доктрину тог доба: „Песници су непризнати законодавци света“, односно, у оригиналу: „Poets are the unacknowledged legislators of the world“. Другим речима, песници су „зачетници закона, оснивачи цивилизованог друштва, проналазачи умјетности живота, учитељи који долазе у одређену близину с лијепим и истинитим, с оном дјеломичном спознајом сила невидљива свијета коју зовемо религијом“ (в. Bekker 1979: 225; 307-310). Предуслов за писање поезије, инспирацију, Шели је пронашао у машти, која је у претходном периоду забашурена науштрб разума. Не би ли јој се песник вратио, „потребно је да своју вољу усредреди на одрицање од сопства, зарад љубави“ (Milne 1981: 689).

Имајући у виду да је, у романтизму, Аристотелов концепт подражавања сменио концепт изражавања, *израз* (нем. Ausdruck; енгл. expression) је постао кључна реч књижевника попут немачког Лудвига Тика (Johann Ludwig Tieck, 1773-1853), који је настојао да изрази сопствено стање духа и „расположења која њиме владају“, подстакнут Платиновом (Πλωτίνος или Plotinus, 204-270) филозофијом еманирајућег Једног (в. Venning 2018: 77-92).<sup>29</sup>

За развој романтизма послужио је рад Јохана Готфрида Хердера (Johann Gottfried Herder, 1744-1803), који је у књижевној критици пронашао начин да се критичар саживи са аутором и, последично, открије његове намере у погледу значења која је унео у текст, потом их реконструираше и, проценивши их, одреди њихову вредност. Хердер је, такође, веровао да делима треба приступити узимајући у обзир историјски контекст у којима су настала, као и да је метафора најзначајнија стилска фигура којом се песник може послужити, „јер до душе, до саме бити, не можемо продријети без употребе пјесничких симбола и аналогича“ (Bekker 1979: 213; в. Grubačić 2006: 330-331). Природно је што Хердер, због таквих схватања, није могао да се носи са рационализмом просветитељства и француским класицизмом и што се залагао за

<sup>28</sup> Ставови о поезији и, у ширем смислу, о стварању књижевности уопште, какве смо овде представили, показују да је Шелијев есеј, у суштини, један од најзначајнијих текстова који је допринео скептичком проматрању сваког поједностављујућег довођења у везу књижевности и националне политике, какву је, примера ради, стварала Госпођа де Стал. Шели је, другим речима, однос између књижевност и националне политике од књижевности дистанцирао смештајући уметност у подручје у које, како је сматрао, политика не продире, а то је „стање људске душе“, машта (Simpson 2008a: 56-57).

<sup>29</sup> Неоплатоничар Плотин је држао да постоји Једно, које је апсолутно, које садржи позитивна одређења попут добра, јединства и сл. и које је, истовремено, божанске природе. Према његовом поимању, Једно еманира, такорећи емитује сопствену супстанцу, чиме настаје дух а, у коначници, и материја. У духовном смислу, људско постојање достићи ће свој врхунац доживљајем потпуног поистовећења са Једним (в. Koplston 1989: 40-42).

проучавање митова, народне књижевности и оралне традиције. У поетичком смислу, то је довело до потребе да књижевници своја дела стварају тако да попримају одлике народне књижевности, не би ли допрли до народног духа (нем. Volksgeist), у којем су почели да проналазе узор (в. Herder 2006).

У сличном маниру, у свом делу под насловом *О сентименталној и наивној поезији (Über naive und sentimentalische Dichtung)* из 1795. године, Фридрих Шилер је навео да би песник, својим свесним напором – што га чини сентименталним – требало да настоји да свет и природу изрази што непосредније (Beker 1979: 214-215).

Фридрих Шлегел (Friedrich Schlegel, 1772-1828) се, слично Хердеру, залагао за стварање „новог мита“, уверен да је вредност мита девалвирала у његовом времену. Шлегелов нови мит би, писао је Бекер, човека вратио „лијепој конфузији маште, оригиналном каосу људске природе“ (Beker 1979: 215). Шлегел је био подстакнут идеалистичком филозофијом Јохана Готлиба Фихтеа (Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814) те је тврдио, примера ради, да би живот требало поимати у терминима „слободне игре“, а уметност као „симболичку делатност“. Уверени смо да би нам увид у фрагменте које је иза себе оставио допустио да се, макар мало, примагнемо његовом схватању књижевности и поетике, те ћемо, овде, представити неке од њих:

(а) „Многи такозвани уметници само су производ уметности природе“,

(б) „Премда геније није нешто што се може произвести по жељи, он има слободну вољу – као разум, љубав и веру, које ће једног дана постати уметности и науке. Генија би свуда требало захтевати, али не и очекивати га. Кантовац би то назвао категоричким императивом генија“,

(в) „Свака ваљана песма у целости мора бити исход интенције и инстинкта. На тај начин ће постати савршена“,

(г) „Историја подражавања античког песништва, нарочито онако како се то чинило у иностранству, између осталог је корисна јер допушта нам да као од шале и у целости дођемо до важних концепата несвесне пародије и пасивног разума“,

(д) „Иронија је облик парадокса. Парадокс је, истовремено, све ваљано и важно“,

(ђ) „Сви класични песнички жанрови постали су сада будалести у својој ригидној чистоти“ (Schlegel 1991: 1-8).

Посреди је, јасно, придавање примарног значаја природи, истицање значаја генијалности као датости, креирање поетике књижевног стварања према инстинкту, према несвесном, а не предавањем правилима, наглашавање важности романтичарске ироније и, свакако, критика класицизма. Иначе, Шлегел је сматрао да је иронија кључна карактеристика уметничких дела, у смислу у којем ће се, у књижевности, изражаваће догађаја, ликова и свеколиког живота бити игра без упоришта у апсолуту. Другим речима, књижевно дело би требало да изрази целину „истине“ о човеку и његовом животу, што је привидно немогућ спој, док је иронија, у суштини, исход судара апсолутног и релативног (Strathman 2006: 28-56; Millán-Zaibert 2007).<sup>30</sup>

Брат Фридриха Шлегела, Август Вилхелм Шлегел (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) естетику је поимао у терминима „доктрине о уметности“ и изједначавао са поетиком. Теоријској поезици допринео је, додуше не превише, својом интерпретацијом Шекспирове (William Shakespeare, 1564-1616) трагедије *Ромео и Јулија*, у којој је нагласио да је сваки део књижевног текста, уједно, нужни део целине тог текста – о чему су говорили и средњовековни библијски егзегети, у контексту тумачења *Старог* и *Новог завета*, а после њих и Мартин Лутер (Martin Luther, 1483-1546), родоначелник протестантске теологије и предводник

---

<sup>30</sup> Познато је да, ни у данашњој науци о књижевности, није могуће направити прецизну разлику између поетике и теорије (премда се, ипак, инсистира да је поетика усредсређена на практичну димензију аналитичке делатности, а теорија на апстрактну и појмовну димензију). Захвалност за то дугујемо, између осталог, и Фридриху Шлегелу, који се „концептом теоријског послужио противно дотадашњој поетолошкој традицији и постао први који је, у програмском смислу, своју поезику назвао теоријом“ (Berndt 2020: 2).



реформације (в. Grubašić 2006: 61-63; 109-111). Старији Шлегел је, такође, писао о поетици романтичарске драме, наводећи да би требало обухватити целину призора, али и истаћи појединачне делове, те подмирити несвесне прохтеве маште публике и, истовремено, упутити је у скривена значења у драми, на уштрб озбиљности и свакодневних догађаја (в. Beker 1979: 243). Он је, такође, представио романтичарску идеју *poiesis*-а, коју би, како је навела Сандра Рихтер, требало тумачити као „креативну фантазију“, јер ју је утемељио на старогрчком схватању *poiesis*-а, као делања и стварања (Richter 2010: 84).

Међу романтичарским мислиоцима можда је, у одмицању од класицизма, највише одмакао Новалис (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), који је песништво поистовећивао са филозофијом и религијом. Новалис је, могуће на трагу Шилера, сматрао да је поезија игра а, поред тога, и сама људска мисао, истина и људска тежња, „симболична и попут сна“, док је песник „мистична личност“ чији се позив не може свести на подражавање, јер он је „слуга људских богова, звијезда, пролећа, љубави, здравља и среће“. Песник, у његовом поимању, једини заслужује да се о њему говори као о мудрацу. По узору на Хердера, Новалис је прилично значаја придавао митовима, али и бајкама, проналазећи у њима подстицај за писање поезије, јер у њима је могуће пронаћи својеврсно „одушевљење“. Наиме, песнику је потребно *одушевљење*, али потребно му је и разумевање (Holland 2009: 56-85). Премда је преминуо млад, Новалис је написао немали број фрагмената у којима је навео своје ставове о поетици, песнику и књижевности, као уметности.<sup>31</sup> Примера ради, сматрао је да је поезија „оно право апсолутно реално“ и да то представља срж његове филозофије. Што је значајно за романтичарску теоријску поетику, сматрао је да свака песма – самим тим и свако књижевно дело – „има своју властиту околинину, свој властити свијет, свог властитог бога“, то јест сопствене законитости, сопствену логику.<sup>32</sup> Такође, Новалис је наглашавао да књижевник „мора знати и хтјети све приказати“, будући да, тако, „настаје велики стил приказивања“ каквим је располагао Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), један од његових највећих узора. Коначно, кад је о погледима на уметност уопште реч, Новалис је, у духу ауторефлексивности у теорији науке о књижевности у будућности, био уверен да уметност „припада природи, те да у исто вријеме сама себе проматра, сама себе опонаша, природа која саму себе обликује. Умјетност добро развијене природе разликује се наравно од ситног умијећа разума, од духа који резонира, попут неба и земље“ (Beker 1979: 259- 263).

У Француској, о теоријским тековинама романтизма, пре свега немачког романтизма, писала је Госпођа де Стал (Anne-Louise-Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein или Germaine de Staël, 1766-1817), између осталог, и у познатој књизи под насловом *О Немачкој (De l'Allemagne)* из 1813. године, при чему је у тексту представила и своје погледе на књижевнике и књижевност и пружила исувише кратак приказ Кантовог доприноса естетици.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Новалисови фрагменти су се, у овом периоду, обрели покрај мноштва других фрагмената и недовршених дела, чија се недовршеност може приписати и ауторској интенцији. Фрагмент – форма коју је за целокупно своје стваралаштво одабрао Емил Сиоран и о којем ћемо подробније писати у предстојећим поглављима – почео је да добија на значају у романтизму, а особито се одликовао темама попут „отуђености од [...] класичне форме, као и осећања да језик, у најбољем случају, може да постоји само у синегдохичном односу према бескрајном, попут Колрицовог 'симбола', а у најгорем случају, као комадић или крхотина непримереног становишта према којем је бескрај синоним за празнину“ (Fry 2008: 28).

<sup>32</sup> Није немогуће да је француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930-2004), подстакнут Новалисовим фрагментом, формулисао своју тезу о књижевности као „кровном појму“, као и тезу да књижевност не постоји, то јест да се о књижевности, као таквој, не може говорити у универзалним терминима, већ искључиво у појединачним. Другим речима, Дерида је тврдио да књижевност постоји једино као појединачно књижевно дело; да је свако књижевно дело, сáмо, књижевност, управо због законитости које у се само у њему могу пронаћи, како у ужем смислу – у смислу значења – тако и у ширем – у смислу јединственог служења језиком (в. Royle 2003: 61-71; Stocker 2006: 144-168).

<sup>33</sup> У својој књизи, Госпођа де Стал је навела да је Кант, својим филозофским стваралаштвом, покушао да поново успостави „примитивне истине и спонтану активност душе, савест у моралу и идеално у уметности“. Она је, у суштини, настојала да Кантову филозофију укалупи у модел готичке духовности, која се, у то време, на северу

Пре свега, сматрала је да пажња модерног уметника треба да се усредсреди на „покрете душе“ (фр. *les mouvements de l'âme*), на изражавање осећања, а не на подражавање класичне књижевности. У складу с тим, Госпођа де Стал је сматрала и да књижевници морају да познају један императив, а то је да су, својим стваралаштвом, дужни да дирну читаоце. Подражавањем класичних дела, веровала је, књижевници неће бити у стању да учине оно у чему су умешнији модерни песници, а то је да побуде притајена осећања, узбуђење и одушевљеност, то јест – стања интензивне осећајности. Она је, као и француски књижевник Шатобријан (*François-René de Chateaubriand*, 1768-1848), држала да је замисао о једном моделу Лепог превазиђена, јер „постоје односи између књижевних дела, институција и генија различитих народа“, а то значи да је књижевност „нешто динамично, подложно варијацијама обичаја и политике“ (De Paz 2008: 32). Последично, то би значило и да, у терминима поетике, не би могли да постоје предуслови за продукцију догми. Такође, писала је де Стал, за „модерну душу је карактеристичан осјећај недовршености судбине људске душе, из чега произилази чежња и меланколија“, а то, „ту недовршеност људске душе најбоље показују књижевности сјеверних народа“ (Beker 1979: 227). Из досад наведеног испоставља се, сасвим природно, да у књижевности тог доба, онаквој какву ју је видела Госпођа де Стал – и каквом је желела да је види – за рационализам и нормативну поетику није било простора.

Док су дела Госпође де Стал француској књижевној јавности представила идеје романтизма, дело Виктора Игоа (*Victor Hugo*, 1802-1885) постарало се да романтизам постане у потпуности прихваћен. У својим двадесетим, Иго је саставио предговор својој драми *Кромвел* (*Cromwell*, 1827) који је, потом, прихваћени као манифест француског романтизма, док је извођење његове драме *Ернани* (*Hernani*, 1830) означило очигледу победу романтизма у Француској. Под утицајем хришћанског учења, Иго је увидео да модерна књижевност мора да опише стварност онаквом каква она, заиста, јесте; да, истовремено, приказује и светлост и таму човековог живота – и човека као звер и човека као биће прожето божанским духом. Овај увид Иго је уобличио у концепту гротескног, који у класичној књижевности није постојао. Његова гротеска настала је, у суштини, као супротстављање уштогљености и уредности које је, својим нормама, наметао класицизам. Наиме, у прото-структуралистичком смислу, не бисмо ли приметили друге одлике описа у делу, држао је Иго, морамо, најпре, да приметимо гротескно и (попут Госпође де Стал) меланхолично – што је, могло би се рећи, замисао слична оној коју су заступали Август и Фридрих Шлегел; оној да је књижевник у обавези да прикаже догађај у целини, са свим његовим деловима, како укусним, тако и неукусним. Такође, против класицистичког „светог тројства“ понудио је тврдњу да простим увидом у „стварност“ можемо да схватимо да такво начело, у терминима веродостојности, напосто, није одрживо. Напослетку, могли бисмо да наведемо да је Иго био мишљења да квалитет књижевних дела треба процењивати кроз призму апсолутних вредности, а не полазећи од форме у којој је написано (в. Нуго 2004: 16-53). То би се могло тумачити у светлости Хердерових, Новалисових и др. универзалистичких тежњи за рефлексијом на митологију, филозофију, религију и песништво, које би требало да исходе, писао је Миливој Солар, такозваним *коначним окретом*, према којем би се све могло „сагледати и као својеврсна игра, фикција и илузија“. Романтичарски универзализам се, дакле, заснивао на проширењу „извора“ из којих би књижевници могли да црпу инспирацију, али и узор за укус. Притом, мора се признати да је, због тога, у тој епохи био присутан и парадокс: док се, с једне стране, преферирао правичан приказ стварности, с друге стране је требало обухватити и област маште (Solar 2015: 183-185).

Складан и проницљив сажетак поетике у овом одељку у повести поетике пружио је Борис Томашевски, који је приметио да је оно што је, почетком деветнаестог века, прихваћено као

---

Европе, сматрала интелектуалном алтернативом француском истицању разума и инсистирању на њему. Госпођа де Стал се Кантовој филозофији приклонила и због његовог становишта да је лепо, суштински, симбол морала и да је представа која је континуирано присутна у души, која побуђује потребу да се окренемо размишљању и осећањима (в. Simpson 2008б: 74; 78).

„поетика“ представљало „мешавину опште и нормативне поетике“, јер „правила“ су се „не само описивала већ и прописивала“. Одговор на питање о поводу за ту праксу јесте да је то, заправо, „нормативна поетика француског класицизма“, а она је „створена још у XVII веку, владала књижевношћу током два века“. Почетком деветнаестог века раскол између поборника класицизма и поборника романтизма потекао је, држао је Томашевски, управо из потребе „да се нађе општа нормативна поетика“, јер нека нормативна поетика је у књижевности увек присутна, независно од тога могу ли је аутори и теоретичари запазити или не и прихватају ли је и признају ли је или не (Томашевски 1972: 8).

Напоследку, није немогуће да је највећи помак у правцу занимања за програмску поетику и аутопоетику потекао из откривања приповедачке самосвести, која је представљала „принцип конституисања књижевног дела“; из превласти романтичарске ироније, која у себи садржи, како је то казао Игор Перишић, „сумњу у телеолошку довршеност и текста и света о којем он говори“ (Perišić 2007: 40). Романтичарска иронија, заправо, представља сушту супротност најистакнутијим одликама романтичарске поетике. Наиме, она је окренута не осећањима, већ рационалности; не сентименту, већ прорачунатости; не изражавању сопства, већ ауторефлексији. Тиме, како је казао теоретичар наратива Гери Хендверк (Gary Handwerk, 1954), романтичарска иронија проучаваоце књижевности подстиче да се подсети сегмената дела Имануела Канта, самокритичког романтизма у Ничеовој филозофији, естетике Оскара Вајлда (Oscar Wilde, 1854-1900), али и не тако давне постмодерне теорије (Handwerk 2008: 203).

## 1.7. ПОЕТИКА ПОД ТОЧКОМ РАЦИОНАЛИЗМА И ПОЗИТИВИЗМА

Највећи напредак у проучавању поетике, у односу на претходна поглавља у њеној историји, наступио је управо у доба реализма, када се дошло до увида да наслеђе из класике и романтизма, премда сувишно, може да послужи као подстрек превазилажење „устајале и застареле“ конвенционалне естетике. Наиме, превазилажење је наступило пошто су прошла трвења између књижевнотеоријских наслеђа из прошлости и, у то време, савременог одговора на њих, односно, пошто је прошао сукоб између претендовања на естетичку аутономију књижевности и претендовања на закључак да се књижевна дела, у контексту свог садржаја, те и значења, не могу поједноставити (в. Goetschel 2013: 116).<sup>34</sup> У реализму је, поред тога, дошло до револуције у методологији науке у књижевности, будући да се догодио продор позитивистичког научног метода у проматрања у књижевности. Захваљујући томе, поглед на производњу књижевног дела – како у смислу процеса, тако и у смислу садржаја готовог производа – значајно се променио спрам романтизма и класицизма. Од тада, неки од научних метода присутан је у проучавању поетике у науци о књижевности – у виду неке од присутних теорија помоћу чијих се поставки тумаче поступци у књижевности или процесу њеног настајања. Конституисањем науке о књижевности, теорије су се прилагодиле тумачењу књижевних дела, али развијене су и теорије у самој науци о књижевности које настоје да се самостално носе са предметом свог бављења. Примера ради, уместо психоаналитичке теорије, програмска поетика и аутопоетика могу се проучавати и помоћу теоријских поставки које се тичу њих самих. Наравно, њихова независност се може довести у питање, јер ретки су случајеви у којима се ове поетике проучавају независно од биографије аутора, од сексуалности, друштвеног, културног и историјског контекста и томе слично. Пружањем

---

<sup>34</sup> Иронично је, пак, приметио је германиста и филозоф Вили Гетшел (Willi Goetschel, 1958), да је управо превласт над наслеђем класичног периода и романтизма и успостављање аутономије књижевности управо књижевности ускратило аутономију. Књижевност је, због експанзије националних књижевности (нем. *Nationalliteratur*), потпала под утицај друштвених и културних, а самим тим, и политичких фактора, који су детерминисали даљи ток њеног стварања (Goetschel 2013: 119).

погледа у поезију у реализму, показаћемо како је позивање на научни метод у поезији утицало на уобличење књижевних дела и, уопште, размишљање о поезији.

У науци о књижевности, када кажемо „реализам“, а у виду имамо књижевноисторијску епоху, не Аристотеловим *mimesis*-ом надахнуто настојање да се стварност опише онаквом каква јесте, мислимо на раздобље у којем је управо ово настојање прихваћено као општеважећи модус књижевног стварања. Упркос парадоксу који се састоји из питања: „Уколико је потребно писати о стварности каква она јесте, како би требало да је разликујемо од стварности каква она није?“, књижевници су се својски трудили да створе што верније приказе свакодневних призора, посежући и за наизглед најбезначајнијим детаљима. Теоријска поезика овог периода предност је давала уживљавању у животе појединаца, не би ли се допрло до сваке имало релевантне појединости, а практична поезика је инсистирала на уверљивим уобличењима живота појединца, на обиље интимних детаља и представа мисаоних процеса ликова. Да се приметити, иначе, да је инсистирање на што детаљнијим дочаравањем стварности епоха реализма наследила од романтизма (в. Solar 2015: 185).

Француски књижевник Шамфлери (Champfleury, 1821-1889) критиковао је у својој збирци есеја, под једноставним насловом *Реализам (Le Réalisme, 1857)*, романтизам, а романтичарски укус недоличним, јер из њега произилазе ентузијазам и неозбиљна уметност, а из њихове маште мењање чињеница до тренутка у којем са стварношћу готово да немају ничег заједничког.<sup>35</sup> У циљу постизања представе баналности свакодневице, писац у реализму морао би да проучава спољашњу средину у којој се појединац, протагониста налази, као и његов начин понашања у тој средини, јер за писца је способност да примети детаље од примарног значаја, толико да је, током писања, удео имагинације и излишан. С друге стране, реализам је, сматрао је Шамфлери, представљао производ револуције из 1848. године, јер је почивао на премиси да је неопходно посматрати и представити савремено доба, не обазирјући се, притом, на хијерархије које потичу из друштва или естетике. За постизање тог циља у књижевности, аутор се може служити двома методама: (1) приказивање утицаја спољашње средине на себе самог или (2) приказивање друштва у целини, на исти начин на који је Оноре де Балзак (Honoré de Balzac, 1799-1850) то учинио са друштвом претходне генерације.<sup>36</sup> Притом, приликом описивања, аутор се мора потрудити да (п)остане непристрасан; да досегне објективну перспективу, које не познаје намере или жеље за доказивањем ма какве тезе (Beker 1979: 231; Lloyd 2013: 295-296). Шамфлери је, дакле, сасвим изузимао, да се тако изразимо, фактор инспирације, који је скопчан са фактором имагинације. Наравно, његову тезу не треба критиковати полазећи од (по природи кантовске) постмодернистичке премисе да је свако представљање стварности, нужно, оптерећено субјективном перспективом, те и имагинацијом,

---

<sup>35</sup> Шамфлери је псеудоним којим се служио критичар уметности, књижевности и сликарства, Жил Франсоа Феликс Флери-Исон (Jules François Felix Fleury-Husson). Није немогуће да је Шамфлери, као и бројни мислиоци тог времена, био под утицајем дела појединих постромантичких филозофа попут Артура Шопенхауера и Серена Кјеркегора, који су понудили критику епохе романтизма полазећи од премисе да је читав тај период био „заслепљен објективизмом и илузијом 'истина' о прогресу“, који су довели до „разарања појединца у анонимном и псеудо-демократском медиокритету масовног друштва“ (De Paz 2008: 31).

<sup>36</sup> Балзак је, писао је Миливој Солар, у предговору свом књижевном циклусу *Људска комедија*, нагласио да се позивао на подударности људске цивилизације и животињског царства. Балзак је, да би што примереније дочарао „људски живот у ономе што он доиста јест 'сада и овдје'“ морао „призивати природу“; односно, у људима је проналазио животињске одлике. Наиме, он је навео „како се типови људи могу успоредити са животињским врстама“ и то чувеним речима да се „разлике између одвјетника, свећеника, морнара, и трговца, рецимо, налик су разликама између вука, лава, магарца, гаврана, овце...“. Ипак, иако Балзак човека доживљава као „друштвену животињу“, у његовом опусу нагласак није на животињском у човеку, већ на друштвеном. Његова *Људска комедија* је, писао је Солар, „у неком најширем смислу и својеврсно остварење романтичарске тежње за универзалношћу“, јер у њој Балзак се одрекао „божанског и демонског, а напустила је и замисао нове митологије, но ненадмашно је обухватила збиљу свагдашњице, претворивши знанствену методичност у описивању и анализи у нешто што је, додуше, налик миту, али без трансценденције“ (Solar 2015: 224; 226).

појединца који је представља. Ипак, важно је истаћи да у томе почива један од проблема његовог полазишта.

Пре позитивистичког приступа Иполита Тена (Hippolyte Taine, 1828-1893), пропонент позитивистичког приступа био је први филозоф науке, Огист Конт (Auguste Comte, 1798-1857), чије су идеје допринеле даљем развоју реализма. Конт је своја схватања о науци обелоданио у својим публикацијама, између 1830. и 1842. године, обједињеним, најпре, под насловом *Курс из позитивне филозофије* (*Cours de philosophie positive*), а потом и у посебној студији *Општи поглед на позитивизам* (*Discours sur l'ensemble du positivisme*) из 1848. године. У суштини, његова епистемолошка учења, која су од нарочите важности за развој поетике, могу се сажети у уверење да се опсервацијом друштвених феномена – и то феномена у најширем смислу – и стицањем непосредних искустава могу стећи неопходна нам знања да бисмо се бавили анализом друштва, при чему је – рекли бисмо, у духу постмодернизма, читав век и три деценије пре његове појаве – сматрао да се оно што опажамо непрестано мења, као и сâм посматрач. Премда овај приступ делује синхроно, Конт је пажњу посветио и дијахронији, јер истакао је да су историјски догађаји који претходне нашим опсервацијама с њима у вези и да се, због тога, о њима морамо обавестити. Уколико је, пак, дошло до погрешке у анализи, грешка не почива у истраживачу, него у перспективи којом се водио приликом анализе (Comte 2009[1865]: 1-7; 66; 335; Gane 2006: 23-38).

У реализму је дошло до уписа научне методе тог времена у књижевност и теорију књижевности. Доследан у својим настојањима да књижевност обрени „што сигурнијим подацима“ био је француски критичар и историчар књижевности Иполит Тен, о којем, данас, размишљамо као о једном од најутицајнијих теоретичара натурализма и позитивизма у проучавању књижевности. Своја схватања о књижевности Тен је сажео у предговору своје *Историје енглеске књижевности* (*Histoire de la Littérature Anglaise*) из 1864. године, а та теорија може се, мање-више, свести на тврдњу да су три чиниоца кључна у обликовању књижевника и њиховог опуса: **(а)** раса, **(б)** средина и **(в)** временски период у којем су се обрели (в. Lloyd 2013: 299). Тен је, у суштини, открио „зависности и усклађености на свим нивоима књижевне и друштвене структуре“, те је, у складу с тим, очекивао да ће „машинерија духа“, у облику образовног система, породице, цркве и државе, да утиче на обликовање појединца у спољашњој средини. Тен је своја схватања пројектовао и на преференције у погледу поетике, јер сматрао је да је писац успешан „кад изражава своје вријеме, када држи огледало времена те тако подиже идеал свога друштва“, јер његови „ликови постају узор који други опонашају као што је писац свој идеал сачинио из инстинктивних жеља и чежњи друштва“. Такође, Тен је сматрао да је укус тај којем се књижевна продукција прилагођава, што се испоставило као, у некој мери, тачно запажање (в. Bekker 1979: 231-232).<sup>37</sup>

Реалистичка начела развијао је, и минуциозно примењивао у свом раду, француски књижевник Густав Флобер (Gustave Flaubert, 1821-1880), чији бисмо роман *Госпођа Бовари* (*Madame Bovary: Mœurs de province*) из 1856. године могли да назовемо апотеозом свих реалистичких романа, али и врхунцем реализма, пре свега због пишчевог инсистирања да, у тексту, постане готово немогуће пронаћи самог писца, а могуће пронаћи искључиво пишчеву

<sup>37</sup> Немачки филозоф Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey, 1833-1911) међу првима је приметио да је Тенов утицај на поетику погубан, јер је у њему очигледно тенденцију да књижевност, једну духовну делатност, прикаже као природну појаву, ригидно управљану успостављеним правилима и расом, средином и временским периодом. У својој студији о поетици из 1887. (*Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik*), Дилтај је писао о вредности и сврси уметничког стваралаштва, као и значају доживљаја који уметник има док уобличава своја дела, дакле психичког процеса, и истакао да у том процесу посебну улогу игра дух времена (нем. Zeitgeist). Из тога произилази да је дело духовна творевина, јер утемељено је на ауторовом доживљају, а аутор је свој доживљај црпео из духовних одлика свог доба. Притом, приликом проучавања појединачних дела, држао је Дилтај, потребно је усредсредити се на доживљај, односно дело треба одвојити од самог аутора и његових интенција, а то је, заправо, једна од значајнијих критика позитивистичког биографизма и историзма, премда је и сâм Дилтајев приступ истористички – духовно истористички (нем. *Geistesgeschichte*) (в. Solar 2012: 223-225).

објективност или непристрасност (фр. *impassibilité*). Премда Флобер своја поетичка схватања није исказао у формалном манифесту или икаквом теоријском тексту, о њима је отворено писао у својим писмима, која су, на сву срећу, сачувана. Из његових романа се, и без увида у приватну кореспонденцију, да приметити да је држао да аутор мора да покуша да постане неприметан у тексту, да не сме да буде тај који ће, као наратор, писати коментаре о својим ликовима, нити их процењивати са становишта морала, али би требало да читав текст прожме својим духом, а не личношћу (в. Lloyd 2004: 67-84; Lloyd 2013: 296-297). Флоберов књижевник је, идеалтипски, у потпуности предан свом позиву, он је „човјек без религије, домовине или друштвеног увјерења“, јер изузев књижевног стваралаштва, њему „не преостаје ништа за друге лојалности“.<sup>38</sup> Важно је, притом, поменути да је Флобер био критички настројен према Теновој перспективи, јер веровао је да у „умјетности има других ствари поврх физиолошких претеча умјетника“; теоријом попут Тенове може се објаснити, писао је Флобер, „низ, група, али никада не индивидуалност, посебно не чињеницу која чини човјека овим човјеком. Та метода нужно води до редуцирања талента“ (Beker 1979: 233-234). Док је Тен ствараоца сводио на расу, средину и епоху, Флобер је сматрао да је сваки књижевник јединствен, са сопственом поетиком, што – на неки начин – није некомпатибилно са Теновим схватањем јер, премда раса, средина и временски период могу бити заједнички многим ствараоцима, то нипошто не значи да ће свако изражавати идентичне идеје, стил и поетику.

У односу на Флобера, на корак даље у реалистичким размишљањима одважио се Емил Зола (*Émile Zola*, 1840-1902), чији се „Предговор другом издању“ („*Préface de la deuxième édition*“) романа *Тереза Ракен* (*Thérèse Raquin*, 1868) из 1873, расправа под насловом *Експериментални роман* (*Le Roman expérimental*) из 1880. године и есеј „О роману“ сматрају снажним натуралистичким поетичким текстовима. Зола је, пошавши од премисе да су и писци позитивистички научници, био мишљења да је, не би ли се створило књижевно дело, потребно обавити подробно истраживање, чији је најзначајнији метод – посматрање, запажање. „Дар запажања“, писао је Зола, „ређи је од стваралачког дара“ (Zola 1949a: 99). У свом „Експерименталном роману“, он је објаснио да је, поред посматрања, потребно обавити и експеримент, тако што ће се поћи од одређене хипотезе коју је потребно потврдити посматрањем. Експеримент је, притом, могуће обавити и у самој књижевности, тако што ће натуралистички књижевник-научник, најпре, поћи од одређене хипотезе, а потом заћи у област непознатог не би ли га, у књижевности, учинио познатим, придржавајући се своје почетне премисе коју ће, својим открићем, потврдити. Ипак, на уму треба имати, сматрао је Зола, да је једина област у коју књижевник-научник можда и неће потврдити своју хипотезу јесте област о којој не постоји превише доступних чињеница, примера ради, област натприродног (Zola 1964: 6-13).

О натуралистичком методу написао је и ово, у виду кратког и једноставног водича којим би требало да се воде његове колеге, књижевници:

Прва ће му [писцу, *Б.Т.*] брига бити да прибележи све што може дознати о том свету који жели да наслика. Познавао је неке глумце, присуствовао је неким представама. Ето података, најбољих, који су сазрели у њему. Затим ће се дати на посао, разговараће с људима који најбоље познају тај предмет, прикупљаће речи, приче, слике, личности. То није све: затражиће затим писане документе и прочитаће све што му може бити од користи. Најзад, обићи ће места, пробавиће неколико дана у неком позоришту, да би му упознао и најскривеније кутке, вече ће проводити у гардероби неке глумице, пажљиво слушајући се што је могуће боље с том средином. А, кад допуни податке, његов ће се роман, као што сам рекао, сам поставити (Zola 1949a: 96).

<sup>38</sup> Уколико се Флоберов приступ пореди са филозофским приступима, могло би се рећи да је његов писац попут бога Баруха Спинозе, директно одсутног из спољашњег света, али индиректно свеприсутног у форми природе и закона према којима се покреће (в. Koplston 1995: 217-227).

Залагао се, дакле, за приступ сличан онима које смо поменули у пасусима о Конту и Тену, али и који се показао као природан његовом времену, о чему је оставио ове белешке: „Највећа хвала која се некад могла учинити неком романсијеру била је кад се каже: 'Он има маште.' Данас би се та похвала могла скоро сматрати као замерка. Због тога што су се изменили сви услови романа. Машта није више његова главна одлика. [...] Нарочито истичем ово опадање маште јер у њему управо видим карактеристику модерног романа“ и „С натуралистичким романом, с романом запажања и анализе, услови су се одмах изменили. [...] Главно је поставити жива створења, која играју пред читаоцима људску комедију што је могуће природније. Сва пишчева брига је да под стварношћу сакрије измишљотине“ (Zola 1949a: 94; 95).

Примењено на роман *Тереза Ракен*, и у контексту предговора који је написао, своју мисао Зола је срочио наглашавајући удео науке, психологије, и потребе за научношћу у својој поетици:

Надам се да људи почињу схватати да је мој циљ био првенствено научан. Кад сам стварао своје личности, Терезу и Лорана, хтео сам да поставим и решим извесне проблеме: тако, покушао сам да објасним необичну везу која може настати између два различита темперамента, показао сам дубоке несугласице које избијају при додиру једне сангвиничне и једне нервно оболеле природе. Нека се пажљиво чита роман, па ће се видети да је свако његово поглавље студија о једном занимљивом физиолишком случају (Zola 1949b: 88).

Наравно, ни ову перспективу не треба посипати критичким перјем и катраном, јер – у Золино време – још није постојала свест да књижевници своје светове посредством имагинације и инспирације *унапред* конструишу, са мањим или већим упливом стимулуса из стварности, и пружају нам у њих поглед описима; допуштају нам да свет покушамо да сагледамо на начин на који они то чине, под условом да прихватимо да речи, као такве, уопште могу служити као посредник између света и свести индивидуе.

Његови романи су, па и у односу Флоберове, поетику реализма на папир пренели у радикалном маниру, јер настоје да стварност прикажу верно, колико год је то могуће, те су подигнути на изненађујуће исцрпној упућености у различите догађаје и просторе на којима су наступили. Попут Флобера, и Зола се доследно упознавао са друштвеним околностима у које је наумио да смести своје јунаке, јер је Аристотелово начело подражавања прихватио сасвим строго, с тим што је то начело обременио тадашњим научним теоријама и, условно речено, чињеницама, које су настале као производ тих теорија. Поетика натурализма је, писао је Солар, захваљујући Золиним исцрпним описима извесних суровости, страсти и бестијалности у опхођењу људи једних према другима постала синоним за потребу описивања оног животињског у људској природи (Solar 2015: 246-248; Febles 2010: 28-33).

У енглеској традицији, реализам је, пак, текао нешто другачијим током него у француској. Наиме, за разлику од француске, енглеска књижевност је, још, познавала и признавала тековине поетике осамнаестог века, у виду сентиментализма и хумористичне сатире – какве је, примера ради, користио Чарлс Дикенс (Charles Dickens, 1812-1870). Потом, у руској књижевној традицији поетику су обележиле иронија и, још чешће – као у енглеској књижевности – сатира. Премда је и француска поетика у себи садржала идеју о „свемоћи књижевности“, посебно Балзакова, руски реализам је садржао сличну, мада подједнако мегаломанску идеју, а то је да књижевност, сама, има потенцијал и моћ да у свет унесе корените промене. Како је казао Миливој Солар, руски реализам „дугује романтизму својеврсну самосвијест и замисао да књижевност може бити толико свеобухватна да у себе укључи готово све што се тиче стварних људских судбина“. Међутим, већ се са Чеховљевим (Антон Павлович Чехов, 1860-1904) новелама помаљао крај руског реализма, јер он јесте писао објективистички, никада у целости не препуштајући поглед самим ликовима, али је напустио

начело писања о целокупном животу и почео да пише тако да су се његова дела могла појмити као самостална поглавља неког обимнијег дела. У том смислу, не може се превидети да је сâм Чехов говорио о својеврсној „дезинтеграцији реализма“ (рус. дезинтеграция реализма), чиме је постао један од весника модернизма – и промене у схватању писања прозе: наместо романа, новела и приповетке; наместо целог, фрагменти, што је такорећи тренд који ће прожети поезију читавог двадесетог века, па и стваралаштво Емила Сиорана (Solar 2015: 230; 254-255). Премда је крајем деветнаестог века поезија реализма свргнута са престола светске књижевности, поезија реализма, па и натурализма, будући усавршена, и даље се сматрала чврстим темељом књижевног стваралаштва. Толико чврстим да је, у неколико наврата, тренд реализма покушао да се понови (нпр. „социјалистички реализам“ у Совјетском Савезу), али под притиском модернистичких могућности за потпуном слободом у терминима поезије, никада није у потпуности успео.

Пре него што се преселимо у модернизам, морали бисмо да поменемо да је, у деветнаестом веку, на поезију прилично утицала ларпурлартистичка (фр. l'art pour l'art) перспектива. Укратко, ларпурлартизам је устајао за идеју да уметност не би требало да има сврху изван себе саме. Познат представник ове перспективе био је француски књижевник и теоретичар уметности Теофил Готје (Théophile Gautier, 1811-1872). Готје је, дакле, држао да је књижевник дужан да се дистанцира од идеологије, о којој год да је идеологији реч, а приклони „интелектуалном истраживању“ јер публика – образована публика – у његовим делима трага за филозофијом и историјом, а не за свакодневицом. На поезију деветнаестог века умногоме је утицо и Готјеов сународник Шарл Бодлер (Charles Baudelaire, 1821-1867) који се, као и ларпурлартисти, противио покушајима да се уметност учини дидактичном и који је, према природи свог стваралаштва, као и Маларме и Верлен, припадао модернизму. Бодлер је био подозрив према постојању песничке инспирације, али је истицао производ песничког прегалаштва – лепоту, и то ону необичну и тужну, као највиши циљ који уметник може досегнути. Бодлерова лепота треба да уприличи чуђење (фр. étonnement) код уживалаца уметности, јер био је уверен да лепо увек у себи садржи нешто што му је супротно, потом – сасвим постмодернистички, рекли бисмо – да је лепота у спречи са средином у којој је настала, али и да лепота нипошто није јединствена:

Лепо је [...] увек, и неизбежно, двојако по саставу, мада је утисак који производи јединствен; јер тешкоћа да се у јединству утиска распознају променљиви елементи лепог ничим не обеснажује нужност разноликости у његовом саставу. Лепо је саздано од једног вечног, непроменљивог елемента, чији је удео изузетно тешко одредити, и једног релативног, од прилика зависног (circonstanciel) елемента који ће бити, како вам је по вољи, наизменично или све то истовремено, епоха, мода, морал, страст (Baudelaire 1975-1976: 685, према Којен 2017: 188).

Нове лепоте, према његовом поимању, увек негде могу настати, нераздвојне од времена и места настанка. То, такође, подразумева да је песник „инакарнација свог времена“, те смисао његовог стваралаштва треба тражити у ономе „што је специфично у души неког времена“. Бодлер је, кад је реч о његовом схватању процеса писаног стваралаштва, сматрао да је машта значајнија од могућности опажања, којем су предност пружали реалисти и натуралисти. Песник је, у сличном маниру у којем је то схватао Шели, за Бодлера законодавац овог света, јер песник у хаосу постојања ствара ред и поредак, у складу са својим властитим духом, што је – могло би се рећи – скоро мистичан процес заснован на премиси да постоји стварност саздана из односа са стварним феноменима и моралним категоријама. То песника, у том случају, чини својеврсним проводником између светова, с обзиром на то да он међу њима проналази аналогije и кореспонденције. Бодлер је, поменућемо, био свестан и да песник, стварањем (а) ствара сопствени свет, који има примат над стварним светом, али и (б) антропоцентризује природу, чиме се премошћава простор између природе и човека, односно



објекта и субјекта. Да би то учинио, да би приказао природу посредством симбола и тиме је учинио трајном у терминима уметности, уметник је приморан да се дистанцира и да се служи иронијом (Chao 2010: 197-256).

Пол Верлен (Paul Verlaine, 1844-1896) – аутор још једне „Песничке уметности“ (Art Poétique, 1882), песме-манифеста – је, слично Бодлеру, био схватања да би поезија, попут симбола, требало да сугерише, асоцира, а не да дескриптивно опева (примера ради, у стиховима: *Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance !*). Из таквог става произилази тврдња да „снага“ песничког дела почива у наговештајима и непрецизностима које те наговештаје стварају. Верлен је, тако, тврдио да би књижевници, при стварању својих дела, у виду требало да имају музику и музикалност, док у средства којима књижевници, али и уметници уопште, треба да се служе спадају „нијанса, набор, јер јасна идеја и точно оцртани осјећаји нису предмет поезије, него су то нејасна чувства и неодређена душевна стања“ (Beker 1979: 235). Речи су, дакле, у поетици симболиста, обремене сугестијом и потребом да се код читалаца произведе осећај несигурности услед упознавања са намерним уметничким нејасноћама.

На Бодлеровом и Верленовом трагу био је и песник Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé, 1842-1898), који је своје напоре уложио у настојања да се сâм језик, посредством практичне поетике, промени тако да се речи удаље од свог старог значења, а приближе хармонијским вредностима. То би се, мислио је Маларме, начелно, могло постићи писањем поезије, јер би се нова значења конституисала у стиху, што би искључило „случајност, скученост и недостојност реалног“. Тиме, Маларме је покушао да, посредством песништва, пружи какав-такав отпор комерцијалности која је превладала друштвеним и културним животом, али и науци чија је експанаторна моћ, у његово време, постајала све јача. С једне стране, пишући, он се придржавао „метричких, сликовних и строфичких закона“, а с друге у текст уносио садржаје „који се полако расплињавају“. Кад је реч о отпору који је пружао, посреди је поетизовано изражавање незадовољства стањем ствари у свету, који је било својствено интелектуалцима и уметницима његовог времена. Што се језика тиче, он је држао да језику треба „вратити слободу која ће га отворити за [...] оно подручје у којем још није истрошен у служби саопштавања и сведен на клишеје“, јер – у песништву – језик би требало да покрене обнову „изворног стваралачког чина језика“, али тако да певање увек буде „казивање онога што до сада није било казано и израчено“. Другим речима, Маларме је, у своје стихове, настојао да унесе промене које ће представљати сушту супротност поезији каква се дотад писала: настојао је да унесе дисконтинуитет и да промени ток певања, тако да, наизглед, тока не буде, као и да песме подели на фрагменте (који ће, у књижевности, ускоро постати и дуго остати синоним за склад и савршенство израза). Треба поменути и да је Маларме, у свом есеју „Криза стиха“ (Crise de vers, 1886), тврдио да су језици „несавршени јер их је тушта, врховни недостаје“ и да стих „филозофски надокнађује ману језика, потпуно надмоћан“ (Mallarmé 1975: 55).<sup>39</sup> Притом, стих је, у његовом поимању, свеprisутан: стих је „свуда у језику где има ритма [...]. У роду који се назива прозом има стихова, понекад дивних, у свакојаким ритмовима. Али, у ствари, нема прозе: постоји буквар па затим стихови, више или мање збијени: више или мање расути. Кад год има напора у стилу, има версификације“ (Маларме [1891] 2004: 8).

У своју поетику Маларме је унео и потребу да се значење наговести, да се на њега алудира, да се *сугерише*, јер језик, у његовој теорији, „више није у функцији саопштавања одређених ствари“; напротив, његов језик „само је саопштавање самог себе“, које читаоца треба да подстакне „да настави недовршени производни чин“, при чему читалац „треба мање да

---

<sup>39</sup> Иза става да исказивање „материјалне истине“ изискује врховни језик, јасно, стоји претпоставка да су језик и материјални свет у односу у којем језик, заправо, може да опише стање ствари у том свету, што је у филозофији двадесетог века (примера ради, у Витгенштајновој), на нивоу могућности, проглашено немогућим. Мишљење да језик, као средство, не може да служи за изражавање стварности заступао је и Сиоран, о чему је у неколико наврата писао и наглашавао у својим интервјуима.

одгонета а више сам да улази у загонетно како би барем наслутио шта се иза њега крије“. Језику, пак, претходи размишљање, а Маларме је сматрао да је размишљање исто што и песнички поступак. Самим тим и језик је песнички поступак. Фридрих је то објаснио на следећи начин: „Поступак има сличности са музиком, посебно у томе што из истовремености више мисаоних линија настаје једна лабава синтеза која као самостална творевина наткриљује поједине мисаоне линије, а што би се дало упоредити са синтетичким ефектом који изазива један контрапунктски став“ (Фридрих 2003: 121; 125; курзив Б.Т.)

Малармеове намере у погледу производње нових знањеча су, међутим, у поетичком смислу, довеле до тога да његова дела, многима, постану нечитљива, „на рубу бесмислице“, премда се пажљивим читањем могло допрети до драгоцених синтаксичких, фонетичких и метричких система, као и до његових увида да је језик тог времена доживљавао велику кризу која се, није немогуће, може разрешити поетичком револуцијом (Williams 2001: 304; 309).

Сугестија, у његовој поезици, подразумева устручавање да се предмет певања именује, јер, како је једном казао Маларме: „Именовати предмет, то значи уништити три четвртине уживања у песми, које се састоји у постепеном одгонетању: сугерисати га, то је сан. Савршена употреба те тајне чини симбол: евоцирати постепено предмет да би се показало једно душевно стање, или обрнуто, изабрати један предмет и дегажирати [илити извести, Б.Т.] из њега душевно стање, низом дешифровања“. Читаоца треба приволети да почне да тумачи, не би ли се дистанцирао од конвенција и, такорећи, комерцијализованог језика. Тиме, читалац би требало да увиди да је песник покушао да створи нова значења, стих који „поново ствара тоталну реч, нову, страну језику“, али уз „ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима“ (Mallarmé 1975a: 56-58; Mallarmé 1975b: 60-61). Малармеовим речима речено, како је навео у једном од својих писама: „Пошто сам нашао ништа, нашао сам лепоту“. Хуго Фридрих је био мишљења да се, под појмом лепоте, у Малармеовој реченици подразумева и „лепота метрички савршених форми“, при чему се, на онтолошком плану, у међусобну везу доводе ништа – у значењу апсолута – и логос – у значењу места „на којем се ништа рађа за своју духовну егзистенцију“. Маларме, очигледно, на овом месту, раздваја категорију „лепог“ од категорије „истинитог“, при чему се, пак, „ни у обличју самога ништа не гаси сјај логоса“ (Фридрих 2003: 123-124). До нових значења би се, дакле, могло доћи помоћу контекстуалног проницања у пишчеву намеру, с тим што – морали бисмо додати – Маларме у виду није имао интенционалну заблуду, то јест идеју да до *истинског*, пишчевог значења никада не бисмо могли да допремо, изузев уколико би сâм писац о томе проговорио.

Амерички песник Волт Витман (Walt Whitman, 1819-1892) пошао је поетичким путем сасвим супротним од оног ларпурлартистичког у Француској. Наиме, Витман је настојао да створи поезију са политичким претензијама; дела која ће комуницирати демократски, са свим слојевима, и дидактички их подстаћи на делање. Пошао је, пре свега, од тога што је у свом стваралаштву занемарио традиционалне захтеве за римом и метром, јер сматрао је да европска поезија, напосто, не наилази на одјек с друге стране Атлантика. Своју збирком песама *Влати траве* (*Leaves of Grass*, 1855) Витман је сматрао религијским текстом, „покушајем да створи пост-хришћанску веру примерену новој америчкој научној и демократској култури“ (Kuebrich 2006: 197). Јасно је да је, тиме, тежио песништву које надилази уметност, које не служи самом себи, већ се простире у политику и религију; дакле, које јесте уметничко дело, али не и само уметничко дело. Витмана је, судећи према писму које је послао свом пријатељу, књижевнику и издавачу Хорацију Траубелу (Hogase Traubel, 1858-1919), био фасциниран језиком, начином на који функционише. Признао је, у писму, да је понекад о *Влатима траве* размишљао као о језичком експерименту којим је желео да пружи „новом свету, новим временима, новим људима“ оно за чиме су жудели, а то је израз „њихове модерности и највиших идеала“ (Hoffman 2006: 361). Имајући у виду његове идеје у погледу поетике применљиве поезије, није тешко закључити да га језик није занимао само у фонетском смислу. Језик је Витмана занимао

у погледу „идеолошких принципа који су отеловљени речима, који су изражени урођеним особинама њиховог корисника“, примера ради, песника, „вајара језика“ (енгл. language-shaper).

Можда најмоћнију критику уплива аутопоетике у књижевност, пре свега у роман – која, свакако, у реализму није доминантна, али јесте присутна – понудио је амерички књижевник Хенри Џејмс (Henry James, 1843-1916), у бројним предговорима својим публикацијама. Џејмс је држао до објективности у приповедању, али „са што мањим уделом приповедача“, до тога да романописци своја дела морају саставити брижљиво, при чему се „та промишљеност [...] не сме видети у делу“, што значи да је, за њега, „увођење аутопоетичког слоја у роман сасвим неприхватљиво“. О томе сведоче, свакако, и његова дела, за која је „карактеристично одсуство поетолошке саморефлексије“. Својим поетичким ставовима, Џејмс је, писао је Перишић, надахнуо „расправу о техници приповедања којом ће бити обележена теорија књижевности двадесетог века“ (Perišić 2007: 41-44).

### 1.8. ПОНОВНО ВРЕДНОВАЊЕ ПОЕТИКЕ: КРАЈ КРИТЕРИЈУМА, ПОЧЕТАК ТЕОРИЈА

Ни у једном књижевноисторијском периоду пре модернизма – чији ћемо почетак сместити у осамдесете године XIX века – није дошло до немогућности да се теоријски текстови разлуче од оних који то нису, који су књижевни. Упркос томе, теорије су се уобличиле и, полако, почеле да се усложњавају. Потицале су из предговора, из књижевних дела, из манифеста, али и из публикација академских проучавалаца књижевности и филозофије, а кретале су се из правца позитивизма ка антипозитивизму; од *спољашњег приступа* (који делу приступа позивајући се на провериве, емпиријске чињенице) ка *унутарњем* (који се, унутар дела, усредсређује на анализу језика којим је дело писано, структуру, тематику, ликове и сл.). Из тог разлога, у овом поглављу посветићемо се, превасходно, модерним теоретичарима и критичарима књижевности који су, посредно или непосредно, писали о поетици, те и директно или индиректно, својим идејама, подстакли будуће проучаваоце да се усредсреде на сфере програмске поетике и аутопоетике, али ћемо направити и понеки кратак осврт на књижевна дела која су покренула снажне промене на подручју поетике.

Захваљујући незадовољству реализмом, током 1880-их дошло је до дубоких промена у погледу поимања поетике, како теоријски, тако и практично. Можда најмоћнији покретач промена у филозофији, а потом и у другим дисциплинама, укључујући и књижевност, био је филозоф Фридрих Вилхелм Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), који је својим идејама о смрти бога (нем. Gott ist tot), Нат човеку (нем. Übermensch), обртању перспектива, превредновању свих вредности, „Вољи за моћ“, вишезначности истине и сл. без сумње, поставио темеље за модернистички плурализам. Филозофи, књижевници и рани теоретичари књижевности које бисмо уврстили у модернисте од својих претходника разликовали су се, управо, према потреби да се супротставе моделима размишљања и вредностима које су се, у то време, сматрале традиционалним. Коренитим променама у поимању света допринели су, свакако, аустријски лекар, „отац“ психоанализе, Сигмунд Фројд (Sigmund Freud, 1856-1939), физичар и филозоф Ернст Мах (Ernst Mach, 1838-1916), филозоф интуиције и непосредног искуства Анри Бергсон (Henri-Louis Bergson, 1859-1941) – чијим се идејама Сиоран исцрпно бавио у свом дипломском раду и, после, њима прожео сопствена схватања – потом књижевници Џозеф Конрад (Joseph Conrad, 1854-1924) – својим романом *Срце таме* (*The Heart of Darkness*, 1902) – Џејмс Џојс (James Joyce, 1882-1941) – својим романом *Уликс* (*Ulysses*, 1922) – и Вирџинија Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941) – романима *Госпођа Даловеј* (*Mrs Dalloway*, 1925) и *Ка светионику* (*To the Lighthouse*, 1927) – Т. С. Елиот (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) – поемом „Пуста земља“ („The Waste Land“, 1922) и „Шупљи људи“ („The Hollow Men“, 1925) – и др. У њиховим, али и у делима њихових савременика (симболисти, футуристи, кубисти, надреалисти, експресионисти, дадаисти), могу се пронаћи порицање дотадашњег

поретка – политике, религије, науке, уметности, идеје истине *per se*, те и у саме стварности – и подстицаји да дође до промена, пре свега путем представљања нових концепција, које би представљале преседан и, тиме, алтернативу. У суштини, могло би се рећи да су, посвуда, могле да се пронађу перспективе које су, мање или више, у свету тог времена, виделе само пропаст и фрагментацију друштвеног и културног поретка Запада.

Позних 1880-их, немачки филозоф Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey, 1833-1911) публикувао је своје прво дело у потпуности посвећено поетици (*Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik*, 1887) у којем је навео да је Аристотелова поетика „мртва“. Тиме, сматрала је Рихтер, прогласио је крај једне поетичке ере и прогласио почетак нове, емпиристичке и компаратистичке, која не би требало да буде „једино академска делатност, већ и нешто што је пожељно и међу самим уметницима“, будући да у „хаосу форми, вредности и судова, они трагају за истином – без имало појма где би требало да је пронађу“. Не би ли постали умешнији у подручју поетике, предложио је Дилтај, уметници би требало да стекну образовање из области естетике. На тај начин, поново би био „успостављен 'природни однос' (нем. natürliche Verhältnis) између уметности, естетских судова и јавности“, наравно, уколико се, претходно, прихвати премиса да такав однос, уопште, постоји. Дилтајева поетика, као *метод*, морала би да пође од „анализе креативне способности“ (нем. Analysis des schaffenden Vermögens) самог песника, али и његове „песничке фантазије“ (нем. Phantasie des Dichters). У суштини, његов метод је антрополошки, јер полази од претпоставке да стваралачки потенцијал потиче из саме људске природе, али и историјски, јер инсистирао је на поређењу историјских околности у којима су књижевна дела настала, уверен да процесом стварања руководе универзални закони (нем. allgemeingültige Gesetze). Погледа ли се пажљивије, постаје јасно да је Дилтајева поетика, насупрот поетикама ере чији је крај прогласио, усредсређена на самог аутора, односно на одлике његовог доживљаја (нем. Erlebnis), из којег књижевно стваралаштво потиче. Таква поетика, држао је Дилтај, могла је да постане метод свих друштвених, то јест духовних наука (нем. Geisteswissenschaft) (в. Richter 2010: 153-155).

Почетком двадесетог века дошло је до великих промена у епистемологији истраживачких традиција, почело је превазилажење позитивизма. Наиме, дошло је до увида да књижевно дело не мора нужно да буде „споменик“ неке нарочите историјске епохе, а самим тим ни сведочанство о њему, о психологији или биографији аутора. Наступило је време у којем ће наука о књижевности почети да стреми начелу о семантичкој аутономији текста, а самим тим и да се бави текстом као таквим, без покушаја да се у њему препознају одређене карактерне црте аутора или да се прави компарација карактера аутора и наратора, да се догађаји у роману тумаче на основу догађаја из живота аутора и његовог времена и сл. Књижевна дела су, с једне стране, уместо споменика, постала *индивидуалне духовне творевине*, како их је називао Вилхелм Дилтај; с друге стране, постала су *производ стила, као начина уметничког обликовања*, како их је поимао Хајнрих Велфлин. Дилтајев приступ књижевним делима пољубљао је позитивистички приступ делу као природној појави, а Волфинов приступ пољубљао је примат који су позитивисти давали садржају. С треће стране, италијански филозоф Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866-1952) позитивизам је критиковао тако што је наглашавао важност израза, „који је уједно интуиција“, а који се, у књижевном делу, читаоцу открива кроз доживљај, који је једини параметар за утврђивање вредности дела. Потом, четврти по реду, руски формалисти су се постарали да се књижевност дистанцира од позитивизма усредсређивањем на књижевни поступак, на анализу „начела уметничког обликовања у проучавању књижевности“ (в. Solar 2012: 222-229). Тиме, наступило је превазилажење органског модела и прихватање семиотичког модела што је омогућило појаву структуралистичке поетике. Промена је потекла из лингвистике, у којој је прихваћена метафоричка природа органске представе. Тиме, последично је дошло до стварања својеврсне

лингвистичке поетике и развијања формалних модела, различитих теорија и техничке терминологије, чиме су постављени темељи модерне поетике.<sup>40</sup>

На самом почетку потпоглавља о поетици у модернизму – пре свега због поједностављења категоризација – не би било на одмет навести да су пољски теоретичари књижевности Ана Бужињска (Anna Burzyńska) и Михаел Павел Марковски (Michał Paweł Markowski) писали, у својој монументалној студији о књижевним теоријама двадесетог века (*Teoria literatury XX wieku*, 2006) да су „у науци о књижевности говото кроз читав овај век постојала два међусобно конкурентна теоријска става“, од којих је први „интерпретативно-херменеутички, а други – аналитичко-научни“, односно, од којих први књижевност проучава посредством унутарњег приступа, а други помоћу спољашњег.<sup>41</sup> Интерпретативно-херменеутички приступ био је посвећен „продубљивању схватања књижевности и свих врста појава везаних за њу“, а аналитичко-научни „стварању снажних темеља науке о књижевности“. У представнике првог приступа могу се уврстити антипозитивисти – дакле, руски формалисти, структуралисти, нараторологи, теоретичари поетике рецепције и семиолози, док су према другом приступу наклоност показали они привржени емпиријској проверивости података – феноменолози, психоаналитичари, херменеутичари, теоретичари деконструкције, феминизма, постколонијализма и родних студија. Такође, треба поменути да су на развој теорије књижевности двадесетог века утицала „два велика преокрета“, од којих је први антипозитивистички, „који јој је донео научну аутономију и усмерио њена интересовања у правцу језика“ и други, постструктуралистички, „који је ту научну аутономију нарушио, изазивајући следеће важне обрте у теорији: прагматички, етичко-политички, наративистички, а као последицу – културни преокрет“ (Bužinjska i Markovski 2006: 26; 27; Velek i Voren 1965: 89-90; 174-180).

„Од својих почетака“, писао је Долежел, „модерна лингвистика третираола је језик као јединство форме и значења“, те су створене посебне дисциплине које ће се бавити појединачним аспектима језика. Конкретно, средиште структуралне поетике постала је књижевна семантика, која проучава *шта* и *како* књижевни текстови значе. У овом периоду је,

---

<sup>40</sup> Премештањем поетике из праксе у теорију, поетика се, неминовно, све више схватала у терминима теорије књижевности; у терминима дисциплине чије је настојање да опише и анализира различите процесе и правце у обликовању књижевних дела, као и да пронађе назнаке постојања заједничких образаца, присутних у сваком делу. Дакле, под утицајем Кантовог поимања укуса, а не Хегеловог, поетика је, почетком двадесетог века, феномену књижевности покушала да приступи из две перспективе, обазирјући се и на сам процес производње, стварања књижевности, и на естетичку функцију коју књижевност има. У својој позној студији *Критика моћи суђења*, Кант је, у суштини, замишљао о здравом разуму (нем. *Gemeinsinn*) пренебрегао дистинкцију између чињенице и вредности, те је пружио трансценденталну естетичку теорију према којој објективан естетички суд проистиче искључиво из трансценденталног субјекта (в. Кант 1991). Тиме је, другим речима, у науци о књижевности, дошло до тога да се, при тумачењу књижевних дела, значење које је аутор имао на уму стварајући дело доживљава као једино објективно значење. Међутим, познато је да су 1954. године амерички теоретичар и критичар књижевности В. К. Вимзет Млађи (William Kurtz Wimsatt, Jr. 1907-1975) и његов пријатељ, филозоф Монро К. Бердсли (Monroe Curtis Beardsley, 1915-1985), у есеју под насловом „Интенционална заблуда“ (енг. *The Intentional Fallacy*) представили критику оваквог схватања, која се, укратко, састоји из аргумента да ни у ком случају не можемо допрети до оног значења какво је аутор имао на уму у процесу стварања свог дела (в. Wimsatt & Beardsley 1982). Ипак, упркос критици, и то не искључиво критици коју су пружили теоретичари књижевности, већ и филозофи, Кантова естетичка теорија још је прилично утицајна у естетици и филозофији уметности, о чему сведоче бројне студије о овој теми публиковане почев од седамдесетих година двадесетог века.

<sup>41</sup> У својој *Теорији књижевности* (*Theory of Literature*, 1956), амерички теоретичари књижевности Рене Велек и Остин Ворен понудили су јасну и једноставну демаркацију између супротстављених приступа књижевном делу, тако што су их поделили на **(а)** унутарњи и **(б)** спољашњи приступ. Унутарњи приступ односи се на све приступе који представљају одговор позитивизму и заснива се на премиси да делу треба прићи као скупу језичких знакова и естетској творевини, те у делу проучавати језик којим је писано, тематику, ликове, структуру, однос структуралних сегмената и сл. Спољашњи приступ трага за чиниоцима изван самог дела, који су, потенцијално, могли да утичу на обликовање дела; чиниоцима попут друштвеног и културног контекста у којем је аутор боравио док је дело стварао, потом књижевне традиције и утицаја других аутора, те филозофских, политичких, сексуалних и др. ставова и схватања самог писца (Velek i Voren 1965: 89-158; 161-289).

такође, „средиште теоријске поетике“ измештено „са Запада у Русију“, што се доводи у везу „са појавом нове струје у руској књижевној мисли – руског формализма“, који представља „врхунац морфолошке поетике XIX века и романтичарске концепције песничког језика“ (Doležel 2013: 117-118; 145). Руски формализам је, почевши од 1916. године – када је основан ОПОЈАЗ, односно Друштво за проучавање поетског језика (рус. ОПОЯЗ или Общество изучения Поэтического Языка) – био још једна од основа за пружање отпора позитивистичким приступима, који су одговоре тражили у биографском, историјском, психолошком и др. приступу делу, и појаву структурализма, а самим тим и захтева за „научнијом“ науком о књижевности, јер посреди је био раскид са миметичким приступом књижевности и почетак поимања књижевности у новим терминима, који су се, пре свега, односили на садржину књижевних дела, а не на аутора и његову стваралачку интенцију.<sup>42</sup> Подстицај за пружање отпора формалисти су пронашли у начину практиковања науке о књижевности тог времена, која их је навела да језику приступе као виду комуникације, у немачкој и америчкој лингвистици, конкретно, у тзв. аудитивној филологији, те у есејима симболистичких песника и у футуристичкој поезији, која их је понукала да језик проучавају као самовредну материјалну конструкцију и створе систематизовану емпиријску поетику (Petrov 1970: 9; 12; 14). Наиме, руски формалисти су књижевност, испрва, схватили на неколико начина: **(а)** као еманацију душе самог аутора, **(б)** као друштвеноисторијски документ или **(в)** као одраз филозофског система, што је довело до методолошког плурализма међу њима, а последично и до епистемолошког плурализма, чиме је постало прилично компликовано разликовати формалисте од оних проучавалаца који то нису (Steiner 2008: 11-16).

Приступ руских формалиста познат је и по поистовећивању поетике са науком о књижевношћу, по закључку да се књижевна дела испољавају, што изискује проучавање у ширем контексту који је, такође, под утицајем промена књижевности (својеврсне књижевне еволуције), али и по њиховој потреби да разграниче различите језичке системе (Kojen 1978: 8; Petrov 1970: 50). „Поетика је наука која се бави поезијом као уметношћу“, писао је Виктор Жирмунски (Виктор Максимович Жирмунский, 1891-1971); „Поетика је систематско проучавање књижевности као књижевности“, навео је Бењамин Харшав (Benjamin Harshav, рођен Hrushovski, 1928-2015) на трагу Жирмунског (Žirmunski 1928: 17; Hrushovski 1976: xv; преузето из Долежел 2013: 14).

Руски лингвиста и протоструктуралиста Роман Јакобсон (Роман Осипович Јакобсон 1896-1982) такође је користио термин „поетика“ у значењу науке о књижевности, а на слична схватања може се наићи и у делима Јурија Лотмана (Юрий Михайлович Лотман 1922-1993). Природно, из њихових поставки, навео је Лубомир Долежел, произашли су и следећи приступи у проучавању поетике: теоријски и практични, универзалистички и партикуларистички, егземплификаторски и аналитички, нормативни и дескриптивни, те синхронијски, дијахронијски и компаративни, реторички, лингвистички и семиотички итд. (Долежел 2013: 15; в. нпр. Jakobson 1966).

Због значаја Јакобсонових дела, задржаћемо се неко време на његовом схватању. Јакобсон је приредио резиме реферата и дискусија који су представљени на научној конференцији посвећеној појму стила у језику, на Универзитету Индијана у САД 1958. године. Тај резиме носио је наслов „Лингвистика и поетика“, а најпре је публикован 1960. године, у књизи *Стил у језику* (енгл. *Style in language*), зборнику радова са те конференције, који је приредио ерудита, лингвиста и семиолог Томас А. Себиок (Thomas A. Sebeok, 1920-2001); потом, резиме је публикован и у Француској 1963. године, у двотомном зборнику Јакобсонових радова, док је

---

<sup>42</sup> Појавом првих структуралистичких сегмената у науци о књижевности, према Буџињској и Марковском, „појавио се и оснажио модел праве научне, систематске теорије књижевности“, који су карактерисали аутономност, објективност, претендовање на универзалност, синхронијски приступ, холистички приступ и сл. У науку о књижевности су, такође, унети и потрага за законитостима које се могу пронаћи у свим књижевним делима, као и потреба да се ти закони успоставе (Буџињска и Markovski 2006: 30).

домаће издање, на српском језику, публикувао „Нолит“ 1966. године, такође у зборнику Јакобсонових радова, насловљеном према том резимеу.

У овом тексту, Јакобсон је тврдио да се поетика, **(а)** „превасходно бави питањем 'Шта чини једну вербалну поруку уметничким делом?'“, затим **(б)** „проблемима вербалне структуре, управо као што је предмет сликарске анализе сликовна структура“ и, коначно, **(в)** „поетском функцијом не само у поезији, где је ова функција суперпонирана другим функцијама језика, већ и ван поезије, где је нека друга функција суперпонирана поетској функцији“ (Jakobson 1966: 286; 298). Наравно, јасно је да је питање које је поставио у поставци **(а)**, заправо, питање на којем почива његов појам литерарности (рус. литературность), коју је 1919. године, у тексту о новој руској поезији, одредио као „оно што од одређеног дела чини књижевно дело“ (Jakobson 1973: 15). Његов појам литерарности је, притом, повезан са његовим схватањем поезије, као језика у његовој естетској функцији.<sup>43</sup> Естетичар Леон Којен (1945) је навео да нам ова дефиниција поезије недвосмислено „открива интуитивно полазиште Јакобсонове теорије“, која се, у суштини, састоји у замисли „да речи могу добити самосталну вредност какву имају у поезији само под једним условом: да би се реч могла осетити као реч, морају ослабити 'уобичајене асоцијације по близини', тј. морају престати да делују навике које чине да с речи непосредно прелазимо на представу о означеном предмету, а да нисмо свесни њених звуковних, морфолошких и семантичких способности“. Јакобсон се, јасно, послужио примером поезије, као књижевне категорије, да би приказао своје схватање начина на који поетика дела у језику. Којен је у тај начин проникао, те је писао да се „механизам поетске функције можда најјасније испољава у томе што се значење у поезији конституише кроз игру језичких елемената“ (Којен 1978: 8-9; 28).

Ипак, Јакобсон је признао да се аргументи супротстављени његовом одређењу морају узети у обзир, јер је евидентно „да многа средства која поетика проучава нису ограничена на вербалну уметност“; с друге стране, поетика – као наука о књижевности – не може, нити треба, навео је, да се бави истинитосним вредностима, јер оне „јасно превазилазе границе поетике и лингвистике уопште“, премда постоје тврдње да се поетика бави процењивањем вредности (Јакобсон 1966: 286; 287).

Међу руским формалистима преовладавало је мишљење да, у приступу књижевним делима, пажњу превасходно треба посветити обрасцима, односно структури уметничког обликовања. Подстакнути позитивистичким тенденцијама у приступима књижевности и књижевном критиком руског реализма, Јакобсон, те и Виктор Шкловски (Виктор Борисович Шкловский, 1893-1984), Јуриј Тињанов (Юрий Николаевич Тынянов, 1894-1943), Борис Ејхенбаум (Борис Михайлович Эйхенбаум, 1886-1959) и др. развили су такозвану формалну методу, којом ће се проучавати управо поменути обрасци. У том смислу, у проучавању књижевности није било простора за бављење свим сегментима књижевности, нити естетичким и лингвистичким питањима, већ искључиво начином књижевног обликовања. Појам од којег ће полазити у својим проучавањима назваће књижевним поступком (рус. приём), а његову суштину онеобичавањем, очућавањем (рус. остранение).

Термин „поетика“ Јакобсон, међутим, није наставио да користи у складу са значењем које му је приписао у свом спису из младости. Наиме, професор француске књижевности на Колеж де Франсу (фр. Collège de France) Антоан Компањон (Antoine Compagnon, 1950) је, у својој утицајној студији из 1998. године, под насловом *Демон теорије (Le Démon de la théorie)*, приметио да је Јакобсон под „поетиком“ подразумевао и једну од шест функција које је

---

<sup>43</sup> Када је реч о Јакобсоновом одређењу поезије, у обзир треба узети увид до којег је дошао Леон Којен, а то је да Јакобсон, ипак, „не жели да изведе закључак да у поезији постоји повлашћена равна језичке организације, било ритмичка, било нека друга“, јер стих – као јединица у поезији – „пре указује на општији механизам поетске функције него што захтева да га супротставимо другим елементима у језичком склопу песме и признамо му посебан статус“ (Којен 1978: 27). Реч је, дакле, о откривању начина на који ради механизам поетске функције посредством поезије, а не потенцирање да позиција треба да завреди засебно место у језичком систему.

идентификовао у комуникацијском чину: (1) експресивну, (2) поетску, (3) конативну, (4) референцијалну, (5) метајезичку и (6) фатичку функцију, као да књижевност у обзир не узима пет других функција и изузима пет елемената са којима су оне у најчешћем односу – (а) говорник, (б) прималац, (в) референт, (г) код и (д) контакт – не би ли у први план поставио поруку ради ње саме – и то у истом резимеу у којем је о поетици писао као о науци о књижевности. Разуме се, ниједна од ових функција не сме се превидети уколико постоји настојање да се дође до целовите теорије језика. Пошто смо представили Јакобсонову поделу, могли бисмо да констатујемо да је, за њега, поетика саставни део лингвистике (Компањон 2001: 46-47; Калер 1990: 92; Којен 1978: 21-25).

У „Лингвистици и поетици“, Јакобсон је, пак, навео да поетска функција „вербалне уметности“ нипошто није њена једина функција, него њена „доминантна, одређујућа функција“, јер „у свим другим вербалним делатностима она, насупрот овоме, делује као споредна, узгредна конституента“. Ипак, писао је, поетска функција знакове чини „јаснијима и ухватљивијима“, те „продубљује фундаменталну дихотомију између знакова и предмета“ (Jakobson 1966: 294). Одлике поетске функције су, очигледно је, одлике саме литерарности, односно поступка књижевног обликовања. О томе сведочи и то што Јакобсон навео да скоро „свака поетска порука јесте дискурс с неком врстом навода, дискурс са свим оним особеним, замршеним проблемима које 'говор унутар говора' ставља пред лингвисте“ (Jakobson 1966: 313; в. Culler 2002: 65). Налазимо, дакле, да ни код једног од најзначајнијих проучавалаца књижевности у двадесетом веку није начисто шта, тачно, термин „поетика“ треба да значи, изузев уколико прихватимо и његово рано и његово позно одређење, са назнаком да је прво важило док није понудио друго, четири деценије после. Но, напоследку, веома је важно поменути да је Јакобсон сматрао да постоји неопходна одлика која је инхерентна сваком одломку поезије. Да би се до тога дошло, писао је он,

...морамо се подсетити двају основних начина распоређивања који се примењују у вербалном понашању, *селекције* и *комбинације*. [...] Селекција се врши на бази еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и антонимности, док је комбинација, која се односи на устројство секвенце, заснована на близини. *Поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације*. Еквивалентност се уздиже до конститутивног начела секвенце (Jakobson 1966: 296).

Године 1919. Томас Стернс Елиот (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) објавио је свој познати есеј „Традиција и индивидуални таленат“ (Tradition and the Individual Talent), у којем је представио своје поетичке ставове у ширем смислу, своје погледе на писце, као ствараоце, и њихово стваралаштво. Елиоту је, пре свега, од значаја било да писци пронађу сопствени „осећај за историјско“ (енгл. *The Historical Sense*), то јест да пронађу осећај за традицију писања којој би желели да се приклоне. Тиме, писац би требало да се „деперсонализују“, не би ли дошло до „безличности“ која представља предуслов за приступ лишен личних пристрасности. Порекло Елиотовог става, у суштини, почива на његовом схватању поезије, према којем писати поезију значи побећи од сопствених емоција и личности, а не изразити их. Из тога следи да је песник пуки „безлични 'спроводник' искуства“ саме песме, која је једино што би требало да буде предмет интересовања, како песнику, тако и проучаваоцу и критичару. Исте године, Елиот је публикувао и свој есеј о трагедији *Хамлет* Вилијама Шекспира. У овом есеју, он је уметничко дело одредио као „објективни корелатив“ искуства из којег је проистекло, чиме је поставио чврсту основу за предстојећи покрет Нове критике, истичући значај књижевне традиције, „безличности“, „објективности“ и поимања песника као посредника између искуства песме и читаоца (в. Selden *et. al.* 2005: 16-17).

Од двадесетих до четрдесетих, настала су нека од најважнијих модернистичких књижевних дела, у којима су се могле приметити позамашне промене на подручју поетике, у значењу



начина на који се стварају књижевна дела, разуме се.<sup>44</sup> У науци је, пак, под утицајем свог ментора, Едмунда Хусерла (Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938), пољски филозоф Роман Ингарден (Roman Witold Ingarden, 1893-1970) допринео поетици тиме што је почео да, о књижевним делима, размишља као о стварним и, истовремено, у домену идеја. Стварно дело исход је делања аутора, доласка до идеје и претакања те идеје у текст, док је дело у домену идеја, искључиво, својим читаоцима. Ингарден је, писала је Рихтер, држао да књижевно дело „надилази намеру аутора; много га људи може схватити – на сличне и различите начине“, при чему оно „и даље остаје једно дело“, целина, конструкција у органицистичком смислу (нем. *organische Bau*). Као целина, дело у себи садржи делове, Ингарден их је називао *слојевима*, који су међусобно повезани и који, својом полифонијом, „проузрокују доживљај естетског искуства“ (Richter 2010: 215).<sup>45</sup>

Током тридесетих, у тзв. прашкој школи лингвистике (покренутој 1926. године) довршени су темељи структуралне поетике које су, претходно, поставили руски формалисти. Наступила је, наиме, транзиција из руског формализма у прашки структурализам, коју одликују три одвојена корака: (1) најпре, књижевно дело се схватало као скуп функција чији је циљ да утичу на промену перцепције, (2) потом, књижевно дело је постало скуп одређених синхронијских и дијахронијских функција и, коначно, (3) књижевно дело се почело посматрати као знак у естетској функцији (в. Steiner 2008: 15).

Најутицајнији прашки књижевни теоретичар тог времена био је Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský 1891-1975), који је усвојио утицај поетике руског формализма. Мукаржовски је структурализам сматрао својеврсним „епистемолошким становиштем“, према којем су појмовни системи различитих дисциплина сплетови међусобних односа, јер сваки појам одређује друге и обратно. У случају науке о књижевности, посредни је стварање међусобних односа „апстрактних поетика универзалних категорија“, који се тичу одређених књижевних дела. Модел Мукаржовског проистекао је, према његовом мишљењу, из књижевнотеоријских проучавања која су обавили чланови ОПОЈАЗ-а, као и чланови и московског лингвистичког круга. Роман Јакобсон је припадао и руској и чешкој школи, те је могао да потврди да је поетика развијена у Прагу, заправо, исход инкорпорације руске мисли у чешку, као и достигнућа до којих је дошло у науци о књижевности у западној Европи и Сједињеним Америчким Државама. Уколико се посматра из историјске перспективе, прашка школа представљала је, у суштини, покушај да се пружи ново, емпиристичко тумачење и систематизација темељних поставки поетике. Поменули смо и да је, већ почетком двадесетог века, дошло до преокрета – од традиционалне поетике, преко лингвистике, према семиотици.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> У овом периоду публиковани су *У трагању за изгубљеним временом* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927) Марсела Пруста (Marcel Proust, 1871-1922), недовршени роман *Човек без особина* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1943) Роберта Музила (Robert Musil, 1880-1942), *Док лежах на самрти* и *Светлост у августу* (*As I Lay Dying*, 1930; *Light in August*, 1932) Вилијама Фокнера (William Faulkner, 1897-1962), песме Т. С. Елиота, *Марфи* (*Murphy*, 1938) први роман Семјуела Бекета (Samuel Beckett, 1906-1989) итд. Свако од ових дела у себи је садржало сумњу у рационалност, у устаљени морал и традицију, у наду и у велика, оптимистичка очекивања у сваком смислу. Свет се, у тим делима, наједном нашао на стакленим ногама, које само што нису попустиле под притиском незауостављивог подривања сваког сегмента цивилизације књижевним изражавањем свега што са њом, стварно, није у реду. Уместо складних, минуциозних описа – фрагментарни ток свести; уместо свезнајућих приповедача – приповедачи који, наизглед, знају колико и читалац; уместо реда и равнотеже – анархија и пустош.

<sup>45</sup> Проблема у Ингарденовом делу разматрао је, детаљно, Драган Стојановић, у својој студији *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*. Примера ради, када је реч о Ингарденовој органицистичкој концепцији, Стојановић је нагласио да је она, у суштини, „настојање да се изађе из ситуације у којој се елементи књижевног дела, занемарени или одбачени у једном монистичком схватању, 'враћају', и то сада као 'главни', у неком другом, супротном схватању, које је, међутим, и само монистичко, тако да се неки други елементи дела опет занемарују или превиђају“. Такође, примера ради, треба поставити питање: „шта је обједињавајући принцип који чини кохезиону потку дела као целине?“ итд. (Стојановић 2011: 28).

<sup>46</sup> Термин поетика је, захваљујући оваквом току околности, добијао значења која су се схватала у све ужем смислу, док су, подстакнуте теоријским и методолошким принципима поетике, развијене семиотика – или семиологија,

У прашкој школи, поетика је од традиционалне, пошла у правцу идеје о *књижевној комуникацији*. Другим речима, књижевно дело се почело поимати као *знак* јер, заправо, може да се понаша као порука у посебној врсти комуникације.<sup>47</sup> Уколико је књижевно дело средство за посредовање у комуникацији, поетика која се њиме бави као таквим посвећена је семиотичким, *прагматичким* факторима у књижевности, то јест факторима који по себи нису књижевни, а конституишу књижевност – пошљалац и прималац поруке или аутор и читалац, и друштвени и културни контекст у којима наступа пренос поруке. Притом, прашка школа је, такође, показала да је потребно разликовати „обичне читаоце“ од оних који су професионално посвећени књижевности, јер – како је тврдио Јакобсон – обичан читалац може допрети до оног уметничког у делу, али не може спровести научну анализу, јер за то није компетентан (в. Doležel 2008: 37-38; 42; Doležel 2013: 171-183). Роман Јакобсон је, сасвим у духу семиотичког приступа, поетику дефинисао као „проучавање поетске функције језика и језичких уметности, имајући у виду поетску функцију језика и уметничку функцију семиотичких система уопште“ (Jakobson 1971: 662). Појава оваквог преокрета довела је до тога да пажљиво проучавање *структуре*, односно *образаца* којима је прожето књижевно дело постане циљ поетике тзв. семиотичких праваца у поетици.

Теоретичари прашке школе понудили су, дакле, теорију књижевности у домену опште семиотике, а то је, у то време, примљено као радикално другачији приступ у науци о књижевности. Мукаржовски је тврдио да би, без новог, семиотичког приступа, теоретичари књижевности били заглављени између проучавања књижевности као „пуке формалне конструкције“ и израза ауторових психичких стања – да ли самониклих или изазваних стимулусима из спољашње средине – или његове идеологије, друштвеног и културног контекста и сл. Преседан који је приступ прашке школе направио потиче, пре свега, јер је порицао сваки детерминизам и покушао да буде контраст приступима тог времена, чији су темељи у формализму, мимези и социологији (в. Doležel 2008: 39-40).

Прашка школа позната је и по својој *мереологији*, то јест по томе што је, пажњу у проучавању књижевних дела, превасходно, посветила *структури*, односима који делове књижевног дела чине целином. Како је Долежел казао, „у мереолошком моделу поетике прашке школе књижевна структура замишљена је као хијерархија слојева“, при чему су у проучавање уврштени „екстралингвистички тематски слој (тематска структура) и „опозиција материјала и форме“, при чему материјал књижевности чине теме и језик. Посреди је, другим речима, разликовање садржаја и форме и њихово, барем теоријско, раздвајање, за које ће се, касније, испоставити да је истински неизводљиво. У прашкој школи је, пак, сматрано да се „материјал преображава у песничку структуру помоћу форме“ (Doležel 2013: 181).

Приступи какав је, у филозофији, формулисао Хусерл и каквим се, проучавајући књижевност, послужио Ингарден, довели су до тога да феноменологија значајно прожме поетичка истраживања у првој половини двадесетог века и, напослетку, доведе до стварања унутарњег приступа и иманентног метода у проучавању књижевности. Ипак, инспирисаност феноменологијом мање је одвело у обликовање психолошких приступа, а више у филозофске, егзистенцијалистичке приступе који су у књижевним делима пронашли потенцијал за спознавање света и положаја појединца у том свету посредством уметности – како књижевника, тако и уживаоца књижевних дела. Поред Хусерла и Ингардена, на појаву и уобличење егзистенцијалистичке, а потом и херменеутичке поетике, утицали су дански филозоф Серен Кјеркегор (Søren Kierkegaard, 1813-1855) и немачки филозоф Мартин Хајдегер (Martin Heidegger, 1889-1976), понајвише оригиналним теоријским оквиром и терминима

---

како ју је назвао један од пионира ове науке, швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) – и стилистика – проучавана у античкој реторици, а потом и у руском формализму и прашкој школи.

<sup>47</sup> Концепција у којој је књижевност модус комуникације, заправо, потиче из предромантичарске поетике. Такође, могла се затећи и у концепцијама „песничког језика“, заснованим на премиси да постоје одређене околности у којима се песничка порука производи и прима (в. Doležel 2013: 174).

(Richter 2010: 219). Примера ради, познати су Хајдегерови концепти битка, тубитка, времена, штимунга (нем. Sein, Dasein, Zeit, Stimmung) из његовог монументалног дела под насловом *Битак и време (Sein und Zeit)* из 1927. године – које ће, за разлику од његових познијих публикација, пресудно утицати на поезију до 1960-их (в. Хајдегер 2007). Хајдегер, Хусерлов асистент, заправо се од феноменологије свог ментора одмакао и пошао у правцу појединачног, личног искуства, као јединог извора са којег се можемо напојити у контакту са спољним стимулусима. Та премиса постаће полазна тачка његове херменеутике.

Савремена метода филозофске херменеутике своје постојање дугује Хајдегеру, међутим, херменеутику – као метод проучавања и тумачења текста – можемо пронаћи још у средњем веку, када је коришћена за тумачење правних текстова и библијску егзегезу. Херменеутика, као дисциплина, посвећена је у потпуности теоријским принципима на којима је утемељено тумачење и питању могућности тумачења. Пре Хајдегера, повратак херменеутици дао се приметити у делу Вилхелма Дилтаја. Ипак, после Хајдегерових публикација и поновне реактуализације значаја херменеутике, она је општеприхваћена као саставни део књижевних теорија, али и теорије књижевности. Наиме, немачки филозоф, а потом и његов ученик, Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002), поставили су темеље херменеутике која је, пре свега, усредсређена не на разумевање, већ на увид да је разумевање исход нашег постојања у свету, с обзиром на то да, у фундаменталном смислу, постојање претходи когницији и сваком интелектуалном напору (в. Solar 2012: 238; Holub 2008: 261-262). За овај рад, од великог је значаја објаснити разлику између поезике и херменеутике, те ћемо, овом приликом, то и учинити. Наиме, Џонатан Калер је писао да су, у савременој науци о књижевности, поетички приступ и херменеутички приступ сасвим комплементарни, јер поезика „полази од осведочених значења или дејстава питајући се како до њих долази“, док херменеутика „полази од текстова и разматра која су њихова значења, покушавајући да пронађе нова и боља тумачења“. Имајући то у виду, нимало не изненађује што, како је навео Калер, критички радови, најчешће, посежу и за поетичким и херменеутичким приступом, не би ли приступ био свеобухватнији и не би ли резултати проучавања били што прецизнији. Ипак, из вида не треба изгубити да, у начелу, постоји тачка разилажења између поезике и херменеутике, и то захваљујући полазним претпоставкама ових дисциплина: у поезици, заступљена је премиса да „значења и ефекти треба да буду полазна тачка проучавања“, јер поезика „не тражи да знамо значење неког дела“, док се у херменеутици полази од „тежње за откривањем значења“ (Kaler 2009: 75-76).

Поједини сегменти Хајдегеровог раног стваралаштва послужили су као подстрек мислиоцима попут Јоханеса Фајфера (Johannes Pfeiffer, 1902-1970) и Емила Штајгера (Emil Staiger, 1908-1987), који су своје доприносе проучавању поезике пружили у периоду непосредно пред почетак Другог светског рата. Фајфер је понудио холистичко проучавање поезије, у којем се треба усредсредити на „једино истинско“ тумачење при којем би интерпретативни процес требало да буде у служби уметничког дела (?), са ничеанском нијансом – наиме, сматрао је да постоје две сфере у сваком делу, дионизијска и аполонска. Дионизијска се тиче мелодије и ритма (хајдегеровског штимунга, односно, на немачком Grundstimmung), док се аполонска сфера тиче предмета, граматике, структуре и представа. У својим радовима, Фајфер је Хусерлову и Хајдегерову мисао разрадио у егзистенцијалистичком маниру, позивајући се и на Кјеркегора и др. филозофе, тако да је поезију, у суштини, схватао као „уметничко дело које пажљиво балансира између ирационалних и рационалних елемената, 'Stimmung'-а и представе“ и „надилази свакодневне актуелности, те је могу разумети једино читаоци који су се заиста посветили поезији“ (Richter 2010: 230-232).

С друге стране, Емил Штајгер се стављао на страну старијих, класицистичких и неохуманистичких концепата о књижевности, тиме што је држао да „естетска вредност и моралност аутора стоје у блиској вези једно с другим“, те да „та моралност мора бити део садржаја читавог опус“ и, последично, да „модерна литература која одражава буржујске

вредности мањка морала“. Штајгер је, такође, тежио да створи науку о књижевности у сцијентистичком кључу; науку о књижевности која ће бити *научна*, попут природних наука, и *објективна*, тако што ће се позивати на друштвену историју; науку која ће се користити језиком Хајдегеровог *Битка и времена*. Његов метод се, међутим, може довести у питање – јер Штајгер је посезао за парафразом текста, уместо за његовим тумачењем. Неке од премиса од којих је полазио у својој поетици биле су да „свет који још није доживео онај који доживљава никако не може бити замишљен“ и да је свет „само гомила одлика које је, у сваком случају, песник замислио“, док је држао да се сама поетика више не односи на практичну доктрину, већ на „диференцијацију књижевности“, јер – да не би дошло до свођења појединачних књижевних феномена на обрасце – је поетика дужна да се одрекне тежње да образује систем. Штајгер је, другим речима, радио на развоју својеврсне „фундаменталне поетике“ (нем. *Fundamentalpoetik*), с наумом да допринесе „филозофској антропологији“ (нем. *philosophische Anthropologie*). Таква фундаментална поетика требало би да послужи као филозофска „пропедеутика“ (нем. *Propädeutik*), будући да, самостално, може да служи само као полазна тачка за друга, друштвена и историјска проучавања (Richter 2010: 234-239).

Немачки историчар књижевности Вернер Милх (Werner Milch, 1903-1950) је, како је казао Рене Велек, припадао теоретичарима књижевности који је књижевност поимао као нераздвојну од историјског раздобља у којем је настала, те се само у вези са раздобљем може и тумачити. Милх је, такође – на трагу Бенедета Крочеа – тврдио да је једино мерило књижевне критике „лично осећање, доживљај, чаробна немачка реч *Erlebnis*“, док је, у складу са својим схватањем књижевности у историји, тврдио и да се поетика „не да разлучити од историјских односа“ (Velek 1966: 8).

Позних тридесетих, пошто је Џон Кроу Ренсом (John Crowe Ransom, 1888-1974) публикувао свој есеј „*Criticism, Inc.*“ 1937. године, појавиле су се нове назнаке Нове критике. Званичан почетак може се поставити у 1941. годину, када је Ренсом публикувао своју студију о схватањима Т. С. Елиота и Ајвора Армстронга Ричардса (Ivor Armstrong Richards, 1893-1979) под насловом – *Нова критика*. Из перспективе са које ми посматрамо, Нова критика није била нарочито плодна у погледу поетичких разматрања, јер превасходно је била посвећена практичном приступу књижевним делима, у којем се полазило од претпоставки да „књижевно уметничко дело представља вербални склоп одређене усклађености и целовитости“, као и да је „проучавање књижевности често било потпуно лишено везе с тим укупним значењем датог дела“ (Velek 1966: 10). Ипак, за историју поетике јесу од значаја поједини аспекти књижевног дела које су држали за нарочито важне. Примера ради, пажња се посвећивала начину на који књижевно дело постиже свој „ред“ и „хармонију“, како су у делу постигнути „иронија“, „парадокс“, „тензије“, „амбиваленције“ и „двосмислености“. Слично интересовањима руских формалиста, нове критичаре је фасцинирао начин на који уметничка дела постају то што јесу; фасцинирала их је сама суштина књижевних дела, а посебно песама (в. Selden *et. al.* 2005: 19). Упркос усредсређености на само књижевно дело као извор сазнања о њему самом, Клинт Брукс (Cleanth Brooks, 1906-1994) – који се залагао за пажљиво или помно читање (енгл. *close reading*) књижевних дела – је држао да увид у историју, ипак, може послужити за примереније разумевање појединих дела. Штавише, једном приликом је поменуо да је књижевном критичару потребна помоћ историчара, и то „сва помоћ коју може добити“, али да се, напослетку, књижевно дело мора тумачити као књижевно дело, до чијег се значења никада не може заиста допрети уз помоћ историјске грађе (в. Velek 1966: 10-11).

Од четрдесетих до педесетих година прошлог века, у подручју поетике и, шире, теорије књижевности, проучаваоци су се, претежно, кретали по кружници коју су, претходних деценија, описали руски формалисти и феноменолози. Међу малобројним приступима који су се од те кружнице одмакли јесте и приступ Волфганга Кајзера (Wolfgang Kayser, 1906- 1960), чији је увод у књижевну науку (*Das sprachliche Kunstwerk*) из 1948. године постао прилично популаран – и то као студија о поетици. У свом славном делу, Кајзер је настојао да књижевним

делима, поезији, приступи као „лингвистичкој уметности“. Ипак, писала је Сандра Рихтер, „за разлику од Ингардена и других, он се није служио речју 'реч' да би описао уметничка дела, већ је инсистирао на језику“. Односно, сматрао је да би најважније било „утврдити какве су лингвистичке силе присутне у поједином поетичком делу“. Ипак, са Ингарденом се слагао да књижевна дела нису и не настају као „одраз нечег другог“ – примера ради, пишчеве психе. Уместо премиса које се тичу психе или, пак, друштвеног и културног контекста, Кајзер је полазио од тога да је песништво „ваљано структурирано и херметички уређено“, премда психолошки и контекстуални приступ у проучавању поетике не треба занемарити (Richter 2010: 242-243).

Четрдесетих и педесетих се, свакако, назире и настанак „театра апсурда“ и систематизованог структурализма шездесетих, захваљујући замаху који је узела егзистенцијалистичка књижевност.<sup>48</sup> Структурализам се, прво, појавио у Француској, у стваралаштву антрополога Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009), као систем својствен друштвеним наукама, са потенцијалом да се примени и изван њих. Тај потенцијал препознали су филозоф Луј Алтусер (Louis Althusser, 1918-1990), психоаналитичар Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901-1981), као и – у књижевности – Ролан Барт (Roland Barthes, 1915-1980) и Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930-2004). Захваљујући значајном доприносу структуралистичких начела науци о књижевности, није дуго прошло пре појаве посебних врста поетике при чему, ипак, у виду треба имати да термин „поетика“ служи као синоним за посебан метод, а не посебну дисциплину (в. Буџинска и Марковски 2006: 19).

О поетици као методу науке о књижевности, али не искључиво као о методу, писао је структуралиста Цветан Тодоров у својој сажетој студији под насловом *Поетика* (фр. *Poétique*). Он је, на почетку, навео да одбацује „као некњижевне, студије о пишком животу, а исто тако и радове написане новинским стилем, који не представљају 'студије'“ (Todorov 1986: 7). Свој став о положају поетике, у оквиру унутрашњих приступа књижевним делима, поновио је још једном приликом, у студији „Поетика прозе“ из 1971. године (в. Todorov 1971). Наравно, самим тим што је студије о пишком животу и радове састављене новинским стилем назвао „некњижевним“, Тодоров их је изузео из домена науке о књижевности, те и из досега проучавалаца. Тодоров за своје схватање није пружио преобимно образложење, премда је, ипак, у својој студији признао да унутарњи и спољни приступ постоје и да нису непомирљиви. Штавише, написао је: „може се рећи да међу њима постоји однос нужног допуњавања“ (Todorov 1986: 7). Тодоров, такође, што је заиста значајно, додаје и да тумачење неког књижевног дела „ради њега самог и у његовој бити, не удаљавајући се ни за тренутак, пројцирајући га једино у њега самог, у извесном смислу је немогуће. Или, боље речено, тај задатак је остварљив, али у том случају опис представља само дословно понављање самог тог дела“ (Todorov 1986: 8). Самим тим што је у његовој *Поетици* однос ових приступа проглашен нужним, може се рећи да је посредни то да је њихово преплитање и суделовање у проучавању књижевности неизоставно, а пример таквог преплитања и суделовања биће пружен у овом раду.

У терминима науке о књижевности, Тодоров је држао да поетика „тежи сазнавању општих закона који управљају стварањем сваког дела“, односно, „она настоји да те законе открије у самој књижевности“, јер се свако књижевно дело „посматра само као испољавање једне много

---

<sup>48</sup> У есеју „Мит о Сизифу“ („Le Mythe de Sisyphe“, 1942), француски књижевник Албер Ками (Albert Camus, 1913-1960) сажео је своје схватање о суициду, о човеку и свету који не може да одговори на очекивања која човек од њега има, под појам апсурда. Камијев сународник, Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905-1980) у истој је деценији публикувао филозофско дело *Биће и ништавило* (*L'Être et le Néant*, 1943) и „Егзистенцијализам је хуманизам“ („L'existentialisme est un humanisme“, 1946), којима је представио своја схватања егзистенције, а посебно своје противљење есенцијализму – које је, сасвим сигурно, најјасније изражено у идеји да постојање претходи суштини постојећег. Односно, да се постојеће са својом сврхом или суштином не рађа, већ своју сврху или суштину открива самим постојањем, без уплива детерминизма.

општије апстрактне структуре, чије је оно само једно могућно остварење“ (Todorov 1986: 11). Такође, био је мишљења и да је наука о књижевности, о којој је, показали смо, писао као о *поетици*, „закупљена не више постојећом књижевношћу, него могућом књижевношћу или, другачије речено, оним апстрактним својством које књижевну чињеницу чини особеном – литерарношћу“, из чега, у коначници, произилази да предмет поетике „није само књижевно дело: она испитује својства оне особене врсте дискурса коју представља књижевни дискурс“, те и да циљ књижевнотеоријског проучавања „више није да артикулише једну парафразу, образложен резиме конкретног дела, него да предложи теорију о структури и функционисању књижевног дела, теорију која би пружила такав преглед књижевних могућности у коме би се постојећа књижевна дела указала као посебне остварене могућности“ (Todorov 1986: 11).

У последњем поглављу *Поетике*, које носи наслов „Поетика као прелазна дисциплина“, Тодоров је понудио још једно одређење: поетика је „наука о књижевности која се истовремено супротставља тумачењу појединачних дела (које јесте везано за књижевности, али није наука) и другим наукама, као што су, на пример, психологија или социологија, тиме што уводи саму књижевност као предмет сазнавања, док се на њу раније гледало као на једно међу осталим испољавањима људске психе или друштва“ (Todorov 1986: 81). Након тога, навео је да термин поетика „добро одговара“ појму *литерарности*, те и да поетика, као дисциплина, „не проучава овај или онај фрагмент дела, него оне апстрактне структуре које назива 'описивање', или 'радња', или 'приповедање““, а затим, у сличном маниру, да је свака поетика „структурална, пошто њен предмет није скуп емпиријских чињеница (књижевна дела), него апстрактна структура (књижевност)“ (Todorov 1986: 11-12; 15; 16).

Тодоров се, на последњим страницама своје студије, позвао на рад Романа Јакобсона – конкретно, на његову изјаву из 1919. године која је, како је сâм казао, „постала славна“, а чиме је подсетио читаоца на значај који је придавао Јакобсоновом раду: „Предмет науке о књижевности није књижевност него литерарност, то јест оно што неко дело чини књижевним делом“. Потом, написао је да предмет поетике – поново, разуме се, у значењу науке о књижевности – „представљају специфично књижевне стране књижевности, оне стране које су једино њој својствене“ (Todorov 1986: 81-82). Очигледно је, прво, да овакав приступ књижевност редукује на апстрактну, језичку структуру, на систем или дискурс, а појединачна књижевна дела на конкретне одразе те структуре, тог дискурса. Друго, посреди је, јасно, да је Тодоров под поетиком подразумевао и (1) предмет науке о књижевности, то јест књижевност у целини, али и (2) науку о књижевности и (3) метод науке о књижевности.<sup>49</sup>

Амерички теоретичар књижевности Џонатан Калер (Jonathan Culler, 1944) публиковао је 1975. године своју докторску дисертацију, под насловом *Структуралистичка поетика* (*Structuralist Poetics*), прилично успешно сажео структуралистичка схватања о књижевности и писао о неискоришћеном потенцијалу да се састави систематичан приступ, да се састави „поетика која тежи да одреди услове значења“, односно, која би „настојала да одреди како радимо на томе да из текста извучемо целовит смисао, које су то интерпретативне операције на којима се сама књижевност, као институција, темељи“ (Калер 1990: 6-7).<sup>50</sup> Потенцијал, наима, није искоришћен, јер сама студија јесте доживела успех, али идеја о томе да проучавање поетике пошавши од структуралистичких принципа треба да постане задатак науке о

---

<sup>49</sup> Поетици је, као дисциплини и систему, додуше ужем систему, приступио и аутор на којег смо се, досад, често позивали – Лубомир Долежел. Наима, Долежел је сматрао да је поетика, у суштини, „сазнајна делатност која сакупља знања о књижевности и укључује их у шири систем знања стеченог у хуманистичким и друштвеним наукама“ (Doležel 2013: 7).

<sup>50</sup> У својој студији, Калер је поетици, као приступу, супротставио херменеутику, јер поетика је посвећена покушајима да се проникне у структуре или средства којима књижевна дела постају то што јесу, док је херменеутика, у целости, посвећена покушајима да се текст протумачи, не би ли се допрло до значења која су у њега похрањена – уколико се, свакако, пође од премисе да се значења налазе у тексту, а не да су значења производ тумача (в. Culler 2002: x-xv).

књижевности није.<sup>51</sup> Калер је један од разлога за то, у предговору поновљеном издању *Структуралистичке поетике*, сажео на следећи начин: „Лакше је, примера ради, представити тумачење *Госпође Бовари*, него понудити одрживе тезе о томе како у тексту препознајемо иронију“ (Culler 2002: xiv).<sup>52</sup>

У првом поглављу своје дисертације, Калер је навео да се структурализам „заснива на увиђању да, ако људски поступци или дела имају значење, онда у њиховој потки мора постојати један систем дистинкција и конвенција који то значење чини могућим“, будући да се значење нечега (X) – према структуралистичкој теорији – конституише на основу нечег другог (Y), што може да буде и „скуп институционалних конвенција“. У ширем смислу, у смислу културе – чији је конститутивни део и наука о књижевности – „значење било ког појединачног чина или предмета“, писао је Калер, „одређено је целокупним системом конститутивних правила“, при чему правила нису законитости, правила „не регулишу толико понашање колико стварају могућност одређених облика понашања“. У ужем смислу, уколико се структуралистички систем пренесе на поетику, могли бисмо да констатујемо да је поетика, такође, систем правила која ствара могућност за посебно понашање, то јест приступ књижевном делу – које добија „структуру и значење јер га читамо на одређен начин“, откривамо његова својства, која су „латентна у самом објекту“ и „актуализована теоријом дискурса“ – у овом случају, поетичког – „примењеном у чину читања“. Дакле, структуралистичкој поетици није првенствено стало до самог текста, колико до изнајлажења нових могућности да се текст прочита и протумачи, да се пронађу нове структуре и обрасци значења који омогућавају књижевну комуникацију (Калер 1990: 17-18; 172).

Структурализам, али и постструктурализам, прилично дугују публикацијама Ролана Барта. Пре свега, Барт је структурализам одредио као „облик анализирања културних творевина које своје порекло изводе из метода савремене лингвистике“, док би структуралистичка поетика требало да буде не „наука о садржају“, већ „наука о условима садржаја, то јест о форми“. Задатак поетике би, према Бартовом мишљењу, требало да буде расветљавање система „који омогућава књижевне ефекте“, односно, поетика би требало да опише „логику према којој су значења изазвана на начине *прихватљиве* за човекову логику симбола, баш као што је лингвистичка интуиција Француза прихватила француске реченице“. Такође, поетику би требало да занимају „празна значења“ на основу којих се конституишу „пуна значења“, мада не сама дела, колико њихова разумљивост (енгл. *intelligibility*). Бартова поетика би, у суштини, требало да опише логику према којој су значења у књижевном делу у њега уткана тако да се интуитивно могу разумети, а таква поетика „не би била 'наука садржаног' која, у херменеутичком стилу, предлаже тумачења за дела, 'већ наука услова садржаја, што значи форми“ (Калер 1990: 16; 178; 186; уп. Selden *et. al.* 2005: 72; уп. Lavers 2008: 138).

<sup>51</sup> Структуралистичка поетика имала је потенцијала да не буде наметнута као наука, већ као „покушај да се схвати шта је то што песник или романописац морају знати не би ли успели да саставе књижевно дело“, те и као метод којим би могло да се покуша да се дефинишу предуслови за стварање значења у тексту. У том смислу, јасно је да је мисао Пола Валерија (Paul Valéry, 1871-1945) да је свако дело производ многих ствари поред самог аутора послужила као премиса у развијању кључних концепата структурализма (Калер 1990: 176).

<sup>52</sup> Приликом проучавања структурализма, не само у сфери књижевности, већ и шире, ради примеренијег разумевања интелектуалне климе, а самим тим и идеја које структурализам у себи садржи, идеја из којих је настао и идеја које су му се супротставиле, у обзир би требало узети и скоро симултану појаву структурализма и критике структурализма – постструктурализма – у САД, што је допринело немогућности да дође до адекватног пријема амбиција структуралиста према систематизацији и претендовању на научност. Постструктуралистички одговор на најважније структуралистичке постулате био је, у суштини, да „језик којим говоримо и слике које распознајемо немају своје порекло у свести, јер је свест производ значења која учимо и репродукујемо“, а та значења су подложна константној промени, утицали појединци на њих или не. Другим речима, системи значења којима се свакодневно служимо у свакој сфери живота, па и у науци о књижевности и у проучавању поетике, „нису нужно у свету око нас, него их производе симболички системи које стичемо учењем“. Постструктурализам, у том смислу, настаје када је структуралистима постављено питање о томе како је могуће придавати значења, изузев уколико их сами не стварамо (Belsi 2010: 11-13).

За разумевање Бартове поетике значајан је и његов есеј из 1967. године, под насловом „Смрт аутора“ („La mort de l'auteur“), у којем је, на примеру Балзакове приповетке „Саразин“ („Sarrasine“) представио своју тезу да значење текста, у суштини, не треба да се пронађе, јер већ је похрањено у тексту, а ствара се у активном процесу читања текста. На самом почетку свог есеја, Барт је понудио пример смрти аутора подсетивши нас на писмо које је Стефан Маларме 1867. године упутио свом пријатељу, Казалису. У писму стоји: „Одсада више нисам личан него безличан, ја више нисам онај Стефан којег си ти познавао него једна способност духовног универзума да себе видим и развијам, и то посредством онога што би било моје 'Ја'. У стању сам да прихватим само још онај развој који је апсолутно нужан, како би универзум у том 'Ја' нашао свој идентитет“ (Фридрих 2003: 135). Овим, Барт је намеравао да нам предочи колико је присуство аутора ирелевантно за само читање текста и то је показао на примеру аутора који се, наизглед, сâм одрекао свог личног идентитета и пристао да буде својеврстан безличан посредник између бујице речи која надлази надахнућем, а која сам њим нема никакве везе, и хартије на којој је треба забележити.

Барт је, потом, поставио главна питања којим ће се бавити и понудио одговор којима, отприлике, могу да се наслуте схватања која ће представити на предстојећим страницама:

У својој причи *Sarrasine*, Balzac, описујући кастрата прерушеног у жену, написао је и ову реченицу: „Била је то права жена, с ненаданим стрепњама, ирационалним хировима, истинским бригама, наглom смионошћу, уплахиреношћу, и са фином осјећајношћу.“ Тко то говори? Је ли то јунак приче који жели занемарити да је кастрат скривен испод жене? Је ли то Balzac, појединац, који на темељу особног искуства познаје филозофију жене? Је ли то Balzac аутор који износи 'књижевне' појмове о женствености? Је ли то свеопћа мудрост? Романтична психологија? Никада то нећемо сазнати због тога што је писање уништење сваког гласа, сваког изборног стајалишта? Писање је онај неутрални, сложени, посредни /oblique/ простор гдје наш субјект нестаје, оно негативно гдје је сав идентитет изгубљен, почевши од самог идентитета писања као таква (Barthes 1979: 176).

Током читања текста, сматрао је Барт, питања која се постављају о њему не треба да се тичу нагађања о томе какво је значења аутор (или више њих), заиста, желео да створи, него до каквих се значења може доћи самим читањем. Овом приликом, објаснио је и да је улога текста једино да буде читан (а самим тим и тумачен, јер читање је, теоријски, нераздвојно од тумачења) и да је сасвим ирелевантно како је текст настајао и шта је, пишући, писац имао на уму. Публикацијом текста, писац постаје последња инстанца о којој треба размишљати приликом читања и анализе. Јасно је да је Бартов есеј, заправо, критика претходних приступа у теорији књижевности, али и у књижевној критици и поетици, посвећених, умногоме, усредсређивању на покушаје да се допре до значења текста која је сâм аутор у њега унео – биографских, психолошких, психоаналитичких, историјских и др. приступа. Бартовим речима речено: „Почињемо одбијати да нас вуче за нос добро друштво арогантним, сатиричним оптужбама у прилог ономе што само то друштво оставља по страни, игнорира, гуши или уништава; знамо да, ако писању треба дати будућност, морамо одбити мит: рођење читатеља мора се догодити уз цијену смрти Аутора“ (Barthes 1979: 176-180).

Имајући у виду да је антрополошка мисао Клода Леви-Строса извршила велики утицај на уобличиће структуралистичких идеја о књижевности, није нимало неочекивано што се у науци о књижевности појавила потреба за постављањем питања не о пореклу књижевних дела, већ о *структури* која се налази у основи сваког дела; о начину на који су значења у њему конституисана. Такође, треба навести да су структуралисти на књижевност применили лингвистички модел – што, на први поглед, може довести до методолошких питања, јер књижевност, већ, јесте језичке природе. Структуралисти су, наиме, разликовали књижевност од језика, у оном смислу у којем се структура језика помоћу којег је књижевност састављена



разликује од оне којом се користимо у свакодневном говору. (Структуралисти су се, јасно, служили теоријском разликом између језика (фр. *langue*) и говора (фр. *parole*), коју је у науку увео Фердинанд де Сосир.)<sup>53</sup> Књижевност се, свакако, језиком служи као посредником, али потребно је схватити да структуралне јединице књижевности *нису исте* као и структуралне јединице говора. Но, независно од тога, структуралисти јесу сматрали да је однос књижевности и језика сложен, јер је књижевност утемељена на принципима на којима сâм језик почива и помоћу којих се конституише (в. Selden *et. al.* 2005: 65; 67).

## 1.9. ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО СХВАТАЊЕ ПОЕТИКЕ

Филозофски, књижевнотеоријски и књижевни проблеми који су се у претходном историјском периоду превиђали или, пак, нису ни примећени, па се нису ни могли гурнути под тепих, примећени су и поближе проучени у постмодернизму, почев од седамдесетих година двадесетог века.<sup>54</sup> Да природа самог постмодернизма није парадоксална, могли бисмо да кажемо да су прикладни одговори пружени на нека од најважнијих теоријских питања. Међутим, морамо да кажемо да су и сами одговори на питања доведени у питање, толико да је и *могућност* пружања одговора постала неизвесна. Наравно, то није нужно, нарочито не уколико се прихвати постмодернистичко плуралистичко гесло *anything goes*, при којем су сви одговори подједнако прихватљиви.<sup>55</sup> Поетика се – са свим својим теоријским и методолошким проблемима, али и потенцијалном да се подели на правце проучавања (аутопоетика, програмска поетика итд.) – свакако, није могла previdети, нити поштедети погледа кроз постмодернистичко увеличавајуће стакло и критичко преиспитивање појединих постулата. Како намере критике нису да неку научну дисциплину дискредитује, већ да је посредством претресања проблематичних сегмената побољша, поетика и бављење аутопоетиком и програмском поетиком постало је саставни део науке о књижевности. Из тог разлога, од огромног је значаја потпоглавље у којем ћемо покушати да представимо – за потребе овог рада – последње кораке које је поетика превалила на свом теоријском и методолошком путу до нових предмета проучавања. Плурализам је, подсетимо, проистекао из тога што су, у

---

<sup>53</sup> Фердинанд де Сосир је, почетком двадесетог века, својим студентима предавао да је читав језик саздан из разлика (примера ради, „топло“, „млако“, „хладно“) и да позитивних термина, који не би представљали разлику неком другом, напросто нема. Другим речима, држао је да „значење не зависи од референце на свет, па чак ни од идеје“, а то значи да „кад би ствари и појмови које језик именује већ постојали изван језика, речи имале своје тачне еквиваленте у свим другим језицима“ што, напросто, није био случај. У позадини де Сосировог поимања стајала је подела знака на *означитељ* (звук или визуелна представа поједине речи, слике или фразе) и *означено* (значење звука, визуелна представа, речи, слике или фразе), која у ретким приликама познаје изузетке. Његово становиште подстакло је струју мишљења у лингвистици, која се проширила далеко изван те дисциплине (в. Belsi 2010: 16-22).

<sup>54</sup> Према су се и постмодернизам и постструктурализам појавили у периоду од 1966. до 1968. године, постмодернизам не треба поистовећивати са постструктурализмом, пре свега јер се постмодернизам односи на „истовремену негацију принципа такозваног високог модернизма и различите облике асимилације [...] изабраних елемената авангардне традиције“, док је постструктурализам посвећен питањима „епистемолошког и онтолошког статуса теорије и науке књижевности“. Наравно, подударање појединих идеја – примера ради, идеје интертекстуалности, пастиша, колажа, дисконтинуитета, брисања жанровских граница и сл. – не треба да послужи као повод за поистовећивање ових појава. Постструктурализам би, тако, требало држати за појаву *комплементарну* постмодернизму (Буџинска и Марковски 2006: 367-368). Иначе, како је истакао Миливој Солар, почеци или прототипови „многих и разноликих схваћања књижевности и обликовних поступака у модернизму и постмодернизму [...] се такођер могу наћи у романтизму“ (Solar 2015: 184).

<sup>55</sup> Није јасно да ли је постмодернизам пуки продужетак модернизма, да ли је прошао или још траје, јер – како каже Кристофер Батлер у свом сасвим кратком уводу у постмодернизам – перспектива из које ће се посматрати „супротност између модерног и постмодерног“, у суштини, „у највећој мери зависи од вредносног система самог појединца“ (Batler 2012: 13). Сам Батлеров став је, јасно, прави пример постмодернистичког приступа, јер пружа могућност релативизације вредности.

постмодернизму, наука и уметност постали политични, претежно приклоњени политичкој левици, која се залагала за либералистичке принципе, а наговестио га је већ Т. С. Елиот, чије су се примедбе о проучавању књижевности односиле не само на „унутарњу анализу књижевнога текста, већ на свако критичко проучавање књижевности“ јер свако „проучавање књижевности може довести до неколико различитих и једнако исправних закључака“ (Petrović 2009: 55).

Политичност је, рекли бисмо, позивајући се на текст Кристофера Батлера, произашла из развијања снажне критичке самосвести према претходно конституисаним конвенцијама које су, постепено, престале да буду политички подесне. „Постмодернисти су“, писао је Батлер, „замерили модерним [...] због веровања да уметничко дело треба, на неки начин, да се обрати читавом човечанству, па, стога, треба да буде ослобођено политичких импликација које би доводиле до подела“. Постмодернисти су, наиме, схватили да је обраћање читавом човечанству – како у науци, тако и у уметности – напросто немогуће, јер нечији ће положај или припадност у најширем смислу бити погођени или изостављени. Проблем је, пак, настао када су се настојања постмодерниста у погледу проналажења појединачних проблема прелила на сваку социокултурну сферу, јер то је довело до тога да је средином 1970-их постало „тешко одредити шта је предмет интересовања постмодерниста“, да ли „стварање специфичне врсте (узнемирујућег) искуства у уметности или нових филозофских и политичких интерпретативних могућности које уметност отвара“. Интелектуална клима је, до почетка протеста студената 1968. године, била таква да је дошло до тога да је, у филозофији, у целости напуштен егзистенцијализам – чије су одлике, као што нам је познато, етичност и индивидуализам својствен периоду после Другог светског рата – и прихваћен поглед у којем је, превасходно, било скептицизма и антихуманизма. Ипак, временом, ауторефлексивност је превладала и врли нови постмодернистички приступ посветио се, умногоме, проналажењем мањкавости у себи самом. Из постмодернистичких напора су се, напослетку, издвојила два, парадоксално, универзална закључка – „да је универзална истина недостижна“ и да је, иако је све релативно изузев релативизма, „релативизам наша судбина“ (Batler 2012: 14; 16; 26).

У својој студији под насловом *Постмодерно стање (La condition postmoderne: rapport sur le savoir)* из 1979. године, Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard 1924-1998) је, под постмодерним, подразумевао неповерење које је у науци почело да се гаји према метанаративима (примера ради, Хегелова дијалектика Духа, Фројдова психоанализа, марксизам), док је модерна свака наука која средства за своју легитимизацију црпи из метанаратива. Природно, Лиотар је, потом, поставио питање о томе да ли је, и где, могуће пронаћи средства за стицање легитимитета после подозрења према метанаративима, на које је и сам, у студији, покушао да понуди одговор – бавећи се, превасходно, знањем. Лиотар је увидео да је постмодернизам пробудио „нашу осјетљивост за разлике“ и појачао „нашу способност подношења несумјерљивог“, јер је наука постала посвећена питањима на која одговора нема, утврђивању оправданости контроле, сукобљавању информација, прагматичким парадоксима и сл. Односно, наука је предложила „модел легитимности који није повезан с најбољом перформативношћу већ с разликом схваћеном као паралогија“<sup>56</sup> (Lyotard 2005: v-vi). То значи да је, због пропасти метанаратива, постало готово немогуће бавити се покушајем писања књижевне или културне историје, јер „нико са сигурношћу не може предложити

---

<sup>56</sup> У Лиотаровој теорији, паралогија се односи на процес континуираног стварања значења, у смислу у којем једно значење изискује стварање другог, које је с првим у директној или индиректној вези. Ипак, паралогија се, на овај начин одређена, може поистоветити са иновацијом. Лиотар је, због тога, нагласио да је потребно „правити разлику између праве паралогије и иновације“, тако што „ову потоњу захтијева или у сваком случају користи сустав како би побољшао своју учинковитост“. Будући да се Лиотар служио Витгенштајновом филозофијом о језичким играма, може се рећи да је иновација задужена за помаке у правилима „језичке игре умјетности“, а паралогија за „помаке и промјене који ће укинути правила игре“. Другим речима, иновација „рафинира учинковитост система, док паралогија мијења правила игре у прагматици знања“. Ипак, не може се сасвим спречити да се паралогија претвори у иновацију и *vice versa* (Lyotard 2005: 90; Krivak 2005: 102-103).

хегелијанску секвенцу описивања органског откривања догађаја кроз време, нити иманентни однос међу феноменима у времену, онако како се то радило у маниру класичне *Geistgeschichte*“ (Simpson 2008a: 49).

Филозоф Маријан Кривак (1963), аутор поговора Лиотарове студије, нагласио је да се постмодернизам, каквим га је поимао Лиотар, надовезује на „цјелокупно наслеђе модерне“, али тако што „раскида с њезином логиком сталнога напретка“, која је још један метанаратив. Ипак, за Лиотара, постмодернизам није историјски период, он „није нова епоха нити у смислу једног кохерентног програматског иступања које би излазило из оквира фрагментираности властитих облика појављивања“. Такво поимање је, рекли бисмо, парадоксално, јер – уколико је постмодернизам некохерентан и фрагментиран, то би значило да се о њему, уопштено, не може ни говорити. Другим речима, о њему би се могло говорити уколико постоји макар елементарна кохерентност и потенцијал за категоризацију као целине. Но, како је казао Кривак, Лиотаров постмодернизам наступа „након 'краха' што су га доживјели сви пресудни постулати модернизма на политичком пољу“, пре свега, постулат „еманципације човјечанства“ због недаћа попут појаве концентрационих логора, економских криза и слома марксистичке идеје о социјалистичкој утопији; због краха три најснажнија метанаратива – метанаратива о (1) еманципацији човечанства (просветитељство), (2) телеологији духа (идеализам) и (3) херменеутици смисла (историзам) (Krivak 2005: 102-103).

Линда Хачн (Linda Hutcheon, 1947) је, још 1988. године, у утицајној студији *Поетика постмодернизма (A Poetics of Postmodernism)*, приметила да је постмодернизам „противречан феномен, који користи и злоупотребљава, примењује и подрива оне појаве које доводи у питање“, који: „не може напросто бити синоним за савремено“, који је „историјски и неизбежно политичан“ и који је, заправо, својствен Европи, Северној и Јужној Америци (Hutcheon 1988: 3; 4).<sup>57</sup> Потом, у зборнику који је публикован 1993. године, Хачнова је, у предговору, писала да је постмодернизам почео после 1960-их и да се дао приметити у „културним феноменима који су одликовале одређене карактеристике, попут рефлексивности, ироније, пародије а често и укрштање конвенција оног што је популарно са "високом уметношћу". Том приликом је, такође, истакла и да постмодерни приступи, у оквиру "студија културе" (које су, у то време, још биле новотарија), не поседују неку посебну методологију, али инсистирају на истицању парадокса, двосмислености, неодређености у тековинама периода прве половине двадесетог века, не би ли показали да су „једиство, ред, апсолут и рационално“, као и „Истина, Лепота, Доброта“ пуки привиди (Hutcheon 1993: vii-ix). Наравно, не треба превидети да су „радикални скептицизам, релативизам и ново схваћање традиције“, у суштини, исход изгубљеног поверења у „све идеологије, у филозофске суставе, па чак и у могућности било какве на знаности засноване синтезе која би омогућила неки свјетоназор“ (Solar 2015: 312).<sup>58</sup>

Што се поетике у постмодернизму тиче, пре свега треба рећи да су се, у светској књижевности, назнаке постмодернистичке поетике појавиле још почетком шездесетих година прошлог века (Perišić 2007: 48). Постмодернистичкој поетици, Линда Хачн је, у својој студији, приступила као „отвореној, увек променљивој теоријској структури којом руководимо и

<sup>57</sup> У терминима филозофије науке, постмодернизам се, приметила је, такође, Хачнова, не може назвати парадигмом – чак ни у смислу у којем ју је схватао амерички филозоф Томас Кун (Thomas Samuel Kuhn, 1922-1996) – јер је контрадикторан и користи се структуром и логиком система којем приступа критички (Hutcheon 1988: 4).

<sup>58</sup> Могло би се рећи да је у постмодернизму наступило ничеанско превредновање свих вредности, међутим, како постмодернизам није понудио нове вредности већ претежно критику старих, такво тврђење није најпримереније. Линда Хачн је навела да би поетика постмодернизма требало да се позабави парадоксима попут оног који прави Лиотарова теза о томе да постмодернизам не подлеже мета-наративима и оног који праве Фукоове ране епистемичке тезе против тоталитаризма. Наиме, и једна и друга су „надмоћно порицање надмоћи, кохерентни напади на кохезију, есенцијализујући изазови есенцијализму“, односно критике система које и саме полазе од тог система (Hutcheon 1988: 20).

културним знањем и критичким делатностима“. Посреди је, дакле, поетика „не у структуралистичком смислу те речи“, већ поетика која „надилази науку о књижевном дискурсу и залази у студије културне праксе и теорије“. Такође, додала је Хачнова, и уметност „и теорија о уметности (и култури) би требало да буду део поетике постмодернизма“ (Hutcheon 1988: 14).

Није нарочито компликовано пронићи у то да и проучаваоци „културе“, попут Хачнове, подлежу променама које су дошле са постмодернизмом – конкретно, променама са којима се релативизују и мењају конвенционално прихваћена схватања појединих појмова, појмова попут поетике, која је превалила дуг пут од начела књижевне продукције и поимања те продукције, поимања самог писца и природе његовог прегалаштва, до не најодређеније делатности у „студијама културне праксе и теорије“, у чији домен се могу уврстити и уметност и „теорија о уметности (и култури)“.

Постмодерни мислиоци су, дакле, зачели сумњу у метанаратив реализма, у „утешну сигурност“, у категорије етичког, онтолошког и епистемолошког, у универзално, у хијерархију и све дотад прихваћене системе мисли. Ипак, истакао је Батлер, „кроз одбијање да крочи унутар било ког постојећег система, или да га прикаже на било који начин осим као разигран или недокучив, постмодернизам мора и да порекне могућност стварања сопственог система, а да тиме не изда сопствене премисе“ (Batler 2012: 39).<sup>59</sup>

Самим тим, постмодернистичку критику нису могли да избегну ни приступи у науци о књижевности, која је била принуђена да почне да размишља у терминима методолошког плурализма, плурализма тумачења и, природно, легитимности тих тумачења.<sup>60</sup> Нико није могао рећи да неко од тумачења није тачно, већ да је, једноставно, мање вероватно од осталих. У науци о књижевности се, скоро ниоткуда, појавило прегршт понуђених интерпретација – од психоаналитичких и формалистичких, преко структуралних и семиолошких, до постколонијалних, феминистичких, родних и др.

Поетика је почела да се посматра што у појмовима синонима за метод поједине дисциплине – као још један од могућих приступа – што у појмовима посебних метода науке о књижевности и/или предмета науке о књижевности. Као предмет науке о књижевности, поетика се могла проучавати на нивоу поетике писца (примера ради, поетика Ива Андрића или поетика Милоша Црњанског) и специфично (аутопоетика, теоријска и експлицитна или програмска поетика, метапоетика, иманентна поетика и сл.), а масовна продукција дела која су, према процени научника, изискивала анализе аутопоетике и програмске поетике, само су додатно легитимизовала неопходност за прихватањем нових приступа у науци о књижевности.

---

<sup>59</sup> У својим публикацијама, Емил Сиоран је показао да је постмодернистички стваралац, између осталог, и тиме што је понудио бројне критике и преиспитивања појединих система (религија, књижевност, филозофија, језик и сл.), али се свог става да не намерава да направи систем држао доживотно. Да Сиоран, суштински, може да се сврста у постмодерне мислиоце показаћемо у поглављу о његовом схватању процеса писања, као саставног дела самог књижевног стваралаштва.

<sup>60</sup> Кад је о самој књижевности реч, Миљивој Солар је писао да су „многи књижевни критичари и теоретичари покушали описати постмодернизам донекле и у смислу књижевног правца или као једно стално присутно 'лице модернизма'“. Премда у постмодернизму, као књижевном правцу, нису публиковани књижевни манифести, публикована су књижевна дела у којима су се поједини књижевни поступци користили довољно често да би могло да се дође до закључка да је посредни промена која је наступила у читавој књижевности. Наиме, за књижевност постмодернизма значајно је „увјерење како више немају смисла не само разлике међу жанровима него и разлике између знаности или филозофије и књижевности, као и разлике између високе и тривијалне књижевности“, али је значајније то што су превагнула настојања да се потисне уверење да су „оригиналност и новина“, заправо, „несумњиве вриједности“ (в. Solar 2015: 312). Такође, политичност постмодернизма довела је до тога да књижевност настаје „са свешћу да је свако писање контекстуални чин“ (Perišić 2007: 47). Примера ради, опус америчког књижевника Томаса Пинчона (Thomas Pynchon, 1937) почевши од приповедака и првог романа – који су, касније, надахнули десетине других књижевника да пођу тим путем – одликују параноја, плурализам перспектива и жанровских специфичности, радикални скептицизам, подједнако позивање на научне и ненаучне тезе (нпр. физика, математика, механика, нумерологија, астрологија, херметизам), фрагментарност, мистификација, неконклузивност и томе слично.

## 1.10. ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА И АУТОПОЕТИКА

Летимичан поглед у прошлост, у поглавље у историји поетике подстакао нас је да се сложимо са Лубомиром Долежелом у погледу тога да „поетика као истраживачка традиција не следи кривудава пут културне промене“, већ „негује логички и епистемолошки континуитет, непрестано преиспитујући свој појмовни систем и методолошка начела“, те је, у том смислу, историја поетике, пре свега, „историја хипотеза, теорија, метода опажања и анализе настанка неког појма и његове промене“. Због тога, како је констатовао Долежел, као и наука о књижевности, „поетика представља изазов свим облицима културе и академске ограничености“, а то је, рекли бисмо, најбоље показано бављењем аутопоетиком и програмском поетиком, које су своје место у науци о књижевности пронашле захваљујући постмодернистичким напорима, како у књижевности, тако и у науци (Doležel 2013: 15; 17).<sup>61</sup>

Досад смо, претежно, писали о поетици као приступу, као методу науке о књижевности. Почевши од постмодернизма, пажња истраживача књижевности посвећује се димензијама поетике који се, претходно, нису налазили у жижи истраживачког интересовања, јер – како је казао Новица Петковић у раду из 1988. године – „само проучавање поетике у приметној мери зависи од стања у књижевној уметности“ (Петковић 1988: 11). Почела је, дакле, да се проучава поетика, али не у традиционалном смислу, који се тицао каквоће књижевног текста, него у смислу који је у проучавање, поново, укључивао писца или пишчеве текстове о његовом писању и публикацијама. Тврди биографизам, својствен позитивистичком правцу, такође је смењен блажим, који – у складу са постмодернистичким схватањима – ни на који начин није тврдио да се у биографији аутора у ширем смислу сасвим сигурно скривају одговори на питања о делу, већ да је то, једноставно, могуће.

У истом раду, Петковић је навео да је коначни крах нормативне поетике навео писце да „сами разјашњавају шта би била њихова засебна поетика“, али и „како би њихове текстове ваљало читати“. Књижевници су, тим поводом, почели да пишу и публикују манифесте и текстове у којима су сажимали своја схватања књижевног стварања и својих списа. Ипак, како је истакао Петковић, манифести као „књижевни немају велику вредност, али су и као теоријски очигледно непоуздани“ (Петковић 1988: 9). Манифести, у суштини, и не би требало да се проучавају као књижевна дела, јер аутор их, нужно, са тим науком и не ствара, нити као књижевнонаучни текстови, те им се теоријска непоузданост – изузев у терминима филозофије науке – и не може замерити. Наравно, не може се рећи ни да манифести нису, макар у неком виду, књижевни текстови, али и књижевнотеоријски, јер начин на који су срочени сведоче о књижевном језику, а садржински се тичу проблема у теоријској сфери.

Приступ самој поетици као постојаном сегменту науке о књижевности кристалисао се после постмодернизма – уколико прихватимо да је, уопште, прошао – и усталио у књижевнонаучном дискурсу. Александар Јерков је, као и Новица Петковић пре њега, навео да

---

<sup>61</sup> Игор Перишић је приметио да писци књижевности какву бисмо категорисали као постмодернистичу, у књижевност вратили „оно што је Хенри Џејмс хтео да избаци – поетику у дело“, а то значи да је задатак приповедања померен са приповедања о стварности, на исказивање о исказима, на писање „о проблематици опхођења с језиком, о семиотици искуства“. Другим речима, задатак књижевности је постао да се пише о механизму који се скрива иза кулиса књижевне продукције. Тиме, писац „хоће да увери читаоца не како су његове личности стварне, већ настоји да покаже њихову измишљеност, конструисаност, фиктивност“. Писац постмодернистичке књижевности покушава да постигне то да самосвест његовог стваралаштва, односно аутопостичност, постане најочљивија одлика његове поетике. Такође, треба рећи да „постмодернистичка књижевност настаје са свешћу да је свако писање контекстуални чин“, да се не може, напросто, писати као да књижевност квалитет не црпи ни од чега из стварности, ма о којој сфери стварности да је реч (Perišić 2007: 46; 47; о схватањима Хенрија Џејмса в. нпр. Stone 2013: 440-463). Повежемо ли Перишићеву перспективу са Лиотаровом, могли бисмо да кажемо да писци, у суштини, раскидају са метанаративом приповедања о стварности, не би ли приповедали о приповедању о стварности као проблематичном и нимало једноставном колико се то, у модернизму, чинило.

„поетика више није скуп својстава књижевног дела већ систем знања о тим својствима“, при чему је, ипак, потребно признати да постоји поетика „као врста тумачења књижевности и поетика као својство књижевног дела“, који се разликују „по томе што је у првом случају реч о теоријској рефлексiji, у другом о иманентном својству“. Поново је, дакле, посреди служење *једним* термином који је, увелико, бременит историјском полисемијом, будући да другог термина, напосто, нема: поетика као један од приступа науке о књижевности и поетика као предмет бављења науке о књижевности. Поменули смо, на почетку, да Јерков прави разлику између *теоријске* и *иманентне* поетике.<sup>62</sup> Теоријска поетика је „поетичко мишљење о књижевности изражено изван књижевног дела“, које „мора да задржи одређена својства теоријске рефлексije“, будући да „теоријска поетика не обухвата лаичке судове или колоквијалне изјаве о поетици“, док иманентна поетика, једноставно, подразумева „поетичка својства самих књижевних дела“. Јерковљевој дистинкцији, пак, не подлежу текстови попут књижевних манифеста из периода авангарде, који „истовремено имају теоријски облик и иманентна уметничка својства“, те је потребно послужити се новим термином – *програмска* поетика (Јерков 1997: 20-21; в. Јерков, 1992: 226-227; уп. Perišić 2007: 22).

У раду, прихватићемо термин *програмска поетика*, премда у нешто ширем смислу, пре свега јер ће послужити као категорија у коју ћемо уврстити интервјуе у којима је Емил Сиоран пружио увид у природу свог стваралаштва, што као процеса, што као коначног производа. Такође, програмска поетика делује смисленије од синтагме теоријска поетика јер је, у терминима приступа науке о књижевности, реч о плеоназму, имајући у виду да је свака поетика, по себи, теоријска.

О поетици каква се, обично, обелодањује у публицистици – у манифестима, есејима, трактатима и сл. – писао је, према теоретичару књижевности Игору Перишићу, и Цветан Тодоров, наглашавајући да је то поетика која се, недвосмислено, „налази изван књижевног дела“, али се у њој, у „програмској поетици, преклапају [...] теоријска и иманентна поетика“. Ова поетика још је позната и као *манифестна* и *формулисана поетика*. Оно што је од велике важности јесте то да се, како каже Перишић, „у програмској поетици рационализују проблеми књижевног стварања, а све се то ослања и на општа теоријска размишљања и на конкретну књижевну праксу“. Писци, дакле, у својим програмским текстовима и интервјуима могу показати да су своје поетике конструисали пошавши од принципа који, рецимо, нису у директном односу са књижевношћу, али су на њу утицали. Наравно, у виду треба имати и да „експлицитни искази и имплицитна 'навођења на поетику' не морају бити релевантни за одређивање именентне поетике дела“. Потоње је посреди када су пишчеви наводи и стилске фигуре искоришћени иронијски, не би ли намерно читаоца одвратили од 'праве' илити иманентне поетике (Perišić 2007: 23).<sup>63</sup>

Премда се о програмској поетици може писати као о *манифестној*, делује да не можемо да не нагласимо да, ипак, *постоји* разлика између поетике и књижевних манифеста. Наиме, писци о својој поетици могу писати у манифестима, али поетика је, *per se*, од манифеста другачија, пре свега јер је реч о систему који је – иако може изгледати смислено и целовито – прилично нестабилан. Своју нестабилност поетика, као нацрт о начину писања, дугује својој спекулативној природи, али и природи књижевне уметности у којој, напосто, нема ничег дефинитивног у погледу начина њеног произвођења. Барем не након краха последњих

<sup>62</sup> Иманентна поетика, за разлику од програмске поетике, од истраживача очекује да до ње допре посредством анализе појединачних књижевних дела, односно да темеље својих проучавања постави емпиријски. До иманентне поетике се, у суштини, може доћи проучавањем делова текста који је, по природи, књижевни, поетски, а не поетолошки (в. Perišić 2007: 24).

<sup>63</sup> Мишљења смо да програмска поетика, у смислу у којем се тим термином служи Цветан Тодоров, а која се односи искључиво на књижевна дела – *није* поетика, него *план* поетике, онако како о њему сведочи сâм аутор у публикацијима и изјавама. Наравно, наведена сасвим ситна логичка и термилошка непрецизност неће довести до тога да, за потребе овог рада, понудимо нови, примеренији термин. Није немогуће, додуше, да ћемо то учинити у неком наредном раду.

нормативних поетика, попут оне из периода класицизма, коју је сажео и систематизовао Никола Боало.

О потреби да се поетика не поистовећује са манифестима писала је Мери Ен Коз (Mary Ann Caws) у уводу у хрестоматију манифеста коју је приредила, почевши од симболизма, па до последњих деценија двадесетог века. Како је приметила Козова, за разлику од поетике, манифести „обично обзнањују оно чему желе да се супротставе, оно што желе да напусте, да одбране, да промене. Њихов опозициони тон састављен је од противљења“. Такође, манифест „у своју средину уграђује сопствене услове рецепције, показује публици како да реагује на оно што је чула или видела“ (Caws 2001: xxiii). Поетика, као што смо показали у кратком приказу њене историје, никада није говорила „тоном противљења“, нити се старала да публика стекне увид у перспективу која представља предуслов за читање неког текста или неке нарочите врсте текстова. Поетика се, с друге стране, старала за промене у књижевној историји, тако што их је сама покретала, намећући потребе за раскидом са претходним начинима књижевне продукције – на прелазу из ренесансе у барок, из барока у класицизам, из класицизма у *Sturm und Drang* и романтизам, из романтизма у реализам и сл.<sup>64</sup>

Кад је о аутопоетици реч, о њој се може говорити уколико се, најпре, направе два ограничења: **(а)** теоријско и **(б)** књижевноисторијско. Игор Перишић, на чију ћемо се студију претежно позивати пишући о аутопоетици, навео је да се под **(а)** теоријским ограничењем, заправо, значење термина иманентна поетика сужава и постаје специфичније. „То је поетичка самосвест присутна у тексту“, а њено појављивање „може бити и експлицитно и имплицитно, јер и имплицитна поетика није 'случајна' већ је интенционално присутна“. Аутопоетика, тиме, обухвата оне поетичке особине текста „које дело пројектује само на себе“, а то значи да је она од иманентне поетике наглашенија. Прецизније, писао је Перишић, иманентна поетика „обухвата све поетичке принципе по којима је дело настало, а аутопоетика само оне о којима се у тексту прича, било експлицитно путем исказа, било имплицитно путем метафоричке употребе језика“. У суштини, аутопоетика се односи на делове текста у којима сâм текст, на упадљив начин, говори о својој поетици. Притом, за разлику од иманентне поетике, којој интенционалности недостаје, аутопоетика „подразумева свест о сопственој присутности у тексту“. Под **(б)** књижевноисторијским ограничењем се, пак, подразумева позиционирање аутопоетике у одређени контекст, у одређеном књижевноисторијском периоду. Наравно, навео је Перишић, реч је о постмодерном периоду, што значи да је аутопоетика „самосвест у постмодернистичкој књижевности“, похрањена у одређеном „слоју“ књижевног дела (Perišić 2007: 27-30). Из перспективе Цветана Тодорова, који је сматрао да „поетика не проучава овај или онај фрагмент дела, него оне апстрактне структуре које назива 'описивање', или 'радња', или 'приповедање““, аутопоетика би била приступ дела сопственим апстрактним структурама (Todorov 1986: 15).

Јасно је, дакле, да аутопоетика у поједином делу, као и сâм постмодернизам, „пати“ од опсесивне ауторефлексивности, којој је циљ, природно, да преиспита саму себе, вредности језика помоћу којег је конструисана, али не да би из тога нешто нарочито произашло. Понуђен систем мисли у тексту преиспитује се помоћу неког другог или тог истог али се, напослетку, не нуди нов систем, те се стиче утисак да је дошло до повратка духа античке филозофије делања, у којој се дела ради самог делања, односно – преиспитује ради самог поетизованог преиспитивања, не би ли се демонстрирала могућност за самосвест у књижевном делу и могућност да се, оно само, доведе у питање, као и сама уметност којој припада. Оваква општа

---

<sup>64</sup> Постоје, разуме се, перспективе супротне овој коју је објаснила Козова. Примера ради, Доналд Везлинг (Donald Wesling) је држао да поетика није толико другачија од манифеста, будући да се „поетика углавном може пронаћи у оштријим манифестима“, који су „историјски и хеуристички“, који писцима, као и поетике, „одређују начин на који ће делати“, а читаоцима уједно показују „која сочива да ставе не би ли дело вредновали на прави начин“ (Wesling 1980: 104). Оправдано је, овде, поставити питање да ли је и даље реч о поетици уколико се текст обраћа и публици, јер поетике су, по правилу, намењене ствараоцима књижевности, а не њеним уживаоцима.

сумња књижевности у саму себе у суштини је сумња у њену оправданост, а из ње проистиче, писао је Перишић, и сумња у „могућност да се сазна и онтолошки верификује стварност“ (Perišić 2007: 32-33).

Треба, такође, навести да се о аутопоетици може размишљати на три начина. Перишић истиче да је (1) аутопоетика у ужем смислу, заправо, „самоодређење матичног књижевног текста“, потом да је (2) жанровска аутопоетика „одређење, проблематизовање, коментарисање жанра у којем текст настаје“, али и да (3) аутопоетика може да изађе „из уског оквира своје дефиниције, 'ширећи' се на целокупан корпус књижевности“ (Perišić 2007: 58). Служићемо се, очигледно, стварно сложеним термином, који нам пружа предиспозицију да се њиме служимо у различитим аналитичким околностима. У овом раду, имајући у виду ширину Сиоранових схватања сопственог стваралаштва, биће прилично проблематично барем једном не писати о аутопоетици у сваком смислу, јер у његовим делима, као што ћемо показати у предстојећим поглављима, постоји довољно простора за проучавање на сва три нивоа значења.

У домену методологије, за проучавање програмске поетике важно проналажење и пажљиво анализирање текстова у којима је аутор изнео своје мишљење о сопственом стваралаштву, потом и проучавање порекла и међусобног односа његових идеја, не би ли се проникло у начин на који је из њих проистекла ауторова поетика и како је она у пракси примењена. Не би ли се то постигло, треба посегнути за другим доступним методама и приступима који су на располагању истраживачима књижевности – примера ради, за мекшим биографским методом, структуралистичким, психолошким или психоаналитичким приступом.

За проучавање аутопоетике је, пак, важно да се „приликом испитивања пажња усредсређује на конкретни феномен који је предмет анализе“, а тај предмет је „само књижевно дело“. Наиме, потребно је „строго водити рачуна о томе шта у делу пише, а пишчеви поетички коментари који се не налазе у самом делу остављају се по старни“, да би се њима позабавила анализа програмске поетике. Јасно је, исто тако, да ће на аутопоетичку анализу и „хеуристичку апаратуру“ утицати услови у самом делу, с обзиром на то да „методи истраживања“, нагласио је Перишић, настају „тек у сусрету са конкретним делом“; односно, они „настају на основу 'материјала' из њега“. У аутопоетичкој анализи се, стога, може посегнути за феноменологијом, наратологијом и Деридином теоријом деконструкције. Феноменологија би, рецимо, била задужена за проналажење различитих слојева у делу, наратологија за откривање тога „ко говори у тексту“, а потом и „ко то види“, да би деконструкција, коначно, испитала „разлике између онога што текст 'хоће' да каже и шта говори, односно шта скрива“ – а свим поменути приступима „заједничка [је] једна врста феноменолошке редуције: постструк-туралистичко 'све је текст' не разликује се много од феноменолошког погледа у саму ствар, само што феноменологија редукује а деконструкција тако редукован предмет продукује“. <sup>65</sup> Циљ аутопоетичке анализе јесте откривање „иманентне структуре која је друго име за оно што јесте књижевно дело само по себи“, а која „може бити и експлицитно формулисана и имплицитно присутна“ (Perišić 2007: 55).

На крају, нагласили бисмо да аутопоетика, према Перишићевом мишљењу, „може бити 'права' и 'лажна““, тако да се прва „поклапа са наглашено видљивом иманентном поетиком“, а друга „у себи садржи и игре приповедачког и гласа имплицитног аутора који некад заведе на погрешан пут“. Односно, аутопоетика може бити „права“ и „иронијска“, она која стварно сведочи о ауторорефлексивном односу текста самог према себи и она која сведочи супротно од

---

<sup>65</sup> Критике феноменолошког приступа постарале су се да феноменолошка теорија, данас, не заузима значајно место у књижевнотеоријским проучавањима. Једна од јачих критика гласи да, у домену аксиологије, феноменолог ни на који начин не може показати да је ауторов аутопоетички исказ релевантнији или увиђајнији од исказа читаоца или истраживача. Ауторов исказ је, у том погледу, интерпретативна структура чије је порекло у језику, а која – као ма која друга структура – не полаже право на истину или, пак, право, тачно тумачење појединог текста.



онога што је заиста посреди, али „у себи садржи и позитиван одраз онога што се иронизује“ (Perišić 2007: 87).

## II

### БИОГРАФИЈА ЕМИЛА СИОРАНА И ПОСТАНАК „ЛИРИЗМА ПАТЊЕ“

Ко Сиоран јесте зависи, у великој мери, од његовог одбијања да буде оно што је био и његове аспирације да буде оно што није.

(Zarifopol-Johnston 2009: 40)

Само једна биографија би требало да постоји: биографија наших болести.

(Cioran 1998: 286)

#### 2.0. О ПРИСТУПУ БИОГРАФИЈИ И ПОЕТИЦИ ЕМИЛА СИОРАНА

Од максима које је француски моралиста Франсоа де Ларошфуко (François de la Rochefoucault, 1613-1680) иза себе оставио, а које се тичу човекових стваралачких способности, његових талената, одвојили бисмо следећу, јер сматрамо да ће послужити као прикладан лајтмотив овог поглавља, које се тиче ауторске биографије Емила Сиорана: „Има рђавих особина које стварају велике таленте“ (Larošfuko 2002: 68). Притом, одмах ћемо се оградити од вредносних конотација Ларошфукоове максиме тако што ћемо нагласити, а потом и показати, да је Сиораново стваралаштво пропраћено „рђавим особинама“ у најширем смислу које је *sâ*m приписивао себи, а без којих, мишљења смо, приступ његовом делу не би имао предиспозицију да стреми потпуности.

Поглавље је посвећено биографији Емила Сиорана и постанку његове поетике у ширем смислу, коју ћемо, у коначници, пробати да што верније (ре)конструирамо тако што ћемо покушати да је систематизујемо и повежемо поједине идеје о поетици у кохерентну целину.<sup>66</sup> Под поетиком ћемо, у овом поглављу, подразумевати Сиораново схватање књижевности, писања као делатности и писања као ауторског процеса стваралаштва, које није присутно у конкретним делима, већ у његовим сведочанствима која је изнео *sâ*m – примера ради, у писмима – или која су забележили они који су се бавили његовом биографијом, од њега самог или његове партнерке, Симон Буе, или детаљима из његове биографије, његовим дневником или кореспонденцијом. Поглавље је мотивисано мишљењем да увид у биографију овог ствараоца може да буде од помоћи при бављењу његовом поетиком, уопште, а потом, прецизније, и аутопоетиком и програмском поетиком, тако што ће се, из етапе у етапу његовог живота, посебна пажња посветити факторима који су, врло вероватно, довели до постепеног и поступног формирања његове поетике. Мишљења смо и да повезивање Сиоранове биографије са формирањем његове поетике у ширем смислу – коју ћемо, касније, назвати „лиризам патње“ пошто ту синтагму поткрепимо објашњењем – потенцијално може помоћи проучаваоцима у проналажењу смислених тумачења његовог дела, као што је то случај са студијама о Чарлсу Дикенсу (Charles John Huffam Dickens, 1812-1870), Френсису Скоту Фицџералду (Francis Scott

---

<sup>66</sup> У теоријско-методолошким терминима, када је реч о систему мисли који ни у једној публикацији није представљен на мање-више јасан и кохерентан начин, попут поетике Емила Сиорана, могло би се, заиста, поставити питање јесу ли покушаји *реконструкције* тог система, заправо, његова *конструкција*, стварање система који, претходно, није експлицитно постојао из већ постојећих, понуђених компонената. Из тог разлога, конструкцију и реконструкцију подвешћемо под један термин, а то је „(ре)конструкција“, јер у себи садржи и један и други термин, чиме обухвата оба значења.

Key Fitzgerald, 1896-1940), Ернесту Хемингвеју (Ernest Hemingway, 1899-1961) или Џону Стајнбеку (John Ernst Steinbeck Jr. 1902-1968).

То значи да ће поглавље бити посвећено пре свега личним, а потом друштвеним и културним (не)приликама које су наступиле у животу аутора и које су га, врло вероватно, понукале да створи сопствену поетику, сопствену идеју о књижевности и да је, у складу с њом, ствара и публикује. Другим речима, у овом поглављу представимо **(а)** временски период живота Емила Сиорана који је претходио публикавању његове прве књиге на француском језику, јер – током тих година – Сиоран је, пишући и публикујући, створио своју поетику, те је из свог матерњег, румунског језика, пренео у француски језик и прилагодио је њему и **(б)** верну (ре)конструкцију његове поетике у ширем смислу. Такође, разлог за то што ћемо се период пре публикације првог дела на француском сматрати референтним јесте што је Сиоран, до тада, увелико подигао своју поетику и, просто, превазишао писање о проблемима који су га, суштински, формирали, а више о апстрактној димензији порекла свих проблема – о трагедији човека као бића, независно од националне припадности, историје, друштва и културе и сл. (Zarifopol-Johnston 2009: 15). У виду, притом, треба имати да је Сиоран – како је казао Еуђен Симион, са којим се слажемо – „тајни писац“ јер о њему знамо „у суштини, јако мало ствари“, будући да никада „није дизао галаму око своје биографије и није волео да излази у јавност“ (Симион 2019: 290; види и 293; 311-312). Самим тим, покушаји да се проникне у то како је постао писац који је постао и *шта* је довело до тога да његова поетика постане онаква каква је била, неће бити нарочито једноставни. Бићемо принуђени да у обзир узмемо податке из различитих извора, али и да пажљиво посветимо колико главним догађајима, који су ваљано документовани, толико и детаљима о којима има мало података или о којима је он, сâм, говорио или писао.

Да ли је дошло до промене његове поетике – у смислу иманентне поетике – у прелазу са румунског на француски језик, као језик на којем су дела написана, неће бити питање на које ћемо настојати да, у овом раду, пружимо одговор, јер рад је посвећен не његовој иманентној поетици, већ његовој аутопоетици и програмској поетици. Проучавање периода пре појаве *Кратког прегледа распадања* (*Précis de décomposition*, 1949) и периода у којем је ова књига књига публикавања, а не читавог Сиорановог живота може се допустити јер су, мишљења смо, његова аутопоетика и његова програмска поетика, од формативног периода до публикавања његове последње књиге и давања интервјуа, остала *конзистентна*, што проистиче из њене *репетитивности* из дела у дело (Danojlić 2019: 131; Elias 2005: 54).

Приступ попут овог, по узору на Нови историзам и идеју дискурзивне праксе француског филозофа и историчара Мишела Фукоа (Michel Foucault, 1926-1984), покушава да у књижевно дело проникне помоћу упознавања са историјским чињеницама из живота самог аутора. У науци о књижевности, такође, постоје приступи који се од оваквог становишта дистанцирају и истрајно га критикују, инсистирајући на унутарњем, иманентном и формалистичком приступу – на тумачењу самог текста, без посезања за изванкњижевним, или не књижевним изворима. Примера ради, у двадесетом веку, истицали су се приступ руских формалиста, Нова критика и структурализам (в. Vužinjska & Markovski 2006; Solar 2012). Наш приступ, пак, одликују ове почетне премисе:

**(а)** да је биографија Емила Сиорана којом ћемо се користити, као вид личне историје, текстуалне природе и да, самим тим, „дели судбину“ са сваком другом историјом (обременена је дисконтинуитетом, противречностима, неправилностима и сл. али то, ни на који начин, не значи да је она, на нивоу грађе, за потребе овог рада неупотребљива; напротив, свака од наведених негативних карактеристика суштински је својствена свакој историји и, природно, незаобилазна у њеном проучавању),

**(б)** да се биографија, као текст, подложна читању и, истовремено, интерпретацији која се, мање или више, *може* приближити најсувислијем, најпримеренијем тумачењу тог текста, али не и стању ствари у самој историји, изван текста,

(в) да, због тога што је Сиоранова биографија, као његова лична историја, доступна само у форми текста, не постоји предиспозиција да се допре до значења које није настало у тумачењу његове историје као текста, то јест не постоји предиспозиција да се допре до објективног сазнања о правом стању ствари у његовом животу,

(г) да ће Сиоранова поетика (као кровни термин, под којим се скривају и програмска поетика и аутопоетика), коју ћемо представити на крају поглавља, бити производ наше (ре)конструкције полазећи од доступних нам података, повезана са тим подацима,

(д) да је Сиоранова биографија, самим тим што се тумачи као текст, повезана са поетичким начелима која смо полазећи од ње (ре)конструисали, а којима се он служио у стварању књижевних текстова, односно, са самом њиховом аутопоетиком,

(ђ) да самим стварањем како-тако кохерентне слике о његовој поетици повратно стварамо његову стваралачку биографију,

(е) да једино оно што нам је од биографских података доступно може да нам буде од помоћи при (ре)конструкцији Сиоранове поетике, а то значи да, напосто, у обзир неће бити узети наводни или претпостављени мотиви, мисаони процеси, расположења, различита стања свести и томе слично (в. Montrouz 2003: 112-114; Гринблат 2011: 22-24; Фуко 1998).

Извори за истраживање животописа Емила Сиорана нису нарочито бројни јер се, у науци – како на светској академској позорници, тако и на домаћој – научници најчешће баве филозофском димензијом његовог дела. Разлога за изостанак изобиља извора о његовом животу, као и наводних разлога, пак, има много и превасходно су пореклом аксиолошки, проистекли из неслагања са неким од ставова које је Сиоран понудио у својим публикацијама.

Песник Душан Симић (познатији као Чарлс Симић, односно Charles Simic, 1938) је, у приказу Сиоранове биографије коју је написала, али не и за живота довршила, Илинка Зарифопол-Џонстон (Ilinca Zarifopol-Johnston, 1952-2005), а којом ћемо се, као извором, служити у овом раду, навео да је повод за зазирање од Сиорановог опуса, свакако, „резултат његове бескомпромисне мрачне визије човечанства; његове денунцијације хришћанства и филозофије [који, *Б.Т.*] понекад делују као бунцање неког лудака“.<sup>67</sup> Симићево запажање, заправо, није неутемељено, јер Сиоран је, због својих субверзивних тенденција, али и због форме за коју се определио, поређен и са немачким филозофом Фридрихом Ничеом.

Филозоф Костика Брадацан (Costică Brădăţan) назвао је Сиорана „есејистом из најбоље француске традиције“ и навео да је он, у поређењу са Ничеом, „само мрачнији и [има, *Б.Т.*] бољи смисао за хумор“.<sup>68</sup> Сиораново стваралаштво са Ничеовим поредио је и филозоф Петер Слотердијк (Peter Sloterdijk, 1947), који је мишљења да је Сиоран, пошавши од Ничеовог опуса и његовог наслеђа, уобличио оно што је немачки филозоф настојао да разобличи, а то је филозофија „чистог ресантимана“. Тиме, Слотердијк је настојао да наговести да се у његовим фрагментима „егзистенијализам јогуњења немачког порекла – заобилазећи француски егзистенијализам отпора, који је Сиоран презирао као плитку моду – претвара у крипто-румунски и дачанско-богумилски обојен егзистенијализам неизлечивости“.<sup>69</sup> Имајући у виду да се, само из оваквих, сведених опсервација (дакле, без ближег приступа Сиорановом делу и сазнања о његовим схватањима о постојању, човеку, богу и религији, продужавању врсте и сл.) може дедуковати да се није могао назвати најоптимистичнијим аутором, мишљења смо да не треба да чуди чињеница да он, да његов живот – макар ради популаризације његовог рада – није нарочито надахнуо биографе да се њиме баве (в. Sonea 2018: 134).

Пре Илинке Зарифопол-Џонстон, о Сиорану је писала Патрис Болон (Patrice Bollon). Болон је, у својој биографији о Сиорану – под насловом *Сиоран, јеретик* (*Cioran l'hérétique*, 1997) –

<sup>67</sup> Čarls Simić. (2011). „Filozof nesanice“. Преузето са <https://pecanik.net/filozof-nesanice/>, приступљено 1.8.2021.

<sup>68</sup> Costica Bradatan. (2016). „The Philosopher of Failure: Emil Cioran's Heights of Despair.“ Преузето са <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/>, приступљено 1.8.2021.

<sup>69</sup> Peter Sloterdijk. (2011). „Cioranove vježbe“. Преузето са <https://pecanik.net/cioranove-vjezbe/>, приступљено 1.8.2021.

подигла мост између дела која је писао на румунском и дела која је писао на француском језику, тако што је политичка дела на румунском назвала „грешком из младости“ коју је покушао да поправи тиме што је, почевши од првих дела на француском, из њих потпуно изузео своја претходна политичка схватања. Тиме, Бојон је пажњу скренула и на чињеницу која се у Француској превиђала – јер Сиоран је тамо доживљаван као француски писац – а то је да је Сиоран пореклом био Румун који је, пре путовања у Француску, на свом матерњем језику публикувао прегршт политичких текстова и памфлета (в. Bollon 1997).

Илинка Зарифопол-Џонстон, која је пристала да са румунског језика преведе пет Сиоранових књига, са њим се упознала 1990. године и постала му повремени сапутник у његовим самотним шетњама по Паризу, али и његов и гост његове партнерке, Симоне Буе, за њиховом трпезом. Све што је од њега лично сазнала о њему самом и његовом делу, о мотивима и мишљењу које иза дела стоји, сазнала је када је Сиоранов ум, увелико, почео да га издаје; када је, увелико, боловао од Алцхајмерове болести. Податке је, такође, потраживала од Симоне Буе, која јој је препричавала интригантне појединости из Сиорановог живота. Зарифопол-Џонстон је, у својим белешкама, које су приложене у биографији, навела да је Сиоран, у њиховим разговорима, био „сумњичав према свему што је од њега захтевало да да прецизан одговор“. У складу с тим, преферирао је „опште теме“, о којима га није било нимало тешко подстаћи да говори (Zarifopol-Johnston 2009: 158).

Са Сиораном и Симоном Буе, Зарифопол-Џонстон је разговарала само о периоду који почиње његовим раним детињством, у Румунији – у селу Рашинари (рум. Rășinari), граду Сибињу, односно Сибију (рум. Sibiu) у истоименом округу и престоници Букурешту (рум. București) – и завршава се публикацијом његове прве књиге на француском језику, 1949. године, којем је претходило преживљавање у окупираном Паризу. Она се усредсредила на детињство и младост, на године његовог живота које су га, умногоме, формирале као мислиоца и ствараоца. О овом периоду Сиорановог живота писали су и румунски академик Еуђен Симион и Марта Петреу (Rodica Marta Crișan, односно, под псеудонимом Marta Petreu, 1955), професорка филозофије на Универзитету Babeș-Bolyai, књижевна критичарка и есејисткиња, с тим што се Петреу посветила болестима од којих је Сиоран боловао.

У Румунији, реч је о периоду између два светска рата, који су одликовала политичка трвења и проблеми, и који је изнедрио читаву генерацију „бесних младих људи“ (енгл. angry young men), или „трагичну генерацију“, „генерацију у праху“, са прилично радикалним идејама о свету и начину на који он, али и човек у њему функционише. Сиоранови вршњаци – школски другови – па и присни пријатељи, били су драмски писац Ежен Јонеско (Eugène Ionesco, 1909-1994), историчар религије Мирча Елијаде (Mircea Eliade, 1907-1986), филозоф и политичар Мирча Вулканеску (Mircea Vulcanescu, 1904-1952), филозоф Константин Нојка (Constantin Noica, 1909-1987) и др. „Највећи број њих, ако не и сви они“, писао је Симион, били су „ученици једног атипичног професора Нае Јонескуа“ (Naе Ionescu, 1890-1940), у периоду од 1927. до 1930. године. „Све њих је подучавао, на својим предавањима из метафизике и историје логике, да напусте 'школску филозофију', јер она треба да трага за својим субјектима не у филозофским књигама (у којима је реч о Канту и Хегелу) већ у живој егзистенцији“. У том периоду, подвукао је Симион, Европом су почели да струје нови погледи на свет, десничарски и егзистенцијалистички, чији су весници били Ернст Јингер (Ernst Jünger, 1895-1998), Мартин Хајдегер (Martin Heidegger, 1889-1976), Лав Шестов (Лев Исаакович Шестов, 1866-1938) и Николај Александрович Берђајев (Николай Александрович Бердяев, 1874-1948), Мигел де Унамуно и Хуго (Miguel de Unamuno у Југо, 1864-1936) и Хосе Ортега и Гасет (José Ortega у Gasset, 1883-1955) и др. мислиоци о чијим је делима Сиоран имао прилику да на предавањима слуша, а потом и да их сâм чита (Zarifopol-Johnston 2009: 11; Симион 2016: 12; Oprescu 2013: 185).

Но, пре него што пређемо на период у којем је Сиоран похађао средњу школу, те и факултет – у којем је почео да пати од „мистериозних трнаца у ногама“; те и несанице, што га је навело

да даноноћно чита и ствара своје прве списе – морали бисмо да понудимо поглед у његово детињство, пре свега да бисмо представили контекст у којем је стасао у „бесног младог човека“.<sup>70</sup> Тиме, требало би да поспешимо покушај разумевања његовог размишљања о књижевном стварању у младости, које је кулминирао публикацијом његовог првог дела 1934. године, збирке фрагмената под насловом *На врхунцу безнађа (Pe culmile disperării)*. То, наравно, не значи да ћемо, проучавајући његову аутопоетику и програмску поетику, поћи у правцу новоистористичког, контекстуалног, биографског или ма којег тумачења. Напротив, наместо тумачења, настојаћемо да понудимо плаузабилну и сувислу (ре)конструкцију формирања његове поетике, у ширем смислу, не би смо ли, у предстојећим поглављима могли да се бавимо поетиком у ужем смислу – аутопоетиком и програмском поетиком.

Пишући Сиоранову биографију, Зарифопол-Џонстон је и сама схватила да је сужавање приступа његовом делу на контекстуалну интерпретацију изузетно незахвално, јер би се, сходно томе, његове публикације могле прочитати или као производ утицаја румунске политичке деснице или као исповест позападњаченог аполитичног интелектуалца. С друге стране, писала је Зарифопол-Џонстон, уколико би се Сиоран свео на просечног румунског интелектуалца, могао би се проучавати само у односу на сличности са другим румунским интелектуалцима тог времена. Стога, није немогуће да би добро решење могло да буде „читати Сиорана спрам историјске позадине његове младости и времена не би ли се учило како је одступао од свог националног контекста“ или, још боље, „тумачити Сиоранове текстове у тешкој вези са његовим животом него што је досад чињено: не као директан одраз његовог живота, него као његово лично тумачење живота“. Сâм Сиоран је сматрао да га на тај начин треба тумачити, јер – како је ауторки рекао у једном разговору – „све моје књиге су више или мање скривене исповести“ (Zarifopol-Johnston 2009: 11; 13). Наравно, Сиоранов лични став да га треба тумачити на нарочит начин не значи да се тим начином, нужно, треба повести. Ипак, у овом раду, изабраћемо приступ којим се послужила Зарифопол-Џонстон и који је сâм аутор споменуо, јер мишљења смо да ћемо, тиме, доћи до тумачења његове програмске поетике и аутопоетике који делују најсувистије, најверодостојније и најприкладније.

Периоде у Сиорановом животу у овом поглављу ћемо поделити тако што ћемо их означити годинама (нпр. 1921-1928), а не етикетама које би требало да подразумевају посебно раздобље (нпр. „Похађање гимназије у Сибију“ или „Студирање у Букурешту“), јер мишљења смо да ћемо, на први начин који смо поменули, прецизније обухватити сегменте његове биографије, особито оне који могу да се тичу догађаја у „међупростору“ између раздобља.

## 2.1. 1911-1921

Према предању Трачана и Богумила који су, у прошлости, живели на подручју Румуније, родити се није био благослов, нити дар. Напротив, рођење се сматрало клетвом, а продужење врсте безумљем.<sup>71</sup> У Сиорановом дому, у селу Рашинари у Трансилванији, у Карпатима, пак,

<sup>70</sup> „Мистериозни трнци у ногама“ налазе се под наводницима јер, према мишљењу Марте Петреу, које уважавамо, данас, „ми не знамо тачно ни то да ли је он имао заиста неку реуматску болест, па ни то колико је она била тешка“. Ипак, сасвим је сигурно „да болови у зглобовима никада нису напуштали Сиорана, што је аргумент за медицинску стварност његове прве кризе, у 16-ој, 17-ој години“ (Петреу 2008: 23). Због немогућности да сазнамо да ли је Сиоран, заиста, од нечега таквог боловао или не, бићемо опрезни и о његовом наводном стању писати са опрезношћу.

<sup>71</sup> Сâм Сиоран је, у једном од фрагмената из књиге *О незгоди званој рођење (De l'inconvénient d'être né)* из 1973. године, написао следеће: „Трачани и Богумили – не могу да заборавим да сам походио исте пределе као и они, као ни то да су једни оплакивали своју новорођенчад, а да су други, како би Бога прогласили невиним, оптуживали Сатану да је одговоран за гадост Стварања“. У истој књизи, претежно посвећеној његовим антинатуралистичким идејама, Сиоран је о рођењу писао као о катастрофи, невољи, незгоди, бруци, чистој случајности, ситничавој опсесији, поспрдном удесу, оскрнављењу неке мистерије, а о родитељству као о злочину. С друге стране, за

то предање није много значило, изузев као историјско наслеђе јер отац му је био православни свештеник, митрополитски саветник и протојереј Сибиуа. Сходно томе, таква предања потиснула су она пореклом из традиције православног хришћанства и Светог писма Старог и Новог завета. Међутим, младом Сиорану то је значило у средњошколским и студентским данима, када је почео да уобличава своју мисао.

Још пре пресељења из Рашинарија и поласка у школу, Сиоран је својски уживао у својој слободи, због чега му је управо полазак у школу, који је подразумевао инкорпорацију у систем образовања и губитак дечачке слободе, прилично тешко пао. Толико тешко, да га је, вероватно под утицајем очевог теолошког образовања, те и свог васпитања, доживео као тренутак у којем је човек, по први пут, изгубио божју милост, изгнанством из раја. И пошто је одрастао, о томе је наставио да размишља и пише на тај начин, јер то је било његово прво искуство инкорпорације у систем против своје воље – у том случају, у образовни систем – који има своја правила и, у складу с њима, одређени положај за сваког појединца који у њему учествује. Зарифопол-Џонстон је, увидом у Сиоранов дневник, пронашла одговарајуће пасусе, у којима је поетизовао свој доживљај: „Сваког дана поново проживљавам изгон из Раја са истом страшћу и истим кајањем као онај који је из њега први изгнан“ и „Када помислим на своје детињство у Карпатима, морам да уложим напор да не заридам. Прилично је једноставно: не могу да замислим да је ико имао детињство попут мојег. И земља и небо су ми припадали, дословно. Чак су и моја схватања била срећна. Будио сам се и на починак одлазио као Господар Универзума“ (Zarifopol-Johnston 2009: 25-26; 27; Крду 2010: 83).

У том периоду, као дечак – причао је Сиоран о себи – био је „једно срећно и здраво дете“ са села, чија се околина, према конвенционалном схватању, постарала да стекне одређену „отпорност“. Наиме, све своје време проводио је напољу „и ходао бос до новембра“, трчао по залеђеном потоку недалеко од своје куће, а то је, сматрао је он, довело до тога да, у младости, боли од реуматизма „који га је мучио целог живота и од којег није успео да се спасе ни топлим и сланим купкама у Окна Сибиулуи, ни облогама од блата у Текиргиолу, ни сумпоровитим купкама у Енгјену“. Парадоксално, Сиоран је не свој реуматизам, већ третмане из бања кривио „за покретање његове психичке болести: несанице, заједно са њеним метафизичким откровењима“. Наравно, нарочито је тешко бити сигуран у стварно порекло „мистериозних трнаца у ногама“, а Сиоран, у неколико наврата, помиње и да је болест наследио од мајке (Петреу 2008: 7-8). Већ у његовом детињству, дакле – уколико је веровати Сиорану – можемо да уочимо почетак физичких патњи на којима ће, поред оних које се тичу његовог националног идентитета, метафизике (природе човека, света, стварности) и сл. подићи своју поезику.<sup>72</sup>

На уобличење његове мисли, поверио се Зарифопол-Џонстон, посебно је утицао тренутак у којем је, по први пут, постао свестан протока времена – током једног летњег поподнева, када је имао тек пет година. Свет се, како је казао, испразнио – ништа му није значило, као да је престао да постоји. Време је, пак, постало опипљиво, као да је проток престао и на неки начин се „одвојио“ од димензија ширине, висине и дужине. Тај доживљај трајао је, према

---

Сиорана је не бити рођен била „каква срећа, каква слобода, какво пространство!“ (Сиоран 2018: 21; 23). Своје антинатуралистичке идеје Сиоран је, претходно, изнео и у књизи *Зли демијурџ* (*Le Mauvais démiurge*), из 1969. године.

<sup>72</sup> Према Марти Петреу, Сиоран је, током живота, поред поменутих здравствених тегоба, patio и од ових симптома болести и болести: „стална грозница, екстремна слабост [...], главобоље, гушобоље, ухобоље, запушене уши, запушен нос, осећај идиотизма, зависност од метеоролошких прилика, магла у мозгу, неусредсређеност, умор, притисак на мозгу, помрачења меморије, малаксалост, нервоза, болови у целом телу, губитак тежине, преосетљивост на хладноћу; реуматизам, неуритис, прехлада, грип, бронхитис, синуситис, ринитис, 'хронични ринитис', кијавица, упала крајника, запаљење душника, депресија, неурастенија, анксиозност, нервоза, емотивност, несаница, гастритис, артеријска хипертензија, мокраћна киселина у крви, кратковидост“ итд. Петреу је навела и да преглед симптома и дијагностикованих болести, ипак, није комплетан и да је Сиоран остале, у бројим приликама, помињао или о њима писао (Петреу 2008: 5).

Сиорановим речима, око десетак минута, а касније га је поредио са нападима од каквих пате они оболели од епилепсије или екстаза̂ какве доживљавају мистици у заносу. Ово искуство овековечио је синтагмом „исконска празнина“ (енгл. essential void), јер оно га је „тргнуло из животињског сна у људску несаницу [...], у болну свест о времену“ и тако ју је Зарифопол-Џонстон унела у своје списе (Zarifopol-Johnston 2009: 24). Могли бисмо да претпоставимо да је, захваљујући овом откровењу из детињства, много година након тога, настало Сиораново дело *Пад у време* (*La Chute dans le temps*, 1964) и да је, према сећању на то, понело свој упечатљив наслов.

Сиоран је, ускоро, увидео да је родни Рашинари, упркос својој лепоти, ништа до саставни део Румуније, коју је – према речима Зарифопол-Џонстон – доживљавао као „маргинално место чија је улога у историји толико ситна и бедна да је готово непостојећа“. Тај увид узроковао је потресе у његовом поимању света и свог положаја у њему толико, да је тврдио да је рођен у „погрешној“ кожи, са „погрешним“ идентитетом. Напросто, Сиоран није могао да се носи са чињеницом да је, према његовом мишљењу, рођен у „понижавајућим историјским околностима“, а то је „обележило читав његов *oeuvre*, постепено се подижући са личног на ниво егзистенцијалне и метафизичке драме“ (Zarifopol-Johnston 2009: 25). Презир према родном селу, а потом и својој нацији у целини, није њиме потпуно превладао, јер није могао да потре љубав коју је према дому осећао; не толико према нацији, колико према месту у којем је донет на свет и у којем је провео дечаштво. Толико је Сиоранова жеља да не буде Румун била снажна да је, примера ради, у *Силогизмима горчине* (*Syllogismes de l'amertume*, 1952), написао: „Редом сам обожавао и проклињао знатан број народа; никад ми није пало на памет да порекнем Шпанца какав бих волео да будем...“, а, у свом дневнику, 9. фебруара 1966, следећу реченицу: „Целог свог живота желео сам да будем нешто друго: Шпанац, Рус, Немац, људождер – било шта изузев оног што сам био. У трајном револту против судбине, против рођења. Лудило жудње да се буде нешто друго, да се, у теорији, прихвати свако стање осим свог“ (Sioran 1998: 55; Cioran 1998: 293).

Имајући у виду правац у којем ће се кретати његово дело, почевши од његових првих публикација, до оних последњих, Зарифопол-Џонстон је дошла до закључка да је једина недаћа која је Сиорана задесила – како је он то казао – у суштини, само „несрећа што је Румун. Драма безначајности“. Тај проблем тиштао га је и у његовим позним годинама, без индикација да ће икада престати, о чему сведоче његови фрагменти и интервјуи. У једном фрагменту, Сиоран је уобличио своју патњу, доводећи је, притом, у везу са понижењем које је, према његовим речима, најтеже заборавити (Zarifopol-Johnston 2009: 36).<sup>73</sup> Размишљајући о Сиорановом случају разочараности у своје порекло, Костика Брадацан је рекао да, за Сиорана, „бити Румун није [била, *Б.Т.*] нека биолошка чињеница, већ метафизичка катастрофа, лична трагедија огромних размера“.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Сиоранов проблем са припадношћу Румунији простирао се, како је Зарифопол-Џонстон навела, од личног до егзистенцијалног и метафизичког нивоа, пре свега је јер Румунија, у периоду пре Првог светског рата, била у немилости Аустроугарске монархије. Тиме, Румуни нису уживали нарочита права; за своја права, морали су да се ангажују политички. Сиоранов отац, Емилијан (Emilian Cioran, 1884-1957), био је пожртвовани националиста. Због суделовања у политичким околностима, он је, заједно са својом супругом, Елвиром (Elvira Cioran, 1889-1963), послат у затворенички логор, у којем су провели неколико година, док је Сиоран још био дечак. Тиме, млади Сиоран је, још у својим раним и рањивијим годинама, имао прилику да се суочи са стварношћу последица које су проистикале из пукe чињенице припадности румунској нацији. Са Зарифопол-Џонстон, о својим родитељима разговарао је као о „нормалним родитељима“, док је у својим публикацијама о њима писао не као о борцима за права Румуна, него као о потомцима „дегенерисане расе“ (Zarifopol-Johnston 2009: 28-33).

<sup>74</sup> Costica Bradatan. (2016). „The Philosopher of Failure: Emil Cioran's Heights of Despair.“ Преузето са <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/>, приступљено 4.8.2021.



## 2.2. 1921-1928

Према одлуци свог оца, Сиоран се 1921. године преселио у пансион у Сибиу, да би од две сестре, две Немице, које су пансион држале, научио немачки и да би похађао средњу школу, гимназију „Георге Лазар“. Од њих је, поред предавања у школи, прилично споро почео да усваја немачки језик, а у школи су се подучавали и латински и француски. Из свог искуства са другом децом, која су – као и он – стигла у Сибињ из околних села не би ли похађала наставу, Сиоран је стекао утисак да људи, такорећи од малих ногу, нису нарочито другачији од звери. За своје слутње пронашао је потврду у наслову романа Емила Золе из 1890. године, чији је примерак угледао у излогу једне књижаре: *La bête humaine*. Отприлике у овом периоду, Сиоран је – посматрајући своје школске другове – добио још једну идеју која ће красити читав његов опус, а то је опсесија оним даровитим појединцима који свој потенцијал нису умели или желели да искористе; који су себи допустили пропаст и неуспех (фр. *le raté*) (Крду 2010: 84; Sioran 2010: 147). Посреди су, дакле, два посебна делића у механизму Сиоранове програмске поетике, из којих ће – уз помоћ неуморног незадовољства националном припадношћу – изнићи презир према читавој људској врсти, коју никада неће моћи да поима изузев као мајмуна које је космичка грешка, еволуција, даровала самосвешћу, као и увида да је и он, сâм, себи допустио пропаст и неуспех јер је тако желео; јер није намеравао да се интегрише у систем у којем постоји хијерархија, лествица успеха и неуспеха, идеја напредовања и сл. Потоња идеја ће се, показавши, проширити и на његову концепцију писања, која ће фрагменте препознати као једини прикладан начин књижевног изражавања, јер – спрам романа, који се, конвенционално, сматра значајнијом књижевном формом, прозним успехом – су, пре свега, својеврстан неуспех (в. нпр. Sioran 2010: 17-18; 34; 61).

Недуго након што се преселио у Сибиу, Сиоран је почео да пати од повремених напада, који су подсећали на нападе епилептичара. Разлика је, међутим, била у томе што, припадима, није долазило до губитка свести. Сиоран се сећао да је до тога долазило све чешће и да се, без изузетка, догађало код куће и током недељних поподнева, када је био сâм код куће. Као дечак, бацао се на под, стењао и уздисао – све због досаде и пратећег осећаја празнине који је проживљавао у тим тренуцима. По свему судећи, Сиоран није подносио Сибиу, јер му је та средина, поваздан, била толико досадна да је, нужно, у њему будила депресију. Зарифопол-Џонстон је претпоставила да је млади Сиоран проживљавао поменуте епизоде, пре свега, јер је био притиснут осећањем отуђености од свог родног села, своје породице и њиховог начина живота: „'Домом' зовемо место на којем припадамо, на којем се осећамо растерећено и целовито“, писала је она. „У свом дому, Сиоран се више није осећао 'као код куће'“, а његово стање свести упоредила је са стањем у којем се нашао Грегор Самса, протагониста приповетке Франца Кафке (Franz Kafka, односно František Kafka, 1883-1924) „Преображај“ (*Die Verwandlung*, 1915). Сиоранови напади наставили су да га походе током младости, а Зарифопол-Џонстон их је, заједно са потребом за порицањем свог порекла, уврстила у узроке тешке кризе идентитета од које је патио – а која је, покушаћемо да покажемо, темељно утицала на формирање његове програмске поетике и поетике, уопште (Zarifopol-Johnston 2009: 50).<sup>75</sup>

Кад је реч о околностима у којима је Сиорана савладала досада и током којих је био опхрван депресијом, једна од околности довела је до тога да дође до увида који ће постати једна од његових најзначајнијих идеја и камен темељац његовог светоназора. Сиоран је тај догађај памтио и у дубокој старости, те га је препричао Зарифопол-Џонстон, али и у још неколико

---

<sup>75</sup> Сиоран је, искрено, жалио што његови напади нису били епилептични, будући да је држао да су истински уметници којима се дивео – попут Фјодора Михајловича Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский, 1821-1881) – патили од ове болести. Такође, жалио јер је то био начин да доживи екстазу, какву су доживљавали поједини мистици, чија је дела читао. Другим речима, жалио је јер није могао да буде ни епилептичар, ни мистик. О себи је мислио као „неуспелом епилептичару“; мислио је да није успео ни у чему, па ни у томе да буде прави епилептичар (Sioran 2010: 25; 105).

интервјуа. У новој породичној кући у Сибиу, једног поподнева, у отприлике два сата, Сиоран се бацио на тросед и, пред својом мајком, повикао: „Не могу више да издржим!“, на шта му је она – одвећ упозната са његовим тескобама – одговорила: „Да сам знала, абортирала бих“. Његова неверица била је неизмерна, јер то му је рекла *мајка* која га је волела и *супруга* православног свештеника (Zarifopol-Johnston 2009: 51; Sioran 2010: 69; 107). Ова посебна прилика подстакла је Сиорана да о свом животу, па и доласку на свет, убудуће размишља као о пуком случају, јер – из перспективе случаја – он није био продукт било какве предестинације, већ само статистике; он јесте (био), али је могао и да не буде. Могло би се рећи да су речи Елвире Сиоран биле те које су њеног сина послале у крсташки поход против идеје рођења, те и продужења врсте и, у филозофском смислу, против (могућности) бога.

Са својих седамнаест година, Сиоран је, први пут, доживео искуство које је постало снажан, ако не и примарни подстрек за књижевно стварање. Реч је о искуству хроничне инсомније које га је, најпре, непрестано морило током неколико година, а потом попустило и наставило да га мори с времена на време.<sup>76</sup> Инсомнија, пак, није наишла тек тако; прст кривице Сиоран је уперео у „мистериозну болест“ која му је „нарушила мисли и машту: иритација нерава, даноноћна“, која му није допуштала да, на дуже време, било код куће или не, дочека „тренутке заборав“. У периоду почетка несанице, Сиоран је, сматра Петреу, „открио филозофску вредност патње, њену функцију као *principium individuationis*“ (Петреу 2008: 9). Открио је, другим речима, *одакле* ће доћи његова потреба да почне да пише, да формира своју поетику, али и инспирација за то.

Према Зарифопол-Џонстон, Сиоранови квази-епилептични напади били су у вези са почетком његове несанице тако што је она, несаница, била јачи симптом болести од које је оболео. Такође, пошто није могао да спава, постао је подложнији нападима, који су се – од падања на под, грчења, трзања и ридања – преобратили у потребу, усред ноћи, изађе напоље и, сатима, лута градом (Zarifopol-Johnston 2009: 51). О свом обољењу и инсомнији, Сиоран је имао прилику да говори у неколико интервјуа, и то изузетно амбивалентно.<sup>77</sup>

Сиоранова немогућност да спава или се отресе „трнаца у нервима“ макар на кратко додатно је у њему побудила потребу да своје мисли усмери у правцу медитација о постојању, како света, тако и себе самог. Зарифопол-Џонстон је писала да се Сиоран непрестано питао о пореклу своје патње и трагао за одговором на питање зашто је, баш он, морао да буде тај који ће патити. Свако јутро Сиоран је дочекао сасвим беспомоћан и бесан, а тим осећањима имао је, испрва, потешкоће да овлада. Тада, тиме похођен, почео је да пише и, полако, обликује замисли које ће, кроз неколико година, постати његова прва публикација. Писао је, наиме, о „муци битисања, 'malaise dans l'être' [...], о овој катастрофи, овом апсурду, чину рођења, не би ли се излечио од своје опсесије, на исти начин на који се [касније, *Б.Т.*] излечио од опсесије самоубиством и смрти“ (Zarifopol-Johnston 2009: 11; 25). Одговор на питање порекла Сиоранове патње се, природно, може пронаћи у „незгоди званој рођење“ – како у самом

---

<sup>76</sup> Сведочанства о почетку Сиоранове инсомније нису у сагласју. Наиме, према Марти Петреу, Сиоран се сећао да је његова инсомнија почела у Окна Сибиулуи, отприлике 1930. године, док је Илинка Зарифопол-Џонстон, од самог Сиорана, па и Симоне Буе, добила податак да је патња од несанице почела раније, око 1928. године. Будући да се описи одређених Сиоранових сећања о којима су Буе и он говорили Зарифопол-Џонстон, а која се тичу несанице, појављују и у интервјуима које је давао пре него што је почео да сарађује са Зарифопол-Џонстон, у овом раду водићемо се потоњим (Sioran 2010).

<sup>77</sup> Примера ради, у интервјуу који је са њим обавио Лео Жиле, Сиоран је истакао да „...није тако лоше патити од несанице у младости, јер вам то отвара очи. То је крајње болно искуство, то је катастрофа. Али то вам помаже да схватите ствари које други не могу да схвате: несаница вас ставља изван људи, изван човечанства. Ви сте искључени. Ви лежете у осам сати увече, у девет или десет, и сутрадан се будите у осам сати и започињете свој дан. Шта је то несаница? У осам сати ујутро ви сте на истом као и у осам сати увече. Нема никаквог напретка. Ту је само та огромна ноћ. А живот је могућ само кроз дисконтинуитет. Због тога људи подносе живот, због дисконтинуитета који доноси сан. Нестанак сна ствара једну врсту кобног континуитета“ (Sioran 2010: 67).

феномену, тако и у његовој књизи, која носи тај наслов – *О незгоди званој рођење* (*De l'inconvénient d'être né*, 1973).<sup>78</sup>

Сиоран је, дакле, са седамнаест година добио свој подстрек за стварање, а тај подстрек продужио се и до позних година. Полако формирајући своју поетику, почео је да повезује свој проблем са чињеницом свог рођења, те и своју беспомоћност и бес са својим светоназором, а потом и са начином на који је приступао књижевном стварању. Писање у патњи, својеврсни „лиризам патње“ постала је полазна тачка сваког Сиорановог стварања. Временом, пак, његова патња постала је његов „позив“ јер, морен несаницом и „болом у нервима“, некада није могао ништа да ради, досађивао се, а бесане ноћи само су појачале утиске учмалости и досаде које је и раније стицао у својој средини, у Сибињу (Zarifopol-Johnston 2009: 51).

Током свог школовања, Сиоран скоро да нимало није посвећивао пажњу социјализацији са својим школским друговима, како у основној, тако и у средњој школи. Време је, почевши од четрнаесте године, претежно проводио читајући, а пошто је наступила несаница, жалио је што библиотеке нису отворене и ноћу. Непрестано је читао, најрадије дела Вилијама Шекспира (William Shakespeare, 1564-1616), Новалиса, Фридриха и Августа Шлегела и других немачких романтичара, као и Фјодора Михаиловича Достојевског, Александра Сергејевича Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин, 1799-1837), Лава Толстоја (Лев Николаевич Толстой, 1828-1910), Ивана Тургенева (Иван Сергеевич Тургенев, 1818-1883), Димитрија Мерешковског (Дмитрий Сергеевич Мережковский, 1866-1941) и Василија Розанова (Василий Васильевич Розанов, 1856-1919), у којима је пронашао поетизоване идеје о сопству, болести, смрти, самоубиству и писању књижевних фрагмената (Zarifopol-Johnston 2009: 54). Такође, читао је и дела француских књижевника Анатола Франса Тибоа (François-Anatole Thibault, 1844-1924), Алфонса Додеа (Alphonse Daudet, 1840-1897), Гистава Флобера и Емила Золе, дела француског католичког филозофа Жака Маритена (Jacques Maritain, 1882-1973), дела филозофа Анрија Масиса (Henri Massis, 1886-1970), студију о психологији Румуна Димитрија Драгическуа (Dimitrie Drăghicescu, 1875-1945), филозофију Мирче Флоријана (Mircea Florian, 1888-1960), *Пронаст Запада* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918. & 1922. односно 1923. у два тома) Освалда Шпенглера (Oswald Arnold Gottfried Spengler, 1880-1936), дела немачких мистика – нпр. Мајстера Екхарта (Meister Eckhart, око 1260-1328) – и сл. о којима је писао приказе и сажетке, усредсређујући се не на утиске о делима колико на идеје које је у њима пронашао. У овим текстовима, Сиоран је, са својих седамнаест и по година, открио да је дошао до увида који ће утицати на његову поетику, а то је, парафразираћемо, да је природа духовне патње стваралачка (в. Симион 2019: 10-11; 83).

Сиоран је своју жеђ за књигама називао *Bildungstrieb*, дословно, *нагоном за едукацијом*, под којим је подразумевао „жеђ за знањем, за гомилањем и складиштењем информација“. Према Зарифопол-Донстон, у позадини тог порива почивала је жеља за надилажењем културне нише у којој се нашао и, очигледно, осећао заробљеним. Читање му је, такође, помогло да

---

<sup>78</sup> Први фрагмент у збирци фрагмената *О незгоди званој рођење* посветио је свом страдању под несаницом: „Три сата ујутру. Запажам тај секунд, затим следећи и сводим рачун о сваком минуту. Чему све то? – Зато што сам рођен. Из бесаних ноћи посебне врсте, потиче питање рођења“ (Сиоран 2018: 5). У својој првој публикацији на француском језику, у *Кратком прегледу распадања*, у фрагменту „Призивање несанице“, Сиоран је, у маниру искрене, премда поетизоване исповести, писао: „Имао сам седамнаест година и веровао сам у философију. Оно што се није на њу ослањало, личило ми је на заблуду или на гадост... [...] Понављао сам себи: с метафизиком се једино бордел може помирити; и – да бих побегао од поезије – пиљио сам у очи слушкињица и ловио уздахе дроља. / ...А тада си ти, Несаницо, потресла моје тело и моју гордост, ти која преображаваш снове, ти што, за цигло једну ноћ, доносиш више мудрости него дани и дани окончани у миру, и у болним очним капцима препознајеш догађај важнији од свих обољења или животних катастрофа! [...] Тада се окретох филозофији: али ниједне идеје која би донела утеху у ноћи, ниједног система који би одолео бдењима. Извесност нестаје при свим анализама несанице. Уморан од таквог разграђивања, био сам спреман да себи кажем: готово је са оклевањем: заспати или умрети... поново освојити сан или нестати са лица земље...“ (Sioran 2020: 185-186).

превазиђе тешке сате које је провео под теретом несанице, а било је „несумњиво повезано са напуштањем његовог скромног порекла“ (Zarifopol-Johnston 2009: 54).

Захваљујући несаници, али и зазирању од друштва, које је, последично, довело и до изостанка романтичних веза, Сиоран је почео да посећује борделе у Сибију, са примерком Кантове *Критике чистог ума* у џепу свог капута. Те прилике је, као и прилике у којима је самотно лутао градом, користио да – између осталог – заподене разговор са проституткама. Оне су заузеле посебно место у Сиорановом каталогу отпадника и маргиналаца, јер су у њему побуђивале потребу да поставља нова метафизичка питања и, тиме, даље разрађује свој приступ писању на који су, посредно или непосредно, утицаја имали сви извори информација којих је могао да се докопа – како књижевни, тако и филозофски, историјски, биографски и искуствени. Непосредно искуство је, у Сиорановом светоназору, играло нарочиту улогу, а то је почео да увиђа са почетком несанице. То ће га, на факултету, навести да свој дипломски рад посвети управо филозофији Анрија Бергсона, о чему ће, ускоро, бити више речи (Oprescu 2013: 185; Zarifopol-Johnston 2009: 55). Треба, такође, рећи да се, поред посећивања проститутки, млади Сиоран предао и пићу, што га је – у погледу предиспозиција за стварање књижевности – примакло боемском животу какав су, примера ради, водили и Френсис Скот Фицџералд и Ернест Хемингвеј, а у чијој је књижевности тај начин живота заузима нарочито место, ако не и полазну премису за писање ликова, грађење поставке и разрађивање тока радње.<sup>79</sup> Сиоранов *modus* живота у младости прожео је његову поезику, а то је показано већ у првој књизи коју је иза себе оставио.

### 2.3. 1928-1936

По завршетку средње школе у септембру 1928. године, Сиоран је напустио Сибиу и почео студира филозофију на факултету Универзитета у Букурешту, уверен да дела знаменитих, „озбиљних“ немачких филозофа попут Канта, Хегела и др. представљају „суму свих ослободилачких знања“. Премда је подигнут у породици православног свештеника, у њему није било наговештаја да му је потребна организована религија ма које врсте да би утажио духовну глад. Положај религије је, у том периоду, заузела филозофија, у коју је, упркос свом скептицизму, полагао све своје наде. У сусрету са новим градивом, новим штивом какво му није било доступно у школској или сибињској библиотеци, Сиоран се осећао инфериорно спрема аутора тог штива и своје порекло, које му је било мрско, почео да презире. Себе је схватао као „варварина који се први пут суочава са апстрактним стварима, јер га запањују више од било чега другог“ (Zarifopol-Johnston 2009: 63).

Почетком, па и током студија, Сиорана несаница није напуштала, него је његов боравак у Букурешту учинила ужасним. Боравио је у собичку у којем му је било хладно, те је, поред немогућности да пронађе, такорећи, предах од континуитета у сну, био притиснут клаустрофобијом и хладноћом. Због тога, писала је Зарифпол-Џонстон, Сиоран је био „згрожен и обесхрабрен животом чија га је чудесна лепота заобилазила“. Расположење му се погоршало, превасходно због инсомније и бедних услова у којима је боравио, а потом и због поновног изостанка како друштвених, тако и романтичних веза. То је довело до даљег развијања размишљања о животу као о „празном и апсурдном“, као и до идеје да је он једини који је тога свестан. Бесан га је довео до изнемоглости, али и до стања „хипер-свесности“ (енгл. *hyper-consciousness*) који су му, уз анксиозност због узнемирујуће му чињенице да уопште постоји, изазивали мучнину, како у медицинском, тако и у сартровском смислу. Иако изнурен несаницом, Сиоран се упирао да настави да чита, упрегнут амбицијом да надиђе недостатке

<sup>79</sup> Ваљани примери који илуструју како су Фицџералдов и Хемингвејев живот утицали на њихову поезику и, потом, публикације јесу, свакако, њихове бројне приповетке и романи *Велики Гетсби* (*The Great Gatsby*, 1925) и *Сунце се поново рађа* (*The Sun Also Rises*, 1926).

свог друштвеног и културног контекста образовањем – макар у тренуцима у којима је, заправо, могао да чита. Са периодима „хипер-свесности“ смењивали су се периоди потпуног замора, који су умели и да потрају, а током којих, дословно, није могао да се креће, нити напор уложи у ма шта корисно. Напослетку, психичка стања која смо навели довела су га до неспособности да мисли о ичему изузев о „лудилу“ и смрти – о двема темама које ће заузети значајно место у његовој књижевној заоставштини (Zarifopol-Johnston 2009: 63; 65).

Са Зарифопол-Џонстон, Сиоран је о својим студијама говорио не штедећи на детаљима. Наиме, навела је она, Сиоран се сећао да је, у првој години студија, дошао до сопственог система према којем је расуђивао о књигама које је читао – што ће се, свакако, одразити на његов став о књигама, као производу који је писац публиковао, поделио са јавношћу, али и као производу који је, једном, морао да прође кроз процес стварања. „Књигу је прихватао или одбацивао водећи се јасним принципом“, писала је Зарифопол-Џонстон, „да ли је себе у књизи могао да пронађе или не? Читао је будно, покушавајући да уочи моделе, тражећи знакове себе самог у примерима раних књижевних и филозофских фигура. Он је, као сви млади људи у периоду стасавања, стварао себи улогу коју ће играти, а која ће најбоље пристајати његовом темпераменту и његовим талентима“ (Zarifopol-Johnston 2009: 65).

У том периоду је, па све до четрдесетих година XX века, иначе, држао да му „формализам, јасноћа, [и] француски стил вређају унутрашња превирања“ и да му се, због тога, „чине јасним знацима декаденције“. Француски стил, наиме, „истовремено изражава и 'француско осећање' постојања“, а оно се Сиорану, који се до тада бавио филозофијом културе и специфичношћу појединих нација, напросто гадило, јер „француски стил живота, француска књижевност и филозофија не откривају никакав пут ка мистериозном, не показују никакву унутрашњу напетост или унутрашњи немир, не дозвољавају откривање иза редова потресеног човека, немиран и измучен дух“ (Симион 2019: 18-19).

Отприлике током прве године студија, Сиоран је открио дело француског физичара, математичара и филозофа Блеза Паскала (Blaise Pascal, 1623-1662), у чијим је белешкама, публикованим постхумно као *Мисли (Pensées)*, пронашао прикладан начин да приступи сопственом стању. Паскала је, такође, пронашао у књизи Лава Шестова (Лев Исаакович Шестов, 1866 – 1938), у једној анегдоти: када је крхком и болешљивом Паскалу сестра поручила да мора да се стара о себи, он јој је одговорио да, будући да не пати колико и он, не може ништа да зна о манама здравља и предносима болести. Ова анегдота је, такође, Сиорану отворила очи у погледу поимања свог стања – увидео је да, уистину, од своје несанице и др. здравствених тегоба може много да научи – и одвела га даље, до проучавања Паскала, од којег ће прихватити скептицизам и прегршт занимљивих погледа на теме попут здравља, човекове природе, досаде и подозрења према филозофији (Zarifopol-Johnston 2009: 66; Mitchievici 2017: 16).<sup>80</sup>

Поред Паскалових, Сиоран је, на студијама, не би ли помогао себи да се носи са својим тескобама, проучавао и списе немачког филозофа Фридриха Ничеа, посебно оне настале у периоду Ничеове поодмакле психичке болести – *Људско, сувише људско (Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister, 1878)*, *Весела наука (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)* и *Ecce Homo (Ecce homo: Wie man wird, was man ist, 1908)*. Ови наслови, уз оне које су створили Георг Зимел и књижевници Г. К. Лихтенберг (Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799), Новалис, Рајнер Марија Рилке (René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke, 1875-1926),

---

<sup>80</sup> Да бисмо дочарали природу Паскаловог уочљивог утицаја на Сиорана и, тиме, на уобличење његових становишта, понудићемо следеће упечатљиве фрагменте из математичареве књиге *Мисли* на које, по својој природи, у значајној мери, подсећају Сиоранови: **(а)** „Не хајати за филозофију значи доиста филозофисати“, **(б)** „Ништа човеку није тако несносно као да буде у потпуном мировању: без страсти, без посла, без разоноде, без напора. Осетићете тада своје ништавило [...], своју немоћ, своју празнину. Намах ће избити из дубине његове душе досада, туробност, туга, зловоља, срџба, очајање“, **(в)** „Људи су тако неминовно луди да би то била лудост друге врсте: не бити луд“ (Paskal 1980: 32; 72; 153).

Андре Жид (André Paul Guillaume Gide, 1869-1951), Шестов, Достојевски и Бодлер, Сиорану су били од помоћи при обликовању његове виталистичке перспективе, која је, наизглед, у тесној спрези са нихилизмом (Zarifopol-Johnston 2009: 67; Jeremić 2020: 200; Opreescu 2013: 186).

У Ничеовом опусу, Сиоран је, очигледно посегао за поимањем живота као трагедије, за увидом да је читав свет у непрестаном стању хаоса, судара аполонског и дионизијског, да је свет контрадикторан и да је човек заслужан за стварање смисла у свемиру у којем се обрео и који је, суштински, без икаквог смисла (што, даље, имплицира и дубоку потребу да презире систем), али не и за идејом о Нат човеку (нем. *Übermensch*) (в. Sioran 2010: 180). „Идеја 'система' је“, писао је Еуђен Симион, у Сиорановом стваралаштву „клевета, пад толико велики да се не јавља у текстовима изузев у пратњи најклеветничкијих придева“ (Симион 2016: 141; 51; в. Симион 2019: 16).

Кад је, пак, реч о Сиорановој антрополошкој мисли – која се, будући да је човек, тиче и њега самог – за њу је подстрек пронашао у делима Ричарда Крунера (Richard Kroner, 1884-1974), Лудвига Клагеса (Ludwig Klages, 1872-1956), Леа Фробенијуса (Leo Viktor Frobenius, 1873-1938), Владимира Сергејевича Соловјева (Владимир Сергеевич Соловьёв, 1853-1900) и Николаја Берђајева (Николай Александрович Бердяев, 1874-1948), иако му њихове теорије о човеку и човечанству нису пружиле неопходну сигурност, нити наду да за човека, као врсту, и његову тековину, цивилизацију, постоји будућност. Сиоран је критиковао тзв. верску антропологију руских мислилаца, која „покушава да оправда човека, не кроз њега самог, већ у односу на нешто што постоји ван њега, то јест у односу с божанским“. Његова антропологија је негативна, а сједињена са урођеним му скептицизмом створила је његову егзистенцијалну филозофију, која је „потпуно фиксирана у терминима најрадикалнијег негационизма“ (Симион 2019: 15-16).<sup>81</sup>

Опскрбљен откровењима која је пронашао у фрагментима Паскала и Ничеа, нарочито оним о потреби за несистематским размишљањем и превредновању свих вредности, Сиоран је стекао довољно самопоуздања да престане да посећује скоро сва предавања, јер „предмети који су се предавали били су традиционални и старомодни“, без имало индикација да ће се икад дотаћи актуелних филозофских проблема. Кад је о предавачима реч, „били су досадни и арогантни, према студентима су се опходили са презривом незаинтересованошћу“, што им је онемогућило да примети да је, очигледно, један од њихових студената из Трансилваније ерудита и да захтева њихову посебну пажњу. Овакве околности на факултету само су охрабриле Сиорана да продужи путем који је подразумевао противљење сваком систему, па и систему образовања (Zarifopol-Johnston 2009: 67).

Предавања која је Сиоран, ипак, посећивао држали су историчар Николаје Јорга (Nicolai Iorga, 1871-1940), естетичар Тудор Вијану (Tudor Vianu, 1898-1964) и филозоф Нае Јонеску (Naе Ionescu, 1890-1940). Премда Јонеску, наводно, није поседовао образовање ни приближно оном које је Сиоран имао у тим годинама, Сиорана су успели да придобију – и његову мисао у значајној мери усмере и учврсте – професорови авангардни приступи филозофским проблемима, аутори о којима је говорио и чија је дела препоручивао. Пре него што понудимо приказ Јонескуовог течаја, треба поменути да тзв. духовна револуција „стоји у центру размишљања Нае Јонескуа“, будући да је она „управо оно што он синтетише, истражујући покрете идеја у XIX веку“. Да би створио основе за своју револуцију, он је, најпре, био

---

<sup>81</sup> Сиоранова егзистенцијална „филозофија“, заправо, није филозофија *per se*, јер он никада није подигао систем тог спектра своје мисли, нити иједног другог, али она, редукционистички, са његовом поетиком има везе, барем када је о потреби да пише реч. Питање које ће постављати себи, а које се тиче тога како поднети румунско порекло, неминовно води до питања о потреби да се, као човек, игде припада. Самим тим, био је незадовољан јер је био Румун, те и незадовољан јер је био човек, а то незадовољство га је подстицало да пише. Због тог незадовољства, по одласку у Француску, прогласиће се апатридом, како у погледу тога што није намеравао да припада ниједној нацији, тако и у погледу метафизике (Sioran 2010: 21).

принуђен да створи својеврсну „духовну структуру“, која би подразумевала: „васркс метафизике, уз критику науке и њено збацивање са функције тумача и валорификовања егзистенције, уз кризу картезијанског рационализма, са умањењем улоге Канта и са перипатетичком обновом, уз кризу гносеолошког идеализма, с победом или барем са настојањем да тријумфује реализам, с падом материјалистичког механизма, са успоном витализма и са обновом духа“ (Симион 2016: 33). Своје студенте је, у складу са својим уверењима и стремљењима, подучавао метафизици, проблемима које изазивају феномени попут магије, мистицизма и мистичких симбола, те поимању бога, светог духа, греха и љубави у терминима православнохришћанског веронаука, као и патристици. Имајући ово у виду, имамо основ за разумевање тога што аутори о којима је Јонеску предавао нису Имануел Кант и Г. В. Ф. Хегел – „поробљивачи духа“, како их је назвао Сиоран – „већ Ориген и свети оци, затим Анселм[о] Кантерберијски, Лутер, Јован Крститељ, Лав Шестов, Николај Берђајев, Кајзерлинг, Масис, Соловјев и мање познати Киријевски, Шуматиков“, којима је заједничко то што, на начин који је одговарао духу њиховог времена, „предлажу егзистенцијалну медитацију и верују да објективни филозоф заузима место субјективног филозофа“.<sup>82</sup> Што се, пак, метода његовог држања наставе тиче, Јонеску „не претендује да све зна, он учи заједно са својим ученицима, а кад не познаје субјект он бира да ћути, то јест да изостане с[а] часа“. Из овога је јасно да је Сиорана и поједине његове вршњаке придобио педагошки приступ сасвим *супротан* оном какав су практиковали старији професори, са чијих је предавања изостајао, а то је приступ *ex cathedra*, као и штиво које се на овом течају проучавало, а које је, такође, по својој природи, било сасвим другачије од оног из дотадашњег курикулума. За разлику од старијих, млади професор је, превасходно, сматрао да је потребно унети промене у „модел промишљања, као и поимања философије. У првом реду да се превазиђе философија као систем и да се креира философија егзистенције, базирана на искуству, на 'живљењу', у основи, на метафизици поиманој као 'известан кôд живота и вредновања стварности“<sup>82</sup>, те да се треба дистанцирати од предавања о општим темама, посегнути за приступом који није опште прихваћен и искупити се посредством аутентичности. Према његовом поимању, такође, у књижевност и филозофију треба укључити и „ирационалне феномене“; у филозофији, то би довело до промене концепата и, последично, до тога да се она измести „са катедре на улицу“ (Симион 2016: 17; 36; Sonea 2018: 137; Jeremić 2020: 199-201). Сиорану, студенту прве године, ово је било и више него довољно да донесе одлуку о редовним доласцима на Јонескуова предавања. Због својих неконвенционалних замисли, које су се, умногоме, подударале са Сиорановим, посебно са оним од којих ће настати његова поетика, морали бисмо да нагласимо да је Нае Јонеску био од нарочитог значаја за Сиораново књижевно стваралаштво, јер је свог студента охрабрио да корацима о којима је само размишљао, заправо, и пође.

Сиоран је, током студија, а под утицајем професора Јонескуа и дела Кјеркегора, постао побуњеник против историзма, јер је веровао да је „обавеза његовог времена развије 'осећај за трагично у животу и историји“<sup>82</sup>, што имплицира идеју да „треба махнито раскринкати историчаре [...], треба одмах уклонити њихове стерилне захтеве и њихово захтевање објективности“ јер, у стварности, „њихова открића су безначајна“. Наместо истраживања историје, Сиоран је сматрао да би човек његовог времена, интелектуалац 1930-их година, требало да истражује сопствена искуства, јер она су „снажнија и продуктивнија него докази

<sup>82</sup> Ориген Адамантије (Ὠριγένης Ἀδαμάντιος, 185-254) био је грчки филозоф и богослов, познат по делима о библијској егзегези и апологијама. Анселмо Кантерберијски (Anselm of Canterbury, 1033-1109) био је италијански филозоф и теолог, аутор онтолошког аргумента о постојању Бога. Мартин Лутер (Martin Luther, 1483-1546) био је један од вођа протестантске реформације и оснивач протестантске цркве, а пре тога свештеник и професор филозофије и библијске егзегезе. Херман фон Кајзерлинг (Hermann Alexander Graf von Keyserling, 1880-1946) био је немачки филозоф. Анри Масис (Henri Massis, 1886-1970) био је француски есејиста, књижевни критичар и историчар књижевности, конзервативних политичких назора. Владимир Сергејевич Соловјев био је руски филозоф, теолог и књижевник. Иван Васиљевич Киријевски (Иван Васиљевич Киреевский, 1806-1856) био је руски књижевни критичар и филозоф, док о дотичном Шуматикову нема доступних података.

било које историје“. Еуђен Симион је приметио и да пут којим би филозофија требало да иде – каквим га је замислио Нае Јонеску, а потом његови студенти, међу њима и млади Сиоран – почиње у историји, превазилази је и продужава у метафизику, иде „од сујеверја објективности ка интуицију субјективности, на крају крајева, од *разумевања* – дух историзма – до *стваралаштва* [...] и истражује ирационализам кроз интимно искуство“. Зашто ирационализам? Јер ирационализам је „најживљи и најуспешнији покрет против историзма“ и темељ филозофије бића, јер „рационализам је нефункционалан јер игнорише основу ствари и фалсификује облике спознаје“ (Симион 2019: 21-23; 27).

Како се примицао крај Сиоранових студија, тако је престајала његова „вера у филозофију“, пре свега због изморености инсомнијом, на коју филозофија није могла да му пружи ни одговор, ни утеху. „Ја сам студирао филозофију“, казао је Сиоран у интервјуу са Леом Верђине, „написао сам тезу о Бергсону, али сам престао да верујем у филозофију након једне личне катастрофе о којој говорим у свим својим књигама: несанице. Тако сам, када сам имао двадесет година, напустио филозофију, јер ми није ничему служила“ (Sioran 2010: 107).

Сажетак Сиоранове мисли о филозофији понудио је, у посве сиорановском духу, Еуђен Симион: „...ако филозофија још увек има икакву мисију на свету, [онда је њена мисија, *Б.Т.*]: да одстрани дух од система и, заједно са њим, диктатуру форми и идеократије, омогућујући тиме наш повратак ка изворном и суштини“, односно „филозофија нема будућност, филозофија задовољава медиокритерски укус апсолутног, филозофија није стваралачка, читајући филозофе човек не сазнаје ништа есенцијално о себи и не постаје други човек“. О филозофији, Сиоран је, једном приликом, у запису који је пронашао Симион, навео и: „Морамо се већ једном уверити да су истине филозофије бескорисне и да филозофија нема ниједну истину“ и „Није да филозофија нема своје основе, већ да се са њима не може ништа започети. Нисам још срео област која је стерилнија и беспотребнија, онда кад је гајиш због ње саме. [...] ...умрети као филозоф је срамота коју смрт не може избрисати“. Једини филозоф од којег Сиоран *дуго* неће одустати био је Фридрих Ниче, тако му близак због форме у којој је писао (фрагменти и есеји) и начину на који је износио своје идеје – софистицирано и са срџбом. Напослетку, ни Ничеови фрагменти Сиорану нису били ништа до „лудорија мистичке будале, *збркани врхунци*“ (Симион 2019: 24; 96-97; Moraru 2011: 21).

Тако је, уместо филозофији, Сиоран све више времена посвећивао групи Критеријон (рум. Criterion), коју су сачињавали његови вршњаци, припадници тзв. трагичне генерације који су, као и он, у то време, читали дела данског филозофа Серена Кјеркегора (Søren Kierkegaard, 1813-1855) и Ф. М. Достојевског. Већ 1927. године, док је Сиоран био у средњој школи, у овој групи се најављивала својеврсна „нова духовност“, а нешто касније, док је он био на студијама, под утицајем професора Нае Јонескуа, почели су да читају и дела румунских духовника.<sup>83</sup>

Јонеску је Сиоранову генерацију подучавао подозрењу према позитивистичкој, објективној филозофији и потреби за субјективном филозофијом. Идеологија ове групе, што се политике тиче, почивала је на замисли о „новој револуционарној духовности“ и „духовности агоније“, односно на „луцидности, порицању и трагичној сумњи која је настојала да се сама оповргне откровењем нове сорте човека, који је тек требало да се роди“ а она се „истовремено преклапала и одбацивала друге духовности присутне у савременој румунској култури: традиционалну, православну духовност њиховог харизматичног професора Јонескуа или

<sup>83</sup> Духовност је, Јонескуу и младим „егзистенцијалистима“ (који, заправо, „нису у директном и детерминисаном виду повезани са европским егзистенцијалистичким покретом“), синоним за својеврсно „интензивно живљење тренутка, без обзира на квалитативну вредност проживљеног духовног садржаја, дакле... ентузијазам, занос и због тога непрестано обнављање, новина“. Јонеску је, рецимо, при покушајима да објасни „нову духовност“, своје студенте упућивао на дела филозофа Едмунда Хусерла (Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938), Мартина Хајдегера, Емануела Левинаса (Emmanuel Levinas, 1906-1995), мистичке списе Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung, 1875-1961) и сл. и истицао да су њене одлике „луцидност, порицање и трагичност сумње“, насупрот „православној неокласицистичкој или материјално-историјској духовности...“. Кад је, пак, реч о искуству, „оно се схвата као 'чисто живљење', 'интегрално битисање', 'свеобухватност' (Симион 2016: 41; 57).



духовност привржену хуманизму, какву су проповедали други млади интелектуалци попут Петруа Комарнескуа (Petru Comarnescu, 1905-1970) и Константина Нојке (Constantin Noica, 1909-1987). Године 1928. у Букурешту, ова група публиковала је, у православном часопису *Мисао*, манифест под насловом „Бели крин“, који је саставио Мирча Вулканеску уз помоћ свог имењака, касније историчара религије, Мирча Елијадеа.<sup>84</sup> Овим текстом, они су објавили да се супротстављају „моралу стараца“, то јест главнотоксовској (енгл. mainstream) литератури из књижевности и филозофије и да подржавају поставку нове културе, која ће се – у духу Бергсонове и Кјеркегорове филозофије – темељити на искуству, усредсређености на субјекта и на непрестаном преиспитивању канона. Такође, подржавали су приказ Румуна који је понудио Вулканеску, а који је Симион описао овако: „Румун је свестан да је све на земљи пролазно и узалудно, и ако је свестан ове пролазности (постанка), зашто да буде озбиљан, строг... [...] Румун, противник на подручју идеја и могућности, неизмерно је уступан, толерантан на чињенице. Његово начело је онда одређено са 'шта може бити, биће'...“ (Zarifopol-Johnston 2009: 128; Симион 2016: 12; 16; 68; Симион 2019: 7). Другим речима, група Критеријон је била та која је, прва, представила егзистенцијалистичку филозофију у Румунији, а Сиоран је, у њој, пронашао, у том тренутку, себи близак поглед на свет који се, према много чему, поклапао са ставовима које је већ имао. Поједини од тих ставова су, током година студија, постали градивни елементи његове поетике и подстрек за извесну „књижевност идеја“, какву је писао и Константин Нојка. Сиоран и његови вршњаци, упркос својим револуционарним схватањима, „нису у потпуности напустили кантове и хегелове категорије, али су отворили филозофију и књижевност према психологији и човековом немиру у њиховим сопственим животима, налазећи тако позитивистичку мисао и, такође, импресионизам испуњен 'чашћу и фаталитетом'“ (Симион 2016: 44; в. Oprescu 2013: 184).

На састанцима групе Критеријон, најчешће је био само пуки посетилац, који није намеравао да говори. Ипак, једном приликом, тражио је реч и почео да предаје о интуиционистичкој теорији Анрија Бергсона, којој ће посветити свој дипломски рад. Рад је одбранио 1932. године и тиме, највероватније само наслућујући, почео да затвара поглавље свог бављења систематском филозофијом и отвара поглавље писања фрагмената који ће, у зависности од онога што проучаваоци у њима настоје да пронађу, моћи да се тумаче и као књижевни и као филозофски.<sup>85</sup> Пред крај студија почео је и да публикује, први пут 1931. у политичком, конзервативистичком часопису *Покрет* (рум. *Mișcarea*), а потом и у *Временима* (рум. *Vremea*) и *Књижевна Румунија* (рум. *România literară*). Ниједна од ових публикација није довела до тога да Сиоран промени свој начин живота: пред крај студија почео је да пише и

---

<sup>84</sup> Мирча Елијаде је, заправо, важио за једног од најзначајнијих доприносилаца друштву Критеријон. Еуђен Симион је, у својој студији о румунском егзистенцијализму, навео да је Елијаде, већ са двадесет година, имао јасну представу о идеји „искуства“, у смислу *искуства живљења*, у процесу сазнања. Притом, у погледу промена које је, заједно са својим вршњацима, желео да унесе у „учмалу“ румунску културу, настојао је да се избори за имплементирање „духовних власти“, под којом се подразумевају „незаобилазно живљење, мистицизам, метафизика стварности, животна авантура, облици подвести“ и томе слично. У есејима које је публиковао у дневном листу Реч, писао је о одбрани невиности, духовности и искуству, потреби за речима пророка. Елијаде се, према Симионовим речима, „не боји контрадикторности и заговара мистичко сазнање“, јер без њега „не би била могућа 'синтеза' и, следећи ту мисао, није могућа ни велика култура. А пут према култури неизбежно пролази и кроз православље. Румунска духовност треба, консеквентно томе, да се помири са Богом – каже Елијаде. 'Духовност' треба да овлада“ (Симион 2016: 15). Овде изложене Елијадеове идеје имао је и млади Сиоран, али и старији Сиоран (изузев идеја о религији као градивном или, пак, главном темељу културе) – и оне су присутне како у његовом раном, тако и у његовом познијем делу, махом тесно скопчане са његовим погледима на поетику.

<sup>85</sup> Сам Сиоран је, премда се у његовом стваралаштву *може* пронаћи мера филозофије, мада не и припадност филозофској школи, структура или аргумент специфичан за филозофско дело, увек *порицао* да је филозоф. О томе је, отворено, говорио у прегршт својих интервјуа и истрајавао да Зарифопол-Џонстон исправи – да ли лично или не, јер то би радила Симон Буе – када би га назвала „филозофом“. Сиоран је, у суштини, инсистирао на томе да је приватни мислилац (нем. *privat Denker*), избегавајући сваку могућност да се професионално сврста (Zarifopol-Johnston 2009: 72; Sioran 2010: 184; Симион 2019: 7; 15).

публикује и продужио до дубоко у старост, све време се носећи као студент, једући у студентској мензи и животарећи, никада не намеравајући да започне неку нарочиту каријеру (Zarifopol-Johnston 2009: 72).

Почетком 1930-их, дакле, када је Сиоран имао двадесетак година и када је био при крају својих студија у Букурешту, почео је да, противречно, култивише филозофију очаја, да пориче своје колеге, па и сâм смисао сумње, те да доводи у питању филозофију, као дисциплину, филозофе као делатнике и, заправо, све у својој свакодневици. Питао се, конкретно, „од какве су користи филозофи?!“, почео је да „гаји пасионирани скептицизам, [да] свуда види апокалипсе, [да] презире православље и генерално жели капиталне промене моралних и друштвених структура Румуније“. Он, дакле, „више не верује у филозофију и, право говорећи, не верује ни у шта изузев у своје сумње, неповерења и бриге“ (Симион 2016: 47; 99; 102-103).

Године 1930. Сиоран је горко патио од несанице, поред „мистериозних трнаца“ у удовима, а о својој патњи писао је пријатељу, Букуру Цинкуу, у писму од 22. децембра: „У мом узрасту мало њих зна шта значи болест и бол. Можда из тих разлога ја разумем неке ствари боље од других. Патња те вечито суочава са животом, извлачи те из спонтаног и ирационалног, сводећи те на биће по самој дефиницији контемплативно“. У истом писму, истакао је о каквој је патњи, конкретно, реч: „...чињеница да већ 3 године болујем од болести које сустижу људе само у старости потпуно ме је одвојила од других... [...] Удаљеност између мене и мојих вршњака чини ми се огромном“ (Сиоран 1995: 33, према Петреу 2008: 9-10). Већ са својих деветнаест година, Сиоран је поетизовао своју патњу у личној преписци, чиме је, јасно, његов „лиризам патње“, његова поетика већ била *присутна*, иако не у форми фрагмената.

Марта Петреу је мишљења да је злоупотреба са физичким тегобама почетком 1930-их година Сиорана навело да почне да пише, али с намером да то и публикује. „Унутрашње искуство акумулирано у њему у том периоду навело га је на писање“, навела је Петреу и своје схватање поткрепила изводом из још једног писма Букуру Цинкуу, овог пута из 1932. године, у којем је Сиоран пријатељу открио и ово:

„Имам јак утисак гомилања неких унутрашњих искустава која траже објашњење. Као такво, *писање у мом случају постаје потреба за прецизирањем које се тиче искључиво мене*. Ова мисао је изникла спонтано; стога и верујем да је аутентична. Писање има вредност само утолико уколико објективизује неки доживљај, уколико иза израза проналазиш живот, иза форме садржај. Желео бих нешто да напишем крвљу. [...] Патња ми је дала [...] храброст потврде, дрскост израза и замах према парадоксу“ (Петреу 2008: 11-12; курзив Б.Т.).

Очигледно је да је Сиоран, две године откако је послао прво писмо које смо поменули, размишљао о формирању своје поетике, свог „лиризма патње“ и то на темељу својих филозофских схватања (!), а не независно од њих. Реч је, једноставно, о поетици заснованој на личном доживљају патње, независно каквој (каког порекла и интензитета), који је поетизован и у којој је *присутан* и онај који поетизује, сâм аутор (Elias 2005: 52; Mitchievici 2017: 18). У речима: „Писање има вредност само утолико уколико објективизује неки доживљај“ могу се, сасвим јасно, пронаћи сегменти филозофије какву је предавао Нае Јонеску и какву су култивисали његови студенти, чланови групе Критеријон; филозофије која примат даје искуству, о каквој ће Сиоран написати и одбранити дипломски рад. Сиоран је, дакле, „открио (и хитро саопштио то откриће Цинкуу) да је његов стваралачки механизам [...] 'јасно соматопсихички', то јест: од органског афекта, преко афективног искуства до вербалног израза“ (Петреу 2008: 14).

Сиоранова мисао о вредности писања *постаће и остаће темељ његове поетике* – и аутопоетике и програмске поетике – о чему ћемо детаљније у поглављима која следе, но оно

што је за ово поглавље значајно, јесте да смо успели да пронађемо експлицитно Сиораново сведочанство *о потреби да почне да пише*, кратак експозе у којем је обзнанио поетичку основу на којој ће почети да гради све своје фрагменте.

Тих година, поред религијског штива која је читао – контроверзне руске мислиоце попут Розанова и др. те филозофе из Шпаније, који су се, превасходно, занимали за мистицизам и патристику – Сиоран је постао преокупиран сопственом судбином, скептицизмом, „болестима духа“, разочарањем и сл. и почео је да негује својеврсни „култ патње“ (енгл. the cult of suffering), који се темељио на убеђењу да ће период човекове патње, кад-тад, кулминирати духовним плодовима. Читајући мистике, „са завишћу“, Сиоран је пао „у стање унутрашње исцрпљености коју је тешко дефинисати. Било би сасвим нормално да открије веру и знање Бога, али се његова интимна природа томе противи“ (Simion 2004: 74). „Чоран тежи да утврди нову аскезу духа“, писао је Еуђен Симион у познијој студији о румунском егзистенцијализму, „и једно стање негативних вредности, изврнуту хијерархију света. И успева све док остаје на стриктном плану стваралаштва“ (Симион 2016: 40; 178; уп. Симион 2019: 81-82).

Са своје двадесет и две године, 1933. године, писао је Еуђен Симион, Сиоран, „Млади Влах“, осећао је да је старој филозофији, духовности и старом поретку света дошао крај. Због тога, у погледу писања, „гради себи поетску уметност од одбијања“, јер се, тада, увелико „осећа специјалистом за питања [о] проблему смрти“. Притом, почео је да презире „све што не подразумева ризик, лудило, страст на највишем степену. Познаје само једну меру: апсолутно“. Себи је, у складу с тим, доделио улогу да „динамитира презрени заједнички морал, да узнемири наше удобне, превише удобне истине“. У том духу, ускоро је почео да пише своју прву књигу. Симион је ваљано приметио, као и Зарифопол-Џонстон, да – покажемо у предстојећим поглављима – Сиоранову прву књигу „и остале књиге треба читати као дневнике“, јер оне су дневник „једне моралне кризе, дневник једног младог човека, рођеног и формираног у маргинализованом култури, неспособног да прихвати своје стање. Своје душло стање: и егзистенцијално и културно“. Сиоран је, тада, што ће и показати у књизи *На врхунцу безнађа*, револтиран, он је против „књига које не кажу ништа суштинско о смрти, против мудраца који дрхте као зечеви од страха од смрти, против демонизма времена итд. И из овог урлика револта, из његовог одбијања рађа се нови морал заснован на *продуктивној негативности*“ (Симион 2019: 85-86; 250; Zarifopol-Johnston 2009: 14-15; курзив Б.Т.).

Своју прву књигу, фрагментарну поезију у прози под насловом *На врхунцу безнађа (Pe Culmile Disperarii)*, Сиоран је почео да пише годину дана по дипломирању и публиковао наредне, 1934. године, посредством Фондације краља Карола II Румунског.<sup>86</sup> За њу, састављену од четрдесет и једног фрагмента, добио је престижну награду у категорији прва публикована књига, коју је додељивало Министарство јавног образовања. Већ овим текстом, приметила је Зарифопол-Џонстон, отпочело је стварање аутора „Сиорана“, односно „Е. М. Сиорана“, како ће себи, касније, пронаћи псеудоним, али отпочела је и апологија лењости, као и „писање као терапија“, такорећи, лиризам патње, који ће му помоћи да се носи са стварношћу и преживи је (Zarifopol-Johnston 2009: 78-81).<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Занимљиво је да је наслов књиге, заправо, синтагма којом је, у румунским дневним листовима, започињала колумна о почињеним самоубиствима, у следећем маниру: *На врхунцу безнађа, млади/млада [име особе] одузео/одузела је себи живот...* Није немогуће да је, послуживши се овом синтагмом, Сиоран настојао да крунише сопствена осећања о животу о којима је писао, да публици, сместа, до знања стави шта могу да очекују међу корицама књиге или, пак, и једно и друго (в. Zarifopol-Johnston 2009: 77).

<sup>87</sup> Сиораново схватање лењости скопчано је са његовим схватањем стваралаштва, али и са светоназором у којем, једноставно, нема простора за идеју каријере или ма каквог посла. Наиме, он је сматрао да се само у лењости – која му је надолазила у периодима после несанице када је, духовно, био безвољан – човек може да дође до спознаја о животу и свету до којих, због свакодневице у раду и мишљењу о раду и каријери, напосто, не може да дође. Сиоран је, стога, још у својој првој књизи, похвалио лењост и поручио „да би се модеран свет пробудио у живот треба написати похвалу лењости, оној потпуној лењости помирења и осмеха који пристаје на све“ (Simion 2004:

Марта Петреу је приметила да је, у овој књизи, болест „присутна од почетка до краја, док је садржај књиге обликован управо метафизичким открићима до којих је млади аутор дошао захваљујући болести“ (Петреу 2008: 12). Будући да је предстојеће поглавље овог рада остављено за Сиоранову аутопоетику, на предстојећим страницама посветићемо више пажње његовом „лиризму патње“, по свему судећи, проузрокованом болешћу, али не и само болешћу, у смислу у којем је његова патња јединствена, неподељена, премда теоријски раздвојива на појединачне компоненте (болест, амбивалентна осећања према домовини, презир према националном идентитету и сл.).

У збирци есеја, под насловом *Уморан је демон теорије*, Еуђен Симион је пружио своја запажања о Сиорановој првој публикацији која, наизглед, сажимају суштину онога што је „млади Сибијац“ настојао да пренесе у својим фрагментима. „Иритиран традиционалном реториком“, писао је Симион, „он ствара нову реторику, ону коју би требало именовати реториком агоније. [...] Овај млади Влах већ осећа да је дошао крај уморној духовности и конструише себи поетику одбијања“ и „Имао је 23 године и млади Сибијац је живео тако силним интензитетом да је осећао како умире због живота, како изјављује на првој страници књиге. *Експлозивна и барокна* књига, изазвана неподношљивим осећајем препуноће празнине (специфично чорановско стање) коју је написао *изопитеник из хуманизма*. То је уствари [*sic!*] једна исповест усмерена против филозофа, који више од свих других дрхте у страху од смрти“. Коначно, Симион је додао и, за предстојећа поглавља, веома важно запажање, које ће нам помоћи у проучавању Сиоранове аутопоетике, готово неразлучиве од његове програмске поетике: „На врхунцима очајања [односно, На врхунцу безнађа, Б.Т.] и књиге које су дошле потом треба [з]ато читати као *дневник* [...] једног младог човека, рођеног и формираног у култури која је била маргинализована, неспремног да прихвати своју судбину. Своју двоструку судбину: животну и културну“ (Simion 2004: 73-78; курзив Б.Т.).

На другом месту, Симион је навео да је, у *На врхунцу безнађа*, Сиоран обзнанио своју „нову аскезу духа“. Он је, пишући „о дубини, о злу, о неизлечивом, о неминовности у постојању“ успео да их учини „на одређени начин толерантним за дух“, јер он се „бави педагогијом губљења и неизлечивог, али без да је свестан тога; од одређеног степена експресивности педагогија неуспеха почиње да бива окрепљујућа за негативни дух“ (Симион 2016: 178). Другим речима, очај га је одвео у писану реч, која га је очаја ослободила тек толико да преброди дан.

Став о писању, као свхровитом само у виду самопомоћи, Сиоран ће задржати и у зрелости и у старости, и о томе ће отворено говорити у многим приликама, о чему ће бити речи у предстојећим поглављима. Теме о којима је писао појавиће се, поново, у свим предстојећим делима, јер то су теме које су га прогониле од првих бесаних ноћи. Оно што је, овде, од значаја за наш рад јесте да је реч о темама које, премда нису у директној вези са Сиорановом поетиком, јесу најснажнији, није немогуће, и једини, индиректни подстицај за њено конституисање.

У свим својим делима, Сиоран је преиспитивао филозофију, обожавао бога, одрицао га се и предавао се могућности, да уопште, постоји, грозио се живота, а посебно (само)свесног живота, оног какав је својствен људској врсти, порицао је историју, призивао смрт, менталну болест, заборав и изумирање, захваљивао се несаници, ругао се религији и људским институцијама, потреби да се ради, да се ствара, да се продужава врста, да се стиче име и сл.

По дипломирању, Сиоран је 1933. године добио двогодишњу, престижну Хумболтову стипендију за постдипломске студије у Трећем рајху, у Берлину, где су студије филозофије – пре свега, филозофије формулисане у форми система – још важиле за јако добре, ако не и међу најбољим. У периоду који ће провести на продужетку студија, Сиоран ће формирати политичке ставове у погледу начина на који би његова родна груда, Румунија, требало да се

---

76). Више о Сиорановом сложеном схватању (не)рада биће речено у наредним поглављима, јер реч је о сегменту његовог живота који је нераздвојан од његовог процеса писања.

носи са својим проблемима, а због којих ће га зао глас пратити до гроба, али и изван њега, до данас. Када је реч о Сиорановом негативном публицитету, требало би нагласити да је, пре свега, потекао из његовог политичког манифеста, памфлета под насловом *Преображење Румуније (Schimbarea la față a României)* из 1936. године, који је друго издање доживео 1941. године. Кључна питања која је, као што смо навели, на страницама овог дела, поставио јесу питања о личном идентитету, као бића, а потом и о националном идентитету – о томе шта значи бит Румун и како бити Румун. Ово дело Сиоран ће, преселивши се у Париз, почети да прећутно пориче и покушати да га из свог опуса обрише стварањем књижевног садржаја какав нема никаквих додирних тачака са политичким (в. Zarifopol-Johnston 2009: 93). У интервјуима које је давао, изражавао је политичку неопредељеност, наглашавајући да нема ничег горег од политике, да лично није приклоњен ниједној социјалној доктрини, нити политичком правцу, као и став да извод политичких неслагања не потиче из „недостатка идеолошких система, већ из непоправљивих недостатака човека и живота“ (Симион 2019: 47).

Поред стварања тих ставова, о којима у овој биографији неће бити речи јер мишљења смо да, за нашу тему, нису нимало релевантни, Сиоран је почео да чита дела Георга Зимела (Georg Simmel, 1858–1918) и Лудвига Клагеса, чија је предавања, на факултету, посећивао и у чијој је студији *Дух као непријатељ душе (Der Geist als Widersacher der Seele)*, 1929) пронашао посебну инспирацију за своје дело, јер Клагесова виталистичка мисао много је наличила Бергсоновој.

Осим њихових књига, поново се посветио и Фридриху Ничеу што је, све скупа, последично, довело до тога да се снажније опире оковима системске филозофије и, уопште, системске мисли, које су му, на студијама, намакли опус Имануела Канта и Г. В. Ф. Хегела, и да се учврсти у упоришту које је пронашао у фрагментарном изразу. Ови потоњи проминентни мислиоци, у његовим очима, били су све само не то. Наиме, у својим списима, настојали су да, мегаломански, својим системима објасне начин на који функционише стварност у целини, у чему је Сиоран, смело, приметио проблем и приклонио се сопственом поимању, које је сажео у синтагму „апстрактна необазривост“ (енгл. abstract indiscretion) (Zarifopol-Johnston 2009: 83–85). Ова синтагма оваплотиће се у сваком његовом делу и, што је за нас од нарочитог значаја, постати градивни сегмент његове поетике, а огледа се у томе што он, на први поглед, није посвећивао превише пажње начину на који је писао о различитим појединостима, како у погледу форме, тако и у погледу садржаја.

Поред штива религијске природе, млади Сиоран је кушан „болестима и мучен халуцинантном луцидношћу неспавања“, али и под утицајем предавања Нае Јонескуа и, потом, учења Анрија Бергсона о значају искуства у спознаји спољног света, немачких романтичара о књижевној вредности фрагмената, Блеза Паскала и Фридриха Ничеа о порицању системске филозофије, „открио да га интересују само текстови који потичу из 'искуства', из директног искушавања реалног [...], утемељујући тако на сопственом телу разлику између 'органског и егзистенцијалног мислиоца' и 'апстрактног човека' или имперсоналног филозофа“ (Петреу 2008: 13).

Посебно га интересују публиковани дневници јер, у њима је пронашао *супротност* идејама систематичности и савршености књижевног дела, уверен да само дневник „може рећи нешто суштинско о човеку“, а Еуђен Симион о томе, даље, пише на следећи начин: „оно што га интересује је његово [ауторово, *Б.Т.*] биће, тј. искуства индивидуе“, и то у маниру: „мене занима само човек у теби, овај сада, а њега ми само твоји списи могу открити“. Сиоран се, посебно, „диви[о] интимним дневницима, а не савршеним делима, они представљају фантазме 'бесмртних из провинције'“, али и биографије, нарочито „биографије људи који се нису истакли у животу памтљивим делима“, биографије *случајева* (како ће их назвати у разговорима са Фернандом Саватером и Хелгом Перц), болесних – да ли физички, да ли „духом“ – пропалих или оних који своје потенцијале нису искористили ни за шта (Симион 2016: 97; Симион 2019: 292; Mitchievici 2017: 20; Sioran 2010: 19; 30). Занимањем за дневнике и идеју недовршених,

несавршених рукописа, Сиоран је, још једном, показао да је себе, као аутора, дефинитивно пронашао у форми фрагмента, но о томе ће касније бити више речи.

У Берлину, 1935. године, Сиоран је почео да улаже новац у приватне часове француског језика. Исте године, отпутовао је у Париз и своје утиске сажео на следећи начин: „одушевљен градом, згађен људима“. Тада је, као и у Берлину, којим је био одушевљен, као и читавом Немачком, доживео амбивалентан однос према својој домовини, јер Париз и Француска су почели да га привлаче.

Француска је, за њега, судећи према писму које је послао родитељима, постала „једина земља у којој се може дисати“. У писму Мирчи Елијадеу, признаје му да воли „ипак једну домовину“, Румунију, али му свет „није један“, при чему одбијање света „има религиозну основу и било која туга је површна, ако није религиозна [sic!]“ (Симион 2019: 70; 75). Јасно је да Сиоран није био начисто са својом домовином и својим пореклом, а кулминација тог неслагања наступиће недуго након што се, из Трећег Рајха, врати у Румунију – и из ње оде са намером да се никад не врати.

## 2.4. 1937-1949

По завршетку студија, 1936. године, Сиоран је почео да предаје филозофију у гимназијама у Брашову и Сибију, али на том се положају није задржао дуже од годину дана. Већ наредне, 1937. године, Сиоран је схватио да је једини начин да се избори са својом кризом националног идентитета да своју нацију, заувек, напусти. Његова криза своју је снагу црпела из искуства које су, у то време, имали сви Румуни, а то је више принуда него потреба да се асимилију са Мађарима и, тиме, одбаце свој стари идентитет. Тада је отпочео потрагу за прикладном стипендијом, која би га одвела што даље од домовине (Jeremić 2020: 200).

Сиоран је, као и у родној Румунији, патио од несанице и самовао у Берлину, у Минхену и Дрездену, према његовим речима, толико да никада није био ближи свецима чија је житија читао непосредно пре састављања *Суза и светаца*, своје – према његовом мишљењу – *најбоље књиге* (Симион 2019: 287-288). Не би ли, како-тако, од себе одагнао осаму, током скоро две године, колико је провео у Трећем рајху, свакодневно је писао, сакупљао текстове и поштом их слао у домовину поводом публикавања. У том периоду, прекупација су му постали немачка филозофија, идеологија национал-социјалиста и будизам, док су му публикације биле политичке природе, у форми дужих фрагмената и есеја, чиме је потврђивао да је пошао у књижевном правцу кратке форме и у њему се добро сналазио; чиме је, успешно, себе спасавао од „претећег унутрашњег живота“, своје кризе националног идентитета, сврхе, постојања и сл. Приликом бесаних ноћи, полако је, поред других текстова, писао *Преображење Румуније*.

Значај овог текста за развој Сиоранове поетике почива у томе што је идеја која га је понукала да ову књигу напише, у суштини, основа на којој почива порекло његове потребе да пише. Према речима Еуђена Симиона, *Преображење Румуније* почива на наредним премисама:

(1) свест о припадању малој, маргиналној култури, која нема начина да претендује на „светлу будућност“,

(2) уверење да Румунија, управо због својих вредности, не може да се покрене из неподношљиве инерције,

(3) страх који је стварало политичко стање у земљи 1930-их година, које није наговештавало развој у правцу демократског уређења,

(4) немогућност да се до промена дође „нормалном, органском револуцијом“ и

(5) лични револт самог Сиорана и потреба за преиспитивањем свих сегмената своје свакодневице, која је довела до иритације према културним вредностима које је Румунија имала да му понуди.

Решење које је Сиоран предложио могли бисмо да представимо, такође, у тезама:

(а) убрзана вестернизација,

(б) „историјски скок“, фанатизација румунског духа,

(в) „уништавање стерилне демократије и наметање диктатуре [...] која је неопходна у оквиру малих култура“.

У младости је, дакле, био, „на страни напретка, другим речима, он је модерног духа“, али ће, касније, у својим списима на француском, „против напретка, он је антимодерниста, антимодеран 'farouchement'... или, како каже актуелни истраживач [овог, *Б.Т.*] проблема Антоан Компањон, *модерни антимодерниста* из класе Шатобријана, Бодлера, Барта, правих стваралаца модерности“ (Симион 2016: 161-162; 52).

У овом политичком памфлету, Сиоран је пажњу посветио својој „незгоди“ што је рођен у Румунији, а та „незгода“ ће се, у његовим будућим публикација, у Француској, пренети са националног, на ниво постојања по себи; на незгуду што је рођен. У овом необимном делу, дакле, Сиоран је сажео своју утопијску замисао надахнуту национал-социјализмом, о подржавању радикалне политичке деснице, те револуционарном захвату којим би Румунију, такорећи, воздигао из пепела политичког и историјског понижења. Потреба за изражавањем те за њега тегобне датости, порекла, од Сиорана је створила аутора (Zarifopol-Johnston 2009: 87-95).

Убеђење да патња, кад-тад, кулминира позитивним исходом Сиоран је уткао у *Преображење Румуније* и у своје књижевне радове публиковане на румунском језику – у *Сузе и свеце*. У писму које је упутио пријатељу, Петру Комарнескуу (Petre Comarnescu, 1905-1970), описао је своје стање и објаснио да се сасвим променио под утицајем патње и очајања који су му, коначно, изнедрили извештај „пут“, „судбину“ и „мисију“ које је могао да се придржава, а која се тицала покушаја изазивања промене посредством његових публикација. „Млади Сиоран“, писала је Зарифопол-Џонстон, „видео је себе као христолику фигуру која прихвата патњу, поздравља смрт и чији је истински живот почео по ускрснућу након смрти“ (Zarifopol-Johnston 2009: 98-100). Сиоран, о чему сведоче његови интервјуи, никада није престао да верује да његова дела могу да доведу до промена, макар и у појединачном читаоцу, што – показаћемо у предстојећим поглављима – може да делује парадоксално уколико се у обзир узме то да је тврдио да је, превасходно, писао за себе, не би ли себи олакшао патњу и отарасио се суицидалних порива који су га прогонили, о чему је писала и Марта Петреу. Сиоранова мисија била је, према њеном мишљењу, бележење те патње, тог очајања, управо да би се, на тај начин, њихов утицај умањило и допустио му да преживи још један дан (Петреу 2008: 12; 13).

Еклатантан пример те поетике патње, тог лиризма патње, можемо пронаћи у књизи коју је, по повратку из Трећег рајха, и под утицајем религијских књига, дела америчке песникиње Емили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830-1886) и енглеског песника и сликара Вилијама Блејка (William Blake, 1757-1827), филозофа Фридриха Ничеа и др. написао у Румунији; у књизи *Сузе и свеци* (*Lacrimi și Sfinți*, 1937), коју је публиковао, дословно, на једвите јаде, и због које му је мајка рекла да би било боље да је са објављивањем сачекао, барем толико док се она и њен супруг, његов отац, не упокоје. „Схватила сам твоју књигу итд... али није требало да је објавиш док смо ми живи. Довео си свог оца у незгодну ситуацију, па чак и мене, која сам председница [Удружења, *Б.Т.*] Православних жена“, писала је његова мајка, Елвира, и, у истом писму, питала га да књигу повуче (Крду 2010: 90). Већ је она приметила, пре књижевних критичара и аналитичара, да у њеном сину, постоји унутрашњи сукоб између носталгије за родном Румунијом и њеног проклињања.

У *Сузама и свецима*, Сиоран је демонстрирао јачу сигурност у своју поетику и у *искуство* које до његове поетичности, до лиризма патње доводи. Премда је примарно посвећена политичком аспекту живота светаца, Сиоранова књига помиње и њихову патњу на путу до постајања свецем, односно светицом; помиње „њихове сузе, њихову жеђ за болом и њихов капацитет да га поднесу“, као и „сладостраст патње“ и идеју да је човекова патња његова једина

биографија, чиме је изражавао и сопствено стање духа, које га је привољавало или принуђавало да пише. У књизи се, поред светица Катарине Сијенске (Caterina di Jacopo di Benincasa, односно Caterina da Siena, 1347-1380) и Терезе Авилске (Santa Teresa de Jesús, односно Teresa de Ávila, 1515-1582), помињу и опатица из реда Доминиканаца Кристина Ебнер (Christina Ebner, 1277-1356), Метилда Магдебурска (Mechthild von Magdeburg, 1207-1282), Анђела из Фолиња (Angela da Foligno, 1248-1309), Маргарита Кортонска (Margherita da Cortona, 1247-1297), Јован од Крста (San Juan de la Cruz, 1542-1591), Мајстер Екхарт, Артур Шопенхауер, Фридрих Ниче (в. Zarifopol-Johnston 2009: 130-131; Симион 2019: 151).

Из перспективе Сиоранове поетике, *Сузе и свеци* су књижевно дело у којем је писао о богу, бележио сопствено „метафизичко јадиковање и егзистенцијалне уздахе“, али и запажања о искуствима светица и светаца и покушаје да се са њима саживи. У овој књизи бог је, као и за Ничеа пре њега, мртав (нем. *Got ist tot*), с тим што Сиоран у очају жели да може да верује да бог није мртав и да у њега, некако, прегазивши свој скептицизам, може да верује. Ипак, иако поетички подсећа на Ничеова дела, нарочито јер је писана у форми фрагмената, њоме се Сиоран одмакао од Ничеа, између осталог и јер је изложио мишљење да је воља за моћи само срп којим се жању „испразно и окрутно паћење“. Такође, овом књигом, Сиоран је потврдио да „није човек духовног мира“, да су његови записи „плод тензије и савршеног очаја“ (в. Симион 2019: 150-154). Премда је показао приврженост према патњи светица и светаца, он је „открио и одбацио политичке корене светаштва, и коначно прихватио психолошку и естетичку сферу, јер свеци су, напоследку, 'пропали политичари' који тврдоглаво одбацују свет какав нам се приказује“ (Zarifopol-Johnston 2009: 131-132). У овом делу, Еуђен Симион је препознао „ритам Аргеџијевих псалама“, премда „Чоран никада није био религијски дух, био је и остао скептични моралиста који анализира стање религиозности, који је желео да сазна основу и облике усхићења“. Свакако, Сиоран ће се бројим темама које је тек „начео“ у овој књизи вратити у сегменту свог опуса на француском језику јер свој став о значају религијског штива, али и ма којег другог штива у којем је могао да дође до искрених, интимних исповести аутора, он је неговао и након публикавања *Суза и светаца* и пресељења у Француску, о чему сведоче и исечци из писма које је послао свом брату, Аурелу: „...сем поезије, метафизике и мистике ништа нема никакву вредност“ и писма које је наменио Мирчи Елијадеу, у којем стоји „да је свака реченица нула ако се иза ње не налази религијско размишљање“ (Симион 2016: 170; 51; Симион 2019: 78).

У Румунији, Сиоран није пристајао на мађаризацију, те је, због тога, прихватио понуду Француског института у Букурешту да студије настави у Паризу и да, као стипендиста, докторира на Сорбони, на тему етике Фридриха Ничеа. Наравно, докторску дисертацију на ту тему, или ма коју другу, никада није намеравао да напише, па ни да одбрани. Другим речима, пристао је да побегне из Румуније и *постане* Француз јер, по пресељењу, потпуно је престао да говори румунски и „сасекао је своје румунско корење“ (Zarifopol-Johnston 2009: 106; Jeremić 2020: 200; Симион 2019: 76). Неколико месеци пре публикације *Суза и светаца*, 1937. године, Сиоран је напустио Букурешт и у њега се, накратко, вратио тек неколико пута и то на периоде не дуже од неколико дана. Притом, пошто је, по завршетку Другог светског рата, због својих раних дела, постао политичка *persona non grata*, у Румунију није могао да се врати чак и да је то желео.

У Француској, Сиоран је становао приватно у Паризу, у Латинској четврти. Још тада, тврдио је у разговору са Бенжаменом Ивријем, заступао је став који је формулисао на следећи начин: „Ако треба проћердати живот, боље је у Паризу него другде“ јер, свакако, треба „да одаберемо место где ћемо проћердати свој живот“. Студирао је на Сорбони – вођен мишљу да је „универзитет ликвидирао филозофију“ присуствовао је на тек понеком предавању (нпр. предавањима извесног „Г.Д.“, директора Француског института у Букурешту који му је одобрио стипендију и који је, касније, постао професор на Сорбони), није писао своју докторску дисертацију о Ничеу, већ искључиво посећивао универзитетску мензу, у којој се



хранио. Напоследку, престао је да посећује и предавања „Г.Д.“, јер он је „био врло интеллигентан, али као професор досадан. Целу једну годину ишао сам на његова предавања из осећаја захвалности. Али је то било мучилиште: он није био имбецил, али је био без темперамента, незаинтересован“. У то време, Сиоран је увелико имао учвршћене ставове и о филозофији, као дисциплини, због чега није желео да се упушта у писање доктората. Примера ради, сматрао је да филозофија човека „надме уображеношћу и да вам лажну идеју о вама и свету“; она, такође, „порађа потпуни презир орема свима који су изван ње, из тог разлога је опасна“, али је треба „познавати да би се превазишла“; напоследку, није важна филозофија, него „директна веза са животом“ (Sioran 2010: 160; 185; 195; 200).

Уместо академског усавршавања, Сиоран је решио да пође сопственим самотним путем. Године 1937. почело је, како га је назвао, „сласно мучење“: почео је да усваја француски језик и културу, како свакодневицу (разговори са проституткама у бесаним ноћима), тако и уметност (књижевност француских моралиста), што је више утицало на његову иманентну поетику, него на поетику уопште, о којој је претходно било речи. Према речима Милована Данојлића, Сиорану је француски језик, „у почетку личио на 'лудачку кошуљу', јер „ледена логика Декартовог језика може потврдити богатство што га у себи носимо, али нам, исто тако, може открити велику незрелост и празнину“. Кад је о промени на подручју иманентне поетике реч, Сиоранова „мисао [се] изоштрила, а незнање, различено у барокне реченице матерњег језика, добило картезијанску голотињу и јасноћу. Разлика између раног и каснијег, то јест, румунског и француског раздобља, није ни у тематици, ни у закључцима којима мисао тежи, него у врсти изражајних средстава“ (Данојлић 2019: 133-134; уп. Moraru 2011: 19; курзив Б.Т.).

Године 1947. у току одмора „у једном селу близу Дијепа“, када се бавио преводом Малармеових песама на румунски, Сиоран је решио да од румунског, једном за свагда, „дигне руке“. По повратку у Париз, написао је „прву руку“ *Кратког прегледа распадања*. Ипак, притиснут осећајем перфекционизма, коју му је пробудило читање Паскала – који је своје дело *Провинцијалци* писао седамнаест пута (!) – донео одлуку да на рукопису *Кратког прегледа* ради док не достигне савршенство. Из тог разлога, текст је, како је казао у разговору са Жан-Франсоа Дивалом, писао испочетка четири пута, због чега је изостављено „доста ствари“, због чега је књига „изгубила једну врсту спонтаности“, јер „требало [јој је] дати одређену врсту чврстине“, све да читаоци не би могли да „осете“ да ју је писао неко чији матерњи језик није француски. Сâм Сиоран је инсистирао, у овом али и у другим интервјуима, да при прелазу са румунског језика на француски, *није* намеравао да одустане од своје поетике, „лиризма патње“, него само од свог матерњег језика као посредника помоћу којег је формулисао своје мисли (Sioran 2010: 37; 57-58; 201-202). Две године касније, Галимар је публикувао *Кратак преглед распадања*, а Сиоран је 1950. добио „Prix Rivarol“, награду за најбољу књигу објављену у Француској, а чији аутор није Француз; прву и последњу награду коју ће добити и прихватити. Сиоран је, тада, коначно могао да се поноси тиме што је превазишао своје порекло и свој матерњи језик, јер дотад је давао све од себе да покуша да се саживи са радикалном различитошћу, која је не-Румун, не-маргинална, не-он сâм који пише на румунском в. Zarifopol-Johnston 2009: 134; Moraru 2011: 17). „Променивши језик, ликвидирао сам одмах своју прошлост“, стоји у Сиорановом запису који је пронашао Еуђен Симион, а који сасвим прилично показује колико је аутору записа, заправо, лакнуло – макар накратко (Симион 2019: 285).

## 2.5. (РЕ)КОНСТРУКЦИЈА ПОЕТИКЕ ЕМИЛА СИОРАНА

Премда приступ поетици Емила Сиорана не би могао да се упореди са пешачењем равним путем, који се пружа право, већ је џомбаст и вијугав, у овом поглављу успели смо у свом науму

да пронађемо и истакнемо основне одлике његове мисли која се тиче стваралаштва, више писања као процеса, мање књиџа као производа писања и процеса публикувања.

У суштини, пажњу смо скренули на тренутке у којима је Сиоран почео да пати од одређених „напада“, потом од „мистериозних трнаца у ногама“, а затим и од несанице, као на начелне, *спонтално изникле* покретаче потребе да пише, да „прецизира“ шта му се, тачно, догодило, да „објективизује неки доживљај“. Здравствене тегобе, међутим, нису биле једино од чега је Сиоран почео да пати. Приметна је носталгија за детињством у средњој школи, на студијама носталгија за временима у којима је, ноћу, могао да склопи очи, а не да лута градским улицама и посећује борделе. Морила га је и усамљеност, још од средње школе, а на студијама махом незанимљиви и необразовани предавачи, стање друштва и културе у Румунији, политичко стање у којем се налазила Румунија, самим тим и порекло и национална припадност, присиљеност на мађаризацију, историјска маргиналност Румуније и Румуна, неутошност јер филозофија није могла да му пружи ни најмању помоћ у сучељавању са бдењима током „белих ноћи“ и неверица да је филозофија, на факултету, сведена на предавање систематске филозофије и, наравно, несаница и друге, бројне здравствене тегобе због којих је посећивао бање и топле изворе, али без и најмањег позитивног учинка. Сиорана није заобишла ни религијска криза, која се тичала жеље да верује, јер све је му је деловало бесмислено, али и немогућности да верује, будући да му то увек будни скептицизам није допуштао.

Сиоранова поетика никла је и наставила да расте на незадовољству које је, по свему судећи, било присутно у сваком кутку његовог живота, које је нарастало са сваким контактом са спољном средином, али и са мислима које су колале у њему самом. Није немогуће да је подстрек за писање пронашао у томе што су многи ствараоци које је читао, попут Фридриха Ничеа (који је писао све док није потпуно подлегао менталној болести, о чему сведочи и дело *Ессе, homo*), своје патње преносили на папир, али о томе, о тој врсти утицаја, немамо ниједан податак. Имамо искључиво *спонтано изниклу* потребу.

Сиораново писање је, како казала Марта Петреу, заиста прешло пут од „органичног афекта, преко афективног искуства до вербалног израза“, а то, на неки начин, његове текстове чини наративима болести (енгл. *illness narrative*). Везу између Сиоранове поетике и његових публикација са природом наратива болести почећемо да успостављамо у предстојећим поглављима али, сада, при (ре)конструкцији његове поетике, важно је да нагласимо да његова болест *није* једино физичка, већ задире и у забран болести духа.

Сиорана је, према његовим сведочанствима, мучило колико телесно, толико и душевно, а то значи да је он, поетизујући своју патњу, стварајући свој „лиризам патње“, своје тегобе, у књижевном смислу, престао да разликује, јер писао је о свему што га тишти подједнако и са истим интензитетом. Милован Данојлић је, поменули смо, дошао до закључка да је Сиоран вредност писања, као процеса, полагао у *чин ослобађања* од „једног дела емотивног пртљага и културног наслеђа с којима није знао куд би ни шта би“ и са његовим закључком се, у потпуности, слажемо. Приметили смо, као и Данојлић, да Сиоран, према записима његових биографâ, али и према његовим записима, за писањем није посезао у друге сврхе изузев у настојању да изрази извесну кризу, „хипер-свесност“ коју изазива инсомнија, жал што није епилептичар, „трнце у нервима“, незадовољство својом националношћу, огорчење што се родио (у Румунији, у православној породици, у маргиналној култури...) и сл.

У „лиризму патње“ пронашли смо, такође, тежње друштва Критеријон, његове генерације, „проклето генерације“, којој је предавао Нае Јонеску, да се примат да непосредном доживљају, искуству, које не подлаже покушајима да се укалупи, сврста у категорију модела или филозофски систематизује. „Лиризам патње“ темељи се на *аутентичности и вредности* доживљаја, искустава, на порицању историзма, позитивизма, на револту против факултетске филозофије и покушаја да се створе реконструкције и систематизације, а темељ је исти и у случају аутопоетике и програмске поетике које, разуме се, представљају подкатегорије Сиоранове поетике у ширем смислу. Тиме, Сиоран је учинио оно за чиме је његова читава

генерација жудела, а то је да понуди алтернативу „моралу стараца“ и духовној учмалости коју су препознали у свим порамма свог времена.

На крају покушаја (ре)конструкције Сиоранове поетике мишљења смо да би требало нагласити да се његова поетика, напосто, не може посматрати изоловано од остатка његове мисли, тичала се она филозофије, књижевности, антропологије, политике, религије или ичег другог, јер са њима је интегрисана. У остатку његове мисли, очигледно је увидом у његову биографију, налази се потпора за поетизацију патње, а патња ни на који начин, у његовом случају, није била ограничена на једну област постојања. Сиоран је поетизовао све своје патње, а оне су потицале из сваке сфере живота; другим речима, о свакој сфери живота имао је своје сумње, а скуп тих сумњи представља његов опус, конзистентан и репетитиван, почевши од његовог првог дела, написаног на румунском, до оног последњег, написаног на француском језику.

### III

#### АУТОПОЕТИКА ЕМИЛА СИОРАНА

Преplавио ме је осећај ослобађања, као да сам могао спокојно постојати ван гротескних, ригорозних захтева света [...]. Ипак, тај осећај је убрзо ишчилио. Истински лек за проблеме колебљивог постојања неизмерно је редак.

(Ligoti 2017: 178)

Писање ме одржава, али није ли тачније рећи да оно одржава овакав начин живота? Тиме, разуме се, не мислим да ће мој живот бити бољи ако не пишем. Напротив, онда ће бити много гори и сасвим неподношљив и мораће се завршити лудилом. Истина, то ће се десити под претпоставком да ја, као што заиста и јесте случај, останем писац и онда кад не пишем, а писац који не пише је, свакако, чудовиште које представља изазов лудилу.

(Франц Кафка, из једног писма, према Живојиновић 1969: VII)

#### 3.0. О АУТОПОЕТИЦИ, АУТОРУ И ИМПЛИЦИТНОМ АУТОРУ

У роману *Губитник* (*Der Untergeher*, 1983) Томас Бернхард (Nicolaas Thomas Bernhard, 1931-1989) је на почетку написао да већина уметника „не поседује свест о својој уметности“, да, напротив, поседују „неко дилетантско схватање уметности, остају ухваћени у свом дилетантизму, па чак и најчувенији међу њима“ (Bernhard 2011: 12-13). Бернхардов приповедач, који не мора бити имплицитни аутор, под „уметницима“ је подразумевао инстанце истих аутора које у свом есеју подразумева и Ролан Барт, спрам оних који су присутни у уметничком делу а који се, у теорији књижевности, ипак разликују. „Аутор“ је теоријски еквивалент писца, особе чије је дело публикувано, док је аутор који је присутан у делу теоријски еквивалент „имплицитног аутора“.

„Аутор“, писао је Игор Перишић, „није присутан у тексту, он се појављује тек приликом читања. На тај начин читалац проверава аутора, тј. утврђује да ли је имплицитни аутор који се појављује у тексту прави или лажни, да ли је поуздан или непоуздан, те преко тога вреднује приповедну оствареност на коју је указао имплицитни аутор а коју изводи, као што је и једино могуће, аутор или писац. У делу се, дакле, директно појављује једино имплицитни аутор.<sup>88</sup> Аутор је индиректно присутан, као функција у тексту која се може описати тек у садејству текста и тумачења“. За аутопоетичку анализу значајно је нагласити да сваки исказ имплицитног аутора, сваки редак текста, „може бити намерно супротан ономе што се препознаје као поетички принцип његовог настанка“. Другим речима, аутор, посредством инстанце имплицитног аутора, *може* писати другачије него што, иначе, пише; своју поетику, дакле, *може* примењивати другачије него што је, иначе, примењује. За аутора, тврдио је Перишић, у аутопоетичкој анализи, какву ћемо настојати да спроведемо у овом поглављу,

<sup>88</sup> Вејн Бут (Wayne Booth, 1921-2005) је, у делу *Реторика прозе* (*The Rhetoric of Fiction*, 1961), имплицитног аутора одредио као „ауторово 'друго ја'“ које се у књижевним текстовима може појавити чак и када конкретног наратора нема; које се може наслутити у маниру – његовим речима речено – редитеља, луткара или равнодушног Бога. Другим речима, имплицитни аутор је инстанца која *није* човек од крви и меса, већ онај део њега делегиран да ствара књижевно дело. Бут је мишљења да, док год се у делу овај аутор директно не ословљава, нема потребе уводити разликовање између аутора и имплицитног аутора (в. Booth 1983: 151). Пример који је у *Реторици прозе* понуђен јесте приповетка Ернеста Хемингвеја под насловом „Убице“ („The Killers“), у којој Бут није наишао ни на једног аутора изузев на имплицитног, оног дела себе којем је Хемингвеј допустио да ствара књижевно дело. Другим речима, могло би се рећи да имплицитни аутор приповеда када ниједан други приповедач није присутан.

напросто, *нема места*, јер „може бити 'проучаван' једино као апстрактна, нефиктивна инстанца која отеловљује делу иманентну ауторску интенцију“. Међутим, Перишић је истакао да би се став аутора *могао* „ишчитати преко испитивања у којој се мери разликује оно што каже имплицитни аутор и онога што је, доследним испитивањем поступака, утврђено да сам текст говори. У овом случају, пошто заобилазни поступак аутопоетичке анализе доводи до истих резултата као што су и закључци које износи [аутор, *Б.Т.*], такви резултати могу се наводити као ставови аутора“ (Perišić 2007: 62-67). Ипак, мишљења смо да, на почетку анализе, *јесте* потребно раздвојити аутора и имплицитног аутора, као и да утврђивање онога што „сам текст говори“ *није* једини начин да се дође до мишљења аутора, у које, заправо, никада заиста не можемо бити сигурни, већ искључиво делати у терминима *модалности*, мање или веће вероватноће да – на основу резултата до којих смо дошли – нешто може или не може бити мишљење аутора.

Кад је реч о ауторској интенцији, Антоан Компањон је, у студији насловљеној *Демон теорије*, навео да, када кажемо „интенција“, интересовање усмеравамо на „улогу аутора“, односно на „однос текста и његовог творца“, односно на „одговорност аутора према смислу и значењу текста“. Док је, у науци у књижевности, својевремено преовладавало мишљење да је смисао дела истоветан ауторској интенцији, савремена перспектива „укида важност пишчеве намере у одређивању или описивању значења дела“, а за то су одговорни, пре свега, „руски формалисти, амерички *New Critics*, француски структурализам“. До тога је дошло услед увида да је сваки покушај проницања у ауторску интенцију, заправо, интенционална заблуда (енгл. *intentional fallacy*), која је деловала као „не само некорисна него чак и штетна у књижевним проучавањима“, јер до увида у истинску интенцију аутора, уколико је она и постојала, напросто нема начина да се дође, чак и у случајевима када аутор о томе говори, с обзиром на то да је, у теорији, познато да интенција у току стварања књижевног дела не мора да буде иста као по завршетку тог процеса. Аутор је, стварајући дело, у њега унео сопствено значење, које је „ипак интенционално у потпуности“, јер уметност „је интенционална делатност“, при чему његова интенција „не садржи свест о свим појединостима које писање извршава, нити сачињава одвојени догађај који би претходио или пропратио резултат, према варљивом двојству мишљења и језика“. Такође, уколико писац поседује интенцију за стварање дела, то не имплицира да ће „радити са свешћу ни смерати“, односно не имплицира предумишљај сваке појединости у тексту. С тим у вези, Антоан Компањон је мишљења да, уколико се пође у бој са ветрењачама интенције, „треба изаћи из лажне алтернативе: текст или писац“, као и да „ниједан искључиви метод није довољан“ да би се до ауторске намере дошло (Компањон 2001: 52; 109-110; 115).

Поред инстанци аутора и имплицитног аутора, ради потпуности теоријско-методо-лошког оквира потребно је поменути и инстанцу приповедача, наратора – чије је разликовање од инстанце аутора, према мишљењу Жерара Женета (Gérard Genette, 1930-2018), главно обележје фикције; у случају аутобиографије, пак, те две инстанце јесу једна те иста (в. Genette 1993: 12; 25-26). Кад је о наратору реч, Перишић је мишљења да је приповедач „инстанца која се појављује у делу било у ауторској било у приповедачкој функцији“, при чему је аутор, у поређењу са приповедачем, „општи творачки принцип дела“ са којим се читалац може сусрести „на месту укрштања читалачког искуства и иманентне поетике“. У односу на имплицитног аутора, приповедач му је подређен, јер делајући у име аутора, „имплицитни аутор може 'ангажовати' приповедача и управљати њиме за своје потребе а да овај то 'не зна'“. Наравно, разлика између имплицитног аутора и приповедача „није увек јасна зато што се и у аутопоетичким текстовима ове две инстанце понекад налазе у једној“. Немогућност утврђивања ко је имплицитни аутор, а ко приповедач, настаје превасходно због тога што приповедач може да буде хистор – не „записничар или известилац о догађајима“, већ „истраживач који конструише причу на основу прикупљених чињеница“. Хистор је инстанца која може да буде отеловљење искустава самог аутора. Уколико су, пак, имплицитни аутор и

приповедач иста инстанца, „из такве јединствене инстанце увек је могуће издвојити онај део њене функције који је приповедачки“. У тексту у којем се могу пронаћи трагови аутопоетике, постоји „свест о причи као о нечему што се само не преноси, већ постоји засебно као самостална чињеница“, до чега долази када се „у делу оцртавају обриси општих закона настанка једне приче“ (Perišić 2007: 69-72). У Сиорановом случају – како ћемо и показати у четвртом поглављу – сасвим је могуће да је имплицитни аутор утопљен у приповедача и *vice versa* јер, у фрагментима, увек је присутан *један* кохерентан глас који, посредством текста, преноси искуства – међу којима се може пронаћи и искуство конструисања књижевног текста. Сами фрагменти у којима има аутопоетике, а који су, у Сиорановом делу, претежно не дужи од две реченице (фрагменти уопште варирају, од једне реченице до две, три странице), не пружају довољно простора да би се у њима могло изнаћи када престаје инстанца аутора а када почиње приповедач и обратно. Наравно, није немогуће да, у дужим фрагментима, то није случај.

Што се самог фрагмента као књижевне форме тиче, треба нагласити да ретко који речник или лексикон, заправо, садржи одредницу о фрагменту, па се чини да одређење овог књижевног облика константно измиче истраживачима, а могуће је да, као жанр, није довољно значајно да би било уврштено у речнике или у лексиконе. Одредницу о фрагменту, нажалост, нисмо пронашли ни у једном од значајнијих и знаменитијих иностраних речника: на пример, није је било ни у *Речнику књижевних и тематских термина* (*A Dictionary of Literary And Thematic Terms*) Едварда Квина (Edward Quinn), потом ни у *Раутлицијевом речнику књижевних термина* (*The Routledge Dictionary of Literary Terms*) који су приредили Питер Чајлдс (Peter Childs) и Роџер Фаулер (Roger Fowler) на основу *Речника модерних критичких термина* (*A Dictionary of Modern Critical Terms*), нити у *Пингвиновом речнику књижевних термина и књижевне теорије* (*The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*) Џ. А. Кадона (J. A. Cuddon) (Quinn 2006; Childs & Fowler 2006; Cuddon 1999). Међутим, у *Речнику књижевних термина*, који је уредио Драгиша Живковић, одредница постоји и садржи чак три одређења фрагмента: (1) фрагмент је део „текста или рукописа неког књижевног дела које је остало недовршено или није сачувано у целини“, (2) под фрагментом се могу подразумевати и намерно недовршена „дела или одломци таквих дела које је писац остављао из разних узрока“ и (3) фрагмент је одломак „из књижевног дела – обично изабран у сврху анализе или илустрације – који најчешће има извесну самосталност значења и уметничког дејства“ (Živković 1992: 227).

Уколико, пак, одређења има, уврежено је, махом, мишљење да је фрагмент *део одређене књижевне целине*, да је *недовршен и непостојан књижевни облик*, у сваком погледу инфериоран у односу на друге књижевне облике, попут песме, приповетке или романа. Најчешће се, дакле, могу наћи дефиниције фрагмента у којима, дакле, нема ни наговештаја да може бити речи о томе да фрагмент *није* део обимније књижевне целине, да може бити независан књижевни облик, бременим значењем које је истраживању једнако доступно колико и значење обимнијег и обухватнијег књижевног дела.<sup>89</sup> Самим тим, за потребе проучавања Сиоранових фрагмената, определили бисмо се, оперативно, за ону дефиницију која фрагмент одређује као део одређене књижевне целине, јер махом је реч о збиркама фрагмената, унутар којих је сваки једнак конститутивни део. Уз то, приклонили бисмо се дефиницији која фрагмент, ако за то постоје поводи, уважава као *довршен и постојан књижевни облик* који, аксиолошки, ни на који начин *није* инфериоран у односу на остале књижевне облике.

У теоријском смислу, одсутност ваљаних дефиниција фрагмента представља значајан проблем у погледу њиховог проучавања као довршених и независних књижевних творевина, посебно јер Сиоранови фрагменти *нису* недовршени, нити су део књижевне целине, *изузев*

<sup>89</sup> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fragment>, приступљено 20.1.2022.

<https://poets.org/glossary/fragment>, приступљено 20.1.2022.

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fragment>, приступљено 20.1.2022.

уколико их не посматрамо у контексту збирке фрагмената. Његови фрагменти могу *деловати* недовршено, али то, заправо, нису: *довршени су*, њихово значење је заокружено, какво год било, а Сиоран је у сваком од њих изразио одређено запажање, опаску о неком нарочитом делу постојања, обиље осећања. Мишљења смо, свакако, да фрагмент, као књижевни облик, заслужује простор покрај других, признатих књижевних облика на књижевнотеоријској сцени науке о књижевности, али, у овом раду, за даљу аргументацију томе у прилог нажалост нема места, те ћемо томе посветити неки наредни рад.

Но, имајући у виду да је циљ овог рада, пре свега, да покажемо да је проучавање аутопоетике и програмске поетике – имајући у виду колико су аутопоетика и програмска поетика тесно тематски повезане, проблемски интегрисане са остатком његовог опуса – од посебног значаја за проучавање, а потом и објашњење и разумевање Сиорановог дела у целости, као и да покажемо да се Сиоранова дела, захваљујући аутопоетици и програмској поетици које томе говоре у прилог, могу тумачити као наративи болести, нећемо се бавити проблемом разликовања инстанце аутора од инстанце приповедача и имплицитног аутора, али ћемо, ипак, у виду увек имати тезу Џонатана Калера да су аутопоетичке референце „аутора о процесу компоновања озлоглашене [...] по својој непоузданости, и има мало начина да се одреди шта ови узимају као беспоговорну чињеницу“ (Калер 1990: 177). Међутим, Сиоран је, за разлику од многих писаца, који никада нису давали интервјуе и који су теоретичарима књижевности и књижевним критичарима препустили да покушају да, из њихових дела, дедукују да ли је, заиста, посредни поетички став самог аутора или је, пак, реч о имплицитном аутору који намерно пише тако да делује да то није поетика аутора, отворено и исцрпно разговарао о својим књижевним принципима и својој поетици. Тиме, умногоме је порекао потребу за проучавањем ауторских инстанци и приповедача, јер се увидом у програмску поетику може утврдити да је *идентична* аутопоетици а то, наравно, *није морао* да буде случај. Ипак, да то случај јесте, биће евидентно из предстојећих анализа, како у овом поглављу, тако и у оном које предстоји.

Уз то, премда то није циљ рада, показаћемо и да се констатација Бернхардовог приповедача не може односити на Емила Сиорана, јер он је показивао изузетно и мултиперспективно разумевање процеса писања у целини, како процеса који му претходи – у којем се долази до идеја, у којима настаје инспирација – тако и производње текста и његовог публиковања.

У књижевном делу, посредством одломака који садрже податке о поетици, имплицитни аутор и/или приповедач у текст је унео и поетику аутора а то, наравно, није случајно. Александар Јерков је, на трагу те мисли, држао да поетички, односно, аутопоетички искази „нису акцидентални“, јер „у њима се у самом делу обнавља историјско биће књижевности“ (Јерков 1992: 221-222). Што ће рећи, присуство алузија на поетику, у самом делу, подсећа нас да је реч о уметничком делу, са дугом традицијом и дубином, те да му је потребно приступити пажљиво, уз покушаје да се његово значење примерено одгонетне и концептуализује унутар књижевне историје. У теорији књижевности, намера коју је имплицитни аутор и/или приповедач имао на уму није без значаја, али није нужно да ће она одговарати намери коју је имао аутор.

Према Перишићевом мишљењу, однос између ових инстанци *није могуће* истраживати, али ми смо мишљења да, у случају стваралаштва Емила Сиорана, који је, иза себе, оставио и аутопоетиком богат опус и опширну програмску поетику, да не помињемо и његова писма и дневнике и сл. такво истраживање треба узети у обзир, као потенцијално плодносно прегалаштво у погледу стицања дубљег увида у његово дело. Наиме, иако је сасвим могуће да сâм Сиоран, изван инстанци аутора и, у делима, имплицитног аутора и/или приповедача, дакле, у потаји, није заступао своје поетичке принципе, то и не треба да буде предмет интересовања књижевнонаучног рада.

Уколико се, пак, подигне мост између његове мисли, као аутора, и имплицитног аутора и/или приповедача, то значи да ће увид у његову биографију и његове *Разговоре* бити више

него ваљан начин да се приступи тумачењу његовог рада. У том смислу, постави ли се питање о томе како можемо знати да је аутопоетика о којој нам пише имплицитни аутор и/или приповедач, заправо, поетика аутора, уколико њу/њега „није могуће укључити у расправу која се држи ограниченог подручја теоријског проучавања књижевности“, будући да релација „стварног аутора“ и његовог дела пре може бити предмет социологије или психологије књижевности, а не теорије књижевности“, одговор би могао да гласи: *довођењем у везу налаза до којих смо дошли аутопоетичком анализом и анализом програмске поетике*. Тиме, уколико би се повезала инстанца имплицитног аутора и/или приповедача, чији се глас чује у делима, са инстанцом аутора, чији се глас чује у програмској поетици, могло би се утврдити да је поетика у делу и изван њега истоветна (Перишић 2007: 46; 61-65).

Аналізу Сиоранових фрагмената у којима смо препознали аутопоетику, у којима смо приметили да се текст обраћа самом себи, причајући о својој природи, понудићемо пошто смо фрагмент – или, пак, два или више фрагмента у којима су присутни исти или слични сегменти аутопоетике о којима имплицитни аутор и/или приповедач пише – приказали, док ћемо везу између Сиорановог стваралаштва и наратива болести понудити у другом делу четвртог поглавља, када се, увелико, позабавимо аспектом његовог дела који представља превасходни циљ овог рада. Фрагменте у којима је алудирано на неки аспект књижевног стварања, неважно на који конкретно, а на који се алудира у другим фрагментима, из истог дела или из остатка опуса, повезаћемо у процесу анализе, јер се текст „поставља у напоредни однос са другим текстовима на основу аутопоетичких коментара у којима се о томе говори“, будући да је контекстуалност текста „неодвојиви део његовог значења“. Притом, треба се подсетити, премда књижевно дело „јесте аутономно као засебни свет који има своје законе постојања“, то не значи да је оно недоступно „за друге светове, па и свет стварности који дело увек на неки начин представља“, односно за сопствени контекст, унутар којег се његови делови *могу* значењски повезивати (Перишић 2007: 135-136; курзив Б.Т.).

Анализа Сиоранове аутопоетике ће, у овом раду, обухватити и области изван аутопоетике у ужем смислу, која се може свести на, такорећи, анализу исказа о исказу. Наиме, поред анализе „исказа о исказу“, пажњу ћемо посветити читавом процесу књижевног стварања, који се може поделити на Сиоранове исказе о подстреку на писање, односно о инспирацији за писање, затим исказе о самом процесу писања, стварања књижевног текста, а потом и о одлуци да текст буде објављен. На то смо се одлучили јер, у Сиорановом случају, аутопоетика се не тиче нужно писања, као креације текста, већ и исказа о извору потребе да се писању приступи, а потом, у најмањој мери, да се изрази и разлог за дељење текста са другима, са јавношћу, са телом читалаца, професионалних критичара, других аутора и теоретичара. Аутопоетика, у његовом делу, залази у *дело, али и даље од њега*, у проблем постојања као таквог, у подложност тела пропадању, болести, а потом и патњи, како физичкој, тако и душевној. У наредном поглављу ћемо се, пак, исцрпније бавити Сиорановим исказима о фрагменту, не афоризму (!), као коначној књижевној форми, као књижевној јединици из које је састављен читав његов опус, будући да, у самом опусу, готово да нема аутопоетичких референци који се тичу фрагмента и разлога зашто је Сиоран одабрао ту књижевну форму, а не неку другу.

Кад је реч о редоследу којим ћемо приказивати Сиоранове фрагменте, повешћемо се хронолошким редом, којим су дела *писана, не публикована*, јер нека од дела, која је написао на румунском док је боравио у Паризу, публикована су пред крај његовог живота, деведесетих година прошлог века, или постхумно. Примера ради, Галимар је, у преводу на француски, 1993. године објавио *Бревијар поражених (Bréviaire des vaincus*, на румунском *Îndreptar rătițaș*), који је Сиоран писао од 1941. до 1944. године, док је боравио у париском хотелу *Racine*, у истоименој улици.

Познато је, а може се и здраворазумски закључити, да се повод да се отпочне са стварањем уметности, у овом случају, књижевности, разликују од уметника до уметника; од писца до писца. Да ли је Емил Сиоран, заправо, уметник, књижевник, а не филозоф, није проблем којим



ћемо се у овом раду бавити, али кад се већ поставља питање о његовом уметничком стваралаштву, Милован Данојлић је, у поговору *Злом демијургу*, оставио ову мисао: „Сиоран није уметник, већ документариста свог очаја, летописац своје изгубљености у свету“ (Данојлић 2019: 132). Мисао на трагу ове на папир Сиоранове биографије ставила је и Илинка Зарифопол-Џонстон, написавши да је Сиоран, упркос начину на који његово дело изгледа, „суштински аутобиографски писац“, јер његова дела су „аутобиографска управо зато што се таквим не чине“ (Zarifopol-Johnston 2009: 13). Напошетку, сâм Сиоран је, у краткој биографији коју је написао за издање *Искушења постојања*, навео: „Почео сам да размишљам о проблему стила и саме *аномалије писања* захваљујући осећању нелагоде. Све моје књиге су више или мање аутобиографске – признајем, прилично апстрактна форма аутобиографије“ (Sioran 1968: 223; курзив Б.Т.). Делимо мишљење са Данојлићем и Зарифопол-Џонстон и, мада је сâм аутор своје стваралаштво описао као аутобиографско, било би теоријски и методолошки непромишљено сматрати га таквим, без претходног поткрепљења да ствари, заиста, стварно тако стоје. Ипак, оно што за књижевнотеоријско проучавање Сиорановог стваралаштва јесте значајно је да су и Данојлић и Зарифопол-Џонстон указали на *могућност* да се Сиорановом делу приступи као *аутобиографији*. Резултат наших напора у овом и у наредном поглављу требало би да допринесу даљем проучавању дела Емила Сиорана и у том правцу, будући да проницање у аутопоетику и у програмску поетику, заправо, у себи садрже прегршт веза које се праве између дела и аутора.

Аутора на писање може да подстакне, дословно, било шта – читање новинског чланка или историјске, архивске грађе, лични доживљај, сан или кошмар итд. – и на рукопису може да ради на многе начине, који могу, али не морају да буду слични са начином рада других аутора. Примера ради, Гистав Флобер и Лав Толстој инспирацију су црпели из писаних, историјских докумената, као и са седница научног друштва. С друге стране, Симо Матавуљ (1852-1908) је грађу и инспирацију преузимао из непосредне стварности. Борисав Станковић (1876-1927) је, пак, писање доживљавао као тегобу, али је ипак писао, док је Иво Андрић (1892-1975), као Флобер и Толстој, проучавао историјску грађу (и, чак, стекао титулу доктора наука из области историје), а писао дуго и рад обнављао са повременим прекидима (в. Вучковић 2008: 46).

Судећи према подацима које смо изложили у претходном поглављу и према закључцима до којих смо дошли у покушају (ре)конструкције Сиоранове поетике, могли бисмо да пођемо од претпоставке да ће, и када је реч о аутопоетици, Сиоран у својим фрагментима навести своја бројна подозрења (сумње у сваки аспект културе, у науку, у књижевност, у филозофију и сл.) и своје патње (инсомнија и др. забележене здравствене тегобе) као примарни подстрек на писање. Притом, имајући у виду писмо које је Сиоран послао свом пријатељу Букуру Цинкуу, претпоставићемо да ће, у фрагментима, такође открити да му сумње и патња *нису* представљали *разлог да пише*, већ да је у *самом процесу писања* пронашао начин да се са сумњама и патњом носи. Другим речима, претпоставићемо да, и у својим фрагментима, пише о „лиризму патње“, који му је помогао да своје тешкоће преброди посредством њиховог књижевног израза, независно од тога да ли му се процес писања као такав допадао или не – премда му се *није* допадао, штавише, мрзео га је. Поводом тога, Еуђен Симион је написао, направивши, додуше, грешку када је Сиоранове фрагменте поистоветио са афоризмима: „Не дешава се, понављам, ништа есенцијално, сем у књижевном смислу: број памтљивих афоризама, узбудљивих за дух који их чита, вртоглаво расте на свакој страници. Сиоран ствара књижевност иако је, теоретски, презире“ (Симион 2019: 164).

### 3.1. НА ВРХУНЦУ БЕЗНАЂА

У својој првој књизи, под насловом *На врхунцу безнађа (Pe culmile disperării)*, која је, на српски језик, преведена и као *Крик безнађа*, Сиоран је, у првом по реду фрагменту, „Бити

лиричан“, писао о дилеми која се тиче одлуке да се особа уметнички изрази, односно питања да ли се, уопште, треба уметнички изражавати:

Зашто трагамо за изразом и формом, покушавајући да се ослободимо садржаја и систематизујемо један хаотичан и бунтовни процес? Није ли плоднија напуштеност у нашој унутрашњој флуидности, без примисли о објективизацији, која срце само интимном бујношћу сва врења и унутрашње узмирености. У том случају, живели бисмо интензивно, пребогато унутрашњим растом који духовна искуства проширују до потпуног испуњења. [...] Бити пун себе, али не у смислу охолости већ богатства, бити измучен унутрашњом бесконачношћу и спољном напетосту, значи живети тако интензивно да осећаш како умиреш од живота (Сиоран 2001: 5).

У овом одломку, Сиоран је, очигледно, писао о *искуству* које, још, није изражено уметнички, на ма који начин; које није отеловљено у слици, скулптури, музици или тексту. Поставио је, на самом почетку, питање о томе *зашто* је потребно пронаћи *израз и форму* – који, природно, претпостављају правила, систем – за искуствене садржаје који, сами по себи, према његовом мишљењу, форму немају, који су „један хаотичан и бунтовни процес“. Уместо изражавања, појединац који своје искуство још није изразио – назовимо га *потенцијалним аутором* – има могућност да да буде обogaћен „интимном бујношћу“ која проистиче из „врења и унутрашње узмирености“, и то „без примисли о објективизацији“ или да, пак, то изрази и, тако, то из себе пусти у свет.

Сиоран је био мишљења да потенцијалних аутора, који ће то остати, има *премало*, а о томе је писао у овом фрагменту:

Премало је оних који таква искуства могу да подносе до краја. Увек постоји озбиљна опасност у одржавању садржаја који захтева да буде опредмећен у затварању енергије са тежњом да експлодирају, јер можеш достићи тренутак када не можеш више да савладаш незадрживу енергију. И онда разарање, произашло из нечег препуног. Има доживљаја и опсесија са којима се не може живети. Није ли онда спас у њиховом исповедању? (Сиоран 2001: 5).

Потенцијалних аутора има премало, дакле, због тога што искуство треба *подносити*, што ће рећи – теглити терет, борити се с бременом, такорећи носити га на души, а то са собом носи озбиљну „опасност“. Разлог за то почива у томе што ти садржаји могу бити такве природе да се потенцијални аутор мора растеретити, из себе пустити „незадрживу енергију“ на неки начин или решити да чека да садржаји „експлодирају“, да дође до својеврсног разарања – јасно је, на психичком нивоу – које је „произашло из нечег препуног“, из немогућности да се са садржајима носи. Наравно, Сиоран је понудио могућност „спаса“, а то је да се садржаји исповеде илити на неки начин – у случају овог фрагмента – *уметнички изразе*. Разлог за уметничко изражавање био би, по свему судећи, *растерећење* (илити, у терминима наратива болести и, уопште, теорија о терапији уметношћу, управо то, *терапија*).

Сиоран је, потом, продужио на сâм чин „исповедања“, на књижевноуметничко изражавање искуства – на *лиризам*:

Лиризам је покушај расипања субјективности, зато што указује на тињање живота у појединцу који не може бити савладан, већ непрестано захтева израз. Бити лиричан значи не моћи остати затворен у себи.

[...]

...лиризам [...] је као периферни и инфериорни феномен, производ духовне несталности уместо да схвати да лирско благо субјективности указује на једну од најзначајнијих свежина и унутрашњих дубина (Сиоран 2001: 6-7).

„Лиризам“ је, сасвим сигурно, синоним за метод „расипања субјективности“, али – поред тога што представља метод – он је у спрези са оним што је Сиоран назвао искуством, а што је означено синтагмом „тињање живота у појединцу“. У овом одељку, Сиоран је, пак, навео да постоји однос нужности између „тињања живота“ и тога да он, тињајући живот, „непрестаног захтева израз“. Мишљења смо да је Сиоран покушао да представи идеју према којој је *свако*, суштински, потенцијални аутор, независно од тога има ли уметничког дара или не, што се разликује од идеје да је свако ко поседује уметнички дар потенцијални аутор.

Уметничко изражавање је, Сиорану, аксиолошки, инфериорно у односу на устезање од изражавања. Лиризам је, уколико се не изрази, „благо субјективности“, доказ да појединац, још, поседује „свежину и унутрашњу дубину“ – спрам потенцијалног аутора, који је постао аутор, и који је, одлучивши се на лиризам, одлучио да покаже своју „духовну несталност“ и да се одрекне своје „свежине и унутрашње дубине“. Није нарочито тешко закључити да се Сиоран, недвосмислено, ставља на страну потенцијалних аутора који су се пориву за стварањем, односно изражавањем свог икуства, одупрли. Односно, да се ставља на страну апстиненције од стварања, зарад „духовне сталности“ која прати чување „лирског богатства“ које, у себи, поседује сваки субјект. То би значило да се Сиоран *не заузима за себе, већ прекоравља себе*, јер се одлучио своје „лирско богатство“ троши на писање фрагмента којим се, сада, бавимо.

Кад је реч о онима који се на лиризам одлуче, о „лиричарима“, Сиоран је написао следеће у погледу повода који их на то наводи:

Има људи који постају лиричари само у најпресуднијим тренуцима живота; има и оних који то постају у агонији, када се актуелизује сва њихова прошлост и напада их као вртлог. Но највише их је који то постају после суштаственог искуства, када побуђивање интимног фонда њиховог бића достиже пароксизам. Тако људи, који имају склоност ка објективности и безличности, туђи самима себи и туђи дубоким стварностима, када једном постану робови љубави, искушавају осећања која актуелизују све њихове личне залихе. Чињеница да скоро сви пишу поезију онда када воле потврђује да су средства конвенционалног размишљања одвећ сиромашна да би изразила унутрашњу бесконачност и да унутрашњи лиризам проналази одговарајући начин за објективизацију само у флуидном и ирационалном материјалу. Није ли искуство патње аналогно томе? (Сиоран 2001: 7).

Лиричарем се постаје, сматрао је Сиоран, у „најпресуднијим тренуцима живота“, у „агонији“, под притиском искустава из прошлости или, у ширем смислу, после ма којег „суштаственог искуства“ које кулминира пароксизмом. Извор инспирације се, самим тим, може свести на „суштаствено искуство“ јер, да није проживљено, не би ни било потребе да се оно уметнички изрази. Сиоран је понудио пример романтичног осећања, љубави, као прилично илустративан пример, који доводи до писања поезије, која је – према његовом мишљењу – постала прва асоцијација у погледу одабира области књижевне уметности у којој се може певати о романтичним осећањима и тиме их изразити. Но, за проучавање аутопоетике значајније је што је Сиоран указао на то да је одлука да се лиричари лате поезије сведок стања у „конвенционалним размишљањима“ – које је све само не повољно уколико је поезија постала једини калуп у који се могу излити романтична осећања. Наравно, јасно је да је Сиораново мишљење да поезија, „флуидан и ирационалан материјал“, напосто, није прикладан вид

уметности који би изразио „унутрашњу бесконачност“. То, наравно, *не имплицира* да постоји прикладан вид уметности у којем би се та „унутрашња бесконачност“ могла изразити, нити је Сиоран то поменуо. Напоследку, Сиоран је питао да ли је искуство патње аналогно искуству романтичних осећања, будући да и прво и друго *могу* да доведу до пароксизма и, последично, одлуке да се постане лиричарем, што се може пронаћи у редовима који следе:

Бити лиричан у патњи значи остварити то унутрашње сагоревање и прочишћење, у којем ране престају да буду спољне манифестације без дубоких компликација, већ учествују у сржи нашег бића. Лиризам патње је песма крви, мяса и нерава. Права патња извире из бола. Због тога скоро све болести имају лирске врлине. Само они који вегетирају у скандалозној неосетљивости остају безлични у случају болести која увек остварује личну дубину.

Лиричар се постаје само после органске и тоталне смутње [*sic!*]. Случајни лиризам има свој извор у спољним одређењима, са чијим нестанком имплицитно нестаје унутрашњи саговорник. Не постоји унутрашњи лиризам без зрнца унутрашње лудости. [...] Лудило би могло да буде пароксизам лиризма. Задовољавамо се похвалама лиризму да не бисмо писали похвале лудости. Лирско стање је стање с оне стране облика и система (Сиоран 2001: 7-8).

Овај одломак почиње одређењем „лиризма патње“ – синтагмом којом смо се послужили у претходном поглављу да бисмо означили поезику Емила Сиорана – у духу дефиниција Аристотеловог појма катарзе. „Унутрашње сагоревање и прочишћење“ се, стога, могу протумачити као преокретање или преусмерење нагомиланих искустава појединца у правцу језичког израза, који их поетизује, не би ли се добила „песма крви, мяса и нерава“, односно књижевно дело. Кад је реч о Сиорановим рукописима и о бављењу његовим делом, понекад је компликовано разлучити његово мишљење о једној теми од мишљења о некој другој. У овом одломку, Сиоран је успоставио везу између лиризма патње и искуства – *болести*, чиме ју је уврстио у потенцијалне изворе инспирације. Проучавајући рани Сиоранов опус, Еуђен Симион је, додуше пре нас, дошао до истих налаза као и ми: у Сиорановом делу, дакле, негативно осећање може водити до екстазе, патња је сигурно стваралачка...“ (Симион 2019: 91).

Да би дошло до патње – праве патње (!) – која ће потенцијалног аутора подстаћи да ствара књижевност, потребно је да потенцијални аутор осети бол, чије је порекло у болести. Сиоран је скоро свим болестима приписао „лирске врлине“. Другим речима, мишљења смо да је желео да укаже на то да готово свака болест, болом који изазива, *може* да доведе до толико патње да ће, у неком тренутку, потенцијални аутор доживети пароксизам патње, који ће га, у маниру инспирације, гурнути преко границе између оних који су својим искуствима допустили да се комешају у субјекту и оних који су их отеловили у уметности.

Да би се постало лиричарем, писао је Сиоран, потребно је у потпуности се предати „органској и тоталној смутњи“, претпостављамо унутрашњој пометњи која у појединцу настаје у сусрету са болешћу и, последично, патњом. По свему судећи, није довољно бити начет патњом, њоме окрзнут тек толико да се она окуси, већ допустити јој да потенцијалног аутора прогута целог и, тиме, открије му се у целости. Захтев да се у потпуности преда патњи је, заправо, наговештај да Сиоран познаје и препознаје само крајности, што прилично наликује Емилу Сиорану о којем смо писали у другом поглављу. То је приметио и Еуђен Симион, које је написао да, кад је реч о пореклу Сиорановог дела, све проистиче „из једног пароксизма негативних стања, из егзалтације у порицању“, иза које стоји „огромна пожуа“ да се свет порекне и „виталност [...] у овој игри са ништавилем!“ (Симион 2016: 141; курзив Б.Т.).

Лиризма нема, сматрао је Сиоран, без „зрнца унутрашње лудости“, а лудост – није немогуће, значи неодређено померање памећу; неодређено описивање прелажење границе између „нормалног“ и пежоративног „ненормалног“ – би „могло да буде пароксизам лиризма“.

Не можемо да не приметимо да, у вези „лудости“ и лиризма постоји парадоксална циркуларна повезаност. Наиме, „лудост“ може да буде покретач, инспирација за лиризам али, исто тако, може да буде и његов крајњи домет, његов врхунац.

Што се тиче самог „лирског стања“, Сиоран га је поистоветио са стањем појединца који је, још, потенцијални аутор, у смислу у којем су и његова стања духа, нагомилана искуства, осећаји и осећања, сећања и сл. и потреба за изразом која иде у правцу стварања књижевног дела категорије које се одупиру категоризацији и теоријској обради, јер стоје „с оне стране облика и система“. До сличног становишта дошао је и филозоф науке Карл Попер (Karl Raimund Popper, 1902-1994), који је држао да „свако откриће садржи 'један ирационалан моменат', или 'једну стваралачку интуицију' у Бергсоновом смислу“, која се не може изразити системом логике или ма којим другим системом, већ се искључиво може достићи интуицијом и покушајима да се проникне у одређена искуства (Popper 1973: 65-66). Сиоран је био под снажним утицајем филозофије Анрија Бергсона, а то се, довољно пластично, показује на примеру његовог схватања о неизразивости унутрашњих искустава и „лирског стања“. Сам Сиоран ће, у *Разговорима* којима ћемо се бавити у четвртном поглављу, пружити подробније објашњење овог схватања, међутим, у овом тренутку, могли бисмо да пружимо наговештај у виду указа на правац у којем треба размишљати, а то је правац филозофије језика, прецизније, филозофије Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein Josef Johann, 1889-1951) и идеје да језик није, нити може да постане примерен медијум којим се може посредовати између искустава и њиховог изражавања (в. Vitgenštajn 1980).

Поред фрагмента „Бити лиричан“, Сиоран је инспирацију за писање, прилично кратко, поменуо у фрагментима „Апсолутни лиризам“ и „Сатански принцип патње“. У суштини, у првом поменутом фрагменту поновљени су аутопоетички ставови из уводног фрагмента, попут оног да је „стање лиризма“ неизразиво и да га ни поезија, ни сентиментализам не могу назрети, нити изразити, док је у другом, зашавши у забран естетике, писао о томе да естетизација „изражава парадокс представљања *апсолута у облику*, објективизирања бесконачности у одређеним облицима“, чиме је, поново, поновио свој став из уводног фрагмента. Наиме, поново су стања која се изражавају, искуства, та која су апсолутна, бесконачна, а тиме и без граница и без могућности да се, око њих, границе подигну, јер то би значило да се нечим, заправо, *могу* обухватити и на неки начин представити. У „Сатанском принципу патње“, естетски феномен је сушта супротност оном што почива у потенцијалном аутору, будући да естетски феномен, по себи, подразумева могућност изражавања и изражавање, док апсолут подразумева неизразивост и недокучивост. Лиризам је, у суштини, посредник између човековог искуства и спољашње средине, а Сиоран је, поводом тога, нагласио да човеков спас „може бити само у поновном освајању непосредности. Јер, *човек је биће које је изгубило непосредност*. Због тога је *индиректна животиња*“ (Сиоран 2001: 53-56; 102; 106).

### **3.2. КЊИГА ОБМАНА И ПРЕОБРАЖАЈ РУМУНИЈЕ**

Сиоранова друга по реду публикација, *Књига обмана* (у оригиналу *Cartea amăgirilor*, на француском *Le livre des leurre*s, на енглеском *The Book of Delusions*), из 1936. године, скоро је сасвим непозната у погледу претходних покушаја њеног научног проучавања, али и Сиорановим биографима и новинарима. Наиме, ниједном није поменута у разговорима са Илинком Зарифопол-Џонстон, нити у *Разговорима*, сабраним и публикованим интервјуима из његових позних година. Еуђен Симион је о књизи написао, свега, неколико реченица: навео је да обухвата „размишљања о музици, љубави, о метафизичком греху, Светој Терези, Исусу и Дон Кихоту, страшно скептична размишљања и, није претерано рећи, заносно скептична, размишљања која су представљена у спису велике отмености“ (Симион 2019: 91). Судаћи

према садржају, могло би се рећи да је посреди својеврсна тематска претеча *Суза и светаца*, у којој су такорећи начете теме које ће у потоњој књизи бити поетизоване са снажнијим жаром, експлицитније и, тиме, провокативније. Нажалост, у *Књизи обмана* нема фрагмената у којима је присутна аутопоетика, то јест аутопоетичке референце на Сиоранова схватања о инспирацији, процесу писања и публиковању (Sioran 1995: 111-277).

У *Преображају Румуније (Schimbarea la față a României)* из 1937. године, Сиорановој трећој публикацији, о којој је било речи у претходном поглављу овог рада, такође нисмо пронашли аутопоетичке референце. Због тога, ни ово дело, за наш рад, није ни од каквог значаја.

### 3.3. СУЗЕ И СВЕЦИ

Сиоранова четврта књига, из 1937. године, публикована по његовом напуштању Румуније, насловљена је *Сузе и свеци (Lacrimi și Sfinți)*. У њој смо пронашли прегршт аутопоетичких референци, с тим што се, пре, тичу инспирације за писање, а не самог процеса писања. Књига је, у целости, посвећена човековој духовности и његовом амбивалентном односу према оностраним и наводном творачком принципу којем се приписује одговорност за све постојање. Самим тим, у књизи се инспирација за писање повезује са одређеним осећањима које представљају производ односа према богу, свецима, патњи и сл.

Сиоран је, као и у својој првој књизи, свој лиризам позиционирао у сферу патње, а не, примера ради, у сферу љубави, о чему сведочи овај фрагмент: „Патња је једина човекова биографија...“, сличан оном који смо навели на почетку другог поглавља (Sioran 1989: 13). Мишљења смо да је Сиоран сматрао да је *све што се о човеку може написати*, као његова *биографија*, сводиво на покушај да се обухвате и опишу квалитет и квантитет човекове патње, као – по свему судећи – његовог усуда или као преовлађујуће околности у човековом животу, спрам свих других околности. Или, пак, да је једино вредно помена у животопису човека то како и колико он пати. Оваква мисао сасвим је у складу са општом темом којој је књига посвећена, али – што се тиче подстицаја на писање – уколико је патња свеприсутна, јер се **(а)** само о њој *може* писати у човековој биографији или се **(б)** само о њој *треба* писати, она **(а)** *може* или **(б)** *треба* да буде једини подстицај на писање; човекова једина муза.

У *На врхунцу безнађа*, сусрели смо се са Сиорановим схватањима о *пореку* потребе да се пише и инспирације да се пише; са поларитетом између позитивних (нпр. љубав, као у случају песника) и негативних (нпр. болест, бол) подстрекана на лиризам. У *Сузама и свецима*, о том подстреку могу се пронаћи само референце на негативни пол лиризма; сваки помен љубави налази се у контексту љубави према *светицама* и љубави према њиховој *страсти* према богу, јер Сиоран је привржен светицама због њихове наивности и искрености коју су уткале у љубав према богу и „сину човечијем“ и, тиме, превазишле патњу света у којем су се обреле. Сиорану је, у овој књизи, повод и инспирација да пише, пре свега, *туга*:

Не постоји јаловије стање од умерене туге, тог оспоравања негације. Све зависи од степена туге, од фреквенције њених треперења. На одређеном нивоу, она је поетична, на другом пак поетична и музикална, а у крајњем случају религиозна [*sic!*]. Тако постоје туге песника, туге музичара и туге светаца. Код песника и музичара полазе из срца, круже око света и враћају се као одјек (Sioran 1989: 17).

Подсетимо се, Сиоран је, у својој првој књизи, поменуо да поједини потенцијални аутори не могу да издрже притисак ковитлаца нагомиланих искустава и прошлости, па се, због тога, препусте лиризму. Сиоран је, у *Сузама и свецима*, поновио свој став али, овог пута, нагласивши да је од пресудног значаја *степен* у којем је појединац тужан. Потребно је, дакле, довољно туге

да би потенцијални аутор стекао предиспозицију да постане лиричан, односно у овом случају, када је аутор поистовећен са својом тугом, да би његова туга могла да постане поетична или, пак, поетична и музикална. Притом, туга „песника и музичара“ проистиче „из срца“, што би могла да буде метафора за њихово интензивно искуство и, потом, „враћа се као одјек“ највероватније у виду њихових дела. Туга је та која је, својим присуством, понукала песника да пева, а потом се, у виду дела у којем је отеловљена, вратила песнику да га подсети на своје порекло. Стога, могло би се рећи да је туга, као стваралчки принцип, свеприсутна, чак и када је дело створено, јер **(а)** присутна је пре тренутка стварања и иницира га, у виду инспирације, **(б)** присутна је у току процеса писања и **(в)** присутна је по завршетку писања, јер сада само дело у себи носи бреме туге, која у песнику, поново, може подстаћи тугу да се пробуди.

Али, могло би се поставити питање, одакле потиче ова туга о којој је Сиоран писао? Одговор је понудио у овом фрагменту:

Однос између нашег бића и спољне средине више од свега успоставља осећај туге. Она толико трага за одговарајућим пејзажом да га у случају преке потребе и сама ствара. Туга призива лепоту да би у њу преточила празнину (Sioran 1989: 20).

Порекло туге, према Сиорану, почива у *односу* који настаје у сусрету човека или, у случају овог фрагмента, самог Сиорана са спољашњим светом, што је сасвим слично начину на који, у делу француског књижевника Албера Камија (Albert Camus, 1913-1960), према мишљењу књижевног теоретичара Николе Милошевића (1929-2007), настаје апсурд (Milošević 1978: 34).<sup>90</sup> Туга је, као и код Камија, *исход* сусрета сукобљених страна; она не почива искључиво у човеку, нити у свету. За наш рад значајно је што је туга, очигледно, толико јака да јој је потребан „пејзаж“ – који ће описати словима, нотама, обликовати глином, нацртати угљем или осликати уљем. У случају да, пак, није у стању да пронађе прикладног јој посредника којим ће се каналисати, сама ће га произвести, само да би дошло до експресије естетизацијом – рекли бисмо, у маниру који је наговестио амерички књижевник Кормак Макарти (Cormac McCarthy, 1933) у роману *Пут* (*The Road*, 2006): „Кад немаш ништа друго исткај обреде од зрака самога и дуни да оживе“ (McCarthy 2007: 76). Мишљења смо да је Сиоран, такође, настојао да назначи да је лепота, у руху ма које уметности, за разлику од туге, *пуна* (ту дихотомију бисмо, из практичних разлога, могли да прикажемо посредством бинарне опозиције: *туга : лепота = празно : пуно*). Уколико се празнина, коју са собом носи туга, налази у потенцијалном аутору, она постаје и део њега, док не дође до естетизације, којом празнина бива *пренесена* у домен лепог. Направи ли се још један корак у анализи, могло би се рећи да потенцијални аутор, естетизацијом своје туге, од ње бива ослобођен. Јасно је да је ова Сиоранова мисао несумњиво на трагу оне коју је изразио у фрагментима у књизи *На врхунцу незнања*. Наравно, приметили смо да подударности ту не престају.

<sup>90</sup> На појмовном нивоу, „апсурд“ у егзистенцијалистичкој филозофији и књижевности заузима значајно место, као и „биће“, „суштина“, „сврха“ и сл. Међу Сиорановим омиљеним ауторима могу се открити бројни мислиоци који се, данас, држе за егзистенцијалисте, попут Серена Кјеркегора, Ф. М. Достојевског, Хосеа Ортеге и Гасета, Мигела де Унамуна, Николаја Берђајев, Лав Шестов и други. У њиховим радовима, као и у радовима других егзистенцијалиста (независно од тога посматра ли се егзистенцијализам као културни покрет, филозофско гледиште или посебна струја у књижевности), могу се пронаћи поједине идеје и теме о којима је Сиоран писао, али их никада није усвојио, нити заступао. На пољу књижевности, могло би се рећи да је Сиораново дело богато егзистенцијалистичким темама, јер писао је о истим проблемима о којима су писали и аутори које смо навели: како живети, има ли живот икакве сврхе и суштине, ако има сврхе и суштине – каква је, зашто живети, да ли треба прибећи самоубиству и томе слично. Према мишљењу Џефа Малпаса, уколико се у делу неког књижевника могу пронаћи егзистенцијалистичке теме, то не значи да је он *de facto* егзистенцијалиста, јер „егзистенцијалистички“ не треба поистовећивати са „егзистенцијализмом“ (Malpas 2012: 293). Применимо ли Малпасову тезу на Сиоранов случај, видећемо да је сасвим сувисла.

У *Сузама и свецима* је, поред медитација о лиризму патње, јер и туга и страх, свакако, спадају у патњу, понуђено и неколико примера стваралаца који су своју патњу естетизовали:

Постоје људи који су стилизовали своју смрт. Умрети, за њих је ствар *форме*. [...] Када размишљам о огромном Толстојевом страху од смрти, схватам предосећање смрти код слонова (Sioran 1989: 29).

Сви су смртници у сваком тренутку подједнако близу смрти. Нема онога ко се не би сваког трена могао угасити. Субјективно – а то је једино и значајно – неки су јој блиски до идентичности, други је никада нису срели. Долазећи споља, стварна смрт за Рилкеа нема никаквог значење. Исто важи и за Новалиса. У суштини, нема песника који је умро само једном (Sioran 1989: 30).

Први представљени фрагмент тиче се *стилизиције смрти*, односно лиризма у правцу писања прозе до којег је Толстоја довео страх од смрти. Толстојеви романи су обимни и њихово обликовање трајало је дуго година. Није немогуће да је Сиоран, имајући то у виду, настојао да поручи да је Толстој смрт предосетио *дуго* пре што се са њом, у дубокој старости, сусрео када је, једне зимске ноћи, оседлао коња и изјахао у мрак, поручивши својој супрузи да више не може да поднесе живот са њом. Имајући смрт на уму, према Сиорановом мишљењу, Толстој је прионуо на писање обимних романа – примера ради, у првом издању, роман *Рат и мир* (*Война и мир*, 1869) имао је 1225 страница, а *Ана Карењина* (*Анна Каренина*, 1878) 863 странице – да би, што дуже, могао да се ослобађа страха од смрти озбиљним књижевноуметничким радом, који се, између осталог, тематски тиче и смрти.

Други фрагмент тиче се песништва и изражавања смрти стиховима. Овај фрагмент, као и остале у којима се помињу песници и песништво, за аутопоетичку анализу одабрали јер је Еуђен Симион сматрао да су Сиоранови фрагменти, нарочито они написани на румунском језику, песма у прози, а то пружа одређену, не нарочито чврсту основу да се Сиоран посматра и као песник али, наравно, не у смислу у којем су то били Шекспир, Витман, Шели или Бодлер (Zarifopol-Johnston 2009: 76-78). У овом фрагменту, Сиоран нагласио да је једина веродостојна, те и релевантна инстанца она лична, *субјективна*, јер она је саздана од искустава. Песници попут Рилкеа и Новалиса, у чијим је песмама смрт, такорећи, сталан гост, са својом патњом су се носили састављајући стихове чиме су, према Сиорановом мишљењу, свакако, умрли више од једном и, тиме, обесмислили смрт и страх од ње.

У Сиорановом делу присутни су фрагменти у којима се он, наизглед, никоме не обраћа, пишући ни о коме конкретном. Ипак, уколико се мисли из таквих фрагмената упореде са другим фрагментима, јасно је да Сиоран пише *о себи* – односно, у контексту аутопоетичке анализе, о аутору. Наравно, претпоставка да је реч о аутору преостаје да се докаже у продужетку рада. Што се фрагмената тиче, такав је случај са следећим, који у себи садрже аутопоетичке референце:

Ствараоци не могу бити религиозни. За веру је потребна потпуна пасивност према свету и несавладив гнев за све што она није. Када се ангажујеш у стваралаштву, губиш дистанцу према животним вредностима и биваш асимилован у њих (Sioran 1989: 60).

Постоји ли уметничко мерило изван приближавања небу? Када ничега не би било осим жара и највише напетости, ниво једне душе не би могао бити одређен без позивања на апсолутну страст (Sioran 1989: 66).



Сам Сиоран није био религиозан, нити је то, по свему судећи, наратор у његовим делима који, међутим, теме о којима је писао тичу се става који је Сиоран изнео у писму свом брату Аурелу, које смо у претходном поглављу поменули. Реч је о ставу да „сем поезије, метафизике и мистике ништа нема никакву вредност“, који је Сиоран показао на свакој страници *Суза и светаца* (в. Симион 2019: 78). Судећи, такође, према приступу темама о којима је писао Сиоран – који је „ангажован у стваралаштву“ – приметно је да је о њима писано са извесним саживљавањем са њима, јер свака од тема нам, у мањој или већој мери, изгледа као исповест аутора о његовом искуству. Стога, има основа рећи да је Сиоран сасвим асимилован са апстракцијама о којима је писао, будући да су, као део његовог искуства, постале личне, чиме је и дистанца према њима изгубљена. Наравно, покушаји да се та дистанца поврати приметни су у *Сузама и свецима* из фрагмента у фрагмент.

И следећи изабран фрагмент се, такође, тиче става из Сиорановог писма свом брату, а то је очигледно у питању којим је фрагмент започет а које, у контексту овог дела, не очекује одговор. Према Сиорановом мишљењу, иза сваког уметничког дела скрива се жудња уметника не за „приближавањем небу“ у хришћанском смислу, који подразумева приближавање богу, већ у смислу понирања у метафизику и покушају да се протумаче стварност и њен смисао, што су дисциплинарни циљеви метафизике, као саставног дела филозофије. Иза сваког стваралачког чина у уметности се, укратко, налази метафизички мотив.

Поезија, метафизика и мистика, премда једне од других одвојене категоријално – поезија као продукт књижевноуметничког прегалаштва, метафизика као субдисциплина филозофије, мистика као духовна пракса у оквиру одређене религије – сродне су према својој посвећености изражавања искустава која се тичу човековог искуства, његових осећања и особености, и потребе за сазнањем о стварности и себи. Присетимо се да је Сиоран, у претходним фрагментима, понудио пример песника, као патника, који „никада не умиру само једном“.

Сиоран је, у следећем фрагменту, понудио објашњење зашто *није* у стању да буде песник, нити филозоф, који би се бавио метафизиком, односно зашто га не би требало сматрати песником, нити филозофом:

Нисам толико несрећан да бих био песник... а ни толико равнодушан да бих био филозоф. Но, довољно сам луцидан да бих био осуђен (Sioran 1989: 96).

Предуслов за постајање песником је, дакле, одређена онеспокојеност која је – да се изразимо сиорановски – досегла пароксизам, да је почела да плаче стихове. С друге стране, када је Сиоран истакао да није довољно несрећан да би био песник, нити равнодушан да би био филозоф, могли бисмо да претпоставимо да су песништво и филозофија две крајности начина на који се доживљава искуство. Могло би се претпоставити да, у складу са Сиорановим мишљењем, песник тугу доживљава интензивно, док не одлучи да патњу преточи у „пејзаж“ стиха, а филозоф, можда, и не зна да нешто попут туге постоји.

Да је патња „хлеб насушни“ песникâ и да је агонија – још патње (!) – оно што, у стиховима, песник производи, схватање је које је, у *Сузама и свецима*, понуђено још једном приликом:

Може ли се волети песник који по стварима посипа парфем агоније, и да ли се уопште можеш везати за биће које не шири таласање предвечерја... Могу ли се сетити неке књиге у којој нисам дешифровао нејасноће мисли рођене из тајних плакања? (Sioran 1989: 102).

Песник, инспирисан патњом, пева о патњи, „по стварима посипа парфем агоније“: другим речима, његови стихови су парфем, супстанца која *per definitionem* стварима даје пријатан мирис, али стихови су истовремено и агонија, нешто у супротности са пријатношћу, што

сведочи о двострукој природи песничке творевине. Сиоран је, мишљења смо, заправо поставио питање да ли је песников лиризам патње – лиризам или патња. Могло би се рећи да је одговор: *лиризована патња*, уједно плод књижевног прегалаштва и патња из које је дело изникло, али као неразлучив спој. Питање којим се фрагмент затвара, још једно од оних које не очекују одговор, поново сведочи о његовом ставу да је песništво, понекад нејасно, упркос небројаним тумачењима, плод „тајних плакања“, односно патње у осами, која је предиспозиција за лиризам. Када се сетимо говора који је Ернест Хемингвеј одржао на уручењу Нобелове награде 1954. године, не можемо да не помислимо да је патња у осами, у смислу предуслова књижевном раду, исто као и сâм књижевни рад, „у најбољем случају самачки посао“.

Производ естетизације патње је, уколико је патник књижевник у ширем смислу, *текст*. Публикује ли се текст, постаће књига. На самом крају *Суза и светаца*, Сиоран је понудио свој први и, у овој књизи, једини коментар о књигама, као објављеном отеловљењу „лирског стања“, који нам може бити од користи да бисмо покушали да боље разумемо његово поимање инспирације и процеса писања, јер публикување је неодвојиви део књижевноуметничког рада. Тај коментар уобличен је на следећи начин:

Даноноћно читаш лутајући кроз вековни страх; немој заборавити да читање замењује опијум.

Књиге треба гутати као успављујућа средства. Нико не чита да би знао, већ да би заборавио.

Као и кафане, библиотеке су плод досаде. Занимљиво је бити тужан, опкољен безбројним књигама и скрушен ерудицијом у деликатној раскоши меланхолије; стресати снове као прашину са старих томова, уздигнути се ка пореклу ружног у свету, исцрпљујући историју и људске варке!“ (Sioran 1989: 116).

Читање, уколико се протумачи као саставни део књижевног стварања, јер за њега пружа потпору и извор идеја, према Сиорановом мишљењу, само је средство за подношење патње. Самим тим што патња, у пароксизму, подстиче потенцијалне ауторе на делање у тренутку инспирације, значи да читање, само по себи, није довољно, као што ни опијум – који је понуђен у фрагменту компарације ради – није довољан. Сиоран је истакао да књигама треба приступити као још једној супстанци, успављујућем средству, која, као и опијум, уживаоца доводи до стања у којем је дистанциран од своје патње. Приметили смо да књиге, у овом схватању, нису доведене ни у какав однос са сегментима књижевноуметничког рада, какви су инспирација за писање и процес писања, већ у однос са патњом, која – у концепцији које се Сиоран држи у досад представљеним књигама – подстиче потенцијалне ауторе у правцу естетизације патње. Ипак, уколико се, у Сиоранову концепцију уврсти патња, онда се у њу може уврстити и читање, као корак ка књижевном делу или другом исходу естетизације.

Књиге су, такође, доведене у везу са тугом и са доколицом, јер библиотеке је Сиоран назвао местима на којима се може уживати „у деликатној раскоши меланхолије“, али и у којима читалац има прилику да сруши своја претходна, нетачна схватања, *снове* („...стресати снове као прашину са старих томова“) и подићи нова, која ће му показати порекло његове патње, које проистиче из историје и конвенционално прихваћених концепција о људској природи, о постојању бога и сл. („...уздигнути се ка пореклу ружног у свету, исцрпљујући историју и људске варке!“).<sup>91</sup> С друге стране, књиге, уколико се могу „гутати као успављујућа средства“,

---

<sup>91</sup> До тумачења које смо сада понудили дошли смо увидом у садржај Сиоранових књига, у којима је, у прегршт наврата, отворено навео своја схватања о људској историји и „људским варкама“ (в. нпр. Сиоран 2008; Sioran 2019; Sioran 2020). Прилично је једноставно скренути са пута анализе било којег аспекта Сиорановог дела, па и његове аутопоетике, и почети са проучавањем његове филозофске антропологије или поимања религије, историје,

могу да се тумаче и као лек, као мелем, као *терапија*, јер „успављујућа средства“, уколико се конзумирају у складу са препоруком, могу при инсомнији да помогну, а не да одмогну. Наравно, исто се могло рећи и за опијум, али пре једног века. У складу са Сиорановим схватањем, који је своје схватање генерализовао („Нико не чита да би знао, већ да би заборавио.“), књиге не служе другој сврси изузев терапијској, при чему могу да пруже и **(а)** заборав и **(б)** увид у порекло „ружног у свету“, што би могло да се протумачи као *узрок* патње, а узрок је, обелодањено је у истој реченици, историја *тапо а тапо* са „људским варкама“.

### 3.4. БРЕВИЈАР ПОРАЖЕНИХ

У *Бревијару поражених* (писан, подсетимо, између 1941. и 1944. године), који смо, као пример, поменули на почетку поглавља, пронашли смо тек три референце на Сиоранову аутопоетику. Прва коју ћемо поменути тиче се теме којој је посвећен последњи фрагмент у *Сузама и свецима*:

Волимо књиге које тјерају на плач, сонате од којих застаје дах... (Cioran 2009: 13).

Имајући у виду да окружење у којем су књиге у обиљу, библиотеке, нуде „деликатну раскош меланхолије“, да перпетуирају патњу премда нуде и нешто заборава, ни мало не треба да чуди што Сиоран, као и у својој првој књизи, признаје да преферира књиге од којих ће ронити сузе – јасно је да није реч о сузама радосницама – и које ће га запањити, можда му „стрести снове“ и уздигнути га „ка пореклу ружног у свету“. Сиоран никада није трагао за књигама чије ће га читање оставити равнодушним, што је поменуо у *Разговорима* и, за сада, у *Сузама и свецима* и *Бревијару поражених*. То о Сиорану, који се испоставља истим као и у претходним делима која смо, досад, проучили, говори да у књигама трага **(1)** за подсећањем на патњу (попут песника), **(2)** за забором (који није трајан) и **(3)** за растанком од „људских варки“, што је – прелистају ли се све досад поменуте Сиоранове књиге – оно што аутор, заправо, у њима нуди. Могло би се рећи да је посредни један циркуларан однос, јер оно што Сиоран у књигама уопште тражи у својим текстовима и пружа.

У *Бревијару*, поново смо се сусрели са идејом да ће уметник, потенцијални аутор растерећење за оно што га тишти пронаћи у естетизацији својих тескобних искустава:

Гдје тражити стварност? Нигдје, дакако, осим у разноврсности осећаја. Тко се не уздигне до њих, као да и не постоји. Неутрални је свијет одсутнији од замишљеног. Само умјетник описује свијет и само изражавање спашава ствари од кобне нестварности (Cioran 2009: 15).

Стварност је сведена на *искуство* које се доживљава захваљујући „разноврсности осећаја“ чиме је, као и у претходним публикацијама, сфери субјективног дат примат. Сфера субјективног је присутнија од ма које друге, а унутар ње почивају подстицаји којима долази до делања у правцу уметности. Самим тим, као и у фрагменту „Бити лиричан“ из Сиоранове прве књиге, долази до избављења „од кобне нестварности“. Увид у овај фрагмент открива нам да Сиоран стварност схвата на следећи начин: стварно је једино оно што се у свакоме појављује у виду осећаја, у виду искуства. Све што у нама не побуђује осећај, што не можемо да искусимо, припада „кобној нестварности“ која је, ипак, *присутна* и с којом није наведено како

---

болести и сл. јер читав његов опус је премрежен, повезан тако да, понекад, није лако утврдити где престаје бављење једном темом, а где почиње бављење другом.

би се требало носити. У суштини, Сиоран је, још једном, навео свој став да је искуство једино релевантно и да растерећење од искуства почива у уметничком изражавању.

Повезаност болести са књижевноуметничким радом је, такође, тема репризирана у *Бревијару*, с тим што бисмо рекли да је Сиоран, овог пута, оштрији. Болест је, у овом делу, први пут доведена у везу са *злом* – претпостављамо у поларности са здрављем, као *добрим*, мада мислимо да то, ипак, није најприкладније тумачење. Фрагмент о болести гласи овако:

У властитој кожи трпимо немогућност изражавања. У ријечима имамо превише отрова, а премало лијека. Болест је неисказано зло. Тада ткива почињу говорити. Њихова ријеч рује по духу и постаје његова *твар* (Сиоран 2009: 108).

Делује прилично јасно да Сиоран, у првој реченици, покушава да нам покаже да није променио мишљење у погледу свог схватања о неизразивости искуства. Уколико је заиста тако, не треба да зачуди трпљење које појединац проживљава, а које такво стање ствари „властите коже“ намеће. Сиоран, врло вероватно, жали због тога што му на располагању не стоје ма каква средства којима би верно пренео своја искуства. Речи му нису довољне, што се недвосмислено дâ прочитати у мишљењу да у њима „имамо превише отрова, а премало лијека“. Упркос томе, у речима лека – растерећења од искуства – *има*, наравно, не довољно да би то било онолико колико је потребно. Иза става да речи, у себи, уопште садрже отров, могуће је да стоји мисао о томе да речи могу да доведу до патње – исте оне коју, уколико су речи у књизи, покушавају да утуле или, уколико су речи исход претходне патње потенцијалног аутора, да је ублаже. Такође, Сиоран је могао да покуша да пренесе мисао да, иако има успеха у ублажењу патње лиризмом, патња је и даље исувише јака. Уколико је патњу проузроковала болест и уколико је болест исувише неподношљива, она се, свакако, може поетизовати као зло, јер повређујући нас свакако нам не чини добро. У пароксизму патње, држао је Сиоран, „ткива почињу говорити“, потенцијални аутор није био у стању да снагу својих искустава задржи у себи, јер речи му копају по духу, тражећи да постану „његова *твар*“; односно, приморавајући потенцијалног аутора да дела у правцу отеловљења своје тескобе и, тако, постане аутором.

### 3.5. КРАТАК ПРЕГЛЕД РАСПАДАЊА

После дванаестогодишње паузе у публикувању, Сиорану је Галимар је прихватио да, 1949. године, публикује *Кратак преглед распадања* (*Précis de décomposition*). Сиорану је дуго требало, од доласка у Париз, да почне да пише на француском, али и да се одлучи да се на то одважи. *Бревијар поражених* је писао на румунском, три године, закључно са 1944. Недуго након тога, 1947. године, решио је да на румунском, више никада, не напише ни редак. Илинка Зарифопол-Џонстон је Сиораново стваралаштво поделила на две фазе: (I) румунску и (II) француску. Преставши да пише на румунском, Сиоран је затворио поглавље у којем је реченице састављао „плаховито, необузвано и поетично“ и почео да их гради „уздржано, афористично, дистанцирано и двосмислено“. Сиоран је, у другој фази стваралаштва, „одбацио свој матерњи језик и своју лиричност и своју пажњу пребацио са сопства (и изажавања сопства) на 'метафизичку раван читавог човечанства' (прецизније, на декадентни Запад)“, међутим, тиме, ипак није „одбацио своју првобитну лествицу вредности, у којој су 'динамично лудило', као и тоталитаризам, привилеговани“ (Zarifopol-Johnston 2009: 146; в. Симион 2019: 277; Морагу 2011: 17).

У *Кратком прегледу распадања*, Сиоран је, дакле, био јаснији и директнији него у претходним књигама, а томе можемо да посведочимо већ из првог фрагмента, „Надмоћност

придева“, у којем се појављује аутопоетика, конкретно начин на који Сиоран поима *речи*, а преко речи и *језик*:

А шта ће бити загледамо ли се у дубину речи? Ништа се тамо не види, пошто реч, кад се одвоји од поверљиве и плодотворне душе, постаје празна и јадна. Моћ интелигенције исказује се у сјају што на њих пада; она их бруши и озвучава; та моћ, подигнута до система, зове се култура – ватромет на позадини ништавила (Sioran 2020: 26).

Речи, као градивне јединице језика, са њим, у погледу Сиорановог поимања, деле сличну судбину. Примат се не даје речима, него аутору, њеној или његовој „поверљивој и плодотворној души“, без којих су речи „празне и јадне“. У поређењу са претходним делима, Сиоран је и у ово пренео свој став да је релевантна субјективност, индивидуално искуство живљења или, у овом случају, душа. Уколико се у обзир узму претходне формулације, душа би могла да буде синоним за преферирану субјективност и искуство, из којих извире лиризам. У том смислу, поједини Сиоранови ставови подложни су тумачењу у терминима егзистенцијализма, јер „егзистенцијалисти су настањивали сопствени историјски и лични свет, баш као и свет својих идеја“, и „већина егзистенцијалиста (не сви) ослањала се на сопствено животно искуство“, премда се „структура самог тог искуства формирала [...] око филозофије“; у Сиорановом случају, филозофије Серена Кјеркегора, Фридриха Ничеа и, понајвише, Анрија Бергсона (Bejvel 2018: 32-33; в. Симион 2019: 226).

У „Надмоћности придева“, Сиоран је, такође по први пут, поменуо не само *душу* у контексту стваралачког процеса, већ и *интелигенцију*. Хоће ли речи бити не-празне и не-јадне зависи од сфере субјективног, док њихов „сјај“, „брушење и озвучење“ зависе од интелектуалне обдарености. Размотримо ли последњу реченицу фрагмента редуccionистички, ни речи, од којих је култура подигнута, у контексту човековог живота, немају никаквог значења, упркос томе што им искуство даје живот; као ни култура, која је *modus vivendi* човека, јер као такав не може да не живи у култури, речи нису ништа до украс у ништавилу. Украс, али ипак у *ништавилу*, које је, јасно, лишено било каквог смисла.

У терминима вредности, у ужем плану, дакле, речи Сиорану значе уколико се у њима да приметити да нису празне и јадне, али и избрушене и озвучене, али на ширем плану, оне су још једно присуство у одсуству смисла отеловљеном у општем ничему у којем се стваралац речи обрео. Аутор речи је, самим тим, супротстављен ништавилу, као неко ко му се опире, покушавајући да створи значење. Међутим, имајући у виду да је аутор, својим постојањем, позициониран у свету без смисла, као контексту у којем се затекао, он тај контекст, напосто, не може да надиђе и у њега унесе смисао који му није инхерентан. Једини смисао, „ватромет“ који може да унесе, јесте производ лиризма, смислен само у систему културе.

У следећем фрагменту са аутопоетичком референцом, насловљеном „У понека јутра“, доведени су у везу, по први пут, директно чин *писања* – не индиректно „лиризам патње“ или „изражавање“ – болест, бес и туга. Другим речима, у везу су доведени писање, као ауторски чин, и стање тела (болест) и духа (осећања) који до писања доводе:

Писање би била отужна и излишна работа кад бисмо се могли наплакати до миле воље, слично деци или женама у наступу беса... У самој материји од које смо сачињени, у најдубљој основи њене прљавштине, лежи начело горчине, које само сузе ублажавају. Кад бисмо се од јада који нас обузимају увек могли ослободити плачем, ишчезле би мутне болештине и поезија. Али неко урођено одбијање, појачано васпитањем, или нека мана у функционисању сузних жлезди, осуђују нас на муке сувих очију. Поред тога, урлици, буљуци псовки, самомучење и нокти уривени у месо, нису више на

списку наших терапевтских средстава. Према томе, сви смо болесни, свакоме од нас недостаје једна Сахара где би могао урлати на сав глас, или му фале обале неког тмурног и јаросног мора са чијим би лудим јецајима помешао своје, још бешње. Савршени оквир за наше пароксизме могао би бити узвишено смешан, крајње апоплектичан – налик визији неког вешања где о небеском своду висе наши костури и светски елементи (Sioran 2020: 49-50).

Према Сиорановом схватању, писање је сврховито само из разлога што човек *није* у стању да се, у потпуности, изрази путем плача. Сврха писања, тиме, постаје изражавање свега што се не да изразити путем суза: *изражавање искустава* која до суза доводе. Спрам немогућности да се „наплачемо до миле воље“, које би било прикладно решење, постављено је писање као његов супститут, чиме се имплицира да би писање *могло* да буде „плакање“ не сузама, већ мастилом, чиме би се постигао жељени учинак. Сиоран је са својим схватањем писања повезао сегмент своје гностицизмом набојене филозофске антропологије, тако што је навео да човек, као биће, сачињено од „прљавштине“, нема избора до да се са својим „начелом горчине“ носи сузама, а будући да сузе нису довољне, писањем.<sup>92</sup> Оно би, мишљења је Сиоран, своју сврху *ипак* изгубило када би „јади“, изненада, могли да се изразе плачем. Притом, ишчезле би и „мутне болештине“, синтагма у чије значење нисмо сигурни, али – претпостављамо да се под њима подразумевају болести које, поставши превише тешке за поднети, могу да доведу потенцијалног аутора до патње који ће се лиризовати.

Пошто је плач недовољан да преброди муку постојања, пре писања, према Сиорану, патник је могао да помисли да му „урлици, буљуци псовки, самомучење и нокти уривени у месо“ могу помоћи да изрази своја тескобна искуства.<sup>93</sup> Но, открићем слова, горенаведена „терапевтска средства“ уступила су место писању, које је постало ново, прикладно „терапевтско средство“. Судећи према следећој реченици, то средство потребно је свакоме, а с обзиром на то да је свако потенцијални аутор, свако се, у недостатку Сахаре „где би могао урлати на сав глас“, може одлучити да се лати пера (или, у складу са ставом из књиге *На врхунцу незнања*, ма које друге

---

<sup>92</sup> Тешкоћа да се, у Сиорановим аутопоетичким фрагментима, аутопоетика раздвоји од онога што она није, примера ради, од његове филозофске антропологије, сведочи у корист тезе коју је књижевни теоретичар Милан Радуловић (1948-2017) представио у књизи *Самосвест форме*, а та теза гласи да је „довођење себе самог у питање, питања о људској природи, садржина је и начин уметничког виђења људске природе. Али, уметност је, истовремено, покушај да се људска природа не само покаже, као у човековом активном односу према природи, него и да се мисли, да се спозна, да се *разреш*, да се понуди неко виђење и одговори на питања која људска природа и егзистенција постављају саме себи“. Уз то, наука о књижевности „изучава уметничко 'изучавање' људске природе као нешто објективно, као облик и предмет, а не као начин живљења“ те, због тога, „не може да заобиђе питања о човеку и његовој природи, јер су та питања сам темељ предмета којим се баве културне науке, темељ културних облика“ (Радуловић 2012: 26). У том смислу, Сиоранова књижевност, па и његови аутопоетички фрагменти, премрежени су покушајима да се проникне у човекову природу, те и у природу писања, у стваралачке пориве и њихово порекло. Из тог разлога, критика немогућности усредсређивања искључиво на аутопоетички аспект Сиорановог дела је излишна и, дакако, неоправдана.

<sup>93</sup> Сиоранова приврженост тематици патње пореклом из самог постојања га, према мишљењу појединих аутора, сврстава у редове мислилаца које је, несумњиво, надахнуо неки аспект мисли која се, конвенционално, назива гностичком. У Сиорановом случају, могло би се рећи да је из тзв. гностичке традиције преузео схватање да је свет створио „зао бог“, демијург, биће бескрупулозно, неморално, јадно и уклето. То би, у том случају, значило да је свет, од самог почетка, све само не добар – што је, свакако, противречно хришћанском веронауку. Сиоран је написао да је, у стварању света, хришћански бог залужан не за постање, већ за скандал постојања. Добар бог није могао бити заслужан за свет у којем доминирају болест, злопаћење и смрт, што је доказ да је творац света демијург. Самим тим, постојање је, по себи, зло, а човеков живот, у условима зла, ништа до пуке патње, те да такво постојање нипошто не би требало продуживати, нити помишљати на продужење врсте, јер сваком потомку би, као и његовим прецима, постојање било патња (Sonea 2018: 130-131; Sioran 2019; о проблематици појма гностицизам в. King 2006). Сиоран ће ставове који би се, без сумње, могли сврстати у, условно речено, (нео)гностичке најексплицитније изразити у првом и другом поглављу књиге чији наслов и сам сведочи у прилог таквом сврставању; реч је, наравно, о књизи *Зли демијург*, из 1969. године.

уметности). Требало би нагласити да је, у овом фрагменту, *први пут* поменуто *писање у контексту терапије или средства које се у терапији користи*. Тиме, створен је предуслов да се, касније, позабавимо Сиорановом аутопоетиком у контексту наратива болести.

Фрагмент „Изговори“ најсличнији је фрагменту „Бити лиричан“, према ширини понуде средстава за исповест, или *израз*, али и према поруци коју настоји да пренесе. Разлика је, пак, у томе што је Сиоран, у окриљу француског језика, изгледа *експлицитнији* него у окриљу румунског, што је приметила и Зарифопол-Џонстон (Zarifopol-Johnston 2009: 14; Moraru 2011: 23):

Крајње закључке извлаче само они који живе ван уметности. Самоубиство, светост, порок – све су то облици недостатка талента. Непосредна или прикривена, исповест кроз реч, звук или боју прекида гомилање унутрашњих сила и слаби их бацајући их према спољашњем свету. То је спасоносно умањивање којим се сваки стваралачки чин претвара у вид бежања. А онај ко гомила енергију живи под притиском као заробљеник сопствених прекомерности; ништа га не спречава да настрада у апсолуту...

[...]

Онај ко се *изражава* не ради против самога себе; он познаје само *искушења* крајњих закључака. Те тако дезертер није онај ко извлачи последње закључке, већ онај ко се разбацује и разглашава, из страха да се, препуштен самом себи, не укине и не уруши (Sioran 2020: 58-59).

У уметности, по природи ње саме, нема „крајњих закључака“, нити их може бити, мишљења је Сиоран, а онима који се уметношћу баве, то је познато. За уметност је, премда у свакоме чучи потенцијални аутор, потребан одређени таленат, а суицид, „светост, порок“ не захтевају никакав таленат од онога ко се на њих одлучи, јер не захтевају од појединца *изражавање* ма које врсте. Исповест „кроз реч, звук или боју“, истиче Сиоран, од помоћи је појединцу, јер омогућава му да екстериоризује своја искуства и, истовремено, своју субјективност. Тиме, „сваки стваралачки чин“ постаје својеврсни бег, будући да подразумева дистанцирање од духовних збивања, претпостављамо патње, беса и др. С друге стране, уколико се граница између потенцијалног аутора и аутора никада не прекорачи, иминентно је да појединац „настрада у апсолуту“ који је, подсетимо се, поменут у фрагменту „Бити лиричан“, као синоним за сучељена искуства појединца, за притисак прошлости која прогони у садашњости и сл. Изразити се, стоји у другом делу фрагмента, значи радити у *сопственој корист*, јер тако ће потенцијални аутор поштедети себе „разбацивања и разглашавања“, који, по свему судећи, нису делотворни колико и уметничко изражавање, али делује да могу да одложе *самоукидање* и *урушење*. У „Изговорима“, по први пут је истакнуто *шта* су последице уздржавања од изражавања, а узмемо ли у обзир како је и колико је Сиоран, како у претходним делима, тако и у *Кратком прегледу распадања*, инсистирао на изражавању, стиче се утисак да је укидање и урушење нешто што је *неминовно*. Последице су, заправо, наговештене у Сиорановој првој књизи, јер могле су се логички дедуковати као друга, плаузабилна кулминација пароксизму патње. Наиме, прва би била лиризам патње, естетизација искустава, а друга да патња остане утамничена у појединцу и, тако, учини да се не „преломи“ у одлуци да се буде лиричан, већ да се „преломи“ нешто друго, што нам преостаје да нагађамо. Свакако, у „Изговорима“ и у „Бити лиричан“, као и у фрагментима између које смо досад приказали, препоручује се лиризација у контексту *терапије* иако то, донедавно, није израчено отворено.

Наредни фрагмент са аутопоетичким референцама тиче се инспирације „генија“, књижевних стваралаца који су, у историји светске књижевности“, оставили неизбрисив траг својим стиховима, али и порекла инспирације, лиризма и природе поезије уопште. Фрагмент носи наслов „Несугласица генија“ и гласи овако:

Свако надахнуће почива на способности претеривања: лиризам – и цело подручје метафоре – био би кукавно драшкање да нема оне плахости од које се речи надимају и распрскавају. Кад нам се елементи и размере космоса учине одвећ ситним да би издржали поређење с нашим стањима, тада поезија – у жељи да превазиђе тај ступањ виртуалности и угрожености – не тражи ништа друго до мало обасјања тих узбуђења која јој претходе и рађају је. Свако истинско надахнуће шикља из знакажења једне душе која је пространија од света... У вербалном пожару једног Шекспира или једног Шелија осећамо пепео речи, клонуће и плесниви задах твораштва које је онемогућено. Речи се кошкају, зајахују једна другу, као да радња није у стању да досегне еквивалент унутрашњег ширења; јавља се килавост слике, долази до трансцендентног раскидања сиротих речи, јер су, грађене за свакодневне потребе, наједном чудесно уздигнуте до висине срца. Естетске истине живе од претеривања која се, после површне анализе, показују као монструозна и смешна. Поезија: космогонијско застрањивање речника... Јесу ли игде шарлатанство и занос тако успешно спојени? Лаж – извор суза! То је трик генија и тајна уметности. До неба надуване ситнице; оно што је невероватно у улози творца света! (Sioran 2020: 74).

Порекло инспирације за писање може се пронаћи, навео је Сиоран, у *претеривању* – у „плахости од које се речи надимају и распрскавају“, односно у *естетизацији језика*, који се, у естетизован, посебно у поезији, прилично разликује од оног на који смо свикнути у свакодневици. Поезија се производи због немогућности да се песници носе са својим стањем, које им се може чинити много значајнијим од оног у којем су „елементи и размере космоса“. Реч је о метафори, свакако, којој је циљ да покаже да индивидуална искуства песника могу да (им) се чине као да су попримиле неподношљиве размере, које су, ради истицања *огромности* (нажалост, није најпрецизнија реч) која преплављује, поређене са оним космичким. Сиоран је понудио примере Вилијама Шекспира и П. Б. Шелија, који су огромност својих осећања изразили тако снажно да, мишљења је Сиоран, сусрет са њиховим стиховима (у којима се могу затећи „пепео речи, клонуће и плесниви задах твораштва“) зазива траг самог творца свемира. Изгледа да су Шекспир и Шели – досад нису понуђени други примери – успели да се изборе са језиком, јер само у њиховој поезији речи су „уздигнуте до висине срца“, што се не може рећи за сваког ко је, у пароксизму патње, посегао за лиризмом. Ипак, на нивоу језика, „после површне анализе“, поезија је „монструозна и смешна“, она је „космогонијско застрањење речника“, обичан спој „шарлатанства и заноса“.

Генији, Шекспир и Шели, успели су, пак, да изразе своја искуства и искажу она осећања која су их до лиризма одвела. Њихово песништво, иако „лаж“, „до неба надуване ситнице“, може да буде „извор суза“, да подстакне на патњу, која може довести до наредне инстанце лиризма. Наравно, уколико Сиоран није навео песнике изузев Шекспира и Шелија, то **(а)** или не значи да их нема или **(б)** значи да су сви остали, који су покушали да примерено лиризују своју патњу, у том науму нису успели, те су само наведени они који јесу. С друге стране, Сиоран је поручио да је, иако Шекспира и Шелија раздвајају векови, лиризам који ће прикладно изразити патњу и остала осећања, заправо, *могуће* пронаћи *и*, на нивоу аутора, досегнути.

Фрагмент „Опседнутост суштином“ тиче се, као и онај који му је претходио (у терминима аутопоетике), песника и проблема који смо могли да пронађемо још у Сиорановој првој књизи: проблем немогућности језика да прецизно, или уопште, изрази искуства, а то је књижевнику потребно јер је, према Радуловићевом мишљењу, које је идентично Сиорановом, „уметничко



дело резултат и израз човекова искуства о сопственој природи“ (Радуловић 2012: 29). Сиоран је о томе срочио наредне редове:

Уметник који диже руке од своје песме, разгневљен због недостатка речи, права је пометеност духа незадовољног свеукупношћу постојања. Неспособност да се повежу елементи – који су ионако бесмислени као и речи што их изражавају – завршава се открићем празнине. Стихотворац се због тога затвара у ћутњу или прибегава неразумљивим лукавствима. Дух који од света много тражи доживљава пораз шта га је Маларме доживео у уметности. Јавља се паника пред објектом који више и није објекат, којим се више не да руковати, пошто смо прекорачили његову границу – у најбољем случају (Sioran 2020: 89-90).

За разлику од претходних фрагмената у којима је писао о проблему неминовне недостатности језика, у „Опседнутошћу суштином“ Сиоран изостанак предиспозиције за изражавање доводи у везу са самим *постојањем*, којим је уметник незадовољан. Уметничко изражавање се, уметнику, сасвим природно, аксиолошки изједначава са постојањем, које је фрустрирано изостанком могућности да се искуство постојања лиризује. Као и у „Надмоћности придева“, представљена је идеја о бесмислу речи (те и језика и културе), с тим што су у „Опседнутошћу суштином“ обесмишљена и искуства („елементи“) која нагоне на изражавање, због чега је уметник принуђен на „откриће празнине“, на увид да је контекст – свет – у којем ствара, заправо, без икаквог инхерентног значења, изузев оног које је производ консензуса који долази с културом. Одговори који би могли да дођу у обзир били би да ће уметник, упркос увиду да ништа, ни његови стихови, ни он сâм у свету, немају смисла, наставити да ствара или ће, пак, од тога одустати. Сиоран је, у овом фрагменту, то представио на овај начин: уметник се „затвара у ћутњу или прибегава неразумљивим лукавствима“, при чему је јасно шта би „затварање у ћутњу“ могло да буде – не прибегавање пракси писања – док би „неразумљива лукавства“ остала нерасветљена да није понуђен илустративан пример поезије Стефана Малармеа.

Није тешко запазити да, у овом фрагменту, Сиоран предлаже две крајности уколико се дође до нихилистичког увида: **(а)** одустати од писања или никада са њим и не почињати; **(б)** писати тако да предмет престане да буде објекат, јер је прегажена граница између онога што објекат јесте и онога што објекат није, при чему је дошло до утапања једног у друго, до немогућности да се разлучи где почиње једно а где престаје друго и обратно.

„Мислилац од прилике до прилике“ наслов је, уједно, и поглавља у *Кратком прегледу распадања* и обимног фрагмента којим се оно отвара. Почиње Сиоровом медитацијом о инспирацији, о идеји, прелази на „органске поремећаје“, па се, поново, враћа идеји. И у овој публикацији, као и у онима које смо досад проучили, да се приметити да је Сиоран, у аутопоетичким референцама, пре писао о пореклу инспирације за писање, а не о самом процесу писања и схватању публикавања, што нипошто не значи да, тиме, нећемо успети да допремо до значајних увида у проучавању његове аутопоетике.

Још једном приликом, Сиоран је своју склоност да размишља о природи идејâ обликовао овако:

Живим ишчекујући Идеју да се роди; предосећам је, приближавам јој се, хватам је – и, пошто не уем да је формулишем, губим је, још неусвојену: одсутан и растресен, можда бих је лакше схватио? Шта да учиним па да, неуобличена и мутна, постане присутна, да се, кроз агонију израза, разјасни? Какво то стање треба сачекати да би се она развила – и увенула?

[...]

Органски поремећаји одређују плодност духа: онај ко не *осећа* своје тело никада неће моћи да схвати живу мисао; сасвим узалудно ће чекати повољан подстицај какве неприлике...

Идеје се у осећајној равнодушности наслућују, али ниједна не успева да се уобличи: улога туге је да обезбеди климу за њихов пун процват. Идејама је потребан извесан тоналитет, извесна боја, да би затрепериле и осветлиле се. Ако је човек дуго јалов, то значи да их очекује, да их жели, избегавајући притом да их упропасти формулишући их. 'Сезоне' духа условљене су органским ритмом; не зависи од 'мене' хоћу ли бити простодушан или циничан: *моје су истине софизми мојих одушевљења и мојих потиштености*. Постојим, осећам и мислим по вољи тренутка – упркос себи. Време ме одређује; узалуд му се опирем, и тиме – *јесам*. Нежељена садашњица одвија се, одвија *ме*; пошто не могу њоме да управљам, ја је коментаришем; роб својих мисли, с њима се, као лакрдијаш, играм неминовности... (Sioran 2020: 105-106).

У првом пасусу фрагмента, делује да и сâм Сиоран није начисто са тиме на који начин ничу идеје и како настаје инспирација. Изгледа да, у његовој концепцији, идеје, као и искуства, могу да се одупру покушајима отеловљења у речима. С тим што, за разлику од искустава, идеја *може да се изгуби*, пре него што је прихваћена. Да не би дошло до њеног губљења, Сиоран се пита да ли би плодносније било дочекати идеје у стању одсутности и растресености, чиме је претпоставио да постоји одређени однос између стања у којем је прималац идеје и саме идеје. Наиме, Сиоран то не би предложио да нема разлог због којег би идеје биле пријемчивије у стању које је описао. Но, како о томе не можемо даље да говоримо, пре свега јер о тој замисли није написано више, окренућемо се оној у продужетку пасуса, а то је да је *изражавање агонија*; да се идеје разјашњавају „кроз агонију израза“. Из претходних фрагмената, како из овог дела, тако и из оних претходних, може се извести закључак да лиризам који прати пароксизам одређених осећања, заправо, није нимало једноставан: уколико је језик увек недовољно добар медијум изражавања искуства, онда не може бити лако верно изразити искуства (наравно, под условом да се од одлуке на лиризам, претходно, није одустало). Стога, изражавање би могла да буде *агонија*, будући да не постоје предуслови да речи, боје, облици или звуци доследно отелове оно што, заиста, почива – *ковитла се, комеша се, копни, кључа* – у појединцу.

Приметили смо да је, истовремено, изражавање *и* агонично *и* спасоносно. Идеја о изражавању као спасу истакнута је у Сиорановој првој књизи на румунском језику и, потом, у првој књизи на француском, у фрагменту „Изговори“. Поново је посредни околност који бисмо могли да одредимо као парадоксалну, а то говори у прилог Данојлићевом, али и Симионовом одређењу Сиорана као парадоксалног аутора (Данојлић 2019; Симион 2019: 85). С друге стране, двојачко поимање писања би се, из Сиоранове перспективе, могло прогласити и *амбивалентним* – с једне стране, агоничним, с друге стране, спасоносним – или, у терминима психологије, конфликтним, при чему је посредни конфликт истовременог привлачења и одбијања – с једне стране, писање аутора доводи до агоније јер није у стању да се изрази у потпуности и верно пренесе своја искуства, с друге стране, писањем, иако је такво какво је, успео је да се усрећи макар привремено, јер естетизовао је део себе, своје субјективности, која му није давала мира.

Други пасус фрагмента посвећен је првобитној идеји – назваћемо је тако, имајући у виду да је изложена у Сиорановом првом делу, а потом и у сваком следећем – да између стања тела, било болести или „органским поремећајима“, и лиризма постоји извесна корелација. Сиоран је, овом приликом, недвосмислено навео да су „органски поремећаји“ ти који „одређују плодност духа“, то јест који представљају предиспозицију за стваралачки чин и који регулишу његов квалитет и квантитет. Не би ли дошло до разумевања „живе мисли“, највероватније сопственог искуства, потребно је да потенцијални аутор „осети“ своје тело, највероватније да

научи како да користи стање у којем се његово тело налази. Сетимо се анегдоте коју је Сиоран прочитао о Паскалу, у којој је француски математичар својој сестри казао да не разуме предности болести. Није немогуће да је Сиоран на уму имао Паскалову концепцију о предности болести – која, није нужно, Паскалова концепција – када је састављао овај фрагмент, јер делује да је управо то по(р)ука коју настоји да пренесе: да је од огромног значаја стећи увид да „органички поремећаји“ могу бити и од користи, посебно уколико је особа која пати аутор или јој није мрско да постане аутором.

Фрагментом „Мислилац од прилике до прилике“ Сиоран нас је подсетио да је туга – поменута у фрагменту „Бити лиричан“, у његовој првој књизи – заиста значајна, као искуство, за иницијацију потенцијалних аутора у ауторе. Најпре, у првом пасусу, навео је да није немогуће да је аутор за идеје пријемчивији у стањима „одсутности и растројства“. У трећем пасусу, истакао је да, у стању равнодушности, идеје могу бити тек *наслућене*, без назнака да ће попримити препознатљив облик. Не би ли аутор препознао идеју, потребно је да буде тужан, јер изгледа да туга пружа „известан тоналитет“ који је повољан у погледу проналажења инспирације.

Спрам идеја које су спознате, самим тим и „формулисане“, Сиоран је позиционирао оне које то још нису. Притом, идејама које то још нису у смислу у којем се дају искористити, дата је *предност*. Још неформулисане идеје нису „упропашћене“ јер, претпостављамо, нису наишле на језички апарат који ће их формулисати – то јест покушати да их изрази иако, мишљења је Сиоран, никада неће моћи то да учини верно или уопште.<sup>94</sup> Поново се сусрећемо са ставом да су просечни – не Шекспирови или Шелијеви (!) – покушаји да се буде лиричан *инфериорни* спрам изворних искустава и, самим тим, изворних идеја, које потенцијалног аутора наводе у правцу екстериоризације искустава.

Оно што је од огромног значаја за Сиоранову аутопоетику јесте то да је он истакао да се до инспирације *не може* доћи смерним делањем у том правцу. „Годишња доба духа“, које су, сасвим сигурно, синоним за период у којем је аутор инспириран да се бави стваралачким радом, не зависе од аутора, већ од њеног или његовог „органичког ритма“, који диктира када ће се аутор осетити, примера ради, простодушним или циничним. Став да је инспирација подређена „органичком ритму“, стањима у којим се, у неком тренутку, тело налази, а потом и дух, посредством телесних искустава, потврђен је реченицама: „Постојим, осећам и мислим по вољи тренутка – упркос себи“ и оном која следи, у којој је наведено да се „нежељена садашњица“, „време“ *одвија и да одвија аутора фрагмента*, који приповеда у првом лицу једнине.

Свакако, диктат „органичког ритма“ и „времена“ Сиоран је, као и у претходним навратима, пренео на разину постојања, што значи да је човек, док год није не-човек – док год је жив – подређен *времену и свему што се у његовом телу догађа*. Тиме, сузбијена је чак и слобода мисли, јер воља је, такорећи, под дизгинама и мамузама времена и тела. Укратко, у концепцији коју је Сиоран предложио у *Кратком прегледу распадања*, за слободну вољу места нема, већ само за скромно „коментарисање“ – илити уметничко изражавање – онога што воља аутору чини.

Фрагмент „Песник, тај паразит“ поново се, очигледно је, тиче песника, према којима је Сиоран, судећи према фрагментима које смо досад приказали, истовремено гајио и презир и поштовање.<sup>95</sup> О песнику је Сиоран, још, рекао и ово:

<sup>94</sup> Нисмо сигурни да ли би имплицитни аутор у *Кратком прегледу распадања* идејама приступио на начин на који јесте да је у виду имао идеју француског психоаналитичара Жака Лакана, који је тврдио да је несвесно, из којег идеје, иначе, потичу, *структурирано као језик* (Asun 2017: 50-53). Самим тим, идеја не постаје језиком, већ је језик и пре него што је појединац формулише. У сваком случају, било би занимљиво покушати применити Лаканову идеју на мисао коју је Сиоран разрађивао у скоро свакој од својих књига.

<sup>95</sup> Такав однос, заправо, није парадоксалан, уколико се томе приступи из перспективе коју је предложио Фридрих Вилхелм Ниче, а која се тиче самопрезира – „Ко презире самог себе, ипак при том [*sic!*] поштује себе као човека

У животу једног песника успеха не може бити. Његова моћ долази од свега што није предузео, од безбројних тренутака прожетих недостижношћу. Да ли он осећа неприличност постојања? Да, и од тога снага израза бива чвршћа, дах шири. [...] Поезија изражава срж онога што се не може поседовати; њен врхунски смисао је: немогућност било какве „стварности“. Радост не спада у поетска осећања. [...] Ко је икада чуо песму наде која у човеку не буди нелагодност или, чак, гађење? И како да се опева оно што је присутно, кад је и оно што је *могуће* дотакнуто сенком вулгарности? (Sioran 2020: 108).

Песник је, према Сиорановом мишљењу, „паразит“ због „свега што није предузео“, при чему из тога проистиче песникова „моћ“, претпостављамо способност да пише стихове. Изгледа да у оваквом приступу почива идеја да ће песник *делањем*, на неки начин, онемогућити себи да ствара стихове. Није немогуће да је Сиоран држао да би песник, уместо делања, уместо учествовања, требало да посматра, да чује, види и осети не би ли дошао до искустава која ће, у одређеном тренутку, када постану немогућа за задржати у себи, моћи да лиризује. Но, за такву претпоставку немамо довољно основа, јер сам текст мањка материјала за тумачење. Ипак, индиције за такву претпоставку могу се дедуковати из тоналитета Сиорановог дела, који алудира на патњу која „преовладава метафизичким хоризонтима човека“ и која, под руку са „апсурдом, досадом, јадом, болешћу, смрћу и самоубиством представља део свеопштег феноменолошког ништавила“ (Chira 2015: 173).

Сиоран је, и у овом фрагменту, писао о томе да је „неприличност постојања“ заслужна за то да „снага израза бива чвршћа, дах шири“, што је, као што нам је познато, теза која порекло води из његове прве књиге. Постојање је, разуме се, протумачено као *неприлично*, као негативно искуство, због чега тумача, потенцијалног аутора, прожимају туга, бес и сл. који, у пароксизму патње, подстичу на лиризам. „Неприличност постојања“, посредством искустава која изазива у потенцијалном аутору или аутору, постаје стихом, прозом, симфонијом, скулптуром, уљем на платну и сл. Другим речима, „неприличност постојања“ подразумева субјективна – свакако, једина могућа – *искуства* која доводе до лиризма, а не објективно стање ствари.

Поезија, мишљења је Сиоран, „изражава срж онога што се не може посредовати“, а њен „врхунски смисао“ може се свести на тврдњу да постоји „немогућност било какве 'стварности'“. Занимљиво је приметити да је, у односу на претходна дела и фрагменте, овде откривено да поезија *може* да изрази *срж*, суштину искустава, апсолута који почива у појединцу. С друге стране, уколико је поезија у стању да изрази суштину, то не имплицира да може да изрази и детаље, финесе искуства. Такав искорак у закључивању заправо би се држао теза са којима смо се досад сусрели у Сиорановом опусу и не би противречио замисли коју је изнео у овом фрагменту. Кад је реч о „врхунском смислу“ поезије, мишљења смо да је Сиоран намеравао да истакне да, изван стихова, који могу да изразе суштину искуства, које је субјективно, не постоји објективна стварност. Док индивидуално искуство није изражено, о њему се ништа не може знати; извесно је да искуства има (јер чак је и одсуство искуства – искуство), али не може се знати којег и каквог, што значи да не може да се говори о објективној стварности сазданој од свих искустава, будући да она нису изражена. У тренутку њиховог изражавања, естетизована је субјективна сфера, те се, тако, стихови тичу само ње и испоставља се да је такав начин спознавања једини који нам је доступан: спознавање сфере субјективног,

---

који презире“ (Ниће 2011: 61). Применимо ли то на однос имплицитног аутора према песницима, могли бисмо да кажемо да, иако их имплицитни аутор презире, поштује их као оне који су предмет презира – али не искључиво јер су предмет презира, него због тога што су поједини (Шекспир и Шели, рецимо) успели да, онолико верно колико то језик допушта, изразе своја искуства.

кроз изражавање индивидуалних искустава, јер је увид у област објективног немогућ. Отуда, не може се, уопште, говорити о објективном, јер не постоји начин да га спознамо; све што спознајемо, из своје перспективе, је субјективно, док су перспективе других, исто тако, субјективне.

У продужетку, Сиоран нас је, још једном, уверио – и на своје ране радове подсетио – да је туга, заједно са осећањима из истог спектра, једино поетско осећање; односно да радости *није* место међу поетским осећањима. Могуће је да је до такве тврдње Сиоран дошао мислећи да радост, за разлику од туге, никада не може да доведе до пароксизма који је потребан за *ваљан* лиризам, какав је пронашао код Шекспира и Шелија. Поезија која порекло води из радости у себи садржи *наду*, а таква књижевност, мишљења је Сиоран, „буди nelaгодност“ и, „чак, гађење“, пре свега јер – уколико се у обзир узме његова филозофска антропологија – за човека, као животињску врсту, наде нема. Самим тим, нада коју би пружила поезија написана у радости јесте лажна.

Последња реченица фрагмента „Песник, тај паразит“ посвећена је, врло вероватно, одвећ присутном Сиорановом поимању да се језиком једино може покушати изразити искуство, или изразити суштина искуства, при чему је свако откривање искустава свету њиховим отеловљењем *вулгарно*. Из тога произилази да је *све што језик може да изрази* „дотакнуто сенком вулгарности“, системом језика, а искуства не познају систем јер су, како је наведено у фрагменту „Бити лиричан“, *хаотична*. То значи да је и *идеја покушаја њихове систематизације* – оно што је, претпостављамо, Сиоран сматрао *сенком* – одвећ *вулгарна*. Јаснији је, из тога, разлог због којег је Сиоран зазирао од система, он – према речима Еуђена Симиона – пише „бесно и страшно, не верује у систем јер је сваки систем тоталитаран и не прихвата контрадикцију“ (Симион 2019: 285).

У фрагменту „Приступ моралистима“, последњем са аутопоетичком референцом у *Кратком прегледу распадања*, поново се сусрећемо са приступом речима – овог пута, „заједљивим речима“ – као производу туге појединаца „рањиве осећајности, убиствене префињености“, другим речима појединаца који су подложнији патњи од осталих. Примери које је Сиоран понудио јесу француски моралисти Ларошфуко и Шамфор:

Заједљиве речи плод су рањиве осећајности, убиствене префињености. Јед једног Ла Рошфукоа и једног Шамфора био је освета према свету који је скројен по мери сурових људи. У свакој се горчини скрива освета, која се претвара у систем: песимизам је *окрутност побеђених* који не могу да опросте животу што је изневерио њихова очекивања (Sioran 2020: 178).

Спрам Ларошфукоа и Николаса Себастијана Шамфора (Sébastien-Roch Nicolas, односно Nicolas Chamfort или Sébastien Nicolas de Chamfort, 1741-1794) који, према Сиорановом мишљењу, важе за ствараоце истанчаног сензибилитета, налазе се они који њиховим сензибилитетом нису обдарени, а то су „сурови људи“. Да би се, лиризмом, дошло до „заједљивих речи“, да би се писале максиме, епиграми и афоризми какве су писали они, испоставља се да је потребно поседовати *биолошку* предиспозицију за то. Осећајност Ларошфукоа и Шамфора произвела је „горчину“ коју патња, у одсуству њихове осећајности, можда не би могла да лиризује. Из тога би следило да је осећајност оптерећена тугом предуслов за стварање књижевности у којој се „горчина“, „скривена освета“ „претвара у систем“, у песимизам. „Горчина“ која је текла пером Ларошфукоа и Шамфора потекла је из туге или, мишљења је Сиоран, из тога што животу нису могли да опросте „што је изневерио њихова очекивања“. Лиризам патње би, прихватимо ли се предложеног тока мисли, био производ туге, а туга се ствара у сусрету појединца и спољашњег света чији су исход појединчева изневерена очекивања.

### 3.6. СИЛОГИЗМИ ГОРЧИНЕ

У *Силогизмима горчине* (*Syllogismes de l'amertume*) из 1952. године, другој по реду Сиорановој књизи публикованој на француском језику, пронашли смо бројне аутопоетичке референце, пре свега у првом поглављу књиге, која је, понајвише, томе и посвећена. Наслов поглавља гласи: „Атрофија речи“, а отворено је овим фрагментом:

Формирани у школи безвољника, у школи идолопоклоника фрагмената и ожиљака, припадамо клиничком времену у коме се рачунају једино *случајеви*. Усредсређујемо се на оно што је неки писац прећутао, на оно што је могао да каже, на његове неме дубине. Ако за собом оставља *дело*, ако је себе изразио, себи је осигурао наш заборав...

Магија неоствареног уметника,... побеђеног који пушта да се његова разочарања изгубе, не уме да их оплоди (Sioran 1998: 7).

Посреди је први фрагмент у којем је Сиоран поменуо да је приклоњен *писању фрагмената* премда је летимичан поглед на претходне текстове довољан да се потврди да је тако.<sup>96</sup> Тиме је, заправо, Сиоранова аутопоетика, такорећи, проговорила о жанровској припадности његовог дела. Игор Перишић је, поводом текста који себе, аутопоетички, жанровски одређује, написао следеће: „Ако је аутопоетички указано да текст настаје у одређеном жанру, онда се и у аутопоетичкој анализи мора испитати како такво одређење утиче на читање текста, односно како жанровски контекст доприноси целовитијем самоопису дела“, јер самоодређењем жанра „текст се поставља у одређену књижевноисторијску или књижевнотеоријску традицију, а то свакако није спољашње обележје већ је његов конститутивни део“. Такође, што прецизније одређење жанра „конституише основу за све што ће критичар даље имати да каже о делу које испитује“, будући да „жанр има, поред хеуристичке, и конститутивну функцију“ јер се „може схватити и као инхерентно својство самог дела, али и као 'веза' са претходном књижевном традицијом“ и, захваљујући томе, „жанровско аутопоетичко одређење представља 'спој' између аутопоетике у ужем смислу, која 'говори' строго о самом делу, и аутопоетике у ширем смислу која захвата и неке проблеме које дело својом аутопоетиком емитује на подручје целокупне књижевности.“ (Perišić 2007: 104-106). У том смислу, пишући о „школи безвољника“, сасвим смо сигурни да, у терминима традиције, Сиоран алудира на своју прошлост, на своје студије у Румунији – на предавања Нае Јонескуа и социјализацију са члановима друштва Критеријон. С друге стране, није искључено да је реч о литератури коју је Сиоран читао, у којој би се, подробним истраживањем, сасвим сигурно нашле индиције да су многи од аутора „безвољници“, они који су изгубили вољу за животом, песимисти, нихилисти и др.

Предмет интересовања о којем Сиоран пише јесу *искуства* потенцијалног аутора или аутора, која *нису* естетизована. Избегавши лиризам, допустио је себи да постане предмет интересовања јер, претпостављамо, без увида у дело, могуће је једино погађати шта појединац у себи скрива. Уколико би се ово схватање, експланаторности ради, довело у везу са једном од основних премиса поетике енглеског књижевника Роберта Ејкмана (Robert Fordyce Aickman, 1914-1981) да је мистерија та која, на крају, опстаје, а не њено разрешење, порука коју је Сиоран настојао да пошаље може да буде да је оно што је потенцијални аутор или аутор задржао у себи значајније од онога што је изразио, јер о томе ћемо, напослетку, када исцрпимо

<sup>96</sup> Да Сиоран писао превасходно фрагменте, од којих би се понеки могли протумачити као афоризми, показаћемо у предстојећем поглављу, које се тиче његове програмске поетике. У *Разговорима* је учесталије говорио о књижевној форми коју је одабрао за свој уметнички израз него што је то учинио у својим делима.

приступе његовом делу, моћи увек да постављамо нова питања (о поетици Роберта Ејкмана в. Ognjanović 2014: 438-447).

Изразивши став да је појединац који је своја искуства подвргнуо лиризму и тиме их вулгаризовао изражавајући их језиком, Сиоран је поновио свој став да, у погледу аксиологије, искуства појединца вреде више од покушаја да се она искажу, будући да највећи број покушаја да се то учини неће достићи „гениј“ раније поменутих енглеских песника. Стога, за Сиорана значајније је да та искуства појединац задржи *за себе* и *у себи*, не би ли тиме себе „обогатио“, како је у једном фрагменту речено.

Спрам „прворазредних духова“, генија, Сиоран је поставио оне који су препознати као „другоразредни“, при чему је своје симпатије поклатио потоњим. О томе је, у овој књизи, написао и ово:

Колико ли волим другоразредне духове [...] који су, из префињености, живели у сенци генија других и, стрепећи да га имају, одбијали од себе њихов! (Sioran 1998: 8).

У овом фрагменту, отворено је исказано преферирање „другоразредних“ стваралаца јер они су, у страху од тога да ће њихово стваралаштво бити инфериорно у односу на оно које су створили консензусом прихваћени „прворазредни“ аутори, одустали од покушаја да досегну те уметничке висине – било стварањем садржаја „за себе“, не хајући за стандарде уметничке критике појединог периода, било устегањем да са својим стваралаштвом наставе. И једна и друга могућност сасвим су у складу са погледом на стваралаштво који смо код Сиорана приметили почевши од његових првих дела. Наиме, уколико је аутор допустио себи да ствара мимо установљених критеријума, могуће је да је из себе пустио „хаос“ искустава и почео да га обликује онако како осећа да треба да буде обликован. С друге стране, уколико је аутор донео одлуку да одустане од даљег стварања због „префињености“, у том случају је „благо“ свог искуства сачувао од језика и спољашњег света, од културе и ништавила, у којима бива бесмисленим – наспрам субјективности, у којој, свакако, бива битним.

У фрагменту који је пред нама, Сиоран је писао о писању као о прибежишту за појединце који не могу да пронађу утеху у метафизици ма које врсте, а којима су утеха или растерећење од растројства које долази са свакодневицом преко потребни:

Са извесностима, ништа од стила: брига за лепо казивање је повластица оних који не могу да се успавају ни у каквој вери. У недостатку чврстог ослонца, везују се за речи, фантоме стварности; док други, ојачани својим убеђењима, презиру њихов привид и заваљују се у лагодност импровизовања (Sioran 1998: 8).

Уколико је појединцу доступна ма која извесност – која би била, претпостављамо, оличена у систему мисли или веровања (у идеологији, у филозофији или у религији, рецимо), спрам „хаоса“ који је метафора за још не изражена искуства – Сиоран је мишљења да, у том случају, нема говора о томе да ће се појединац одлучити за лиризам, највероватније јер ће утеху, уместо у лиризму, пронаћи у систему са којим, на основу својих уверења, може да се саживи. За разлику од оних који у системе имају поверења, они „који не могу да се успавају ни у каквој вери“ немају избора изузев да покушају да се са својим искуствима носе или да их лиризују. Сиоран нам је понудио и пример оних који су се за лиризам одлучили, истакнувши да се они, у „недостатку чврстог ослонца“, који би била вера у систем, ослањају на „речи, фантоме стварности“ – изразе стварности који, као што нам је познато из анализе претходних дела и фрагмената, никада неће довољно добро изразити стварност – и оних који се окрећу систему и који су, због непоколебљивог уверења у њега, почели да „презиру“ речи – дакле, лиризам. У

овом фрагменту, први пут се сусрећемо са алтернативом лиризму, која није одлука да се искуства задрже у *себи* и *за себе*. Занимљиво је што је Сиоран, као алтернативу вери у систем, навео веру у речи, у стил, јер стил, такође, претпоставља одређена *правила писања*, обрасце обликовања текста којих се писац држи; односно, претпоставља субјективни *систем*.

Наравно, уколико Сиоран алудира на сопствени стил и књижевну форму коју је одабрао, на први поглед може деловати да је вери у систем супротставио „хаос“ који почива у могућности писања фрагмената, независних од система. Ипак, и фрагменти су, у извесном смислу, зависни од система, иако не подлажу истим правилима којима подлежу поезија и проза те је, стога, подвргавање лиричара неком *систему писања* неизбежно. Но, ако је Сиоран држао да је његово поимање писања, које подразумева писање фрагмената, у суштини независно од система, не преостаје нам ништа изузев да поштујемо његово аутопоетичко становиште и, када за то дође време, упоредимо га са схватањима из његове програмске поетике.

Наредни по реду фрагмент тиче се, у ужем смислу, поезије, а у ширем смислу естетизације искустава:

Кад смо на хиљаду миља од поезије, још учествујемо у њој путем потребе да трпимо урлање – последњи стадијум лиризма (Sioran 1998: 11).

Није нарочито тешко проћи у то да Сиоран, из дела у дело, показује да је његова мисао о лиризму *интегрисана* у остатак његове мисли, тако да можемо наићи на потешкоће при помисли да нешто није ни у каквој вези са нечим другим. Из тога, сасвим природно следи његово становиште да смо лирични чак и кад то *de facto* нисмо, јер смо принуђени да „трпимо урлање“ или преку потребу искустава да буду изражена. У том смислу, прека потреба да се искуства изразе представља „последњи стадијум лиризма“. Подношење притиска искустава је, у процесу њиховог уметничког изражавања, без сумње саставни део тог процеса, јер је крај интериоризације искустава почетак његове екстериоризације, то јест лиризма.

Делује да је реч, почевши од *Кратког прегледа распадања*, постала чест предмет интересовања у Сиорановим делима. Два фрагмента која предстоје посвећена су речима, с тим што се речи не појављују у потпуности у контексту у којем се се досад појављивале; овог пута, речи су повезане са еволуцијом човека:

Кад бисмо могли да се вратимо у времена у којима никаква реч није сапињала бића, да се вратимо једноставности усклика, рају тупоглавости, радосном запрепашћивању пред идиомима! (Sioran 1998: 12).

Судећи према Сиорановом филозофско-антрополошком ставу, човеку би, у практичним терминима, било боље да никада није почео да се служи језиком, барем не оним подигнутим на основама речи. Погледамо ли унатраг, на претходне фрагменте, могли бисмо, без готово имало муке, да закључимо *зашто* би без речи, те и језика, човеку било боље. Укратко, уколико човек у себи и за себе задржи своја искуства, у себи ће и за себе задржати унутрашње „богатство“ које, покуша ли да га сложи у речи и реченице, никада неће заиста одразити његова осећања. Пружиће утеху, али их неће одразити *баш онако* каква су она сама. Кад је о овом фрагменту реч, потреба да искуства изрази човеку неће бити ускраћена, а ослободиће га фрустрације која долази са недостатношћу језика: још ће моћи да се позове на „једноставност усклика“ и ужива у „рају тупоглавости“ и да се радује када се „запрепасти пред идиомима“.

Напослетку, не можемо да не приметимо да је Сиоран појаву речи повезао са почетком истанчаности људског интелекта, јер у одсуству речи, којем би било боље вратити се, човек обитава у „рају тупоглавости“. У таквом „рају“, ускраћење интелекта значило би и ускраћење покушаја да се потанко преиспитају наплавине искустава, те и да се оне, када искуства запрете поплавом, изразе у софистицираном маниру. Другачије речено, нису речи те које су, у овом



фрагменту, означене као проблем, већ *еволуција човека* и његовог интелекта, којом је до речи и језика дошао.

Приметили смо, досад, да је Сиоран прилично времена посветио и размишљању о природи речи, као манифестације мисли. У фрагменту који следи, допустио нам је да сазнамо како, на подручју емоција, проживљава сусрет са речима:

Свака реч ме болно погађа. Колико би ми, ипак, било пријатније да слушам брбљање цветова о смрти! (Sioran 1998: 12).

Слично као у претходном фрагменту, Сиоран је алудирао на то да би, за његову добробит, мада и добробит човека, било боље да речи нема. „Свака реч ме болно погађа“, навео је Сиоран и, тиме, поручио да не би било згорег консултовати се са остатком његовог опуса ради тумачења. Исто као и у претходном фрагменту, посредни је недостатност језика, мада не треба заборавити и то да лиризам, уколико је на нивоу „генија“, може довести до патње, јер представља уверљиво изречену лаж, у коју није тешко поверовати и са њом се саживети. У овом фрагменту, поново је понуђен жал што човек није (о)стао на прејезичком стадијуму, у којем би могао да доживи пријатност слушајући „брбљање цветова о смрти“, односно звукова који окружују биљке, а можда и њиховог одсуства, уколико је „брбљање“ метафора за тишину.

Оба Сиоранова фрагмента у изненађујућој мери подсећају на стихове немачког песника Готфрида Бена (Gottfried Benn, 1886-1956) из првог дела песме „Певања“: „О, да смо своји древни прадедови, / Грудвице служи у мочвари млакој. / Плођење, рађање, смрт и живот нови / да из немог нам сока клизну лако (Ben 1984: 11). И сам Сиоран ће се сложити да постоји сличност са његовим назорима када са њим, у једном од разговора, стихове подели Фриц Ј. Радац (Sioran 2010: 137).

Сиоран је, јасно, био киван на књижевност, посебно на аспект књижевности који се тиче фикционализације, то јест, у његовом схватању, удаљавања од стварности, што је још једном изразио на следећи начин:

Скинути књижевности њену шминку, сагледати јој истинско лице, подједнако је опасно као и лишити филозофију њеног нејасног говора. Не свде ли се творевине духа на трансфигурацију безначајних ситница? А има ли икакве супстанце изван артикулисаног, у гримаси или каталептичкој укочености? (Sioran 1998: 13).

Потоњи фрагмент посвећен је питању шта од књижевности и од филозофије, као од нијанси лиризма за које се можемо одредити, остаје се књижевности скине „шмика“ и сагледа њено „истинско лице“ и кад се филозофији стгне „несајан говор“. Другим речима, Сиоран поставља питање о томе шта, такорећи, почива у срцу књижевности и филозофије. Оне су, према његовом мишљењу, преображај „безначајних ситница“, оне су – у терминима теорије Вилхелма Дилтаја – *творевине духа*. Није на одмет поставити питање о преображају искустава, која су за особу од несагледиве духовне вредности, у „безначајне ситнице“, односно – како долази до преображаја нечег непроцењивог у нешто тричаво? Могуће је да је Сиоран мислио да је, спрам вредности искустава, ма које и ма какво било њихово изражавање испразно и инфериорно. Такође, у том смислу, уколико било које искуство буде лиризовано, претворено у дело, код Сиорана – присетимо ли се фрагмента којим је започето поглавље „Атрофија речи“ – неће завредити ништа до заборав. Стога, највеће теме светске књижевности – љубав и смрт, примера ради у Толстојевој *Ани Каренини* или *Љубави у доба колере* Габријела Гарсије Маркеса (Gabriel José de la Concordia García Márquez, 1927-2014) – нису ништа до „безначајних ситница“ спрам *осећања* љубави и оних у вези са смрћу, било да је реч о жалу који је њоме

изазван, о страху од ње и сл.<sup>97</sup> Да околности буду немилије, Сиоран је свестан да „у гримаси или каталептичкој укочености“ има одређене бити, али да оне не остају као сведочанство осећања; оно што остаје као сведочанство јесте *дело*, чија вредност не може да се мери са вредношћу сировог искуства, које у некоме кола и које стреми да се подложи процесу естетизације не би ли немир у потенцијалном аутору престао да бриди и да га походи.

Наредни фрагмент тиче се књижевних дела, производа лиризма. Фрагмената који се тичу књига, као што смо имали прилику да покажемо, у Сиорановом стваралаштву нема много, али и те како су садржајни и имају потенцијал да пруже значајне увиде у његову аутопоетику. Примера ради:

Књига која, пошто је све демолирала, не демолира и себе, узалуд нас огорчује (Sioran 1998: 13).

Познато нам је да је Сиоран држао да није филозоф, нити књижевник, већ „мислилац од прилике до прилике“, скептик, који сумња чак и у скептицизам. С тим знањем, није нам тешко да проникнемо да је у дела, као и сваки читалац, такорећи, пројектовао *себе и оно што од себе жели*, а то је да сумња. Самим тим, Сиоран је исказао став да је потребно да књиге „демолирају“ све, па и саме себе: да се у књигама изрази сумња у све, па и у саме књиге, а преко књига и у чин писања и публикавања. Највероватније, да би се дошло до увида који је присутан од првог фрагмента у *Силогизмима горчине*, а то је да је свако дело заслужује заборав. У супротном, књига неће бити вредне наше пажње, односно – узалуд ће нас „огорчити“. Овакво схватање присутно је и у Сиорановој програмској поетици, те ћемо их, свакако, упоредити када за то дође време. Америчка књижевница Сузан Сонтаг (Susan Sontag, 1933-2004) је, у уводу за енглески превод Сиоранове књиге *Искушење постојања*, навела да, због инхерентног скептицизма, Сиоранови „сломљени аргументи“ не могу да претендују на „објективност“ каква се може наћи, на пример, у афоризмима Ларошфукоа. Захвљаујући свеprisутном скептицизму, Сиоранови фрагменти су „сведоци најинтимнијих ћорсокака спекулативног ума“, они се „потврђују и потиру комплексношћу ставова који у њима изнесени“, јер почивају на премиси да ће „свака врсна идеја бити потиснута другом идејом коју је потајно изродила“ (Sontag 1968: 12).

У овом фрагменту, начињен је одмак од речи, али и помак у правцу јединица од којих су сачињене, од (словних) знакова:

Ево нас, измештених монада, на крају опрезних туга и предвиђених аномалија: више од једног знака најављује хегемонију делиријума (Sioran 1998: 13).

Просте супстанције или монаде, „од којих свака представља непротежну метафизичку тачку“ су, у филозофији Готфрида Вилхелма Лажница (Gottfried Wilhelm Freiherr baron von

---

<sup>97</sup> У есеју „О неким функцијама књижевности“, Умберто Еко је, одредивши књижевност као „скуп текстова које је људски род сачинио и сачињава, и то не у практичне сврхе [...], већ пре *gratia sui*, њима самима за љубав“, навео да захваљујући „погибелној критичарској јереси, типичној за наше време, од књижевног дела можемо начинити што год хоћемо, проналазећи у њему све оно што нам најнеукротивији нагони сугеришу“. Упркос томе, ма шта критичари у делима пронашли, могу се препознати једино *две* теме: судбина и смрт. Еко је мишљења да је „поучавање о усуду и смрти једна од основних функција књижевности. Можда има и других, али тренутно ми не падају на памет“ (Еко 2017: 7; 10-11; 21). Несумњиво је, у том погледу, сличан Сиорановом схватању књижевности, јер када се његово дело проучи тематски, несумњиво је да судбина – што у метафизичким терминима, што у практичним, који се тичу порекла, националности, језика, подношења постојања у људском облику и у људском друштву и сл. – и смрт заузимају најзначајније место. И сама Сиоранова аутопоетика се, индиректно, тиче смрти, јер је лиризам патње начин да се патња – патња постојања, пре свега, па и искушења да се живот оконча – поднесе, не би ли се одгодио суицид.

Leibniz, 1646-1716), јединствене јединице, духовне суштине од којих су саздани свет и свемир, простор и време (Koplston 1995: 316-322). У контексту у којем се Лајбницовим термином послужио Сиоран, посредни је свођење човека на најмање сегменте из којих се сачињен и његово позиционирање на крај епохе у којој су се искуства могла исказати без посредовања језика, то јест на почетку епохе језика, која је почела проналаском знакова, од којих ће настати речи, реченице и, на крају, језик, који ће постати доминантан начин људске комуникације. Сиоран је поетизовао идеју доминације језика и изразио је као „хегемонију делиријума“. Претпостављамо да је на уму имао то што су језици бројни, као и његове тековине, које нису дорасле изазову изражавања искустава, барем не на начин који би их изразио верно. Упркос томе, почевши од усамљеног знака, језик је завладао, а тиме и „делиријум“ његових варијација и људских вештина које се њега тичу. С друге стране, уколико у обзир узмемо фрагменте из *Силогизама горчине* који се тичу појаве речи, могли бисмо да понудимо и тумачење према којем је појава човековог вербалног израза који се састоји више од једног словног знака најави „хегемоније делиријума“.

Да је проблем инспирације писца походио Сиорана у његовим медитацијама можемо да приметимо и пошто бацимо поглед на следећи фрагмент:

„Извори“ неког писца, то су његови стидови; ко их не открива у себи, или се скрива, посвећује се плагирању или критици (Sioran 1998: 13).

Када је реч о корену инспирације, у Сиорановим књигама, досад, нисмо пронашли ништа конкретније од искуства, од туге, од пароксизма патње и сл. – укратко, ништа конкретније од неприлике постојања као таквог. Оно ће се, постојање, према речима румунског филозофа Василеа Чире (Vasile Chira, 1962), у целокупном Сиорановом делу показати као „нерешива једначина“ и континуирано му бити повод да продужи да пише јер, будући да решења нема, једино што преостаје је подношење живота из дана у дан (Chira 2015: 164). У *Силогизмима горчине*, пак, поменуто је да су „извори“ писца „његови стидови“, другим речима оно што сматра да би га, пред публиком, заправо, *пред било киме ко није он сâм*, постидело. Сиоран је, изгледа, мишљења да ништа осим садржаја који се, у страху од стида, оставља заточеним не може да створи нешто само *своје*. Не посегне ли за својим стидом и не подвргне ли га лиризму, неће написати ништа што већ неко, пре њега или ње, није написао или ће се посветити књижевној критици. Будући да је плагијат, као чин, манифестација неискрености, како према публици, тако и према писцу, спрам њега би се могао поставити садржај којег се писац стиди, а који би, лиризује ли се, био манифестација искрености. Стога, могло би се рећи да од писца Сиоран очекује искреност јер, у супротном, неће понудити ништа што би се могло назвати јединственим, на начин на који су то нечија искуства.

Сиоран је, још од свог првог дела, текст темељио на писању о сопственим осећајима и осећањима; о својим искуствима, о својој физиологији. Његов приступ није први своје сорте, а пореклу тог приступа посвећен је следећи фрагмент:

С Бодлером, физиологија је ушла у поезију; с Ничеом, у филозофију. Они су органске сметње уздигли до песме и појма. Слабог здравља, припало им је да каријеру саграде на болести (Sioran 1998: 14).

Сиоран је истакао да су Бодлер и Ниче искористили своје „слабо здравље“ да би себи скројили „каријеру“; први је „органске сметње“ преточио у стихове, а други у филозофске есеје и фрагменте. Имамо ли у виду на чему је сâм Сиоран подигао поетику – јер, сигурно би се сложио, *каријера* је, ипак, прејака реч за његово писање – није нимало компликовано доћи до одговора зашто је поменуо примере Бодлера и Ничеа. И највећи модерни песник, претеча француског симболизма (склоност опијатима, алкохолизам, депресија, хемиплегија, афазиа,

сифилис) и немачки филозоф (мигрене, хронична депресија, можда сифилис) били су, барем кад је о подстреку на писање реч, његова *браћа по перу*; сва тројица писали су тако да су своје тескобе лиризовали, јер су у њима побудиле довољно патње да није било могуће изржати и не латити се пера (о Ничеу в. Margulis 2004; о Бодлеру в. Salamensky 1996 и Dieguez and Bogousslavsky 2007). Сâм Сиоран је, иначе, жарко желео да оболи од сифилиса, уверен да ће, заражен том „престижном“ болешћу, моћи да досегне мисаоне и, потом, уметничке висине стваралаца попут Бодлера и Ничеа; био је прилично разочаран када га је, по публикацији своје прве књиге, мајка одвела лекару, када му је извађена и испитана крв и, онда, саопштено да није оболео. Пренећемо упечатљив део разговора са немачким писцем и преводиоцем Гердом Бергфлитом (Gerd Bergfleth, 1936) у којем је о томе говорио, да бисмо показали колико га је, заправо, погодило што инспирацију није могао да црпи из (а) чињенице да има сифилис и (б) телесног стања у које би га та болест довела:

Било је у мојој књизи паклене искрености, блиске деменцији или провокацији. Испричали су ми да је једна жена бацила моју књигу у ватру због ефекта који је произвела на њеног мужа. Моја мајка, са своје стране, била је озбиљно забринута. Један специјалиста кога је консултовала у вези са мном, и с којим сам се и ја донекле знао, био је готово сигуран да ја имам сифилис. У интелектуалним срединама Источне Европе он [сифилис, Б.Т.] је уживао велики престиж. Управо сам био прочитао књигу једног Србина који је намеравао да покаже да они који нису имали среће да га добију, имали су да напусте сваку наду. Као доказ својој теорији навео је бројне примере личности које су имале срећу да буду заражене. Било је нужно направити анализу крви. Резултат је био *поражавајући*. „Ваша крв је чиста“, објави ми лекар са изразом тријумфа на лицу. „Не изгледате задовољни.“ „Нисам, то је истина“, био је мој одговор (Sioran 2010: 114-115; курзив Б.Т.).

Наредни фрагмент из „Атрофије речи“ такође се тиче Ничеа и Бодлера, али и прозаисте Марсела Пруста (Marcel-Valentin-Louis-Eugène-Georges Proust, 1871-1922) и песника Артура Рембоа (Arthur Rimbaud, 1854-1891), с тим што је, овом приликом, посреди запажање о „горчини“ са којом су писали:

Ако Ниче, Пруст, Бодлер или Рембо надживљавају варљивости моде, они то дугују безинтересности своје суровости, својој демонској хирургији, издашности своје горчине. Њихово дело траје, опире се календару, захваљујући његовој свирепости. Произвољна тврдња? Размотрите углед Јеванђеља, агресивне књиге, књиге опаке какве нема (Sioran 1998: 15).

Сврставање Ничеа у ред великих филозофа и Бодлера, Рембоа и Пруста у ред великих књижевника, у класике, не би се догодило, мишљења је Сиоран, да није било „безинтересности“ њихове „суровости“, њихове „демонске хирургије“ и издашности њихове „горчине“. Реч је о, очигледно, о начину на који је Сиоран разумео њихов лиризам, у којем је приметио искреност израза о њиховим искуствима, упркос томе што је, сваки од ових аутора, у своје време, наилазио на неразумевање у погледу вредности њиховог рада. Из Ничеовог опуса је, очигледно је, Сиоран преузео „ничеански стандард критиковања 'истине' као система и конзистенције“, а то је чврсто интегрисано у његов упус, утемељен на скептичком преиспитивању чак и најмање животне појединости, укључујући и самог процеса писања у целини (Sontag 1968: 25).

Дело Ничеа, Бодлера, Рембоа и Пруста уврштено је у најзначајнија дела светске књижевности због „свирепости“ њиховог дела, која имплицира изостанак оклевања при

изражавању „унутрашњег апсолута“, како је то речено у фрагменту „Бити лиричан“. Да поткрепи своје схватање, Сиоран се позвао на пример *Новог завета*, „агресивне књиге“, конкретно на четири јеванђеља, која и данас, мимо религијских конотација, ужива положај вредног књижевног дела. Јеванђеља, Сиорану, изгледа да ни на који начин нису *добра вест*, на шта упућује етимологија те речи, с тим што је он мишљења да је управо тај, „агресивни“ аспект јеванђеља, а не онај религијски, значајан за опстанак тих текстова. Из Сиорановог става може се извести закључак да формула за успех извесног текста почива, природно, у таленту и у неспутаности израза његовог аутора и одсуству зазора да се, без улепшавања, изразе чак и „сурова“, „свирепа“ искуства.

Предстојећи фрагмент посвећен је преференцијама читалаца, али и лиризму извесних „хуманих“ аутора:

Публика се не приклања ауторима званим „хумани“; она зна да ту нема чега да се плаши: застали, попут ње, на пола пута, они јој предлажу споразум с Немогућним, кохерентну визију Хаоса (Sioran 1998: 15).

Сиоран је понудио своје схватање публике која, према његовом мишљењу, није наклоњена ауторима који, у својим делима, могу да понуде „кохерентну визију Хаоса“, односно да књижевноуметнички прикажу своја искуства тако да она делују недвосмислено и разумљиво. Односно, ауторима који су својим делима створили утисак да је своја искуства могуће изразити језичким средствима, тако да дестилована искуства изгледају пријемчиво и разумљиво без потешкоћа у интерпретацији. Таквих аутора се публика не „плаши“, јер Сиоранов приступ њиховом лиризму имплицира да ту нема ни назнаке „суровости“ и „свирепости“ која је обесмртила Ничеа, Бодлера, Рембоа и Пруста. Публика је, дакле, наклоњена онима који су свесни да је „споразум с Немогућним“, споразум између искустава и језика, заправо, несклопив; онима који су на трагу постајања класиком, јер не презају од неспутаног лиризма патње.

Сиоран се стално хватао укоштац са језиком јер му, на нивоу *средства*, није пружао онолико колико је у њега улагао. Присетимо се схватања да никада не можемо досегнути објективну стварност, већ само субјективну, посредством својих искустава. Уколико је Сиоран у праву, да о објективној стварности ништа не можемо знати, као и да је језички израз субјективних искустава показао њихову срж, али не све деликатности и детаље искуства, могло би се рећи да је и та, субјективна стварност, од нас скривена. Тога се тиче следећи фрагмент из *Силогизама горчине*:

Могућно је, напослетку, да се стварност скрива иза привида: било би, пак, смешно надати се да је то од језика. Зашто се онда претрпавати пре једним него другим мишљењем, узмицати пред баналним или несхватљивим, пред задатком да кажемо или напишемо било шта? (Sioran 1998: 15).

Сиоран је признао да је сасвим могуће да се стварност, она коју можемо да покушамо да откријемо, „скрива иза вела“, али у неверици је када помисли да би то био само језик. Уколико би искључиво језик био тај због којег имамо потешкоће да назремо искуство, како нас самих, тако и других, онда се, неминовно, морамо суочити са њим и покушати да, разумевањем, продремо до онога што је њиме маскирано. С друге стране, уколико језик јесте маска искуства и ако смо, свакако, осуђени да тумачимо израз лица те маске, чему у том случају, пита се Сиоран, устручавање од изражавања. Будући да је неминовно да, тумачењем онога што је речено или онога што је написано, никада нећемо доспети до свих појединости искуства, свако устручавање је излишно, јер које год искуство да је подвргнуто лиризму, чак и искуство којег се аутор стиди, можда неће бити ни наслућено; ако и буде, биће у својој суштини, а не у деликатним детаљима. Стога, може се рећи да Сиоран покушава да наведе оне који за

лиризмом имају преку потребу да се на то, коначно, одлуче, јер између њих, аутора, и прималаца постоји неодгонетљива маска језика, чији се израз никада у потпуности не може протумачити. Такво схватање је – иако из 1952. године (!) – по природи, постмодернистичко, јер заступа тезу се да се никада не може допрети до поруке коју је аутор, стварно, покушао да пренесе, већ само пронаћи најсувислије тумачење текста.

Први предуслов за лиризам патње је, као што смо, у више наврата, имали прилику да прочитамо, акумулирано искуство које је, такорећи, прокључало и прелило се преко обода подношљивог. Други предуслов је *таленат* који, у зависности од каквоће, односно (иако посредни није нешто мерљиво) *квалитета и квантитета*, могу довести потенцијалног аутора до нивоа једног „хуманог“ аутора, како га их је назвао Сиоран, или једног „генија“, какви су били Шекспир и Шели. Следећи фрагмент, пионирски у погледу писања о таленту, тиче се управо тога:

„Талент“ [sic!] је најпоузданије средство да све лажирате, да изобличавате ствари и преварите се о себи. *Истинска* егзистенција припада једино онима које природа ничим није обдарила. И много нас напора стаје да замислимо свет лажнији од књижевног света, или човека с мање везе са *стварношћу* од књижевника (Sioran 1998: 16).

Посреди је друга прилика у којој је књижевност поређена са лажима, с тим што фрагмент почиње односом талента и лажи. Уколико код појединца постоји лирски таленат, о којем је у овим редовима реч, аутор га може приметити и на „изобличавање ствари“ које се тичу ње саме или њега самог, тако да се „превари о себи“, односно о себи стекне утисак који има мало или нимало сличности са стварним стањем ствари. Претпостављамо да је Сиоран сматрао да се, у присуству талента, одређени степен самозаваравања не може избећи, јер у следећој реченици наводи пример појединаца без икаквог талента. Наиме, Сиоран је навео: „*Истинска* егзистенција припада једино онима које природа ничим није обдарила“, а то значи да једино они могу да сагледају свет и себе *без икаквог посредника* – у случају овог фрагмента, лирског талента. Егзистенција која ничим није посредована названа је *истинском*, што имплицира да је она која садржи и најмању дозу самозаваравања пореклом из талента *лажна*.

Што се књижевности тиче, Сиоран је, као и у једном од претходних фрагмената, навео да је она саздана од *лажи*, од „шминке“ која се може скидати, не би ли, као костур, остале „безначајне ситнице“. Свет који ствара књижевник лиризмом лажнији је спрам свих других што, могуће је, значи да свет саздан *уз помоћ језика* има снажније предиспозиције да превари онога ко у њега реши да ступи, од – примера ради – света вајарства, сликарства или музике. Такође, Сиоран је могао да мисли на то да, будући да су искуства аутора, у процесу лиризма, а у зависности од талента, мање или више дистанцирана од извора инспирације. Уколико талента има мање, стварност ће бити више удаљена од искустава писца, а уколико је има више, биће мање дистанцирана – али, у сваком случају, *дистанце ће бити*. У том смислу, сасвим је логично што Сиоран држи да нема „човека с мање везе са *стварношћу* од књижевника“, јер она или он, пишући, *од стварности и не полази, већ од свог искуства*, које настаје у колизији појединца са спољашњим светом. Такође, ако је реч о пуком плагијату стварности, књижевници су, такође, од ње највише удаљени јер, у спољашњи свет, не могу пренети боју, облике или звук за који сматрају да је најприкладнији ономе што су видели, додирнули или чули. Све што писци могу јесте да понуде свој *опис* који, независно од стила, никада не може постићи оно што, у додиру посматрача и дела, могу произвести боја, облик или звук. Напоследку, у обзир треба узети способност језика да њиме нешто буде изражено, јер у различитим језицима, напосто, *нема* речи које би писцу допустиле да одређену финесу свог искуства изрази лирски. Ако речи у неком језику има, а у другом нема, онда је описан

дживљај још више удаљен од онога што би се, у контексту *описа стварности* (која је *a priori* прихваћена као постојећа), могло назвати стварношћу.

Следећи фрагмент у Силогизмима горчине се, по свему судећи, надовезује на претходни у погледу тематике: тиче се потребе да се у књижевности подражавају *искуства* која је Сиоран, из разлога који су нам увелико познати, назвао *истином*.

Ништа од спаса, осим у *опонашању* истине. Али, наша брбљивост је пренатална. Раса фразера, вербалних сперматозоида, ми смо хемијски везани за Реч (Sioran 1998: 17).

Поменувши „спас“, прилично смо сигурни да је Сиоран поменуо *стање до којег се лиризмом долази*, а које је, у фрагментима којима смо се досад бавили, тек наговештено. Наравно, почетна премиса лиризма патње је растерећење од патње, својеврсно одвртање духовног вентила да се појединац у себе не би урушио. Узмемо ли у обзир да је Сиоран, још у фрагментима у раним радовима, стао да се обрачунава са језиком, не би требало да наш чуди што је свој обрачун продубио тако што је указао на још један његов аспект. Језик је, овог пута, оптужен за опонашање – највероватније искустава која колају у појединцу – а човек, поводом тога, ништа не може да предузме, јер *пренатално је брбљив*, то јест природом је приморан да говори, а када говори, неминовно говори о себи, јер једино су његова искуства референтна тачка на коју би могао да се позове при формирању речи и реченица. Да је о природи човекове потребе да говори реч сведочи то што је Сиоран о тој потреби говорио у контексту *расе* и хемијске везе са *Речју*, метонимијом за *Језик*, чиме нам је до знања ставио да мисли на људску врсту у целини. Такође, назвавши људе „вербалним сперматозоидима“, сигурни смо да је настојао да укаже на то да човек није научен да мора да говори о својим искуствима, у онтогенетском развоју, већ да му је то урођено, да та потреба постоји док је још у форми *сперматозоида*, чак ни оплођене јајне ћелије, која би била потврда да је фетус, будуће људско биће, у материци, почео да се формира.

Фрагмент пред нама тиче се, наизглед, књижевне или научне критике, одговорâ на неко дело, али суштина је у инсистирању на уметничком изражавању сопственог искуства:

Сваки коментар неког дела је рђав или некористан, јер све што није директно јесте ништавно (Sioran 1998: 18).

Сиоран је, није немогуће, превидео да је чак и коментар о делу, ма које природе дело било, и сâм израз искуства критичара. Пођемо ли стопама његове поетике, *логиком* његове поетике, то може да делује тачно. Ипак, присетимо ли се Сиоранових ставова о плагијату – „Извори“ неког писца, то је сав његов стид; ко их не открива у себи, или се скрива, посвећује се плагирању или критици“ – јасно је да је он инсистирао на стварању дела које потиче *директно из лиризма сопственог стида*, сопствених искустава која би могла да наиђу на осуду околине, а не дела које је инспирисано неким другим. Наравно, Сиоран је направио грешку када је помислио да потенцијални аутор, у себи, може јасно да разграничи аутохтоне идеје од оних које то нису. Сиоран би био у праву да је посредни случај да је свако од нас, заправо, *способан* да повуче демаркациону линију између идеја насталих у нама самима, које са изворима изван нас немају никакве везе, и идеја које су инспирисане сусретом са туђим делом. Самим тим што то, ипак, није случај, становиште о лиризму сопствених искустава је климаво, али то, свакако, не значи да би, у овом раду, требало са њим о томе почињати полемику.

Писати о стилу значи писати о језику, јер стил би – судећи према Сиорановом схватању – био јединствени, лични *начин* лиризације. Својство је стила да је нераскидиво повезан са језиком, јер све што је изречено – изречено је *на неки начин*. Сходно томе, стил је, у Сиорановој концепцији, подједнако одговоран за удаљавање од изворног искуства колико и језик уопште,

јер није тек „индивидуалан начин изражавања једног писца“, него је његов *интегрални део*, што значи да је изражавање, нужно, *стилско*, независно од тога да ли је стил „објективан или субјективан, миран или узбуђен, индивидуалан или безбојан, популаран или тежак, занимљив или досадан“ (Petrović 2009: 91-92). Следећи фрагмент тиче се стила:

Подвала стила: дати обичним тугама неуобичајени изглед, улепшати мале несреће, оденути празнину, постојати *путем речи*, путем фразеологије уздаха или сарказма! (Sioran 1998: 18).

Писање као „одевање празнине“ значило би да Сиоран искуствима не приписује постојање које би заузимало икакав простор, али не у смислу простор-времена, већ место у којем речи постоје, а искуства, чија је димензија подједнако похрањена у субјекту, у потенцијалном аутору или аутору, не постоје. Тумачење би требало да постане јасније поравнањем равни писања са равни публикавања, јер тек ће публикавањем речи почети да постоје.

За разлику од речи, искуства не могу бити публикована, али могу подлагати стилизацији, чиме могу „постојати *посредством речи*“, с тим што ће, захваљујући стилу или кривицом стила „обичне туге“ добити „неуобичајени изглед“, а „мале несреће“ бити „улепшане“ и, тиме, истовремено удаљене од свог изворног облика. Сиоранова критика, могуће је, почива и у томе што је мишљења да је стил одговоран за то да се искуства *per se* прихватају у виду речи, као да њихове друге, *изворне* димензије нема.

Могуће је да, због тога, фрагмент почиње синтагмом: „Подвала стила“. Сиоран је, досад се дало приметити, као и у овом фрагменту, а према речима Еуђена Симиона, „заљубљен у негативне вредности своје егзистенције. У мери у којој клевета свет, његов језик тежи да га обнови и естетски поврати, сугеришући лепоту демонског, неописивог распадања и, још једном, спектакл постојања, сласти несреће“, а то доводи до тога да, напоследку, „настаје права поетика несреће и сјајни, памтљиви пејзаж космичке пустоши“ (Симион 2019: 188).

Проучавање фрагмената из *Силогизама горчине* показало нам је да Сиоран не преза од понављања предмета својих преперјавања, па и у оквиру истог, прилично кратког поглавља. У делима која су претходила овом, таквих понављања није било, што имплицира да је, сасвим могуће, Сиоран увидео значај писања о писању уопште, а које се, пажљивим читањем се може докучити, превасходно односи на *његово* стварлаштво. И предстојећи фрагмент тиче се идеје делâ – што књижевних, што некњижевних – као *имитација*:

Безмало су сва дела створена од блескова *имитације*, у наученим дрхтајима и украденим екстазама (Sioran 1998: 20).

Још једном, Сиоран нас је повео путем размишљања о језику као средству којим, „у наученим дрхтајима и украденим екстазама“, дакле, у пароксизму одређених осећања, независно од поларности којој припадају, покушавамо да пренесемо шта је то што се у нама налази. Разлика између овог фрагмента и оних с којим смо се досад срели, а који се тичу језика, јесте што је, у овом, Сиоран решио да из себе избаци *генерализацију* своје идеје о тековинама лиризма, коју смо, почевши од првих фрагмената, могли да наслутимо.

Последњи фрагмент који је повезан са тековинама лиризма, онима из области књижевности, пре него што пређемо на три сродна фрагмента, посвећена идејама, гласи овако:

Суштински преопширна, књижевност живи од преобиља језика, од рака речи (Sioran 1998: 20).

Књижевност је, пре свега, представљена као „преопширна“, а у поређењу са Сиорановим делом, у којем је концизност фрагмента стала на пут језичком расплињавању, свакако делује



тако. Сиоран је понудио критику књижевности вероватно полазећи од сопственог *modus operandi*, који подразумева фрагмент и штедљивост на речима која нипошто не значи да се, тиме, не може пренети порука коју је аутор настојао да пренесе. Свакако, критика се тиче и тога да књижевност не би била оно што јесте да тог „преобила језика“ нема, јер *ма која* количина речи је – рекао је једном Сиоран – сувишна, јер и једна је реч довољна да примаоца поруке удаљи од искустава која је пошљалац покушао да дочара. Описивање, у уметничком маниру, не би било замисливо да нема „преобила речи“, чак и када у виду имамо књижевност какву су створили Ернест Хемингвеј или Кормак Макарти, за чија дела знамо да су саздана на принципу концизности; у Макартијевом случају, чак су и наводници излишни. Ипак, као што смо казали, свака реч Сиорану је сувишна, а то показују последње три речи у фрагменту. Тиме, речима је приписана негативна конотација, а њу бисмо могли да протумачимо двојачко: **(а)** да књижевност живи од рака речи значило би да је рак, иако може да буде доброћудан и злоћудан, ипак рак и да му, ту где је – међу корицама књига – није место; **(б)** да књижевност, која представља рак речи, треба хируршки одстранити из човековог живота, јер она је негативна последица функционисања човековог организма која га може стајати живота – или, у случају Сиорановог схватања о лиризму – „унутрашњег апсолута“, „богатства“ какво представљају искуства која (још) нису дочекала да се изразе.

Последња три фрагмента из *Силогизама горчине* потичу из другог поглавља дела, које носи наслов: „Лупеж Понора“ и тичу се Сиорановог размишљања о идејама, а оне се, разуме се, могу односити и на његову аутопоетику, на размишљања о инспирацији за писање. Премда поменути фрагменти нису нанизани један за другим, написани су у размаку од једне странице и слични су како тематски, тако и садржајно. Из тог разлога, фрагменте ћемо навести и интерпретирати заједно:

Кад је Идеја тражила уточиште, морала је да се уцрвља, будући да је наишла једино на гостољубље мозга (Sioran 1998: 30).

Кад продубљујете неку идеју, наносите јој штету: одузимате јој чар, наиме живот... (Sioran 1998: 31).

Са сваком идејом која се роди у нама, нешто у нама трули (Sioran 1998: 32).

У првом по реду фрагменту, Сиоран је изразио свој став у погледу начина на који настају идеје тиме што је навео: „Кад је Идеја тражила уточиште...“, чиме је поручио да она, идеја – синоним за инспирацију – ма о чему била, *долази сама*, а не по нахођењу појединца који би до ње да дође. Сетимо ли се фрагмента у којем је речено да су идеје упропашћене изражавањем, није нам тешко да закључимо да је ту поруку Сиоран, поново, покушао да пренесе. Овог пута, Сиоран је кривицу за упропашћење идеје приписао мозгу, којем је потребно да је изрази, јер изражавање не имплицира лиризам, у ма којем правцу. Међутим, самим тим што је идеја изражена, она је у немилости: она се „уцрвља“, она сатрули, јер је сâм мозак, метафорички, труо; сâм мозак је изједначен са смрћу идеје, јер живот у мозгу, у којем ће бити обликотворена, обојена, срочена у текст или ноте, подразумева затирање њеног изворног, нама непознатог облика у којем Сиоран држи да она постоји пре него што пронађе „уточиште“.

Други фрагмент посвећен је стадијуму размишљања у којем је идеја, увелико, престала да „тражи уточиште“ и угнездил се у мозгу који је, у складу са својом природом, „продубљује“. Тиме, сматрао је Сиоран, идеји се „наноси штета“, што је деминутив у поређењу са оним што стоји у продужетку реченице – а то је увид да се, „продубљивањем“, идеји „одузима чар“, односно „живот“ који јој је дат. Оваква концепција идеја, нарочито када је идеја представљена са великим словом „и“ подсећа на концепцију идеја у Платоновој филозофији, у којој су оне

од човека независне, јер постоје у засебном свету и чекају да их се човек сети и отелови их својим способностима. Према схватању из овог фрагмента, могло би се рећи да Сиоран, заправо, држи да је израз, на који идеја налази у трулом човековом мозгу, *смрт саме идеје*. Уколико бисмо направили још један корак у том правцу, испоставило би се да је, смрћу идеје, у човековом мозгу ипак преостао њен *израз* – у словима, бојама, линијама и сл. – као какав обрис или талог, али дефинитивно не иста идеја којој је показао природу свог гостопримства.

Последњи по реду фрагмент, уједно и последњи којем ћемо у *Силогизмима горчине* посветити пажњу, преноси нам поруку којом нам се открива *последница* изражавања придошлих идеја. Наиме, Сиоран је мишљења да, са сваком придошлом идејом која је, потом, изражена, „нешто“ у човеку умре и, тиме, почиње процес распадања. Другим речима, ако искуства доводе до тога да се „рађају“ идеје, онда њихов израз, независно од тога да ли је лиризован или не, човека лишава „богатства“ које му искуства, наравно неизражена, могу пружити. Такође, могли бисмо да тврдимо и да је Сиоран намеравао да нам поручи да, уколико нисмо свесни да изражавањем идеја доприносимо томе да згасну, изражавањем доприносимо сопственој пропасти, јер логично је да не постоји бесконачан број „нечега“ што у човеку може да трули. Сасвим је могуће да фрагмент поручује да смрћу сваке идеје и сами помало умиремо или да се примичемо смрти. Присуство идеја које *нису* изражене, а за чије постојање човек и *не би могао* да зна, подразумевало би супротност труљењу, али није ни наговештено шта би то могло да буде, нити бисмо ми, из расположиве грађе за интерпретацију, до тога могли да дођемо. Напослетку, могли бисмо да кажемо да је човекова *способност да изрази идеје*, његова креативност, та која ће га коштати живота и које би, поима ли се живот као драгоцен и вредан бриге, било боље да нема.

### 3.7. ИСКУШЕЊЕ ПОСТОЈАЊА

Следећа Сиоранова књига у којој смо пронашли аутопоетичке референце јесте наредна коју је написао и коју је Галимар објавио 1956. године. Реч је о *Искушењу постојања* (*La Tentation d'exister*, на енглеском *The Temptation to Exist*), подељеној, као и *Силогизми горчине*, на поглавља. За разлику од претходне Сиоранове књиге, у *Искушењу постојања* неколико поглавља посвећено је аутопоетици; за разлику од Сиорановог опуса који смо досад анализирали, ни у једном делу нисмо пронашли грађе за проучавање колико у овом. Прво поглавље носи наслов: „Размишљање против себе“ и почиње аутопоетичком медитацијом:

Свако дело окреће се против свог аутора: песма ће смрвити песника, систем филозофа, догађај човека од акције. Уништење чека свакога ко, одговарајући на свој позив и испуњавајући га, себе уноси у историју; само онај који жртвује сваки дар и таленат успева да умакне; ослобођен онога што га чини човеком, може законачити у Бићу. [...] Појединац увек нестане због онога што постане: носити име значи захтевати право на тачан начин на који ћемо се срушити (Cioran 1968: 33-34).<sup>98</sup>

Као и у сваком делу до сад, Сиоран нам је пружио варијације својих схватања из фрагмента „Бити лиричан“, с тим што је у дела која су уследила уносио и додатке, надоградњу првобитних идеја. Према је, у свакој од књига, поновио да лиризам писцу помаже да се носи са својим искуством, у *Искушењу постојања* Сиоран је навео да, упркос моменталном растерећењу, дело свом аутору нуди и *пропаст*, независно од природе дела – или, пак, делања на које се појединац одлучи у намери да себи помогне да себе поднесе. Милан Радуловић је, у том смислу, сматрао

<sup>98</sup> Све фрагменте из ове Сиоранове књиге са енглеског језика превео је аутор докторске дисертације.

да аутор преносећи „свој живот у језик, тачније постајући свестан чињенице и могућности да се живот утемељи у језик, писац налази свој сопствени живот, допире до њега и пристаје на такав живот“. Самим тим што аутор „налази свој сопствени живот“ он, могли бисмо рећи, открива и *како* да га поднесе јер, аутору, „књижевност је начин живљења“, а дело је „једно већ остварено, испољено духовно Ја“ (Радуловић 2012: 68; 53).

У *Искушењу постојања* у једначину лиризма унета је *историја* и то посредством тврдње да нас, све што чинимо, а што за последицу има да ћемо, својим публикацијама или поступцима, завредити пажњу памћења, доприноси нашем неминовном „уништењу“. Тврдња је образложена тиме што је Сиоран навео да „ослобођењу“ може да се нада појединац који „жртвује сваки дар и таленат“, који себе, упркос тињању искуства у себи, ни на који начин није екстернализовао; чија искуства ни на који начин нису изражена. Још једном, истакнуто је да појединца порив да се изрази „чини човеком“, што значи да она или он, за то, није крива, али да може да донесе одлуку против себе и своје „брбљиве“ природе.

Сетимо се Сиорановог схватања да свака идеја коју формулишемо са собом носи наше труљење. Исто схватање изнето је и у овом фрагменту, овог пута у облику констатације: „Појединац увек нестане због онога што постане“. Постоји релевантна разлика између те идеје, када ју је навео у *Силогизмима горчине* и у *Искушењу постојања*: док у првој књизи наша пропаст долази *са формулацијом идеја*, не лиризмом и, потом, обелодањивањем свету на неки начин, у другој пропаст стиже на крилима *постајања значајним за историју*, чему лиризам, логично, претходи. Дакле, реконструисамо ли логички след из досадашњих дела, добићемо резултат да лиризам доводи до осиромашења „апсолута“ у особи (који је, најпре, био неискazив, а потом постајао исказив, да би дошло до тога да се његова „срж“ може исказати, али не и „апсолут“ у целини), док лиризам праћен публикавањем, чиме постајемо чињеница у историји, доводи до пропасти. Занимљиво је што Сиоран није понудио никакво објашњење о каквој је пропасти реч, али уколико одрицање од стваралачког дара и опирање искушењу да публикујемо води томе да ћемо бити заборављени и, тиме, „ослобођени“, онда бити *упамћен значи бити „уништен“*. Попустивши пред патњом, Сиоран ју је лиризовао, чиме је из себе изнео „богатство“ искуства, „трулио“ је са сваком идејом коју је уобличио и, напоследку, пристао да буде „уништен“ пославши своје рукописе (прво издавачима у Румунији, потом и Галимару у Француској) на увид и, потом, публикацију – за којом је уследило добијање престижних награда, чиме је писање одреднице у историји осигурано.

Аутопоетике се, у *Искушењу постојања*, Сиоран поново дотакао у поглављу о одлуци да се напусти родна грудa, које је насловио: „Предности изгона“. Као и прво поглавље књиге, и ово је отворено аутопоетичким промишљањем, али у контексту избеглиштва из домовине, које гласи овако:

Што нам је више одузето, то су јачи наши апетити и илузије. Откривам, чак, некакав однос између несреће и мегаломаније. Човек који је све изгубио у себи чува, као последњу утеху, наду да ће се прославити, или изазвати књижевни скандал. Прихвата да одбаци све, сем свог имена. Али како ће наметнути своје име када пише на језику чији су говорници незналице или они вредни презира?

Хоће ли се окушати у другачијим идиомима? Неће му бити лако да одагна речи на којима му прошлост почива. Човек који се ратосиљао свог језика да би усвојио други мења свој идентитет, чак и своја разочарања. Јуначки издајник, он раскида са својим сећањима и, донекле, са самим собом (Sioran 1968: 74).

У првом по реду фрагменту из поглавља о „изгону“, Сиоран је понудио репризу свог поимања релације која постоји између патње и лиризма, с тим што је, овом приликом,

стваралаштво довео у везу са „апетитима и илузијама“. Формула је допуњена и постало је јасно да „апетити и илузије“ бивају снажнијим са сваким губитком, будући да, њиме, порасте количина патње, а појединац је ближи прагу до којег може да је подноси. Лиризам је назван „мегаломанијом“, што значи да му је, као чину, приписан велики значај у животу потенцијалних аутора и аутора. Према том поимању, мегаломанији смо склонили са сваком несрећом која наступи у нашим животима. Притом, лиризам је последња нада, и то лиризам који ће појединца прославити, изазвавши „књижевни скандал“. Формула је допуњена тако што је Сиоран у мисаони след увео и „потребу“ да се појединац „прослави“ – односно, консултујемо ли се са првим фрагментом из *Искушења постојања*, потребу да уђе у историју и, тиме, да се буде „уништен“. Човековој биологији је, у Сиорановој концепцији, *природата жудња да се, по ма коју цену, уђе у историју*, тиме што је наведено да је прихватљиво да се „одбаци све, сем свог имена“, а име је каталошки број помоћу којег ћемо бити претражени у збирци историје.

Други део фрагмента посвећен је једном од проблема који, нужно, прати „изгон“ из домовине, а то је, често, неопходност да се појединац одрекне свог матерњег језика и да почне да усваја језик земље у којој се настанио, макар и привремено. Уколико досад није могло да се дође до увида да су фрагменти у Сиорановим књигама аутобиографски, Сиоран се постарао да то увидимо из примера који је понудио, а то је писање о сопственој транзицији из језика у језик. Сиоран је, јасно нам је, реторички питао како је могуће стећи славу писањем када, у средини у којој се његови текстови публикују, они ни до кога не могу да допру. Из тог разлога, „изгон“ је понуђен као могућност, иако је – у Сиорановом случају – реч о добровољном одласку из домовине. С друге стране, самим тим што је Сиоран искористио реч „изгон“, претпостављамо да је желео да поручи да је био  *принуђен*  да срећу окуша у туђини; да су га, из домовине, „изгнали“ они због којих није могао да постане славан, а то су „незналице или они вредни презира“. Међутим, покушати лиризовати патњу нипошто није једноставно, јер у новом језику, на којем славу треба стећи, нема „сржи“ патње која на лиризам подстиче, а то је, према Сиорановом мишљењу, „прошлост“. Писање на другом језику, дакле, подразумева „промену идентитета“, при чему ништа не остаје непромењено: мењају се чак и „разочарања“ и „осећања“, што значи да, чак и ако то не жели, мења се и човек. Аутопоетика се, у овом фрагменту, тиче инспирације за писање, а то је, овом приликом, пре потреба да се сачува име, да се уђе у историју, него да се лиризмом попусти притисак који, кључањем, у нама производе нагомилана искуства.

Фрагмент који предстоји посвећен је Сиорановој опомени „изгнаницима“ гладним славе, која би њихов „изгон“ оправдала; односно, перспективи према којем *стицање славе не треба*  да буде циљ отискивања што даље од домовине. Поред тога, посвећен је и погледу на књижевност и на роман, као књижевни жанр:

Рецимо да неко напише роман који ће га, преко ноћи, прославити. У њему, приповеда о својим патњама. Његови сународници, у туђини, љубоморни су на њега: и они су пропали, можда чак и више. И апатрид постаје – или настоји да постане – романсијер. Последица: гомилају се пометње, вртоглаво расту ужаси, жмарци који су застарели. Нико не може бескрајно обнављати Пакао, чија је одлика управо монотонија, нити лице изгона. Ништа у књижевности не излуђује читаоца као грозно; у животу, оно је одвећ умрљано очигледним да би завредило нашу пажњу. Али наш аутор је упоран; сада одлаже у фиоку свој роман и чека свој час. Илузија изненађења, славе која му измиче, али на коју рачуна, одржава га; живи од нестварног. Таква је, међутим, моћ те илузије да, уколико ради у некој фабрици, то чини са мишљу да ће га из ње избавити слава једнако изненадна колико и незамислива (Sioran 1968: 75).

Последице лиризма, као што смо досад имали прилику да приметимо, јесу пражњење појединца, у сваком смислу: **(а)** потенцијални аутор, одваживши се у правцу лиризма, постаје аутором и бива растерећен искричавих искустава која није могао да држи у себи; **(б)** потенцијални аутор, сада аутор, празнији је него што је био пре лиризма, јер „богатство“ искустава трошио је немилице на низање речи, насталих од обликотворених идеја, којима је, сваки пут када би нека од њих попримила облик слова и речи, нешто у аутору почело да „трули“. Сузан Сонтаг је, упозната са Сиорановим погледима на прекорачење прага лиризма и постајање аутором, навела да – имајући у виду да је у његовом поимању ум „воајер“, перверзни посматрач, подређен искуству које претеже – из лиризма „нема назад, нема повратка у невиност“, јер „немамо другог избора до да идемо до краја мисли, јер тамо (можда), на другој страни, у потпуној самосвесности, можемо повратити чистоту и невиност“ (Sontag 1968: 13).

Сиоран је, овом приликом, обогатио списак последица лиризма „нагомиланим пометњама“, „вртоглавим растом ужаса“ и „застарелим жмарцима“, што значи да ауторова искуства, изражена, доводе до тога да није сигуран у погледу свог стања, „збуњен“ је, искуства су изгубила вредност коју су, пре лиризма, имала, те отуда „инфлација ужаса“ који су га морили, док су његови „жмарци“, набројани и речима накићени, не тако снажни као што су раније били, док су у њему киптеле и наговарале га на делање.

„Изгон“ је изједначен са паклом, метафором за патњу од које горе нема, а пишући о томе, Сиоран је понудио пример романа, аутор допушта спољашњем свету да посведочи поетизованом „Грозном“, књижевном делу о напуштању своје постојбине под принудом, независно од њеног порекла – унутрашњег (рецимо, што је навео и Сиоран, потребе да се ствара тамо где стваралаштво има ко да цени) или спољашњег (политички прогон, који је Сиорана довео до тога да, у Румунији, постане *persona non grata* због публикавања *Преображаја Румуније*). Притом, Сиоран је мишљења да је „Грозним“ у књижевности читалац узбуђен – и то више него било чиме другим, а то (узмемо ли у обзир начин на који је Сиоран досад писао о књижевности) довољно говори о самој природи књижевности. Ипак, он истиче и да је, иако читаоци уживају у „Грозном“, „илузија“ да се ико може прославити писањем о томе и да ће га, та слава, избавити мука које му је „изгон“ изазвао.

У продужетку поглавља, Сиоран нам је пружио кратак увид, на какав проучавајући његово стваралаштво још нисмо наишли, о књижевности и природи њених жанрова, при чему, тврдио је, стварати књижевност значи стварати само у оквиру *једног* од њих.

Проза захтева, не би ли се развила, одређену чврстину, особен друштвени положај и традицију: она је намерна, смишљена; поезија надлази: она је директна или, у супротном, потпуно патворена; повластица пећинског човека или естетике, она цвета само мимо или с ону страну, увек на маргинама цивилизације. Док проза захтева промишљеног генија и кристално јасан језик, песништво је савршено компатибилно са варварским генијем и безобличним језиком. Стварати књижевност значи стварати прозу (Sioran 1968: 76).

У погледу предуслова који су потребни за писање прозе, не би се могло рећи да је Сиоран имао предиспозиције да постане прозаиста. Сиоран је истакао да проза од писца захтева „одређену чврстину, особен друштвени положај и традицију“, а он – као што нам је познато, склон преиспитивању, потреби да се из друштва изузме и да своју домовину неповратно напусти – ниједан од тих критеријума није могао да задовољи. Његови фрагменти, такође, ни у ком смислу не делују „намерно, саграђено“ у смислу у којем су то системи попут романа и приповедака, о чему ће више речи бити у поглављу о програмској поетици. Што се песништва

тиче, у његовим фрагментима нема ни наговештаја стиха, упркос стилској савршености, иако је Еуђен Симион Сиоранову прву књигу сматрао поезијом у прози. Но, Сиоран нам, пишући фрагменте, није наговестио да је „способан за предумишљај“, у маниру способности за стварање радње, ликова или заплета, нити да је склон „безобличном језику“. Сиоран, признао нам је изокола, није ни књижевник јер, према његовом мишљењу, стварање књижевности подразумева писање прозе, а он је аутор фрагмената, дужих или краћих али, ипак, фрагмената.

Следећи фрагмент у поглављу о „изгону“ утемељен је на примеру прослављене жртве једног „изгона“. Пример којим се Сиоран послужио јесте случај песника Рајнера Марије Рилкеа који је, за живота, пропутовао читаву Европу, коначио далеко од родног Прага, и писао на немачком и француском:

Помислите на Рилкеа, тог *de luxe* изгнанника, и на силну самоћу коју је морао накупити да би пресекао своје везе, не би ли нашао упориште у невидљивом. Није једноставно бити нигде, када вас ниједан спољашњи разлог на то не приморава. Чак и мистик досеже своју аскезу по цену чудовишних напора. Изузети себе из света – какав напор да се самоукинемо! (Cioran 1968: 76).

Рилкеов пример апотеоза је свих „изгнанника“ који су решили да се дистанцирају од постојбине не би ли радили на свом стваралаштву и окушали се „у другачијим идиомима“, чиме су поручили да њихов матерњи језик *није нужно и једини* на којем се могу изразити искуства. Када Сиоран пише о „изгону“, то не треба тумачити уско, јер то би значило да се „изгон“ односи искључиво на појединца који је отишао „далеко од земље своје“, како кажу стихови Јоргоса Сефериса (Γιώργος Σεφέρης, 1900-1971), већ и на „изгон“ једног језика, *нечијег језика*, из матерњег говорног поручја чиме је, оно, остало без једног лиризма.

Самим тим што је Рилке непрестано био у покрету, од једне дестинације ка другој, он је, мишљења смо, био „нигде“, а Сиоран, чини се, може да саосети са тиме, јер истиче да „није једноставно бити нигде“ – а посебно „када те ниједан спољашњи разлог на то не приморава“. Што ће рећи, Рилке се добровољно отиснуо у „нигде“, у простор између своје родне груди и туђине, и тамо наставио да ствара, слично Сиорану који, ни преселивши се у Париз, није пристајао да му то постане дом, тврдећи да је „метафизички апатрид“. Кад је о тешкоћи стварања у „изгону“ реч, посреди је својеврсно „изузимање себе из света“ не би ли се писало као што су Рилке и Сиоран писали. Ипак, да би се до тога дошло, мишљења је Сиоран, потребно је предузети то – „изузети себе из света“, бити без дома, учинити „напор да се самоукинемо“ тако што нигде, заиста, нећемо припадати.

Што се алузија на аутопоетику у овом фрагменту тиче, могло би се рећи да је Сиоран понудио пример Рилкеа да не би понудио сопствени, готово подједнако илустративан. Такође, Сиоран је поменуо Рилкеа не би ли, тиме, у своје схватање писања унео још једну ставку, а то је предуслов да се нагомилају „самоће“ које ће довести до добровољног „изгона“ и до пресецања свих веза са домовином посредством отварања новог круга лиризма патње, у којем неће бити ни трага од искустава која смо сакупили под куполом претходног језика. Наравно, у виду бисмо морали да имамо да је ово схватање, које је Сиоран изразио у овом фрагменту, једина инстанца у којој се са њим можемо сусрести. Стога, на одмет не би било бити опрезан у погледу одлуке да се оно инкорпорира у Сиоранову аутопоетику уколико је изоловано, присутно у овом поглављу и нигде другде, где би било подробије представљено.

Наредно поглавље у којем смо пронашли аутопоетичке референце Сиоран је насловио: „Неки од ћорсокака: једно писмо“. Поглавље је, за разлику од оних који су му претходили, посвећено критици писања и поновно указивању да писање *има* негативне последице по аутора. Први фрагмент који ћемо представити посвећен писцу, „испијеном“ од превише

гарављења папира и превише поносом на свој рад и себе да би престао да ради или, макар, говори ни о чему другом до о том раду:

Испијен својом плодношћу, приказа која је израбила и сопствену сенку, писац полако нестаје са сваком речју коју напише. Само је његова таштина непресушна; да је психолошке природе, имала би границе: границе сопства. Али она је космичка или демонска: она га обузима. Сопствено 'дело' га прогања; упорно на њега алудира, као да, на нашој планети, не постоји ништа изван њега самог што заслужује пажњу или занимање. Тешко оном ко би имао довољно дрскости или лошег укуса да му говори о нечем другом осим о његовом стваралаштву! Разумећете, у том случају, како сам једног дана, напуштајући књижевни ручак, осетио порив за Вартоломејском ноћи писца (Cioran 1968: 109).

У реченици којом је почео фрагмент, Сиоран је тврдњи да са сваком идејом коју укалупимо у познате нам појмове у нама нешто „трули“, додао нову димензију – која се тиче лиризма, конкретно: *писања*. Формулисана идеја доводи до „труљења“ у потенцијалном аутору или аутору, док свака срочена реч, еквивалент формулисане, па лиризоване идеје, доводи до „нестајања“ аутора. Ипак, иако је аутор тај који „нестаје“ – највероватније јер црпи инспирацију из резерви „богатства“ свог искуства, које подлежу „границама сопства“ – понос аутора на дело нема резерве. Радован Вучковић је, пишући о процесу писања, такође поменуо сиорановску димензију „нестајања“ писца. Наиме, Вучковић је мишљења да је писање „специфична врста рада која захтева целог човека и уграђивање у тај посао свих залиха маште, проналазачке инвенције, али и уградњу енормне количине знања – све то *уз крајње напоре и беспримерно исцрпљивање умних и телесних снага*“ (Вучковић 2008: 53; курзив Б.Т.). Није немогуће да је Сиоран увидео исто, да писац, пишући, себе не штеди; да, пишући, у текст уноси цело своје биће те, реч по реч, полако „нестаје“, да би текст настао.

Сиоран је мишљења да писци не могу да не алудирају на своје дело, на ма који, чак и најсуптилнији начин, и да, поводом тога, ништа не могу предузети, јер порекло те потребе је у поносу, а понос је, иако интегрални део човека, „космички или демонски“ по својој природи; дакле, човеку стран, али му ипак пристаје уколико је писац.

Сиоранов презир према хвалисавим писцима више је него изричит, а да није једини који о хвалисавцима не мисли добро очигледно је из упозорења које је понудио: „Не пише се добро онима са довољно дрскости или лошег укуса да говоре само о свом стваралаштву!“, које готово да има призив библијског проклетства. Нетрпељивост коју у себи Сиоран носи толика је да је, јасно, рекао шта би предузео поводом поносних књижевника – пожелео да их снађе покољ какав је снашао француске калвинисте 1572. године, непосредно по венчању француске принцезе Маргарете од Валоа, римокатоликиње, са Енрикеом од Наваре, хугенотом, будућим краљем Анријем IV.

За постанак професионалних писаца, који се не држе књижевности, већ пишу и о политици, религији и сл. и то уносе у своја дела, у тој мери да је дело сведено на критику, Сиоран је кривио Волтера, а своје разлоге сажео је у следећем фрагменту:

Волтер је био први књижевник који је од своје неспособности створио поступак, методу. Пре њега, писац је прилично задовољан што је ван догађаја, био је скромнији: бавећи се својим занатом у уском домену, следио је свој пут и гледао своја посла. Ничег новинарског у њему, у најбољем случају могао се занимати за анегдотски аспект појединих самоћа: његова знатижеља била је *безазлена* (Cioran 1968: 109-110).

Волтер је, држао је Сиоран, први књижевник који је писао према устаљеном „методу“, али и књижевник који је околности критиковао, не допуштајући да оне обликују њега. Потенцијални аутори не би требало да следе Волтеров пут на свом путу ка ауторству, ако већ не могу да задрже „богатство“ свог сопства за себе; у њима не би требало да буде „ничег новинарског“, већ да се, пре, пробуди интересовање за „анегдоте појединих усамљености“, за појединачне случајеве патње, за које се занимао и сâм Сиоран, посредством инстанце аутора, Сиорана. Из овог фрагмента очигледно је и да се Сиоран противи произвођењу „процедуре“, „метода“ којим се пише, што нам говори у прилог његових претходних погледа да *писање не треба да буде систематско*; да не треба да се креће у правцу поетизовања „бесмислених ситница“, што је правац стварања *књижевности*.

Наредни по реду фрагмент тиче се *публиковања* књигâ, поделе исхода лиризма са светом, што је аспект аутопоетике на који, у досадашњем раду, нисмо имали прилику да наиђемо. Публиковање је, у Сиорановом случају, саставни део његове аутопоетике јер је премрежено са процесом писања, који подразумева и период који *претходни* писању, који се тиче искустава, извора инспирације.

Писати књиге значи бити у извесном односу са првим грехом. Јер шта је књига ако не изгубљена невиност, чин насиља, реприза нашег пада? Објављивати сопствене мане зарад забаве или огорчења! Варварство у погледу наше интимае, скрнављење, погањење. И искушење. Знам о чему говорим. Ја макар имам изговор да презирем своје поступке, или да их чиним без имало вере у њих. Ви сте искренији: ви ћете написати књиге и ви ћете у њих веровати, би ћете веровати у стварност речи, у те детињасте и недоличне измишљотине. Понори гађења делују ми као казна за све што је књижевност; покушаћу да заборавим на свој живот да о њему не бих говорио; или, пошто нисам достигао апсолут разочарања, себе ћу осудити на мрзоволњу фриволност. Крхотине инстинкта ме, ипак, приморавају да се ухватим за речи. Тишина је неподношљива: каква ли је снага потребна да бисмо се скрасили у сажетости Неисказивог! Лакше је одрећи се хлеба него речи. Нажалост, реч је претвара у празнословље, у књижевност (Сиоран 1968: 110).

Стање у којем се потенцијални аутор налази, пре него што је превагнула потреба за лиризмом и, потом, публиковањем, у првој реченици фрагмента добило је још једну одлику: то стање једнако је *чедности*, *чистоти*, које стоје у супротности са губљењем невиности и „сопственим манама“. Искуства, у Сиорановим ранијим радовима, никада нису негативно конотирана, нити описана тако да се о њима може стећи негативан утисак. Међутим, када је посреду публиковање поетизованих искустава, она су названа „манама“. Публиковање је „варварство“ према нашим искуствима, оно их „скрнави“ и „погани“, али је и „искушење“. Мишљења смо да се сâм наслов књиге, заправо, односи на ову димензију постојања – да се „искушење“ тиче преласка из стања потенцијалног аутора у стање аутора, чиме почиње *постојање у историји*.

Непостојање би, с друге стране, било *одолевање* искушењу да се искуства предају на милост и немилост лиризма, чиме потенцијални аутор, сузбивши порив да примени своје дарове и таленте, нема како да уђе у историју; нема на шта да буде поносан. Његово непостојање, заправо, постаје *право постојање*, а то је оно *изван света*, подаље од историје.

У библијским терминима, у којима је писао Сиоран у контексту публиковања, поред тога што би публиковање било пад у смислу *пада из раја*, у којем време не постоји, па самим тим ни историја, човек пада и јер, угледавши своје име на издавачком уговору и своју књигу у излогу, на њу постаје *поносан*, а понос је грех због којег је први анђеоло пао. Стога, могли бисмо



да претпоставимо да, када Сиоран понос позиционира у сферу *демонског*, да алудира (и) на његову библијску димензију, на причу у којој је светлосац, због поноса, постао пали анђео.

Сиоран се, обрачунавајући се са онима који у своје књиге „верују“, обрачунавао и са самим собом, јер истиче да своје поступке, дакле, свој лиризам и публикување, отворено презире и у њих нема нимало вере – у смислу у којем у њих, као и у све остало, стално сумња, а *присуство сумње подразумева одсуство вере*. Притом, поред презира према својим поступцима у правцу писања и публикувања, за књижевност другог осећања, осим гађења, изгледа да није имао. Сиоран је тврдио да му књижевност делује „као казна“, сасвим могуће уколико је посматра као стваралаштво под точком систематског размишљања. Књижевност је, на самом крају фрагмента, названа и „празнословљем“, а чини се да је, због тога што је слово постало књижевност, а не нешто друго, жал у некој мери присутан. Сиоран ће пре покушати да свој „живот“, своја искуства заборави, да не би дошао у *искушење да о њима пише* и, тиме, постане историјска чињеница; пре ће прихватити да буде затвореник „мрзоволјне лакомислености“, стања до којег се, по свему судећи, долази неизражавањем искустава, одолевањем искушењу да се буде лиричан.

Сиоран, ипак, признаје да свој инстинкт није у стању да савлада и да је, због тога, осуђен да се „држи речи“, да своја дела презире, да – реч по реч – нестаје и језиком, састављањем речи од идеја, бива све удаљенији од унутрашњег „богатства“ и, тиме, постаје све „трулији“, сиромашнији. Поставља се питање због чега се инстинкт, своја биолошка датост, не може савладати. Одговор нам је откривен у продужетку фрагмента и гласи: јер је тишина „неподношљива“. Да би се од „брбљивости“ која је, према Сиорановом поимању, својствена људским бићима, одустало, потребна је огромна снага, а онима који је поседују он се диви и, највероватније, жали што је и сâм нема. Храна нам је потребна да би тело могло да опстане, али говор нам је потребан, може се дедуковати из Сиорановог схватања, да би дух могао да преживи, јер дух је тај који треба да поднесе притисак који производе комешање искустава и потреба да се та искуства обзнане. Потребне духа долазе пре потребе тела, чини се, јер у фрагменту стоји да би се човек лакше одрекао хране од изражавања искустава. У контексту у којем је нерастерећен дух у стању да, свесно, одбија храну, давање приоритета потреби за изражавањем, свакако, има смисла.

Да књижевност живи од „рака речи“ чули смо у *Силогизмима горчине*, а то, подсетимо се, значи да је свака реч написана у сврху књижевности *сувишна*, јер – прихватимо ли Сиоранову логику – и најмања ћелија рака је сувишна. Своје схватање Сиоран је потврдио и у *Искушењу постојања*, написавши:

Песма, роман, есеј, драма – све се чини предугачким. Писац – јер то је његова улога – увек казује више него што мора: надима своју мисао и обавија је речима. Све што од дела преживи јесу два или три трена: блескови у хрпи папира. Да вам кажем оно што ми је заиста на уму? Свака је реч сувишна. Ипак, ради се о писању: пишимо. Заваравајмо једни друге (Сиоран 1968: 111-112).

Свака реч је сувишна, наглашено је у фрагменту, али то је, најпре, речено тако што је пажња скренута на тврђење да се свака књижевна форма чини „предугачком“. Наравно, за то се не може кривити књижевност као таква, већ њен писац, који своју мисао „надима“ и „обавија је речима“. Међутим, морамо се запитати можемо ли кривити писца, уколико нам је познато да ће, према Сиорановом мишљењу, човек себи пре ускратити хлеб насушни него реч, јер реч је *насушнија*. Порив да се изражавамо Сиоран је приписао нашој природи, он је записан у нашем генетском коду. Самим тим, како икога можемо кривити што се потчинио својој природи? Сиоран би, у свом маниру, могуће је, то формулисао на следећи начин: *никога не можемо кривити што је лиричар, већ што није одолео искушењу да лиричарем постане*. Таква мисао

може се назрети уколико се поближе приступи његовим поимањима писања и, тиме, пристанка да се уђе у историју.

Што се самог дела тиче, у фрагменту се тврди да је „све што од дела опстаје“ сводиво на „два или три трена: удар муње у дрво“, односно сводиво на *две или три идеје*, које су писцу помогле да постави темеље свог следећег пројекта. Сигурни смо да је о идејама реч, јер „удар муње у дрво“ јесте опис који обзнањење идеје описује: посреди је нешто што се, због брзине којој се догађа, једва да сагледати, али што се, ипак, догодило и за собом оставило видљив траг, пожар и, потом, пепео. Алегоријски, тај пожар који прати „удар муње у дрво“ могао би да буде стање свести по добијају идеје, а пепео оно што је од тог пожара остало: идеја потекла из искуства постарала се да се предамо лиризму, да створимо дело. Пламен који је идеја подстакла сагорео је део нас, али њиме смо створили своје дело, пепео сопства.

Премда је свака реч кап која прелива чашу, јер сваком смо све даљи од онога што осећамо и што у нама чучи, Сиоран је увидео да чаша мора бити преливена: човек не може да се не изражава, односно не може да не ствара књижевност. Сетимо се контекста у којем је књижевност, у Сиорановом делу, претходно била: књижевност је, између осталог, била *лаж*, чак и из пера Шекспира и Шелија. Из тога, следи реченица из фрагмента из *Искушења постојања*: „Пустите нас да пишемо, да заваравимо једни друге“. Књижевност је, дакле, *лаж*, јер то је оно што свака варка чини: обмањује нас и допушта нам да се понесемо мишљу да је „*X*“, у ствари, „*Y*“, односно да је књижевност супститут за искуства која свако у себи носи, а која се, речима, могу претворити само у књижевност. Сиоран *зна* да то није случај, јер и сâм не пише (конвенционалну) књижевност; јер се и сâм изборио наметнутом идејом да је систематско писање једини начин да се пише. Из тог разлога, у једном разговору, који ћемо, свакако, представити у предстојећем поглављу, Сиоран је рекао да је, као књижевну форму, одабрао фрагмент јер у њему „има више истине“. Сузан Сонтаг је истакла да је Сиоранов приступ писању „одговор на дебакл“ који је задесио филозофију двадесетог века, а под „дебаклом“ је подразумевала њену безличност, беживотност, строгу систематичност. Спрам тога, Сиоранови фрагменти су „лични (чак аутобиографски), афористички, лирични, анти-систематични“, због чега је он на трагу најистакнутијих мислилаца који су се за фрагмент, као форму, определили: Кјеркегора, Ничеа и Витгенштајна, а то га чини „најистакнутијом фигуром у овој књижевној традицији данас“ (Sontag 1968: 11).

На реду је наредни фрагмент из поглавља „Неки од ћорсокака: једно писмо“. Реч је о реминисценцији на ранију, још у Румунији наведену идеју да је језик недостатан и да, никада, примерено не може да изрази искуство. Поред тога, у фрагменту се, поново, постављају питања о потреби за писањем и публикавањем.

Израз не може да се мери са догађајем, штанцовати књиге и поносити се тиме ствара изразито патетичан призор: која потреба нагони писца који је створио педесет књига да, ипак, напише још једну? Чему та пролиферација, тај страх од заборавља, та неоснована кокетерија? Само нужно штиво заслужује да се данас њиме служимо, оно из пера роба, рођено рабацисањем пера. У сваком случају, није преостало ништа што требало створити, што у књижевности, што у филозофији. Само људи који се од пера издржавају, у материјалном смислу, треба да га се лате. Улазимо у период разрушених форми, наопаког стваралаштва. Сада свако може да напредује. Скоро да не могу да предвидим шта је следеће (Cioran 1968: 114).

Сиоран нам, нешто изричито, до знања ставља да је језик неподобан за изражавање тако што је истакао да изражавање, уопште, „не може да се мери спрам догађаја“. Тиме, није немогуће, није желео да наговести да **(а)** догађај вреди више од његовог израза, већ и да **(б)** израз и догађај, заправо, нису ни у истој категорији искуства, да је јаз између језика и искуства

*непремостив*. Но, у овом фрагменту акценат је, још једном, на *поносу* који писце подстиче да настави да пише. Сиоран се пита шта је то што нагони писца, „који је створио педесет књига“, још једном прионе на писање. Одговор је понудио у претходној реченици: посредни је понос, јер са сваким рукописом у излогу књижаре писац је све поноснији, али и сигурнији да неће бити заборављен. Наравно, Сиоран је свестан да је заборав *неминован*, те такво „мегаломанско“ понашање назива „неоснованом кокетеријом“.

Притом, то није све: проблем представља и то што је Сиоран мишљења да, напосто, „није преостало ништа што би се писало“ а, упркос томе, писци и даље, да кажемо то у духу фрагмента, мастиљаре, како они којима је то потребно да би материјално опстали, што Сиоран сматра оправданим, тако и оно подстакнуто поносом, које осећање поноса писца не може да оправда. Захваљујући томе што су се пера латили и онима којима књиге нису начин издржавања, наступио је „период разрушених форми, наопаког стваралаштва“, што сведочи о томе да погледи конзервативистичке природе Сиорану нису страни ни кад је реч о писању. Ипак, самим тим што је речено да, данас, „свако може омастити брк“ признаје се могућност да ће свака књига, независно од „разрушене форме“, наићи на свог читаоца. Али, апокалиптичан као и досад, Сиоран предвиђа да се књижевности, такорећи, не пише добро, јер он, који нам, због квалитета своје критике, делује као познавалац писане речи, не може да предвиди шта ће књижевност следеће снаћи.

Последњи фрагмент који ћемо представити, пре него што пређемо на наредно поглавље *Искушења постојања*, тиче се покушаја да се, пре предаје лиризму, са потенцијалним аутором разговара о одлуци коју ће можда донети:

Верујем у будућност стравичног. Ви, мој драги пријатељу, тако сте слабо за њу припремљени да само што нисте крочили у књижевност. Немам квалификације да вас од тога одговорим; било би ми драго да макар прођете без илузија. Умирите нестрпљивог аутора што копни у вама... (Sioran 1968: 115).

Трагови предвиђања пропасти се, овом приликом, не назире, већ су очигледни, а потичу из Сиорановог убеђења о којем смо управо говорили, у анализи претходног фрагмента. Сиоран се, сасвим је јасно, осећа стручнијим од осталих у погледу познавања стања у еснафу књижевника и писаца уопште, а то му за право даје да упозори оне који *још не знају* шта их чека са друге стране издавачког уговора или самиздата. Ипак, иако Сиоран своју стручност скромно пориче, он продужава са покушајем да допре до (не)суђеног лиричара, истичући да би му било „драго“ да, уколико ће већ писати, о томе нема илузија. Потом, моли га да покуша да заузда искуства која, сва, стреме у правцу казивања о себи читавом свету, јер зна да их то неће изразити на онај начин на који би овај то желео, нити ће му пружити сатисфакцију за којом је трагао. Упозорава га, другим речима, на узалудност уложеног труда, које неће бити свестан док не прође привремено растерећење по лиризму; на узалудност која не мора, нужно, бити примљена на негативан начин, али да би се у то проникло, потребна је извесна мера проницљивости и мазохизма. Сонтаг је увидела да постоји мазохистичка димензија узалудности лиризма, јер патња никада неће нестати у целости, ма колико да је уметник предан свом раду. „Узалудност“, писала је Сонтаг, „се мора појмити не као осујећење нада и аспирација, већ драгоцен тачка гледишта са које свест може допрети до своје сложености“, а Сиоран то сматра „пожељним стањем“ (Sontag 1968: 20).

Поглавље „Стил као ризик“ доноси нам неколико нових, али суштински старих, промишљања о писцима, природи њиховог посла и потреби да се тим послом баве. По узору на ничеански витализам, Сиоран је продужио са својим биологизмом у погледу поимања порива да се пише, а фрагмент којим поглавље започиње тиче се управо тога:

Понашање писца психолошки је условљено; поседује свој ритам, ургентан и несводив. [...] Све у њему изискивало је то обиље међусобно повезаних, раскошних, покретних реченица. Императиви синтаксе морали су га пратити попут патње и опсесије. Чак и ритам његовог дисања, дах, његова задиханост наметали су тај течни и бујни покрет који руши постојаност и брану речи (Cioran 1968: 127).

Утисак који смо успели да стекнемо о пориву за лиризмом проучавајући Сиораново стваралаштво заснивао се, пре читање овог фрагмента, на замисли да је посредни јака потреба, која настаје услед немогућност да се искуства задрже *у себи* и *за себе*. По читању, утиску који смо стекли придодат је увид да посредни није слепи порив, хаотичан, него порив који „поседује свој ритам, ургентан и несводив“. Испоставља се, дакле, да је и сама потреба за писањем, пореклом из искуства, у Сиорановом поимању истоветне природе као и само искуство, макар у једној појединости: *несводива је на нешто друго*, као што и сама искуства нису сводива на систем којим би се могла примерено дочарати. Но, иако се о тој потреби не може много рећи, поред тога што нам је Сиоран поверио да она има ритам, да је ургентна и несводива, сазнали смо и да она подстиче формулисање „међусобно повезаних, раскошних, покретних фраза“, односно да је она заслужна за „императив синтаксе“, који писца прогања „попут муке и опсесије“. Потреба да се пише конотирана је, превасходно, негативно, а разлог за то, познато нам је, почива у томе што је похрањивање искустава у себи, за потребе „богаћења“ сопства, конотирани позитивно. Наравно, премда о поносу Сиоран нема најбоље мишљење, понос је позитиван исход за највећи број случајева лиризма и чини се да, поносима, надомешћује „богатство“ искуства које им је, лиризмом, измакнуто испод ногу, о чему сведочи Сиоранова тврдња да порив за поетизацијом „надилази усамљеност и баријеру што је подижу речи“. Пошто се перспективе на писање сучеле, једино потреба за лиризмом преостаје као „мука и опсесија“, а било који вид ношења с њом као мање или више ваљано решење за њу, премда је Сиоран, од почетка, уверен да постоји само један прикладан начин да се „муке и опсесије“ преживе, иако га и сâм не практикује и, због тога, себе презире.

„Пропаст“ књижевности, коју је Сиоран најавио, не може наступити без „пропасти“ стила. Предстојећи фрагмент тиче се стилских промена које су га учврстиле у мишљењу о почетку краја књижевности, као и уметника који се стилским променама руководе.

Када размотримо стил сопственог времена, не можемо да се не запитамо о разлозима његовог кварења. Модерни уметник је усамљеник који пише за себе или за публику о којој не зна ништа одређено. Повезан са одређеним добом, настоји да изрази његове особине; али то доба никад *нема лице*. Уметник не зна коме се обраћа, он не замишља свог читаоца (Cioran 1968: 129).

Разлози због којих је стил, у поређењу са претходним књижевним епохама, толико различити да се Сиорану чини да „пропада“, нажалост, нису могли да буду објашњени, јер ни наратору нису јасни. Међутим, приметио је да је „модерни уметник“, заправо, „усамљеник који пише за себе или за публику о којој не зна ништа нарочито“, а тиме, добрим делом, описује и *себе*, о чему ће бити више речи. Модерни уметник је повезан са својом епохом, али проблем му представља, чак и њему који је у њој подигнут, да се о њој изјасни у погледу њених особина. То би значило да су искуства епохе које модерни уметник има таква да у њему не буде чак ни ритам уз који би пришао лиризму. Другим речима, врло је вероватно да је посредни Сиоранов покушај да нам каже да је традиционалној књижевности, коначно, дошао крај и да је крајње време да њене тековине, пре свега, књижевне жанрове, превазиђемо. Безличност епохе сведочи о пропасти стила и обратно, а то имплицира да ће и сама књижевна дела бити таква уколико

не дође до промене у приступу лиризму и књижевним формама. Уметник, у безличној епохи, не може да претпостави ко би могао да му буде читалац, као што ни Сиоран, поверујемо ли једном од претходних фрагмената, не може да предвиди који је следећи корак у књижевности. Поново, има индиција да, овом приликом, Сиоран пише о себи, а да смо на добром трагу сведоче и запажања Зарифопол-Џонстон, која је, подсетимо, приметила да су сви Сиоранови рукописи, доиста, аутобиографски. Ипак, њено запажање ће нам од користи бити, у пуном капацитету, тек у последњем поглављу.

Да смо у одређеној мери добро протумачили Сиоранову поруку, која се тиче потребе да се, у савремено доба, превазиђу традиционалне књижевне форме, и измисле нове, у складу са временом, показаће нам наредни одломак фрагмента:

...савремени писац, без коначишта у времену, треба да је наклоњен грчевитом, епилептичном стилу. Можемо да жалимо што је стање ствари такво и с горчином проценимо огромну штету изазвану тапкањем у месту некадашњих идола. Ипак, чињеница је да је немогуће чврсто се држати „идеалног“ стила. Наше неповерење према „реченици“ тиче се не малог дела књижевности: оне која се ослања на „шарм“, која се служила заводничким методама. Они писци који га се и даље држе скрећу нас са правог пута, као да желе да застарели свет стално буде у оптицају.

Свака идолатрија стила проистиче из веровања да је стварност празнија од њеног вербалног израза, да је уздизање неке идеје вредније од саме идеје, да је добар изговор вреднији од убеђења, да је учена бравура вреднија од непромишљене упадице. Она изражава софистичку страст, страст књижевног софисте. Складно скројена реченица, задовољна својом равнотежом и набубрела од сопствене звучности, пречесто скрива бољке ума неспособног да преко *осећаја* приступи исконском свету. Шта је чудно у томе што је стил истовремено и маска и исповест? (Cioran 1968: 134-135)

Летимичан поглед на Сиоранову биографију, на присећање да је припадао друштву Критеријон, које је жудело за превазилажењем „морала старца“ и почетком нове епохе у уметности и филозофији, пружа нам предуслов за увид да је, у одломку, присутна аутопоетика, а не пука критика доба у којем је Сиоран писао. Сиоран је увидео да, нарочито у периоду после Другог светског рата, у којем је *Искушење постојања* настало, да од „старог морала“, од претходних погледа на свет, који су почивали на сигурности у одређена начела у науци и уметности, није остало ништа изузев пепела из којег су се подигли релативизам и песимизам који се тиче човекове природе и изгледа да му следи имало ведрог будућност и, тиме, ведрог историја. Игор Перишић је истакао да аутопоетичком димензијом дела, писци постмодернизма могу да „превреднују традицију на коју се ослањају“ јер, да то не чине, „новина у књижевности свела би се на произвољност и ирелевантност. У исто време, чувањем књижевноисторијског сећања могуће је, употребом већ познатих књижевних техника у новом контексту, бити свестан да се тако радикално мења и значење“ (Perišić 2007: 32-33). Сиоран је, могло би се рећи, својом формулацијом фрагмената и својом аутопоетичком настојао да покаже да је приступ писању изместио из традиције систематског мишљења, подаље од „старог морала“ и утемељио га у новом, сопственом схватању, заснованом на бергсоновској фаворизацији искуства и постављања искуства, аксиолошки, испред ма које писане речи, чиме долази до тога да искуство конституише шта ће бити речено или написано, а не обратно.

После Другог светског рата, делује да Сиоран није могао да пронађе основ за обитавање у времену – не само у сопственом светоназору, у којем је обитавање у времену, одавно, нешто непожељно, већ и у светоназору других стваралаца. Стога, када пише да „савремени писац, без коначишта у времену, мора да развије конвулзиван, епилептичан стил“, истовремено открива

да он сâм, као писац, у времену не може да пронађе основ и да то не могу ни други писци. То не би било могуће да није дошло до промена у књижевности, које би створиле структуру за „конвулзиван, епилептичан стил“. Да је структура постојала доказује сама чињеница да је Галимар, један од престижних француских издавача, прихватио да публикује Сиоранову прву књигу, а потом и оне које су уследиле.

Сиоран је ламентирао над „свргавањем старих идола“, јер је писао о пропасти стила, међутим, он је превредновање свих вредности и призивао и томе се надао, а потом и признао да је „немогуће чврсто се држати 'идеалног' стила“, што га, свакако, није спречило на путу да постане највећи француски стилиста. Сиоран је, такође, изнео да се промене – у маниру „неповерења према 'фразама“ – догађају у „читавај сфери књижевности“ и да је дошао крај књижевности „шарма“. Стил који саветује да савремени писци развију – или стил којим и сâм пише, а који помиње као репрезентативан – а који би требало да буде „конвулзиван и епилептичан“ односи се, очигледно, на састављање фрагмената, на писање које ће покушати да дочара „срж“ искуства, по узору на успеле „лажи“ Шекспира и Шелија.

У другом пасусу, Сиоран је покушао да нас упуту у порекло „сваке идолатрије стила“, односно у порекло сваког лиризма у форми књижевности, без редукције на биолошке разлоге. Наиме, књижевност, према његовом мишљењу, проистиче из полазне претпоставке да уметнички израз стварности, свакако, оне субјективне, о чему смо писали при анализи претходних фрагмената, више вреди од саме стварности, од искустава од којих је, у сваком од нас, саздана, те и да је „уздицање идеје“, које подразумева њену формулацију и презентацију, вредније од искре која је, у нама, идеју зачала. У естетици која примат даје готовом *производу* лиризма, а не њеном погонском гориву, *искуствима*, Сиоран је препознао „софистичку страст“, страст за лажним представљањем, које звучи истинито, с циљем да, намерно, скрене пажњу са предмета са истинском вредношћу. Тај предмет су, у Сиорановом поимању, као што нам је познато, *искуства*. Уколико је књижевност утемељена на „софистичкој страсти“, *сви књижевници су софисти, а да то и не знају*, јер писање је представљено као метод изражавања искустава који се подразумева. Зашто? Зато што, како је Сиоран навео, „складно скројена реченица, задовољна својом равнотежом и набубрела од своје звучности, превише често скрива бољке ума“, а ум није способан да „осећањима приступи исконском свемиру“, то јест посредством својих искустава, свог сопства. Писац је реченицом заведен, а она, „складно скројена“, перпетуира систем заснован на поетизацији унутрашњег „апсолута“, на стилизацији која је, истовремено, како је у фрагменту истакнуто, и метод за писање о искуствима, али и маска која их скрива.

Фрагмент који је пред нама у себи садржи замисао коју ће Сиоран поновити и у једном од разговора, деценијама по њеном записивању у поглављу „С ону страну романа“ у *Искушењу постојања*. Поред те замисли, о преферирању *постојања без посредника*, без коришћења језика који би га изразио, у овом фрагменту писао је и о уметнику који је, већ у његово време, усвојио нови начин рада, тако рећи, нову *теорију писања*.

Постојало је време у којем је уметник мобилисао све своје недостатке не би ли створио дело које *би га сакрило*; идеја да изложи свој живот јавности вероватно му никада није пала на памет. [...] Интимни дневници и романи једнако застрањују: зашто би се уопште представљао живот? Чему служе књиге инспирисане другим књигама или умови који се ослањају на друге умове? Само су ми неписмени подарили усхићење постојања, осећање истинитости: карпатски пастири оставили су на мене дубљи утисак од немачких професора, од париских умова; у Шпанији сам видео просјаке и волео бих да сам могао да будем њихов хагиограф. Они нису имали потребу да измишљају живот: они су *постојали*, што није случај са цивилизованим

човеком. Сасвим извесно, никада нећемо знати зашто се наши преци нису забарикадирали у својим пећинама (Ciogan 1968: 136)

Уколико је већ решио да своја искуства уприличи, савремени аутор, према Сиорановом мишљењу, то чини пишући *о себи*, не покушавајући, притом, да себе скрије. Савремени уметник, другим речима, по сваку цену жели да премости баријеру која је, раније, постојала између публике и аутора, док су његови преци настојали да баријери и не прилазе, а та промена сведочи о томе да је исказивање искуства постало у потпуности прихватљиво. То, такође, сведочи о томе да је постојање језичке препреке, под којом подразумевамо несамерљивост језика и искуства, али и непреводивост искуства на језик, сасвим занемарено или је, пак, на то у целости заборављено. Савремени аутор, из тога следи, писање у којем се готово подразумева изражавање личних искустава прихвата, такође, *здро*во за *готово*, без икакве критичке дистанце, а то имплицира да, *уколико већ не постоји проблем да се прионе на писање, не постоји ни свест о језичкој препреци* о којој је писао Сиоран. Из тог разлога, Сиоран држи да „наше исповести, све наше романе одликује иста ненормалност“, а то је *неспутаност лиризма*.

Од „ненормалности“ је, пак, Сиоран пронашао уточиште, тамо где о неспутаности лиризма и не може бити речи, јер тамо писане речи и нема, јер за то не постоји предиспозиција: *уточиште међу неписменима*. Међу неписменима, Сиоран је пронашао усхићење, јер ту је пронашао наговештај присуства „истине“, односно постојања без посредника. Искуства се држе *у себи* и *за себе* или се она изражавају „гримасама“, сузама, смехом, плесом и сл. Наравно, Сиоран је превидео усмену традицију, народне песме, приповетке, наивно сликарство, народну музику и др. или, напосто, код карпатских пастира – пример неписмене заједнице који је понудио – тога нема. Други пример представљају шпански просјаци, који су, као Диоген, у Сиорановом поимању а, могли да живе несметано, без потребе да буду део у машинерији цивилизације и обавеза које ма који положај са собом носи. Сиоран их је уздигао на ниво светаца, претпостављамо због чистоте њиховог живота, обремененог ничим осим *чињеницом постојања*, и понудио постане писац њихових житија. У терминима његовог поимања искушења постојања, он се просјацима диви *јер су искушењу одолели*, јер нису насели на позив историје да постану још једна одредница у њој. Напоследку, питање које је Сиоран поставио уперено је у потребу да се постоји, из које је, касније, изникла и потреба да се о постојању пише. Сиоран, јасно, јадикује над *чињеницом* да наши преци, такође неписмени, *нису могли да прихвате да нестану*, да у пећину уђу и из ње не изађу; напротив, морали су да се крећу у правцу уласка у историју.

Подела на „истинска уметност“ и „лажну уметност“, премда је реч о проблему естетике, а не аутопоетике, досад није направљена у Сиорановом делу. Ипак, у *Искушењу постојања*, та подела се да ишчитати из наредног фрагмента, а тиче се и аутопоетике:

Само се сумњиви уметник надахњује уметношћу; прави уметник своју грађу црпи из других извора: из себе... (Ciogan 1968: 138)

„Сумњиви уметник“ је, у овом фрагменту, синоним за уметника чија су дела сумњивог квалитета, али и порекла. Према Сиорановом мишљењу, „сумњива уметност“ јесте свако дело за које је инспирација потекла из искуства које је аутор имао у контакту са другим делима. С друге стране, „истинска уметност“, чије постојање, као категорије, дедукујемо из постојања категорије „сумњиве уметности“, потиче *из самог аутора*, то јест *од искустава аутора која је имао независно од других уметничких дела*. Посреди је, дакле, преферирање једног порекла лиризма спрам другог, у случају да до лиризма, уопште, треба да дође. Укратко, ако је потенцијални аутор или аутор решио да на својим делима ради, онда за њих треба да црпи инспирацију из извора у њему самом, из „богатства“ сопственог искустава.

Уколико је уметност већ произведена, њен усуд је, сматрао је Сиоран, пражњење од значења. Поставља се питање да ли би уметности могло да буде и без значења и, ако би могло, шта би, у том случају, у њој требало тражити. Фрагмент пред нама тиче се тог питања. У контексту аутопоетике, пражњење од значења повезано је са проблемом инспирације на лиризам, јер – уколико лиризмом не генеришемо значења, којим бисмо публику приближили својим искуствима и постарали се да притисак који због искустава осећамо попусти, лиризам губи своју пређашњу сврху.

Смисао почиње да застарева. Не проводимо превише времена пред платном чија је намера јасна; музичка нумера одређеног карактера, одређених обрису, превазилази наше моћи; исувише јасна, експлицитна песма делује неразумљиво. Владавина очигледног дотерана је до дувара; која је саморазумљива истина завредила труд да буде исказана? Оно што можемо изразити није вредно да се на њему задржавамо (Cioran 1968: 144).

Сиоран је, у првом делу фрагмента, писао о својеврсном презасићењу значењем, због којег тековине уметности са јасном поруком више не завређују пажњу у истој мери у којој су то чиниле раније. Притом, и сама „династија неразумљивог“ не може да надомести мањкавости посве разумљивих значења. Уметност је, у суштини, исцрпела значења и разумљивог и неразумљивог, а Сиоран је то приметио. Ипак, његова критика још је усмерена на „саморазумљиву истину“ и на „оно што можемо исказати“, јер посреди је прихватање језика и процеса писања, такорећи, здраво за готово и писање о личним искуствима без устезања, како смо недавно навели у анализи.

Производња књижевности интима је проблем којем је Сиоран, иначе љубитељ публикованих дневника и приватне кореспонденције, у поглављу „С ону страну романа“ посветио прилично пажње. Порука коју смо успели да протумачимо, имајући избор његовог штива у виду, јесте да ће дневници и приватна преписка, у којима се налази нескривљено искуство, суштина искуства, јер претпоставка је да је писано у намери да остане *приватно*, бити обесмишљени обилном производњом књижевности која се издаје за интимну, а књижевност је, држао је Сиоран, увелико постала таквом. Из тог разлога, разумљиво је зашто је у наредном фрагменту навео да је крах књижевности и те како пожељан пожељан.

Да је књижевност осуђена на пропаст није само могућност, већ и нешто пожељно. Која је сврха комедије наших питања, проблема и стрепњи? Не би ли било боље да, после свега, постанемо аутомати? Наше личне патње које нас мрве наследиле би туге у низу, једнообразне, лако подношљиве; не би више било оригиналних и дубокоумних дела, ни интима, ни снова, ни тајни. Радост, беда изгубили би сваки смисао, јер више не би имали одакле да потекну; свако од нас био би, најзад, потпуно савршено ништаван: *нико* (Cioran 1968: 149).

Књижевност би требало да „нестане“ јер, мишљења је Сиоран, она је „комедија наших питања, проблема и стрепњи“, а самим тим што је комедија, јасно нам је да је реч о приступу искуству који је посрпан, који је његова скаредна пародија, без имало додира са истинским стањем ствари – изузев у случају изузетака, какви су Шекспир и Шели – с тим што је књижевник уверен да његова дела искуство, *заправо*, изражавају. Сиоранов предлог да постанемо аутоматима, који би делили исте проблеме, „лако одрживе“, позив је књижевницима да престану да покушавају да пишу „оригинална и дубокоумна дела“ у којима ће обзнанити своју интиму. Уколико су патње униформне и уколико смо им, подједнако, подвргнути, оне престају то да буду и њих, онда, нема ни сврхе описивати. Нико се, ни по



чему, не би издвајао, нити би имао прилику да каже да се, због било чега, разликује од било кога другог. Тек тада би свако могао да, како каже Сиоран, постане *нико*. Кад је књижевност посреди, књижевници се издвајају својим писањем, јер они су ти који обелодањују своју интиму, спрема публике која то не чини, а публика је у већини. Самим тим, књижевници су *изузетак* и њихов лиризам је *изузетак*, камен о који се свет саплиће на путу ка држању својих искустава *у себи и за себе*. Из тог разлога, књижевност би требало са тог пута склонити или сачекати да се сама склони.

У поглављу „С ону страну романа“ преостаје још један фрагмент, такође посвећен проблему књижевности са којим је Сиоран био решен да се суочи. Фрагмент је сродан претходним, по томе што представља продужетак замисли о томе да је, у уметности, значења све мање, с тим што, овог пута, повод за то не почива у томе што је публика на значења отупела.

Било како било, грађа књижевности сваког дана је све тања, а грађа романа, још ужа, нестаје нам пред очима. Да ли је заиста мртав или само на издисају? Сопствена неподобност ми не допушта да просудим. Пошто сам тврдио да је с њим готово, спопада ме кајање: шта ако је још жив? У том случају, остављам другима, стручњацима, да утврде тачан степен његове агоније (Sioran 1968: 150).

Грађа на којој је књижевност подигнута, тврдио је Сиоран, „сваког дана је све тања“ а, на пољу прозе – јер једино проза, у Сиорановом поимању, конституише књижевност – грађа за роман је „још ужа, нестаје нам пред очима“. Посреди је, може се приметити, још једна апокалиптична констатација која, претпостављамо, проистиче из уверења да су класици – за које знамо да их је Сиоран преферирао, а посебно руски класици, попут Достојевског, чији је опус читао шест пута – исцрпели све теме о којима се ишта може рећи.

Из претходних фрагмената јасно је да је Сиоран, истовремено, желео да са књижевношћу буде свршено, како у погледу традиционалне књижевности коју је, са својим вршњацима из друштва Критеријон, желео да сруши, тако и у погледу савремене књижевности, која је исувише интимна и исувише изричита у погледу изражавања искустава која мисли да језиком може да опише и објасни. Међутим, Сиоранов однос према књижевности је, у овом фрагменту, по први пут *амбивалентан*. Очигледно је да је он покушао да открије да ли је са књижевношћу, због наводног недостатка грађе за њену производњу, свршено или је још присутна, покушавајући да преживи. Потом, када нам је открио да је књижевности, заиста, дошао крај, признао је да му књижевност недостаје, упркос презиру који је према њој осећао. Да није тако, Сиоран нам не би признао да осећа кајање јер је желео да са прозом, са романима буде готово. Оставља могућност да роман, можда, јесте жив, али одлучује да о томе у којем је „ступњу патње“ не процењује лично, већ да то препусти другима. Сиоран је био привржен књижевности, али истодобно делује чврсто у намери да је се одрекне.

Посматрано кроз призму аутопоетике, као стваралац књижевности, Сиоран страхује за статус књижевности, јер би њеном пропашћу и он сâм, односно његов лиризам био обесмишљен. Могло би се рећи да, у овом фрагменту, одлучује да суделује у књижевности, али да одлучује и да од процене књижевности опере руке. Другим речима, у терминима његовог схватања књижевности, да не кажемо теорије, која подразумева појмове, кохерентност и систематичност, у књижевности ће да покуша да потражи суштину, „срж“ искуства коју је пронашао код енглеских генија, писаца поезије која, према његовом поимању, књижевност није.

Претпоследње поглавље у *Искушењу постојања* носи наслов „Демидјург језика“ чиме се, вероватно, алудира на то да аутори, попут демидјурга, када са креацијом свог дела заврше, своје дело остављају и одлазе, одричући се одговорности за њега. Поглавље је посвећено, како би

казао Милован Данојлић, Сиорановом преперјавању са језиком, који у њему буди неспокој (а) због тога што су искуства на њега непреводива и (б) због тога што ни друге уметности нису способне да то учине. Фрагменти у поглављу „Демијург језика“ обимнији су него у претходним, а то нам открива да је, аутопоетички, Сиоран решио да прегршт пажње посвети проблему о којем је нашироко и надугачко писао још од свог првенца, *На врхуницу незнања*:

Пита ли ме неко којем бићу сам највише завидео, одговорићу без оклевања: ономе ко, одмарајући се међу речима, живи међу њима наивно, уз инстинктивно пристајање, не преиспитујући их, нити их поистовећујући са знацима, као да одговарају самој стварности или попут апсолута баченог у свакодневицу. Не би, с друге стране, требало да имам разлога да завидим човеку који их прозире, може да разлучи њихову дубину, њихово ништавило. За њега, нема спонтане комуникације са стварним; отуђен од сопственог оруђа, окован опасном самосталношћу, он достиже степен сопства који га плаши. Речи од њега беже: неспособан да их стигне, јури за њима са носталгичном мржњом и никад не нуди ниједну без подсмеха или уздаха. Иако с њима више не општи, и даље не може без њих, и баш када је од њих најудаљенији све грчевитије се за њих држи (Cioran 1968: 187).

Подсетимо ли се фрагмента у којем је Сиоран поменуо карпатске пастире и шпанске просјаче, нећемо имати нарочитих тешкоћа да увидимо да су, опет, они ти којима он највише „завиди“, а не немачким професорима и париским интелектуалцима. Да језик није тај који у њему буди тескобу, да он није тај који са речима не може да живи „наивно“, без њиховог преиспитивања, Сиоран, највероватније, не би ли поставио питање о томе коме би завидео и не би одлучио да би завидео онима који се служе језиком „вођени инстинктом“, без покушаја да у њих проникну.

Они који у речима проналазе значење, мишљења је Сиоран, за њих „нема спонтане комуникације са стварношћу“, јер *проналажењу значења претходи изналажење система посредством којег ће се то чинити*, а постојање система, познато нам је из Сиоранових ранијих дела, ма којег система мишљења – филозофије, теологије, науке – онемогућава истинско искуство стварности. Ипак, и у овом фрагменту је очигледно да је однос према језику амбивалентан: иако представља препреку у интеракцији са стварношћу, јер стварност покушава да изрази речима, те препреке не можемо да се ратосиљамо, будући да смо је, већ у детињству, усвојили и допустили да срасте са начином на који сусрећемо стварност.

У наредном фрагменту Сиоран је приступио како језику, тако и делима, као исходима примене језика, а не као исходима лиризма под принудом искустава. Самим тим, постарао се да између тих перспектива постави демаркациону линију. Поред тога, понуђен је и поглед на јединицу језика, на речи, и на то колико се ужаса у језику скрива, премда смо сигурни да га сасвим познајемо:

Нелагода коју језик у нама ствара не разликује се од оне коју стварност побуђује; празнина коју назиремо на дну речи призива ону коју видимо у стварима: две перцепције, два искуства у којима долази до раздвајања предмета и симбола, до раздвајања стварности и знакова. У поетском чину, ово раздвајање постаје фигура прекида. Инстинктивно се отргнувши од устаљених значења, од наслеђеног света и пренетих речи, песник, трагајући за друкчијим поретком, изазива ништавило очигледног, систем који види, таквим какав је. Постаје демијург језика (Cioran 1968: 187-188).

Када смо сами међу речима, онемогућени да им пренесемо и најмању вибрацију, када нам делују суве, уназађене као и ми сами, када је тишина ума

тежа од тишине предмета, спуштамо се до тачке где нас обузима ужас од властите нечовечности. Плутајући, далеко од очигледног, одједном нас обузима страва језика која нас баца у тишину – тренутна вртоглавица у којој само поезија може да нас утеши због тренутног губитка онога у шта смо сигурни и онога у шта нисмо. Отуда, то је апсолут наших *негативних часова*, не свих наших часова, већ само оних који проистичу из наше nelaгоде у свету језика (Cioran 1968: 189).

Лични доживљај језика је, према Сиорановом мишљењу, праћен *nelагодом*, као и доживљај дела која су од коришћења језика настала, због тога што градивне јединице језика и дела, речи, одликује празнина, односно, претпостављамо, посвемашна *произвољност* речи и онога што је њоме означено. Да је то посредни говори то што је Сиоран поменуо раздвајање „предмета и симбола“, питајући се, на пример, каква инхерентна веза постоји између књиге на његовом столу и речи „књига“, „book“, „libro“, „livre“ и сл. независно од тога на којем је језику реч. Стога, не би требало да је претпоставка да празнина о којој је Сиоран писао почива у произвољности. Захваљујући ауторима, у случају овог фрагмента, изгнаницима из Платонове државе, „ово раздвајање постаје прекид“, однос између предмета и речи је, поетизацијом, стилским фигурама, још удаљенији, премда се, суштински, никада није померио са почетног положај јер, заиста, ни од каквог значаја није којој ће се речју означавати неки предмет, с обзиром на то да ниједна реч ништа не говори ни о једном предмету.<sup>99</sup> Сиоран је алудирао на напор који је учињен у процесу поетизације, а који, имајући у виду исход анализе његових погледа, делује потпуно излишно, све не би ли се постало „демијургом језика“. Аутопоетички, могло би се рећи да је Сиоран устао против таквих, песничких напора јер, могуће је, више је сопства уложено у покушаје да се пронађу праве речи, него у то да се искуства изразе, на што непосреднији начин. Сваки песнички напор да се изабере стилска фигура, да се пронађу примереније именице и придеви, чини његов однос са речима све посреднијим, а према Сиорановом мишљењу, тај однос не би смео да буде другачији до непосредан.

Други део фрагмента тиче се тога да са речима, *in esse*, не можемо да остваримо никакву комуникацију, нарочито не посредством искуства којим располажемо. Са језиком се, дакле, не можемо споразумети „ни најмањом вибрацијом“, а тиме смо деградирани, јер смо, врло вероватно, били сигурни да између њих и нас постоји некаква нарочита релација, истинска повезаност онога што осећамо и оних речи које смо одабрали да та осећања опевамо. Увидом да тог нарочитог односа нема, „обузима нас одједном страва језика која нас баца у тишину“ али се, у тој патњи, предајемо поезији, која је, као производ лиризма патње, једини мелем за „тренутни губитак онога у шта смо сигурни и онога у шта нисмо“ јер, премда јесте тековина језика, који нам је, такорећи, забио нож у леђа, у њој је могуће пронаћи исцрпан покушај изражавања искустава, који у нама побуђује утеху. Посреди је, дакле, још једна инстанца амбивалентних осећања, још један сиорановски парадокс којим се, свакако, показује да Сиоран, у погледу аутопоетике, није ништа препустио случају и да је сваку перспективу на предмет размишљања претресао.

Окршај са језиком се, што се *Искушења постојања* и овог поглавља тиче, примиче крају. Преостала су два фрагмента у овом поглављу: први је посвећен онима који су пошли путем језика и последицама што, са собом, такав пут носи, док је други посвећен сигурности коју,

---

<sup>99</sup> Фердинанд де Сосир је, још на предавањима која је држао у Женеви у периоду од 1877. до 1906. године, тврдио да је значење у потпуности произвољно, да „не зависи од референце на свет, па чак ни од идеја“. Ту тврдњу поткрепио је аргументом „да би, кад би ствари и појмови које језик именује већ постојали изван језика, речи имале своје тачне еквиваленте у свим другим језицима, па би превођење било једноставно“, што је „врло далеко од истине“ (Belsi 2010: 14). Де Сосиров курс из опште лингвистике, који је, постхумно, послужио да би се саставило дело идентичног наслова, послужио је као полазна основа за пострструктуралистичка преиспитивања процеса стварања значења.

само на први поглед, проналазимо у језику. Претпоследњи фрагмент овог поглавља гласи овако:

Из противречних разлога, језик се исплати само вулгарнима и песницима; уколико добијемо тако што нас речи успављују или тако што се с њима натежемо, прихватамо, с друге стране, изван ризик да их испитамо не бисмо ли открили њихову превару. Човек који тако чини, који се надноси над њима, који их анализира, досеже тренутак у којем их ублажава, преображава у сени. Због тога ће бити кажњен, јер дели њихову судбину. Изаберите било коју реч, поновите је неколико пута, загледајте је: нестаће и, као последица, нестаће нешто у вама. Изаберите још неку и поновите поступак. Постепено ћете досегнути кулминацију у којој постајете стерилни, антиподи демијурга језика (Сioran 1968: 190).

Служење језиком, судећи по Сиорановом схватању, са собом носи последице. Наиме, до последица не би дошло да се појединац није одлучио да отпочне са бригом о речима, са њиховом анализом, које подразумевају да је том процесу посвећено прилично пажње. С обзиром на то да нам је познато да су речи „празне“, јер су сасвим произвољне, без ичега суштинског између њих самих и феномена на који упућују, неминовно је да ће се доћи до тога да ће, кад-тад, речи изгубити првобитну вредност коју су за проучаваоца имале када је са послом почео; преобратиће се „у сени“, истаћиће се, значења ће нестати, биће сведене на скуп словних знакова. Такав увид са собом носи ужас да ће и сам проучавалац постати „сен“, да ће се испразнити тако што ће своја искуства, о којима је донедавно могао да мисли посредством језика, сада постати немушта, неодгонетљива и, тиме, неупотребљива, иако нипошто безвредна. Мада, уколико проучавалац, песник, ни на који начин не може да их улови, јер увидео је да је језик шупаљ, и сам предмет ће му изгубити вредност. Примера ради, драги камен ништа не вреди особи која и не зна да је то драги камен и која не уме да га избурси или нема чиме да га избурси. Тако, песник, када је изабрао „било коју реч“ и поновио је у неколико наврата, поближе је погледао, увиђа да је празна и, тиме, део њега постаје празан. Настави ли у том правцу, постаће „стерилан“, супротност демијурга језика, јер више неће имати предиспозицију да их ствара и потом их препусти самима себи.

Други фрагмент, претходном сродан јер посвећен је онтологији речи, а којим се поглавље „Демијург језика“ затвара, гласи овако:

Своју сигурност не црпимо из речи, нити нарушавамо њихову сигурност, а да једном ногом не крочимо у амбис. Њихова ништавност проистиче из наше. Пошто више нису сједињене с нашим умом, стиче се утисак да нам никад и нису служиле. Постоје ли? Поимамо њихово постојање а да га не осећамо. Каква је то усамљеност у којој нас остављају, и где их напуштамо! Слободни смо, истина је, али жалимо за њиховим деспотизмом. [...] Све нестаје, све се упија. Куда побећи, како побећи од инфинитезималног? Материја се комеша, одбацује своје димензије, празни... Али наш страх се шири, испуњава простор, служи нам као свет (Сioran 1968: 190-191).

Сиоран нас је подсетио да своју сигурност не можемо да црпимо из нечега ништавног, а покушамо ли да је црпимо из речи, нужно ћемо се затећи, метафорички речено, једном ногом у ничему. Он је, такође, подсетио на то да између наших искустава и речи не постоји релација која их уједињује, а из тога произилази утисак да нам речи, никада, ни нису биле од користи. Самим тим што смо свесни да језиком *можемо* да се служимо, не имплицира *да осећамо да можемо* то да предузмемо. Уколико недостатак осећања према језику доведе до његовог

напуштања, долази до тога да ће искуства остати неизражена, а због навике да је језик *ту*, надхват руке, иако је постао бескористан, наступају усамљеност и ослобођење. Опет су посредни амбивалентна осећања, а о томе сведочи и реченица: „Слободни смо, истина је, али жалимо за њиховим деспотизмом“, за укалупљеношћу у систем језика у којем смо, као незналице, непрестано, морали да трагамо за примеренијим речима којима бисмо изразили оно што нам је на уму и на срцу, премда за такве поступке никада није постојао ни најмањи основ. Немогућност да се изразимо – истог изражавања због којег би се, написао је једном Сиоран, човек хлеба одрекао – поступно, доводи до потребе да побегнемо од онога што у нама копни, а недостатак простора за бекство доводи до свеprisутног страха. Посматран кроз призму аутопоетике, овај фрагмент, могућно је, сведочи о томе да је Сиоран, јасно, свестан тога да је језик произвољан – што, у коначници, може да значи да ништа, ни о чему не можемо рећи, нити му приписати значење – али да му је потребан јер, као писац, нема другог начина да се преда преко потребном лиризму. Притом, податак да је језик „празан“ погађа га прилично тешко, а то га је подстакло на неколицине фрагмената у којима се притиска који то знање прави лиризмом лишава.

Последње поглавље у *Искушењу постојања* у којем смо, само у једном, подугачком фрагменту, пронашли аутопоетичку референцу Сиоран је насловио „Изван речи“. На први поглед, чини се да је фрагмент, једноставно, завршно разматрање, јер у њему је Сиоран навео кључне поставке својих приговора језику, писању, писцима, њиховом поносу и књижевности. Присутна је, такође, парадоксалност која проистиче из конфликта истовремене привржености језику и његовим тековинама и презира како према томе, тако и према сопству које, у недостатку начина да се изрази, посеже за лиризмом.

Док год смо затворени у књижевности, поштујемо њене истине и бавимо се њиховим отеловљењем, тапацирамо њихову ништавност. Жалосно стање, вероватно. Али има и горе: надилазити те истине, а ипак не досегнути истине мудрости. У ком правцу поћи? У којој се области ума скрасити? Нисмо више књижевници; али ипак пишемо, иако презиремо израз. Сачувати крихотине овог позива, у недостатку храбрости да се од њега одвојимо, јесте амбивалентан положај, чак и трагичан, о којем мудрост ништа не зна, јер мудрост се састоји управо из одважности да се искорени сваки позив, књижевни или ма који други. Онај ко је имао ту несрећу да се зарази Књижевношћу заувек ће задржати фетишизам фразе, некакво сујеверје од којег само речи имају користи. Потшо располаже даром који запоставља или којег се плаши, започеће подухвате или дела у која не верује, нужно осуђена на пропаст, кваритељ заглављен у процепу говора и тишине, јадно створење које претендује на славу Празнине која није доступна ономе ко се изрази или веже за њено име. „Прави живот“ налази се изван речи.

А ипак, реч се мрачи, заповеда нам: нисмо ли досад отишли толико далеко да се постарамо да сâм космос из ње изрони? Нисмо ли своје порекло поистоветили са брбљивошћу, импровизацијама бога који понавља исте реченице? Свести космогонију на говор, уздићи језик до оруђа Постања, приписати своје порекло илузорној древности Речи! Књижевност, увиђамо, сеже далеко у прошлост, јер се ми (којима застрањивања никад не мањка) нисмо плашили да је прикачимо за прве трзаје материје (Sioran 1968: 194-195).

Књижевно стварање, природно, са собом носи то да су прихваћена поједина начела од којих се, пре почетка, мора поћи. Сиоран је мишљења да се, тиме, перпетуира ништавност тих начела, чији је корен у ништавности језика. Наравно, трновит је пут до увида да је језик

ништаван, а да би се до тога дошло, Сиоран је истакао да је потребно, најпре, прихватити та начела, што је еквивалент прихватања да лажемо сами себе. Амбиваленција постаје присутна у часу када се аутор, који је давно прегазио праг лиризма, посвећује писању и увиђа да је језик ништаван, али да му нема друге до да пише те, због тога, почиње његов самопрезир. Сиоран је, такође, мишљења да ће потенцијални аутор „који је имао ту несрећу да се зарази Словом“ вазда „гајити фетишизам фразе“, будући да ће, одавно за то знамо, осетити олакшање и додир нестајања који долази са лиризмом, са исповешћу својих искустава. Испоставља се да ће *осећај растерећења*, о којем смо читали у претходним Сиорановим књигама, бити тај који ће пресудити у корист писања, премда су нам позната сва самозаваравања у вези са њим, укључујући и последице попут уласка у историју. Ипак, Сиоран делује дужан да нам понови да су посредни самозаваравања и да нас подсети да „прави живот“ почива „изван речи“.

Лиричар, потенцијални аутор који је потенцијал својих искустава решио да преточи у речи, постаје њихов сужањ, јер „реч се мрачи, заповеда нам“, диктира нам да направимо избор између њих и покушамо да убедимо себе да, сасвим сигурно, *нека од њих* носи значење онога што осећамо. У тим покушајима, мишљења је Сиоран, отишли смо толико далеко да смо и порекло света и свега приписали речи. Не стоји ли у *Новом завету*, у „Јеванђељу по Јовану“: „У почетку беше Реч...“? Сигурни смо да је Сиоран алудирао на тај новозаветни стих када је казао да је човек из језика извео и сам свемир у којем се затекао. Уколико у језику почива почетак универзума, то значи да јој ништа није претходило и да смо, у том случају, свакако  *принуђени* да се њоме служимо, а писци су, поносни на своја дела, тиме и почаствовани.

### 3.8. ИСТОРИЈА И УТОПИЈА

У књизи која је уследила четири године након *Искушења постојања*, под насловом *Историја и утопија (Histoire et Utopie, 1960)*, Сиоран је претежно писао обимније фрагменте, у којима се – приметио је и прикладно срочио Милован Данојлић – „страхота постојања не разматра са становишта филозофије, већ у контексту историјских збивања“ и у којој је увидео да искушења на нивоу друштва и култура „само понављају лудости и тежње појединаца“ (Данојлић 2019: 137; в. Sioran 2009). Књига *Историја и утопија*, за наш рад, неће бити од значаја, будући да у њој нема аутопоетике.

### 3.9. ПАД У ВРЕМЕ

*Пад у време (La Chute dans le temps)* публикован је четири године после *Историје и утопије*, 1964. године и посвећен је, превасходно, промишљању о томе да је човек своја убеђења и знања, у суштини, утемељио на „привидима“, „илузијама“, на другим убеђењима која ничим нису поткрепљена. За разлику од схватања изнесеног у *Искушењу постојања*, које се тиче тога да се у историју упада лиризмом, чином естетизације личних искустава, у *Паду у време* Сиоран је пад у историју приписао човековој потреби да почне да се бави собом, као бићем. „Бавити се собом је већ лоше“, написао је на почетку, у поглављу „Дрво живота“, „бавити се врстом, ревно попут каквог манијака, још је горе: то значи дати произвољним јадима интроспекције објективну основу и филозофско оправдање“ (Сиоран 2008: 5). У *Паду у време*, због приоритета који је дат другим темама, аутопоетике има тек у два наврата, у два дужа фрагмента.

У првом фрагменту, пажња је посвећена писцу који се, својим лиризмом, прославио и последицама које са том славом долазе. У терминима аутопоетике, претпостављамо да је Сиоран настојао да нас упуту у *патњу* која у писцу почиње да ниче због притиска славе; да

нас упуту у негативне последице лиризма, не остављајући простора за оне позитивне, а могуће и да би потенцијалне ауторе разуверио да лиризам доноси само добробит.

Који писац стекавши одређену славу не почне на крају због ње да пати, да осећа нелагодност што је познат или схваћен, што има публику, ма колико она била ограничена? Љубоморан на своје пријатеље који безбрижни уживају у удобности скровитости, потрудиће се да их из ње извуче, да поремети њихов спокојни понос, како би и они доживели муке и зебње успеха. Да то постигне, било које лукавство ће му изгледати оправдано. Отада ће њихов живот постати кошмар. Он им додијава, подстиче да пишу и да се показују, супротставља се њиховој тежњи за тајном славом, највишим сном нежних и безвољних. Пишите, објављујте, понавља им јаросно, бестидно. Несрећници то и чине, не сумњајући шта их чека. Једини он то зна. Он вреба, хвали њихова стидљива бунцања силовито и претерано, с топлином бесомучника, па да би их брже стровалио у бездан актуелности, открива или измишља њихове обожаваоце и ученике, подстиче гомилу читалаца, свеприсутних и невидљивих убица, да их прати. После извршеног недела, смирује се и нестаје, задовољан призором својих штићеника које муче исте муке и исти стид као и њега, стид и муке које добро сажима исказ не знам више ког руског писца: „Човек би могао полудети, при самој помисли да је читан.“ (Сиоран 2008: 27)

Поставивши питање о томе *који* писац „стекавши одређену славу не почне на крају због ње да пати“, Сиоран је, сасвим сигурно, настојао да нам поручи да нема тог писца код којег патња због славе *није* случај, у ма којем виду да је о њој, патњи, реч. Сиоран је, потом, понудио пример начина да се са том патњом носи. Начин је, наиме, суштински, сличан лиризму у маниру у којем је његова функција да се патња каналише изван патника, да се она обелодани свету. У фрагменту, писац својим пријатељима завиди на слободи коју, као читаоци, не-писци, поседују, јер не морају да подносе терет тога што имају публику која их глорификује, тврди да је у стању да проникне у дела и да је „схватила“ шта је, делом, писац желео да поручи у најширем смислу – о животу, стању у друштву, љубави, смрти, себи самом и сл. Бити познат значи бити под лупом публике, независно од контекста и начина на који је неко посматран и праћен. Стога, притисак који производи патњу ствара *публика*.

Писац, из тог разлога, жели да своју патњу подели са пријатељима, али тако што ће их навести да и сами постану предмет интересовања извесне публике. Задовољство, потом, постиже када је његов наговор прихваћен, када су се и његови пријатељи прославили и почели да пате, јер је, тиме, са њима своју патњу поделио, а да о њој није рекао ни речи. Поделио ју је јер, тек у тренутку када није једини који осећа притисак славе, када га осећају и они који су му блиски, може да рачуна на то да ће они, сада, моћи са том патњом да се саживе, као и он са њиховом. Исто је посредни и са лиризмом, јер унутрашња превирања, утисци и искуства, подељени су посредством медијума који други могу да покушају да протумаче – боје, звукови, текст и сл.

Сиоран нас је, заправо, навео да закључимо да њему, као преносиоцу поруке аутора, прихватање и препознавање код публике ништа не значи, али није нас навео да закључимо и зашто је то посредни, макар не у аутопоетичким сегментима свог стваралаштва. Међутим, јасно нам је да је, у извесној мери, морао бити свестан *шта значи бити славан* и исто то осетити, јер није нарочито смислено закључити да је о притиску који са славом стиже, о патњи која проистиче положаја под будним оком публике, могао писати без и најмањег сусрета са тим.

Други фрагмент у *Паду у време* подсећа нас на Сиоранове погледе на књижевност, као парадигму производње фикције, које је јасно представио у *Искушењу постојања*. Разлика је,

пак, у томе што је у *Искушењу постојања* акценат био на томе *шта* је књижевност, а не шта би она, оном ко је производи, требало да значи и на каква би осећања требало да га подстакне. То видимо у наредном фрагменту:

Ништа не подстиче као преувеличавање ситница, одржавање лажних супротности и расплитање сукоба тамо где их нема. Кад бисмо то себи ускратили, уследила би општа јаловост. Само је илузија плодносна, једино је она *врело*. Захваљујући њој човек ствара, *рађа* (у сваком смислу) и прилагођава се сну о разноликости. [...] Што се више укорењујемо у привиде, плодноснији смо: сачинити једно дело значи пригрлити све неспојивости, све фиктивне супротности којима се заносе немирни духови. Писац би, боље него ико, морао да зна шта дугује привидима и обманама, да добро пази да не постане равнодушан према њима: ако их занемари или разоткрије, самог себе онемогућава, укида своју грађу, нема више чим да се бави. А ако се затим окрене апсолутном, ту ће у најбољем случају пронаћи насладу у отупелости (Сиоран 2008: 111).

Према Сиорановом мишљењу, ништа појединца „не подстиче као преувеличавање ситница“, при чему је, сетимо се, „преувеличавање ситница“ синтагма са којом смо се раније сусретали када је, у Сиорановим књигама, било речи о темељу на којем је књижевност подигнута. У фрагменту је тај темељ приказан нешто детаљније, јер оно што „подстиче“ је и „одржавање лажних супротности и расплитање сукоба тамо где их нема“, у намери да се, од тога, направи наратив, прича коју ће потенцијални аутор или аутор, прегазивши (поново) праг лиризма пустити из себе и, тако, растеретити себе патње која проистиче из самотног подношења свог искуства. Фрагмент, који је само један од оних у којима је Сиоран критиковао књижевност, заправо представља наговештај сложених схватања о књижевности, својеврсне *антифилозофије књижевности*. Самим тим што је Сиоран писао књижевне фрагменте усмерене против књижевности он је схватао да је књижевност „могућа, тачније, књижевни текст је могућ, само ако, као и антифилозофија, преко онога што чини, преко произвођења дискурса (то важи и за антифилозофију и за књижевност), ствара могућност за опирање чину, чину стварања текста“, којем је Ниче приступао као „дељењу историје надвоје“, а Витгенштајн као „етичком терету“ (Kordić 2013: 21).

Сиоран нас је, такође, подсетио да је могућност лиризма непроцењива јер, да ње нема, „уследила би општа јаловост“, под којом би могло да се подразумева пустошење духа у оном смислу у којем, без изражавања, дух би сâм себе, немогавши да се носи са својим искуствима, пре пристао да га она опустоше него да покуша да заузда тај „апсолут“ који у себи носи. Све дубље понирање „у привиде“, држи Сиоран, довешће до „плодноности“ будући да, у том случају, бројним „неспојивостима, свим фиктивним супротностима“ може да се, такорећи, прогледа кроз прсте и допусти да функционишу у фиктивном контексту, једином у којем би то било могуће. Из тог разлога, писац, „боље него ико“, познаје вредност „привида и обмана“, јер из њих црпи инспирацију за лиризам, што их чини његовим предиспозицијама, деривираним из искустава. Притом, Сиоран је нагласио да је, за продужетак пишчевог рада, потребно да писац ни у једном тренутку не увиди – или, увиди ли, не прихвати – да је реч о „привидима и обмана“, јер оне су те које га снабдевају грађом, уколико је неспособан да увиди да су, заправо, искуства, унутрашњи „апсолут“ тај који то чини. Дође ли до тога да писац увиди да су његови „привиди и обмане“ деривати искуства, а потом и да се писац, у потрази за инспирацијом, окрене њима, наићи ће на отупелост, јер се лиризам старао да он, са сваком речју, „трули“, „нестаје“.

У *Паду у време*, као што смо имали прилику да приметимо проучавањем потоњих фрагмената, Сиоран нам је понудио две не нарочито обимне допуне аутопоетици. Док се прва



тиче осећања која се у писцу буде као последица лиризма, друга се тиче предиспозиције за остајања плодноним лиричарем, при чему би се друга могла довести у везу са основном поруком коју је покушао да пренесе овом књигом, а то је да су погледи на свет, а самим тим и процес сазнања и резонување о ма којој теми, подигнути на „привидима и обманама“, на дериватима искуства, а не на самим искуствима.

### 3.10. ЗЛИ ДЕМИЈУРГ

*Зли демијург (Le Mauvais Démiurge)* појавио се пет година после *Пада у време*, 1969. године и са собом понео први, експлицитни показатељ да је свој светоназор Сиоран градио на сегментима гностичке мисли, о чему сведочи и сâм наслов књиге. У овој књизи аутопоетике нема у обиљу, нити се сви фрагменти које смо из ње издвојили директно односе на аутопоетику. Садрже, заправо, сегменте Сиоранових медитација о идејама, настанку дела, постизању слободе израза у писању, па и о значењу жеље за славом.

Аутопоетичку анализу почећемо проучавањем фрагмента у којем је Сиоран забележио једну замисао о слави, а коју бисмо могли да повежемо са замислима из *Искушења постојања* и *Пада у време*. Тај фрагмент гласи овако:

Желети славу значи радије умрети презрен него заборављен (Sioran 2019: 83).

Жеља за славом, свакако, може да буде један од мотива за одлучивање на лиризам, али Сиоран се, у овом фрагменту, није тиме бавио. Напротив, бавио се *значањем* те жеље и довео је у везу са последицом лиризма, а то је постанак одредницом у историји. Према његовом мишљењу, желети славу еквивалент је жељи да се постане цигла у зиду историје, што је, природно, супротно од жеље да будемо заборављени. Снага жеље за славом је, притом, толика да би чак и презир био прихваћен као пут који ће довести до тога да се ступи у историју, што значи да се, зарад стицања славе, средства за то не бирају. У контексту књижевности, књига која је завредила презир својих читалаца биће упамћена као презрена књига, а не заборављена, јер заборав би, примера ради, могао читаоца да наведе на то да ту књигу, макар, поново прелиста и подсети га због чега је књигу презрео.

Освртом на Сиоранова рана остварења, присећамо се да је лиризам повезивао са биологијом. У *Злом демијургу*, ту тезу је поновио, али у контексту мисли и стања у којем се тело налази, а које се не би могло назвати здравим:

Све наше мисли зависе од наших бољки. Ако неке ствари и разумемо, заслуга за то припада искључиво нашем лошем здрављу (Sioran 2019: 84).

Под претпоставком да потенцијални аутор или аутор болује од одређене болести, порекло његових идеја је, држао је Сиоран, у патњи која га, због последица његовог неповољног здравственог стања, мори. Идеје су, потом, препуштене мислима, а мисли се оформљују и флукутирају у складу са патњом. Чак и уколико појединац дође до потенцијалних увида, за то је заслужно „лоше здравље“, које је у корену њене или његове патње. Из тога се може извести закључак да је, у процесу лиризма, тај процес у целости препуштен на милост и немилост „нашем лошем здрављу“, а не неком другом фактору.

Следећи фрагмент понукаће нас да се подсетимо Сиоранових сукоба са језиком, с тим што је тај сукоб, сада, усмерен на индиректну критику постојећег језика, који је несамерљив са нашим искуствима.

Сањам о језику чије би речи, попут песница, ломиле вилице (Sioran 2019: 84).

Сиоран језик критикује јер је принуђен да сања о језику који може да изрази његово стање духа, а не да се сведе на пуку производњу речи којима се покушава укалупити то стање духа у метафоре, фразе, именице, глаголе, придеве и сл. Сиоран је мишљења да језик није медијум посредством којег, заиста, можемо изразити своја искуства, те је стога препуштен сну у којем речи новог језика, који је самерљив са искуством, *могу* да пренесу аутентичност и сировост искуства. О томе сведочи сан о језику чије речи „попут песница“ ломе вилице, односно имају предиспозицију и потенцијал да имају исти набој као чин у којем песнице ломе вилицу.

Фрагмент који следи повезан је са претходним, будући да почива на премиси да дела настају захваљујући присуству и пролону негативних доживљаја, попут „немира и неутешности“, а који *могу* бити производ болести од које аутор пати.

Дело не може да настане из равнодушности, па чак ни из ведрине, те прочишћене, довршене, победничке равнодушности. Усред највећег искушења са изненађењем откривамо колико је мало дела способних да нам пруже мир и утеху. Како би и могла, кад су и сама плод немира и неутешности? (Sioran 2019: 94).

Сиоран је, дакле, мишљења да уметничко дело не може да проистекне из осећања „равнодушности, па чак ни из ведрине“, која би била врхунац равнодушности, јер подразумева да ни на шта није обраћена пажња изузев на извор задовољства, који је до ведрине довео. Спрам равнодушности и ведрине стајала би, свакако, онеспокојеност и огорчење, патња и томе слично, производи доживљаја да нешто није у реду, да ли са субјектом који доживљаје има, да ли са спољашњим светом. Стога, осећања која у потенцијалном аутору или аутору ослобађа болест или уверење да нешто није у реду са спољашњим светом или у њему, доводи до стварања уметничког дела. Еуђен Симион је приметио да, у Сиорановим фрагментима, „све започиње од једног пароксизма негативних стања, од егзалтације у одбијању. Али, још једном, која то бескрајна жеља постоји у овој негацији света, какава [*sic!*] виталност младог бога у овој игри с ништавилем!“ (Simion 2004: 75). Дакле, чак и „мало дела способних да нам пруже мир и утеху“, сматрао је Сиоран, настало је као „плод немира и неутешности“, а то би требало да говори у прилог тврдњи да је корен све уметности управо у тим осећањима.

Предстојећа два фрагмента посвећена су схватањима која је Сиоран, како у овом, тако и у претходним делима, имао о инспирацији – примера ради, из *Силогизама горчине*, да рађањем идеје нешто у нама „трули“ и, из *Кратког прегледа распадања*, да идеје, „агонијом израза“, увену.

Сваки зачетак идеје одговара неком приметном оштећењу ума (Sioran 2019: 94).

Свака се плодна идеја претвори у псеудоидеју, изроди у веровање. Једино јалова идеја задржава статус идеје (Sioran 2019: 108).

Први фрагмент значењски је готово идентичан оном из *Силогизама горчине*, јер се у њему тврди да, формулацијом идеје, негативна промена наступа у појединцу: један делић ње или њега умире, нестаје, трули или, пак, њен или његов ум претрипи оштећење. Формулација идеја, поновљено нам је, ни на који начин није за човека позитивна, јер посреди је изражавање искуства језиком, а то га удаљава од суштине искуства и узима му сегмент унутрашњег „апсолута“, „богатства“.

Други фрагмент нарочито је занимљив и за Сиоранову аутопоетику значајан јер, пажљивим приступом, долазимо до детаљне прогресије од идеје до формулисане идеје, која са идејом, речено је у фрагменту, заправо нема ничег заједничког. Наиме, плодна идеја би, јасно, била она коју особа још није формулисала, на ма који начин – словима, бојама, звуком, обликом и сл. – и за чије присуство се и не зна, под условом да уопште постоји. Но, чином формулисања идеје, након што је она откривена, она се већ удаљава од свог изворног облика, чиме постаје „псеудоидеја“ или лажна идеја, а то нам, изравно, сугерише да је дошло до *неадекватног преображаја садржаја* посредством неког од медијума на располагању, дакле, језика, замишљања слике, звука или облика. Последњи корак, мишљења је Сиоран, јесте формирање веровања које, претпостављамо, може да се постара за то да појединац пређе праг лиризма, јер верује да је у стању да идеју изнесе. То веровање би означавало последњи стадијум у удаљавању од изворне идеје и, због тога, Сиоран је изнео мишљење да „једино јалова идеја задржава статус идеје“, будући да никада неће бити проћи кроз процедуру формулације.

Последњи фрагмент који смо из *Злог демијурга* издвојили повезан је са погледом на који смо наишли у *Паду у време*, а који се тиче писца који су стекли славу. Фрагмент пред нама бисмо, заправо, пре повезали са цитатом који је Сиоран навео на крају свог фрагмента, а који се приписује неком руском писцу: „Човек би могао полудети, при самој помисли да је читан“. Поводом притиска који производи чињеница да је неки аутор читан, Сиоран је изјавио:

Једино писац без читалаца може себи да дозволи луксуз искрености. Он се не обраћа никоме: у најбољем случају себи (Sioran 2019: 112).

Из наведеног се може извести закључак да, за разлику од писца без читалаца, писац *са* читаоцима – другим речима, писац који се прославио – себи *не може* „да дозволи луксуз искрености“. Разлог за то, претпостављамо, почива у премиси да познати писци, не би ли и даље били познати, не могу да напишу оно што им, такорећи, лежи на срцу, него само оно што публика *жели*, што публика очекује да ће они написати не би ли, у њој, произвели утисак који је, претходно, довео до тога да постану читани. Из тог разлога, не би ли се постигла искреност у процесу лиризма, када се појединац већ на то одлучио из себи познатих разлога, потребно је да „се не обраћа никоме“, а „у најбољем случају себи“.

### 3.11. О НЕЗГОДИ ЗВАНОЈ РОЂЕЊЕ

*О незгоди званој рођење (De l'inconvénient d'être né)* из 1973. важи за Сиоранову најпознатију књигу, која је 2020. године стекла статус модерног класика познате британске издавачке куће Пингвин (енгл. Penguin Modern Classic). Ова књига, у односу на оне које су јој претходиле, представља врхунац Сиоранове сложене антинаталистичке мисли, али и песимизма, јер у њој је писао о патњи која је својствена свакоме ко се родио и о односу те патње са самим постојањем, другим људима, богом итд. У овој књизи је, поред тога, понудио прегршт аутопоетичких референци које се тичу скоро свих схватања о којима је дотад писао, укључујући и схватања из књиге *На врхунцу незнања*.

Аутопоетички фрагмент на који смо најпре наишли тиче се лиризма:

Ако одбацимо лиризам, брљање по хартији постаје мучење: чему уопште писање којим би се *тачно* рекло оно што имамо да кажемо? (Сиоран 2018: 14).

Да ли је посредни лиризам патње или лиризам произашао из љубави или радости, на који је потенцијални аутор или аутор нагнан нагомиланим искуствима која не може да држи у *себи* и

за себе, не може се тачно одредити. Премда нам је познато да је Сиоран, у *Злом демијургу*, навео да једино из лиризма патње проистичу дела, из „немира и неутешности“, нема потребе да се тог начела држимо и у случају потоњег фрагмента, јер оно што је у тексту изричито јесте да без лиризма „брљање по хартији постаје мучење“, мукотрпан процес за писца, који се упира да произведе текст. С друге стране, Сиоран је лиризам сместа довео у питање – питавши: „чему уопште писање којим би се *тачно* рекло оно што имамо да кажемо?“. Мишљења смо да се ова реченица може протумачити на најмање три начина: **(а)** Сиоран нам је сугерисао да је лиризам једино писање „којим би се *тачно* рекло оно што имамо да кажемо“, **(б)** Сиоран у писање којим се *тачно* могу изразити искуства сумња, јер посреди је служење језиком, на који се не могу тачно, или икако друкчије, превести искуства, **(в)** Сиоран је мишљења да нам писање уопште и не треба јер би искуства требало да држимо даље од искушења да постанемо лиричарима.

Наредни по реду фрагмент посвећен је поводу за писање књига, са којим се досад, у Сиоровом делу, нисмо сусрели на овај начин, у маниру охрабрења да се то чини:

Књиге би требало писати искључиво да бисмо у њима рекли ствари које се не усуђујемо никоме да поверимо (Сиоран 2018: 26).

Сиоран нас је, дакле, навео да се латимо пера искључиво уколико смо наумили да покушамо да искуства, којих се сувише стидимо да бисмо их некоме поверили, чак и својим најближима, поетизујемо. Тиме, познато нам је из проучавања теорије књижевности, публика неће моћи да докучи да ли је посреди лично искуство аутора или плод њене или његове уобразиље. Аутор дела би, писањем и публикавањем, са светом поделио предмет свог стида и, тако, потврдио сврху свог лиризма, али по цену пражњења извесних искустава и личног „нестајања“, због сваке речи коју је написао.

У *Искушењу постојања* Сиоран нам је, у апокалиптичном маниру, до знања ставио да је сасвим сигуран да је, данас, равно немогућем писати о теми које се, пре тога, ниједан књижевник није дотакао. Порицао је књижевност јер је, између осталог, био мишљења да фикционализација – која подразумева формулисање идеја посредством језика – и читаоце и аутора удаљава од стварног стања ствари и чини аутора посебним, јер он је своје јаде поетизовао, чиме се издвојио од осталих који то нису на себе преузели. У овом фрагменту, пак, писао је о мерама које морамо преузети да би се створила књижевност, упркос томе што „књижевна оригиналност више није могућа“:

Никаква књижевна оригиналност више није могућа, уколико се не мучи језик, уколико се он не мрви. Другачије стоје ствари уколико се задовољавамо да изразимо идеју као такву. Ту се налазимо у једној области у којој се захтеви нису изменили још од предсократоваца (Сиоран 2018: 28).

Не би ли се било оригиналним, оно што се мора предузети јесте да се „мучи језик“, да се „мрви“, односно да се њиме аутор служи како се њиме, досад, други аутори нису служили. Фрагмент нам, нажалост, не говори о каквом је конкретно „мучењу језика“ и „мрвљењу“ реч, нити су нам понуђени примери. Ипак, јасно је да је Сиоран навео да је, за оригиналност, нужна иновативна употреба језика, не остављајући, притом, простора за икакав наговештај о црпљењу инспирације из искустава. Није немогуће да „мучење језика“ о којем казује, као и ма који лиризам, посеже за искуствима. С друге стране, о „мучењу језика“ Сиоран је писао у контексту *одсуства* лиризма: „Ако одбацимо лиризам, брљање по хартији постаје мучење“ (Сиоран 2018: 14). Фрагменти су индивидуалне књижевне творевине и није нужно да једни представљају објашњења других и обратно, па ни у случају аутопоетичке анализе, у којој је не само могуће, већ и *потребно* доводити у везу различите делове – реченице, пасусе, па и поглавља – једног, него и осталих, за анализу адекватних књижевних дела истог аутора, јер

„текст који у себи садржи слој аутопоетике на појединим местима показује да и његов сопствени свет може бити довољан за плетење међутекстуралних односа. Другим речима, кад почне успостављање интертекстуалних веза, аутопоетички превреднован текст најпре то чини са самим собом (в. Perišić 2007: 134-137; 141). Ипак, „мучење језика“ и „мрвљење“ ће остати делимично објашњено, јер за објашњење немамо још грађе на коју бисмо се, при тумачењу, ослонили.

Што се другог дела фрагмента тиче, Сиоран је мишљења да, за „изражавање идеја као таквих“ није потребно „мучити језик“, јер идеје, по свему судећи, од потенцијаног аутора или аутора не изискују оригиналност у процесу лиризма. С друге стране, није нужно да идеје изискују и неоригиналност, у смислу у којем се под њом подразумева плагијат. Мишљења смо да је вероватније да је Сиоран настојао да истакне да је, за изражавање идеја, пре свега, потребно да се појединац *не устручава* при изражавању, да не брине о оригиналности, већ о обелодањивању онога што се у њему открило. У терминима аутопоетике, Сиоран је покушао да предочи да је, пре, вољан да изрази идеју на који год начин мисли да ће она најверније бити изражена, а не да „мучи језик“ не би ли његово дело могло да се држи за оригинално. Наравно, када у виду имамо да је Сиоран, за живота, био највећи стилиста француског језика, али и изузетно оригиналан аутор, неминовно ћемо се запитати о томе да ли, заиста, истовремено није „мучио језик“, чиме је досегао оригиналност коју је књижевности порицао без „мучења језика“, и истанчано и изравно изразио своје идеје.

Понављање тема о којима је писао је, очигледно, одлика Сиорановог опуса. Међутим, премда делује да се теме, тек тако, понављају, посреди је, заправо, минуциозно надограђивање сваке од њих, макар и незнатно. Тиме, могло би се рећи, Сиоран, сваком приликом у којој је писао о теми о којој је, увелико, било речи, постаје све прецизнији и свеобухватнији. У следећем фрагменту, Сиоран се, тако, поново посветио недостатности језика, али пишући из перспективе у којој жали што је човек, уопште, дошао до биолошких предиспозиција да се језиком служи.

Када бисмо се могли вратити иза појма, писати на нивоу смисла, бележити најсићушније промене оног што додирујемо, чинити оно што би чинио неки гмизавац када би се дао на писање! (Сиоран 2018: 28).

За Сиорана би се могло рећи да је све само не подржавалац процеса еволуције човека, јер мишљења је да, тиме, човек ништа добро није добио. Наиме, самосвест човеку није донела ништа до могућности да пати, а ту могућност додатно поткрепљује немогућност да несметано, директно изрази своја искуства помоћу језика који је, временом, постао преовлађујући чинилац комуникације. У том смислу, питање које Сиоран, сасвим сигурно, поставља, гласи: Из којег смо разлога морали да дођемо до језика када њиме не можемо да изразимо себе? У фрагменту, жалећи због несамерљивости језика и искуства, Сиоран жуди за повратком у стање „иза појма“, пре него што смо ишта прецизирали, дефинисали, сместили у нарочит систем. Потом, жуди за писањем „на нивоу смисла“, не на нивоу естетике, за писањем без стила, којим би се изражавало само сирово искуство, искрена пројекција интроспекције. Пример који је за то понудио јесте писање за каквим би посегнуо „неки гмизавац када би се дао на писање“, а то нам говори у прилог тумачења према којем би језик, а потом и писање, требало да буду способни да изразе непосредно, као и да би писци требало да пишу непосредно, без станке у којој би стилизовали и, тиме, и читаоце и себе дистанцирали од искуства које настоје да поетизују.

Познато нам је да је, у Сиорановој перспективи, књижевност продукт својеврсне мегаломанске поетизације „бездначајних ситница“. Не би ли допунио своју перспективу и показао да, у њој, ипак има разумевања за књижевност, Сиоран је написао:

Суштинска вредност неке књиге не зависи од значаја њене теме (иначе би теолози убедљиво победили), већ од начина на који се приступа случајном и безначајном, од начина на који се господари трицама и кучинама. *Суштинско* није никад захтевало ни најмањи таленат (Сиоран 2018: 29).

Кад је о књигама реч, Сиоранова аксиологија утемељена је, дакле, на уверењу да тема којој је књига посвећена, заправо, нема никакву вредност. Књига, да би почела да се сматра вредном, морала би да буде огледало напора који је аутор уложио у лиризам усмерен према „случајном и безначајном“ и „трицама и кучинама“, то јест према баналним појединостима од који се састоји свакодневица. Познајући начин на који је Сиоран, досад, у својим делима посматрао књижевност, могли бисмо да кажемо да би књига стекла статус вредне уколико би се о „случајном и безначајном“ писало позивајући се на искуства, посредством лиризма, а не „мучења језика“ – **(а)** што у смислу не позивања на искуства, **(б)** што у смислу покушаја да се језик „мрви“, да се користи на начин на који га други аутори претходно нису користили.

Последња реченица фрагмента надовезује га на претпоследњи који смо представили, а у којем је наведено да „другачије стоје ствари уколико се задовољавамо да изразимо идеју као такву“. Другим речима, Сиоран је, и у овом фрагменту, настојао да пренесе поруку да се идеје могу изразити посредством неспутаног лиризма, без нарочите потребе за оригиналношћу. Корак даље на цести таквог размишљања предузет је када је Сиоран навео да, заправо, „*суштинско* није никад захтевало ни најмањи таленат“, чиме је поручио да било ко, независно од свог образовања и смисла за књижевно стварање *може* изразити суштину свог искуства.

Став да се суштинско, ипак, *може* изразити непрестано је у контрадикцији са ставом да се оно *не може* изразити, а о томе сведоче аутопоетички фрагменти с којима смо се досад сусрели. Такође, овај фрагмент је у озбиљном противречју са фрагментом у којем је наведено да су, у историји књижевности, само Шекспир и Шели успели да изразе суштинско, што их чини изузетима; односно, са фрагментом у којем је наглашено да *само ретки ствараоци*, „генији“, *могу* изразити суштинско. Наравно, о контрадикцијама међу фрагментима може се говорити искључиво јер смо, прионувши на аутопоетичко проучавање Сиорановог дела, прихватили претпоставку да се фрагменти, у терминима значења, могу међусобно објашњавати. Из тога, дакле, следи да је посредни још један случај парадоксалног у делу Емила Сиорана, што би се могло разјаснити само његовим личним објашњењем, а то је да, стално, сумња у све и стално преиспитује своје тврдње, што значи да не постоји предиспозиција да се на некој тврдњи, такорећи, скраси. Наравно, ни то није тачно, јер поједине ставове – у случају нашег рада, аутопоетичке ставове – никада није променио, већ их је перпетуирао и допуњавао из књиге у књигу. Према речима Еуђена Симиона, Сиоран је, због свог скептицизма, „Јов који је формиран (школован) у школи француских моралиста“, он је „дух који живи од сумње и који управо сумњу поставља у темељ света“, односно „дежурни скептик, човек за кога свет и постоји да би био негиран. То је једини смисао његовог постојања... Да буде само то и да мисли једино тако“ (Simion 2004: 71).

Наредним фрагментом Сиоран је настојао да нас увери да је, још, мишљења да не би требало да се служимо језиком као средством за изражавање својих искустава:

Треба бити пијан или луд [...] па се још дрзнути да се уопште служимо речима, било којом речју (Сиоран 2018: 35).

Сиоран је, пре свега, пошао од претпоставке да би, у стањима пијанства или „лудости“, појединац учинио нешто што, иначе, не би учинио. Од велике важности за наш рад јесте истицање чињенице да појединац који није „пијан или луд“ не би требало да посеже за речима, за „било којом речју“ а то, начини ли се још један корак у правцу проширења тог становишта,

значи да нико ко није „пијан или луд“ не би требало да држи да је језик примерен посредник између човека и његовог унутрашњег „богатства“.

Фрагмент пред нама надовезује се на претходни, утолико што у себи, између осталог, носи и поруку да на језик не треба рачунати као на медијум између сопства и средстава којим бисмо га могли изразити. Такође, фрагмент нас подсећа на став да ће потенцијални аутори који то и остану бити „богатији“ у терминима искуства од оних који се одају лиризму и „нестају“ са сваком речју коју напишу.

- Штета, кажете ми, што Х. није ништа написао!

- Врло важно! Он постоји! Да је написао гомилу књига, да је имао ту несрећу да се „реализује“, не бисмо већ сат времена разговарали о њему. Предност да се буде неко је много ређа од оне да се делује. Лако је стварати. Оно што је тешко јесте презрети употребу својих талената (Сиоран 2018: 56).

Према Сиорановом мишљењу, појединац који „није ништа написао“ – „постоји“, што би значило да писци „не постоје“, највероватније јер су „нестали“ са стотинама страница на којима су екстериоризовали своја искуства. То, међутим, није наглашено, али јесте наглашено да је несрећа уколико се појединац „реализује“ – премда не у смислу остварења, већ у смислу отеловљења својих искустава у мастилу, у словима. О потенцијалним ауторима који су то и остали може се говорити, чак, „сат времена“, док се о онима који су прешли праг лиризма, можда, не би могло говорити толико, јер би се пажња посветила њиховим делима. Сиоран је, у овом фрагменту, обновио и идеју да, писањем, појединац улази у историју, јер није могао да одоли искушењу да „буде неко“. Бити „нико“, с друге стране, подсетимо се, подразумева да се од књижевности одустане, јер се, тиме, патња појединца, на нивоу неизражености, изједначава са патњом других који је нису изразили; постаје униформна, ни по чему се не издваја, а самим тим се не издваја ни патник. Спрам стварања, које је „лако“, постављен је презир према сопственим талентима, који пружају сигурност у погледу изгледа да се „буде неким“, али и *олакшавају* делање у одређеном правцу; кад је о овом фрагменту реч, у правцу књижевног стварања. Да би се „постојало“, битисало са својим „апсолутом“, требало би уздржати се од упошљавања својих талената, који нас „лако“ могу навести на „реализацију“, те на улазак у историју и лично „нестајање“.

Још један фрагмент који у књизи *О незгоди званој рођење* представља прилог устезању од писања подигнут је на анегдоти и употпуњен коментаром те анегдоте. У анегдоти, изгледа као да је Сиоран пронашао идеалтип човека какав би, према својим тврђењима, и сâм желео да постане, али не може те, због тога, жали.

Д. Ц. који је у својој варошици у Румунији писао успомене из детињства, рече свом комшији, једном сељаку по имену Коман, да неће заборавити да га спомене. Овај дође код њега сутрадан у рану зору и рече му: „Ја знам да не вредим ништа, али ипак не верујем да сам пао толико ниско да се о мени говори у некој књизи“.

Колико је надмоћнији свет усмености, у односу на овај наш! Бића (требало би да кажем, људи) остају истинита, све док се ужасавају писаног. Када се њиме једном заразе, улазе у лагарију, губе своје древне празноверице да би стекли неке нове, горе од свих осталих заједно (Сиоран 2018: 57-58).

Рекавши да ништа не вреди, Коман је признао да се ни на који начин није потрудио да уђе у историју, јер то и не жели. Да то жели, рекао би писцу, Д. Ц. да жели да га помене у својој књизи. Наравно, помињање у књизи Коман доживљава као поражавајуће, не као привилегију, што је још једна ставка која Сиорану до знања ставља да је он, Коман, увидео „суштину“ коју

Д. Ц. не може ни да назре, а то је да је – према Сиорану – боље не бити нигде, нити вредити ишта, будући да и једно и друго гарантују улазак у историју и „постојање“.

У коментару анегдоте, Сиоран је са нама поделио схватање које нам је одвећ познато, а то је да писање писца лишава живота и истине искустава, терајући га у слова, речи, реченице; у „лаж“. Да је књижевност лаж поменуто је у *Кратком прегледу распадања*, и то у фрагменту о Шекспиру и Шелију, који су, иако „генији“ књижевности, стварали само *лаж* што, у Сиорановом случају, не би требало схватити као синоним за фикцију. „Лаж“ коју помиње Сиоран потиче из измишљања, неоспорно, али она је лажна само у поређењу са искуством, које је истинито. Када је искуство лиризовано, сва истинитост из њега је избледела, јер пренето је језиком, а познато нам је шта је Сиоран мислио о односу искустава и језика.

Команово схватање помињања у књизи представљено је као празноверица, што значи да се иза тога, највероватније, налази разлог у чијем је корену ирационално. Ипак, писањем се, мишљења је Сиоран, ступа у сферу празноверице „нове, горе од свих осталих заједно“, а то је уверење да језиком можемо да изразимо стварност (Сиоран 2018: 57-58). То значи да би Сиоран, радије, прихватио и Команову празноверицу пре оне „горе од свих осталих заједно“, чиме нам, још једном, наглашава да су му значајнији неписмени и неуки (нпр. карпатски пастири, шпански просјаци) од оних који то нису (немачки професори, париски интелектуални крем).

Ако се потенцијални аутор већ одважио да постане лиричар, постоји, мишљења је Сиоран, начин да његова инспирација не пресуши, као и да му дела буду доследна првим које је произвео. Тај начин нам је представљен у наредном фрагменту:

За писца напредовање ка равнодушности и ослобађању представља нечувену катастрофу. Он више од било кога има потребу за својим манама. Ако их победи, изгубљен је. Нека се, дакле, добро причува да не постане бољи, јер ако у томе успе, горко ће зажалити (Сиоран 2018: 64).

Предуслов, дакле, да писац остане плодан, тврдио је Сиоран, јесте да се држи супротности „равнодушности“ и да се одупре пориву за „ослобађањем“. Односно, потребно је да се држи искустава на које *није* поносан, које му не допушта да предахне, што ће рећи да не потискује све чега се стиди, јер „више од било кога има потребу за својим манама“. Све чега се стиди, па и оно што никоме не може да повери, познато нам је, представља – у Сиорановом поимању – погонску снагу сваког стваралаштва, сваке одлуке да се остваримо као лиричари. Стога, писци не би требало да покушавају да то потисну или се тога растерете, јер радост, написао је Сиоран на почетку свог позива да пише, „не спада у поетска осећања“; радост не може да доведе до пароксизма до којег могу да доведу негативна осећања, а то је оно што је за лиризам потребно (Sioran 2020: 108). Аутопоетички посматрано, Сиоран нам је, тиме, сугерисао да су једино ствари којих се стидео и о којима ни са ким није могао да разговара, били ти који су га наводили да настави да пише.

Следи фрагмент у којем се Сиоран, још једном, хвата укоштац са језиком, с тим што је, овом приликом, проблеме са језиком довео у везу са разлогом за писање и публикавање књига:

О ничему се не може ништа рећи. То је разлог што не постоје границе множењу књига (Сиоран 2018: 69).

Прва реченица нас подсећа на једно од првих становишта са којима смо се, проучавајући његову аутопоетику, сусрели, а то је да је језик недостатан и несамелив са искуством. Полазећи од истог погледа, Сиоран нам скреће пажњу да се, због тога, ништа ни о чему не може рећи, јер за то не постоје предиспозиције; језик *не може* изразити стварност. Ипак, имајући у виду да Сиораново становиште није нарочито заступљено, јер у првој половини



двадесетог века, када је до њега дошао, у филозофији теза о томе да су језик и стварност непреводиви једно на друго још није примерено формулисана, нити елаборирана; није било ни наговештаја филозофије језика за какву данас знамо. Из тог разлога, мишљења је Сиоран, „не постоје границе множењу књига“: писци, полазећи од претпоставке да језиком могу описати околности из стварности, немају разлога да размишљају о дизању руку од свог рада, нити публика од куповине и читања књига.

Предстојећи фрагмент посвећен је књигама: конкретно, књигама које ће читаоци појмити као „негирајуће“, као „разорне“ по свој поглед на свет или на поједине његове сегменте.

Боље сагледавамо себе и биће када реагујемо против негирајућих, разорних књига, против њихове штеточинске снаге. Заправо, то су оснажујуће књиге, јер изазивају управо ону енергију која их пориче. Што су отровније, то су здравије, под условом да их читамо противно себи, као што бисмо и иначе морали да читамо сваку књигу, почев од катихизиса (Сиоран 2018: 69).

Посматрано из перспективе анализе аутопоетике, фрагмент је релевантан јер нам пружа увид у природу књига какве је Сиоран читао и какве је писао. О томе ће више бити речи у поглављу о његовој програмској поетици, јер у једном од разговора ће посебну пажњу посветити књигама. Но, у фрагменту, Сиоран нам је навео да „боље сагледавамо себе и биће“ у додиру са „негирајућим“ и „разорним“ књигама, које би требало „читати противно себи“. Није немогуће да је у виду имао књиге које наводе на преиспитивање погледа на свет, књиге из филозофије, књижевности и теологије. „Негирање“ и „разарање“ би, у том смислу, проистекли из добровољног потирања присутног погледа на свет читаоца и подизања темеља за неки нов. Сиоран наглашава да би, заправо, свака књига требало да се чита као било која од „негирајућих“ и „разорних“, не би ли дошло до позитивног учинка, а то је негација назора који би били штетни по читаоца, на ма који начин, и подизање оних који би, по њега, били бољи.

Писци, појединци који су прегазили праг лиризма, укључујући и самог Сиорана, вазда су му привлачили пажњу, што сведочи о свеprisутној аутопоетичкој димензији у његовом делу која, пак, не преузима дела, већ у њима заузима значајан део. Уколико би се Сиоранова дела прихватила као постмодернистичка, за шта, иначе, има индиција, заступљеност аутопоетике у његовом делу, а не њена превласт над делима, то би показало да теза да је, у делима постмодерниста у којима је присутна аутопоетика, текст у *целости* неминовно подређен својој аутопоетичкој димензији, напосто није тачна (Perišić 2007: 46). Текст би, наиме, био подређен сопственој аутопоетичкој димензији у целости искључиво уколико се аутопоетици придаје већи значај него што би требало. Другим речима, једна или две аутопоетичке реченице сведоче о присутности аутопоетике у делу, али не и да је дело у потпуности подређено аутопоетици. Уколико имплицитни аутор, у име аутора, у делу изјави да је свестан да је његов наротив пука фикција, то не значи да би ту фикцију требало подредити томе што је реч о фикцији него, напосто, показати да је могуће делу приступити и аутопоетички.

Следећи фрагмент посвећен је једном аспекту пишчевог посла који је, према Сиорановом мишљењу, за њега од пресудног значаја:

Највећу услугу коју бисмо могли да учинимо неком писцу јесте да му забранимо да ради неко време. Краткотрајне тираније, забране које би обуставиле све интелектуалне активности, неопходне су. *Неометана* слобода изражавања излаже таленте смртној опасности, она их нагони да се шире преко свог губера и спречава да складиште осећаје и искуства. Слобода без граница је атак на дух (Сиоран 2018: 70).

Сиоран је, по свему судећи, био мишљења да је неспутано стваралаштво, стваралаштво без прекида за предах, сигуран пут ка пропасти једног писца. Не би ли се писац зауздао – а зауздати га је јако тешко јер, сетимо се Кафкиног цитата са почетка поглавља: писац који је пише је „чудовиште које представља изазов лудилу“ – потребна је забрана, „краткотрајна тиранија“. Премда ће писац, у периоду док не пише, бити препуштен на милост и немилост свом стиду и свему што никоме не може да каже, то му је неопходно, јер „неометана слобода изражавања“ писце „нагони да се шире преко свог губера и спречава да складиште осећаје и искуства“. Потребно је, другим речима, допустити писцу да, постојећим искуствима, придода нова, која ће се, претпостављамо, постарати за *пуноћу* његовог стваралаштва, када забрана писања прође.

У књизи *Зли демијург*, Сиоран је читаво поглавље, насловљено „Сусрети са самоубиством“, посветио проблему суицида, поетизованим исповестима о сопственим искушењима да са собом сврши (в. Sioran 2019: 46-66). Следећим фрагментом, Сиоран нам преноси прилично неодређену поруку о односу књигâ и суицида, а та порука ће бити објашњена тек у једном разговору који је водио и који ћемо, наравно, пренети и проучити. Будући да смо са тим разговором упознати, послужићемо се подацима из њега да бисмо анализирали овај аутопоетички фрагмент:

Књига је одложено самоубиство (Сиоран 2018: 86).

Прилично кратак фрагмент пред нама, заправо, сажима суштину Сиоранове аутопоетике и програмске поетике, јер иза њега стоји његово схватање лиризма патње. Читање књиге, навео је у *Сузама и свецима*, представља супститут за опијум, јер књиге нам допуштају да од овог света одступимо, макар на кратко и, тиме, у други план потиснемо све што нас тишти. С друге стране, књиге су продукт лиризма патње, процеса којим је Сиоран патњу и суицидалне пориве преносио на папир и тако их се, у маниру наратива болести, растерећивао, не би ли се одговорио од самоубиства или одгодио одлуку на тај чин. Зарифопол-Џонстон је, поводом овог фрагмента, истакла да је Сиоран „подаривши спољашњи израз својом измученом унутрашњем животу [...] успео да смањи интензитет муке и избегне самодеструктивно унутрашње сагоревање“. Том приликом, истакла је и да ни у једној књизи то није учинио као у својој првој, *На врхунцу незнања*, јер тада, „када је имао двадесет и једну годину, није могао да нађе бољи начин да одоли искушењу да почини самоубиство“. Његова прва књига „била је први Сиоранов успешан покушај да се 'излечи писањем“ (Zarifopol-Johnston 2009: 14; 77). Након успешног првог покушаја, други успешни покушаји, у маниру нових књига, почели су да се нижу, до дубоко у Сиоранову старост.

Претпоследњи фрагмент из књиге *О незгоди званој рођење*, пре него што пређемо на наредну, тиче се језика, али не као проблема с којим је скоро немогуће носити се, већ као алата којим се писци служе. Посреди је још један савет појединцима који су решили да се предају лиризму, а који, сасвим сигурно, потиче од искуства које је Сиоран имао у тренутку у којем је, проведши у Паризу неколико година, одлучио да ће почети да говори и пише искључиво на француском:

Требало би се усредсредити само на један језик и продубљивати у свакој прилици његово познавање. За једног писца, брбљање са кућепазитељком на свом језику, знатно је корисније него вођење разговора са неким ученим човеком на страном језику (Сиоран 2018: 144).

Одлука коју је Сиоран донео очигледно је оличена у првој реченици фрагмента. Познато нам је да је одбијао да говори или пише на румунском, изузев када је писао писма породици, у Румунији. Иза Сиорановог става скрива се, претпостављамо, поимање да писац – или ико други, премда је писцу језик пут до хлеба насушног – никада неће довољно добро савладати

језик на којем пише те је, из тог разлога, потребно да се њиме свакодневно бави, не би ли постајао све бољи у свом послу. Пример који следи сеже у аксиологију, премда је акценат на практичном: Сиоран је мишљења да ће писцу, не би ли обогатио своја искуства, али и свој језик, више годити да заподене разговор „са кућепазитељком на свом језику“, него „са неким ученим човеком на страном језику“. У примеру се, погледа ли се поближе, могу пронаћи *два* Сиоранова схватања, од којег нам је једно познато од раније, из претходних фрагмената које смо проучили: (1) разговор са неукима, неписменима или онима који су стекли основно образовање, богатији је исповестима о животном искуству него што је то разговор са онима са највишим степеном образовања; (2) разговор на матерњем језику, на којем пише, независно од тога с ким да је вођен, више ће допринети писцу него разговор на страном му језику, на којем не пише. Аутопоетички, фрагмент је од посебног значаја, јер у себи садржи два Сиоранова погледа на писање, која чине сâму основу његовог процеса стварања.

Последњи фрагмент поново се тиче писаца, при чему је, за разлику од осталих фрагмената, овај обременен примером реномираног француског књижевника и примером, анегдотом, о његовом особитом методу рада, који је довео до производње једног од највећих дела светске књижевности. У фрагменту, Сиоран не критикује књижевност и књижевнике (!), већ у њихово дело и њихов метод пружа поглед, уз то и свој, конкретан савет, због чега се овај фрагмент може одвојити у малобројне у његовом опусу у којима књижевност и њени ствараоци нису прогоњени, нити распињани на крст по различитим основама:

Према једном сведочењу, Флобер је посматрајући Нил и пирамиде, мислио искључиво на Нормандију, на обичаје и пејзаже из будуће *Госпође Бовари*. Изгледа да за њега није постојало ништа осим ње. Замишљати значи ограничити се, искључити се: ако не поседујемо безграничну способност одбацивања, немогућ је било какав план, било какво дело, било каква могућност да се оствари било шта (Сиоран 2018: 155).

Пример Флобера у Египту, загледаног преда се и задубљеног у мисли о књижевној креацији коју у коју тек треба да удахне живот, заправо нам најсликовитије илуструје Сиоранову тезу да, препустивши се лиризму, аутор постепено „нестаје“, као и да нико није удаљенији од непосредне стварности више од књижевних стваралаца. Сâм Сиоран нас је на ту тезу подсетио, написавши да, по свему судећи, за Флобера, који има прилику да се диви пејзажу, „није постојало ништа осим ње [Госпође Бовари, *Б.Т.*]“. Историја светске књижевности учи нас да је Флобер био истанчан мислилац, потпуно посвећен детаљима и појединостима у свим својим рукописима, који ништа није могао да превиди, нити препусти случају. Сиоран је, нема сумње, успео да увиди на чему почива Флоберов метод, те га је представио у својим терминима, познатим нам од раније: писац је „ограничен“, „искључен“, поседује „безграничну способност одбацивања“ спољашњег света, што му је потребно да би могао предано да понире у процес лиризма. Сиоран, ипак, признаје да је Флоберов метод, у терминима стварања књижевног ремек-дела, сасвим легитиман и да се, без тог нивоа одрицања од сопства, не може рачунати на подужу одредницу у историји.

### 3.12. ЧЕРЕЧЕЊЕ

Шест година по публикавању *О незгоди званој рођење*, Галимар је 1979. године публиковао Сиоранову претпоследњу збирку фрагмената, у оригиналу *Écartèlement* – Миодраг Шупут превео је наслов (као и књигу) као *Черечење*, док је Милован Данојлић, у свом поговору *Злом демијургу*, наслов превео као *Распињање*, а књигу сажео написавши да „одражава духовно стање човека распетог између живљења и спознавања“, односно „између неиздржљивих

истина и спасоносних варки“, при чему избор како једног, тако и другог подразумева губитак (Данојлић 2019: 137-138). У терминима аутопоетике, која је наш примарни предмет интересовања у Сиорановом делу, „спасоносна варка“ био би лиризам патње, читав процес писања, јер аутору помаже да се дистанцира од искустава која се у њему комешају и кључају. У *Черечењу*, нисмо пронашли превише аутопоетичких референци, али оне које смо одабрали одражавају Сиоранову аутопоетичку мисао моћно и експлицитно као и фрагменти из његових претходних дела.

Први фрагмент који смо из *Черечења* издвојили Сиоран је написао имајући у виду сопствену преференцију што штива за читање, што личне поетике. Са скоро идентичним схватање сусрешћемо се, ускоро, у *Разговорима*.

...књига мора да процара ране, чак да их провоцира. ...књига мора бити опасна (Сиоран 2000: 48).

Међу фрагментима из *О незгоди званој рођење*, пронашли смо фрагмент у којем је Сиоран навео да би, против себе, требало читати књиге које поричу, „разорне“ књиге. Порука коју је, том приликом, пренео подудар се са овом, али је и проширује на област нормативне поетике, будући да истиче *какве* би књиге требало да буду. Наравно, на примеру наведеног фрагмента, нема ни говора о могућности формирања Сиоранове нормативне поетике, пре свега јер за то нема ни приближно довољно грађе од које би се пошло. Написавши да књига „мора да процара ране, чак да их провоцира“, Сиоран је, највероватније, на уму имао да би књиге требало да преиспитају поједине *осетљиве* сегменте у читаоцевом погледу на свет, у његовим уверењима, а преиспитивање је увек проблематично, потенцијално и *болно*, попут „процаравања рана“. У том смислу, Сиоран тврди да „књига мора бити опасна“, да треба да буде потенцијално болна јер, у супротном, ни до какве пажње вредне промене у читаоцу неће доћи.

Следећи фрагмент Сиоран је посветио пореклу потребе да за лиризмом, али није се дистанцирао се од својих претходних схватања, нити их је допунио новом перспективом. Из тог разлога, фрагмент пред нама не завређује нарочиту аналитичку пажњу.

Не пишемо зато што имамо *нешто* да кажемо него зато што имамо *жељу* да нешто кажемо (Сиоран 2000: 58).

Први поглед на фрагмент, по свему судећи, прилично недвосмислен, алудира на Сиораново поимање лиризма, као процеса на који је потенцијални аутор или аутор принуђен, а на то га присиљавају нагомилана икуства која захтевају екстериоризацију. Сходно томе, лиричарем се постаје не због садржаја који треба естетизовати, већ због *жеље* за естетизацијом.

У предстојећем фрагменту, посматрамо ли га аутопоетички, Сиоран је писао – *приповедао* о себи и о смислу сопственог лиризма:

Због терапеутских разлога, ставио је у своје књиге све оно што би могло бити покварено у њему, талог свога мишљења, најниже дно свога духа (Сиоран 2000: 60).

Посреди је сусрет са првим фрагментом у којем је Сиоран, сасвим експлицитно, на који начин доживљава процес писања. Премда нам за перцепцију његовог дела кроз призму наратива болести није било потребно додатно поткрепљење, сада, када смо се срели са исповешћу да је реч о „терапеутским разлозима“, можемо да пођемо у том теоријском правцу без страха да ћемо се, у неком тренутку, поколебати или почети да сумњамо у поводе за анализу које смо, пре открића овог фрагмента, пронашли.

„Због терапеутских разлога“, дакле, Сиоран је писао о ономе „што би могло бити покварено у њему“, што представља „талог“ његовог резоновања и „најниже дно“ његовог духа, примера ради резоновања о суицидалним поривима, о несаници, о патњи од болести и патњи проистеклој из чињенице постојања, о мизантропији, о анти-натурализму и сл. Не би ли се поштедео делања, што је једном приликом написао („Књига је одложено самоубиство“) и рекао, Сиоран се предао лиризму патње и, полако, и сâм почео да „нестаје“ са сваком речју. Познато нам је да је себе, због тога, презирао и да у своје стваралаштво није веровао. Писао је не би ли се растеретио, а у том растерећењу почивају „терапеутски разлози“. Свакако, о томе ће бити *много* више речи у предстојећем поглављу.

Сетимо се да је, у *На врхунцу незнања*, Сиоран нагласио да до лиризма долази у пароксизму неког нарочито искуства, пре свега патње. Ту тезу поновио је и у *Черечењу*, на следећи начин:

Оно што напишемо даје само делимичну слику о нама, зато што речи извиру и оживљавају једино онда када смо на својим највећим врхунцима или при својим најгорим нискостима (Сиоран 2000: 86-87).

Поред тога што нас је подсетио на то да се, до лиризма, долази у *крајности*, када искуства почну да кључају – на врхунцу, али и на дну, које је друга крајност – Сиоран је пружио наговештај у погледу свог поимања односа између опуса и онога који га ствара. Наиме, написавши да дело „даје само делимичну слику о нама“, Сиоран је признао да се, проучавајући и тумачећи дело, у њему *може* назрети не инстанца имплицитног аутора, већ инстанца аутора, *особе*. До тога, мишљења је он, може да дође јер дело је, са својим аутором, повезано помоћу његових крајности, пароксизама, који су га нагнали на лиризам. Како тачно ту везу треба успоставити, како текст, у који су уткана искуства, треба повезати са аутором, пак, није наведено. Није немогуће да је један од услова познавање **(а)** самог аутора, **(б)** његове биографије или **(в)** његове приватне кореспонденције или дневника, јер Сиоран је преферирао знања о особи спрам знања о објављеним делима. С друге стране, у терминима аутопоетике, Сиоран је, у свом опусу, оставио прегршт наговештаја о себи, како биографских, тако и догађаја у којима је учествовао или посведочио, а на основу којих бисмо, о њему, као читаоци, могли да проникнемо у пароксизме до којих је дошао пишући. Тај сегмент његовог дела јесте онај који га чини аутобиографским.

Да је мишљења да *постоји* лична веза између књига и њихових аутора, Сиоран је потврдио и у предстојећем фрагменту:

Тешко оној књизи коју можемо да прочитамо, а да се ни једног тренутка не занимамо за аутора! (Сиоран 2000: 105).

Постојање те личне везе између дела и аутора предиспозиција је да бисмо, као читаоци, могли да дођемо до тога да почнемо да гајимо интересовање не искључиво у погледу дела, већ и у погледу *особе* која иза дела стоји. Свакако, у потоњем фрагменту, Сиоран је, још једном, наговестио да би књиге требало да доводе у питање оно у шта читаоци сматрају да су сигурни. Претпостављамо да је Сиоран, у овом фрагменту, покушао да нам нагласи да је услов да почнемо да се интересујемо за аутора књиге да та књига, у нама, произведе нарочит утисак. Повежемо ли овај фрагмент са другим фрагментима са сличном по(р)уком, тај утисак би требало да, пореклом, буде из промене у погледу на свет који је књига изазвала; из „процараних рана“ и „опасности“ по наша претходна уверења, са којим смо књизи пришли.

После прегршт фрагмената у којима се није бавио идејама, као извором инспирације, Сиоран је у следећем фрагменту показао на који је начин у своја аутопоетичка схватања инкорпорирао будистичку филозофију. Посреди је, такође, један од ретких фрагмената у

којима Сиоран, уопште, помиње фрагмент као књижевну форму коју је одабрао за најподеснију за свој књижевни израз:

Како је могућно да се и сутрадан петљамо над неком идејом којом смо претходно будно заокупљени? – После сваке ноћи која протекне, више нисмо иста особа, а изигравати фарсу континуитета значи обичну подвалу. – *Фрагмент* је несумњиво разочаравајући облик, али је једино он поштен (Сиоран 2000: 110).

Сиоран је, јасно, мишљења да су идеје истоветне, премда смо ми ти који су подложни промени. То би значило да начин на који смо размишљали о одређеној идеји у једном тренутку, већ у другом неће бити исти; инспирација за писање коју идеја испрва даје није иста по истеку ноћи. Сиорану је то, изгледа, проблематично и из тога следи да би идејом требало да се бавимо *у тренутку када смо до ње дошли*. Из тога произилази завршница фрагмента, у којој је фрагмент, као књижевна форма, проглашен „разочаравајућим“, али ипак „поштеним“, јер се у форми фрагмента може естетизовати идеја и, тако, задржати искру своје првобитне појавности. У супротном, идеја би подлегла „фарси континуитета“ и била подвргнута променама и то „сваке ноћи која протекне“, што ће је све више удаљити од оригиналног облика у којем је о њој почело да се размишља и, уједно, од „поштења“ које би, очигледно, писац требало да примењује када прионе на посао.

На крају, последњи фрагмент са аутопоетичком референцом који смо пронашли у *Черечењу*, посвећен је проблему који је Сиоран начео у *На врхунцу незнања* и наставио да продубљује из дела у дело, а који, према озбиљности, има тежину дилеме коју је имао Шекспиров краљевић Хамлет. Тај проблем се може срочити као, наизглед, просто питање: Лиризовати или не лиризовати? Фрагмент почиње другачијом формулацијом тог питања, која акценат ставља на аксиологију.

Шта је вредније: испуњеност у свету књижевности или свету духа, имати талента или поседовати унутрашњу снагу?

Ово друго изгледа да је боље, зато што је ређе, а и више обогаћује. Таленат је подложен пресушивању, док напротив, унутрашња снага расте са годинама, чак је могућно да до свог врхунца стигне у тренутку када издишемо (Сиоран 2000: 112).

Сиоран је, као и у досадашњим делима, исказао своје мишљење у погледу преференције избора између лиризма и не-лиризма, иако је одабрао лиризам. Да нам није познато да је написао да, због одлуке да постане лиричарем, себе не презире и да у своје дело не верује, није немогуће да бисмо помислили да је посредни још један од сиорановских парадокса. Сиоран жуди за тим да нема потребу да постане лиричарем, али од те жудње, сваком приликом, током година, јача је она за лиризмом, што – у његовим терминима – сведочи о снази потребе његових искустава да се изразе. Отуда његов опус. Драган Милутиновић је, у поговору за прво издање књиге *О незгоди званој рођење* (у преводу Миодрага Шупута, без редакције, *О незгоди бити рођен*), писао да је Сиоран веру полагао у „разорни дуализам животне силе и животне истине и није видео једноставну могућност њихове синтезе: полет за најбоље“, при чему су животна снага, човеково искуство, и живот какав јесте, који није подређен човеку, нити његовим хировима, сукобљени. Премда делује парадоксално, Сиоранов дуализам, објаснио је Милутиновић, „не потиче ни из какве амбиваленције, већ је управо чедо Сиоранове једностраности, његове доминантне церебралности која би да живи и преживи живот бивајући истовремено само пука идеја о животу, а не и живот сам“ (Милутиновић 1999: 154).

Разлог због којег је, у случају овог фрагмента, Сиоран одабрао пут оних који се неће одати естетизацији својих искустава, јер то „више обогаћује“. Спрам талента, који је „подложен пресушивању“, посебно ако писац не познаје потребу за предахом, Сиоран држи да „унутрашња снага расте са годинама“, што је, аксиолошки, свакако вредније од постепеног „труљења“ рађањем идеја и „нестајања“ њиховом вербализацијом.

### 3.13. ПРИЗНАЊА И АНАТЕМЕ

Своју последњу књигу фрагмената, *Признања и анатеме* (*Aveux et Anathèmes*) Сиоран је публиковао 1987. године, осам година пошто се појавило *Черечење*. Од остатка његовог опуса, *Признања и анатеме* разликују се, преваходно, према незнатној промени у Сиорановој перспективи, која би се могла свести на прознање да, упркос трагедији постојања, у тој тами бића понекад се појави искра светлости која не мора нужно да буде продукт самозаваравања и илузија које смо пристали да прихватимо да бисмо одгодили суицид. Кад је, пак, о аутопоетици реч, *Признања и анатеме* нуде нам прегршт аутопоетичких фрагмената, у којима је Сиоран о писању писао нешто непосредније, као да је покушао да надомести много тога што је у претходним књигама могло да се протумачи као недоречено. Наравно, у фрагментима, недореченост је готово незаобилазна јер, као књижевна форма, не могу да понуде систематичност коју подразумева сваки покушај да се мисао поетизује у целисти. Целовитост би, пре, требало тражити у есејима, а *наговештаје* целине у фрагментима.

У првом поглављу *Признања и анатема*, под насловом „На рубу егзистенције“, пронашли смо само два фрагмента са аутопоетичком референцом. Први се тиче књижевне форме у којој је Сиоран стварао.

Одломци [односно фрагменти, Б.Т.]; несталне мисли – кажете. Могу ли се мисли назвати несталним када се ради о опсесији, дакле о мислима којима је управо својствено то да нису несталне (Сиоран 1995: 16).

Сиоран је фрагменте, највероватније своје фрагменте, назвао „опсесијама“ мислима које нису несталне, које су систематичне. То бисмо могли да тумачимо на два начина: **(а)** Сиоранови фрагменти су продукт лиризма, којим је своје опсесије осполио, те и своје фрагменте поистовећује са опсесијама, јер су оне, тиме, добиле свој језички израз, али истовремено *нису* престале да буду опсесије, **(б)** Сиоранови фрагменти су супротност систематској мисли, јер да је његова мисао систематска, његове опсесије би попримиле систематски облик и **(в)** Сиоран преиспитује поимање књижевне форме фрагмента као таквог, постављајући питање шта је то што фрагмент чини фрагментом. Тумачења **(а)** и **(в)** би, у контексту нашег рада, било сувислије, јер Сиоран је, у свим пређашњим делима, тврдио да искуства *нису* исто што и њихов *језички означитељ, никако еквивалент*. С тим у вези, уколико је Сиоран изједначио своје фрагменте са опсесијама, то би значило да искуства више немају своје језичке означитеље, већ еквиваленте. Тиме, читава теза о недостатности језика и непреводивости искуства на језик била би доведена у питање, изузев ако потоњи фрагмент не прихватимо као пример Сиоранове парадоксалности *par excellence*, проистекле из константне сумње у све и жеље да се све посматра из више од једне тачке гледишта.

Питајући да ли је фрагмент и даље фрагмент уколико је еквивалент његових опсесивних мисли, он покушава да покаже да је *искуство, ипак, несамерљиво са језиком*, јер књижевна форма попут фрагмента никада не може да одразу одређену опсесију, нарочито не онако како би то одразио, примера ради, есеј, јер концизност и краткоћа фрагмента то, најчешће, не допуштају – нарочито не у *Признањима и анатемама*; нарочито не на примеру овог фрагмента. Наравно, да би се прихватило да фрагмент може да буде одраз једне опсесије могуће је и

уколико се концизност и краткоћа фрагмента превиде, не би ли се примат дао значењу које је постигнуто.

Наредни фрагмент најексплицитнији је пример Сиоранове аутопоетике, али и његове парадоксалности, сукоба истовременог привлачења и одбијања које у њему процес писања побуђује.

Неки дан сам рекао пријатељу како више ни најмање не вјерујем у писање, али да га се не могу одрећи јер је рад оправдавана обмана, и да након што нашврљам једну страницу или само једну реченицу увијек добијем жељу да звиждућем (Сиоран 1995: 18-19).

Подсетимо, Сиоран је, једном приликом, написао да себе презире због тога што није могао да одоли искушењу да пише – или, његовим речима, да лиризује, да постоји, да уђе у историју – и да у своје дело не верује. Овом приликом, открио нам је да се недостатак вере прелива *и на сâм процес писања*, али да писању, ипак, прибегава јер је „рад оправдавана обмана“ и растерећује га, толико да пожели да жвиждуће. Другим речима, Сиорану је писање, добровољна обмана у маниру лиризма патње, сасвим сигурно, *терапија*, прва помоћ када патња почиње да постаје несносна.

У овом фрагменту, Сиоран је мање-више експлицитно навео у чему је проналазио свој подстрек за писање, као и свој став о процесу писања – став којег ће се придржавати током читавог живота; став који сведочи о томе да је, ипак, *морао* сматрати писање смисленим, премда је, једном приликом, нагласио: „Све што радимо лишено је стварности“, а то имплицира да основе за заснивање смисла ма чега нема, а отуда ни за заснивање смисла писања (Sioran 2010: 182). Међутим, могли бисмо се сложити са Марком Јуваном, који је нагласио да сваки писац писање мора сматрати смисленим (Juvan 2011: 143). Другим речима, упркос Сиорановој уверености у свеопшту лишеност стварности, сигурни смо да је он, и те како, сматрао писање смисленим.

Наредно поглавље, које је насловљено „Ломови“, са собом је понело један аутопоетички фрагмент посвећен, поново, „разорним“ и „негирајућим“ књигама. Фрагмент гласи овако:

Преживјети неку рушилачку књигу за читаоца није ништа мање мучно него за писца (Сиоран 1995: 37).

Премда је у фрагменту, прво, поменут читалац, примат који у овом раду има аутопоетика налаже нам да посматрамо положај писца, с обзиром на то да смо мишљења да чак и када наратија *није* написана из првог лица или када није усмерена ка аутору фрагмента – фрагмент је аутопоетички, јер је – осврнемо ли се на закључке до којих су дошли Зарифопол-Џонстон и Данојлић – аутобиографски. Писац је, мишљења је, дакле, Сиоран, подједнако погођен писањем „рушилачке“ књиге, колико је читалац погођен њеним читањем. То је сасвим у складу са Сиорановим претходним фрагментом који се тиче „разорних“ и „негирајућих“ књига, нарочито уколико имамо у виду да је навео да што су књиге „отровније“, то је њихов учинак позитивнији. Аутопоетички, писање „рушилачке“ књиге било би дефиниција лиризма патње, јер би стваралачким процесом, којим се аутор растерећује патње њеном естетизацијом, са том патњом суочава, поближе је погледа, јер је принуђен да је поетизује.

Поглавље „Чаролија обмане“, као и прво, садржи само два аутопоетичка фрагмента: први је посвећен исходу „самоубилачког расположења“, а други схватању да се утисак о истинитости у додиру са неким делом не може стећи без присуства нечег нарочитог у делу. Први од фрагмената гласи овако:



Обично под утицајем самоубилачког расположења, залуђујемо се неким бићем или идејом. Како нам се расвјетљава суштина љубави и фанатизма! (Сиоран 1995: 53).

Исход склоности ка суициду, када се тенденције не отелове у, такорећи, везивању омче, могу да буду почетак опсесије „неким бићем или идејом“. Од значаја за овај рад, свакако, јесте, почетак опсесије одређеним идејама, нарочито када идеје појединца наводе у правцу поетизације својих искустава, била она и искуства проткана потребом за самоубиством. „Суштина љубави и фанатизма“ доведена је у везу са „самоубилачким расположењем“, а самим тим можемо да претпоставимо да осећања љубави и фанатичне посвећености могу да се постарају за постанак идеја, инспирације за лиризам. У Сиорановом случају, не можемо са сигурношћу тврдити да су суицидалне тенденције производ љубави и/или фанатизма, нити је то тема овог рада, али будући да нам је познато да је тенденција било и да их је поетизовао, примера ради, у *Злом демијургу*, можемо са сигурношћу рећи да су они, суицидални пориви, на њега деловали инспиришуће, јер је био у стању да, уместо самоубиства, себе наведе на писање читавог поглавља о жељи да са својим животом сврши.

Други фрагмент у „Чаролији обмане“ незнатно је дужи и нешто сложенији:

У свему је потребна *гну́сност* да бисмо стекли утисак истинитог. Да су се анђели дали на писање, били би – изузимајући оне пале – нечитљиви. *Чистота* тешко пролази јер је неспојива са надахнућем (Сиоран 1995: 58).

Предуслов да бисмо поједино дело, или неке његове сегменте, држимо за истините почива, мишљења је Сиоран, у дози „гну́сности“ којом треба обременити текст. С једне стране, такво становиште сведочи у корист Сиорановог схватања човека, којег, у његовој филозофској антропологији, привлаче гну́сности, док с друге, аутопоетичке стране сведочи о томе да је увиђао да, полазећи од свог схватања и у складу с њим, у своја дела мора унети „гну́сност“ не би ли се поимала као истинита, што у сегментима, што у целисти, али не у смислу садржаја, већ у смислу искуства која је настојао да изрази и за која је покушавао да пронађе најпримеренији језички кôд. У фрагменту је, такође, поновљен Сиоранов поглед на извор инспирације, а то је да једино патња, туга, бол и сл. спрам среће и љубави могу да доведу до стваралачког порива и, потом, лиризма. „Чистота“, из тог разлога, не може да буде присутна у делу, јер је неуверљива, с обзиром на то да из ње, сматрао је Сиоран, не може да се изроди потреба за лиризмом.

У поглављу „Огорченост“, Сиоран је написао највише аутопоетичких фрагмената. Од четири одабрана фрагмената, први се тиче Сиорановог схватања публикавања књига, други разлике у могућности изражавања коју детерминише књижевни жанр у којем је аутор решио да лиризује, док се трећи и четврти, које ћемо представити заједно, тичу Сиорановог схватања речи, као јединица језика, премда не у светлу у којем смо, проучавајући претходна дела, навикли да то схватање сусретнемо.

Фрагмент о публикавању књига открива нам осећање које Сиоран сматра да стоји иза процеса публикавања:

Објављивање књиге садржи у себи исту врсту стрепње као вјенчање или покоп (Сиоран 1995: 89).

Послати припремљен рукопис издавачу је, мишљења је Сиоран, према осећању које у аутору побуђује, идентично оном које изазивају церемоније венчања или сахране. Имајући у виду да је фрагмент изузетно кратак и да, због изостанка грађе за анализу, нисмо у стању да понудимо пажљивије тумачење, могли бисмо да претпоставимо да је Сиоран алудирао на

значај који објављивање рукописа за аутора има, а који је – будући да је и објављивање својеврстан обред прелаза (фр. *rite de passage*) – идентичан значају венчања или сахране (в. Ван Генеп 2005). Наиме, пре публикавања, аутор је посезао за лиризмом не би ли створио рукопис који ће, пошто буде публикован, бити овенчан његовим именом и презименом, његова осећања ће бити обелодањена свету, а његов труд награђен, независно од „нестајања“ са сваком речју и „осиромашењу“ због немогућности да искуства задржи *у себи и за себе*. Публиковањем, потенцијални аутор постаје, у очима јавности, аутором, а његово прегалашто, које се да препознати по имену и презимену на корицама, доступно је на увид. После прве публикације, потенцијални аутор ће се, независно од тога хоће ли писати још или не, и даље држати за аутора.

Венчање, у конвенционалним околностима, је обред прелаза после којег је претпостављена љубав између две особе овековечена и обзнањена свету, после којег ће и једна и друга особа бити препознате по тој обзнани; младенци из света неожењених и/или неудатих прелазе у свет ожењених/удатих, разведени у свет једном или више пута ожењених/удатих, а чак и у случају смрти удовица или удовац носе траг пређашње обзнане љубави. Сахрана је, такође, обред преласка из једне друштвене категорије у другу, при чему је смрт особе, која је трајно напустила категорију живих и прешла у категорију преминулих, идентично чиновима публикавања и венчања – *неповратна*.

У том смислу, мишљења смо да је Сиоран, поистоветивши осећање које аутор има по публикацији производа свог лиризма са осећањима венчања или сахране, на уму имао *осећај неповратности*, то јест немогућности да се у сферу коју смо напустили вратимо.

Следи фрагмент у којем је Сиоран писао о предности фрагмента, као књижевног жанра, при чему га је, највероватније направивши грешку, сматрао синонимом афоризму, јер у једном од својих разговора је навео да он *није* писао афоризме; односно, да своје фрагменте он, лично, *не сматра* афоризмима:

Какву прилику има романсијер или драматург да се изрази прерушавајући се; да се ослободи својих сукоба и, штавише, свих ликова који се у њему свађају! Другачије је с есејистом који је сатјеран у један незахвалан жанр гдје се оно што је у нама неспојиво пројектује само тако што себи противрјечимо на сваком кораку. У афоризму смо слободнији – тријумфу једног раздробљеног ја... (Сиоран 1995: 100).

Фрагментом нас је, у суштини, Сиоран подсетио на своје поимање система и своје преференције да се држи подаље од система, независно од тога да ли је реч о филозофији или књижевности. Спрам фрагмента, роман и драма су *системи*, а они романсијеру и драматургу не допуштају да се изрази, јер његови покушаји наилазе на препреку коју ствара систем, односно одређени критеријуми који се, у сваком случају, морају задовољити да би се рукопис могао сматрати романом или драмом. Есејисти су, пак, према Сиорановом схватању, принуђени да представе „оно што је у нама неспојиво“ посредством противречности, што је још један вид подилажења систему, чије се постојање тиме и прихвата и перпетуира; књижевним критеријумима који се морају испунити да би есеј био есеј. Што се афоризма, то јест фрагмента тиче, с обзиром на то да се не покуравају потреби за систематизацијом мисли какву изискују писање романа или драме, та књижевна форма је, како је једном Сиоран рекао, *најпоштенија* према искуствима која копне за изражавањем, јер подразумева једино тиранију језика, која је, у процесу писања, неизбежна. Према мишљењу Еуђена Симиона, Сиоран је „дух који тражи и гаји противречности и који се, подлежући унутрашњим ритмовима бића, изражава само у одломцима [односно, фрагментима, *Б.Т.*]. [...] Сиоран никада није напустио овај ритам и овај начин изражавања. Фрагментаризам је део његовог стила креације“ (Симион 2019: 285).

Трећи и четврти фрагмент, посвећени речима, а уједно и последњи у поглављу „Огорченост“, гласе овако:

Ријеч надомјешта мањкавост лијекова и лијечи већину наших болова.  
Брбљивац не јурца за лијековима (Сиоран 1995: 101).

Ријечи су ми постале толико туђе да је за мене прави подвиг с њима доћи у додир. Немамо више ништа себи рећи и, ако се ријечима још увијек служим, онда је то зато да их прокажем, све оплакујући потајно раскид који је увијек неизбјежан (Сиоран 1995: 102).

Трећи фрагмент је, слично фрагменту из поглавља „На рубу егзистенције“, аутопоетички на начин који даје повода за то да се Сиоранова дела тумаче као наративи болести, јер недвосмислено је реч о писању као терапији – или употреби речи као терапији. Реч, према Сиорановом схватању, „надомјешта мањкавост лијекова и лијечи већину наших болова“, независно од тога да ли је појединац који се расипа речима „брбљивац“, као у фрагменту или, пак, плодан писац. Долази, дакле, до пароксизма патње, она превагне и постане реч, било изговорена, било записана, и то ономе ко се речима користи обезбеђује привремено, потпуно или делимично ослобођење какво лекови не могу, јер су „мањкави“. У том смислу, „брбљивац“ или плодан писац не морају да страхују од патње, нити да размишљају о „лековима“, у ужем или у ширем смислу, легалним или илегалним, због тога што, ни један, ни други, не могу да одоле искушењу расипања речи.

„Та злокобна оштровидост“ наслов је последњег поглавља у последњој по реду књизи коју ћемо подвргнути аутопоетичкој анализи. Ово поглавље, попут оног насловљеног „Ломови“, садржи само један за нас значајан фрагмент – и то о разлозима због којих је Сиоран одабрао фрагмент као књижевну форму.

„Зашто фрагменти?“ – прекоријева ме тај млади филозоф.

„Због лијености, фриволности, гађења, али исто тако и због других разлога...“ – А како нисам налазио ниједан, бацио сам се на преопширна објашњења која се њему учинише озбиљним и која га на крају убиједише (Сиоран 1995: 124-125).

Прекор који, у фрагменту, неименовани млади филозоф упућује Сиорану, упућује му је, сасвим сигурно, јер Сиоран своју мисао – која се чешће тумачи као филозофска, него као књижевна – изрази несистематски, у форми фрагмената, а у филозофији, како континенталној, тако и аналитичкој, преферира се форма монографије, научних радова и есеја; дакле, форма која, пре подвргавања њеним правилима писања, подразумева систематизацију схватања о одређеном проблему. За разлику од поменутих форми, фрагмент аутору допушта да му се посвети и због „лијености, фриволности, гађења“, које је Сиоран набројао као једине, а уједно и њему најрелевантније разлоге за одабир ове књижевне форме. Флорин Опреску је, кад је реч о природи Сиоранових фрагмената, приметио да они, у својој основи, нису филозофски, већ изрази његове „когнитивне силе интуиције“, због чега је „сличан мислиоцима попут Ничеа, Бергсона, Дилтаја, Хајдегера и Витгенштајна“, а потоњи фрагмент ту тезу и потврђује (Opreescu 2013: 186). Наиме, уместо софистицираног и систематичне обраде одговора, Сиоран је, једноставно, понудио списак својих искустава, а то би била ваљана демонстрација тезе да Сиоран инсистира на разликовању „између естетског и не-естетског, релевантности животних околности“ спрам језиком изражених искустава, односно да покаже да неуспех, недостатак контроле у оквиру система и деперсонализација имају извесну вредност (Mitchievici 2017: 19-20).

Лењост, те слобода која се може манифестовати у површности, лакомислености, неспутаности ма каквим узумима, укључујући и онима који устају против вулгарности и безобразлука и, напоследку, гађење – које је Сиоран, познато нам је из *Искушења постојања*, осећао према писању, а потом и према књижевности – незамисливи су уколико би требало радити на есеју или на научном раду, а камоли на монографији. Притом, Сиоран није слагао у погледу лењости, а то је потврдио Симион: Сиоран „[н]е воли да пише ('мрзим писање и писао сам веома мало, веома мало'), нагиње лењости и сматра себе најнеактивнијим човеком Париза. И, да би навео примерену аналогију, додаје: 'само курветина без клијената је већи лењивац од мене'" (Симион 2019: 284).

Релевантност овог фрагмента за проучавање Сиоранове аутопоетике почива, дакле, преваходно на томе што смо имали прилику да дођемо до увида у разлоге због којих је Сиоран одабрао ову, а не неку другу књижевну форму у коју ће каналисати свој лиризам патње. Такође, занимљиво је, али и значајно, то што се разлози које је навео у целости уклапају у његов поглед на писање који је, са сваким фрагментом који смо анализирали, попримао све постојанији облик; односно, што разлози које је набројао *нису у противречности* са онима са којима смо се претходно сусрели. То нам, нарочито кад је реч о његовој последњој публикованој збирци фрагмената, допушта да размишљамо у терминима заокружености Сиорановог стваралаштва, премда се, погледамо ли пажљивије, у тим терминима може размишљати по читању сваког његовог дела, у којем је, посматрају ли се независно, његова аутопоетика наговештена, али толико да се може покушати проникнути у оно што је Сиоран порицао – у огроман, изузетно интегрисан систем, у којем је, понекад, прилично тешко повући границе између тема и проблема о којима је писао и проучавати их појединачно.

## IV

### ПРОГРАМСКА ПОЕТИКА ЕМИЛА СИОРАНА И ЕМИЛ СИОРАН КАО АУТОБИОГРАФ И СТВАРАЛАЦ НАРАТИВА БОЛЕСТИ

Али ко би се још решио, питам, да трага за доказивањем онога у шта сам не верује, за придикама које га уопште не занимају?

(Borhes 2018: 147)

Када бих говорио као аутор, ја бих говорио о ономе што пишем. То није случај. Оно о чему ја говорим су моја искуства и моје летаргије, мање-више свакодневне [...]. Било би смешно с моје стране да се понашам као неко пискарало.

(Sioran 2010: 118)

#### 4.0. О ПРОГРАМСКОЈ ПОЕТИЦИ

У првом поглављу, поменули смо да ћемо, у категорију програмске поетике, уврстити разговоре које је Емил Сиоран водио, то јест интервјуе које је давао током петнаестак година које су претходиле погоршању његовог здравственог стања, прецизније Алцхајмерове болести, захваљујући којој је, током последњих година његовог живота, Симона Буе, на сточићу покрај Сиорановог кревета у болници полагала примерке његових књига, не би ли га име аутора, на корицама, подсетило како се звао. Поменули смо да смо се за синтагму *програмска поетика* определили јер, једноставно, звучи сувислије од синтагме *теоријска поетика*, будући да је поетика *per se* теоријске природе, али и да се програмска поетика разликује од поетике откривене у књижевним манифестима, у есејима и томе слично. У програмској поетици се, писао је Игор Перишић, „рационализују проблеми књижевног стварања“, а потпору те рационализације представљају ауторова „општа теоријска размишљања“ и искуство које је, пишући, стекао (Perišić 2007: 23).

У овом поглављу, понудићемо, такође, читање његових дела и интервјуа који су са њим обављени у кључу аутобиографије и у кључу наратива болести, а самог Сиорана ћемо посматрати као ствараоца наратива болести *par excellence*, будући да, мишљења смо, за то постоје чврсте теоријске основе: пре свега, почевши од своје прве књиге, Сиоран је неуморно и неизоставно писао о одређеним тегобама, о негативним осећањима, о инсомнији, о томе да пати, а својеврстан лек за своја стања пронашао је у лиризму, који је и препоручивао, упозоравајући притом на цену која се за то плаћа. Нећемо пропустити прилику да покушамо да проникнемо у то има ли у Сиорановим делима, и у којој мери, аутофикције, као и да покушамо да утврдимо може ли се, уопште, о његовим делима говорити у терминима аутофикције, у односу на аутобиографију. Односно, настојаћемо да што прецизније установимо припада ли његово дело домену аутобиографије или аутофикције, уколико се пође од претпоставке да аутобиографија, теоријски, искључује аутофикцију. Свакако, с друге стране, теоријски је немогуће говорити о аутобиографији без примеса фикције, пре свега јер се под фикционализацијом *може* подразумевати превођење било којег догађаја у текст. Самим тим, тај догађај престаје да припада стварности, а почиње да припада тексту, при чему подлаже језичким правилима и индивидуалним тумачењима, чиме није немогуће да ће доћи до дисторзије перцепције догађаја који су наступили у животу аутора аутобиографије.

Сиоран је, у скоро сваком од својих дела, у појединачним фрагментима, који нису нужно аутопоетички, писао о својим искуствима болести, инсомније и др. а о томе је говорио и у бројим интервјуима. Другим речима, држимо да трагове наратива болести можемо пронаћи у три сфере Сиорановог стваралаштва: **(а)** у аутопоетичким фрагментима, **(б)** у посебним фрагментима о болести (од којих ћемо одабрати неколико упечатљивих и приказати их) и **(в)** у интервјуима које је Сиоран пристао да да почевши од раних седамдесетих година двадесетог века. Проучавање Сиорановог дела као наратива болести, поменули смо, требало би, као и проучавање његове аутопоетике и програмске поетике, да допринесе квалитетнијим увидима у његово стваралаштво у књижевнотеоријским истраживањима, те и све примеренија и прецизнија тумачења, посебно уколико у виду имамо да су различити аспекти његове мисли тесно повезани и међусобно зависни. Стога, сигурни смо да ће нови увиди до којих будемо дошли посматрањем његовог стваралаштва и његових разговора кроз призму наратива болести омогућити или олакшати будуће напоре у правцу проучавања других сегмената његовог живота и дела, а посебно у контексту француске, румунске и др. књижевности која је настала под његовим утицајем.

Кад је о програмској поетици Емила Сиорана реч, она је, у потпуности, похрањена у интервјуима које је, коначно, одлучио да да. Пре појаве тих интервјуа, што у појединачном облику, у часописима, што у сабраном облику, у издању Галимара (*Entretiens*, 1995), дакле, о његовој програмској поетици није било ни најмањих назнака у текстовима које је, поред збирки фрагмената, писао и публикувао. Публиковање ових разговора са Сиораном постарало се да спекулације о томе постоји ли разлика између поетике аутора и поетике имплицитног аутора постану излишне, али и да на путу проучавању његовог дела не буде неотклоњиве препреке какву нагађање и, понекад, неосновано претпостављање може да произведе. Интервјуе са Сиораном ћемо, као што смо учинили и са његовим делима, поређати и представити хронолошки, с тим што ћемо то учинити према датуму када су објављени. Изузеци од тог правила биће интервјуи који *нису* објављени пре појаве Галимаровог издања, а за које поуздано знамо када су обављени.

У интервјуима у којима смо пронашли програмску поетику, што би значило, свакако, да *није* присутна у свим које је решио да да, Сиоран је сажео своја схватања, до којих смо, пажљивим и подробним тумачењем, дошли проучавањем аутопоетике у његовим збиркама фрагмената. Понуђен је сажетак поетике, који је, често, проткан пробраним аутобиографским детаљима, док поједини сегменти Сиоранових одговора на питања, које ћемо приказати, премда могу да делују као нормативна поетика, нису ништа друго до његови ставови и схватања, која није настојао да подигне на ниво норме, те у њима и не треба тражити претензије на општост.

Премда је Џонатан Калер, подсетимо, с правом, написао да су изјаве аутора „о процесу компоновања озлоглашене“ због своје „непоузданости“, јер „има мало начина да се одреди шта ови узимају као беспоговорну чињеницу“, однос читаоца према Сиорановом опусу би, по упознавању са његовом програмском поетиком, требало да остане непромењен (Калер 1990: 177). Наиме, у Сиорановој програмској поетици читалац, заиста, неће пронаћи ништа што, претходно, није могао да дедукује из његове аутопоетике, али то, нипошто, није негативан исход, јер може да се тврди да је Сиоран доследан својим (ауто)поетичким начелима, подједнако у делу *и* изван дела. Игор Перишић је навео да аутор „није присутан у тексту, он се појављује тек приликом читања“, што значи да се све претпоставке које се могу смислити а које се тичу аутора настају у *односу* читаоца и дела а, тако, „читалац проверава аутора, тј. утврђује да ли је имплицитни аутор који се појављује у тексту прави или лажан, да ли је поуздан или непоуздан“ (Perišić 2007: 66).

У случају сусрета читалаца са Сиорановим делом, под претпоставком да су упознати са његовом програмском поетиком, у односу читалаца и дела, независно да ли је реч о теоретичарима књижевности и критичарима или не, моћи ће да се конституише конзистентно

схватање Сиоранових начела, што ће, уверени смо, умногоме помоћи при даљем приступу неком нарочитом аспекту његовог дела. Другим речима, доследност Сиоранове аутопоетике и програмске поетике, како ћемо показати, протеже се *даље* од односа аутопоетике и програмске поетике, на све ставове које је у програмској поетици поменуо, јер само се они могу поредити са онима који су доступни у делу, а не обрнуто, будући да у интервјуима, на велику жалост проучавалаца његовог живота и дела, није говорио о сваком сегменту свог опуса, о сваком проблему о којем је писао, нити о свакој теми свог надасве широког интересовања.

Судећи према Сиорановом стваралаштву, његов позив да пише проистекао је из потребе да се испоље, да се *изразе* поједина искуства, претежно негативна и неподношљива, попут искуства инсомније, туге, болести и бола, разочарања, сумње, суицидалних порива, егзистенцијалне и религијске кризе и сл.<sup>100</sup> Редукционистички, могло би се рећи да је писао нагнан невољом званом рођење, јер из рођења, из чињенице почетка постојања су, последично, проистекле све недаће којима је доживотно био заокупљен и о којима је неисцрпно, по цену да се у погледу теме понавља, писао из дела у дело, почевши од оних на румунском, од *На врхунцу незнања*, до оних на француском, закључно са *Признањима и анатемама*. Репетитивност, у Сиорановом случају, није присутна стилског ефекта ради – као нпр. у неким делима енглеског књижевника Вилијама Хоупа Хоџсона (William Hope Hodgson, 1877-1918) – него из потребе да изражава искуства истоветне природе изнова и изнова, а то се догађа и у његовим интервјуима, у којима је, о одређеним темама, попут повода за писање, нудио *скоро истоветне одговоре* (о репетитивности код Хоџсона в. Огнјановић 2018). То ће, свакако, бити јасније пошто за нас релевантне делове његових разговора представимо и пажљиво их проучимо, поредећи их са појединим аутопоетичким инстанцама, почевши од оног објављеног 1970. године.

#### 4.1. РАЗГОВОР СА ФРАНСОАОМ БОНДИЈЕМ

Свој разговор са Сиораном швајцарски новинар и романијер Франсоа Бонди (François Bondy, 1915-2003) публиковао је у књизи у којој је сакупио своје разговоре са другим, занимљивим му и познатим интелектуалцима, попут Ежена Јонеска (Eugen Ionesco, 1909-1994) и Карла Јасперса (Karl Jaspers, 1883-1969). Интервју који је Сиоран дао Бондију први је по реду који ће Сиоран, почевши од седамдесетих година прошлог века, дати, и у којем је отворено почео да говори о свом стваралачком процесу, не о свом стваралаштву.

Бонди је Сиорану рекао да му стил којим је писао своја дела, упркос укорененом и свеприсутном песимистичком тону, делује „весело, живахан, пун јетког хумора“. Сиоран му је одговорио:

Потребна ми је та *меланхолија*, па и данас пре него што почнем да пишем, ја ставим једну плочу са мађарском циганском музиком. Истовремено сам имао јаку виталност, коју сам сачувао и коју окрећем против ње саме. Није реч да будеш више или мање утучен, треба бити меланхоличан до крајности, изузетно тужан. Тек тада долази до једне спасоносне биолошке реакције. Између ужаса и екстазе, ја практикујем активну тугу. Дуго сам сматрао да је Кафка депримирајући. (Sioran 2010: 7)

---

<sup>100</sup> Свеобухватан преглед Сиорановог помињања несанице у његовом стваралаштву понудио је Вилис Г. Реџијер (Willis G. Regier), у свом раду под насловом „Sioran's Insomnia“, односно „Сиоранова инсомнија“ (Regier 2004: 994-1012). За наш рад, нажалост, Вилисов преглед нема неког посебног значаја, јер посредни је просто навођење инстанци у Сиорановим делима у којима је писао о несаници, не повезујући је на било који начин са остатком његовог дела, али имаће за неки наредни рад у којем ће више пажње, ако не и сва пажња бити посвећени феномену који је Сиорану у потпуности променио живот и пресудно утицао на начин на који је писао.

Сиоран је Бондију признао да, не би ли почео да пише, музиком – дакле, другим уметничким делима – покушава да *индукује* одређено искуство које му је потребно у погледу инспирације. Да уметничка дела *могу* да индукују искуства под чијим дејством уметник може да почне да ствара, Сиоран је поменуо још у својој првој књизи, а у *Искушењу постојања*, навео да „прави уметник“, за разлику од „сумњивог уметника“, надахнуће црпи из сопствених искустава, а не из других уметничких дела. Сâм Сиоран о себи, како у овом, тако ни у једном од наредних интервјуа, није говорио као о уметнику, већ превасходно као о метафизичком апатриду, о неуспелом епилептичару, о лажном скептику, о приватном мислиоцу и сл. те је, стога, његов аутопоетички фрагмент могуће тумачити и као критику самог себе, али и као естетички став у разматрању о природи уметника и уметности (Sioran 2010: 21; 33; 36; 184). С друге стране, то што је Бондију рекао да пре него што прионе на писање слуша меланхоличну музику, не имплицира да то чини стално, односно не имплицира да, сваки пут, сâм индукује осећања која га гоне на лиризам. Сиоран је поменуо и да је своју јаку „виталност“ окретао „против ње саме“, чиме је, могуће је, настојао да каже да је своје искуство живљења окретао против њега самог, што је очигледно још од његовог првог дела.

У једном од разговора са Илинком Зарифопол-Џонстон, Сиоран јој је поверио да је, пошто је напустио родни Рашинари, његова „вокација за тугом и кајањем постала порок“ који је могао да утоли једино путем писања, јер „сузе неутешног дечачића одрастао човек је надоместио страницама [књига, *Б.Т.*] чији сами наслови сведоче о подношењу туге и жалу због ње“, све због „очаја изазваног измештањем из хармоничне средине и бацањем у свет у потпуној усамљености“ (Zarifopol-Johnston 2009: 25-26). Мишљења смо да је Сиоранова неутешност настала у његовом сусрету са светом изван Рашинарија, у којем је увидео да је држава у којој се родио „маргинално место чији је положај у историји толико миноран и презира вредан да је био готово непостојећи“, те и да је „рођен са 'погрешним' идентитетом“. Да никада није напустио Рашинари, могао је да буде блажена незналица и живи у друштву пастира којима је, знамо из његових дела, завидео управо јер их није морила ниједна брига, а нарочито не она која долази са образовањем, са сазнањима, а потом и бављењем одређеним послом, путовањем и сл. Зарифопол-Џонстон је Сиоранов сусрет са светом изван Рашинарија назвала траумом, и истакла да је „траума рођења у понижавајућим историјским околностима обележила читаво његово дело, постепено прелазећи са личног нивоа, на ниво егзистенцијалне и метафизичке драме“ и постарала се да, у њему, никне жеља да буде „нешто друго: Шпанац, Рус, Немац, канибал – било шта“ осим онога што је био (Zarifopol-Johnston 2009: 38). Имајући то у виду, имало би смисла рећи да је његова потреба за писањем проистекла не само из потребе да умањи патњу коју су изазивали инсомнија, здравствени пробем, усамљеност, већ и јед због тога што није могао да остане уљуљкан у колевцу, у родном селу, у којем није морао да мисли ни о чему, нити да икада буде потресен чињеницом рођења у „маргиналном месту“, без – како је сматрао – и најмање релевантности у историји. Другим речима, на дубљем нивоу анализе, могло би се рећи да је Сиоран, између осталог, писањем покушавао да се ослободи жаљења због тога што, кад је већ рођен, није рођен као неко ко није „маргиналац“, као неко ко није Румун и ко, због тога, читавог живота, не мора, изнова и изнова, себе да мори постављајући реторичко питање: „*Како бити Румун?*“, како поднети наводну маргиналност и безначајност који су стечени рођењем.

Што се, пак, тиче стања које је потребно да би дошло до лиризма, Сиоран је нагласио да је потребно „бити меланхоличан до крајности, изузетно тужан“, а то говори у прилог његовом схватању да само пароксизми одређених осећања могу да наведу потенцијалног аутора да направи корак и постане аутором или да наведу аутора да настави да пише. У том погледу, сасвим се слажемо са мишљењем Еуђена Симиона да у Сиорановим фрагментима „све потиче из пароксизма негативних стања, из узвишења одбијања“ (Симион 2019: 83). „Спасоносна биолошка реакција“ коју је Сиоран поменуо управо је, сасвим сигурно, порив да се постане



лиричарем, који доводи до оспољавања акумулираних искустава (о пориву за лиризмом као вољи за моћи в. Zarifopol-Johnston 2009: 145).

Бонди је, потом, Сиорана питао о његовим осећањима о писању, као процесу. Одговор који му је понуђен понудили смо већ у претходном поглављу, позвавши се на Симионову књигу при тумачењу фрагмента из *Признања и анатема*.

Мрзим то, и врло сам мало написао. Највећи део времена не радим ништа. Ја сам најбеспосленији човек у Паризу. Једино проститутка без клијената мање ради од мене. (Sioran 2010: 7)

Сиоран према писању, као процесу, дакле, не гаји наклоност. Напротив, тај процес му је мрзак. У Признањима и анатемама, у поглављу „Та злокобна оштровидост“, Сиоран је навео да се за фрагменте, као књижевну форму, одлучио због „лијености, фриволности, гађења, али исто тако и због других разлога....“ од којих, ипак, није могао да наброји ниједан (Сиоран 1995: 124-125). У разговору са Бондијем, пак, није био детаљнији, али пружио нам је довољно добар опис своје аверзије – колико према писању, толико и ма којем раду. У наредним разговорима, Сиоран ће о фрагментима говорити више; пружиће више грађе за испитивање, која ће надоместити недостатак информација који се примећивао у аутопоетичкој анализи у погледу одабира фрагмента као подесне књижевне форме.

*Разговори* су не само извор из којег црпимо податке којим ћемо поткрепити поглавље о Сиорановој биографији и аутопоетичку анализу, нити само извор података о програмској поезици, већ и извор деликатних детаља о делу до којих, иначе, није било могуће доћи изузев посредством присног разговора. Премда је тај детаљ могао да се ишчита из анализе Сиорановог стваралаштва пошто је написао и публикувао *На врхунцу незнања*, Сиоран је Бондију, на питање како је почео своју, условно речено, списатељску каријеру, одговорио да је дебитовао:

...једном књигом која се појавила у Букурешту 1933: *На врховима очаја* [односно, *На врхунцу незнања*, Б.Т.], која садржи све што ће доћи касније. То је моја најфилозофскија књига (Sioran 2010: 8).

Прво што би требало приметити, јесте да је Сиоран открио оно што се, само, наметало као закључак аутопоетичке анализе читавог његовог стваралаштва: његова прва књига је, тематски, па и у домену аутопоетике, садржала *скоро све* проблеме о којима је писао и касније. Примера ради, није садржала идеју из *Искушења постојања* и *Пада у време* да се, објављивањем, почиње постојати у историји, те и у времену и у сећању, спрам одлуке да се не публикује, која гарантује заборав и, тиме, непостојање. Такође, не би требало превидети да је Сиоран нагласио да је *На врхунцу незнања* била његова „најфилозофскија књига“, а то би могло да се тумачи двојачко: **(а)** да његове књиге не припадају филозофији као дисциплини, већ да, као књижевност – примера ради, књижевост Фјодора Михајловича Достојевског или Жана Пола Сартра – у себи садрже дозу филозофских тема; **(б)** да његове књиге јесу филозофске и да је *На врхунцу незнања*, у односу на остале, „најфилозофскија“. Опредељење у погледу једног или другог тумачења није предмет овог рада, те се тиме нећемо бавити, али важно је истаћи да избор између тумачења постоји и да се будући проучаваоци Сиорановог опуса могу определити за једно или за друго.

Последњи за нас значајан одговор који је Сиоран дао Бондију тиче се његове књижевне форме, конкретно, тиче се тога шта је тачно похрањено у његовим књигама.

Моја мисао се не ствара као процес, већ као резултат, остатак. То је оно што остаје после врења, отпаци, талог (Sioran 2010: 11).

Премда је Бондију понуђено све само не довољно прецизан одговор, макар не у терминима конкретног дисциплинарног или, у маниру књижевности, жанровског одређења, Сиоран је пажњу усредсредео и на *начин*, да не кажемо *процес*, иако би то био прикладан термин, на који његове мисли настају, и на производ. Ипак, „отпаци“ и „талог“, уколико су се Сиоранови фрагменти и разговори посматрали изблиза, откривају да је реч о фрагментима и афоризмима, јер би писање било чега захтевнијег изискивало састављање неког и некаквог система. С друге стране, фрагменти су производ Сиорановог мишљења иза којег, слагао се он или не, *мора* постојати одређени *мисаони след* или *систем*, одређено „вреће“, али не у емоционалном смислу, већ у когнитивном, којим је до извесних закључака или ставова дошао.

## 4.2. РАЗГОВОР СА ФЕРНАНДОМ САВАТЕРОМ

Интервју који је, са Сиораном, обавио шпански филозоф и есејиста Фернандо Саватер (Fernando Fernández-Savater Martín, 1947) објављен је у шпанском дневном листу *El País*, 23. октобра 1977. године, под насловом „Escribir para despertar“, у преводу: „Пиши да би се пробудио“. Као и приликом интервјуа који је водио са Франсоаом Бондијем, Сиоран је са Саватером, између осталог, разговарао о свом процесу писања, с тим што је, овог пута, отвореније говорио о својој поетици.

Прво питање које је за наш рад значајно, а на које је Сиоран пружио одговор, тичало се разлога да се са писањем почне:

Зашто [сам почео да пишем, *Б.Т.*]? Зато што ми је писање, ма колико било мало, помогло да састављам годину са годином, јер *испољене* опсесије остају ослабљене и делом савладане. Сигуран сам, да нисам гаравио папир, да бих се одавно убио. Писати представља изванредно олакшање. Објављивати такође. То ће вам изгледати смешно, а ипак је истина. Јер, књига је ваш живот, или део вашег живота, који вас *отвара према спољном свету*. У њој се истовремено ослобађамо свега што волимо, а посебно свега што не волимо. Ићи ћу још даље: да нисам писао, могао сам постати убица. Изражавање је ослобађање. [...] Писао сам да бих псовао живот, да бих псовао себе. Резултат? Боље сам подносио себе и боље сам подносио живот. (Sioran 2010: 13)

Проучаваоци Сиорановог дела, када је реч о прикупљању података о њему самом или, у случају потоњег питања, о његовом раду, несумњиво имају среће у погледу његове спремности да понуди одговор који се ни по чему не може назвати лаконским. Сиоран је, на самом почетку, Саватеру изложио суштину свог лиризма патње, чије је темеље, али и читаву конструкцију, подигао у поглављу „Бити лиричан“ у својој првој књизи, а потом продужио да га, додуше минимално, дограђује током година, из књиге у књигу, без иједне теоријски неконзистентне промене која би довела до разилажења са његовим првобитним поимањем. Дакле, Саватер је чуо исто што је могао прочитати у *На врхунцу незнања* и скоро свакој следећој Сиорановој збирци фрагмената: „*испољене* опсесије“, *изражена* искуства која се у појединцу ковитлају и крчкају, независно да ли је реч о изражавању посредством језика и слова или боја, нота, глине и сл. постају подношљива пошто их појединац, колико је то у његовој моћи, формулише, отелови и, тако, обзнани најпре себи, а потом и свету.

Док у својим делима Сиоран није експлицитно писао о последицама уздржавања од изражавања, у разговорима се није устезао. Тако је, Саватеру, јасно рекао да би последица устручавања од писања *сигурно* била самоубиство *или* убиство, и да то нипошто није

преувеличана процена. Делује да Сиоранов саговорник није био припремљен на такав одговор, те му је Сиоран, још једном, потврдио да писање „представља изванредно олакшање“, као и објављивање, јер књига јесте део живота или, у метафоричком смислу, сâм живот аутора, будући да му је писање представљало метод екстернализације искустава која су изискивала да буду изражена. Књига, рекао је Сиоран, ауторе *ослобађа* осећања којима робују, која *не могу* да држе у себи; ослобађа их како позитивних осећања, тако и оних негативних.

Кад је реч о каквоћи књига које би требало писати, али не у терминима нормативне поетике, Сиоран је поновио став из првог фрагмента који смо издвојили из његове позније књиге, *Черечење*, да књига „мора да процара ране“, с тим што је, у разговору са Саватером, навео да сама књига треба да „буде рана“:

...ја заиста мислим да књига треба да буде рана, да треба да промени живот читалаца на овај или онај начин. Када пишем књигу, моја идеја је да некога пробудим, да га ишибам. С обзиром [на то] да су моје књиге произишле из мојих невоља, да не кажем патњи, оне чак и то треба на неки начин да пренесу читаоцу. Не, не волим књиге које се читају као новине: књига треба да уздрма, да све доведе у питање. Зашто? Па, не бавим се много корисношћу онога што пишем, јер заиста *никада* не мислим на читаоца: пишем за себе, да се ослободим својих опсесија, тензија, и ништа друго. [...] Ја не пишем с циљем да „направим књигу“ да би је људи читали. Не, пишем да се ослободим терета. Тек касније, размишљајући о функцији мојих књига, кажем себи да је требало да буду као рана. Књига после које је читалац исти као и пре њеног читања јесте промашена књига. (Sioran 2010: 16)

Књига би, дакле, требало да „буде рана“ у терминима способности да доведе до промене у животу читалаца, с тим што нам Сиоран није ни наговестио каква би промена требало да буде посредни. У Сиорановом случају, када је писао, то је чинио с намером да „некога пробуди, да га ишиба“, односно да некога наведе на неку промену, посредством поетизованих „невоља“, да (не) кажемо „патњи“. Сâм Сиоран је, ипак, тврдио да не зна зашто је писао на тај начин, са жаром да својим речима индукује промену, јер – како је казао – *никада* није мислио на читаоце. То звучи противречно, јер претходно је рекао да, док пише, његова замисао је да „некога пробуди, да га ишиба“, што имплицира да је „неко“ будући читалац. Ипак, Сиоран је демантовао да иза његовог процеса писања постоји циљ „прављења књиге“ за друге, тврдећи да је на писање прионуо не би ли се „ослободио терета“. Функција „ране“ је у његове рукописе, према његовом мишљењу, учитана тек пошто спусти перо или, пак, публикује књигу; тек тада је Сиоран, по сусрету са текстом, сматрао да би требало да „буде рана“, јер у његовој поетици је постојао концепт „промашене књиге“. Наиме, како је казао, књига која, у сусрету са читаоцима, не успе да у њима индукује промену није ништа до „промашена књига“, а то би значило да, ипак, поред писања за себе, поред лиризма патње, треба да постоји циљ да се напише књига која ће подстаћи промену, а то нам, као проучаваоцима који могу да се дистанцирају од теза које анализирају, делује непомирљиво. Уколико је Сиоран писао за себе, не би ли постигао растерећење од искустава која није могао да задржи *у себи* и *за себе*, то значи да није писао да би изазвао промену у читаоцима. Свакако, теоријски, ти ставови се, у процесу писања, могу помирити, али сâм Сиоранов одговор Саватеру може да делује противречно ако се тумачи дословно, без простора за компромис између његових тврдњи, којима би и за писање за себе и за писање зарад промене у другима било простора.

Сиоран је, у суштини, преферирао књиге – читање, писање и публикување књига – које читаоца могу приволети да постави питања о свету и свему, а пре свега о себи, смислу свог живота и сл. што би, начелно, требало да га подстакне на промену *набоље*. Самим тим што је одлазио у дуге шетње и писао не би ли се „ослободио терета“, објављивао је књиге помоћу

којих би други и сами могли да се растерете колико је то могуће, премда то, као што знамо, *није* била поетичка, *нити* практична намена тих књига (Zarifopol-Johnston 2009: 51). Марко Јуван је, додуше индиректно, понудио сопствени поглед на утицај књижевности на појединца, што у процесу писања, што у процесу читања, који се да применити на наш рад, али и на саму Сиоранову перспективу. Своје гледиште Јуван је представио на следећи начин: „Индивидуализацијом општих проблема, књижевни дискурс се приближава животном искуству појединки, појединаца. [...] Управо књижевни дискурс миметичким приказивањем и пажљивом језичко-текстуалном обрадом омогућава доживљавање, контемплацију тих дискурзивних сила, размишљање о њиховом садржају, моћи и границама, о њиховом деловању на личност“ (Јуван 2011: 55). Примат, дакле, има *искуство*, чије је порекло у *доживљају књижевног дела*, а које је кључни фактор Сиорановог поимања писања и публикавања, јер без доживљаја процеса писања нема растерећења, које је употпуњено процесом публикавања.

Сиоран је, у продужетку разговора, пружио додатно објашњење за своје схватање „књиге као ране“:

У ствари, када смо малопре говорили о рани, ја то нисам посматрао из негативног угла: ранити некога ни на који начин не значи паралисати га! Моје књиге нису ни депресивне, ни депримирајуће. Написао сам их са бесом и страшћу. Да су моје књиге могле бити написане *хладно*, то би било опасно. Али ја не могу да пишем хладно, ја сам као болесник који у свакој прилици грозничаво преброди своју судбину. [...] У том смислу, ако хоћете, ја сам као *ђаво*, активни појединац, негативор који покреће ствари... (Sioran 2010: 16-17)

„Рањавање“, према Сиорановом схватању, није негативан феномен у сусрету читаоца и дела јер, како је казао, „ранити некога ни на који начин не значи паралисати га!“. „Рана“ би, дакле, требало да делује *отрежњујуће*, да погоди читаоца у тој мери да у њему, мимо његове или њене воље, индукује промену – највероватније, у назорима које је, дотад, имао о извесним темама. Могли бисмо, теоријско-методолошких недоумица ради, да поставимо питање: Да ли је књига, сама по себи, рана? Одговор на ово питање, могуће је, почива у структуралистичкој тези Светозара Петровића да је књижевност *однос* те, тако, књига постаје рана *тек* у *комуникацији са читаоцем*, у односу из којег израста искуство читања – јер књижевно дело је књижевно делу *искључиво у односу према читаоцу*, а читалац је читалац *искључиво* у односу према књижевном делу – то јест, према ма којем писаном стваралаштву (Petrović 2009: 37-45).

Сиоран о својим књигама није мислио као о „депресивним“, нити као о „депримирајућим“, јер тврдио је да их је написао „са бесом и страшћу“, „као болесник који у свакој прилици грозничаво преброди своју судбину“; односно, као појединац који не може да допусти да неко његово искуство остане неизражено, јер ће се, не изрази ли се, попустити под притиском који искуства у њему праве. Кад је реч о његовој аутоетикецији као „ђавола“, „негатора који покреће ствари“, могли бисмо се сложити са Илинком Зарифопол-Џонстон да се Сиоран, заиста, „никада не умара када говори да не верује ни у шта“, нити када својим „'деструктивним' дискурсом, устремљеним против сржи традиционалног практиковања филозофије, непоколебљиво настоји да обелодани контрадикције које су инхерентне сваком филозофском систему“, при чему „са насладом узгаја све противречности, држећи их за једнаке по вредности и једнако безначајне“ (Zarifopol-Johnston 2009: 80).

Не би било згорег предложити да порекло Сиоранове концепције „књиге као ране“ треба тражити у његовој раној концепцији, која је представљена још у његовој првој књизи, у концепцији „лиризма патње“. Бити лиричан, у патњи, као што знамо, значи каналисати патњу *изван* себе, *изван* субјекта – ка другима, у уметност, усменим путем или писањем, те и публикавањем. Сиоранова реченица: „Лиризам патње је песма крви, мяса и нерава“ се, у том смислу, значењски готово може поистоветити са оном из *Черечења* – да књига треба да буде

рана, да књига треба да буде опасност која ће отпочети процес промене у читаоцу. У поређењу са његовом познијом концепцијом, не да се приметити да је дошло до и најмањег одступања од оне раније, од „лиризма патње“. Сиоран ју је, напротив, продубио: публикована књига је исход лиризма који је, претходно, проистекао из патње. Књига је ослобођење од сопствених страхаота – а могу је користити и други који, такође, пате, не би ли се „пробудили“ тако што ће бити „рањени“ или тако што ће „отворити старе ране“, тако што издржати „шибање“, јер прочитаће нешто што се – како је казао Сиоран на почетку разговора – „не говори“. Сиоран се, тиме, заправо, примакао концепцији Артура Шопенхауера, који је у књизи *Парерга и паралипомена* написао: „Ослободити некога од заблуде не значи нешто му одузети, већ нешто му дати“ (Šopenhauer 2013: 177).<sup>101</sup> Ипак, Зарифопол-Џонстон је приметила да Сиоранов лиризам патње, „будући да препознаје само апсолут – апсолутна истина [искуства, *Б.Т.*], што је поезија, и апсолутна воља [да искуство буде изражено, *Б.Т.*], што је тиранија – лиризам је више од пуког изражавања себе, он је израз воље за моћи сопства. Последишно, лирски поглед на свет је апсолутан поглед на свет“ (Zarifopol-Johnston 2009: 145). Могло би се рећи да је одлика сваког погледа на свет – подразумевамо ли под њим религију или идеологију – та да је апсолутан, јер није самерљив, било зато што то, у складу са својим начелима, не може, било због противречности са својим начелима, са другим погледима на свет. Стога, уколико би се Сиоранов поглед на свет и назвао лирским, у смислу у којем се примат даје искуству и пориву да се искуство изрази, то би имало смисла, јер би се сви садржаји изван тог погледа на свет посматрали кроз његову призму и на основу тога вредновали. Мишљења смо да, међутим, лиризам патње не би могао да се окарактерише као светоназор, из више разлога – превасходно јер Сиоран није износио никаква нарочита програмска начела, нити настојао да своје фрагменте систематизује тако да његова схватања могу да се протумаче као учење или идеологија. Но, о томе би, наравно, могао да се напише неки посебан рад, јер посреди је јако занимљива тема за проучавање.

Интервју са Фернандом Саватером прва је прилика у којој је Сиоран, јавно, говорио о свом схватању фрагмента, као књижевне форме, и разлога зашто се одлучио за писање фрагмената а не, примера ради, есеја или краће или дуже прозе:

Када неко започне есеј од четрдесет страница о било чему, полази од неких претходних тврдњи и постане њихов *заробљеник*. Одређено схватање поштења га приморава да иде до краја поштујући их, да не би био противречан; међутим, како напредује, текст му пружа друга искушења, која треба да одбаци јер га удаљавају од утврђеног пута. Тако се нађемо у затвореном кругу који смо сами зацртали. И тако, желећи да будемо поштени, западнемо у неистину, у недостатак истинитости. Ако се то догоди у есеју од четрдесет стрeана, шта се све неће десити у једном систему! [...] У томе је драма сваког структуралног размишљања: не дозволити контрадикторност. [...] Насупрот томе, ако пишемо фрагменте, можемо у истом дану казати неку ствар и њену супротност. Зашто? Зато што је сваки фрагмент проистекао из различитог *искуства*, и што су та искуства истинита: она су суштинска. [...] Фрагментарна мисао одсликава све аспекте вашег искуства; систематска мисао одсликава само један, *контролисани*

---

<sup>101</sup> У другом спису, пак, Шопенхауер себи противречи, наглашавајући: „Не треба побијати ничије мишљење, него треба помислити да, кад бисмо некоме хтели да избијемо из главе све глупости [у] које верује, могли бисмо достићи Метусалимов век, па још да не будемо с њима готови. Тако исто, треба се, у разговору, уздржати од сваке, ма колико добронамерне примедбе, којом хоћемо некога да поправимо; јер људе увредити је лако, а поправити их тешко, ако не немогућно“ (Šopenhauer 1990: 74). Премда је проблем сучељених становишта у Шопенхауеровом делу, пре свега, занимљив проблем – непомирљивости његових схватања ћемо се, ипак, посветити у неком наредном раду.

аспект, а самим тим и осиромашени. Код Ничеа, код Достојевског, изражавају се сви могући типови човечанства, сва искуства. У систему говори само контролор, *шеф*. Систем је увек глас шефа: због тога је сваки систем тоталитаран, док фрагментарна мисао остаје слободна. (Sioran 2010: 17-18)

Своје излагање у прилог фрагменту Сиоран је започео нападом на систематско мишљење, при чему напад из одговора Саватеру наликује на непријатељску настројеност с каквом смо се сусрели у свим његовим књигама.<sup>102</sup> Полазна тачка сваког систематског мишљења, Сиоран је понудио пример есеја „од четрдесет страница о било чему“, јесте да се пође од „неких претходних тврдњи“ и да се, током рада, током продуковања текста, тим тврдњама остане доследан. Посетимо се, Сиоран је, рецимо, у *На врхунцу незнања* и у *Кратком прегледу распадања*, тврдио да је систематична доследност еквивалент додатног удаљавања од првобитног осећања, од аутентичности искуства које је аутор желео да изрази, јер медијум за који се аутор определи, сâм по себи удаљава од оригиналног предмета који њиме треба отеловити, будући да није самерљив са предметом, нити са стварношћу. Стога, имплицитно питање које се постављало јесте чему систем, када – у случају књижевника, примера ради – сâм језик није самерљив са искуством или стварношћу коју би требало да уклопи у конструкције од слова и језичких правила. Но, у разговору са Саватером, Сиоран је упозорио не на нужност удаљавања од оригиналних осећања која нас приморавају на лиризам, већ на опасност од противречности која је неминовна, према његовом мишљењу, у сваком систематском размишљању, па и у есеју „од четрдесет страница о било чему“, при чему би есеј, у Сиорановом примеру, био микрокосмос а, рецимо, сложен филозофски систем попут Хегеловог или Кантовог макрокосмос систематског мишљења. Еуђен Симион је, с тим у вези, протумачио Сиоранову потребу да противречи себи, пишући фрагменте у којима је нудио различите перспективе на исти проблем, на следећи начин: „Сиоран није стабилан дух и ни не стреми да буде такав“ (Симион 2019: 263). Мишљења смо да Симион није у праву, барем не уколико стабилност управо протумачимо као способност појединца – скептичног појединца (!) какав је био Сиоран – да, и пошто противречи себи, одлучи да се не приклони ниједној од понуђених перспектива.

Други пол у писању, онај који не зависи од систематског мишљења, јесте пол фрагмената и афоризама. Фрагмент, према Сиорановом мишљењу, допушта да аутор, својој ауторској инстанци, у истом делу, противречи, што је у прози, дужој или краћој, проблематично, изузев уколико жанр то не допушта. Ипак, Сиоран је држао да, за разлику од, рецимо, прозе, фрагменти проистичу из различитих *искустава*, која су „истинита“ и „суштинска“, што и фрагменте чини скоро директним одразом „истинитог“ и „суштинског“, будући да је препрека између искуства и фрагмента једино језик којим се мисао посредује, без уплива почетних премиса којима треба остати веран, због доследности која је систему насушна.

---

<sup>102</sup> Сиоранов отпор систематском мишљењу, превасходно у књижевности и у филозофији, донекле наликује Малармеовом отпору „према модерној брзини читања“, због чега је песник решио да ће речи у његовим стиховима „бити враћена њена изворност и њена постојаност“, што је потпомогао и „путем разбијања и цепања реченице у фрагменте“. Из тога следи да је Сиоран инсистирао на чему је и Маларме: „Дисконтинуитет уместо повезаности, напоредност уместо тока ствари“, а то су, суштински, „стилске ознаке унутрашњег дисконтинуитета и говора на граници немогућности“. У Малармеовом делу фрагмент „добија ранг симбола за савршенство“, што је изражено стихом: „Фрагменти су свадбени знаци идеје“ (Фридрих 2003: 126). Што се Сиорана тиче, да су фрагменти, у његовом поимању, савршена књижевна и филозофска форма можемо закључити из тога што, током свог дугог животног, али и стваралачког века, за уобличење својих замисли о најзначајнијим му темама никада није одабрао ниједну другу форму, као и из тога да није могао да пропусти прилику да стане у заштиту фрагмената, како у својим делима, тако и у својим интервјуима, у којима је пружио потребне аргументе у прилог одабира и фаворизовања те књижевне форме.

Кад је реч о Сиорановој концепцији фрагмента, као несистематског књижевног дела, који је доследнији искуству, могуће је да је у виду имао и то што фрагмент, писао је Слободан Грубачић (1942), „својом отвореном формом оличава издвојеност, незавршеност анализе“, при чему „нека недокончена реченица више говори него да је цела“. Грубачићевој реченици бисмо, ипак, додали, имајући у виду да је своје фрагменте Сиоран сматрао „талогом“, да нису нужно недокончене реченице те које могу да „више говоре“ од довршених, и *недокончене мисли* или *коначни исход мисаоног процеса*, когнитивног „врења“. Такође, нечега има, сматрао је Грубачић, „у том торзу, у том наглом прекиду осећања, у том заустављеном, снажном тремолу, који је до те мере отворен за фантазије, да може да изазове потпуно *различите* визије“ (Grubačić 2006: 261; курзив Б.Т.). Грубачић је, као и Сиоран, нагласио да фрагмент поседује *поседна осећања*, али и отвореност и *предиспозицију за различитост*, која наговештава потенцијал за противречност, не на нивоу фрагмента, већ више фрагмената. За разлику од фрагментарне мисли, која због предиспозиције за различитост, допушта „све аспекте вашег искуства“, систем, ма који систем, допушта „само један, контролисани аспект, а самим тим и осиромашени“, јер онемогућен је приказ осталих аспеката. Форма фрагмента је, по свему судећи, наклоњенија Сиорановом схватању о искуству као „унутрашњем богатству“ будући да, чак и када потенцијални аутор или аутор пође пут лиризма, он пишући фрагменте може да докачи сваки сегмент тог „богатства“ и поетизује *сваку* његову нијансу.<sup>103</sup> Могло би се, илустративно, рећи да је Сиоран, заправо, напао тврдњу које се држао Радован Вучковић – тврдњу да је „циљ који писац себи поставља [...] стварање дела, реализованог у облику књиге, у коме ће бити садржана *једна* визија света...“ (Вучковић 2008: 60; курзив Б.Т.). Из Сиоранових исказа евидентно је, наиме, да није нужно да пишчев циљ мора да се тиче стварања, прављења књиге, нити да књига мора да садржи *једну* визију света, *једну* унутрашњу логику, лик неког назора, без његовог наличја.

Камелија Елијас (Camelia Elias) у целости је посветила један научни рад конструкцији модернистичког фрагмента, а примери које је одабрала за обраду јесу фрагменти Емила Сиорана и америчке књижевнице Гертруде Стајн (Gertrude Stein, 1874-1946). Елијас је представила поделу на две врсте фрагмената: „у првом случају фрагмент чије објашњење себе самог може бити довршено заокружен је одређеним значењем које је њиме наговештено. У другом случају, некомпатибилност производи отвореност које значење утемељује, не у тексту, већ у широком простору у којем сама потрага за значењем добија на значењу“, односно, укратко, „ова два приступа фрагменту одговарају на два различита питања: у првом случају на питање 'које је значење фрагмента?', у другом 'који је смисао трагања за значењем у фрагменту?'“. У суштини, закључила је Елијас, овакво разликовање „јесте оно што раздваја писање фрагмената од фрагментарног писања“. У случају Гертруде Стајн и Емила Сиорана, они „примењују метод захваљујући којем се фрагмент 'отвара према могућности значења', не би ли дошло до диференцирања жанрова: дугих и краћих текстова, фрагмента и афоризма“. Кад је о Сиорановим фрагментима, конкретно, реч, Елијас је мишљења да је „модерни фрагмент, за Сиорана, аутобиографија неизлечивог“, јер он је фрагменте „градио на обликованим биографским детаљима, који потом постају текстуалне јединице“. Напоследку,

<sup>103</sup> Сиораново схватање фрагмента могло би се, према сличности, довести у везу и са једном протопостмодернистичком мишљу Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, 1899-1986), из приповетке „Тен, Укбар, *Orbis Tertius*“, из збирке *Маутарије*, која гласи: „Књига која у себи не садржи своју противкњигу сматра се недоконченом“ (Vorhes 2018: 28). Нема сумње да је међу мислиоцима и ствараоцима Борхесовог и Сиорановог кова, који су најавили постмодернистичко мишљење, па и поетику, распрострањена тенденција не за противречностима, већ за одређеном *заокруженошћу дела* која проистиче из синтезе идеја изнетих у делу, међу којима се, можда, оне могу поделити тако да дело, у себи самом, садржи и тезу и антитезу; тако да дело *може* себи да противречи. У том смислу, када су у тексту понуђене *и теза и антитеза*, у Борхесовој концепцији испуњени су услови за довршеност текста. С друге стране, у Сиоранову мисао, али и у дело, се концепција попут Борхесове може учитати, јер остао је доследан фрагменту као књижевној форми почевши од своје прве књиге.

Елијас је дошла до закључка да се „Сиораново дело сврстава не у недовршено по себи, већ у делима која нуде могућност да се тумаче као недовршена у погледу изрицања коначног суда о моралним, коначним или решеним проблемима“, као и да снага Сиоранових фрагмента почива „у томе што се самопоричу“. Сам Сиоран је, као аутор, у њеном поимању, „писац који константно прилази самом себи“ и „из тог разлога је немогуће раздвојити динамику његовог писања од оних принципа који ту динамику стварају“ (Elias 2005: 42-43; 47-48; 51).

Фернандо Саватер је Сиорана, потом, питао о његовом образовању и интересовањима, а интересовања – познато нам је из Сиорановог схватања инспирације, која може потећи из искуства или бити индукована уживањем у уметничком делу – су, у зависности од приступа делу, мање или више повезана са поетиком јер, на неки начин, дела представљају доказ о тим интересовањима, да не кажемо њихову пројекцију. Сиоран је, најпре, поменуо имена неколицине аутора које је читао (Шестов, Симел, Рилке, Дилтај, Кјеркегор и др.), а потом истакао да постоји *заједничка нит* која повезује многе од тих аутора:

Како у филозофији, тако и у књижевности, мене интересују *случајеви*, аутори за које се може рећи да су „случај“ у скоро клиничком смислу речи. Интересују ме сви они који иду у катастрофу, као и они који су успели да се издигну изнад катастрофе. Највише сам се дивио ономе који само што се није срушио. Зато сам волео Ничеа или Ота Вајнингера. Или пак друге Русе, као Розанова, религиозног писца који непрестано чеше рану, тип Достојевског. Писци који су представили само интелектуално искуство, као Хусерл, нису ме обележили. Код Хајдегера ме више интересује кјеркегоровска него хусерловска страна. Али, пре свега, ја тражим *случај*: у размишљању, у књижевности, моје интересовање је усмерено на фрагилно, несигурно, на оно што се руши, такође и на оно што одоли покушају рушења, али сачува постојаност претње... (Sioran 2010: 18-19)

Да је Сиоран преферирао дела „случајева“, независно од тога јесу ли посредни књижевна или филозофска дела или, пак, публикована приватна преписка или дневници, познато је још од његове ране младости, када је о томе писао у есеју „Човек без судбине“, код нас публикованом у истоименој књизи, необимној збирци његових радова написаних пре него што је напунио двадесет година. У том есеју, Сиоран је детаљно разрадио разлог због којег су, још у том периоду, па до краја његовог живота, „случајеви“ постали предмет његовог интересовања, па и преференције у погледу избора штива за читање. Пре него што продужимо са анализом Сиорановог одговора Саватеру, навешћемо одломак из есеја „Човек без судбине“, који би требало да допринесе замаху анализе:

Не верујте човеку који није или не може да буде 'случај'; сумњајте у њега на сваком кораку, у сваком гесту; не откривајте у његовој покретљивости трагедију и у његовим сумњама тортуре; заволите у њему одсуство фаталности и у том нескладу нађите задовољство равнотеже и личне удобности. Људи се инстинктивно боје оних који су или постају 'случајеви'. А, овог страха нема када наклоност указују онима који никада не могу бити случајеви? Њихово дивљење се буди, само онда, када нестане оно због чега се боје, а временско одстојање учини фаталност мање претећом, мање мистериозном и мање мучном. Али, за оне који су осетили директну фаталност и непосредно постојање неког 'случаја', његов нестанак ће само појачати велике сенке које су пратиле ту судбину и увеличати до апсурда језгро мистерије која лежи у средишту тог бића, јачајући у њима осећање



неодољиве привлачности, кроз непоправљиво и неизлечиво умирање (Сиоран 2019: 29).

Сиоран је, наизглед, „случајевима“ привржен због тога што их, за разлику од оних који нису „случајеви“, „прате велике сенке“, те тиште трагедија и сумње, присутност фаталности, без имало изгледа за задовољство равнотеже и личну удобност. „Случајеви“, по природи му слични, у њему су будили „осећање неоодољиве привлачности“ јер, мишљења смо, у њима је могао препознати муке које су мучиле и њега самог, те и да се са њима, посредством саосећања, саживи. У одговору Саватеру, Сиоран је открио да се највише „дивео ономе који само што се није срушио“, што сведочи о томе да се дивео ствараоцима који су доживели пароксизме одређених осећања и који су те пароксизме успели да пренесу на папир.

Примери које је навео јесу Ниче, Вајнингер, Розанов и Достојевски: сваки од њих доживео је својеврсни емоционални, не когнитивни, пароксизам, било услед болести, било услед религијске или друге кризе, а то је оно што је Сиоран налазио „неодољивим“. С друге стране, врхунци интелектуалног прегалаштва, какве су свету понудили Хусерл или Хајдегер, Сиорану нису нарочито примамљиви, јер они су створили системе, а у системима нема ни трага од емоционалне нестабилности, од несигурности, страхова од колапса који су, не буде ли колапса, вазда присутни, сведочећи о постојаности „претње“. Суштина је, укратко, у *фасцинираности осећањима* која су, својом вољом или не, досегла своје врхунце и одатле се сурвала у поноре или остала на рубу понора; односно, фасцинираност писцима који су, због интензитета својих искустава или своје осетљивости на искуства, патили од душевних болести или били на ивици пада у неку од тежих душевних болести. О Сиорановој фасцинацији „случајевима“ писала је и Сузан Сонтаг, која је истакла да је приметила да „Сиоран, очигледно, није у стању да у себи задржи поштовање за све што је екстравагантно, самовољно, екстремно“, примера ради, дивео се „великим западним мистицима, аскетама“, али и „великим лудацима“, што у очи изразито упада у *Искушењу постојања* (Sontag 1968: 23).

### 4.3. РАЗГОВОР СА ЖАН-ФРАНСОАОМ ДИВАЛОМ

Интервју који је са Сиораном водио швајцарски новинар Жан-Франсоа Дивал (Jean-François Duval, 1947) у јуну 1979. године први пут је публикован у књизи Галимаровом издању *Разговора*. Као и у претходна два интервјуа, Сиоран је Дивалу говорио о позитивном учинку писања на њега, с тим што је, по први пут, чин писања довео у директну везу са термином терапија, тако што је писање са терапијом поистоветио. Такође, у овом интервјуу Сиоран је говорио о фрагменту, о свом присуству читању и о последицама устезања од писања. Такође, поменуо је, додуше у једној краткој реченици, своје схватање уобличења идеја језиком, с којим смо се врло добро упознали у претходном поглављу.

Сиоран је, најпре, са Дивалом почео да разговара о писању, рекавши му:

Када разговарамо, као и када пишемо, ништа не решавамо. Осим у души. Растеређујемо се. Помало се празнимо. Сва питања која су доста досадна, узнемирујућа, касније посматрамо са извесном равнодушношћу... Мање се мучимо (Sioran 2010: 33).

Да до растерећења, на емоционалном и на духовном нивоу, може да се дође помоћу процеса писања, јесте Сиораново схватање са којим смо се већ сусрели и у претходним интервјуима који су са њим вођени. У фрагменту који смо, у трећем поглављу, издвојили из *Пада у време*, он је навестио да су писци они који „боље него ико“ треба да пазе да према „привидима и обманама“ не постану равнодушни, јер тиме ће себе саме „онемогућити“ да раде, „укинуће

своју грађу“. До равнодушности се, како је Сиоран казао Дивалу, долази посредством разговора и писања, јер тада се „растеређујемо“ и „помало се празнимо“. Његов одговор Дивалу могао би се довести и у везу са схватањем из *Искушења постојања*, да „писац нестаје са сваком речју коју напише“, будући да је истакнуто да писање доводи до тога да се мање „мучимо“, при чему „мука“, највероватније, проистиче из извесних искустава, а у коначници из чињенице постојања.

Поменули смо да је Паскал, конкретно, његово дело *Мисли*, представљало значајан извор инспирације за Сиорана. Приликом овог интервјуа, Паскал је поменут али у вези са књижевном формом коју су одабрали и он сâм и Сиоран, вековима после њега.

Целог живота сам мислио на Паскала. Фрагментарна страна, знате, то је човек фрагмената. Човек тренутка, такође... У фрагменту има више истине (Sioran 2010: 34).

Анализирајући фрагменте из *Искушења постојања*, поменули смо потоњи Сиоранов одговор у контексту његовог одабира фрагмента, као књижевне форме која покушава да порекне оно што је Сиоран сматрао обманом књижевности (мисао да је стварање књижевности супститут за „богатство“ искуства). Самим тим, књижевност је, спрам фрагмента, који „има више истине“, мање истинита, а будући да ју је Сиоран свео на обману, може се рећи и да је лаж. Паскалу се Сиоран, као што можемо да видимо, дивио из разлога што је, као и он, болешљиви француски математичар и филозоф био „човек фрагмента“ и „тренутка“, а то имплицира и да је био човек који је, барем према сиорановском схватању, претендовао на искреност према себи и својим искуствима, настојећи да их пренесе што верније, без посредовања система.

Кад је реч о Сиорановом процесу писања фрагмената, као процесу који је супротстављен систематском писању, Флорин Опреску је приметио да је Сиораново писање, односно „његова пројекција у писању, фрагмент који је онтолошки преображен у текст“, што ће рећи да је посреду преображај искуства у форму са којом је оно, директно, несамерљиво. Опреску је, том приликом, у виду имао и лењост коју је Сиоран помињао, те је изнео мишљење да фрагмент, као „жанр 'лењиваца', такође одражава општу мучнину, протест против апсурдности света који је лишен сваке кохерентности и логике, против неподношљивих парадокса и таутологија постојања“. Сиоранов фрагмент је, такође, показатељ колико је он противник филозофије, јер он је „антифилозофија и антисистем, свесно ограничење сопства, показатељ замора, знак разломљеног постојања“. Опреску је мишљења да је, за Сиорана, „фрагментарни дискурс једнак фаталности, одразу егзистенцијалног ограничења“, јер он „разуме да ово егзистенцијално ограничење знања, судбине и свести, намеће ограничење у писању“. Свакако, будући да у обзир треба узети и да су Сиоранови фрагменти протест који је, још у младости овенчан учествовањем у друштву Критеријон, усмерен против „морала старца“, против традиционалне форме, како књижевности, тако и филозофије.<sup>104</sup> У том смислу, Опреску је

<sup>104</sup> Симион је Сиоранов отпор традиционалном обликовању књижевности и филозофије, као и темељима на којима су постављени, сажео у синтагму: *реторика агоније*. Да он, пак, *није* прави ковач те синтагме, тврди јер је Сиоран, у својој првој књизи, ту синтагму наговестио речима: „Не могу ништа донети на овај свет, јер имам само један метод: метод агоније“ (Симион 2019: 85; Сиоран 2001: 18). Сиоранов тзв. метод агоније, односно читања одређеног књижевног текста кроз призму очајања – онаквог каквим га је Сиоран поимао – применили смо у раду под насловом „Очајање у *Стакленој менаџерији* Тенесија Вилијамса“ из 2020. и резултати до којих смо дошли испоставили су се као изузетно повољни у погледу смислености, те и одрживости тумачења Вилијамсове драме (в. Трифуновић 2020). То, у суштини, значи да има основа размишљати у правцу теоријског уобличења „метода агоније“, као перспективе из које се могу посматрати књижевна дела, тако што би се пошло од повезивања појединих Сиоранових фрагмената и синтезисовања њиховог садржаја у кохерентну хеуристички плодну, те и херменеутичку теоријску целину. Разуме се, то би изискивало посебно истраживање, односно посебан рад, врло вероватно, на нивоу научне монографије. О очајању у Сиорановом делу – које се поима као повређена таштина

указао на то да је, због тога, Сиораново стваралаштво „само и могло да буде фрагментарно, слика и прилика бића које више не верује у традиционалну кохерентност, у пренагљени и досадни дескриптивизам“; напротив, „Сиораново писање је одраз модерног духа који је рабљен осећањем да му се ругају“, због чега је свој занат пекао учећи од Епикура и Ларошфукоа, тако да је „његов морални цинизам [...] маска меланхоличног и срамежљивог бића – вечних координата поезије“ (Oprescu 2013: 185-187).

Паскалово дело је, као и дело Достојевског и других омиљених му аутора, Сиоран читао више пута, а са Дивалом је – управо – говорио и о томе: шта, за њега, значи волети дело неког аутора и како се та наклоност манифестује. За програмску поетику, одговор који је дао Дивалу значајан је јер сведочи о Сиорановој посвећености неговању сопствене поетике, кроз поновно читање књижевних узора који су га инспирисали да почне и да настави да ствара. Читање је, као што нам је познато, нераскидиви део стваралачког процеса, јер идеје и речи циркулишу од дела до читаоца-аутора и од читаоца-аутора ка делима, а потом и кад другим читаоцима(-ауторима):

Када кажем да волим некога или да сам га читао, то значи да сам га поново читао. Више пута. Прочитати књигу само једанпут не значи ништа. На пример, добро познајем Достојевског, али сам га читао пет или шест пута. Или Шекспира. Прочитати једном, то значи упознати се с нечим, и то је све. Све писце који су нешто значили у моме животу прочитао сам више пута (Sioran 2010: 35).

Репетиција је, дакле, параметар који је Сиоран одабрао као поуздан за одређење наклоњености према делу неког аутора, односно – у његовом случају – параметар за конзистентност личне поетике. Та конзистентност изискује понављање јер, према Сиорановом мишљењу, прво, ако је уједно и последње читање неког дела, напосто, није довољно да би се проникло ни у дело, ни у потенцијалне пишчеве намере или детаље о њему самом, а то је оно што је од значаја за даље истраживање, нарочито уколико је реч о још једном „случају“.

На Дивалово питање о поводу за писање, Сиоран је, како смо малопре казали, одговорио скоро исто што и претходним интервјуерима, с тим што је, сада, писање поставио у исту раван са терапијом и, тиме, допринео нашем поводу да његово дело, у петом поглављу, посматрамо кроз призму наратива болести.

Приметио сам да се лично осећам добро када пишем. [...] ...све што сам написао, написао сам због преке потребе, хтео сам да се ослободим стања које је за мене било неподношљиво. Дакле, ја сам сматрао, а и данас сматрам, чин писања једном врстом терапије. [...] Дакле, терапија. Заиста, инсистирам на томе, то изгледа помало смешно, али то је истина. За мене је чин писања крајње спасоносан (Sioran 2010: 39).

Премда је према писању, као раду, гајио мржњу, писање се старало да се Сиоран, док је писао, осећа добро. Наизглед, његов приступ писању може да делује парадоксално, али кључна реч када је посредни мржња према писању јесте *рад*; писање је *рад*, а Сиоран, као што нам је познато, није показивао нарочиту наклоност, нити занимање према ма којем послу. Ипак, када је писао „због преке потребе“, тада писање, могуће је, није третирао као рад, већ као средство помоћу којег је могао да се ослободи стања које је, за њега, било „неподношљиво“. Као што различити видови терапије, у медицини, нису пријатни, тако и писање, јер је рад, Сиорану није

---

произашла из сукоба индивидуалне воље са спољним светом – али и делима других аутора писао је Радоман Кордић, у књизи *Очајање* (Kordić 2000: 136-161).

морало да буде пријатно, али је давало одређене резултате. Тако, због осећања којих је могао да се ослободи, односно због осећања које је у њему писање производило, Сиоран је почео да га поистовећује са терапијом и да инсистира на томе, када је реч о његовом схватању процеса писања.<sup>105</sup> Другим речима, писање као *његова* терапија постало је писање као терапија *уопште*. Сиоран је свој субјективни осећај, највероватније са одређеним поткрепљењем у грађи, пренео на ниво општег.

Што се тиче последица које проузрокује уздржавање од лиризма, али и Сиорановог писања због одлагања самоубиства, Дивалу је рекао следеће:

А пропада, себе уништава човек који не прича, ћутљив човек, или онај који можда почини злочин. Чињеница да говорите вас ослобађа. Чињеница да пишете, такође. [...] ...писати о самоубиству значи победити самоубиство (Sioran 2010: 40).

Направи ли се површно поређење схватања које је Сиоран изложио у својим делима са ставом из интервјуа са Жан-Франсоаом Дивалом, рекло би се да је, несумњиво, посредни контрадикција. Међутим, промена перспективе ту контрадикцију елиминише: одлучи ли појединац да не изрази своја искуства, он или она биће препуштени на (не)милост свог „унутрашњег богатства“, које је Сиоран, још, назвао и „апсолутом“. Проблем почива у томе што човек, „апсолуту“, није дорастао, а о томе је Сиоран, заправо, писао у једном од фрагмената из *Кратког прегледа распадања* који смо навели. У његовом делу, несумњиво предњачи поимање да искуства представљају „богатство“, али присутно је и поимање да је „апсолут“ по човека који се не изражава опасан. Подсетимо се сегмента тог фрагмента: „А онај ко гомила енергију живи под притиском као заробљеник сопствених прекомерности; ништа га не спречава *да настрада у апсолуту...*“ (Sioran 2020: 58-59; курзив Б.Т.). Дакле, притисак искустава која, ипак, не можемо зауздати може довести и до самоуништења. С друге стране, изражавањем се празнимо – са сваком идејом „трулимо“, са сваком написаном речју „нестајемо“. Што се суицидалних порива тиче, поновљено је схватање из књиге *О незгоди званој рођење*, а то је да писањем о суициду – суицид одгађамо, с тим што је Сиоран, у разговору са Дивалом, у позитиван учинак писања био сигурнији, те је са самопоуздањем некога ко је обилато писао о самоубиству рекао да писање о самоубиству „значи победити самоубиство“, а *победа* подразумева да се пориви, сигурно, неће вратити, што ипак *није* извесно.

Сиоран је, потом, продужио да детаљније говори о томе како је поимао процес писања. У овом одговору је, такође, по први пут поменуо присуство бога у процесу писања, а истакао је и став истоветан Хемингвејевом, а то је да је писање усамљенички посао.

---

<sup>105</sup> Сиоранов пример бисмо, можда, могли да упоредимо са примером Достојевског који је – позовемо ли се на рад Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856-1939) – писао не би ли се ослободио осећања кривице, изазваног (можда свесним, можда несвесним) губљењем новца коцкањем. Достојевски је, не би ли себе подстакао да пише и не би ли, публикавањем, зарадио новац, морао себе да *приморава* да се коцка и да губи. Но, јасно је да се руски писац посвећивао писању као терапији да би *одагнао* осећај кривице коначном публикацијом својих остварења. Фројд је написао: „Осећање кривице створило је себи, као што то често бива код неуротичара, опишљивог заступника у терету дугова. [...] Али ово је био само изговор и Достојевски је био довољно оштроуман да то увиди, а и довољно поштен да то призна. [...] Он се није смиривао док не би све изгубио. [...] Када је његово осећање кривице било задовољено кажњавањем које је он сам себи досудио, попуштала би препрека за рад“ (Frojd 2005: 413-414). Сиоран је, свакодневно, дуго година, био у немилости несанице, бројних бољки, те меланхоличних, песимистичких и nihilистичких мисли од своје шеснаесте или седамнаесте године, а писању се посвећивао не би ли их, тек привидно и привремено, *ублажио*. Писао је не би ли боље подносио себе и живот, док је Достојевски, дословно, писао да би преживео.

У тренутку када пишете, сами сте са собом или са Богом, чак и ако сте неверник. По мом мишљењу, то је, заиста, чин писања, чин огромне усамљености. Али од тренутка када сте прихватили да постојите, морате прихватити и проституцију. За мене је сваки човек који се не убије у одређеном смислу проститутка. [...] Најчистији људи су они који нису писали, који се нису ничим бавили. То су гранични случајеви. Али када једном прихватите, или се копрцате да бисте живели – да се не бисте убили, рецимо – онда правите нагодбе. Што ја називам преваром. (Sioran 2010: 41)

„Бог“ би, у овом одговору, требало да буде метафора за потпуну осаму и одсуство ствараоца из света; за осаму за какву би се могло рећи да је толика да некоме нико није преостао осим бога. Поимајући „Бога“ као метафору за ужасну усамљеност, али истовремено и удаљеност од света, Сиоран је, потом експлицитно рекао да је „чин писања, чин огромне усамљености“ која, пак, пружа утеху уколико се писац, гарављењем папира, растерети. То би, у Сиорановом схватању, било једнако проституцији, јер писац је, условно речено, *продао себе чину писања*, односно обмани да писање, а потом и књижевност нису бесмислени, не би ли успео да преброди још један дан. Да смо на правом трагу у погледу тумачења показује нам наредна реченица, у којој је Сиоран Дивалу казао да је „сваки човек који се не убије у одређеном смислу проститутка“, јер продаје себе појединим обманама, илузијама, којима даје смисао, не би ли могао да продужи да постоји у свету који инхерентног смисла нема. Стога, сви они који су прихватили ма и једну обману, илузију, њоме су се укаљали. Што се тиче оних чија су искуства остала неизражена, који нису писали, нити радили *ишта друго*, Сиоран је био мишљења да су они „најчистији“, јер су успели да наставе да постоје под притиском чистог постојања, без ичега што би им од те чистоте, те *празнине*, скренуло пажњу и навело их да на њу, макар привремено, забораве.

Последњи за наш рад релевантан одговор који је Сиоран дао Дивалу тиче се процеса у којем идеја поприма конкретан облик у којем ће бити изражена:

Између осећаја и правила постоји огроман простор. Између свега што осећамо, што кажемо, што обликујемо. Ништа што раздваја осећај од правила није видљиво у ономе што пишем. Нормално, требало је по темпераменту да будем музичар. То је непосредније. Форма поквари све што се каже и што се обликује (Sioran 2010: 42).

Процес формулације идеја подразумева, познато нам је из анализе, примера ради, фрагмената из *Кратког прегледа распадања*, удаљавање идеје од њеног изворног облика, чиме је она, у ствари, упропашћена. „Огроман простор“ о којем је Сиоран казивао заправо је *непремостиви јаз* између исконске идеје, како год она изгледала, и изражавања, јер је реч о несамерљивим феноменима; о идиомима који се не могу међусобно преводити један на други и обратно без прихватања произвољности језичког знака и односа између означитеља и означеног. У том смислу, Сиоранова тврдња да је форма та која „поквари све што се каже и обликује“ сасвим је доследна његовој поетици, заснованој на апстиненцији од систематизације идеја, чиме је, према његовом поимању, учињен корак ближе облику у којем је идеја настала.

#### 4.4. РАЗГОВОР СА ЛЕОМ ЖИЛЕОМ

Није нам познато када је и где интервју који је Лео Жиле (Léo Gillet) обавио са Сиораном први пут објављен, али познато нам је да је разговор вођен у Амстердаму, 1. фебруара 1982. године. Из овог интервјуа издвојили смо сегменте Сиоранових одговора у којима је, најпре,

говорио о начину на који је приступио писању својих првих књига, али и о осећањима са којима их је писао, потом о ономе што мисли о тим књигама, написаним на румунском, а пре пресељења у Париз, те и о поводу да пише. Разговор са Жилеом се од претходних разликује по томе што се Сиоран, том приликом, усредредио на критику својих раних радова, али и на разматрање о њиховим писању у спрези са писањем уопште, те и о значењу *и* значају које писање за њега има.

Жилеу је, дакле, Сиоран прво причао о својим раним радовима и схватањима о писању која је, у младости, имао:

Када сам написао своје прве књиге, мислио сам да се ту зауставим. Дотле сам сматрао да је књига као нека врста објашњавања са животом, нека врста борбе, разрачунавање. Мисао која је у то време доминирала код мене била је: „Или живот, или ја!“ Један мора да попусти. Сматрао сам, дакле, да су те књиге чин агресије. Затим сам написао још једну књигу, па још једну (Sioran 2010: 49).

Са својих двадесетак година, Сиоран је, најпре, држао да је могуће написати једну или две књиге, у којима ће се изложити целокупна његова мисао (о чему сведочи његов став о *На врхунцу незнања*, као о књизи у којој је казао све што је имао, а потом, у свих следећим, елаборирао и допуњавао), горчина коју је накупио и коју је, мастилом, морао да пренесе на папир, после чега за писањем неће бити потребе. Судећи према мисли „која је у то време доминирала“ њиме, потреба да пише била је идентична оној коју је имао током писања свих својих књига. Међутим, за разлику од младог Сиорана, старији Сиоран је био свестан да књига није „нека врста објашњавања са животом“, јер из таквог „објашњавања“ не би проистекло ништа, изузев привременог растерећења. Претпостављамо да је, потом, увидео да је привремено растерећење било вредно труда који је у писање уложио, те да је своју поетику подигао *на терапевтској функцији писања, која би, истодобно, била и вредност писања*. Књиге као „чин агресије“ преобратиле су се у чин растерећења или у чин агресије – псовања живота, псовања себе, како је рекао у ранијем разговору – *зарад* растерећења. Из тога, произашла је поетика довољно стабилна да Сиорану допусти континуирану продукцију књига, чак и пошто је дошло до промене у идиому који је користио.

Сиоран је, дакле, још у својим раним двадесетим, увидео да писање, за њега, превасходно има изражајну функцију. Из одговора Жилеу који следи, очигледно је да је та функција, не само у младости, већ и за његовог живота, имала примат над естетском функцијом, у сваком смислу.

Написао сам више књига на румунском, и све су лоше написане: мислио сам да писање нема никаквог значаја. Пишемо да бисмо исказали ствари, али свет писања, израз сам по себи, за мене није имао никаквог значаја. Али сам у Француској схватио да је чин писања заиста део цивилизације, као и храна. То је потпуно иста ствар: то је *свестан* чин. [...] Једино је у Француској чин писања заиста нешто свето. [...] Ја говорим о свесном чину писања. Да нисам дошао у Француску, ја бих можда писао, али никада не бих знао шта пишем (Sioran 2010: 59-60).

Поред тога што смо дошли до податка да је Сиоран био прилично критичан према својим раним радовима, дошли смо и до тога да је, још у периоду непосредно после дипломирања, према писању гајио равнодушност у сваком погледу изузев у погледу функције која, пак, није била да се произведе уметничко дело или дело од академског значаја за филозофију, већ да се чином производње постигне осећај у којем ће уживати сâм писац. У том смислу, могло би се

рећи да је Сиоран строго практичан, иако је о стилу и те како водио рачуна, независно од тога да ли је писао на румунском или на француском језику. Стога, не може се рећи да сфера естетског у његовој поезици није присутна уопште јер, да јесте тако, Сиоран не би покушавао да пише што истанчаније. Томе у прилог говори део његовог одговора Жилеу, у којем је истакао да је пресељењем и боравком у Француској увидео да писање није само писање, већ – како је казао – „део цивилизације“, „свестан чин“, „нешто свето“, што је, макар Сиорану, значило да је на то било потребно обратити посебну пажњу. Награда која му је уручена за *Кратак преглед распадања*, који је писао испочетка неколико пута, док није досегао извесну тачност, јасноћу и квалитет језичког израза, то доказује, као и чињеница да је, још за живота, важио за највећег живог стилисту француског језика.

У наредном одговору који је уприличио, Сиоран је Жилеу причао о свом поводу за писање, тек кратко поменувши однос који има са формом фрагмента:

Ја сам рођен у фрагментима. Писао сам и ја дуже текстове, али нема потребе да их цитирам. [...] Јер, све што сам радио, то је било да бих напао књижевност, да бих напао живот, да бих напао Бога. Зашто би у тим околностима човек писао нешто континуирано? Да би доказао – шта? То је била та неумољива логика која ме је довела до тог става, а то одговара мом темпераменту. (...) Дакле, за мене писање значи да могу да говорим шта хоћу. Нека ми слободно противрече, то нема никаквог значаја. Нисам писао због почаста, нити због успеха. (Sioran 2010: 61)

Рекавши Жилеу да је „рођен у фрагментима“, Сиоран је, највероватније, у виду имао своја осећања према писању фрагмената, у оном смислу у којем су му фрагменти, увек, деловали одговарајуће у погледу његовог књижевног израза, да не кажемо да су му, такорећи, дошли природно. Повод за писање који је понудио Жилеу сличан је оним које је понудио и својим претходним саговорницима: Сиоран је псовао живот, што је готово синоним за напад на живот, напад на бога. У својим напорима, судећи према одломку одговора, није нашао сврху у писању „нечег континуираног“, то јест текста који би требало састављати систематски, промишљеније него што захтева писање фрагмената. У систематском писању Сиоран је препознао потребу да за доказивањем, те – будући да ту потребу није имао – у томе није намеравао да учествује. Писању фрагмената посветио се и јер је то одговарало његовом „темпераменту“, али и да би могао да напише оно што је желео, без устручавања, које је, очигледно, одлика ма које дуже форме која изискује систематско размишљање. У терминима поезике, могло би се рећи да је Сиоран свој *modus operandi* засновао и на свом темпераменту, али и на потреби да пише неспутано, концизно, да мисао коју је желео да забележи у једном тренутку, а која представља „талог“, резултат тренутног когнитивног „врећа“, не мора да покуша да уцелини, да укалупи у претходно записане мисли, не би ли изградио кохерентну књижевну целину.

#### 4.5. РАЗГОВОР СА ЛЕОМ ВЕРЋИНЕ

Интервју који је историчарка уметности Леа Верђине (Lea Vergine, 1936-2020) водила са Сиораном објављен је под насловом „Anarchia, disperazione, tenezza“ или „Анархија, очај, нежност“, у италијанској ревији *Vogue Italia*, број 413, у августу 1984. године. Од претходних интервјуа овај се не разликује нарочито, те оне одговоре који се, према свом садржају, нимало не разликују од других, нећемо наводити. Сиоран је са Верђине разговарао о свом темпераменту и сталним променама расположења, због којих није био у стању да створи систем. Да систематски размишља није могао и јер систем „не подноси контрадикцију“, те су

фрагменти, и из тог разлога, били књижевни жанр који је одабрао, не би ли могао себи да противречи унутар једног књижевног дела, једне збирке фрагмената (Sioran 2010: 103). Сиоран је, такође, истакао да је све што је написао створено „у тренуцима мрачне егзалтације“, а тих тренутака је било у обиљу, јер „већ од седамнаесте године“, тврдио је, није „провео ни један једини дан без кризе меланхолије“ (Sioran 2010: 106). Сетимо ли се фрагмента „Бити лиричан“ из његове прве књиге, али и оних које је написао непосредно након тога, осећање туге је означено као кључно за индуковање инспирације код уметника уопште, не само књижевника. Такође, како је Сиоран казао Франсоа Бондију, практиковао је „активну тугу“, односно заиста није могао да проведе дан „без кризе меланхолије“. То, наравно, говори у прилог схватањима која је понудио у својим збиркама фрагмената, а која се тичу тога да је лиризам, пре свега, подстакнут пароксизмима одређених негативних осећања, која су у његову поетику интегрисана у улози њеног покретача. Потом, Сиоран је Леи Верђине признао, и поновио свој став из ранијег интервјуа, да је процес писања, за њега, „врста лечења“, а не естетички процес. Ту тврдњу оснажио је објавиши да не верује у књижевност, већ „само у књиге које тумаче стање душе онога који пише, дубоку потребу да се нечега ослободи“ (Sioran 2010: 106). Тиме је подсетио проучаваоце да је његова поетика, превасходно, практична према свом циљу, иако и даље, без сумње, постоје уметничка стремљења у виду софистицираног стила. У Сиорановом случају, другим речима, писање није планиран процес, којем је – као код Лава Толстоја и Ива Андрића – претходило помно проучавање историјске грађе, те осмишљавање ликова, заплета и сл., већ суштински спонтан процес записивања сопствених закључака о одређеним питањима и проблемима – најчешће филозофске природе, у најширем смислу (теологија, метафизика, етика, онтологија и сл.). Премда је реч о „укалупљивању“ осећања у постојеће речи, што се, заправо, може схватити и као њихова поетизација, не може се рећи да је посредни уметност ради уметности (фр. *l'art pour l'art*), већ уметност ради изражавања осећања, која су у тесној вези са размишљањима на различите теме чија природа, начелно, одговара осећањима.

Напоследку, Сиоран је нагласио да су, у његовом поимању света, најзанимљивије особе оне „које нису ништа написале“, те да су му, из тог разлога, пријатељи „како у Румунији, тако и у Француској, били особе које нису писале, али које су биле знатно интересантније“ од писаца. Разлог који иза тог схватања стоји свакако нам је познат из целокупног Сиорановог опуса, у којем је више него јасна порука о томе да се писци, писањем, празне, „нестају“. У разговору са Леом Верђине, он је тај разлог формулисао на следећи начин: „Писац продаје своју прошлост. Он се отреса ње. Али онај који се није изразио, онај за кога се каже да је промашен, он све чува у себи, јер није говорио, то је преимућство“ (Sioran 2010: 109). Разлика у односу на претходне фрагменте и понуђене одговоре јесте у становишту да „писац продаје своју прошлост“ што, заправо, говори у прилог Сиорановом поимању о преживљавању као виду проституције, продавања сопства одређеним „обманама“ и „илузијама“, попут илузије књижевности, у којој није желео да партиципира систематским писањем, свестан, највероватније, да би тиме перпетуирао поетику захваљујући којој изражавање искустава постаје све удаљеније од њиховог изворног значења за аутора.

#### 4.6. РАЗГОВОР СА ЕСТЕР СЕЛИГСОН

У интервјуу који је са Сиораном обавила мексичка књижевница и историчарка Естер Селигсон (Esther Seligson, 1941-2010), а који је објављен под насловом „Cioran de cara a si mismo“, то јест „Сиоран окренут себи“ у мексичкој ревији *Vuelta*, у фебруару 1985. године, готово да нисмо пронашли значајних података које бисмо сврстали у програмску поетику. За потребе овог поглавља, издвојили бисмо да је Сиоран истакао да је писање, као такво, „некорисно, али како нико не може ништа да уради ни за кога, онда може за самог себе, да би се 'лечило', макар то било и привремено“ (Sioran 2010: 123). То, још једном, потврђује да је



Сиоранов повод да пише био крајње практичан, усредсређен на постизање растерећења посредством лиризма патње, а не на стварање уметничког, књижевног дела. У одговору Естер Селигсон стоји и да „нико не може ништа да уради ни за кога“, те је писање супститут за утеху коју аутор, чак и да то жели, не може да добије другде. Наравно, та теза више иде у прилог Сиорановој филозофској антропологији, него његовој поетици. Писање се, у смислу у којем је Сиоран размишљао о њему, може схватити и као *супституција делања*: писати о самоубиству да му се не би прибегло, записивати псовке које би се, иначе, некоме или нечему јавно упутиле и сл. Могло би се, у том случају, рећи да је Сиоран даљи од Русоа (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778), а ближи Волтеру, који је, у једном писму из 1767. године, написао: „Русо пише ради писања, ја пишем ради делања“.<sup>106</sup> Ипак, за разлику од Волтера, он својим „гарављењем папира“ није настојао да просвети – да едукује, већ да *просветли*; не да утиче на разум, већ на *дух*, по чему је сличан Русоу, који – пише Миливој Солар – нема потпуно поверење у „моћ разума“, који „жели да се 'окренемо' и да видимо како заправо не знамо камо идемо“ (Solar 2016: 186). Међутим, једини примерен контекст у којем би се могло рећи да је Сиоран писао ради писања јесте контекст његовог схватања самог процеса писања као терапијског. Дакле, писао је ради писања, које је – по себи – вид терапије.<sup>107</sup>

#### 4.7. РАЗГОВОР СА ФРИЦОМ Ј. РАДАЦОМ

Интервју под насловом „Tiefseetaucher des Schreckens“, у преводу, „Дубински ронилац ужаса“, који је немачки есејиста, биограф, новинар и романиста Фриц Ј. Радац (Fritz Joachim Raddatz, 1931-2015) спровео са Сиораном објављен је у немачком недељнику *Zeit*, број 15, 4. априла 1986. године. У разговору са Радацом, Сиоран је поменуо да је инспирацију, пре свега, добијао ноћу, а говорио је и против прозе, као начина индиректног изражавања. Но, пре тога, на Радацово питање о разлогу због којег је почео да пише – које се, неко би рекао, међу интервјуерима, као по неком консензусу, усталило као обавезно питање – Сиоран је, лаконски, рекао: „Пишем да не бих морао да ударам...“ и додао: „Верујем, да нисам писао, ствари би се обрнуле на још гори начин за мене“. Но, после тог питања, Радац је поставио још једно: „Да, али писати и публиковати није баш иста ствар. Ваша кура је, кажете ви, писање. Али зашто објављујете? То је управо да бисте утицали на људе“. Сиоран му је на то понудио нешто обимнији одговор, који гласи: „Не, објављивање је крајње спасоносно, као ударити шамар некоме. Када објавите нешто што сте написали, ви сте то избацили, то вам више не припада“ (Sioran 2010: 133). Учинак који се постиже писањем, привремено растерећење, постигнуто је, дакле, у потпуности *тек када је текст публикован*. Писање, у том смислу, нуди привремено олакшање и, вероватно, наду да ће доћи до потпуног растерећења тиме што ће неки издавач прихватити да рукопис, продукт преображаја искустава у израз, публикује. Сиоран о овој појединости, о блиској вези писања и публиковања, претходно није говорио, али ми смо, још на почетку, нагостили да ћемо се, у анализи његове аутопоетике и програмске поетике, посветити читавом процесу писања – који се састоји из инспирације, повода за писање, самог писања, а потом и публиковања, нарочито јер, у Сиорановом случају, то представља један процес, којим се постиже жељени учинак, растерећење од одређеног пароксизма.

<sup>106</sup> <http://www.voltaire.ox.ac.uk/about-voltaire/voltaire-and-enlightenment>, приступљено 27.11.2021. године.

<sup>107</sup> Апропо Волтерове „ангажоване књижевности“, Миливој Солар је констатовао следеће: „Волтер је прије свега велики 'борац пером'. Оштром је критиком нападао све што му се чинило неразумним... [...] Није круто заступао никаква 'опћа начела', која тако лако прелазе у догматику чак и када су увјерљиво заснована“ (Solar 2016: 171). Сиоран се, такође, „борио пером“ али, најпре, са самим собом и за самог себе, а његове публикације су се, пак, „бориле“ са читаоцима. Такође, Сиоран је сумњао у све, те се није држао никаквих „општих начела“, нити је могао да верује у било шта – парадоксално, па ни у само писање.

Уколико је Сиораново поимање публикавања скопчано је са његовим поимањем писања и самим тим што је писање поистовећивао са „терапијом“, којом се растерећивао од раздирућих психичких или физичких патњи, као супституцију делању – „промашене акције“, „промашена самоубиства“ и сл., не можемо да га сврстамо у табор следбеника ларпурлартизма. Можемо га, стога, сврстати у утилитаристе, јер његов концепт „књиге као ране“ са том струјом има *извесних* сличности. Питање, које је у свом предговору *Изабраним песмама* Готфрида Бена<sup>108</sup>, поставио Слободан Глумац: „...треба ли, сме ли песник да се меша у послове света?“ (Glumac 1984: XI), Сиорана готово да није дотицало *док је писао*, као ни дилема „*poésie pure*“ или „*poésie engagée*“: *чиста уметност* или *ангажована уметност*. Примера ради, Глумац је, у истом спису, истакао да „по Бену, песма 'није никоме упућена', не тежи да мења свет, историјски је без последица, по Брехту песма се управо пише 'некоме', она је усмерена на то да некога 'мења' како би он, затим, и сам мењао свет. Беново опредељење је статичност, немењање, Брехтово динамичност, стално преображавање“ (Glumac 1984: XII). Реч је, дакле, о сучељеним становиштима, непомирљивим начелима. Емил Сиоран је, *на први поглед*, објединио ова схватања у сопственом. Међутим, уколико се пажљиво и појединачно приступи његовом поимању писања, те и његовом поимању публикавања, нестаће и најмања назнака обједињења ларпурлартистичких и утилитаристичких назора.

Сиоранов поглед на писање, на књижевно стварање у ширем смислу (јер држао је да није књижевник, а ни филозоф) могло би се, мишљења смо, у некој мери повезати и са уметничким интенцијама које су преовладале у периоду авангарде. Мислимо, наиме, на интенције да се постигне „превазилажење уметности – превладавање у Хегеловом смислу: уметност не треба да буде једноставно уништена, него *пренета у животну праксу* где би, иако у измењеном облику, могла да буде очувана“. Укратко, „посреди је покушај да се из уметности организује *једна нова животна пракса*“ (Birger 1998: 76-77). Познато нам је да је Сиоран, понајвише у *Искушењу постојања*, истицао да би књижевност требало да нестане, пре свега јер систематско писање – какво захтевају књижевни жанрови у поезији и прози – удаљава и писца и потенцијалне читаоце од оригиналног искуства које је цензурисано: **(а)** формулацијом посредством језика, а затим и **(б)** систематском прилагођавању формама које су понуђене у поезији и прози, а које, ипак, у Сиорановом поимању, захтевају доследност и кохеренцију. Приближи ли се Сиораново схватање писања, које је крајње практично, схватањима из авангарде, могло би се рећи да постоји тачка у којој се та схватања пресецају, а то је потреба да се књижевност споји са самим животом, са искуством, зарад индивидуалног растерећења, својеврсне „терапије“, а то би, логично, резултирало уметношћу као животном праксом. О Сиорановој потреби да се примат да животу писао је Симион, приметивши да су, у младости, Сиорана и Ежена Јонеска, теоријски раздвајала политичка приврженост различитим странама, али их ујединило „трагичко осећање живота [...] као и идеја да је, у филозофији и књижевности, основни глагол – *живети*. Дакле, живљење (искуство) – без којег је сазнање несавршено и небитно“ (Симион 2016: 31). То, свакако, говори у прилог сугестији да се, неком посебном

<sup>108</sup> Немачког песника Готфрида Бена (1886-1956) помињемо, пре свега, због сличности његових назора са Сиорановим – како у погледу постојања (онтологије), у погледу човека као бића (филозофске антропологије), тако и у погледу концепта писања и публикавања књижевности. У песми „Певања 1“, на пример, недвосмислено је приказан Бенов став о човеку, његовој еволуцији, а последично и о цивилизацији: „О, да смо своји древни прадедови. / Грудвице служи у мочвари млакој“ (Ben 1984: 11), који поприличноподсећа на Сиоранов исказан, између осталог, и у његовој књизи *Пад у време*: „Требало је да се, ушљиви и ведри, задржимо у друштву животиња, да таворимо крај њих још хиљадама година, да радије удишемо шталске мирисе него мирисе лабораторија, да умиримо од својих болести а не од својих лекова, да се вртимо око своје празнине и у њу лагано утонемо. [...] Цивилизацијом, нашем дрогом, толико смо затровани да наша везаност за њу показује особине феномена навике, мешавине опијености и одвратности. Таква каква је, она ће нас докрајчити, у то нема никакве сумње; што се тиче одустајања и ослобађања од ње, ми то нисмо у стању, данас мање него икад“ (Сиоран 2008: 30). Слично становиште о цивилизацији заступао је, пре Бена и Сиорана, и Жан Жак Русо (Solar 2016: 186).

приликом, покуша са проналажењем још тачака које повезују Сиоранове ставове са онима из авангарде.

Да бисмо, у целости, приступили Сиорановом погледу на публикување, потребно је, пре свега, јасно раздвојити тај поглед од погледа на писање. Наиме, када је Сиоран писао – писао је због утицаја који је писање, као чин, на њега имало. Такође, када је писао, за њега човечанство – како је казао Жан-Франсоа Дивалу – није постојало, нити га је имало интересовало:

Када пишем, не мислим ни на кога. [...] Када пишем, човечанство за мене не постоји. Уопште ме не интересује. А када објављујемо, не мислимо да ћемо бити читани. Апсолутно не. Невероватно је колико се изненадим када ме неко чита. Сигуран сам да су моје књиге пре свега књиге које су помогле људима. Због тога себе сматрам маргиналцем, изван литературе. Хтео сам само да кажем шта осећам. Ја сам, као што сам једном рекао, метафизички маргиналац (Sioran 2010: 40).

У том смислу, у сâм чин писања Сиоран *није* учитавао ни ларпурлартизам, ни утилитаризам: (1) ларпурлартизма, очигледно, нема јер јесте писао ради писања – али писања као терапије, не уметности ради уметности; (2) утилитаризма нема, јер изузета је димензија друштвене користи, због изузимања човечанства. С друге стране, његово поимање публикувања суштински је утилитаристичко, што ћемо, сад, покушати да покажемо и појаснимо.

Премда се Сиоран, у својој краткој каријери професора филозофије у Брашову, није показао као најподеснији за тај позив, могли бисмо да кажемо да од тог позива, никада, није заиста „дигао руке“. Посећивали су га и писали му читаоци опхрвани очајем, питајући га треба ли да почине самоубиство или му обзнањујући да су се, коначно, на то одважили, а он их је примао или им писао писма, покушавајући да им буде од помоћи, да их „просвети“ и/или „просветли“; да им укаже да, у својим делима, заправо, никада није заговарао самоубиство, већ *идеју о суициду* и *идеју писања о суициду* – и да њоме треба да се управљају не би ли се суочили са недаћама узрокованим рођењем.

Следствено томе, треба рећи да је – кад је о уметности реч, о естетици, реч *и о етици*. Етика је значајна кад је реч о Сиорановом поимању писања, јер суштински се не да разлучити од његових назора и његових делања. Према мишљењу Радомана Кордића, етика је једно са естетиком, то јест – у терминима књижевности – конкретније: књижевно дело „може се схватити, тумачити као запис етичке рефлексije, или као отеловљење моралног закона. Она и јесте, истовремено, производ моралног закона и запис етичке рефлексije“ (Kordić 2011: 95). Отуда, од Сиоранових назора и делања не може се разлучити ни његово поимање публикувања. Подсетимо, Сиоран је сматрао да књига, као средство *просветљења, не просвећења*, треба да „рани“ читаоца, да у њему индукује промену. Концепт „књиге као ране“, поменули смо, први пут је поменут у његовој књизи *Черечење* и темељи се на тврдњи да књига „мора да процара ране, чак да их провоцира“, да „књига мора да буде опасна“ (Сиоран 2000: 48).

Пошто је Сиоран Радацу рекао да је сва своја дела писао „у тренуцима истинског безнађа“, не би ли прецизирао на шта тачно мисли, поменуо је да је такве тренутке доживљавао ноћу – највероватније услед несанице.

Све што сам написао долазило ми је ноћу. Шта одликује ноћ? Све је престало да постоји. Само сте још ви, тишина и ништавило. Човек не мисли апсолутно ни на шта. Сам је, као што сам Бог може да буде. (Sioran 2010: 134)

Сиоран је, ноћу, проживљавао „истинско незнање“ јер је, судећи према одговору који је пружио, осећао притисак који производи осама, у којој преостају само „тишина и ништавило“. Тај притисак је, држао је Сиоран, толико јак да је тешко мислити на било шта изузев тога, а усамљеност је толико тегобна да ју је, као и у једном претходном разговору, довео у везу са богом. Бог је, као и у интервјуу са Жан-Франсоа Дивалом, понуђен у оквиру метафоре за усамљеност – бити сам с богом, усамљен као бог, јер у јудаизму, хришћанству и исламу он је један, те и сâм, усамљен, с тим што је та самоћа посвемашна. Према Сиорановом мишљењу, усамљеност која се може осетити током ноћи, највероватније бесане ноћи, досеже свој пароксизам, попут божије усамљености, од које веће нема. Самим тим, у сиорановској концепцији инспирације, таква усамљеност има предиспозицију, будући на свом врхунцу, да надахњује на лиризам, што је у његовом случају и било посредни.

Напослетку, Сиоран је са Радацом разговарао о књижевној форми коју је одабрао. Оно што је за наш рад значајно јесте да је, у овом одељку интервјуа, Сиоран истакао да његови афоризми „нису заиста афоризми“.

Ја не пишем ватрену прозу, то није директан језик. Никада не бих могао да напишем роман, нити нешто доживљено. А француски језик ми се свиђа управо зато што је то језик за правнике и логичаре. Та апстрактна страна овог језика ме [...] привукла, могу да се служим тиме. Међутим, ја не бих могао, на пример, да опишем ово поподне, то би било немогуће. Могу да изразим само резултате. Моји афоризми нису заиста афоризми, сваки од њих је закључак једне целе странице, исходиште мале кризе епилепсије (Siogan 2010: 143).

Да писање прозе, због захтева за систематским мишљењем, не може, према снази којом се изражавају искуства, досегнути фрагменте, познато нам је још из Сиоранових најранијих дела. Међутим, у овом разговору, Сиоран нам је открио да је био мишљења да, чак и када би то желео, не би био у стању да напише роман, нити да поетизује неки догађај који је доживео. Исто је истакао и у разговору са Милованом Данојлићем, када га је овај посетио у Паризу. За потребе бољег разумевања овог одломка интервјуа са Фрицом Ј. Радацом, пренећемо Данојлићев опис овог сусрета са Сиораном, из његовог поговора *Злом демидургу*:

Сиоранов стил је савршен... по цену несавремености и ванживотности. Немилосрдан пресудитељ свему и свачему, па и самом себи, он ми је, једанпут, у уличној шетњи, дао најбољу оцену свог случаја, рекавши: - Видите, мене славе као стилисту, а у ствари, ја сам се извештио једино у исказивању неких апстрактних тема и размишљања. Кад би ми пало у задатак да опишем ову улицу, све ово што сад, око нас, људи чине и говоре, ја то не бих умео да изведем... (Danojlić 2019: 135-136).

Сиоран је, Данојлићу, као и Радацу, признао да се „извештио једино у исказивању неких апстрактних тема и размишљања“, а то нам потврђује да је једина форма у којој је, заправо, могао да се изрази била форма фрагмента. Ипак, фрагмент му је, јер писао је искључиво о „апстрактним темама и размишљањима“ допустио да се изрази непосредније него што проза, као књижевни жанр, допушта. Да су његови фрагменти, у суштини, само вербализовани „талог“ његовог резоновања Сиоран је рекао и Радацу. Тиме нам је, као проучаваоцима његовог дела, још једном показао да су, у погледу програмске поетике, те и аутопоетике, схватања која конституишу његове поетичке принципе конзистентна, теоријски поткрепљена и тесно, скоро нераскидиво скопчана са његовим непоетичким концепцијама. Кад је реч о афоризмима који „нису заиста афоризми“, мишљења смо да је Сиоран тиме, пре, покушао да

каже да његове фрагменте *можемо* ишчитати као афоризме, премда је нагласак на томе да су они „талог“ опширнијих когнитивних процеса, о којима је већ било речи.

Да су сви Сиоранови фрагменти афоризми, напосто, нема основа сматрати јер афоризам би, према конвенционалним књижевним поимањима, био концизна књижевна форма којом се настоји исказати извештан увид у неко „животно правило“ или филозофски закључак, а познато нам је да су неки од његових фрагмената тек недовршене реченице или, пак, текстови који се протежу на неколико страница. Умберто Еко је писао о афоризмима, те о односу афоризама и максима (које не разликује ништа „осим краткоће“, при чему неке максиме, уједно, могу бити афоризми) и о особинама афоризама, од којих је једна, коју је истакао, *парадоксалност*. Према Екоовом мишљењу, афоризам је парадоксалан када се „жестоко судари с увреженим мишљењем, те на први поглед делује лажно и неприхватљиво, док се некаква тешко прихватљива истинитост указује тек по свођењу његове хиперболичне форме на праву меру“. Међутим, у Сиорановом стваралаштву парадокси, када нису привидни, проистичу превасходно из тога што је, у оквиру једног дела, понудио тезу и антитезу у виду мање или више сажетих, мада супротстављених схватања исте ствари. Његови фрагменти, који се могу протумачити као афоризми, могли би се протумачити уколико би се афоризам дефинисао као „нека максима чија је интенција да буде препозната као истинита, колико и да духовно делује“ (Еко 2017: 63-66).

#### 4.8. РАЗГОВОР СА ГЕРДОМ БЕРГФЛИТОМ

Интервју који је Сиоран пристао да да немачком писцу и преводиоцу Герду Бергфлиту (Gerd Bergfleth, 1936) обављен је 5. јуна 1984, у Француском институту у Тибингену, а први пут објављен наредне, 1985. године, под насловом „Ein Gespräch – Geführt von Gerd Bergfleth“, Konkursbuch-verlag Claudia Gehrke, односно „Разговор – водио Герд Бергфлит“. Кад је реч о француском преводу овог разговора, први пут је публикован у *Ire des Vents*, у ограниченом тиражу, 1987, потом у *Herne*, 1988. године. Спрам интервјуа које смо, у овом поглављу, претходно проучили, онај који је Сиоран дао Герду Бергфлиту разликује се, према питањима која су постављена и према одговорима који су дати, а који се тичу теме нашег рада, скоро занемарљиво. Из тог разлога, садржај који се, суштински, понавља нећемо наводити, него ћемо пружити сажетак из којег ће бити јасно о чему је, тачно, разговор вођен. Оно што ћемо, пак, поменути јесте да је Сиоран Бергфлиту, на питање о пореклу његових идеја, одговорио:

Све што сам написао било је диктат мог душевног стања и приступа свакакве врсте. Ја не полазим од идеје, идеја долази после. Свему што сам написао могу да нађем узрок или предтекст. Моје пречице, моје дефиниције, плод су мојих бдења. Ноћу смо други човек, човек је онда свој, слично Ничеу, он пати и стиснут је крајем (Sioran 2010: 117).

Сиоран је, навевши да је његов рад, заправо, производ лиризма патње, производ искустава која су се изборила за свој израз, поновио свој став о писању као терапији, јер порив за писање назвао је „диктатом душевног стања“. Посреди је, дакле, била потреба за терапијским дејством писања, јер примат за писањем однео је „диктат душевног стања“, а не потреба попут оне за стварањем уметничких дела. За проучавање је, мишљења смо, занимљива друга реченица коју је рекао, а која се тиче тренутка у којем „долазе“ идеје. Уколико је Сиоран своје рукописе уређивао пошто их је писао, то значи да је прва верзија могла да буде написана без нарочитог промишљања, а потом, после неког времена, када идеје „дођу“, те верзије су биле уређиване у складу с новом наплатином идеја. Ипак, у позадини сваког Сиорановог фрагмента, према његовим речима, налазио се „узрок или предтекст“ који је *могао* да реконструише, а то би

могло да имплицира да разлочи за писање о некој нарочитој теми *нису* насумични, већ промишљени, али у складу са „диктатом душевног стања“. Другим речима, свесно је могао да пише о својим патњама, болу проузрокованом болешћу, немиром који је изазвала несаница и сл. Као и Фрицу Ј. Радацу, Сиоран је Бергфлиту казао да су његова дела настала као „плод“ његових „бдења“, што ће рећи – ноћу, током непреспаваних ноћи, које нису биле изоловане само током његових двадесетих година, већ су се догађале и после тога, током живота. Понављање појединих Сиоранових одговора у интервјуима које је давао током двадесетак година требало би да сведочи о томе да су његови поводи за писање, а тиме и поетика, *истрајали*, остали мање-више исти упркос протоку времена и бројним догађајима који су обележили Сиоранов живот. То, та прилично несвакидашња доследност, из перспективе проучаваоца Сиорановог стваралаштва, независно од одабране теме, заиста је драгоцен, јер проучавање је утолико лакше уколико се до исте по(р)уке коју је покушао да пренесе може допрети независно од дела које се затекне под аналитичком, интерпретативном лупом.

Бергфлиту је, Сиоран, потом, причао о томе да је писао да би се „ослободио терета“ или да би га, барем, учинио подношљивијим. Да то није чинио, навео је да би, врло вероватно, било последица о каквим је већ говорио Фернанду Саватеру, с тим што је последице, овом приликом, обележио као „ексцесе“. Своје стваралаштво Сиоран је, потом, означио као производ онога што је „преживео током година“, а то, како је казао, „му дође као да су се те књиге написале саме од себе“ (Sioran 2010: 118). То је сасвим у складу са одговором који је претходно пружио Бергфлиту, конкретно са сегментом у којем је поменуо да су његова дела „диктат душевног стања“. Њихов разговор је продужио у правцу Сиорановог схватања књига као „одложених самоубистава“ те је, могли бисмо рећи, очигледно и очекивано, Бергфлиту говорио о томе да је писање терапија, особито „кад човек није навикнут на апотеке“, будући да писати, што подразумева формулисање идеја, „значи спасити се, чак и ако шкрабате бесмислице, чак и ако немате ни најмање талента“. То би значило да се писању, као терапији, може посветити *било ко*, био књижевник или не, а то надилази оквире поимање књижевне уметности као привилеговане, да не кажемо елитистичке. Из тог разлога, Сиоран је проширио оквире писања и на медицину, рекавши: „У болницама за умоболне требало би сваком дати тоне папира да их шара. Изражавање као терапија“ – и то у дословном смислу (Sioran 2010: 121).

#### 4.9. РАЗГОВОР СА БЕНЦАМИНОМ ИВРИЈЕМ

У интервјуу са Бенцамином Ивријем (Benjamin Ivry, 1958), преведеним на енглески и први пут објављеним у америчком недељнику *Newsweek*, 4. децембра 1989. године, Сиоран о својој поетици скоро да и није говорио. Од значаја за наш рад је то што је Сиоран Иврију рекао да писање фрагмената подразумева да се, том књижевном формом, ништа не објашњава: „Чему објашњавати, показивати – није потребно. Ја износим једну тврдњу и ако вам се то допада, утолико боље, ако не, ћутите!“ . Посреди је, заправо, још један напад на систематско мишљење које, када се систем конструише, независно од тога да ли је реч о приповеци, новели, роману или филозофском трактату, потребно је понудити одређена објашњења, не би ли тај систем на њиховим основама могао да почива. Фрагмент, за разлику од тих форми, основе не тражи, нити их пружа, барем не уколико се, као што смо, за потребе анализе ми чинили, не повезује са другим фрагментима, у покушају да се састави стабилна, кохерентна и сувисла назнака неког нарочитог схватања. Писао је, нагласио је Иврију, поновиши образложење из последњег фрагмента који смо издвојили из *Признања и анатема*, „због гађења према свему“, при чему, ипак, није навео фриволност и лењост (Sioran 2010: 162).

#### 4.10. РАЗГОВОР СА БРАНКОМ БОГАВАЦ ЛЕКОНТ

Из Сиорановог разговора са црногорском новинарком и публицисткињом Бранком Богавац Леконт (Branka Bogavac Le Comte, 1937), који је одржан у Паризу, а објављен у књижевној ревији *Књижевна реч*, у Београду, у априлу 1992. године, нисмо могли да издвојимо ниједан за нас релевантан податак за проучавање програмске поетике до којег, увидом у претходне разговоре, нисмо могли да дођемо. Наиме, Сиоран је са Богавац-Леконт разговарао о свом схватању писања као терапије, као о чину којим се, када се изражавају негативна осећања, постиже својеврсно одлобођење (Sioran 2010: 201-203). Још једном, Сиоран је стао иза свог става да је изражавање искустава, лиризам, „ипак оно што је најефикасније да човек скине терет“ и то „никада није негативно“. Тај став учвршћен је, као што нам је познато, његовим личним искуством са процесом писања, којем се предавао да би, како је казао, „дао одушка неком непосредном осећању“, при чему, док је писао, није размишљао о публикавању (Sioran 2010: 203).

#### 4.11. РАЗГОВОР СА МИШЕЛОМ ЖАКОБОМ

Последњи објављен интервју са Сиораном обавио је швајцарски теоретичар уметности Мишел Жакоб (Michael Jakob, 1959), а транскрипт тог интервјуа уврштен је у Жакобову књигу *Aussichten des Denkens* или *Перспективе мишљења* из 1994. године, издавача Wilhelm Fink Verlag из Минхена. Оно што овај интервју одликује је Сиоранов осврт на град Сибију, у којем је похађао гимназију и у којем је почео да пати од инсомније, која се испоставила једним од окидача за његов лиризам патње:

Зашто је Сибију био важан град у мом животу? Зато што сам тамо доживео велику драму мог живота, драму која је трајала неколико година и која ме је обележила за остатак мојих дана. Све што сам написао, све што сам промишљао, све што сам елаборирао, сва моја лутања, потичу из те драме. Јер сам са својих двадесетак година изгубио сан, и ја то сматрам највећом драмом која може да се деси. Сећам се како сам се сатима шетао по граду – Сибију је један веома леп град, немачки град, који датира још из средњег века. Излазио сам, дакле, око поноћи, и једноставно шетао улицама, а тамо осим мене и понеке курве не би било никога, у празном граду, тишина потпуна, провинцијски град. Сатима сам лутао улицама, као нека врста фантома, и све што сам касније написао, било је прерађено тих ноћи. Моја прва књига, *Peculmile disperati* (*На врховима очаја*), потиче из тог времена. То је књига коју сам написао када сам имао двадесет и две године, једна врста тестаментa, јер сам мислио да ћу се после убити. Али сам надживео (Sioran 2010: 206-207).

Дело које је иза себе оставио, а које је стварао читавог живота, постепено, без дужих прекида изузев оног у периоду по пресељењу у Париз, Сиоран је, према својим речима, створио црпећи надахнуће из ноћи које је провео лутајући Сибијем. Прва књига која је из тих лутања произашла јесте *На врхунцу незнања* и њена првобитна намена је, као што имамо прилику да видимо, била да буде Сиоранов тестамент, исповед о опседнутошћу смрћу, богом, бесконачним, историјом, добром и злом – „песма о мени самом“, како је казао Илинки Зарифопол-Џонстон, и додао: „Има искустава и опсесија са којима се не може живети. Није ли спасење само их исповедити? ...Бити лиричан значи да не можете да останете затворени у

себе... Најдубља лична искуства јесу и најуниверзалнија, јер кроз њих можете да досегнете исконски извор живота“ (Zarifopol-Johnston 2009: 79).

У извесном смислу, *све* Сиоранове књиге могу се читати као његов тестамент, јер у свакој се обрачунавао са постојањем, са кризама које су надлазиле – примера ради, криза идентитета, религиозна криза – и из тих обрачуна излазио као победник, ако се, из његове перспективе, уопште могло победити осим постизањем привременог растерећења, али не и трајног решења. Имајући у виду да се писање тестаamenta може појмити као претежно емоционалан чин, нарочито уколико се у обзир узме разлог који је аутора на то навео, то у Сиорановој поезици има смисла, јер посреди је писање према „диктату душевног стања“ у којем се налазио.

Не би било згорег навести запажање Данијела Бранка (Daniel Artur Branco, 1985) о Сиорановој несаници, јер помиње значај те недаће као надахњујући за његово стваралаштво: „Усуд несанице, усађен у његов живот током седам година, изоптрио је његов самачки инстинкт, његову немирну бистрот. Тиме, уздрмао је поредак писања и, следствено томе, удаљио се од филозофског приступа. Наспрам филозофској традицији, писао је фрагменте [...]. Његов књижевни израз, међутим, није у целости неповезан са метафизичким карактером филозофије: премда није било трансцендентне, исувише осетљиве стварности, бог – Јаство – му се указало“ (Branco 2019: 50). Бранко је, под указањем бога, Јаства, највероватније у виду имао да је Сиоран, у том периоду, пролазио и кроз религиозну кризу, током које је састављао књигу која је, уједно, представљала кулминацију његове кризе са инсомнијом и са религијом, а о којој је у интервјуима ретко говорио, јесте књига *Сузе и свеци*. Она би, у суштини, могла да се протумачи као споменик тих криза јер у њој је Сиоран истакао да је „увек мрзео људе који могу да спавају“, а то је, признао је, „апсурдно“, јер имао је „само једну жељу: спавати“. Међутим, упркос мржњи која га је гонила, али и суицидалним поривима и другим емоцијама инсомнијом доведених до пароксизма, Сиоран је признао да је „схватио једну ствар: беле ноћи су од капиталне важности“ за формирање његове личности, али и његове поезике и погледа на свет, уопште (Sioran 2010: 209). Пишући о *На врхунцу безнађа* и *Сузама и свецима* у осврту на Сиоранове непроспаване ноћи, Зарифопол-Џонстон је навела да порекло тих књига, несумњиво, почива у „његовом биолошком дисбалансу“, будући да их је „написао као лек, да се не би убио“, иако је држао да је до увида до којих је дошао могуће доћи „само посредством искуства патње, анксиозности и мучних самопреиспитивања“ које је „заиста пожељно, иако на живце делује разорно“ (Zarifopol-Johnston 2009: 79).

Са Жакобом је Сиоран разговарао и о сврсисходности писања, при чему у виду треба имати да је све што је рекао изговорио у периоду када је, већ, престао да пише.

Зашто онда писати? Зашто уопште писати? Чему умножавати књиге, бити писац по сваку цену? И иначе превише њих пише – то је већ дуже време права драма, та некорисна и бесмислена суперпродукција, сви пишу, посебно у Паризу. Чему? И сам сам мислио да више не пишем, или врло мало, али опет нас игра захвати. Сада сам схватио да не желим више да наставим ту комедију. Раније то није била комедија, јер је писање онда била нека врста потребе, начин да се отарасим самог себе. Треба рећи да је једини начин да се све опрости тај да човек то изрази. Чим сте нешто написали, то одмах избуги на тајанствености, готово је с тим; убили сте и ствар и самог себе. [...] Чињеница да сте писали значи да сте из себе избацили оно што је било важно. Према томе, онај ко пише је онај који се испразни. И на крају живота буде ништавило, зато писци и јесу тако мало интересантни. Сасвим озбиљно мислим, испражњени су од самих себе, од њих опстану још само остаци, празне лутке. Ја сам познавао многе писце, и тово што вам кажем потпуно



одговора истини. То су сјајна бића, али више не садрже биће (Sioran 2010: 219).

Сиоран је Жакобу признао да је писање привлачно, пре свега јер му је било „начин да се отараси самог себе“, да изрази искуства са којима је имао потешкоће да се избори. Другим речима, искушење да се пише Сиоран је поистоветио са искушењем да се аутор, посредством лиризма, привремено растерети, а то је, могло би се рећи, у неку руку, осећање које се да сврстати у задовољства. Ипак, изузме ли се то осећање, аутор може – попут Сиорана – да буде обесхрабрен „некорисном и бесмисленом суперпродукцијом“. Пошто је Сиоран престао да пише, писање је почео да перципира као „комедију“, а сада је, захваљујући „суперпродукцији“ у потпуности обесмишљено. Писање, рекао је Жакобу и потврдио своје схватање из књига, „убија“ како проблем о којем пишемо, тако и нас саме, јер нам ускраћује „богатство“ које проистиче из искушења којем смо одолели, а то је искушење да формулишемо идеје, не да их задржимо у себи и за себе. Писци, који су, како је Сиоран казао Леи Верђине, „продајом прошлости“ постали испражњени, толико да су постали „остац, празне лутке“, бића која „више не садрже биће“, али „празне лутке“ које су се растеретиле изражавањем, попустиле притисак постојања, од којих би се, иначе, можда срушиле у болест или сурвале у суицид. Чак и у дубокој старости, Сиоран је био свестан да је писање мач са две оштрице и да појединцу не преостаје ништа до да одабере којом од оштрица жели да буде посечен; Сиоран је био свестан да ко се мача лати, од мача мора и пасти, на један или на други начин, али пашће.

Конечно, Сиоран је Жакобу казивао и о ставу да је у својој првој књизи изнео све своје кључне идеје. Медитације о смрти, о бесмислу делања у ма којем правцу, о усиљеном осмишљавању живота и „обманама“ које су спасоносне – Сиоранова прва књига „већ је третирала све те ствари“ јер, рекао је, „све што сам касније написао, већ се нашло тамо“, премда је „то врло лоше написана књига, без икаквог стила, луда књига“, али књига која, парафразираћемо, садржи *сву* његову мисао. Сматрао ју је непреводивом, „јер нема ни реда ни поретка, ништа се не подаје; али опсесија о самоубиству је већ присутна. Сва моја драма је тамо, несанице...“ (Sioran 2010: 228). Независно од тога што аутор њоме, у познијим годинама, није био задовољан, На врхунцу незнања је, како за аутопоетику, тако и за програмску поезију, када о њој говори, књига од велике важности, управо јер се у њој, пажљивим приступом, могу пронаћи скоро сви сегменти Сиоранове ране и позне мисли, изражене поетично, толико да је јасно да је реч о потреби да се што неспутаније изразе ауторова искуства.

Конечно, Сиоран је са Жакобом коракнуо у домен аксиологије и пружио кратак коментар о вредности писања као процеса. Тиме, сасвим је сажео своје погледе **(а)** на процес писања, али и **(б)** на књиге, као његов коначан производ. Сетимо се, Сиоран је већ са Фернандом Саватером разговарао о томе да књига треба да буде „рана“, да у читаоцу изазове одређену промену. Да би књига била „рана“, да би књига у било коме индуковала икакву промену, Сиоран је држао да је текст потребно написати као што је он писао своје књиге, „са бесом и страшћу“, неспутано, са што мањом дистанцом у односу на изворно искуство које је потребно пренети, уколико се прихвати премиса да су језик и искуства, макар из практичних разлога, самерљиви. Стога, Жакобу је, поводом писања, рекао:

Човек увек може да пише и све каже, али управо: не треба све рећи. У сваком случају, тек неколико реченица остане од сваког писца. Можемо стално да пишемо, али ако тај чин више не одговара унутрашњој потреби, онда је то писаније (Sioran 2010: 230).

Писање, дакле, као процес, према Сиорановом мишљењу, вредност има док год је доследно „унутрашњој потреби“ за лиризмом. Ипак, чак и када се ступи у воде лиризма, у њих се не треба потопити, то јест треба писати, рекао је Сиоран, али „не треба све рећи“. То бисмо могли

да протумачимо као савет да, ма колико да је аутор гоњен поривом да пише о својим осећањима, неки део њих би требало да задржи, не би ли се у потпуности испразнио. Нажалост, за такво тумачење нам Сиоран није пружио довољно грађе, да бисмо могли да тврдимо да је његова мисао пошла баш у том правцу. Оно што је од највећег значаја кад је о овом одељку из његовог одговора Жакобу реч, јесте да је сву вредност коју писање, као стваралачки процес, може да има складиштио у сферу *потребе* за тиме, а не, рецимо, у то што је уметност узвишен аспект културе, што је племенита, што нема никакву сврху осим себе саме и сл. Тиме, потврђен је, још један, последњи пут, Сиоранов непоколепљиви прагматизам, који примат даје искључиво индивидуи којој колена клецају под емоционалним теретом, а не „илузији“, „обмани“ књижевности, па и уметности уопште, нарочито у доба „суперпродукције“, када су сведена на „комедију“.

#### 4.12. ЕМИЛ СИОРАН КАО АУТОБИОГРАФ

Судећи, примера ради, према разговорима које су са Сиораном обавили Жан-Франсоа Дивал и Герд Бергфлит – у првом је Сиоран признао да се, лично, осећа добро кад пише, при чему је све што је написао производ „преке потребе“, не би ли могао да се растерети „стања“ које му је било „неподношљиво“, док је у другом Сиоран казао да је све што је написао било „диктат“ његовог „душевног стања и приступа сваке врсте“, јер свему што је написао могао је да пронађе „узрок или предтекст“, с тим што су његова дела, претежно, плод његових „бдења“, бесаних ноћи, што у Сибију, што било где другде – постоје теоријски основи да се његово дело посматра и кроз призму аутобиографије. Према *Речнику књижевних термина*, аутобиографија је књижевно-уметнички опис „сопственог живота од тренутка рођења до тренутка писања или само одређених етапа живота (детинство, младост). [...] Најкрупнији проблем је питање веродостојности њених навода. Временска удаљеност тренутака о којима аутор пише, субјективан однос према догађајима и личностима и проблем сагледавања сопствене личности могу умногоме да измене објективну слику о људима и времену чије сведочанство би требало да буде. Стога је неопходна обазривост приликом прихватања њиховог садржаја“ (Živković 1992: 55-56). У истом маниру аутобиографији се приступа и у *Раутлецовом речнику књижевних термина*, у којем стоји да су аутобиографије написане „у медитативном, исповедном стилу, док њихови аутори не настоје да се изједначе са наратором, нити да се праве да је наратор, напосто, производ фикције“ (*The Routledge Dictionary of Literary Terms* 2005: 21).

Имајући у виду природу Сиорановог дела, ако би се тврдило да је реч о аутобиографском делу, могло би се рећи да је посредни аутобиографија сачињена од описа не одређених етапа његовог живота, већ одређених *тренутака*, јер сваки аутобиографски фрагмент био би сажетак једног тренутка, једног искуства. Имајући у виду да је димензија Сиорановог дела претежно апстрактна, усредсређена на његова унутрашња стања, има основа за претпоставку да је реч о *исповестима*, које се могу одредити као нарочита „врста аутобиографије која мање полаже на присећања о спољашњем свету, а више на развој у души и на психолошко самооткривање. Исповести је често својствено обележје 'разоткривања' у религиозном смислу животне исповести, а у ванрелигиозном смислу до најбеспоштеднијег самооткривања (Živković 1992: 278; уп. Quinn 2006: 43-44).<sup>109</sup>

За ову претпоставку постоје основани разлози, а то ни на који начин не би оспорило да је Сиораново дело аутобиографско, јер је, навели смо, када је реч о исповестима, заправо, реч о

<sup>109</sup> Овом приликом бисмо поменули да треба разликовати термине „религијско“ и „религиозно“, будући да се Живковић потоњим термином послужио на неодговарајући начин. Наиме, *религиозна* може бити само особа, док текстови, осећања, визије, приповести итд. могу бити само *религијски*.

посебном аутобиографском делу, а не делу аутофикције. О томе ћемо детаљније писати на страницама које следе.

Међутим, исто тако постоје и основи да се аутобиографска димензија дела оспори, што проучавању Сиорановог дела придодaje још један парадокс који се, додуше, можда не може теоријски разрешити, али се може довољно добро објаснити. Најпре, потребно је представити нека од теоријских начела од којих ћемо поћи у покушају да Сиорановом делу приступимо пошавши од претпоставке да читавом његовом делу може да се приступи као аутобиографији.

Књижевни критичар и теоретичар Пол де Ман (Paul de Man, 1919-1983) писао је да „концепт жанра одређује естетику, као и историјску функцију“ те се, сасвим оправдано, може поставити питање о (не)могућности самерљивости ауторовог живота са естетиком и историјским чињеницама, односно питање о томе може ли се живот, којем је приступљено из личне перспективе, предочити и преточити у речи посредством естетике и компарације са историјским чињеницама – о чему је Сиоран, треба рећи, писао у више наврата, али наглашавајући немогућност да се искуство изрази уз помоћ ма којег језичког система. Уколико се аутобиографија, наставио је де Ман, уврсти у књижевност, као жанр, „она постаје више од пуке репортаже, хронике или мемоара“, а тиме „околности чини горим, јер тешко јој је приступити у том случају“ (De Man 1984: 67). Такође, уколико се аутобиографија уврсти у књижевне жанрове, не може се не поставити питање о упливу фикције у њу и самом њеном конструисању као фикције. Аутобиографија, нагласио је Де Ман, „зависи од догађаја који су се заиста догодили и који се могу проверити“, док је однос фикције према стварним догађајима „двосмислен“. За разлику од фикције, аутобиографија се ослања на „једноставнији вид референцијалности, репрезентације“ иако „може да садржи мноштво фантазија и снова, при чему су те девијације од стварности утемељене у једном субјекту“, који је творац текста. Ипак, понекад је, упркос проверљивости података, компликовано, ако не и немогуће, разликовати аутобиографију од фикције, а поводом тога, Де Ман је рекао да „дистинкција између фикције и аутобиографије не почива у поларитету и/или већ у томе да је не можемо одредити“. У зависности од тога да ли се, при проучавању текста, полази од претпоставке да је реч о аутобиографији или од тога да се не може одредити да ли је посредни текст у којем је стварност неразлучива од фикције, Де Ман је истакао да аутобиографија „тада, није жанр или начин писања, већ начин на који се текст чита или разуме“, јер „тренутак у којем се увиђа да је посредни аутобиографија наступа у поравнању субјеката који су укључени у процес читања“ (De Man 1984: 68-69). Другим речима, читалац може да увиди да је реч о аутобиографији уколико сâм, на основу свог искуства, може да процени да ли је реч о фикцији или не. Због неразлучивости стварног стања ствари од фикције, у науци о књижевности присутно је и схватање да су све књиге, мање или више, аутобиографске, али де Ман каже да, исто тако, може да се каже и да „ниједна од њих није, нити може бити“ аутобиографска. Одређење текста као аутобиографског отежано је, делом, и због тога што су дефиниције аутобиографије обременене „инхерентном нестабилношћу“, која проистиче из тога што се дефиниција, такорећи, клима оног тренутка када се примени на текст чије одлике дефиницијом нису обухваћене или објашњене. Ипак, оно што је у погледу аутобиографије сигурно, писао је Де Ман, јесте да оне „на директан начин откривају да су [...] сви текстуални системи засновани на трополошкој супституцији (енгл. tropological substitution) немогући“ (De Man 1984: 70-71).

Теоретичар аутобиографије Филип Лежен (Philippe Lejeune, 1938) је, на почетку студије под насловом *О аутобиографији* (*Le Pacte autobiographique* из 1975. године, односно, у преводу на енглески *On Autobiography*, 1989), аутобиографију дефинисао на следећи начин: „Ретроспективни прозни наратив који је написала стварна особа о свом постојању, при чему је усредсређена на свој лични живот, посебно на причу о својој личности“ и, одмах, додао да дефиниција почива на четири различите премисе: (1) аутобиографија је наратив у прози, (2) аутобиографија се тиче личног живота и прича је о личности, (3) аутор текста је наратор и (4) наратор и главни лик једна су те иста личност чија је перспектива ретроспективна. Сâм Лежен,

пак, признаје да проблеми проистичу већ из самог услова који аутобиографија поставља, а то је да аутор, наратор и протагониста морају бити једна те иста особа, односно једна те иста личност која, разуме се, има свој идентитет. Из тога изничу, примера ради, питања о томе како се идентитет наратора и протагонисте може изразити помоћу текста, како се, у текстовима писаним у првом лицу једнине, приказује идентитет наратора и протагонисте, јер се и романи и приповетке могу писати у првом лицу једнине, те и где тачно, у аутобиографијама, престаје идентитет наратора и протагонисте и где почиње сличност са њим, као особом, и обратно. Лежен је навео да је писање у првом лицу једнине, кад је о аутобиографијама реч, једна од почетних премиса, иако је поменуо да се на исти начин може писати проза, није поменуо однос између аутобиографије и фикције, о којем је писао Де Ман. За разлику од Де Мана, Лежен је писао о аутору, али као „не-особи“, као „особи која пише и публикује“ и посредује између „света-изван-текста и самог текста“, јер је „истовремено друштвено одговорна стварна особа и стваралац дискурса“ до које читалац, „који је увид стекао само у дискурс, не може да допре, те му остаје да замишља особу на основу дискурса“. За такво замишљање читалац подстицај добија тако што сâм наслов дела сведочи о томе да је посреди аутобиографија, тако што, полазећи од онога што нам наратор говори, покушава да конструише инстанцу аутора, те тако што наратора и протагонисту повезује са аутором посредством имена. Попут Де Мана и Лежен је истакао да је аутобиографија, спрам фикције, у директном односу са стварношћу, „као што су научни или историјски дискурс“, који „настоје да пруже информацију о 'стварности' изван текста, не би ли прошла тест проверљивости“, јер циљ аутобиографије јесте да се „приближе истини, а не да просто буду проверљиве“ (Lejeune 1989: 4-5; 11-14; 22).

Пол Џон Икин (Paul John Eakin, 1938) је, за разлику од Де Мана и Лежена, који на питање о односу идентитета аутора аутобиографије и наратора и протагонисте не дају одговор, навео да „веза између ја (енгл. self) у књижевној и у невербалној, биолошкој манифестацији“ постоји, посебно „ако аутобиографију тумачимо као начин изражавања“, при чему та веза поприма облик заједничког представљања. Икин је, такође, навео да држи да су и аутобиографија и ја временски облици: „ја није пуки ентитет, већ стање осећања, интегрални део процеса обелодањивања свести током времена“, јер и текст и ја „стварају илузију приповедача“ и „служе истој хомеостатичкој сврси: прилагодљивом процесу приповедања *ја*, неуробиолошком или књижевном“, не би ли дошло до „одржавања стабилности у појединцу посредством стварања осећаја идентитета“. Ипак, Икин је о аутобиографији написао нешто што ни Де Ман, ни Лежен нису, а што је у вези за теоријским поставкама које смо управо поменули: Икин је мишљења да је човеково здравље повезано са стварањем аутобиографског наратива – што је становиште које је заступао и Сиоран. Да будемо прецизнији, Икин је држао да „причајући о себи, посебно када се служимо писањем у првом лицу једнине у аутобиографији, доприносимо учинку постојаности и наративној стабилности [...] осећају идентитета који је, иначе, несталан. Задовољство стичемо тиме што посматрамо себе како гледамо, како нам делује да посматрамо себе. У томе почива психолошка глорификација аутобиографске рефлексивности коју са собом носи опсенарски учинак приповедача“. То би, даље, значило да „наративна активност аутобиографије и у аутобиографији јесте идентитарна делатност“. Што се тиче удела фикције у аутобиографији, Икин је мишљења да фикција има удела не само у аутобиографији, већ и у стварању личности, ја, и изван аутобиографије, али не пружа нам ни наговештај како би са тиме требало да се носимо (Eakin 2020: 9-12; курзив Б.Т.). Из Икиновог становишта би, логично, следило да је аутобиографија неразлучива од фикције, што су, у суштини, тврдили и де Ман и Лежен, с тим што се у Икиновом случају то односи *и на самог аутора и на текст*.

Француски теоретичар књижевности Жерар Женет (Gérard Genette, 1930-2018) сматрао је да је субјективитет сваког књижевног лика, суштински, фикционалан. Што се фикције у књижевности тиче, Женет је тврдио да нам фикција, такође, допушта да, преко књижевних ликова, остваримо одређене увиде у појединости о аутору дела, а то је могуће управо јер је

аутор ликове фикционализовао. Када је, пак, о аутобиографији реч, приступи ли јој се као књижевном жанру, конструисање лика, наратора и протагонисте, који би требало да буде идентичан аутору, не може да наступи без фикционализације – и то не у мањој или већој мери, већ уопште, јер књижевност, писање, преношење мисли и осећања у текст, подразумева фикционализацију. Стога, покушаји да се „субјекти представе у нефикционалним или чак некњижевним наративима довека може да буде предмет расправе“ али, упркос томе, „они су извесно природнији у фикционалним наративима“. Из тога се може извести закључак да се „временске околности наративног чина нужно не разликују од осталих фикционалних феномена“ јер је „ретроспективна нарација уобичајена и у нефикционалном, документарном наративу (енгл. *factual narrative*)“, а „промене књижевног 'лика' [...] наступају у наративу заснованом на чињеницама (историја, мемоари) као и у фикционалном наративу“ (Genette 1991: 65-69). Другим речима, могло би се рећи да је Женет био мишљења да је и у аутобиографији, као књижевном жанру, фикционализација нешто неминовно, независно од тога да ли је и у коликој мери наратив утемељен на чињеницама и да ли је писан у првом лицу једине или не. Аутобиограф се, у делу, изједначава са књижевним ликом, са протагонистом (да то покаже, Женет је употребио формуле:  $A=N$ , односно, аутор = наратор, и  $A=L$ , што ће рећи аутор = лик), иако је фикционализован и подложен променама којим су подложни сви књижевни ликови. С друге стране, у делима која припадају домену фикције, Женетове формуле:  $A=N$  и  $A=L$  нису применљиве; уместо њих, он се послужио овим:  $A\neq N$  и  $A\neq L$ . Укратко, када је реч о аутобиографији, Женетове формуле могу се написати и на овај начин:  $A=N=L$  (в. Genette 1991: 70-72).

Први проблем на који наилазимо када покушамо да Сиоранова дела читамо као аутобиографска јесте тај да наратива – континуираног и конзистентног, линеарног и богатог детаљима помоћу којих проучаваоци могу да прате промене личности аутобиографија – нема: Сиоран нам је, уместо наратива, понудио фрагменте који, поменули смо и показали, могу да се протежу од једног реда до неколико страница текста. Пол де Ман је поменуо да би детаљи из аутобиографије, историјски догађаји, требало да буду подложни провери. Сиоран нам, ни у једном свом делу, није понудио обиље догађаја који би се могли проверити: понека згода или незгода, понеки разговор са неком анонимном (нпр. „Х.“) или фикционалном особом (нпр. проститутка, стара жена са сахране или чекаонице дома здравља) која може бити било ко или ентитетом (нпр. бог). Ево неколико еклатантних примера, из његове књиге *О незгоди званој рођење*:

Х, који је превазишао и библијску старост, након што се у дужем разговору острвио против свих и свакога, каже ми: „Моја велика животна слабост састојала се у томе што нисам никога мрзио (*sic!*).

Мржња се не смањује током година: штавише, она расте (Сиоран 2018: 59).

Једна пријатељица, после не знам колико година ћутања, написа ми да јој није још много преостало, да се спрема за 'улазак у Непознато...' Ова фраза ме [је] натерала да се намргодим. Помоћу смрти, није ми јасно у *шта* се може ући (Сиоран 2018: 61).

Бејах сам на том гробљу понад села, кад у њега уђе нека трудница. Сместа изађох одатле, да не бих морао да будем у близини те носитељке леша нити да премишљам о контрасту између једне агресивне утробе и потамнелих гробова, између једног лажног обећања и свршетка свих обећања (Сиоран 2018: 127).

Сиоран нам је, наместо документованих и проверљивих догађаја, дао прегршт интроспективних садржаја, сведочанстава о својим унутрашњим стањима и идејама о којима је размишљао, од којих су многа написана у првом лицу једнине. Међутим, ни у једном наслову Сиоранових дела, нити у самим делима, не може се пронаћи наговештај да је протагонист његових фрагмената, као у аутобиографијама, он сâм, иако је из наше анализе то јасно. Што се жанра тиче, Еуђен Симион је сматрао да је Сиоран, почевши од своје прве књиге, *На врхунцу безнађа* или *Крик безнађа*, али не и закључно са њом, писао поезију у прози.<sup>110</sup> Стога, пође ли се од претпоставке да је поезија у прози, ипак, на неки начин, проза, могло би се констатовати да Сиораново дело, начелно, задовољава Леженове критеријуме да је аутобиографија прозно дело и да је аутор текста идентичан имплицитном аутору, наратору и протагонисти чија је перспектива ретроспективна, али не и критеријум да се тиче личног живота и да је прича о личности, барем не на нивоу проверљивих догађаја. У супротном, уколико би се поезија у прози држала за поезију, Сиораново дело не би задовољило поменути Леженов критеријум (в. Душанић 2012: 805).

С друге стране, Сиораново дело би могло да се тумачи као аутобиографско из Икинове перспективе, јер Сиоран јесте писао о „стањима осећања“, што је „интегрални део процеса обелодањивања свести током времена“ (Eakin 2020: 11). У Сиорановим делима, иако нема конзистентне нарације као у конвенционалним аутобиографијама, има фрагмената помоћу којих би се – придржавамо ли се Икинових погледа – могао (ре)конструисати идентитет аутора, односно наратора и протагонисте, чиме је функција аутобиографије испуњена, будући да (ре)конструкција подразумева и стицање одређених увида у оно што се (ре)конструише. Икинова и Женетова перспектива нам, исто тако, допушта да донекле (?) занемаримо проблематичан однос између аутобиографије, као текста утемељеног на чињеницама, и фикције, због фикционалне природе сваког наратива. То би нам, у приступу Сиорановом делу, у којем готово да нема догађаја подложних провери, допустило да аутобиографичност, али и аутофикционалност (!), његовог дела превасходно црпимо из *стања* (исцрпљеност, раздраженост, слабост, опседнутост суицидом и смрћу, идентитарна криза и сл.) *и идеја* (нихилизам, антинатализам, негностицизам, радикални скептицизам, агностицизам, непреводивост осећања и мисли у језик итд.) о којима је писао, из дела у дело, чиме је своја искуства изражавао у тексту – то јест, фикционализовао их.

Творац термина аутофикција је француски књижевник Серж Дубровски (Julien Serge Doubrovsky, 1928-2017). На задњој корици романа под насловом *Fils* из 1977. године, Дубровски се аутофикционалношћу послужио као кровним појмом, под који је подвео чињеницу да недостатност памћења производи аутофикцију, као и да је утицај који аутобиографски текст има на читаоце аутофикционалан, чиме је указао на то да аутобиографија надилази домен књижевног дела и задире у домен живота. Самим тим, могли бисмо да кажемо да је Дубровски под аутофикцијом подразумевао *исход* контакта између аутобиографије – дакле, сфере књижевног – и читалаца – сфере некњижевног, то јест сфере

---

<sup>110</sup> Сиораново дело се, у целини, може посматрати као поезија у прози уколико се пође од теоријских поставки које је, о поезији, понудио Хегел. Наиме, немачки филозоф је, писао је Џонатан Калер, сматрао да је поезија „експресивна форма, у којој је оно најзначајније изражено као страст, расположење и рефлексивна појединца“. Уметност је, за Хегела, у контексту његове филозофије апсолутног духа, „прогресивно само-увиђање духа – у овом случају [у случају поезије, Б.Т.], појачано одуховљење или примат идеја током које оно материјално постаје мање вредно“, јер поезија је „одуховљенија и испуњенија идејама будући да се не ослања на чула“. Сиоран се, у погледу писања о болести, о несаници и сл. ослањао на чула, али у његовом опусу присутно је и обиље медитација о духовним проблемима и идејама, срочено тако да Симионова теза да је посредни поезија у прози, заиста, звучи смислено. Овом приликом би требало да подсетимо да је Сиоранова перспектива у односу на писање, независно од тога да ли је реч о поезији или прози, сродна Хегеловој, јер и он и немачки филозоф сматрали су да писање, „суштина лирског“, јесте прочишћење помоћу изражавања. Лирски израз је, према Хегеловом мишљењу, „језик унутрашњег живота“, а „изронити из сопства значи ослобођење од оног тренутног, умртвљеног, празнине и идеја похрањених у срцу“ (Culler 2015: 92-95).

која је, није немогуће, имала увид у то како је пишеч живот заправо текао уколико су га познавали, те могу да процене колики је удео у аутобиографији фикционалан (Wagner-Egelhaaf 2019: 2). Што се критеријума који би дело морало да испуни да би се могло одредити као аутофикција, сâм Дубровски је истакао да би јунак морао да „носи име аутора и приповеда причу о себи“, а тај критеријум се испоставио као „номиналан“ и „као његово најтрајније упориште“. Поред тог критеријума, други критеријум би се, према мишљењу Дуње Душанић, могао назвати „жанровским“, јер би се састојао „у захтеву за поднасловом 'роман' као жанровском одредницом“. Осим тога, могло би се, извести „још осам критерија које би аутофикција, према Дубровском, требало да испуни: превага приповедања, потрага за оригиналном формом, стил писања који упућује на усмено, непосредно, изражавање, реконфигурација линеарног времена (помоћу селекције, интензивирања, стратификације, фрагментаризације), честа употреба наративног презента, ауторово обећање да ће говорити искључиво о стварним чињеницама и догађајима, као и тежња да се 'открије у својој целокупној истини', стратегија утицања на читаоца“ (Душанић 2012: 805).

У раду под насловом „Шта је аутофикција“, Дуња Душанић је навела да би, према „минималном консензусу“ аутофикција могла да буде „ознака за 'неку врсту' текста који се налази 'негде између' аутобиографије и романа у првом лицу. Око свега осталог, од питања, од питања фикционалности аутофикције (које свакако није без значаја за термин који у себи већ садржи реч „фикција“), до питања њеног статуса као књижевног жанра, постоје несугласице“. Поред тога, аутофикција би „требало да буде 'прича' написана 'на нов начин', тако да нам се чини као да је неко 'управо изговара'. Догађаји који чине ову причу не треба да се нижу 'по редоследу у којем су се збили'. Њен писац треба да има 'жељу да говори о себи' и да 'обећа' да нас при томе 'неће слагати', да бисмо, заузврат, били 'омађијани' његовом причом“ (Душанић 2012: 797; 805).

Фрагментарна природа Сиорановог стваралаштва допушта нам двојаку перспективу на његове фрагменте: они могу бити *аутобиографски*, јер у њима проналазимо сведочанства о осећањима и мислима, али и *аутофикционални*, јер та осећања и мисли могу бити модификовани – најпре језиком, којим би морала да се прилагоде, а потом и књижевним фигурама, која њихов значај могу или умањити или увећати, тако да то може, али не мора да одговара стању ствари. О аутофикционалности се, пак, истовремено и може и не може говорити када су посредни околности које је, понекад, Сиоран описивао, јер оне су се могле догодити било где и било када; можда су се догодиле онако како их је описао, можда и нису, а можда су, напросто, послужиле као наративни конструкт за изражавање извесне његове идеје.

Ипак, читајући Сиоранова дела, ни у једном случају *нисмо* стекли утисак да је идентитет приповедача из првог лица амбивалентан. Односно, не би се могло рећи да је било дилеме у погледу тога да, када је афоризам или фрагмент написан у првом лицу јединине, иза њега стоји неко друго до сâм Сиоран, а не лик којег је Сиоран назвао по себи и о њему писао, што је један од критеријума аутофикције. Такође, Сиоран ни у једном тренутку о свом делу *није* говорио као производу фикције, нити је у поднаслову својих дела давао жанровске одреднице, а то, заједно са његовим наглашавањем у интервјуима које је дао да су његове књиге биографија његове патње, сведочи у прилог нашем погледу на његово дело као аутобиографско. Осим тога, Сиоран не приповеда, његов стил не подсећа на усмено, непосредно изражавање, не служи се наративним презентом, нити даје обећања ма које врсте, укључујући и та да ће читаоцима понудити причу о стварним догађајима, о чињеницама из свог живота. Сиоран је, напросто, не нудећи нам ништа, себе пуштао из себе; претакао се у речи афоризама и фрагмената, а не у речи лика и околности у којима се обрео.

Ипак, независно од Икинових и Женетових становишта, могли бисмо, у контексту теорије аутобиографије, поставити питања: да ли је и дело у којем аутор пише о својим унутрашњим стањима и идејама, а не о догађајима, аутобиографско, јер тиче се његове личности, независно

од тога да ли је написано у прози или у фрагментима? Уколико се писање о стањима и идејама прихвати као аутобиографско, не доводи ли се, тиме, у питање проверљивост као једно од основних начела аутобиографских текстова? Такође, да ли је, за потребе проучавања таквих текстова, у науци о књижевности потребно дати примат теоријском проучавању написаног, а не проналажењу најпримереније категорије у коју би се текст уврстио?

#### 4.13. ЕМИЛ СИОРАН КАО СТВАРАЛАЦ НАРАТИВА БОЛЕСТИ

Био је то мој 'позив', у то нема сумње. Да патим од досаде... а потом, поново, да патим од свих бољки природњених осетљивом човеку чији су нерви предодређени да буду растројени.

(Сиоран према Zarifopol-Johnston 2009: 51)

Болести су најкраћи пут ка повратку у себе. Ми морамо [...] да тражимо одређену прецизност, барем што се тиче наших могућности да замишљамо. Човек без мозга био би безбрижан. Наши учитељи били су непријатељи нашег интелекта. Узбуђујемо се због ствари које нас се не тичу.

(Bernhard 2014: 187)

Да се о делу Емила Сиорана може размишљати у терминима наратива болести истовремено и јесте и није нова идеја, нарочито уколико се под наративом болести подразумева текст који наводно оболели, односно оболели конструише *о својој перспективи, о свом доживљају* одређене здравствене тегобе у одређеном тренутку, при чему се, свакако, у виду има да је „сваки наратив преговарање о томе каква је заиста стварност“ и да „приповест пацијента припада пацијенту, а не лекару или књижевном теоретичару“ (Shapiro 2011: 69; 71). Посматрање стваралаштва Емила Сиорана као наратива болести, а његових интервјуа као усмене потврде да је његова поетичка намера била да лиризује патњу, могло би да се сматра новим уколико се небимна студија Марте Петреу прихвати тек као путоказ у правцу таквог приступа, док би већ виђеним могло да се сматра прихватимо ли да Петреу није, напосто, поставила путоказ, већ и превалила добар део пута у проучавању Сиорановог живота и дела као креације индивидуе оболеле од многих болести, како тела, тако и духа (Петреу 2008). Због тога што је њена студија небимна (свега осамдесет и три странице у српском издању) и због тога што у њој Петреу није понудила подробну анализу Сиоранових фрагмената, нити интервјуа, али јесте пописала од чега је све, наводно, боловао и коме је о томе у приватној кореспонденцији писао, ту студију ћемо сматрати солидним наговештајем проучавања Сиорана као ствараоца наратива болести.

Читање Сиоранових дела у кључу наратива болести, природно, изискује да о самој концепцији наратива болести кажемо неколико речи. Најпре, поменули смо да се наративи болести односе на текст који је неко ко је наводно оболео или заправо оболео од одређене болести произвео, не би ли пружио увид у своја фиктивна или истинита искуства у извесном периоду живота. Да је неко заиста оболео од одређене болести, посебно ако је реч о душевним болестима, понекад није једноставно потврдити те је, из тог разлога, потребно правити разлику између појединаца који су наводно оболели од оних који *de facto* јесу. Кад је о индивидуалним искуствима, пак, реч, на њихову истинитост се, спрам дијагностичких технологија које се сматрају објективним и поновљивим, гледа са подозрењем, а Џоана Шапиро (Johanna Shapiro) је мишљења да је, тиме, дошло до додатног компликовања, јер у жижи интересовања је не то како се особа осећа, већ да ли је наратив аутентичан, има ли интегритет, да ли је реалистичан итд. Разлог за то почива у томе што је наратив болести, као и ма који наратив, захваљујући



променама у поимању појединца, подложен стилским и садржинским променама, које могу бити минималне, али и радикалне, толико да првобитни наратив готово не налази на нови. Самим тим што су о наративима болести почела да се постављају питања о поузданости, о ауторству и односу аутора према наративу и сл. наративи болести су, уједно, постали предмет и медицине и науке о књижевности. Поједини теоретичари прилично су скептични према наративима болести, држећи да – будући да су, као и ма који текст, конструисани – превагу у састављању таквих текстова могу да однесу мотиви који нису у директном односу са наводним обољењем или обољењем, већ са естетиком („кохерентност, релевантност“) и личним мотивима („самопрезентација, прекројавање личне историје, новчана добит, чак и освета“). Из тог разлога, о наративима болести се, у медицини и науци о књижевности, размишља као „све само не невиним“, „епистемолошки и морално проблематичним“ и сл. јер „већина људи је склона хроничном самозаваравању, а њихове самопрезентације мањају транспарентност и искреност“, јер „могу се прећутати одређене чињенице и преувеличати друге не би ли се задобила наклоност, изазвало поштовање или минимализовала одговорност за погрешке и злонамерност“ (Shapiro 2011: 68; в. DasGupta 2006).

Шапиро је, такође, указала на то да, у процесу писања наратива болести, наводно оболели или оболели могу истицати „не само жељу за излечењем, већ и то да постају мудрији, духовнији, да почињу да цене оно што је 'заиста важно', да продубљују и улазе у значајније односе са породицом и пријатељима“, али по цену да сузбију друге сегменте свог искуства, „да не изразе бес, очај, патњу, неуспех или несагласност, или да не прихвате једноставан наративни облик, посебно у случајевима хроничних болести или постојања посебних потреба“ (Shapiro 2011: 69). Приметна је, дакле, тенденција да се при производњи наратива болести у први план поставе позитивна искуства која су наводно оболели или оболели доживели током боловања, као и тенденција да се о негативним искуствима не говори. Шапиро је, другим речима, истакла да се у наративима болести, превасходно, може наићи на позитивне аспекте болести – на које је, није немогуће, мислио Паскал у анегдоти коју смо поменули – а потом и наговештаје самоунапређења, продуховљења, личног усавршавања, те на наду и предвиђања са позитивним исходом по оболелог, у погледу (из)лечења. О тим одликама наратива болести писао је и Артур Френк, с тим што је он нагласио да је указивање на, а можда и откривање и објављивање позитивних аспеката болести, у тренутку када је болест оболелог довела близу смрти, учесталије него када то није посредно, када је болест у раним стадијумима или када су прогнозе лекара повољније (Frank 2009: 169-170).

Могло би се рећи да је то, тај позитивни набој у наративима болести, исход односа који је не само медицина, као наука, већ и здравствени систем – „који корпоративним и бирократским проблемима даје предност над потребама пацијената“ – имају према пацијентима. Из тог разлога, мишљења су Рита Керон (Rita Charon) и Гејл Ева (Gail Eva), пацијенте прожимају осећања напуштености, уверени су да нико није вољан да их саслуша, а принуђени су да говоре, да пишу и да у својим текстовима изразе наду коју, очигледно, не могу да добију у институцијама у које су, претходно, полагали наде. Наративи болести су, међутим, успели да медицинским радницима пруже дубљи увид у стања пацијената до којих нису могли да допру уобичајеним дијагностичким техникама, јер наративи уважавају значај протока времена у променама клиничке слике, стварају везе између обољења и спољашњег света помоћу метафоре и стилских фигура и помажу оболелима да се растерете помоћу приповедних техника. Рита Керон, у том смислу, сматра да наративи болести доприносе хуманијој и ефективнијој здравственој заштити која ће се, уједно, квалитетније односити према етичким проблемима (Charon 2006; Eva 2009).

Оставимо ли по страни осећања која здравствени радници и проучаваоци имају о наративима болести и усредсредимо ли се на ауторе тих наратива, доћи ћемо до увида на које је указивао и сâм Сиоран, а то је увид да писање, дословно, може да буде лековито; да може да буде вид *терапије* који оболелима може да помогне на путу ка (из)лечењу. Томас Р. Егњу

(Thomas R. Egnew) је, у раду о значењу излечења, понудио дефиницију процеса лечења, наводећи да је то „процес којим се обједињују аспекти личности појединца, тело-ум-дух, на дубљим нивоима унутрашњег знања, крећући се у правцу интеграције и равнотеже сваког од аспеката, који су једнаког значаја и вредности“. Оваква концепција, продужио је Егњу, „лечење повезује са сложености значења и личних схватања која могу бити у вези са излечењем и која одражавају традиционалну улогу лекара као ослоња за пацијенте“ (Egnew 2005: 256). Писање, онако како је о њему писао и говорио Сиоран, играло би, дакле, улогу у процесу (из)лечења на свим нивоима, јер је Сиоран помињао растерећење у ширем смислу, не поклањајући посебну пажњу детаљима. Но, да писање може да буде делотворно у процесу (из)лечења писала је и антрополошкиња Венди Рајден (Wendy Ryden), која је, спроводећи своја истраживања, приметила да екстериоризацијом личних искустава болести, у виду наратива – спрам наратива који лекари и други учитавају у оболелог појединца, што доводи до стварања засебне представе о његовом здравственом стању и њему самом – оболелим информантима омогућава да изразе сопствену перспективу, сопствену истину о томе, што – према сведочанствима њених испитаница и испитаника – на неки начин доприноси процесу (из)лечења (Ryden 2005: 61).

Рајден је, још, писала да је „добар део радова о лековитом дејству наратива посеже за теоријом приповедања не би ли се истакао потенцијал за подстрек говорнику (писцу) и за изазивање промене у слушаоцу (читаоцу) путем прича којима се супротстављају културним наративима 'написаним' изван те културе, који су често хегемонистичке природе“. Отуда је проистекла „потреба да се чује појединчев глас, а то је, без сумње, изузетно важна компонента терапеутског наратива“ оних који пишу наративе болести „јер не могу да пишу ништа друго“. Наративи болести, тако, мишљења је Рајден, наговештавају да је *могуће* писати о ономе о чему се сматрало да се не може писати, да се речима „може ухватити нешто неухватљиво“, те и подстаћи претпоставку да се, изражавањем, „може не наћи, него створити значење посредством рекапитулације, односно обликовања различитих искустава“ (Ryden 2005: 73).

Антрополошкиња Џенифер М. Леви (Jennifer M. Levy) се, у свом раду, усредредила на однос наратива болести и индивидуалног искуства, приступајући антрополошки, тако да се наративи болести и искуство посматрају из перспективе информаната, оних који наративе конструишу на основу својих искустава. Антрополози су, док је дисциплина, такорећи, још била млада, бележили наративе и на основу њих, касније формирали своје теорије, а то је, у обрнутом и теоријски усавршенијем виду случај и данас. Леви је, из тог разлога, истраживала наративе оболелих који се тичу њих самих, али и њихових културних контекста. Приметила је да, када појединци оболе, „нарочито су склони томе да причају приче о својој патњи и да позиционирају своје искуство негде у свом животу“, као и да – имајући у виду да наративи, у антропологији, као и у науци о књижевности, нису у непроблематичном односу са искуством на основу којих су настали – „наративи нису пуки одраз искуства, нити обичан текст“, већ су „интерсубјективни производ који ствара значење и кохерентност у животу“. Кад је реч о наративима болести, Леви је установила да, „иако жеља за стварањем наратива није својствена само у присуству болести, наративи се у том случају стварају брже, ургентније, јер реч је о времену кризе“. Такође, током болести, „појединац може да искуси разликовање између сопства и тела, као предмета погођеног болешћу“, а такво разликовање доводи до тога да „тело постаје нешто што изгледа да више није под контролом сопства“, при чему је исход тога „нестанак осећања комплетности – осећање да је особа цела“ (Levy 2005: 8-9; 15; о разликама између „класичног“ и „савременог“ етнографског метода в. Trifunović 2019). Налази антрополога, посебно Рајден и Леви, несумњиво су значајни за даље истраживање наратива болести јер, као што смо имали прилику да видимо, у медицини се тим наративима не приступа са пријемчивошћу коју информанти, испитанице и испитаници, налазе код антрополога. Дисциплинарна дистанца између медицине и антропологије, али и одређена одговорност коју здравствени радници имају према оболелима – те и придржавање познатим дијагностичким

технолозијама, из страха који одговорност изазива – по свему судећи доводе до успоравања у проучавању наратива болести у сфери медицине. С друге стране, наука о књижевности, слично антропологији, наротивима може да приступи без одговорности медицинских радника, покушавајући да у њима пронађе податке које су релевантни **(а)** за истраживање веродостојности наратива, што имплицира да је би истраживање текста требало да га доведе у везу са самим аутором, не имплицитном аутором, или **(б)** истраживање самог текста, независно од аутора, од наводно оболеле или оболеле особе, не би ли се покушало продрети до најпримеренијег значења.

У продужетку поглавља, писаћемо о Емилу Сиорану као ствараоцу наратива болести, служећи се његовим аутопоетичким фрагментима, одабраним фрагментима о болести и освртом на интервјуе које је пристао да да, у циљу указивања на то да се његовом делу, без задршке, може приступити и као наротиву болести, како би се постигао помак у разумевању целокупног његовог дела и живота.

Питања попут: *Ако стваралаштво Емила Сиорана јесте наротив болести, може ли му се веровати на реч?* или: *Ако Сиоранова дела јесу наротив болести, јесу ли аутентичан одраз његовог искуства?* и сл. у суштини нису питања на која ћемо, у овом раду, покушати да понудимо одговоре. Једино питање на које ћемо покушати да дамо одговор гласи: *Могу ли се дела Емила Сиорана тумачити као наротиви болести?* односно, прецизније: *Има ли основа да се дело Емила Сиорана посматра кроз призму наратива болести?* Да то јесте случај, постоје индиције већ у предговорима и поговорима који су за различита издања његових дела писани. Примера ради, у поговору *Злом демијургу*, Милован Данојлић је навео да су Сиоранови фрагменти „стенограми вечног монолошког спора са устројством света“ (Danojlić 2019: 131). Сузан Сонтаг је, у предговору *Искушења постојања*, навела да Сиоранови „испарчани аргументи нису 'објективне' врсте попут оних које су писали Ларошфуко или Грасијан, и који [...] одражавају дисјунктивне аспкете 'света'. Уместо тога, Сиораново дело сведочи о најинтимнијим ћорсокацима спекулативног ума“ (Sontag 1968: 12; курзив Б.Т.). Ипак, индиције да је Сиораново дело, по својој природи, наротив болести нису довољне да бисмо, на основу њих, могли да дођемо до довољно одрживог закључка. Продужићемо, стога, на дело Марте Петреу, о којем је раније било речи, јер она је, експлицитно, писала – како каже и сâм наслов њене књиге – *о болестима филозофа*.

Пошто је, у првом поглављу књиге, које носи наслов „Иницијација у болест“ набројала од којих је здравствених проблема Сиоран патио и навела да је његов живот „једна каријера патње“, а његов идентитет, заправо, „идентитет болесника“, Петреу је нагласила да је његова „каријера болесника почела [...] рано, у адолесценцији, можда чак и у детињству“. Сиоран се, писали смо о томе у другом поглављу, није уздржавао да о својим здравственим тегобама пише, те их је помињао у писмима свом пријатељу, Букуру Цинкуу. Њему је, Цинкуу, у једном писму из 1932. године признао да га је искуство болести навело да почне да пише и да има жељу да се повуче у румунску провинцију и да прионе на посао, јер је имао „јак утисак гомилања неких унутрашњих искустава која траже објашњење“. Из Сиоранових патњи – од инсомније, од могућег реуматизма то јест од „трнаца у ногама“, „трнаца у нервима“ и сл. – проистекло је и формирање његовог вредносног система који се тиче писања, а који се може сажети на следећи начин: у истом писму, Цинкуу је написао: „Писање има вредност само утолико уколико објективизује неки доживљај, уколико иза израза проналазиш живот, иза форме садржај“ (Петреу 2008: 5-6; 11).

У наредном поглављу, које је насловила „Од болести до филозофије“ (будући да Сиорана сматра филозофом), Марта Петреу је анализирала фрагменте из Сиоранове прве књиге, *На врхунцу незнања*. Закључак до којег је дошла јесте да је у Сиорановој књизи „болест [...] присутна од почетка до краја, док је садржај књиге обликован управо метафизичким открићима до којих је млади аутор дошао захваљујући болести“. Што се дејства патње на Сиорана тиче, Петреу је истакла да је, на њега, патња „деловала радикално, будећи га из

органиског сна, из благословеног стања несвесности својственог том узрасту и из опојне наивности здравља, да би га пребацила у једно стање које је ласкало његовој охолости: луцидности“. Мишљења смо да је Петреу сасвим у праву кад је реч о тумачењу дејства патње на Сиорана, посебно када је истакла да га је болест довела до „луцидности“, односно, рекли бисмо, до тренутка у којем је искуство болести постало превише неподношљиво да о њему не би могао да почне да пише. Наравно, у виду треба имати да је Сиоранова „луцидност“ производ узајамног дејства *и* инсомније *и* других здравствених тегоба, а не изолованих фактора. Да је постигао „луцидност“ Сиоран је писао и Цинкуу, те ћемо одељак тог писма, који је пронашла Петреу, навести овде: „У мојем узрасту, мало њих знају шта значи болест и бол. Можда из тог разлога *ја схватам неке ствари боље него други. Патња те вечито суочава са животом, извлачи те из спонтаности и ирационалног, свдећи те на биће по самој дефиницији контемплативно*“ (Петреу 2008: 12; курзив Б.Т.).

Сиоран је, већ 1930. године, када је ово поменуо Цинкуу, дакле, са деветнаест година, дошао до увида који ће надахнути скоро све његове збирке фрагмената, али и који ће га обликовати као *читаоца*. Наиме, већ са својих деветнаест година, Сиоран ће открити „да га интересују само текстови који потичу из 'искуства', из директног искушавања реалног, а не они који потичу из лектире“. Из тога је, узрочно-последично, произашао и његов поглед на процес писања, те и његова поетика. Сиоран је, другим речима, „открио [...] да је његов стваралачки механизам [...] 'јасно соматопсихолошки', то јест: од органиског афекта, преко афективног искуства до вербалног израза“ (Петреу 2008: 13- 15). Тако, већ у његовој првој књизи, сасвим је очигледно да је лиризам појмљен „као израз патње узроковане болешћу“. После писања тог писма, а у периоду између Сиоранове шеснаесте и двадесетпете године, Сиоран је оставио запис у којем је тврдио да је, већ тада, знао да је, због болести из младости, „остао болестан за цео живот“. Петреу је истакла да је, помоћу проучавања Сиоранове приватне кореспонденције, могуће „реконституисати његов обиман здравствени картон“. На предстојећим страницама своје студије, Петреу је то и учинила, наводећи, прегледно, сваку инстанцу у којој је Сиоран поменуо да је болестан, почевши од 1937. године. Скоро сваку од болести коју је Петреу открила у приватној преписци већ је навела на првој страници своје књиге, а о томе смо већ писали (Петреу 2008: 49-57).

Осим Петреу, о Сиорановој отворености кад је реч о писању о патњи, о болести итд. писао је и Еуђен Симион, који је приметио да Сиоран „не избегава исповест, субјективну ноту – генерално. Увек је присутан у свом писању“. То би, могуће, могло да значи да увек пише о својим искуствима, посредством којих је присутан и он сâм, од њих неодвојив. Симион је мишљења да, због те свеприсутности, Сиоран „чак претерује у овом правцу [...], у субјективизму, искоришћавање исповести, иако [...] Сиоранова исповест не превазилази један програмски степен интимности“, другим речима, он „стално говори о својим *стањима* (несреће, болести, беде постојања, фаталности које га ударају, *мане* које је наследио од својих предака са Карпата итд.), али скоро уопште о *биографемама*, идеолошким изборима из младости, укратко, о својој прошлости“, јер је „прошлост непријатна за Сиорана“. Симион је, исто као и Петреу, проникао у Сиоранов лиризам патње, односно у то да му потребу да пише, али и повод за то, пружа присуство болести. „Шта му је чинити?“, питао се Еуђен Симион, поводом Сиоранових криза и суицидалних порива, „Једини пут спаса: писање. Писање као алтернатива самоубиству“ (Симион 2019: 293; 66). Ипак, у својој студији, Симион није подробније писао о лиризму патње, нити је нарочиту пажњу посвећивао Сиорановим злопаћењима са здравственим тегобама, у које, свакако, спада и инсомнија.

У кратком поговору збирци изабраних Сиоранових фрагмената, насловљеној *О богу, о музици, о љубави*, Петру Крду је пажњу посветио Сиорановој кризи идентитета. Сиоран је, према Крдуу, прво био Чоран, како гласи румунска транскрипција његовог презимена, и све „што је радио у румунској провинцији 30-их година XX века бацало га је у очај“, али „очајање и тескоба били су му терапија“ будући да су га навели на то да почне да пише. Штавише,

захваљујући очајању и тескоби, Сиоран је писао а, тиме, „одгађао је самоубиство, о којем је толико волео да разглаба“. Крду је, дакако, у виду имао да је Сиоран тврдио да би, „да није написао *На врхунцу очајања* 'сигурно' [...] извршио самоубиство“. Из очаја, Сиоран је, пре 22. године, „већ прочитао Хегела и Ничеа, немачке мистичаре и Асвхору [...], живео је као самотњак, бежао од људи, затрован мизантропијом“ (Крду 2010: 89; 90). То, сасвим сигурно, значи да је у виду имао и стања у којима се Сиоран налазио јер, иначе, о очајању и тескоби не би писао као о терапији, нити би поменуо да је, пишући о суициду, Сиоран тај чин одгађао. Нажалост, остатак Крдуовог поговора посвећен је темама из наслова књиге за чије је састављање направио избора фрагмената, не поменувши, притом, из којих је дела или, пак, Сиоранових дневника, те фрагменте издвојио.

Пође ли се, у истраживању Сиоранових исказа о болести, у правцу његовог дела, прво по реду јесте његов „тестамент“, дело у којем је, судећи према изјави у једном интервјуу, написао све што је, у животу, намеравао да напише. На самом почетку *На врхунцу незнања*, одломци фрагмената који су, уједно, аутопоетички, сведоче и у прилог аргумента да се Сиоранов опус може проучавати и као наратив болести. Подсетимо се, за потребе овог поглавља, овог одломака из фрагмента „Бити лиричан“:

Бити лиричан у патњи значи остварити то унутрашње сагоревање и прочишћење, у којем ране престају да буду спољне манифестације без дубоких компликација, већ учествују у сржи нашег бића. Лиризам патње је песма крви, мяса и нерава. Права патња извире из бола. Због тога скоро све болести имају лирске врлине. Само они који вегетирају у скандалозној неосетљивости остају безлични у случају болести која увек остварује личну дубину.

Лиричан се постаје само после органске и тоталне смутње [*sic!*]. [...] Не постоји унутрашњи лиризам без зрнца унутрашње лудости. [...] Лудило би могло да буде пароксизам лиризма. [...] Лирско стање је стање с оне стране облика и система (Сиоран 2001: 7-8).

У овом одломку, Сиоран је понудио своје одређење лиризма патње, који смо, као синтагму, користили као синоним за његову поетику. Очигледно је, већ из првог погледа на овај одломак фрагмента „Бити лиричан“ да је Сиоран потребу, али и повод за писање приписао болести. Упоредимо ли одлике овог одломка са одликама наратива болести о којима је писала Џоана Шапиро, одмах можемо уочити да је и Сиоран писао да је болест, у његовом случају, имала позитивног исхода, а то је да је остварио „унутрашње сагоревање и прочишћење у којем ране престају да буду спољне манифестације без дубоких компликација“, те и да све болести „имају лирске врлине“ и да, помоћу болести, оболели могу остварити „личну дубину“. Сетимо ли се, потом, рада Венди Рајден, која је казала да се у наративима болести речима „може ухватити нешто неухватљиво“, јасно је да та одлика постоји и у овом одломку и то у реченици у којој је Сиоран поручио да је лирско стање „стање с оне стране облика и система“. Другим речима, Сиоран је поручио да је лирско стање, до којег се долази болешћу, „после органске и тоталне смутње“, оно стање у којем се, у терминологији Рајден, „може ухватити нешто неухватљиво“, јер оно је, по природи, изван „облика и система“, што значи да из перспективе споља, метаперспективе, може да сагледа „облик и систем“ онаквим какви јесу. Да је Сиоран имао то на уму сведочи и оно што је поменуо у писму Букуру Цинкуу, а то је да је он, због патње, почео да увиђа „неке ствари боље него други“. Укратко, читање овог одломка са освртом на одлике наратива болести пружило нам је нешто подршке у погледу доласка до потребног закључка. Додатна подршка дошла би, без сумње, и по читању наредних аутопоетичких фрагмената, из Сиоранових књига које су следиле *На врхунцу незнања*:

*(Сузе и свеци)*

Даноноћно читаш лутајући кроз вековни страх; немој заборавити да читање замењује опијум.

Књиге треба гутати као успављујућа средства. Нико не чита да би знао, већ да би заборавио.

Као и кафане, библиотеке су плод досаде. Занимљиво је бити тужан, опкољен безбројним књигама и скрушен ерудицијом у деликатној раскоши меланхолије; стресати снове као прашину са старих томова, уздигнути се ка пореклу ружног у свету, исцрпљујући историју и људске варке!“ (Sioran 1989: 116).

*(Бревијар поражених)*

У властитој кожи трпимо немогућност изражавања. У ријечима имамо превише отрова, а премало лијека. Болест је неисказано зло. Тада ткива почињу говорити. Њихова ријеч рује по духу и постаје његова *твар* (Sioran 2009: 108).

*(Кратак преглед распадања)*

Органски поремећаји одређују плодност духа: онај ко не *осећа* своје тело никада неће моћи да схвати живу мисао; сасвим узалудно ће чекати повољан подстицај какве неприлике... (Sioran 2020: 105).

*(Силогизми горчине)*

С Бодлером, физиологија је ушла у поезију; с Ничеом, у филозофију. Они су органске сметње уздигли до песме и појма. Слабог здравља, припало им је да каријеру саграде на болести (Sioran 1998: 14).

*(Зли демидург)*

Све наше мисли зависе од наших бољки. Ако неке ствари и разумемо, заслуга за то припада искључиво нашем лошем здрављу (Sioran 2019: 84).

*(О незгоди званој рођење)*

Књига је одложено самоубиство (Сиоран 2018: 86).

*(Черечење)*

Због терапеутских разлога, ставио је у своје књиге све оно што би могло бити покварено у њему, талог свога мишљења, најниже дно свога духа (Сиоран 2000: 60).

*(Признања и анатеме)*

Ријеч надомјешта мањкавост лијекова и лијечи већину наших болова. Брбљивац не јурца за лијековима (Сиоран 1995: 101).

У сваком од ових фрагмената, које смо, између осталог, издвојили и за потребе аутопоетичке анализе у трећем поглављу, може се открити нека од одлика наратива болести: било да је реч о тврдњи да болест допушта оболелом одређене увиде – нпр. да се „уздигне“ ка „пореклу ружног у свету, исцрпљујући историју и људске варке“ – да болест наводи на изражавање, да „ткива почињу говорити“, да здравствене тегобе „одређују плодност духа“, да се каријере песника и филозофа могу подићи на болести јер болест, према Сиорановом мишљењу, пружа инспирацију, да су све мисли детерминисане бољећу и да је предиспозиција

за разумевање бити болестан, да је писање одлагање суицидалних порива, који могу бити узроковани неким нарочитим душевним поремећајем, да болест доводи до лиризма онога што би у појединцу „могло бити покварено“ или, пак, да писање помаже у лечењу, толико да „надомјешта мањкавост лијекова и лијечи већину наших болова“. Радоман Кордић је, поводом Сиоранове никад реализоване склоности суициду, написао да самоубиство, у његовом стваралаштву, „није проговарало“, јер да „је оно проговорило, Сиоран би заћутао“; другим речима, Кордић је држао да је Сиоран захтевао „опуштање према самоубиству, [...] опуштање према налогу онога нечега што човек одиста јесте, што је његова суштина, што се претпоставља да јесте“ (Kordić 2000: 153; 156). Није немогуће да је Кордић, првом мишљу, алудирао на то да Сиоран није допустио да дође до реализације суицидалних порива, то јест да никада, заправо, није принео врат омчи, жилет венама или себе огради моста. Суицид је, у Сиорановом случају, проговарао редовно, али искључиво посредством речи, којима је држан подаље од чина, о чему постоји поткрепљење и у његовим књигама и у његовим интервјуима. Могло би се, захваљујући не великој заступљености, већ *свеприсутности* хамлетовске дилеме – живети или не живети – у Сиорановом делу, имплицитно или експлицитно, рећи да она може да се тумачи као егзистенцијалистички темељ његовог стваралаштва, као и константно преиспитивање о смислу и сврси живота и медитирање о многим његовим сегментима. То нам даје повод да претпоставимо да је Сиоран, као и Ками, којег је држао за пуког провинцијалца, аматера, што у књижевности, што у филозофији, сматрао да је најважније филозофско питање, управо, убити се или не (в. Камі 2008). Међутим, тврдити да је Сиоран био егзистенцијалиста или себе сматрао егзистенцијалистом није оправдано, пре свега јер је све, сваки закључак до којег би дошао, поново подвргавао својој сумњи. У егзистенцијализму, као што знамо, постоје неупитне премисе – примера ради, да бога нема и да његово одсуство треба надоместити пунином постојања, да есенција, суштина, *не претходи* егзистенцији и да је апсурд, као кулминација сусрета човека и његових очекивања од света и самог света, неминован исход тог сусрета. Сиоран би, имали смо прилику да приметимо при детаљном проучавању његовог дела, као и приказом исечака разговора са њим, сасвим сигурно сваки од ових постулата довео у питање, као и сваки од појмова од којих су саздани, почевши од, рецимо, бога.

У другом делу, Кордић је, пак, могао да алудира на вербализацију суицидалних порива, али тако да је вербализација неспутана, тако да је евидентно да аутор није презао од претакања таквих мисли, таквих *искустава* у речи. У неком смислу, могло би се, можда, рећи да је Сиоранов порив за писањем о суициду био јачи од оног да се одлучи за сâм суицид, што би сведочило о плодности његових фрагмената о том чину. Укратко, у сваком од одабраних аутопоетичких фрагмената, болест – укључујући у њу и суицидалне пориве – је, као и у наративима болести, опскрбљена и потенцијалом за подстицање духовних промена у оболелом, као и за подстицање на књижевно (или неко друго, креативно) стваралаштво.

Поред назнака наратива болести у фрагментима са аутопоетичком референцом, Сиоран је о болести писао и, примера ради, у следећим фрагментима који су јој посвећени или у целости или добрим делом:

*(На врхунцу незнања)*

Ако болести уопште имају филозофско посланство на земљи, онда само оно може показати како је лажно осећање вечности живота и како је ломљива илузија његовог коначног завршетка или испуњења. Јер, у болести је смрт свагда у животу присутна. Болесна стања везују нас за метафизичке стварности које нормалан и здрав човек никада неће схватити (Сиоран 2001: 32).

*(Сузе и свеци)*

Болест је само пароксизам органске рефлексивности. Ткива почињу да упознају себе, органи добијају свест и изолују се од остатка тела. Варамо се

мислећи да знамо нешто о болести једног органа, заправо, он се огледа у самом себи. Комплетно болесно тело значило би материју која је достигла интегралну провидност, која себе зна, луцидна ткива. Само у болести спознајемо колико владамо сами собом (Sioran 1989: 113).

*(Бревијар поражених)*

Своје наде дугујем ноћима. На крилима таме, изван простора, сâм између твари и сна, аrome разочарања проглашавао сам мирисима среће. Ништа ми се не чини немогућим сред ноћи, те *безвремене могућности*. Тад се може све и сва, једино нема будућности (Sioran 2009: 11).

*(Кратак преглед распадања)*

...А тада си ти, Несаницо, потресла моје тело и моју гордост, ти која преображаваш младу животињицу, која јој истанчаваш инстинкте, потпирујеш снове, ти што, за цигло једну ноћ, доносиш више мудрости него дани и дани окончани у миру, и у болним очним капцима препознајеш догађај важнији од свих обољења или животних катастрофа! Ти си ми помогла да чујем хркање здравих, људска бића гурнута у звучни заборав, док је моја самоћа гутала таму ноћи и проширивала се преко њених граница (Sioran 2020: 185).

*(Силогизми горчине)*

Захваљујући меланхолији – том алпинизму лењих – освајамо из своје постеље све планинске врхове и сневамо изнад свих провалија (Sioran 1998: 43).

*(Зли демијург)*

Патње су те које нашим мислима дају тежину и спречавају их да се претворе у пируете; због њих објављујемо да стварности нема ни у чему, па ни у њима самима. Тако нас уче одбрамбеном лукавству: побеђујемо их тако што их проглашавамо нестварним, што их доводимо у везу са општом подвалом. Да су подношљиве, зар бисмо их умањивали и разоткривали? (Сиоран 1991: 85).

*(О незгоди званој рођење)*

Све се врти око бола. Остало је споредно, па чак и непостојеће, јер памтимо само оно што нам наноси бол. С обзиром [на то] да су једино болна осећања стварна, готово је бескорисно да доживљавамо нека друга (Сиоран 2018: 78).

*(Черечење)*

Стање здравља јесте стање неосетљивости, то јест нестварности. Чим престанемо да патимо, престајемо и да постојимо (Сиоран 2000: 78).

*(Признања и анатеме)*

Ако ме болести других занимају, то је зато што трагам за оним што ми је с њима заједничко. Понекад имам утисак да сам с онима којим се дивим подијелио све тјелесне казне (Сиоран 1995: 13).

Идентично аутопоетичким фрагментима које смо изабрали, и у овима, у којима је, у мањој или већој мери, акценат на писању о болести – било да је реч о неодређеној болести, патњи од болести, инсомнији, меланхолији односно депресији и сл. – Сиоран је доследан, али и довољно



експлицитан да се, па и површним погледом, могу пронаћи очигледни обрасци наратива болести о којима смо претходно писали. У Сиорановом стваралаштву, болести и патњи од болести, које категорички треба разликовати, приписују се својства која болести, као таквој, нису инхерентна, а која имају потенцијал да у оболелом појединцу индукују одређене промене у подручју духовности, па и на нивоу промене погледа на свет. То, као што је показала Шапиро, јесте једна од учесталих одлика наратива болести – *скретање пажње са самих органских поремећаја на оно што је њима, последично, узроковано*, а што се може пренети у домен искуства, осећања, на којима се, свакако, стварају основе за наратив болести.

Слично аутопоетици, болест и патња проузрокована болешћу, у Сиорановим текстовима скопчани су са његовим погледима на друга филозофска питања и проблеме, на које одговара писањем поезије у прози (нпр. *На врхунцу незнања*) или прозе, у коју би се, пре, сврстали бројни његови фрагменти из књига које су уследиле. Тако, када је писао о болести, писао је и о патњи, о инсомнији, о богу, о писању, о самоћи или о усамљености, о изгнанству из друштва оних који су здрави или из друштва уопште, о смрти, о суициду и сл. што сведочи о томе да је, тематски, Сиоранов опус чврсто интегрисан, тако да је у његовим фрагментима, понекад, потребно одабрати одељке који се односе на једну тему, да не би дошло до дигресија ако се та тема доведе у везу са неком другом с којом јесте повезана, али не довољно да би завредила истраживачку пажњу или подробније тумачење. Аутори попут клиничког психијатра Александра Дамјановића у Сиорановом стваралаштву, због патње којим је прожето и која се протеже на читав његов светоназор, проналазе песимизам. Према Дамјановићевом мишљењу, „Сиоранов песимизам је иманентан његовом бићу“, а за његов песимизам „се губи граница између клиничког значења и стваралачке снаге“ и то „исте која је Флобера натерала да каже: 'Мадам Бовари, то сам ја!' и која је ишла дотле да је он повраћао када је описивао њено тровање!“ (Дамјановић 2004: 180).

Кад је о интервјуима са Сиораном реч, показали смо да је, скоро са сваким од интервјуера, о одговорима на питања о свом процесу писања поменуо да је, за њега, сâм процес *увек* имао терапеутски карактер, јер почевши од његовог првог дела, увидео је да писање има *терапеутско дејство*. Као проучаваоци Сиорановог живота и дело, морамо да признамо да би добар део истраживања његове аутопоетике и програмске поетике био ако не неизводљив, онда нарочито сложен, да Сиоран – како његова ауторска инстанца у делима, тако и особа која је пристала да да бројне интервјуе и отворено говори о својој поетици – није био у великој мери аутореференцијалан и поетолошки саморефлексиван. Од неизмерног значаја нам је било што смо стекли увид у један од узрока обликовања његове поетике у правцу у којем је обликована, а то је инсомнија, потпомогнута мистериозним „трнцима у нервима“ који би се, можда, могли назвати преурањеним реуматизмом. Наравно, са инсомнијом није било свршено, као што се надао да ће бити, пошто је публикувао *На врхунцу незнања*, али није било свршено ни са његовим животом, што је, познато нам је из више извора, намеравао да учини. Инсомнија се, током година, наставила у мањој или већој мери, али Сиоран, стекавши увид у учинковитост писања, није престајао да пише до својих осамдесетих година. Са несаницом је, у његовој раној младости, почела и „меланхолија“ која је, није немогуће, прерасла и у неки вид хроничне депресије, због које, како је казао у разговору са Леом Верђине, од седамнаесте године није могао да проведе дан без „кризе меланхолије“ (Sioran 2010: 106). Сиоранова „меланхолија“ могла је, са собом, свакодневно да повуче и опседнутост смрћу, болешћу, идејама о пропасти, о неуспеху, о узалудности и томе слично, што проналазимо, лиризовано, у његовим списима. У његовим разговорима, посебно у оним сегментима које бисмо сврстали у његову програмску поетику, смо, пак, пронашли потврду да је то било посредно, да је писао јер му било неподношљиво да сва негативна искуства задржи у себи, али по цену да постане „празан“, да „нестане“, као што је и у аутопоетичким фрагментима прорекао да је судбина сваког писца.

У разговору са Франсоаом Бондијем, Сиоран је поменуо да је његова књижевност „талог“, исход претходних медитација о одређеним проблемима, сажетак његових схватања (Sioran

2010: 11). Сиоран, дакле, није настојао да пише о читавом процесу „врења“, већ је – према његовим речима – писао из потребе. Претпостављамо да је потребу да пише имао у тренуцима када је тескоба постајала неподношљива, а да би био доследан својој поетици, писао је краће или дуже фрагменте, без потребе да гради систем, не би ли до растерећења дошло моментално. Сиоран је, за потребе растерећења, у своја дела унео пароксизме свих својих искустава, својих акумулираних осећања, па и пориве за суицидом, не би ли их тиме од себе одагнао чиме је, можда и не знајући, пошао стопама Јохана Волфганга фон Гетеа који је, у младости, лиризовавши своју патњу и суицидалне пориве у лику младог Вертера, успео да се са њима носи. Оно чега се никада није растеретио, признао је Зарифопол-Џонстон, био је јед што је напустио родну Румунију коју, са ма колико то жара желео, никако није могао да промени, да себи више не би морао да понавља једно те исто питање: „*Како бити Румун?*“, које га је прогањало и по пресељењу у Латинску четврт у Паризу и по публикавању *Кратког прегледа распадања*, које је било симболични раскид са румунским језиком и његовом прошлошћу (в. Zarifopol-Johnston 2009: 12-14; 100).

Уколико је Сиораново антисистематско писање, заправо, било метод за моментално растерећење, могли бисмо да се сложимо са Александром Дамјановићем, који је, осврћући се на несумњиву антисистематичност са којом је Сиоран приступао писању, навео да његово филозофско резонавање „нема задатак да уобличи тоталитет, неку целину или метод. Неопходне су стално нове филозофске рефлексije и раскиди које оне изазивају“ (Дамјановић 2004: 181). Одсуство система, свакако, не пориче динамику целине – динамику самих дела, која сведоче о присуству динамике у „процесу“ њиховог стварања, при чему су погонско гориво те динамике потреба за писањем и повод за писањем, инспирација, коју производи болест или патња од болести, физичке или душевне. С обзиром на то да је та динамика присутна почевши од Сиорановог првог дела, па све до последњег – мислимо, пре свега, на збирке његових фрагмената – имамо основа да истакнемо да се у скоро сваком од његових дела може пронаћи грађа, и то импозантна количина грађе, не би ли се спровела анализа његових текстова као наратива болести, јер одлике наратива болести које смо пронашли у одабраним фрагментима протежу се и на остале фрагменте, будући да је његово дело, тематски, готово неразлучиво међусобно повезано, на шта смо, увелико, указали. На Сиораново дело могло би, у том смислу, можда да се примени формула којом је Иво Андрић, према запису из његових *Свезака*, објаснио свој метод књижевног стваралаштва: „Ја у ствари нисам никад писао књиге него раширене и разбацане текстове који су се с временом, са више или мање логике, повезивали у књиге“ (Андрић 1997: 192).

Патње Емила Сиорана – Петреу их је, подсетимо, набројала, не успевши, нажалост, да их наведе све: „стална грозница, екстремна слабост, трнци у нервима, трнци у ногама, главобоље, гушобоље, ухобоље, запушене уши, запушен нос... неусредсређеност, умор... малаксалост, нервоза, болови у целом телу, губитак тежине, преосетљивост на хладноћу; реуматизам, неуритис... синуситис, ринитис... депресија, неурастенија, анксиозност“ и тако даље – биле су целоживотне и бројне, што га је наводило да континуирано пише, то јест да приступа писању као терапији (Петреу 2008: 5; уп. Симион 2019: 128). Самим тим, могло би се рећи да је, готово константно, постојала потреба, али и повод да се Сиоран преда писању и покуша да у терапијском дејству писања, у *сопственом тумачењу свега што му се догађа*, пронађе потребно му, мада привремено, растерећење (Zarifopol-Johnston 2009: 13).

Еуђен Симион је у Сиорановом стваралаштву приметио нешто што је, за наш рад, од одређеног значаја, а то је да „Сиоран не даје поуку, код живота, он бележи само свој очај, противречности, занесености у тексту који га стално саботира својом лепотом, фриволностима, компликацијама“ (Симион 2019: 85). Сиоран је, дакле, као што је у разговору са Фернандом Саватером рекао, писао за себе, а потом су у његове публикације читаване функције, а читавање је вршио и сâм њихов аутор, који је у њима пронашао жељу да својом – рекао би Симион – *реториком агоније* некога „ишиба“, да га „рани“ и, тиме, пробуди.

Поменути „рањавањем“ он је, једноставно, изравно изражавао осећања, којим је проткано писање о сваком од филозофских проблема на које се у његовом делу може набасати, почев од рођења, преко човека (као бића), до идеје о самоубиству. У том маниру, треба рећи да је Сиоран, заправо, само о идејама и писао; стилизовао своје медитације о њима и сажимао их у књижевна дела, што је према мишљењу Џорџа Хоува (George Howe) крајњи циљ сваког писца (Howe 1920: 423). Радован Вучковић је, такође, тврдио да је циљ писца стварање дела „у коме ће бити садржана једна визија света“ (Вучковић 2008: 60). Те тезе, Хоуова и Вучковићева, захтевају посебну пажњу, јер задиру дубоко у теорију књижевности – и претпостављају да је свако дело друкчија визија света, друкчија идеја и друкчије поимање саме књижевности. Сиоранова „визија света“ и његова „идеја“ компатибилне су са његовом књижевношћу – истрајно је инсистирао на приоритету искуства, осећања, на сржи, на порицању систематичности и прогреса, те на писању фрагмената, којима је могао да посвети пуну пажњу. То је и чинио, док у дубокој старости није престао да верује у писање, то јест док писање, у његовим очима, није постала комедија хиперпродукције, којом је, како је држао, писање и публикување, такорећи извесном инфлацијом речи, обесмишљено. Наравно, то не значи да сâм процес писања није делотворан у погледу лиризма патње, али Сиорану је било довољно да на своју дугу списатељску „каријеру“ стави тачку.

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Сиоран не држи до тога да те убеди, не жели да будеш уз њега. Он се исповеда, одбацује, негира себе, провоцира и, кад помислиш да си дошао до неког краја, схваташ да ту не постоји нит логике. Облик, јединство, систем?

(Simion 2004: 75)

На крају Сиоран допушта да буде „испричан“, као што се може (и колико се може) испричати поема. Не у језику епике, већ у језику апроксимације.

(Симион 2019: 81)

Приступ поетици Емила Сиорана, те његовој аутопоетици и програмској поетици, ни у ком случају не би могао да се поистовети са пешачењем равним путем, који се пружа право. Пут до Сиоранових схватања цомбаст је и вијугав и, кафкијански, може да води наизглед никуда или натраг, али не на почетак, већ на неку насумичну деоницу на којој смо већ били или мислимо да смо били. Проучавање његовог дела може да делује напорно, јер потребно је, пре свега, направити избор најподеснијих и најрелевантнијих фрагмената, потом у тим фрагментима одвојити оно што је предмет књижевнонаучног интересовања од онога што то није, онда почети са пажљивом анализом да би се, на крају, резултати анализе појединачног фрагмента – што би, без сумње, Сиоран држао за страшну, неопростиву јерес – повезали по сличностима, у нешто што наликује *систему*. Истраживање Сиорановог стваралаштва, барем његове аутопоетике и програмске поетике, без огрешења одавањем најједноставнијој систематизацији било би, мишљења смо, скоро неизводљиво, пре свега јер наука о књижевности, самим тим што је наука, разумевања има само за систематску мисао, за кохерентан скуп мисли, за теорију. Друго, да би се ишта о Сиорану открило, о његовом схватању процеса писања у целини, са свим његовим компонентама, потребно је повезати раштркане крхотине у витраж, а потом покушати допрети до значења које је у њему, у нијансама преламања перспектива, похрањено.

У докторској дисертацији покушали смо да пружимо (ре)конструкцију постанка поетике и значења аутопоетике Емила Сиорана, док смо, проучавајући програмску поетику, трагали за доследностима у односу на поетику и аутопоетику. Другим речима, у докторској дисертацији дошли смо до одређене рефлексивности, успели смо у науку да самог Сиорана посматрамо из његове личне перспективе. У том смислу, у одразу сваког од одабраних интервјуа који су са њим обављени могли смо да видимо одблеске порекла Сиоранове поетике, онакве до какве смо дошли позивањем на његову биографију и приватну преписку, а потом и до аутопоетике, која је, почевши од његове прве књиге, у делима била присутна или спорадично (нпр. у књигама *На врхунцу незнања*, *Сузе и свеци*) или је делом доминирала (нпр. у књизи *Искушење постојања*).

У другом поглављу, показали смо да је Сиоранова поетика почела да поприма облик још у његовој раној младости, под утицајем „изгона из раја“, напуштањем родног Рашинарија и пресељењем у Сибију, појавом „напада“ у периодима доколице, појавом „трнаца у нервима“, те и појавом инсомније, која га је пратила док је похађао гимназију и студије филозофије у Букурешту, али и после тога, дружењем са вршњацима сличних назора у друштву Критеријон, спознајом да је Румунија, према његовом схватању, само маргинална појава у историји, религијском кризом, боравком у Немачкој на постдипломским студијама, повратком у Румунију да би предавао у једној средњој школи и, потом, кризом националног идентитета и пресељењем у Француску, у Париз. Није нимало једноставно, нити наивно, изоловати један феномен у Сиорановом животу, нити неко од његових различитих поетичких начела и рећи да је пресудно деловало у његовом животу. Сви су феномени, сви су догађаји оставили снажан

утисак на њега, баш као и свако искуство које га је навело да почне, а потом и продужи са писањем. Познато нам је да Сиоран није писао да би добио награде и постао лауреат, да би био слављен или поштован, а то је евидентно и без посебног и пажљивог проучавања његовог живота и стваралаштва.

У докторској дисертацији, још у другом поглављу, пружили смо наговештаје да је Сиоран доследан својим назорима из младости, оних који се тичу његове поетике. Ни у једном тренутку није поклекао пред „моралом стараца“, пред „књижевношћу“ која препознаје само поезију, прозу и есеј и, због тога, валоризује ствараоце поезије, прозе и есеја, нити под притиском „академске филозофије“ у коју је престао да верује пошто за своју инсомнију у њој није пронашао одговор. Сиоран је држао да филозофију треба практиковати не на катедрама, већ на улицама, као Сократ, као Диоген, као Пирон, а да од књижевности, која је тематски одвећ исцрпљена, треба дићи и опрати руке. У трећем поглављу, показали смо да је, још у својој првој књизи, коју смо толико помињали, поставио чврсте темеље своје поетике и, потом, продужио да их се држи до своје последње. Сиоран је познавао фрагмент, јер фрагмент му је допуштао да буде директан, да се у језик, који је сматрао несамерљивим са стварношћу, уплиће што мање; да не гради систем који би његово искуство додатно удаљио од значења које је решио да му да речима, јер самим тим што је користио језик да би се изразио, искуство је од аутентичности удаљио довољно. Притом, држао је да је искуство појединца, само по себи, довољно да га надахне на писање, којим би се трења које у њему то искуство изазива растеретио, премда по цену да постане празнији, да реч по реч нестаје. Показали смо и да је Сиоран, у различитим фрагментима, држао и да се искуство *не може* изразити речима, никада довољно прецизно, а потом и да се искуство *може* изразити, да се суштина може поетизовати, као што су учинили песници Шекспир и Шели. Да ли је посредни парадокс или треба поставити питање који је Сиоран у праву, да ли аутор књиге у којој пише да се искуство опире изражавању или аутор књиге у којој је тврдио супротно? И један и други Сиоран су у праву, али у одређено време, а да је то и те како могуће можемо рећи захваљујући форми коју је одабрао за свој књижевни израз.

Од обликовања идеја, упозорио је Сиоран, почињемо да „трулимо“, а писање нас удаљава од нас самих, од нашег „апсолута“, празни нас, али нам пружа утеху тиме што нас наше речи уписују у историју; што нам, по цену да подносимо себе, да се не срушимо или не урушимо у себе саме, гарантује да наш израз неће бити заборављен, јер у историји је све записано. Писати не треба зарад стварања уметности, јер све је већ написано; писати треба због растерећења од притиска искуства, од притиска постојања. Ако већ пишемо, ако стварамо уметност, она неће бити истинска уметност уколико за инспирацијом посежемо у уметност других, већ искључиво уколико пониремо у себе, у зденце таме која чучи у свима нама. Кад нико од нас нема сопствену Сахару у којој би урлао, а да не би чупао косу и гребао се, не преостаје му ништа него да пише, да учествује у илузији, односно обмани коју је сам за себе створио и одуховио привидом значења, јер иначе не би могао да поднесе зјапећи бесмисао. Писати је, притом, некорисно, ништа се њиме не постиже, изузев личног пражњења, а то је једна од тврдњи иза које је Сиоран стао и у разговорима са интервјуерима. Сходно томе, ако је писати корисно, треба га користити и да би се писало о самоубиству – или убиству – да се не бисмо одлучили ни на једно, ни на друго, као што је Сиоран држао да би, сасвим сигурно, учинио да није писао. Тако је Сиоран, пишући, покушавао да од себе оздрави, да себе поднесе, о чему сведочи један од фрагмената из збирке *О незгоди званој рођење*:

- Шта радите од јутра до вечери?
- Трпим самог себе (Сиоран 2018: 34).

Док се у својим делима устручавао да то експлицитно каже, у интервјуима је то казао готово сваком приликом: писање је терапија, а у његовом животу никада и није било ништа

друго. Сиоранова концепција лиризма, односно лиризма патње, истоветна је концепцији писања као терапијског чина, јер реч је истом чину – појединац се подвргава писању о одређеним патњама, осећањима, тескобама не би ли могао да их издржи. Брбљивцима или скрибоманима, потврдио је, нису потребни лекари, нити апотеке; њима је потребан саговорник или парче папира да би се са својом муком носили и да би је пребродили. Притом, рекао је Сиоран, показали смо у четвртном поглављу докторске дисертације, да се писати, у његовом случају, не може без меланхолије, без неке нарочите утучености. Ако га и није задесила, онда ће је индуковати, јер само из туробних осећања, из туге, може да настане истинска, искрена уметност, јер уметност настала из радости, поменули смо у поглављу о аутопоезици, Сиорану јесте сасвим неодржива и неподношљива. То бисмо могли да повежемо са једном реченицом коју је Иво Андрић оставио у својим *Свескама*, а која гласи: „Кад нисам очајан, ја не ваљам ништа“ (Andrić 2016: 29). Такође, кад је о Сиорановој поезици реч, премда је према Хегеловом делу, као еклатантном примеру систематске филозофије, гајио презир, можда је, и не знајући, у свом процесу писања, приклонио идеји немачког филозофа из његових предавања о естетици (*Vorlesungen über die Aesthetik*) – коју је, сасвим сигурно, касније у своју психоанализу инкорпорирао Сигмунд Фројд – да се, у уметности, „налази та могућност да она *поништава* оно што је сурово и да *укроћава и облагорођује нагоне*, склоности и страсти“, при чему, конкретно суровост, „има свој основ у некој непосредној саможивости људских нагона, који непосредно и искључиво стреме само задовољењу своје похотљивости“ (Hegel 1970: 50; курзив Б.Т.). У Сиорановом случају, оно што би било „поништено“, односно „укроћено“ и „облагорођено“ – или *сублимирано*, у терминима фројдовске психоанализе – јесу *искуства* која теже да буду изражена, да ли вербално, да ли невербално. Сиоран се, показали смо, определио за вербализацију, чиме његове књиге постају, сматрао је, одгођена самоубиства.

У интервјуима, Сиоран се сетио и своје прве књиге, без које, како је рекао, ничега не би било – јер била је његов тестамент, који никада није извршио управо зато што ју је написао и, тиме, одагнао тескобу коју су у њему, током година, између осталог, гомилали инсомнија и друге здравствене тегобе, заједно са „метафизичким“ проблемима о којима је непрестано размишљао. На свако питање устремљено на његов процес писања, а тих питања је, током година, било прегршт, Сиоран је одговорио готово исто, понегде додајући понеки детаљ, а понегде изостављајући оно што је већ говорио неком претходном приликом. Оно што је за нас значајно јесте да је суштина, током година, остала непромењена: све што је Сиоран написао у *На врхуници незнања* подудара се са одговорима које је давао својим саговорницима, али и са фрагментима које је писао за предстојеће збирке. Захваљујући тој истоветности, истраживање његове аутопоетике и програмске поетике у незанемарљивој нам је мери помогло при истраживању тих нарочитих и не сасвим уобичајених тема. Такође, помогло нам је и у писању петог поглавља, које смо посветили показивању да се Сиоранове књиге, заправо, могу читати као наративи болести.

Да Сиорановим делима можемо приступити као наративима болести потврђује присуство одређених одлика наратива болести у његовим текстовима. Прва од одлика коју бисмо издвојили јесте писање о болести, али не директно, не о симптомима и осећањима њима изазваним, већ приписивање болести особина које се, иначе, болестима не приписују. Сиоран је, као и много ствараоци наратива болести, држао да су болести од којих је оболео и које су, потом, у њему пробудиле (додатну) патњу допринеле да дође до одређених увида, да постане интроспективнији, да почне да размишља о темама које би се могле сврстати у мистику, у духовности, па и у религију, као и да продубљује своја филозофско-антрополошка схватања о природи човека као бића, о његовом постојању, о његовој смртности и неотпорности на штету која се може нанети његовом телу, а самим тим и о његовој несавршености, погрешивости, слабостима и сл. Могло би се рећи да је Сиоран држао да је, због болести, постао духовнији, колико год му то свеприсутни скептицизам допуштао да буде, јер да то није био случај, не би се могло рећи да је о одређеним темама и са одређеним жаром могао тек тако да почне да пише,

а потом и да им посвети бројне фрагменте током дугог низа година. Друга од одлика јесте квантитативна и тиче се, дакле, броја фрагмената у његовим делима који су посвећени болести. У четвртом поглављу, издвојили и смо фрагменте које смо сматрали за репрезентативне – што оне који у себи садрже и аутопоетичку референцу, јер (ауто)поетика је, у Сиорановом стваралаштву, нераздвојна од болести, што оне који су посвећени претежно или искључиво неком нарочитом запажању о природи болести и о њеном присуству у његовом животу или, пак, о одређеној метафизичкој димензији која је, због болести, постала доступна његовој медитацији и критичкој контемплацији. Самим тим што је, у аутопоетици и програмској поетици, Сиоран придавао толико значај болести, што је у свом „лиризму патње“ истакао да писање делује позитивно на човеково стање, у ширем смислу, и што је, у интервјуима, истакао да је доживљавао писање као терапију, аргументи који говоре у прилог приступању његовим публикацијама из те перспективе постају прилично чврсти. Болест је, нећемо претерати уколико то кажемо, покретач Сиорановог писања, али у смислу у којем је болест поремећај у организму, организам који се окренуо против себе самог из одређених разлога. Подсетимо, први фрагмент у његовој књизи *На врхуницу незнања*, насловљен „Бити лиричан“, отвара се, приметила је и Марта Петреу, „са – ars poetica“, односно са кратким објашњењем којим „млади аутор оправдава лиризам као израз патње узроковане болешћу“ и то прилично непосредно, јер „ауторов глас разбија имперсонално сведочанство и доводи у први план исповед у првом лицу“ (Петреу 2008: 15-16).

Но, у почетку, док није почео да пише *о суштинском проблему*, о узроку не само своје, већ и патње уопште – о проблему рођења и рађања – а подстакнут здравственим проблемима, писао је о смрти, о смислу живота, о човеку, о богу. Ти филозофски проблеми у позадини су свих његових рукописа, јер сваки од њих није био ништа до поетизована терапија за намучен ум. Могли бисмо, у том смислу, да кажемо да је Сиоран пошао Волтеровим стопама, јер он је држао да је вука филозофије најприкладније сакрити у руху књижевности. Пишући, подвргавајући се терапији писања, Сиоран на уму није имао никога, ни најмању назнаку постојања човечанства и свих његових суноврата; писао је за себе, а публикувао за друге. Писао је не би ли се сâм, привидно и привремено, „ослободио“, а публикувао не би ли затворио круг писања и, тиме, употпунио растерећење. Као што ни сâм није волео књиге, како је рекао Фернанду Саватеру, „које се читају као новине“, није такве књиге ни писао, нити сматрао да такве књиге треба публикувати. Противио се и сваком покушају систематизације мисли, о чему сведочи књижевна форма за коју се определио: фрагменти. Данојлић је своја запажања о Сиорановој форми сасвим складно срочио, а са тим запажањима бисмо се сложили у целости: „Измрвљеном и обеспућеном духу Запада Емил Сиоран је понудио естетику фрагмента. Река историјског смисла је пресушила, "средиште је попустило", целину нико не види. Живи се од тренутка до тренутка, мисли од случајности до случајности“ (Данојлић 2019: 136).

Читав Сиоранов светоназор заснива се на томе, на идеји поремећаја у поретку ствари. Примера ради, Сиоран је сматрао да је самосвест погубна по човека, јер удаљила га је од чисте егзистенције, која не мора да медитира о метафизици, да поставља питања о својој сврси у поретку свемира и да у њему тражи сопствено место посредством фабрикације илузија и обмана. Самим тим, самосвест је поремећај у човековој егзистенцији, болест која га је изгнала из раја блаженог незнања и која га је осудила на вечито преиспитивање и трагање за илузијом – идеологијом, религијом, метафизиком – у којој ће се најудобније сместити и дочекати крај својих дана, у нади да ће доживети смак света. Захваљујући различитим здравственим тегобама које су га мориле од раног детињства, кроз рану и каснију младост, Сиоран ни у тим годинама, које су одлучујуће за формирање сваке особе, није пронашао ништа до злопаћења и злосреће која је из тога произашла. У докторској дисертацији смо, имајући то у виду, покушали да не превидимо значај који су различити фактори, укључујући његову болест, друштво Критеријон, предавања Нае Јонескуа, житија светаца, читање антисистематских мислилаца и сл. имали у изградњи његове поетике, до које се, показали смо, може допрети и посредством

његове аутопоетике и програмске поетике. Сваки од приступа за којим смо посегли – у другом поглављу, за биографским, у трећем и четвртом за аутопоетичком анализом – доказали су нам да се до истоветних информација може доћи методима који пажњу обрћају на сличне податке, што у животу аутора, што у његовом делу, премда је нагласак у нашем раду на унутрашњем приступу и интерепретацији текста на основу њега самог, без позивања на податке изван текста, попут Сиоранове биографије.

Због тога што је Сиоран, понајвише због болести, а потом и због незадовољства тиме што се родио, а нарочито због тога што се родио у Румунији, све посматрао из перспективе пропадања, нестајања, несреће, зла, туге, јада, меланхолије, смрти, антинатализма и томе слично, могло би се рећи да се „случај“ сличан његовом може пронаћи и у драми у једном чину његовог дугогодишњег пријатеља, ирског књижевника Самјуела Бекета (Samuel Beckett, 1906-1989), под насловом *Крај партије*: у разговору са Кловом, Хам је рекао: „Познавао сам некад једног лудака који је веровао да је дошао смак света. Био је сликар – и графичар. Много ми је био драг. Посећивао сам га, у душевној болници. Узео бих га за руку и одвукао до прозора. Гледај! Тамо! Гледај оно зрело жито! И тамо! Гле оне рибарске трабакуле што иду на харингу, види она једра! Гледај сву ту лепоту! [...] А он би тргнуо руку и вратио би се у свој ћошак. Престрављен. Он је видео само пепео“ (Becket 1981: 145). Слично стање је, анализирајући његову „апокалиптичку“ перспективу, из његових дела прочитао и Радоман Кордић, који је приметио да је Сиоранова мисао „ретка очајничка мисао која је, повремено, непатворено говорила“, а „испод Сиоранових разлога за очајање слуте се онтолошки, но такође индивидуални, лични [...] разлози, слуте се бол, патња конкретне егзистенције и конкретне личности, која зна и друго, оно што остаје изван језика“ (Kordić 2000: 150). Могло би се рећи, имајући у виду увиде у Сиоранова схватања о бројним темама до којих смо дошли узгредно, проучавајући примарно његову поетику, његову аутопоетику и програмску поетику, да ни он, чак и када је писао, није видео ништа до пепела. Мишљења смо да је патња, скопчана са скептицизмом (због којег читав његов опус прожимају преиспитивање, потврђивање и негирање, противречност, константна неусаглашеност и, што је још важније, *неусагласивост*), у потпуности променила његов светоназор и, у књижевности, постала његов најзначајнији обликотворни принцип, док га је антисистематичност навела да пише фрагменте. Јер, чак и када је писао, када је стварао фрагменте који, хтео то да призна или да прихвати или не, припадају књижевности, он је тежио једино растерећењу од својих растројстава; једино изражавању искустава, тек толико да још један дан, од јутра до мрака, може истрпети самог себе.



## БИБЛИОГРАФИЈА

### ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. (1997). *Свеске*. Београд: Просвета.
- Andrić, Ivo. (2016). *Znakovi pored puta*. Podgorica: Nova Knjiga.
- Ben, Gotfrid. (1984). *Izabrane pesme*. Beograd: Nolit.
- Bernhard, Tomas. (2011). *Gubitnik*. Beograd: Lom.
- Bernhard, Tomas. (2014). *Poremećaj*. Beograd: Lom.
- Borhes, Horhe Luis. (2018). „Tlen, Ukbar, *Orbis Tertuis*.“ Horhe Luis Borhes, *Maštarije*. Beograd: Laguna, 15-36.
- Borhes, Horhe Luis. (2018). „Tri verzije Jude.“ Horhe Luis Borhes, *Maštarije*. Beograd: Laguna, 146-152.
- Bradatan, Costica. (2016). „The Philosopher of Failure: Emil Cioran’s Heights of Despair.“ Преузето са <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/> , приступљено 1.8.2021.
- Живојиновић, Бранимир. (1969). „Предговор“. У Франц Кафка, *Дневници*. Београд: Српска књижевна задруга, VII-XX.
- <http://www.voltaire.ox.ac.uk/about-voltaire/voltaire-and-enlightenment>, приступљено 27.11.2021. године.
- Kadijević, Đorđe. *Više od istine: Kadijević o Kadijeviću*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2017.
- Larošfuko, Fransoa. (2002). *Maksime*. Nova Pazova: Bonart.
- Ligoti, Tomas. (2017). *Pisar tame*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Makarti, Kormak. (2007). *Put*. Beograd: Beobook.
- Simić, Čarls. (2011). „Filozof nesanice“. Преузето са <https://pescanik.net/filozof-nesanice/>, приступљено 1.8.2021.
- Sioran, Emil. (1989). *Suze i sveci*. Novi Sad: Bratstvo Jedinstvo; Biblioteka Svetovi.
- Sioran, Emil. (1998). *Silogizmi gorčine*. Beograd: Rad.
- Sioran, Emil. (2009). *Istorija i utopija*. Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac K.
- Sioran, Emil. (2010). *Razgovori*. Beograd: Dereta.
- Sioran, Emil. (2019). *Zli demijurg*. Beograd: Dereta.
- Sioran, Emil. (2020). *Kratak pregled raspadanja*. Beograd: Dereta.
- Сиоран, Емил. (1995). *Признања и анатеме*. Нови Сад: Светови.
- Сиоран, Емил. (2000). *Черечење*. Београд: М. Шупут.
- Сиоран, Емил. (2001). *Крик незнања*. Подгорица: Октоих.
- Сиоран, Емил. (2008). *Пад у време*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Сиоран, Емил. (2018). *О незгоди званој рођење*. Београд: Карпос.
- Сиоран, Емил. (2019). *Човек без судбине*. Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Sloterdijk, Peter. (2011). „Cioranove vježbe“. Преузето са <https://pescanik.net/cioranove-vjezbe/>, приступљено 1.8.2021.
- Cioran, Emil M. (2009). *Brevijar poraženih*. Zagreb: Meandarmedia.
- Cioran, Emil. (1968). *The Temptation to Exist*. Chicago: Quadrangle Books.
- Cioran, Emil. (1995). *12 scrisori de pe culmile disperării*. Cluj: Ediție de Ion Vartic, Ed. Biblioteca Apostrof.
- Cioran, Emil. (1995). *Œuvres*. Gallimard; Quatro.
- Cioran, Emil. (1998). From "Cahiers". *Conjunctions*, (31), 279-310.

## ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel. (2015). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.
- Aristotle. (2002). *On the Parts of Animals I-IV*. Oxford: Clarendon Press.
- Asun, Pol-Loran. (2017). *Lakan*. Loznica: Karpos; Beograd: Zuhra.
- Barnet, Džon. (2004). *Rana grčka filozofija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Barsacq, Stéphane. (2011). *Cioran : éjaculations mystiques*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1979). „Smrt autora“. У Мировлаву Бекеру, *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 176-180.
- Batler, Kristofer. (2012). *Postmodernizam. Sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Baudelaire, Charles. (1975-1976). *Œuvres complètes, I-II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Beetz, Manfred; Rudolph, Andre. (2012). *Johann Georg Hamann: Religion und Gesellschaft*. Berlin/Boston: de Gruyter GmbH & Co.
- Bejkvel, Sara. (2018). *U egzistencijalističkom kafeu: sloboda, biće i kokteli sa sokom od kajsija: učestvuju Žan-Pol Sartr, Simona de Bovoar, Alber Kami, Martin Hajdeger, Enmund Huserl, Karl Jaspers, Moris Merlo-Ponti i drugi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Beker, Miroslav. (1979). *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL.
- Belsi, Ketrin. (2010). *Poststrukturalizam. Sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Berkeley, Richard. (2007). *Coleridge and the crisis of reason*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Berndt, Frauke. (2020). *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Birger, Peter. (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga; Alfa.
- Boileau, Nicolas. (1881). *Art Poétique*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Bollon, Patrice. (1997). *Cioran l'hérétique*. Paris: Gallimard.
- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction, Second Edition*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Branco, Daniel. (2019). *Emil Cioran. The Criticism of the idea of historical progress*. Melbourne: Manticore Press.
- Brink, C. O. (1971). *Horace on Poetry*. Cambridge University Press.
- Brown, Marshall. (2008). „Introduction.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-7.
- Bužinjska, Ana; Markovski, Mihael Pavel. (2006). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ван Генеп, Арнолд. (2005). *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Valéry, Paul. (1945). „De l'enseignement de la poésie au Collège de France“. *Variété V*. Paris: Gallimard.
- Vida, Marko Điolamo. (1963). „O pesničkoj umetnosti“. У *Poetika humanizma i renesanse I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd: Prosveta, 209-215.
- Витановић, Слободан. (1971). *Поетика Николe Боалоa и француски класицизам*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Vitgenštajn, Ludvig. (1980). *Filozofska istraživanja*. Beograd: Nolit.
- Velek, Rene. (1966). *Kritički pojmovi*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Velek, Rene; Voren, Ostin. (1965). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Venning, Dan. (2018). „Ludwig Tieck and the Development of the Romantic Myth of a 'German Shakespeare'“. *Local and Global Myths in Shakespearean Performance*. Mancewicz, Aneta, Joubin, Alexa Alice (Eds.). London: Palgrave Macmillan, 77-92.
- Вучковић, Радован. (2008). *Писац, дело, читалац. (О креативном писању, читању и интерпретацији)*. Београд: Службени гласник.
- Gane, Mike. (2006). *August Comte*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Genette, Gerard. (1991). *Fiction & Diction*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Gillespie, Vincent. (2005). „From the twelfth century to c. 1450.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume II: The Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 145-238.
- Glumac, Slobodan. (1984). „Predgovor“. U *Izabrane pesme*, Gotfrid Ben. Beograd: Nolit, V-XXXIX.
- Goetschel, Willi. (2013). „Germany. From restoration to consolidation: Classical and Romantic legacies.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VI: The Nineteenth Century, c. 1830-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 115-138.
- Гринблат, Стивен. (2011). *Самообликовање у ренесанси. Од Мора до Шекспира*. Београд: Клио.
- Grubačić, Slobodan. (2006). *Aleksandrijski svetionik. Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne*. Beograd: Balkankult; Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Дамјановић, Александар. (2004). *Метатеоријски психијатријски огледи: упоредна анализа неких граничних питања из области филозофије, психијатрије и психологије*. Београд: Драганић.
- Danojlić, Milovan. (2019). „Paradoksi Emila Siorana.“ У Emil Sioran, *Zli Demijurg*. Beograd: Dereta, 129-140.
- DasGupta, Sayantani. (2006). „Being John Doe Malkovich: truth, imagination, and story in medicine“. *Literature and Medicine*, Johns Hopkins University Press, Volume 25, Number 2, Fall, 439-462.
- De Man, Paul. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- De Paz, Alfredo. (2008). „Innovation and modernity.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 29-48.
- Dieguez, Sebastian; Bogousslavsky, Julien. (2007). „Baudelaire's aphasia: from poetry to cursing“. *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, February, 121-148.
- Doležel, Lubomir. (2008). „Structuralism of the Prague School.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 33-57.
- Doležel, Lubomir. (2013). *Poetike Zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije*. Beograd: Službeni glasnik.
- Dukat, Zdeslav. (1983). „Bilješke“. У Aristotel, *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: August Cesarec.
- Душанић, Дуња. (2012). „Шта је аутофикција?“ *Књижевна историја*, 148, 797–810
- Ђурић, Милош Н. (2015). „Predgovor“. У Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 9-53.
- Eakin, Paul John. (2020). *Writing Life Writing: Narrative, History, Autobiography*. New York and London: Routledge.
- Egnew Thomas R. (2005). „The meaning of healing: transcending suffering.“ *Annals of Family Medicine* 3, 255-262.
- Eko, Umberto. (2017). *O književnosti*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Elias, Camelia. (2005). „Clowns of Potentiality: Repetition and Resolution in Gertrude Stein and Emil Cioran“. *Cercles* 14, 41-57.
- Eva, Gail. (2009). „Narrative, Story, and Service Evaluation e Patients' Stories and Their Consequences“. У Gunaratnam Yasmin, Oliviere David, eds. *Narrative and Stories in Health care: Illness, Dying, and Bereavement*. Oxford: Oxford University Press, 96-110.
- Eco, Umberto. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Harvard University Press.
- Živković, Dragiša. (1992). *Rečnik književnih termina* (2. dopunjeno izdanje). Beograd: Nolit.
- Žirmunski, Viktor. (1928). *Voprosy teorii literatury*. Statiji 1916-1926. Leningrad.
- Жмегач, Виктор. (1988). „Проблематика 'иманентне поетике'“. *Поетика српске књижевности. Зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 19-27.

- Zarifopol-Johnston, Illinca. (2009). *Searching for Cioran*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Zogović, Mirka. (2007). *Barok: književna teorija i praksa*. Beograd: Narodna knjiga; Alfa.
- Зоговић, Мирка. (2004). „Књижевнотеоријска мисао барока у Италији XX века“. У *Књижевне теорије XX века*. Ур. Мирослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 241-252.
- Zola, Émile. (1964). *The Experimental Novel and Other Essays*. New York: Haskell House.
- Зола, Емил. (1949а). „О роману“. У *О реализму Чланци: Стендала, Балзака, Шамфлера, браће Гонкур, Золе, Мопасана*. Београд: Култура, 94-111.
- Зола, Емил. (1949б). „Предговор другом издању романа Тереза Ракен“. У *О реализму Чланци: Стендала, Балзака, Шамфлера, браће Гонкур, Золе, Мопасана*. Београд: Култура, 87-93.
- Innes, Doreen C. (2008). „Augustian critics.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 245-274.
- Jakobson, Roman. (1966). *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, Roman. (1971). *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague; Paris: De Gruyter Mouton.
- Jakobson, Roman. (1973). *Questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Javitch, Daniel. (2005). „The assimilation of Aristotle’s Poetics in sixteenth-century Italy.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 53-65.
- Jaccard, Roland. (2005). *Cioran et compagnie*, Paris: Presses universitaires de France.
- Jeremić, Dragan. (2020). „Emil M. Sioran ili Žudnja za varvarstvom“. У *Emil Sioran, Kratak pregled raspadanja*. Beograd: Dereta, 199-204.
- Јерков, Александар. (1992). „Иманентна поетика Андрићевих романа.“ *Свеске задужбине Иве Андрића*, Година XI, свеска 8. Београд, 200-237.
- Jerkov, Aleksandar. (1997). „Imanentna poetika“. *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja: PHI*. Ur. Dragan Stojanović. Beograd: Junior, 9-27.
- Johnston, Kenneth R. (2009). „Editor’s Preface.“ Illinca, Zarifopol-Johnston. *Searching for Cioran*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ix-xii.
- Juvan, Marko. (2011). *Nauka o književnosti u rekonstrukciji. Uvod u savremene studije književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Калер, Џонатан. (1990). *Структуралистичка поетика. Структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Kaler, Džonatan. (2009). *Teorija književnosti. (Sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kami, Alber. (2008). *Mit o Sizifu. Ogled o apsurdu*. Beograd: Paideia.
- Kant, Imanuel. (1991). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kennedy, George A. (2008). „Preface“. *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, ix-xv.
- King, Karen L. (2006). *Šta je gnosticizam?* Beograd: Rad.
- Kojen, Leon. (1978). „Jakobsonova poetika“. У *Roman Jakobson, Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta, 7-46.
- Компањон, Антоан. (2001). *Демон теорије*. Нови Сад: Светови.
- Koplston, Frederik. (1989). *Istorija filozofije. Tom II. Srednjovekovna filozofija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Koplston, Frederik. (1995). *Istorija filozofije. Tom IV. Od Dekarta do Lajbnica*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Koplston, Frederik. (2001). *Istorija filozofije. Tom V. Moderna filozofija. Britanski filozofi*. Beograd: Nolit.

- Koplston, Frederik. (2014). *Istorija filozofije. Tom VI. Od francuskog prosvetiteljstva do Kanta*. Beograd: Dereta.
- Kordić, Radoman. (2000). *Očajanje*. Beograd: Filip Višnjić.
- Kordić, Radoman. (2011). *Etika književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kordić, Radoman. (2013). *Antifilosofija književnosti*. Pančevo: Mali Nemo.
- Krivak, Marijan. (2005). „Pogovor“. У Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje: Izveštaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika, 101-108.
- Kuebrich, David. (2006). „Religion and the Poet-Prophet“. *A companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings, Ed. Blackwell Publishing, 197-261.
- Којен, Леон. (2017). „Напомене“. У Шарл Бодлер, *Педесет цветова зла*. Београд: Чигоја штампа.
- Крду, Петру. (2010). „Плодови Сиорановог неспокојства.“ У Емил Сиоран, *О богу, о музици, о љубави*. Пожаревац: Центар за културу; Едиција Браничево, 89-94.
- Крду, Петру. (2010). „Хронологија живота и дела Емила Сиорана“. У *О Богу, о музици, о љубави*, приредио Петру Крду. Пожаревац: Центар за културу, Едиција Браничево, 83-87.
- Lamb, Jonathan. (2005). „The sublime.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume IV: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 394-418.
- Lavers, Annette. (2008). „Roland Barthes.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 131-165.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1950). *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Levy, Jennifer M. (2005). „Narrative and Experience: Telling Stories of Illness“. *Nexus* 18, 8-33.
- Lejeune, Philippe. (1989). *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Лешић, Зденко. (2010). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Livingston, Ira. (2006). *Between science and literature: an introduction to autopoetics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Lloyd, Rosemary. (2004). „Flaubert’s correspondence“. *The Cambridge Companion to Flaubert*. Timothy Unwin, Ed. New York: Cambridge University Press, 67-84.
- Lloyd, Rosemary. (2013). „Realism, Naturalism and Symbolism in France.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VI: The Nineteenth Century, c. 1830-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 293-312.
- Lyotard, Jean-François. (2005). *Postmoderno stanje: Izveštaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika.
- Majenova, Marija Renata. (2009). *Теоријска poetika. Problemi jezika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Mallarmé, Stefan. (1975a). „Križa stiha.“ *Poezija*, priredili Sreten Marić i Đorđije Vuković. Beograd: Nolit, 52-58.
- Maftai, Mara Magda. (2013). *Cioran et le rêve d'une génération perdue*, Paris: L'Harmattan.
- Maftai, Mara Magda. (2016). *Un Cioran inédit, pourquoi intrigue-t-il ?* Paris: Fauves éditions.
- Mallarmé, Stefan. (1975b). „О књижевној еволуцији.“ *Poezija*, priredili Sreten Marić i Đorđije Vuković. Beograd: Nolit, 59-62.
- Маларме, Стефан. (2004). „Маларме о књижевном развоју. (Анкета Жила Иреа за Еко де Пари, 1891)“. У *Поезија, Часопис за поезију и теорију поезије*, 25/26, 7-12.
- Malpas, Jeff. (2012). „Existentialism as literature“. *The Cambridge Companion to Existentialism*, Ed. Steve Crowell. New York: Cambridge University Press, 291-321.
- Margulis, Lynn. (2004). „On syphilis & the nature of Nietzsche’s madness“. *Dædalus: Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, Fall, 118-125.
- Millán-Zaibert, Elizabeth. (2007). *Friedrich Schlegel and the emergence of romantic philosophy*. Albany: State University of New York Press.
- Milne, Fred L. (1981). „The Eclipsed Imagination in Shelley's "The Triumph of Life"“. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 21(4), 681-702.
- Milošević, Nikola. (1978). *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit.

- Милутиновић, Драган. (1999). „Поговор: Сиоран и добро“. У Емил Сиоран, *О незгоди бити рођен*. Београд: Миодраг Шупут, 153-158.
- Mitchievici, Angelo. (2017). „Cioran: A Reflection on Decadence as a Lifestyle“. *Dacoromania Litteraria*, IV, 12–33.
- Modreanu, Simona. (2003). *Le Dieu paradoxal de Cioran*. Monaco: Éd. du Rocher.
- Montrouz, Luis. (2003). „Poetika i politika kulture“. У *Novi historicizam i kulturni materijalizam*, priredio Zdenko Lešić. Београд: Narodna knjiga; Alfa, 104-161.
- Moraru, Cornel. (2011). „Cioran – Breaking Off Identity. A New Beginning“. *Journal of Romanian Literary Studies*, Issue no. 1, 17-24.
- Moss, Ann. (2008). „Horace in the sixteenth century: commentators into critics.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 66-76.
- Murphy, J. J. (2005). „The arts of poetry and prose“. *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume II: The Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 42-67.
- Nagy, Gregory. (2008). „Early Greek views of poets and poetry“. *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-69.
- Niče, Fridrih. (2011). *S one strane dobra i zla. Genealogija morala*. Београд: Dereta.
- Norton, Glyn P. (2008). „Introduction.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-25.
- Ognjanović, Dejan. (2014). *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Ognjanović, Dejan. (2018). „Vilijam Houp Hodžson: Abhumani kosmos.“ У Vilijam Houp Hodžson, *Glas u noći*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 243-271.
- Opreescu, Florin. (2013). „E. M. Cioran and the self-image of the modern philosopher in the broken mirror.“ *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 71, 182-188.
- Pantić, Miroslav. (1963). „Predgovor“. У *Poetika humanizma i renesanse I*. Београд: Prosveta.
- Parfait, Nicole. (2001). *Cioran ou le défi de l'être*. Paris: Desjonquères, 2001.
- Paskal, Blez. (1980). *Misli I*. Београд: Bigz.
- Patey, Douglas Lane. (2005). „Ancients and Moderns.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume IV: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 32-74.
- Peri, Marvin. (2000). *Intelektualna istorija Evrope*. Београд: Clio.
- Perišić, Igor. (2007). *Gola priča. Autopoetika i istorija u Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša, Novom Jerusalimu Borislava Pekića i Fami o biciklistima Svetislava Basare*. Београд: Plato.
- Петковић, Новица. (1988). „Проучавање иманентне поезике: предмет и сврха.“ *Поетика српске књижевности. Зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 7-19.
- Петреу, Марта. (2008). *О болестима филозофа. Сиоран*. Вршац: КОВ.
- Petrov, Aleksandar. (1970). „Poetika ruskog formalizma“. У *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Београд: Prosveta, 7-78.
- Petrović, Svetozar. (2009). *Nauka o književnosti. Izabrani spisi*. Priredio Zdenko Lešić. Београд: Službeni glasnik.
- Piednoir, Vincent. (2013). *Cioran avant Cioran: histoire d'une transfiguration*, préface de Jacques Le Rider suivie d'un Entretien inédit d'Emil Cioran avec Ben-Ami Fihman. Marseille: Gaussen.
- Platon. (2000). *Kratil; Teetet; Sofist; Državnik*. Београд: Plato.
- Platon. (2006). *Dela*. Београд: Dereta.
- Platon. (2017). *Država*. Београд: Dereta.
- Pope, Alexander. (2006). *The Major Works*. New York: Oxford University Press.
- Poper, Karl. (1973). *Logika naučnog otkrića*. Београд: Nolit.
- Porte, Yann. (2010). *Cioran lecteur de Nietzsche: la lecture de Nietzsche comme exercice spirituel négatif*. Strasbourg: le Portique.

- Радуловић, Милан. (2012). *Самосвест форме: нацрт за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Источно Сарајево: Православни богословски факултет.
- Regier, Willis G. (2004). „Cioran's Insomnia“. *MLN*, Vol. 119, No. 5, Comparative Literature Issue, Dec., pp. 994-1012.
- Rigoni, Mario Andrea. (2009). *Cioran dans mes souvenirs*. traduction française de Michel Orcel. Paris: Presses universitaires de France.
- Richter, Sandra. (2010). *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Roberts, David. (1999). „Self-Reference in Literature.“ *Problems of Form*. Dirk Baecker, Ed. Stanford, California: Stanford University Press, pp. 27-45.
- Royle, Nicolas. (2003). *Jacques Derrida*. London and New York: Routledge.
- Ryden, Wendy. (2005). „Stories of Illness and Bereavement: Audience and Subjectivity in The Therapeutic Narrative“. *Storytelling, Self, Society*, 1 (2), 53–75.
- Савић-Ребац, Аница. (1985). *Античка естетика и наука о књижевности*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Salamensky, Shelley. (1996). „Les fleurs de maladie: Baudelaire's Mother and "Writing Cure," 1860-1866“. *Paroles gelées*, 14(1), 63-73.
- Schlegel, Friedrich. (1991). *Philosophical fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Selden, Raman; Widdowson, Peter; Brooker, Peter. (2005). *A reader's guide to contemporary literary theory*, 5th ed. Harlow: Pearson Longman.
- Shapiro, Johanna. (2011). „Illness narratives: reliability, authenticity and the empathic witness“. *Med Humanities*, December, Vol 37 No 2, 68-72.
- Šiler, Fridrih. (1967). *O lepom*. Beograd: Kultura.
- Simion, Euđen. (2004). *U Moran je demon teorije*. Beograd: Apostrof; Rading.
- Симион, Еуђен. (2016). *Румунски егзистенцијализам и европска метафизика: четири субјективна филозофа који желе да обнове румунску културу и један књижевни критичар као негатор који 1943. открива театар апсурда на румунском језику: Мирча Елијаде, Емил Чоран, Константин Нојка, Еуђен Јонеску и Мирча Вулканеску*. Београд: Филип Вишњић.
- Симион, Еуђен. (2019). *Сиоран: митологија несавршености*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Simpson, David. (2008a). „The French Revolution.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 49-71.
- Simpson, David. (2008b). „Transcendental philosophy and Romantic criticism.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 72-91.
- Skaliđero, Đulio Ćezare. (1963). „Sedam knjiga poetike“. У *Poetika humanizma i renesanse II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd: Prosveta, 19-32.
- Solar, Milivoj. (2010). *Ukus, mitovi, poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Solar, Milivoj. (2012). *Teorija književnosti sa Rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Solar, Milivoj. (2015). *Povijest svjetske književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Sonea, Ciprian. (2018). „Cioran and Gnosticism.“ *SUBBTO* 63, no. 1, 129-142.
- Sontag, Susan. (1968). „Introduction.“ У Emil Cioran, *The Temptation to Exist*. Chicago: Quadrangle Books, 7-33.
- Steiner, Peter. (2008). „Russian formalism.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 11-32.
- Стојановић, Драган. (2011). *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*. Београд: Службени гласник.

- Stocker, Barry. (2006). *Routledge philosophy guidebook to Derrida on deconstruction*. London and New York: Routledge.
- Stone, Donald. (2013). „Henry James (1843-1916).“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VI: The Nineteenth Century, c. 1830-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 440-463.
- Strathman, Christopher A. (2006). *Romantic poetry and the fragmentary imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*. Albany: State University of New York Press.
- Sylvain, David. (2006). *Cioran : un héroïsme à rebours*. Montréal: les Presses de l'Université de Montréal.
- Todorov, Cvetan. (1986.) *Poetika*. Beograd: Filip Višnjić.
- Todorov, Tzvetan. (1971). *Poétique de la Prose*. Éditions du Seuil.
- Томашевски, Борис. (1972). *Теорија књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Trifunović, Boban. (2019). „'Klasična' spram 'savremene' koncepcije naučne validnosti etnografije: kratka komparacija i prikaz teorijskog pomaka.“ *Antropologija* 19, sv. 1, 79-92.
- Трифуновић, Бобан. (2020). „Очајање у Стакленој менаџерији Тенесија Вилијамса.“ *Анали Филолошког факултета*, Vol. 32 (2020) No. 2, 29-45.
- The Routledge Dictionary of Literary Terms*. (2006). Peter Childs & Roger Fowler, Eds. New York and London: Routledge.
- Febles, Eouardo A. (2010). *Explosive Narratives: Terrorism and Anarchy in the works of Emile Zola*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Ferrari, G. R. F. (2008). „Plato and poetry.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 92-149.
- Frakastoro, Đirolamo. (1963). „Navađero ili Dijalog o poetici“. У *Poetika humanizma i renesanse I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd: Prosveta, 289-304.
- Frank, Arthur. (2009). „The necessity and dangers of illness narratives, especially at the end of life“. У Gunaratnam Yasmin, Oliviere David, eds. *Narrative and Stories in Health care: Illness, Dying, and Bereavement*. Oxford: Oxford University Press, 162-175.
- Фридрих, Хуго. (2003). *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*. Нови Сад: Светови.
- Frojd, Sigmund. (2005). „Dostojevski i oceubistvo.“ *Antropološki ogledi*. Priredio Žarko Trebješanin. Beograd: Prosveta, 401-417.
- Frosin, Constantin. (2010). *L'autre Cioran : Cioran lève le masque*, Paris: L'Harmattan.
- Fry, Paul H. (2008). „Classical standards in the period.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 7-28.
- Фуко, Мишел. (1998). *Археологија знања*. Београд: Плато; Сремски Карловци: Издавачка књиџарница Зорана Стојановића.
- Halliwell, Stephen. (2008). „Aristotle's poetics.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 149-183.
- Handwerk, Gary. (2008). „Romantic irony.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume V: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 203-225.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. (1970). *Estetika I*. Beograd: Kultura.
- Herder, Johann Gottfried. (2006). *Selected Writings on Aesthetics*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Hoffman, Tyler. (2006). „Language“. *A companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings, Ed. Blackwell Publishing, 361-377.
- Holland, Jocelyn. (2009). *German romanticism and science: the procreative poetics of Goethe, Novalis, and Ritter*. New York: Routledge.
- Holub, Robert. (2008). „Hermeneutics.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 255-288.



- Horace. (1989). *Epistles II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Niall Rudd, Ed. Cambridge University Press.
- Howe, George. (1920). „An applied literature“. *Studies in Philology*, Vol. 17, No. 4, 423-438.
- Hrushovski, Benjamin. (1976). „Poetics, Criticism, Science“. *PTL - A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1967: ili-xxxv.
- Hugo, Victor. (2004). *The Essential Victor Hugo. New translations with an Introduction and Notes by E. H. and A. M. Blackmore*. New York: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. (1993). „Introduction. Reading a Postmodern Reader“. *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli, Linda Hutcheon. New York: State University of New York Press, vii-xiv.
- Cavaillès, Nicolas et Scapolo, Barbara. (2016). *Cioran et Valéry : l'attention soutenue*. Paris: Classiques Garnier.
- Caws, Mary Ann. (2001). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Chao, Shun-Liang. (2010). *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Charon, Rita. (2006). *Narrative medicine: Honoring the stories of illness*. Oxford University Press.
- Comte, Auguste. (2009[1865]). *A General View of Positivism*. London: Trübner and Co.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Culler, Jonathan. (2002). *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*. London and New York: Routledge.
- Childs, Peter; Fowler, Roger. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London and New York: Routledge.
- Chira, Vasile. (2015). „The Absurd and the Accedia as a major existentials in Cioran's Udemologic Analytics“. *RT* 97, nr. 4, p. 162-173.
- Šopenhauer, Artur. (1990). *Paraneze i maksime. (Izbor tekstova)*. Beograd: Moderna.
- Šopenhauer, Artur. (2013). *Parerga i paralipomena. (Izbor tekstova)*. Beograd: Dereta.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. (2019). „Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines“. *Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume I: Theory and Concepts*. Edited by Martina Wagner-Egelhaaf. De Gruyter, 1-7.
- Wesling, Donald. (1980). *The Chances of Rhymme. Device and Modernity*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hajdeger, Martin. (2007). *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik.
- Wetherbee, Winthrop. (2005). „From late Antiquity to the twelfth century.“ *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 99-144.
- Williams, Heather. (2001). „Mallarmé and the Language of Ideas“. *Nineteenth-Century French Studies*, 29(3/4), 302-317.
- Wimsatt, W. Beardsley, M. (1982). *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Woods, Thomas E. (2005). *How the Catholic Church built Western civilization*. Washington, DC: Regnery Publishing, Inc.
- Wordsworth, William; Coleridge, Samuel Taylor. (1991). *Lyrical Ballads*. London and New York: Routledge.
- Quinn, Edward. (2006). *A Dictionary of Literary And Thematic Terms*. New York: Facts on File.

## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Бобан Трифуновић рођен је 14.4.1993. године у Београду, где је завршио Прву економску школу. На Одељењу за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду први у генерацији дипломирао је 2017. одбранивши рад „Валидност етнографије знања о 'религијском'“, док је 2018. године на истом одељењу, поново, први у генерацији мастерирао одбранивши тезу „Антрополошка анализа књижевног стваралаштва Хауарда Филипса Лавкрафта“. Током свог школовања био је вишегодишњи стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

Прве оригиналне научне радове објавио је још у току основних академских студија, док је на мастер студијама волонтирао у Музеју града Београда у трајању од годину дана. У истом периоду почео је да за часопис Центра за промоцију науке и успео да допринесе реализацији пројекта под називом „Религија, веровање и грађански идентитет“ Балканског центра за Блиски исток.

Током трајања докторских академских студија одржао је предавање под насловом „Филозофска антропологија Емила Сиорана“ на Институту за књижевност и уметност у Београду, у оквиру пројекта: Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика. Уз то, учествовао је на Међународној научној конференцији „Језик, књижевност, игра и игре“ у организацији Алфа БК Универзитета, на којој је изложио рад „Емил Сиоран: игра лиризма и патње“. У том периоду публиковао је још радова који се, што директно, што индиректно, баве стваралаштвом Емила Сиорана и појединим његовим схватањима (очај, патња, гностицизам, антинатурализам и сл.).

Посебно интересовање има према друштвеним и хуманистичким наукама (теорији књижевности, филозофији, етнологији и антропологији, религиологији, психологији) и према уметности (пише прозу и бави се визуелном уметношћу).

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора BOBAN TRIFUNOVIĆ

Број индекса 18054/D

### Изјављујем

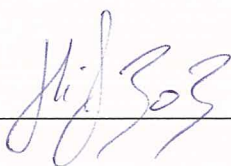
да је докторска дисертација под насловом

„Ауторетика и програмска поетика Емилиа Сиорана“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 26.12.2022.



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Boban TRIFUNOVIĆ

Број индекса 1805410

Студијски програм MODUL KNJIŽEVNOST

Наслов рада „Ауторетика и програмска поетика ЕМИЉА СИОРАНА“

Ментор dr Vesna Elez, redovni profesor

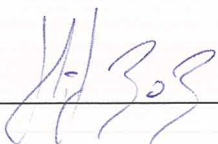
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 26.12.2022



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Ауторетика и програмска поетика Емилиа Сиорана“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

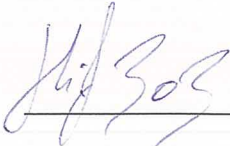
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 26.12.2022.

  
\_\_\_\_\_

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.