

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

БРАНКО М. ВРАНЕШ  
КРАЈ МОДЕРНОГ:  
ВИТЕШКИ ИДЕАЛ У ОБЛИКОВАЊУ  
САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ  
И СВЕТСКОГ РОМАНА

Докторска дисертација

БЕОГРАД, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

BRANKO M. VRANEŠ  
THE END OF THE MODERN:  
THE CHIVALRIC IDEAL IN THE SHAPING  
OF THE CONTEMPORARY SERBIAN  
AND WORLD NOVEL

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2017.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

БРАНКО М. ВРАНЕШ  
КОНЕЦ МОДЕРНА:  
РЫЦАРСКИЙ ИДЕАЛ В  
ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО  
СЕРБСКОГО РОМАНА И РОМАНА  
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Докторская диссертация

БЕЛГРАД, 2017.

**Ментор:**

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

**Чланови комисије:**

**Датум одбране:**

## КРАЈ МОДЕРНОГ: ВИТЕШКИ ИДЕАЛ У ОБЛИКОВАЊУ САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ И СВЕТСКОГ РОМАНА

### Резиме

Истраживање улоге витешког идеала у обликовању савременог српског и светског романа заснива се на хипотези о пресудном значају идеала витештва у (само)разумевању модернистичке поетике. Теоретичари XIX и XX века углавном су наглашавали пародијску компоненту модерног романа, што се најбоље види у тумачењу Сервантесове пародије витештва. У чињеници да Сервантес пародира управо витешке идеале развијеног и позног средњег века већина тумача није видела више од стицаја књижевноисторијских и друштвеноисторијских околности. Улога витештва на почетку модерног романа може се сагледати у сасвим другачијем светлу уколико у роману XX века препознамо присуство витешких идеала којима се Сервантес, само делимично, подсмевао. Модернистички роман се, према нашем мишљењу, користио елементима витешке епохе да би формулисао сопствени поглед на свет. Повратак модернистичког романа витешком идеалу не може се објаснити историјским контекстом вековима удаљене епохе средњег века. У дисертацији се, уместо тога, истражује дубља веза модернистичког, па и модерног романа са витешким идеалом, веза која до сада није била примећена у критици.

Корпус дисертације биран је према критеријумима вредносне и поетичке репрезентативности, премда се истовремено надовезује на савремене методолошке покушаје превредновања канона европске и светске књижевности. Појам светског романа се у овој дисертацији само номинално разликује од појма српског романа. Поглавља дисертације редом су посвећена репрезентативним српским и светским романима XX века: *Дневнику о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског, *Проклетој авлији* (1954) Иве Андрића, трилогији *Породични циркус* (1965–1972) Данила Киша, *Уликсу* (1922) Џејмса Џојса, *Чаробном брегу* (1924) Томаса Мана и *Мајстору и Маргарити* (1940, обј. 1966) Михаила Булгакова. Анализе појединачних романа Црњанског, Андрића, Киша, Џојса, Мана и Булгакова дају смернице за целовито разумевање односа поменутих аутора према идеалу витештва.

У дисертацији смо истражили недовољно познат однос Црњанског, Андрића и Киша према наслеђу развијеног и позног средњег века. Препознали смо сличности између суматраизма Црњанског, крсташког и донкихотског витештва. Испитали смо природу Андрићевог односа према трубадурској поезији, стварним и фиктивним витешким редовима, од витезова Светог духа, преко витезова Светог Јована, до Киркегорових витезова туге и резигнације. Истакли смо Кишов однос према поетици витешког романа (или витешке романсе), поготово повести о Тристану и Изолди. У корпусу светског романа успоставили смо паралелу између Џојсовог *Уликса* и средњовековних романа, које су Одисеја преображавале у лутајућег витеза. Преиспитали смо однос између Манове и Немеровљеве интерпретације Ханса Касторпа као витеза Светог грала и наговорили могућност читања *Чаробног брега* у контексту традиције витешких романа. Преображај Воландове свите у витезове са завршетка романа *Мајстор и Маргарита* упоредили смо са средњовековним представама фигура светаца у обличју витезова, а лик Маргарите поставили у оквире дугачке средњовековне традиције женског витештва.

Методологија проучавања прилагођена је специфичностима, обиму и интердисциплинарној природи теме дисертације. У истраживању смо се руководили теоријом екстензије значења Е. Д. Хирша, метафорологијом Ханса Блуменберга, савременим пост-филолошким дисциплинама и могућностима читања културног контекста књижевности у XXI веку. Недовршене и амбивалентне, а опет комплексне алузије модернистичких романописаца на идеале витешког доба захтевале су пријемчив и разрађен методолошки апарат. Модернистички романописци обликовали су сопствени однос према животу у складу са критеријумима епохе витештва, али нису увек били довољно свесни основних претпоставки сопствене онтологије и поетике. У дисертацији смо стога покушали да, у извесном смислу те речи, довршимо мисао модерниста о значају витешке имагинације српске и светске књижевности XX века.

Романескни однос према витешком идеалу променио се на прелазу из модернизма у постмодерно доба, премда су наговештаји кризе и краја витештва присутни кроз читав XX век. Уколико су модернисти чезнули за „аутентичним“ и „племенитим“ или „витешким“ животом, постмодерни аутори афирмисали су

могућности свакодневног живота наспрам витешких идеала модернизма. Разлици између модернистичке и постмодерне поетике у дисертацији се не приступа из вредносне, него из типолошке перспективе. Постмодерна епоха се у том смислу тумачи као време после витештва или време када витештво губи свој онтолошки значај, а *крај модерног* поистовећује са *крајем витешког* доба.

**Кључне речи:** Андрић, Иво (1892–1975); Црњански, Милош (1893–1977); Киш, Данило (1935–1989); Џојс, Џејмс (1882–1941); Ман, Томас (1875–1955); Булгаков, Михаил (1891–1940); модернизам; постмодерна; витешки идеал; роман.

**Научна област:** српска књижевност; светска књижевност.

**Ужа научна област:** српска књижевност XX века; светска књижевност XX века; медијевистика; методологија светске књижевности.

**УДК:** 821.163.41.09-31"19"(043.3); 821.09-31"19"(043.3).

# THE END OF THE MODERN: THE CHIVALRIC IDEAL IN THE SHAPING OF THE CONTEMPORARY SERBIAN AND WORLD NOVEL

## Summary

Research into the role of the chivalric ideal in the shaping of the contemporary Serbian and world novel is based on the hypothesis on the decisive importance of the ideal of chivalry in the (self-)understanding of the modernist poetics. Nineteenth- and twentieth-century theorists mainly emphasised the parodic component of the modern novel, which is best evidenced by the interpretation of Cervantes's parody of chivalry. The majority of interpreters did not view the fact that it was precisely the chivalric ideals of the developed and late Middle Ages that Cervantes parodied as anything more than a coincidence of literary-historical and social-historical circumstances. The role of chivalry at the beginning of the modern novel can be reviewed in an entirely different light if we recognise in the novel of the twentieth century the presence of the chivalric ideals which Cervantes ridiculed only up to a point. The modernist novel, in our opinion, used elements of the era of chivalry in order to formulate its own world-view. The return of the modernist novel to the chivalric ideal cannot be explained by the historical context of the Middle Ages, an era centuries apart from the age of modernism. Instead, in this dissertation we explore a deeper connection between the modernist, even the modern novel, and the chivalric ideal, a connection that has so far remained unobserved in criticism.

The corpus of this dissertation was selected in accordance with the criteria of value-based and poetics-related representational potential, even though it simultaneously relies on the contemporary methodological efforts at re-evaluating the canon of European and world literature. The concept of the world novel in this dissertation differs only nominally from the concept of the Serbian novel. The chapters of this dissertation deal with representative Serbian and world novels of the 20th century in the following order: Miloš Crnjanski's *Diary about Čarnojević* (1921), Ivo Andrić's *The Damned Yard* (1954), Danilo Kiš's trilogy *Family Circus* (1965–1972), James Joyce's *Ulysses* (1922), Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924) and Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* (written in 1940, published in 1966). The analysis of individual novels by



Crnjanski, Andrić, Kiš, Joyce, Mann and Bulgakov provides guidelines for a coherent understanding of the above-mentioned authors' attitude towards the ideal of chivalry.

Within the framework of this dissertation, we explored the insufficiently known attitude of Crnjanski, Andrić and Kiš towards the heritage of the developed and late Middle Ages. We recognised the similarities between Crnjanski's Sumatraism, Crusaders' and Don Quixotic chivalry. We explored the nature of Andrić's attitude towards troubadour poetry, real and fictitious chivalric orders, ranging from the Knights of the Holy Spirit, through the Knights of St John, to Kierkegaard's knights of sorrow and resignation. We pointed out Kiš's attitude towards the poetics of the chivalric novel (or the chivalric romance), especially the story of Tristan and Isolde. Within the framework of the corpus of the world novel, we established a parallel between Joyce's *Ulysses* and mediaeval romances, which transformed Odysseus into a knight errant. We re-examined the relationship between Mann's and Nemerov's interpretation of Hans Castorp as a Knight of the Holy Grail and hinted at a possibility of reading *The Magic Mountain* within the context of the tradition of chivalric novels. We compared the transformation of Woland's entourage into knights towards the end of the novel *The Master and Margarita*, with mediaeval images of figures of saints in the form of knights, and we positioned the character Margarita within the framework of the long mediaeval tradition of female chivalry.

The research methodology was adjusted to the specificities, the scope and the interdisciplinary character of the topic of the dissertation. In our research, we were guided by E. D. Hirsch's theory of the extension of knowledge, Hans Blumenberg's metaphorology, contemporary post-philological disciplines and the possibilities of reading the cultural context of literature in the 21st century. Incomplete and ambivalent, and yet complex allusions of modernist novelists to the ideals of the age of chivalry required an adaptable and developed methodological apparatus. Modernist novelists shaped their attitude towards life in keeping with the criteria of the era of chivalry, but they were not always sufficiently aware of the basic postulates of their own ontology and poetics. Therefore, in this dissertation we tried, in a certain sense, to complete the modernists' thought about the significance of the chivalric imagination of the Serbian and world literature of the 20th century.

The novelistic attitude towards the chivalric ideal changed as modernism gave way to the postmodern era, even though intimations of the crisis and the end of chivalry were to be found throughout the twentieth century. If modernists yearned for “authentic” and “noble” or “chivalric” life, postmodern authors affirmed the possibilities of everyday life against the chivalric ideals of modernism. In this dissertation, we do not approach the difference between modernist and postmodern poetics from a value-related but from a typological perspective. In this sense, the postmodern era is interpreted as a time after chivalry, or a time when chivalry loses its ontological significance, and *the end of the modern* is identified with *the end of the age of chivalry*.

**Key words:** Andrić, Ivo (1892–1975); Crnjanski, Miloš (1893–1977); Kiš, Danilo (1935–1989); Joyce, James (1882–1941); Mann, Thomas (1875–1955); Bulgakov, Mikhail (1891–1940); modernism; postmodernism; the chivalric ideal; the novel.

**Scientific area (broadly defined):** Serbian literature; world literature.

**Scientific area (narrowly defined):** the Serbian literature of the 20th century; the world literature of the 20th century; mediaevistics; the methodology of World Literature.

**UDC:** 821.163.41.09-31"19"(043.3); 821.09-31"19"(043.3).

# КОНЕЦ МОДЕРНА: РЫЦАРСКИЙ ИДЕАЛ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО СЕРБСКОГО РОМАНА И РОМАНА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

## Резюме

Исследование роли рыцарского идеала в формировании современного сербского романа и жанра романа в мировой литературе основано на гипотезе о решающей роли идеала рыцарства в понимании и рефлексии поэтики модернизма. Теоретики XIX и XX вв. в основном подчеркивали пародийный компонент модернистского романа, что наилучшим образом отражается в интерпретации пародирования рыцарства Сервантесом. В том факте, что Сервантес пародирует именно рыцарские идеалы развитого и позднего Средневековья, большинство интерпретаторов не видело ничего, кроме стечения литературно-исторических и общественно-исторических обстоятельств. Роль рыцарства у истоков зарождения модернистского романа можно рассматривать в совершенно ином свете, если обнаружить в романе XX века присутствие рыцарских идеалов, которые Сервантес высмеивал, но только частично. Модернистский роман, по нашему мнению, использовал элементы эпохи рыцарства, чтобы сформировать собственный взгляд на мир. Возвращение модернистского романа к рыцарскому идеалу нельзя объяснить историческим контекстом на века отстоящей эпохи Средневековья. В диссертации, напротив, исследуется более глубокая связь модернистского и современного романа с рыцарским идеалом, связь, которая до настоящего времени не рассматривалась критикой.

Корпус диссертации был отобран по критериям ценностной репрезентативности и репрезентативности поэтики, при этом работа продолжает современные методологические попытки переоценки канонов европейской и мировой литературы. Понятие мирового романа в данной диссертации только номинально отличается от понятия сербского романа. Главы диссертации посвящены репрезентативным сербским и мировым романам XX века: *Дневник о Чарноевиче* (1921) Милоша Црнянского, *Проклятый двор* (1954) Иво Андрича, трилогии *Семейный цирк* (1965–1972) Данило Киша, *Улисс* (1922) Джеймса Джойса, *Волшебная гора* (1924) Томаса Манна и *Мастер и Маргарита* (1940,

опубликован в 1960) Михаила Булгакова. Анализ отдельных произведений Црнянского, Андрича, Киша, Джойса, Манна и Булгакова дает установку на полное понимание отношения упомянутых авторов к идеалу рыцарства.

В диссертации мы исследовали недостаточно изученное отношение Црнянского, Андрича и Киша к наследию развитого и позднего Средневековья. Нам удалось обнаружить сходство суматраизма Црнянского, рыцарства крестоносцев и донкихотства. Мы исследовали природу отношения Андрича к поэзии трубадуров, к реальным и фиктивным рыцарским орденам, от рыцарей Святого Духа и госпитальеров, до рыцарей тоски и смирения Кьеркегора. Мы подчеркнули отношение Киша к поэтике рыцарского романа, особенно к «Повести о Тристане и Изольде». В корпусе мирового романа мы установили параллелизм между «Улиссом» Джойса и средневековыми романами, которые преображали Одиссея в странствующего рыцаря. Мы изучили соотношение интерпретаций образа Ганса Касторпа Манном и Немеровым как рыцаря Святого Грааля и сделали предположение о возможности прочтения *Волиебной горы* в контексте традиции рыцарских романов. Преображение свиты Воланда в рыцарей в финале романа *Мастер и Маргарита* мы сопоставили со средневековыми изображениями святых в виде рыцарей, а образ Маргариты поместили в рамки длительной средневековой традиции женского рыцарства.

Методология изучения адаптирована к специфике, объему и междисциплинарной природе темы диссертации. В исследовании мы опирались на теорию экстензии значения Э.Д. Хирша, метафорологию Ганса Блумберга, на современные постфилологические дисциплины и возможности считывания культурного контекста литературы в XXI веке. Незаконченные и амбивалентные, но в то же время сложные аллюзии авторов модернистских романов на идеалы эпохи рыцарства потребовали приемлемого и разработанного методологического аппарата. Авторы модернистских романов формировали собственное отношение к жизни в соответствии с критериями рыцарской эпохи, но не всегда в достаточной мере осознавали основополагающие предпосылки собственной онтологии и поэтики. Поэтому в диссертации мы попытались в известном смысле завершить мысль модернистов о значении рыцарской образности в сербской и мировой литературе XX века.

Романтическое отношение к рыцарскому идеалу изменилось при переходе от модернизма к эпохе постмодерна, хотя признаки кризиса и краха рыцарства наблюдаются в течение всего XX века. Если модернисты стремились к «аутентичной, «благородной» или «рыцарственной» жизни, то авторы постмодерна заявляли о возможности повседневной жизни в противовес рыцарских идеалов модернизма. Различия между поэтикой модернизма и постмодернизма в диссертации рассматриваются не с точки зрения ценностной, а типологической перспективы. Эпоха постмодерна в этом смысле интерпретируется как время после рыцарства или время, когда рыцарство теряет свое онтологическое значение, а *конец модерна* идентифицируется с *окончанием рыцарской* эпохи.

**Ключевые слова:** Андрич, Иво (1892–1975); Црнянский, Милош (1893–1977); Киш, Данило (1935–1989); Джойс, Джеймс (1882–1941); Манн, Томас (1875–1955); Булгаков, Михаил (1891–1940); модернизм; постмодерн; рыцарский идеал; роман.

**Научная область:** сербская литература; мировая литература.

**Узкая научная область:** сербская литература XX века; мировая литература XX века; медиевистика; методология мировой литературы.

**УДК:** 821.163.41.09-31"19"(043.3); 821.09-31"19"(043.3).

## Садржај

Увод.....	1
I. Витез Тужног Лика.....	42
II. Витез бесконачне резигнације.....	90
III. Тужни Тристан.....	177
IV. Витез луталица.....	232
V. Витез Светог грала.....	271
VI. Госпа.....	362
Закључак.....	433
Литература.....	449
Биографија аутора.....	514

## УВОД

Више је него историјски случај да је [Дон Кихот] био [замишљен] као пародија на витешке романе и његов однос према њима је више него есејистички. (Lukács 1990: 83)<sup>1</sup>

„[П]рви велики роман свјетске литературе“, према познатим речима из Лукачеве *Теорије романа (Die Theorie des Romans)*, „стоји на почетку времена у којему бог хришћанства почиње да напушта свијет, гдје човјек постаје усамљен, и може наћи смисао и супстанцију једино у души“, а „моћ постојећег – ојачана утопијским везама које су од сада деградиране на пуко постојање – израста до нечувене величине“ (Lukács 1990: 85).<sup>2</sup> Мађарски хегелијанац и марксиста, сасвим природно, сматра како за успех романа о борби занесеног витеза луталице против „прозаичне подлости вањског живота“ (Lukács 1990: 85)<sup>3</sup> Сервантес „има да захвали не само генијалном такту него и историјско-филозофском тренутку у којему је настало његово дело“ (Lukács 1990: 82–83).<sup>4</sup> Дон Кихот ступа на књижевну позорницу пошто је „историјско-филозофска дијалектика већ била осудила трансценденталне увјете“ жанра витешког романа – поверење у Бога и хришћанску теодикеју (Lukács 1990: 83).<sup>5</sup> Једна „чиста и аутентична, велика форма: витешка епика средњег вијека“ (Lukács 1990: 83)<sup>6</sup> постала је, објашњава Лукач,

---

<sup>1</sup> Превод Касима Прохића усклађен је у угластим заградама са оригиналним текстом Лукачеве *Теорије романа*. У оригиналу: „Es ist mehr als ein historischer Zufall, daß der ‘Don Quixote’ als Parodie auf die Ritterromane gemeint war und seine Beziehung zu ihnen ist eine mehr als essayistische.“ (Lukács 1920: 101)

Цитате из секундарне литературе у фуснотама смо наводили у изворном облику у три случаја: уколико до сада нису били преведени на српски језик; уколико смо желели да скренемо пажњу на поједине нијансе у значењу изворника; уколико секундарна литература истовремено игра улогу филолошког извора. Примарна литература у дисертацији се доследно наводи у оригиналу и у преводу. Преводи примарне и секундарне литературе су наши уколико то није другачије назначено.

<sup>2</sup> У оригиналу: „So steht dieser erste große Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt; wo der Mensch einsam wird und nur in seiner, nirgends beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag (...) wo die Macht des Bestehenden – verstärkt durch die nunmehr zum bloßen Sein degradierten utopischen Bindungen – zu unerhörter Größe erwächst“ (Lukács 1920: 104).

<sup>3</sup> У оригиналу: „die prosaische Niedertracht des äußeren Lebens“ (Lukács 1920: 105).

<sup>4</sup> У оригиналу: „nicht nur der geniale Takt des Cervantes (...) sondern auch der geschichtsphilosophische Augenblick, in dem sein Werk geschaffen wurde“ (Lukács 1920: 101).

<sup>5</sup> У оригиналу: „nachdem die transzendentalen Bedingungen ihrer [der Ritterroman] Existenz von der geschichtsphilosophischen Dialektik bereits gerichtet waren“ (Lukács 1920: 101).

<sup>6</sup> У оригиналу: „eine reine und echte, (...) große Form: die Ritterepik des Mittelalters“ (Lukács 1920: 101).

беспредметна и апстрактна „у свијету лишеном провиђења и без трансценденталне оријентације“ (Lukács 1990: 84).<sup>7</sup> Витешки роман претворио се у Сервантесово доба у забавно штиво, подлежавши „судбини сваке епске литературе“ која изгуби своје корене у „трансцендентном битку“ (Lukács 1990: 83 – курзив је наш).<sup>8</sup> Лукач стога закључује како Сервантесова инспирација није била подложна вољи тренутка и субјективном избору аутора: „Више је него хисторијски случај да је [Дон Кихот] био [замишљен] као пародија на витешке романе и његов однос према њима је више него есејистички.“ (Lukács 1990: 83 – курзив је наш)

Писац *Теорије романа* очигледно је био надахнут разматрањима друштвеноисторијског развоја уметничких форми, а нарочито форме витешког романа, из Хегелових предавања о естетици. Лукачево тумачење несклада између душе, која „мирује у оностраниности од проблема (...) затворена у овом осигураном свијету“, и спољашњег света или живота, који за јунака витешких романа „значи само толико да постоје авантуре“ (Lukács 1990: 81),<sup>9</sup> у основи се подударара са Хегеловом дефиницијом романтичне душевности. Душевности која је, према Хегеловим речима из предавања о „пустоловству“ романтичних карактера (Естетика II, 285–292)<sup>10</sup>, „чврсто затворена у себе исто тако је свеједно којим ће се околностима обратити, као што је случајно које јој се прилике указују“ (Естетика II, 286).<sup>11</sup> Свет постаје пуки повод или позорница за витешке пустоловине, којима управља „[с]лучајност циљева и сукоба“ (Естетика II, 286).<sup>12</sup> У самовољи и произвољности односа према спољашњем свету испољава се, наставља Хегел, урођена комичност идеала витештва, без обзира на лепоту витешке борбе против „проз[е] стварности“ (Естетика II, 291).<sup>13</sup> Речима немачког филозофа, „[о]во унутрашње распадање витештва постало је себе свесно и нашло је свој

---

<sup>7</sup> У оригиналу: „die transzendente Orientierung entbehrenden Welt“ (Lukács 1920: 104).

<sup>8</sup> У оригиналу: „Der Ritterroman war dem Schicksal jeder Epik verfallen“; „er verlor seine Wurzeln im transzendenten Sein“ (Lukács 1920: 101).

<sup>9</sup> У оригиналу: „Die Seele ist etwas in dem für sie erreichten, transzendenten Sein problemjenseitig Ruhendes (...) weil sie in diese gesicherte Welt eingesperrt ist“; „denn Leben kann für ihn nur so viel bedeuten wie: Abenteuer bestehen“ (Lukács 1920: 98).

<sup>10</sup> Упоредити поглавље „Die Abenteuerlichkeit“ у оригиналу (Ästhetik II, 211–220).

<sup>11</sup> У оригиналу: „Dem in sich fest geschlossenen Gemüt nun ist es ebenso gleichgültig, an welche Umstände es sich wende, als es zufällig ist, welche sich ihm darbieten“ (Ästhetik II, 211).

<sup>12</sup> У оригиналу: „Die Zufälligkeit der Zwecke und Kollisionen“ (Ästhetik II, 211).

<sup>13</sup> У оригиналу: „Prosa der Wirklichkeit“ (Ästhetik II, 219).



најприкладнији израз нарочито код Ариоста и Сервантеса“ (Естетика II, 290 – курзив је наш).<sup>14</sup>

За разлику од Лукача, који наглашава модерност Сервантесове ироније, Хегел имплицитно сврстава *Дон Кихота* на крај епохе средњег века. Хегел сугерише како Сервантесова и Ариостова дела представљају последњу етапу у дијалектичком развоју витештва, али „док Ариосто више нагиње ономе што је у пустоловини *слично бајци*, дотле Сервантес, томе напротив, изграђује оно што је *слично роману*“ (Естетика II, 290).<sup>15</sup> Сервантесов *Дон Кихот* јесте, према Хегеловом мишљењу, „једна племенита природа“ (Естетика II, 290 – курзив је наш) упркос својој „комичн[ој] заблуделости“ (Естетика II, 290).<sup>16</sup> Витез Тужног Лица, штавише, остаје „истински романтичан“ – а то за Хегела значи *средњовекован* – јунак управо због „овога нереклексивног спокојства у погледу садржине својих радњи и њиховог исхода“ (Естетика II, 291).<sup>17</sup> Хегел тумачи читав Сервантесов роман у истом кључу:

*Цело дело је исто тако* с једне стране исмевање романтичног витештва, једна кроз и кроз права иронија, (...) а с друге стране, доживљаји *Дон Кихота* постају само она нит око које се на најдивнији начин плете низ правих [истинских] романтичних новела, да би изразиле као *очувано у његовој правој вредности оно што остали део романа на комичан начин укида*. (Естетика II, 291 – курзив је наш)<sup>18</sup>

Хегелове закључке о Сервантесовом роману оспорава већина модерних теорија и историја књижевности. Модерни теоретичари романа начелно су били склонили кантовској концепцији уметности, која ставља нагласак на моћ суђења, етичке капацитете и друштвену свест човека (Schmidt 2011: 38–39). У модерном

---

<sup>14</sup> У оригиналу: „Diese Auflösung des Rittertums in sich selbst ist sich vornehmlich in Ariost und Cervantes (...) zum Bewußtsein und zur gemäßesten Darstellung gekommen.“ (Ästhetik II, 217)

<sup>15</sup> У оригиналу: „Wenn sich nun Ariosto mehr gegen das *Märchenhafte* der Abenteuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das *Romanhafte* aus.“ (Ästhetik II, 217)

<sup>16</sup> У оригиналу: „eine edle Natur“ (Ästhetik II, 217); „komischen Verirrung“ (Ästhetik II, 218).

<sup>17</sup> У оригиналу: „Ohne diese reflexionslose Ruhe in Rücksicht auf den Inhalt und Erfolg seiner Handlungen wäre er [Don Quijote] nicht echt romantisch“ (Ästhetik II, 218).

<sup>18</sup> У оригиналу: „Ebenso ist das ganze Werk einerseits eine Verspottung des romantischen Rittertums, durch und durch eine wahrhafte Ironie, (...) andererseits aber werden die Begebenheiten Don Quijotes nur der Faden, auf dem sich aufs lieblichste eine Reihe echt romantischer Novellen hinschlingt, um das in seinem wahren Wert erhalten zu zeigen, was der übrige Teil des Romans komisch auflöst.“ (Ästhetik II, 218)

роману тако се пре свега препознаје „мешавина жанрова, употреба ироније, отвореност и двосмисленост, упошљавање дискурса и дијалеката различитих друштвених сталежа, па чак и друштвена критика“ (Schmidt 2011: 16).<sup>19</sup> Тумачи попут Шлегела, Хермана Коена, Ортеге и Гасета или Бахтина, па чак и Лукача, редом су се окретали „књижевним модусима попут ироније, хумора, трагикомедије и дијалога“ у својим дефиницијама романескног жанра (Schmidt 2011: 45).<sup>20</sup> Савремени проучаваоци данас углавном сматрају како се „роман може сматрати романтичком традицијом само ако говоримо о утицају романтичке ироније“ (Schmidt 2011: 46),<sup>21</sup> чиме се чак и Хегелови несумњиви доприноси модерној теорији романа подводе под Шлегелов утицај (Schmidt 2011: 43–44).<sup>22</sup> Мањкавости Хегелове теорије проистичу, према мишљењу Рејчел Шмит (Rachel Schmidt), из чињенице што немачки филозоф „знатно више има да каже о Дон Кихоту, јунаку, него о *Дон Кихоту од Манче*, роману“ (Schmidt 2011: 42).<sup>23</sup> Хегел, сматра Шмитова, „подређује комички елемент *Дон Кихота* романтичним причама о Дон Кихотовим авантурама“ (Schmidt 2011: 43).<sup>24</sup> Немачки филозоф из тог разлога пропушта да уочи модерност структуре Сервантесовог романа, која почива на сукобу самоувереног Сервантесовог витеза са светом. Дон Кихотова модерна независност рађа се, према Хегеловом мишљењу, управо „у средњовековном свету витештва и феудализма“ (Schmidt 2011: 43).<sup>25</sup>

Хегел, како се из приложених примера може видети, не занемарује жанр и структуру Сервантесовог романа у целости, нити је слеп за снажно присуство ироније у *Дон Кихоту*. Пре би се могло рећи да немачки филозоф „модерне“ одлике Сервантесовог дела сагледава у дијалектичком односу према епоси развијеног и

---

<sup>19</sup> У оригиналу: „a mixture of genres, use of irony, openendedness, and ambiguity, incorporation of discourses and dialects pertaining to different social classes, and even social critique“.

<sup>20</sup> У оригиналу: „literary modes such as irony, humour, tragicomedy, and dialogue“.

<sup>21</sup> У оригиналу: „it [the novel] can be considered a Romantic tradition only under the sway of Romantic irony“.

<sup>22</sup> У оригиналу: „In addition, most of the axiomatic beliefs that Hegel does share with the twentieth-century novelists dealt with in this book (modernity, formalism, the link between nation, literature, and thought) already occurred in Friedrich Schlegel, and are not even necessarily original to Schlegel“.

<sup>23</sup> У оригиналу: „In fact, Hegel has much more to say about Don Quixote, the character, than *Don Quixote de la Mancha*, the novel“.

<sup>24</sup> У оригиналу: „Hegel subsumes the comedic element of *Don Quixote de la Mancha* into romance tales of Don Quixote’s adventures“.

<sup>25</sup> У оригиналу: „Moreover, the conflict between our self-assured hero and his world is not, for Hegel, a function of modernity. To the contrary, such independence arises in the medieval world of chivalry and feudalism.“

позног средњег века. Хегелова визура не мора говорити толико против модерности *Дон Кихота*, колико може говорити у прилог модерности средњовековне витешке романсе. „Уместо посматрању реакције романа против романсе“, савремени медијевисти склонији су мишљењу да је „романса реаговала на сопствене конвенције на важне начине који доприносе (...) историји романа“ (Jewers 2000: xi).<sup>26</sup> У средњовековним витешким романсама Каролина Џуерс (Caroline A. Jewers) тако препознаје типичне романескне црте попут метафикције, пародије и полифоније (Jewers 2000: xii, 1–27). Дерек Бруер (Derek Brewer), с друге стране, можда баш на Хегеловом трагу, проналази почетке модерне индивидуалности „у средњовековном свету витештва и феудализма“ (Schmidt 2011: 43).<sup>27</sup> Аутор нема сумње како је „управо јунак романсе, индивидуализовани протагониста, повезао романсу са модерним романом“ (Brewer 2004: 58).<sup>28</sup> Коначни исход Хегелове дијалектике, додуше, повлашћује средњовековни подтекст и контекст Сервантесовог романа.

Мање су заступљена истраживања која у модерном роману настоје да препознају црте витешке романсе. Ауербах је својевремено тврдио како „ритмом и сликама богате, већ рашчлањене и музикално бравурозне, примере витешке реторике – који, ипак, имају темељ и у античкој традицији – Сервантес веома воли, и у томе је прави мајстор; такође, он у том погледу није само критичар и рушитељ, већ настављач и довршилац велике епско-реторске традиције“ (Auerbah 1978: 334). Иако је несумњиво „полемисао са књигама о витезовима“, Сервантес, додаје Ауербах, никада „није полемисао против високог стила витешког изражавања“ (Auerbah 1978: 343). Високи стил витешког изражавања можда управо представља онај „најдивнији начин“ на који се, према Хегеловом мишљењу, око Дон Кихотовог лика плете „низ правих [истинских] романтичних новела“ (Естетика II, 291 – курзив је наш).<sup>29</sup>

Отпор Шмитове према Хегеловом тумачењу *Дон Кихота* почива на унапред формираном ставу о одликама модерног романа. Хегелова теза о „премодерности“

---

<sup>26</sup> У оригиналу: „Rather than viewing the novel as reacting against the romance, this study argues that the romance reacted to its own conventions in important ways that contribute (...) to the history of the novel“.

<sup>27</sup> У оригиналу: „the medieval world of chivalry and feudalism.“

<sup>28</sup> У оригиналу: „it was certainly the romance hero, the individualised protagonist, who linked the romance with the modern novel“.

<sup>29</sup> У оригиналу: „aufs lieblichste eine Reihe“; „echt romantischer Novellen“ (Ästhetik II, 218).

*Дон Кихота* није ништа више подложна критици од покушаја Шмитове да модерност пронађе чак и у конфликту Сервантесовог анахроног јунака са основним начелима модерне технологије, права и монетарне економије (Schmidt 2011: 17–29). Уколико самокритика представља саставни део модерности (Schmidt 2011: 28), све анти-модерне тенденције увек се могу прогласити за „унутрашњу противречност“ модерног доба (Schmidt 2011: 44).<sup>30</sup> Методолошко полазиште Шмитове отуда доводи до запостављања истинског смисла средњовековне традиције у Сервантесовом делу, типичног за двадесетовековну теорију романа. Модерна теорија романа је у Сервантесовој *пародији витештва* од почетка наглашавала улогу *пародије*, за разлику од Хегела који је повлашћено место придавао појму *витештва*.

Наша докторска дисертација, посвећена улози витешког идеала у обликовању српског и светског романа двадесетог века, полази од ове наизглед ситне и ретроградне прерасподеле тежишта у разумевању модерног романа. Једном речју, ми нисмо толико заинтересовани за *пародију* витештва, колико за пародију *витештва* у модерном роману. Тумачећи улогу витешког идеала у заснивању модерног романа, сматрамо како смо испунили теоријско „обећање“ немачког филозофа, што не значи да би Хегел био задовољан таквим развојем догађаја.

Хегелови *естетички* ставови о лепоти витештва нису се подударали са ауторовим *филозофским* односом према идеалима, а нарочито према стварности витешког доба. У предавању о витешкој љубави немачки филозоф сликовито констатује како то „што се он [вitez] закопистио управо за ту девојку (...) никако није нека нужност у себи, и отуда ми треба да се интересујемо за оно што представља највећу случајност, за самовољу субјективности која нема никаквог правца ни општости“ (Естетика II, 268).<sup>31</sup> Хегелов став према концепту витешке љубави претпоставља критички однос према индивидуализму читавог феудалног друштва. Одатле потиче и Хегелова иронична примедба током предавања о витешкој верности како „немачки кнезови и витезови у средњем веку, када је требало да учине нешто за целину и за свога цара, нису били код куће“ (Естетика

---

<sup>30</sup> У оригиналу: „internal contradiction“.

<sup>31</sup> У оригиналу: „Denn es ist nichts in sich Notwendiges, daß er sich gerade auf dieses Mädchen kaprizionierte, und wir sollen uns daher für die höchste Zufälligkeit, für die Willkür der Subjektivität, die keine Ausdehnung und Allgemeinheit hat, interessieren.“ (Ästhetik II, 190)

II, 271).<sup>32</sup> Хегеловим речима, „[в]ерност у своме највећем сјају јавља се у једном накарадном, неотесаном и површном свету у коме не владају права и закони“ (Естетика II, 270),<sup>33</sup> будући да „сваки појединац јесте у праву и частан је човек ако ради по своме ћефу, што у једној паметно уређеној држави никоме не може бити допуштено“ (Естетика II, 271).<sup>34</sup> Однос немачког филозофа према витештву стога не треба идеализовати, нити разматрати изван контекста читавог Хегеловог система мишљења.

Судбина романа у двадесетом веку потврђује како је Сервантесова пародија витешких романа заиста представљала више него „хисторијски случај“ и „есејистички“ однос (Lukács 1990: 83),<sup>35</sup> у значењу које Лукач, па ни Хегел, нису могли предвидети. Модерни роман, како ћемо настојати да покажемо, није само почео, него се и завршио трагедијом витешког идеала. Дубока потреба модернистичких писаца да сопствено време одмере према идеалима развијеног и позног средњег века, уколико је такве потребе заиста било, не може се отуда објаснити стицајем књижевноисторијских, духовноисторијских или друштвених околности. Претпостављена склоност романописаца двадесетог века према далекој феудалној прошлости сугерише како постоји фундаментална поетичка веза модерног, или барем модернистичког, романа са идеалима витештва. Уколико оваква терминологија на први поглед боље пристаје Хегеловом или Лукачевом времену него савременом добу, за то треба кривити искључиво сажетост карактеристичну за најаве опсежнијих истраживања.

### *Витешки идеал*

Према мишљењу већине истраживача, „аутентично доба витештва (...) засигурно се може сместити у средњи век (...) негде између, рецимо, 1100. године и почетка шеснаестог века, другим речима, негде између покретања Првог

---

<sup>32</sup> У оригиналу: „so waren auch die deutschen Fürsten und Ritter im Mittelalter nicht zu Hause, wenn sie fürs Ganze und ihren Kaiser etwas tun sollten“ (Ästhetik II, 193).

<sup>33</sup> У оригиналу: „In ihrem größten Glanze erscheint die Treue in einer ungestalteten, ungeschlachten äußerlichen Welt, ohne Herrschaft der Rechte und Gesetze.“ (Ästhetik II, 192)

<sup>34</sup> У оригиналу: „weil in solchem Zustande jeder gerechtfertigt und ein Mann von Ehre ist, wenn er seiner Willkür nachgeht, was ihm in einem vernünftig organisierten Staatsleben nicht gestattet sein kann“ (Ästhetik II, 193).

<sup>35</sup> У оригиналу: „ein historischer Zufall“; „essayistische [Beziehung]“ (Lukács 1920: 101).

крсташког похода и реформације; између компоновања *Песме о Роланду* и Бајарове смрти; између времена када је тријумф норманске коњице код Хејстингса забележен на таписерији из Бајеа и тријумфа артиљерије“ (Keen 1984: 1).<sup>36</sup> У периоду од почетка XII до краја XV или почетка XVI века – периоду развијеног и позног средњег века – постепено се формира савремено значење појма витеза, „човека из аристократског сталежа, вероватно племенитог порекла, који је способан да се, по позиву, опреми ратним коњем и оружјем тешког коњаника, и који је прошао одређене ритуале да би постао то што је“, другим речима, човека који је био „‘заређен’ за витеза“ (Keen 1984: 1–2).<sup>37</sup> Уколико се историјска епоха и главне карактеристике *витезова* могу барем приближно дефинисати, тачно значење *витештва* све до данас „измиче дефиницији“ (Keen 1984: 2).<sup>38</sup> Појам *витештва* у развијеном и позном средњем веку истовремено је означавао групу ратника, религиозни ред, друштвену класу и систем вредности (Keen 1984: 2). Обично се сматра да су „три суштинска лица [витештва], војно, племенито и религиозно“ била уједињена попут „живог организма“ (Keen 1984: 17),<sup>39</sup> премда су „средњовековни коментатори били далеко мање сигурни и одређени поводом идеалних вредности и понашања витезова него што би то модерна публика могла да замисли“ (Taylor 2013: 6).<sup>40</sup> Савремени проучаваоци с правом наглашавају како „фундаменталне тензије унутар ових модела (...) никада нису биле у потпуности разрешене: између понизности и побожности правог хришћанина и таштог пренаглашавања значаја части и угледа у витешкој култури (...) између моћног мужевног модела ратничке агресије и уздржаније, цивилизоване – па чак и феминизираније – концепције дворанина“ (Taylor 2013: 7–8).<sup>41</sup> Сложености витешког

---

<sup>36</sup> У оригиналу: „If a genuine age of chivalry is to be sought, it is surely in the middle ages (...) that most would locate it, somewhere between, say, the year 1100 and the beginning of the sixteenth century: somewhere, that is to say, between the launching of the first crusade and the Reformation; between the composition of the *Song of Roland* and the death of Bayart; between the time when the triumph of the Norman horsemen at Hastings was recorded in the Bayeux tapestry and the triumph of artillery.“

<sup>37</sup> У оригиналу: „a man of aristocratic standing and probably of noble ancestry, who is capable, if called upon, of equipping himself with a warhorse and the arms of a heavy cavalryman, and who has been through certain rituals that make him what he is – who has been ‘dubbed’ to knighthood“.

<sup>38</sup> Витештво, према Морису Кину, „остаје реч која измиче дефиницији“. У оригиналу: „it remains a word elusive of definition“.

<sup>39</sup> У оригиналу: „like a living organism“; „three essential facets, the military, the noble, and the religious“.

<sup>40</sup> У оригиналу: „medieval commentators were far less certain and definite about the ideal values and behaviour of knights than modern audiences might imagine“.

<sup>41</sup> У оригиналу: „fundamental tensions within these models [the values and ideals of knighthood] that were never fully resolved: between the humility and piety of a true Christian and the vainglorious importance of

идеала свакако доприноси разноликост историјских, правних, књижевних или религијских извора, који проучаваоцима средњовековне епохе стоје на располагању (Keen 1984: 2–6; Taylor 2013: 8–9). Сваки, па чак и пропедeutички, покушај представљања витешког идеала отуда се мора ухватити у коштац са друштвеном, књижевном, језичком и идеолошком историјом витештва.

У дванаестом веку основани су први витешки редови попут Темплара и Хоспиталаца и формирана препознатљива слика средњовековног витеза у служби племенитим идеалима (Џајс 2003: 143–177). Витезови су постепено стицали судска, пореска и земљопоседничка овлашћења и почели живети у сопственим замковима (Џајс 2003: 133), премда се о постојању витешког *сталежа* или *класе* не може недвосмислено говорити барем до средине XIII века (Bumke 1982: 114–116).<sup>42</sup> У XIII веку живот витезова постао је луксузан и раскошан (Џајс 2003: 137). Просечан витез у Ђенови морао је издвојити практично читав годишњи приход – своту у вредности 800 грама злата – да би набавио потребну витешку опрему (Џајс 2003: 137). Велики број витешких синова, који су рођењем постајали пажеви, није себи више могао приуштити привилегије витешког живота (Џајс 2003: 139). На њих су, заузврат, почели претендовати припадници све богатије грађанске класе (Џајс 2003: 139–140). Тринаести век у Европи истовремено је из тог разлога представљао „врхунац витешког сталежа и почетак његовог пропадања“ (Џајс 2003: 139). У XIV веку „витешки монопол на елитни војни статус угрозили су ‘пажеви’“ (Џајс 2003: 257), а у петнаестом веку витезове је „дотукао“ развој професионалне војске и ватреног оружја (Џајс 2003: 258–259). Последњих двеста година средњег века не означава, међутим, само „дуги сумрак“ (Џајс 2003: 255), него и „михољско лето“ витештва (Џајс 2003: 261). Витешки турнири, који су током XII и XIII века подразумевали бруталне окршаје група витезова по пољанама и селима зарад ратног плена (Џајс 2003: 119–122), претворили су се у XIV и XV веку у прави

---

honour and reputation in chivalric culture (...); between the powerfully masculine model of warrior aggression and the more restrained, civilized – even effeminate – notion of the courtier“.

<sup>42</sup> Схватање *класе* или *сталежа* у раном и развијеном средњем веку не треба поистовећивати са модерном стратификацијом друштва (Хојзинга 1974: 74–75; Bumke 1982: 114). Становништво се у средњовековним документима и књижевним изворима делило на „класе“ природних и натприродних бића, жена и мушкараца, праведних и грешника (Хојзинга 1974: 74–75; Bumke 1982: 114). Традиционална подела средњовековног друштва на сталеже сељака, витеза и свештеника више је представљала производ Платонових и Аристотелових теорија државе, него реалност европског друштва током XII и почетком XIII века (Хојзинга 1974: 74–75; Bumke 1982: 115).

спектакл (Џајс 2003: 261). Витезови су се у блиставим, парадним оклопима, тежине и до четрдесет килограма, сукобили у двобојима према упутствима из књига (Џајс 2003: 261–263). То је време витеза Бертрана ди Геклена (око 1320–1380), витешкиње Јованке Орлеанке (1412–1431) и Пјера Тераја, тојест „кавалера Бајара“ (око 1473–1524), који су се у оклопу и с мачем у руци борили против артиљераца и војника са мускетама. Бајар, један од последњих славних средњовековних витезова, умро је у боју 1524. године погођен пушчаним танетом (Џајс 2003: 260).

Економске и социјалне промене у статусу витештва преплитале су се са настајањем нових књижевних жанрова, који су у највећој мери заслужни за савремену и оновремену представу о витештву развијеног и позног средњег века (Џајс 2003: 99, 110). Почетком дванаестог века у Прованси, краљеве и великаше већ су забављале песме трубадура о Првом крсташком походу у Јерусалим (Џајс 2003: 82). Трубадури су заправо били витезови-песници, који су врхунац славе доживели крајем XII века (Џајс 2003: 73). Трубадури су писали „за витезове и о њима“ (Џајс 2003: 77), а данас су пре свега познати по опевању лепих и недостижних госпи у маниру такозване *дворске* или *витешке љубави* (Џајс 2003: 87). Почетком XIII века Јужну Француску покосио је крсташки поход против секте катара, те су многи трубадури били приморани да напусте ову област. Трубадурска поезија наставила је, упркос томе, да се развија у Северној Француској, Италији и Немачкој (Џајс 2003: 97–98). Трубадури су снажно утицали на развој средњовековних витешких романи на теме из античке, француске или британске историје и митологије (Џајс 2003: 100). Кретјен де Троа (Chrétien de Troyes) писао је крајем XII века о фантастичним авантурама и турнирима идеалних Артурових витезова, који су, за разлику од јунака средњовековних јуначких песама, поштовали правила дворске етикеције и заљубљивали се на начин описан у трубадурским песмама (Џајс 2003: 105–106). Почетком наредног века у Немачкој Волфрам фон Ешенбах (Wolfram von Eschenbach) обогатио је романсе о потрази Артурових витезова за Светим гралом религиозном и мистичком симболиком (Џајс 2003: 106). Крајем XII и почетком XIII века тако се обликује слика идеалног витеза, који уједињује трубадурске манире, јуначку храброст и романтичну веру у Бога и начела сопственог реда (Џајс 2003: 107). Средњовековни витешки идеал одржао се, без обзира на учестале пародије,



све до објављивања носталгичне књиге о витештву *Артурова смрт (Le Morte Darthur)* Томаса Малорија (Thomas Malory) 1485. године (Цајс 2003: 106, 266).

Специфична употреба речи „витез“ („Ritter“) и њених изведеница у немачким изворима с краја XII и почетком XIII века потврђује налазе друштвене и књижевне историје (Bumke 1982: 72–106). У првој половини XII века немачка реч „Ritter“ означавала је човека у служби господару, те стога краљеви и високо племство никада нису били ословљавани овом титулом. У другој половини XII века реч „Ritter“ поприма поетске конотације (Bumke 1982: 73), а током XIII века потискује епски појам „хероја“ („Held“) из немачке књижевности (Bumke 1982: 75–76). Именица „Ritter“ постепено постаје метафора врлине и куртоазног опхођења (Bumke 1982: 78), док придев „витешки“ све више губи војничко, а поприма морално и етичко значење (Bumke 1982: 79–80). Представници владајуће племићке класе истовремено се почињу називати витезовима (Bumke 1982: 77). Према Бумкеовом мишљењу, „[т]о значи да у књижевним изворима ми не видимо формирање и консолидацију новог племства“. Другим речима, „[и]з филолошке перспективе ми не видимо раст институције него речи“ (Bumke 1982: 77).<sup>43</sup> Бумке се с разлогом пита зашто су припадници високог племства прихватили име којим су некада називали своје вазале. Посреди је, сматра немачки медијевиста, вероватно била промена у разумевању концепта племенитости: „По први пут племству се каже како највише остварење аристократског живота не лежи у владању, него у служењу.“ (Bumke 1982: 91–92)<sup>44</sup> С једне стране, немачки племићи и витезови претварају се у *племените слуге* својих госпи, по узору на идеале дворске љубави (Bumke 1982: 81–82). С друге стране, од племића се поново очекује да *служи* Цркви и Богу, по узору на крсташке идеале с краја XI и почетка XII века (Bumke 1982: 91–92). Такозвани *адубман* или обред *завитежења* ставља се, ритуалима попут благосиљања мача, под надлежност црквених лица (Bumke 1982: 89–90).

Идеологија витештва може се, према Киновом мишљењу, најбоље разумети на основу сачуваних *приручника*, *расправа* или *школа о витештву* из развијеног и

---

<sup>43</sup> У оригиналу: „This means that we do not see the formation and consolidation of a new nobility in the literary sources. What we see from the philological point of view is not the rise of an institution but that of a word“.

<sup>44</sup> У оригиналу: „For the first time it is put to the nobility that the highest realization of aristocratic life lies not in ruling but in serving“.

позног средњег века (Keen 1984: 6). Каталонски филозоф и мисионар Рамон Љуљ (Raimundus Lullus, 1232–1316) објашњава порекло и смисао витештва у популарној тринаестовековној *Књизи о витешком реду* (*Libre del ordre de cavayleria*). Витезови су, према Љуљовом мишљењу, одабрани између хиљада својих сународника да поврате правду у свету који се одродио од Бога (Љуљ 2013: 15). Витез отуда стално „мора да промишља и размишља о племенитом начелу витештва; и потребно је да племенитост у његовом срцу и његов правилан одгој буду сагласни и усаглашени са начелом витештва“ (Љуљ 2013: 16). Витез има да служи Цркви и господару (Љуљ 2013: 21–24), спроводи правду (Љуљ 2013: 24), чува „удовице, сирочад, немоћне и ниште“ (Љуљ 2013: 28), усавршава своје ратне вештине и негује врлине као што су побожност, мудрост, љубав према ближњем и храброст (Љуљ 2013: 24–27, 55–64). Љуљова слика витештва је у основи архаична и еклезијастичка, грађена по узору на крсташке идеале, али такође садржи бројне секуларне и реалистичке елементе (Keen 1984: 11).<sup>45</sup> Жофруа де Шарни (Geoffrey de Charny, око 1300–1356) средином XIV века у Љуљову „школу“ витештва уводи службу госпи, која витеза подстиче на усавршавање ратних и хришћанских врлина (Keen 1984: 13). Старозаветни јунак Јуда Макабејац у Шарнијевој *Књизи о витештву* (*Libre de chevalerie*) постаје оличење савршеног витеза, а витештво „хришћанска дисциплина, усмерена ка човековом највишем циљу, спасењу“ (Keen 1984: 14).<sup>46</sup> Слична улога витештву је приписана и у познатом, недатираном, делу анонимног аутора, под називом *Витешки ред* (*Ordene de chevalerie*), које говори о завитежењу султана Саладина (Keen 1984: 7).

У истраживању улоге витешког идеала у обликовању савременог романа ми ћемо преваходно говорити о „витешком идеалу као племенитом облику живота“ (Хојзинга 1974: 49). Аристократију на измаку средњег века испуњавала је, према мишљењу Јохана Хојзинге, „чежња за лепшим животом у духу идеала о коме се сања“ (Хојзинга 1974: 49). Сан о витештву, сматра Хојзинга, претварао је „облике живота у уметничке облике“ и настојао да тај живот „оплемени лепотом“ (Хојзинга 1974: 49), за разлику од негирања или мењања живота у складу са религиозним или социјалним захтевима. Хојзинга је, једном речју, у витештву развијеног и позног

---

<sup>45</sup> Љуљ истиче секуларно порекло витештва, препоручује витешке турнире које је црква забрањивала и описује умешаност витезова у правне и управљачке послове (Keen 1984: 11).

<sup>46</sup> У оригиналу: „chivalry becomes a Christian discipline, oriented toward man’s highest goal, salvation“.

средњег века видео више „*естетски идеал*“ саткан од бујне фантазије и узвишеног осећања“ (Хојзинга 1974: 86–87 – курзив је наш), него „*етички идеал*“ за који се витешка мисао номинално залагала (Хојзинга 1974: 87 – курзив је наш). Немачки медијевиста у основи добро описује напор витешке мисли да свакодневни живот учини *племенитијим* или *вреднијим* него што он уистину јесте, премда ћемо се у овом раду дистанцирати од претежно *орнаменталне* функције коју Хојзинга приписује витешком идеалу.

Стварност феудалног друштва заиста је, додуше, требало „улепшавати“ (Хојзинга 1974: 49). Витешки идеал, речима Хојзинге, није представљао само уметничку и „племенит[у] слик[у] мушког савршенства, блиско сродн[у] грчкој калокагатији“, него „и маск[у]“ иза које се могао скривати један свет грамжљивости и насиља“ (Хојзинга 1974: 97). У новије време Којпер је подсетио истраживаче на „крволочну страну кода“ витезова, који су се служили бруталностима у ратним походима и одржавању јавног реда (Кеупер 1999: 8).<sup>47</sup> Феминистички оријентисани читаоци, с друге стране, „често су одбацивали концепт дворске љубави као проблематичне претходнице високо мизогиног система модерне западне романтичне љубави“ (Burns 2001: 23).<sup>48</sup> У примерима дворске љубави којима се феминистичка критика бавила шездесетих и седамдесетих година „изражавају се мушка осећања и мушки углед и социјални статус је у питању (...) иако обожавана госпа номинално стоји у средишту процеса“ (Burns 2001: 23).<sup>49</sup> Средњовековни аутори преиспитивали су, додуше, улогу витешке идеологије у оправдавању агресије (Taylor 2013: 6–7) и протестовали против подређеног положаја жене у витешком систему вредности (Burns 2001: 25). У том смислу треба

---

<sup>47</sup> У оригиналу: „bloody-minded side of the code“.

<sup>48</sup> У оригиналу: „Feminist readers have often dismissed the concept of courtly love as a problematic precursor of the highly misogynistic system of modern, Western romantic love.“

<sup>49</sup> Популарна представа хладне и неприступачне даме, која влада емоцијама свога удварача, заправо „до изненађујег степена подражава слику горде и незаинтересоване госпе које су се дванаестовековни аутори јавно одрицали“ (Burns 2001: 23). Бернсова с правом раскринкава механизме савременог удварања, којим „као у бројним средњовековним љубавним песмама, уствари управљају мушке жеље и потребе“ (Burns 2001: 23).

У оригиналу: „it is men's feelings that are expressed and men's prowess and social standing that are at stake (...) even though the adored ladylove stands nominally at the center of the process“; „mimics, to a striking degree, what twelfth-century male authors decried as the haughty and unresponsive ladylove“; „as in many medieval love lyrics and adventure stories, it is in fact the man's desires and needs that govern this modern courtship“.

поменути да је последње поглавље ове дисертације посвећено средњовековном идеалу *женског витештва*.

Витешки идеал је, упркос свим унутрашњим и спољашњим сукобима, преживео суд времена и допринео развијању модерних вредности. Већ се у развијеном средњем веку, према мишљењу Јохана Хојзинге, може разазнати „црта која од дванаестог века повезује француску витешку културу са ренесансом: наглашено култивисање лепог живота у облицима идеала херојства“ (Хојзинга 1974: 52). Хојзинга у више наврата истиче како „дух ренесансе, чежња за лепим животом у духу антике, има корен још у витешком идеалу“ (Хојзинга 1974: 90). Жак Ле Гоф из тог разлога говори о мноштву историјских ренесанси, међу којима се свакако издваја такозвана „ренесанса XII века“ (Le Gof 1999: 28), предмет чувене Хаскинсове монографије из 1927. године (Haskins 1955).<sup>50</sup> У Хаскинсово време поједини аутори „ишли су тако далеко да пониште назив, па чак и постојање ренесансе кватрочента“ (Haskins 1955: vi)<sup>51</sup> у име раније, „средњовековне ренесансе“ (Haskins 1955: vi).<sup>52</sup> Проучаваоци се, у сваком случају, слажу како између књижевности двеју епоха постоје снажне везе. Петрарка, према аутору *Јесени средњег века (Herbst des Mittelalters)*, „неодлучно стоји између идеала продуховљене дворске љубави и нове инспирације антиком“ (Хојзинга 1974: 142–143), док су, према мишљењу Ханса Роберта Јауса, садржаји „изузетно успешне артуријанске романсе (...) у потпуности пренесени у ренесансну романтичну епику“ (Jauss 1979: 204).<sup>53</sup> Довољно је само поменути ренесансне спевове попут Ариостовог *Бесног Орланда (Orlando furioso)*, објављеног у интегралној верзији 1532. године, *Ослобођеног Јерусалима (Jerusalemme liberata)* Торквата Таса из 1581. године, или *Краљице вила (The Faerie Queene)* Едмунда Спенсера из 1596. године (Girouard 1981: 17). Сервантесова пародија лутајућег витештва у два тома,

---

<sup>50</sup> Којпер пружа концизан преглед литературе о економској, књижевној и државној ренесанси XII века (Kaemper 1999: 11).

<sup>51</sup> У оригиналу: „some would go so far as to abolish the name, and perhaps even the fact, of a renaissance in the Quattrocento“.

<sup>52</sup> У оригиналу: „Mediaeval Renaissance“.

<sup>53</sup> Јаус заправо говори о начину на који су материјали француских јуначких песама из шарлемањског циклуса, путем средњовековне романсе, допрли у ренесансну епику. У оригиналу: „The materials of the Charlemagne cycle were absorbed into the highly successful Arthurian romance, and in this manner were entirely taken in by the romantic epic of the Renaissance“.

штампана 1605. и 1615. године (Дон Кихот I; Дон Кихот II), умногоме наговештава повлачење витешке тематике из књижевности седамнаестог и осамнаестог века.

Други велики повратак у токове књижевне и културне историје витештво је доживело у епоси романтизма. Романтичарска књижевност, уметност, па чак и друштвени живот потпали су још једном под снажан утицај идеала витештва. Од „витешких“ романа Валтера Скота (Girourad 1981: 30–38) до Тенисонових *Идила краља* (*Idylls of the King*) из времена артуријанске романсе (Girourad 1981: 182), од романтичних витезова и госпи са платана Едварда Берна-Џонса и Дантеа Габријела Росетија (Girourad 1981: 185–196)<sup>54</sup> до Вагнерових опера о Танхојзеру, Парсифалу или Тристану (Mertens 1986), од Ничеових рефлексја о витешком позиву савременог филозофа (Niče 1998: 163–164; Nietzsche 1980: 113)<sup>55</sup> до протагониста Киркегорових списа попут *витеза бесконачне резигнације* или *витеза вере* (Страх и дрхтање, 188, 193, и даље) – витешки идеал прожео је културне, па чак и друштвене праксе индустријског доба.<sup>56</sup> Готово симболичан пример несклада између идеала и стварности романтичарске епохе представља исход фантастичног витешког турнира, који је 1838. године организован у замку лорда Еглинтонa (Girourad 1981: 88). У Еглинтоновом замку окупила се публика са свих страна света, од Индије до Бразила (Girourad 1981: 94), док је припреме за турнир помно надгледала чак и сама краљица Викторија (Girourad 1981: 112). У пуним оклопима, под екстравагантним средњовековним именима Лорда Турнира („Lord of the Tournament“) и Витеза Беле Руже („Knight of the White Rose“), учесници приредбе борили су се против кише која је лила као из кабла (Girourad 1981: 95, 101). Није било потребно сувише времена да, у сатиричним листовима и шaljивим

---

<sup>54</sup> Поменути имена у оригиналу гласе: Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti.

<sup>55</sup> Ниче у двадесетом одељку *Рођења трагедије* (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*) представља идеалног савременог филозофа као „вitez[a] са смрћу и ђаволом како га је нацртао Дирер, он[ог] вitez[a] у оклопу, челично тврда погледа, који незбуњен, не обзирући се на своје језиве сапутнике, па ипак безнадан, уме да крене на свој кобни, страшни пут, сам са својим коњем и псом“ (Niče 1998: 163–164). „Такав дирерски вitez“, наставља Ниче, „беше наш Шопенхауер: био је лишен сваке наде, али је хтео истину“ (Niče 1998: 164). Ниче алудира на чувену Дирерову гравуру *Вitez, смрт и ђаво* (*Ritter, Tod und Teufel*) из 1513. године (Ruehl 2009: 71–72).

У оригиналу: „als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiß. Ein solcher Dürerscher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit.“ (Nietzsche 1980: 113).

<sup>56</sup> Вагнеровим, Ничеовим и Киркегоровим, а донекле и Тенисоновим алузијама на витештво подробноје ћемо се бавити у наредним поглављима.

илустрацијама, витез под кишобраном постане симбол Еглинтоновог турнира (Girourad 1981: 103).

*Модернистички роман и витешки идеал: преглед тумачења*

Епоха модернизма, према нашем мишљењу, по трећи пут обнавља наслеђе средњовековног витешког идеала. Присуство витешке симболике можда је највидније у политичком животу прве половине двадесетог века. Британски постери за регрутацију војника у време Првог светског рата приказивали су покровитеља Енглеске, светог Георгија, како у пуном витешком оклопу убија аждају (Girourad 1981: 276–279). Слична милитаристичка пропаганда послужила је тридесетих година двадесетог века енглеским политичким противницима. Хуберт Ланцингер (Hubert Lanzinger) насликао је, под утиском чувене Дирерове гравире *Витез, смрт и ђаво (Ritter, Tod und Teufel)*, Адолфа Хитлера као коњаника у пуној витешкој опреми. Ланцингеров *Барјактар (Der Bannerträger)* репродукован је у то време на немачким разгледницама (Ruehl 2009: 102).

По страни од предратне и међуратне пропагандне машинерије, стоји огроман корпус књижевних, претежно прозних, адаптација средњовековних витешких романи. Стручњаци сведоче како је „[у] двадесетом веку продукција артуријанске литературе, поготово у Великој Британији и Сједињеним Државама, практично експлодирала“ (Fichte 2004: 223).<sup>57</sup> Витешке романсе штампане су у бројним модернизованим преводима, адаптиране у популарним жанровима попут трилера, историјских романа, научне фантастике и фантазија (Thompson 1985: 4–7), или прилагођаване потребама књижевности за децу (Mancoff 1995: 113–116). Истраживачи адаптација витешке романсе у двадесетом веку ипак се баве текстовима који не морају бити репрезентативни ни у вредносном, ни у поетичком смислу. Аутор познате монографије *Повратак из Авалона (The Return from Avalon: A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction)*, Рејмонд Х. Томпсон (Raymond H. Thompson), отворено признаје нижи књижевни квалитет свог корпуса (Thompson 1985: 177). С друге стране, адаптација витешких романи одувек је било и увек ће

---

<sup>57</sup> У оригиналу: „In the twentieth century the output of Arthurian literature, especially in Great Britain and the United States, virtually exploded.“

бити, независно од стварне поетичке улоге витешког идеала у дефинисању одређене епохе. Истраживачи попут Томпсона отуда обично пишу о поетици модерне *артуријанске* прозе, а не о значају витешке романсе за поетику *модерне* прозе.

Слично се може казати за појединачне студије о везама запажених модернистичких романа, попут *Орланда* (1928) Вирџиније Вулф или *Артуровог острва* (1957) Елзе Моранте, са традицијом витешке романсе. Тумачење улоге витешког идеала у обликовању модернистичког романа повлачи се у корист партикуларних питања попут инверзије средњовековних родних улога у роману Вирџиније Вулф (Scott 1999: 97) или полемичког односа Елзе Моранте према неореализму после Другог светског рата (Swennen Ruthenberg 1999: 157). Агамбеново филозофско читање *Артуровог острва* наставља – или би се пре могло рећи *реализује* – дугачку традицију занемаривања витешке тематике у име пародијске интенције (италијанске) књижевности као такве (Agamben 2010: 39–57).<sup>58</sup>

Посебну категорију чине радови посвећени односу двадесетог века према широко схваћеном *средњовековном* наслеђу. Међу најпознатијим систематским прегледима ове врсте издвајају се Јаусово истраживање прикривене модерности маргинализованих средњовековних жанрова попут алегоричке поезије или песама о животињама (Jauss 1979: 199–208) и Екслово културноисторијско истраживање афинитета модерне епохе према средњем веку (Oexle 1997). Ексл показује фасцинацију (претежно немачких) писаца, социолога, филозофа, архитеката и политичара XIX и XX века идејом о доласку „новог средњовековља“ (Oexle 1997: 308, и даље).<sup>59</sup> Било да се ради о потреби социолога попут Фердинанда Тениса (Ferdinand Tönnies) за већом друштвеном интеграцијом крајем XIX века (Oexle

---

<sup>58</sup> Пародија за Агамбена подразумева неку врсту измештености или недостижности сопственог предмета, од „пародичко[г] лабављењ[а] традиционалних веза између музике и логоса [које је] омогућило, са Горгијом, рађање уметничке прозе“ (Agamben 2010: 43), преко „пародијск[е] намер[е] која је већ присутна у витешкој књижевности и љубавној поезији: помешати и учинити трајно не приметним праг који раздваја свето и световно, љубав од сексуалности, узвишено од ниског“ (Agamben 2010: 45), до књижевности XX века, у којој „пародија није књижевни жанр, него сама структура језичког медијума“ (Agamben 2010: 50). У филозофском смислу, „пародија, као параонтологија, изражава немогућност језика да досегне ствар и немогућност ствари да пронађе своје име“, те је „[њ]ен простор – књижевност – стога (...) нужно и теолошки обележен жалошћу и бекељењем“ (Agamben 2010: 55–56).

<sup>59</sup> У оригиналу: „ein neues Mittelalter“.

1997: 325), о призивању надрационалности у књизи *Нови средњи век. Истраживања о судбини Русије и Европе (Das neue Mittelalter: Betrachtungen über das Schicksal Russlands und Europas)* Николаја Берђајева из 1924. године (Oexle 1997: 323–324), о стилу „нове готике“ у немачкој архитектури уочи Првог светског рата (Oexle 1997: 330–338), о залагању младог Томаса Мана и Хермана Броха за средњовековне вредности (Oexle 1997: 345–346), или политичким прокламацијама националсоцијалиста у духу средњовековне лексике и идеологије (Oexle 1997: 353) – свуда је „увек реч о крају модерне и наступању новог средњег века“ (Oexle 1997: 327).<sup>60</sup>

Најаве новог средњовековља учестале су при крају XX века (Oexle 1997: 308–309, 313–317). Умберто Еко је седамдесетих и осамдесетих година међу првима писао како се постмодерна, то јест „*наша ера* може дефинисати као *нови средњи век*“ (Еко 1986: 73 – курзив је наш).<sup>61</sup> Еко се позива на бројне адаптације витешких романи у савременој епској фантазији и научној фантастици, али у исти „неосредњовековни талас“ (Еко 1986: 61)<sup>62</sup> очигледно урачунава читаву постмодерну уметност (Еко 1986: 83–84).<sup>63</sup> Еко се у основи служи примерима из постмодерне књижевности и уметности да би илустровао промене у друштвеном животу савременог човека. Италијански писац пре свега има на уму рани средњи век „од пада Римског царства на западу до 1000. године, период кризе, декаденције, насилног прилагођавања народа и сукоба култура“ (Еко 1986: 73),<sup>64</sup> али и период „интелектуалне виталности“ и „страсног дијалога“ између цивилизација (Еко 1986: 75).<sup>65</sup> Екова слика сродности између средњовековног и постмодерног друштва подједнако плени читаоца проницљивошћу историчара и духовитошћу књижевника, поготово када се дотакне постмодерне кризе универзитета. Ековим

---

<sup>60</sup> У оригиналу: „es immer um das Ende der Moderne und um die Heraufkunft eines Neuen Mittelalters geht“.

<sup>61</sup> У оригиналу: „our era can be defined as a new Middle Ages“.

<sup>62</sup> У оригиналу: „neomedieval vawe“.

<sup>63</sup> Еко говори о „нашој и средњовековној уметности, која није систематична, већ адитивна и композитна“ (Еко 1986: 83), док средњовековни однос према традицији сагледава у постмодерном духу, као „импозантно дело бриколаже“ (Еко 1986: 84). Писац, додуше, у једном тренутку пореди Паундове и Џојсове вербалне експерименте са етимолошким играма Исидора Севиљског, шпанског архиепископа који је живео на прелазу између VI и VII века (Еко 1986: 82). У оригиналу: „An art not systematic but additive and compositive, ours and that of the Middle Ages“; „an immense work of bricolage“.

<sup>64</sup> У оригиналу: „from the fall of the Roman empire in the West to the year 1000, a period of crisis, decadence, violent adjustments of peoples and clashes of cultures“.

<sup>65</sup> У оригиналу: „intellectual vitality“; „impassioned dialogue“.



универзитетом попут средњовековних *vagantes* лутају студенти на размени, који „окрећу поглед увек и само незваничним господарима, одбијајући своје ‘природне учитеље’“ (Есо 1986: 80),<sup>66</sup> а насељавају их професори-свештеници „без икаквих додира са светом, посвећени својим приватним истраживањима“ (Есо 1986: 83).<sup>67</sup> Судаћећи према студијама попут Екслове и Екове, рекло би се да смо шездесетих и седамдесетих година прешли из једног средњег века у други, и то можда управо из позног или развијеног у рани средњи век. Наше истраживање, метафорички казано, настоји да на корпусу капиталних модернистичких и постмодерних романа утврди по чему се ова два „нова средња века“ међусобно разликују. У томе нам подједнако мало могу помоћи начелна истраживања положаја средњовековног наслеђа у двадесетом веку и проучавања модерних адаптација витешке романсе. Изложена тумачења корисна су за контекстуализацију, али не омогућавају позитивну или негативну дискриминацију значаја средњег века – нарочито средњовековног витештва – за модернистичку и постмодерну поетику. Оставши без слуха за праву улогу витешког идеала на почетку модерног романа, тумачи су пропустили шансу да на адекватан начин сагледају улогу витештва на његовом крају, који се протегао на читав један век.

#### *Модернистички роман и витешки идеал: избор корпуса*

Наше истраживање улоге витешког идеала у обликовању савременог српског и светског романа заснива се на *репрезентативним* или *канонским* романима двадесетог века, уколико у обзир узмемо критеријуме успостављања књижевног канона у различитим националним традицијама. Поглавља дисертације редом су посвећена тумачењима *Дневника о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског, *Проклете авлије* (1954) Иве Андрића, романескне трилогије *Породични циркус* (1965–1972) Данила Киша, *Уликса* (1922) Џејмса Џојса, *Чаробног брега* (1924) Томаса Мана и романа *Мајстор и Маргарита* (1940, обј. 1966) Михаила Булгакова. Поглавља су названа према различитим фигурама из

---

<sup>66</sup> У оригиналу: „the students are turning into *vagantes*, and they look always and only to unofficial masters, rejecting their ‘natural educators’“.

<sup>67</sup> У оригиналу: „monks who have nothing to do with the world and devote themselves to their private researches“.

дугачке традиције витештва са којима су модернистички писци углавном сами поредили протагонисте својих романа. Изабрани романи оличавају врхунце српске и светске књижевности двадесетог века и описују целину модернистичке епохе из двоструке – националне и интернационалне – перспективе.

Савремени канон светске књижевности Дејвид Дамрош (David Damrosch) је поделио у три категорије: „*хиперканон* [*hypercanon*], *противканон* [*countercanon*] и *канон у сенци* [*shadow canon*]“ (Damrosch 2006: 45).<sup>68</sup> Хиперканон је, Дамрошевим речима, „насељен старијим ‘великим’ писцима који су задржали или чак побољшали свој положај у последњих двадесет година“ (Damrosch 2006: 45).<sup>69</sup> Противканон је „састављен од субверзивних и ‘такмичарских’ гласова писаца на језицима који се ређе уче и писаца малих књижевности на језицима великих сила“ (Damrosch 2006: 45),<sup>70</sup> док се „стари ‘мали’ писци све више губе у позадини, постајући нека врста канона из сенке“ (Damrosch 2006: 45).<sup>71</sup> Положај репрезентативних српских писаца у светским оквирима добро се уклапа у Дамрошеву дефиницију алтернативног канона или противканона, док аутори попут Џојса или Мана, па чак и Булгакова, спадају у хиперканон светске књижевности. Премда се „*хегемонији* хиперканона треба опирати“ (Damrosch 2006: 50 – курзив је наш),<sup>72</sup> Дамрошевим есејем управља вера како „хиперканонска и противканонска дела можемо заједно груписати, на обострану добит“ (Damrosch 2006: 50).<sup>73</sup> Поређења хиперканонских са „субверзивним“ писцима могу открити недовољно истражене аспекте општеприхваћених класика, а мање познате писце учинити препознатљивијим у свету (Damrosch 2006: 50). *Прагматичка* улога успостављања веза између хиперканонских и противканонских писаца није у колизији са *теоријским* настојањима методологије светске књижевности. Противканонске писце, па и противканонске тумаче, повезује заједничко уверење како

---

<sup>68</sup> У оригиналу: „a *hypercanon*, a *countercanon*, and a *shadow canon*“.

<sup>69</sup> У оригиналу: „The *hypercanon* is populated by the older ‘major’ authors who have held their own or even gained ground over the past twenty years.“

<sup>70</sup> У оригиналу: „The *countercanon* is composed of the subaltern and ‘contestatory’ voices of writers in languages less commonly taught and in minor literatures within great-power languages.“

<sup>71</sup> У оригиналу: „it is the old ‘minor’ authors who fade increasingly into the background, becoming a sort of *shadow canon*“.

<sup>72</sup> У оригиналу: „We should resist the hegemony of the *hypercanon*“.

<sup>73</sup> У оригиналу: „We can group *hypercanonical* and *countercanonical* works together, to the benefit of both“.

књижевности „на језицима који се ређе уче“ и књижевности „на језицима великих сила“ често са једнаком снагом изражавају најдубља настојања књижевне историје.

Разлику између српског и светског романа, другим речима, у дисертацији повлачимо само формално. Романи Црњанског, Андрића или Киша по књижевној вредности и далекосежности својих порука испуњавају традиционалне критеријуме светске књижевности, који нису у потпуности престали да важе ни у новом окружењу светског романа. Савремени тумачи „под именом глобалног, планетарног, интернационалног или просто ‘светског’ романа“ углавном подразумевају „нову врсту наратива“ или „нови жанр романа“, који се појавио на књижевној сцени крајем XX и почетком XXI века (Irr 2011: 660).<sup>74</sup> Савремени светски роман, према мишљењу Карен Ир (Caren Irr), карактеришу „вишесмерна нарација, широк географски домет, космополитска етика, мултилингвалност и обновљена посвећеност реализму“ (Irr 2011: 660–661).<sup>75</sup> Нова врста романа „хвата се у коштац са глобалном мобилношћу и неједнакошћу“ (Irr 2011: 678)<sup>76</sup> и често настаје са намером да буде преведена на друге језике. Светски роман је, према наслову познате монографије Ребеке Волковиц (Rebecca L. Walkowitz), „рођен у преводу“ (Walkowitz 2015).<sup>77</sup> Било да су унапред писани за интернационалну публику, било да су по својој фактури мултилингвални, или тематизују проблеме глобализације и космополитизма (Sciolino 2015), савремени светски романи у најмању руку релативизују традиционалне критеријуме књижевне вредности и метафизичке дубине пишчевог погледа на свет. Традиционални и савремени критеријуми светске књижевности и овде се, додуше, могу удружити „на обострану добит“. Проучавање српског и/или светског романа отуда не би смело занемарити ни геополитички положај, ни поетичке особености свог корпуса.

Избор нашег корпуса може се критиковати из перспективе савремености, евроцентричности и репрезентативности светског романа. Прва примедба у основи се своди на флексибилност периодизације, будући да су романи Жила Верна још у деветнаестом веку сагледавали свет из глобалне перспективе (Siskind 2013: 334–

---

<sup>74</sup> У оригиналу: „a new kind of narrative called the global, planetary, international, or simply ‘world’ novel“, „this new genre of the novel“.

<sup>75</sup> У оригиналу: multistranded narration, broad geographical reach, cosmopolitan ethics, multilingual sensitivity, and a renewed commitment to realism.

<sup>76</sup> У оригиналу: „fiction grappling with the pragmatics of global mobility and inequality“.

<sup>77</sup> У оригиналу: „born translated“.

337). Питање *евроцентричности* корпуса који се тиче српске, енглеске или ирске, немачке и руске књижевности нешто је сложеније. Тео Дан (Theo D'haen) с правом указује на исувише честу симплификацију појма евроцентричности у савременим студијама светске књижевности. Светска књижевност заиста је до недавно била евроцентрична, али то не значи да су све европске књижевности у „евроцентричном“ канону заузимале једнако место. „Европа’ је по себи“, речима Теа Дана, „барем у погледу своје књижевности већ лимитиран концепт, ограничен на неколико ‘великих’ модерних књижевности“ (D'haen 2013: 5).<sup>78</sup> Диверсификација канона светске књижевности у протеклим деценијама углавном се односила на „велике“ књижевности попут кинеске, арапске, јапанске или индијске (D'haen 2013: 5). Такозвана „‘провинцијализација’ Европе (...) у савременој светској књижевности само је“, истиче Дан, „довела до још веће маргинализације (...) европских малих књижевности“ (D'haen 2013: 5).<sup>79</sup> Критиковати евроцентричност корпуса српске књижевности представљало би парадокс своје врсте, будући да се српска књижевност деценијама бори да буде призната као пуноправан члан европског књижевног канона. Српска књижевност вероватно лакше може постати део светске него европске књижевности, иако по својим одликама, вредности и трајању обема већ припада.

Традиционално питање канона у савременом добу постало је контроверзно пре свега због отпора савремене теорије према појмовима *репрезентативности* и књижевне *вредности*. Речима Џанга Лонгшија (Zhang Longxi), „[о]дрицање вредносног суда и одбијање сваког хијерархијског односа типично су постмодерни, а одбијање вишег, естетског ужитка такође је значило одбијање канона као вишег, ‘монументализованог’ дела“ (Zhang 2016: 124).<sup>80</sup> Постколонијална критика у канону је видела израз колонијалне моћи (Zhang 2016: 125), а савремени покрет светске књижевности „велику прилику за проучаваоце различитих светских књижевних традиција, поготово не-западних и до сада занемарених и превиђаних

---

<sup>78</sup> У оригиналу: „Europe’ is in itself as far as its literature is concerned already a limited concept and restricted to a few ‘major’ modern literatures“.

<sup>79</sup> У оригиналу: „If anything, the ‘provincializing’ of Europe (...) in the ‘new’ world literature has only led to an even growing marginalization (...) of Europe's minor literatures“.

<sup>80</sup> У оригиналу: „Refusal of value judgment and rejection of any hierarchical relationships are typically postmodern, and rejection of the higher, aesthetic pleasure also meant rejection of canon as higher, ‘monumentalized’ work“.

‘малих’ традиција, да представе своја најбоља дела глобалној публици“ (Zhang 2016: 122).<sup>81</sup> Дамрошева утицајна дефиниција светске књижевности често се тумачи у духу негације канонских вредности, иако аутор експлицитно наглашава како се нова методологија читања подједнако добро може применити и на „утврђене класике и на нова открића“ (Damrosch 2003: 5).<sup>82</sup> Када тврди како „светска књижевност није бескрајни, несагледиви канон дела, већ радије начин циркулације и читања“ (Damrosch 2003: 5 – курзив је наш),<sup>83</sup> Дамрош се заправо дистанцира од Моретијевог схватања светске књижевности као суме књижевних дела из читавог света (Moretti 2013: 161). Дамрошево разумевање светске књижевности показује више сличности, него разлика са Џанговим упозорењем како „[с]ветска књижевност није и не може бити конгломерат књига које стицајем околности циркулишу међународним тржиштем“ (Zhang 2016: 123).<sup>84</sup> Две дефиниције светске књижевности, као „начина циркулације и читања“ (Damrosch 2003: 5)<sup>85</sup> и „обједињеног корпуса канонских дела из светских књижевних традиција“ (Zhang 2016: 123),<sup>86</sup> не искључују једна другу.

#### *Модернистички роман и витешки идеал: методологија тумачења*

Модернистички романи попут *Дневника о Чарнојевићу* (1921), *Проклете авлије* (1954), *Баште, пепела* (1965), *Уликса* (1922), *Чаробног брега* (1924) или *Мајстора и Маргарите* (1940/1966) тематизују витештво на врло дискретан начин. Витешки идеал назире се у модернистичком роману у траговима, фрагментима,

---

<sup>81</sup> У оригиналу: „a great opportunity for scholars of the world’s various literary traditions, particularly non-Western and hitherto neglected and overlooked ‘minor’ traditions, to introduce the best of their works to a global audience“.

<sup>82</sup> У оригиналу: „established classics and new discoveries alike“ (Damrosch 2003: 5). Иако сматра да се „морамо опирати хегемонији хиперканона“, Дамрош три године касније признаје хиперканонским текстовима високу књижевну вредност јер „писци улазе у хиперканон само када су заиста узбудљиви за читање и дискусију у веома разноврсним контекстима“ (Damrosch 2006: 50). У оригиналу: „We should resist the hegemony of the hypercanon“; „writers enter the hypercanon only when they really are exciting to read and talk about in a wide variety of contexts“.

<sup>83</sup> У оригиналу: „world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading“.

<sup>84</sup> У оригиналу: „World literature is not and cannot be the conglomeration of books that happen to circulate widely in the international book market“.

<sup>85</sup> У оригиналу: „a mode of circulation and of reading“.

<sup>86</sup> Упоредити: „Светска књижевност је обједињен корпус канонских дела из светских књижевних традиција“ (Zhang 2016: 123). У оригиналу: „World literature is the integrated body of canonical works of the world’s literary traditions.“

одбаченим плановима или накнадним реминисценцијама писаца. Стиче се утисак како романескна логика, готово против воље аутора, усмерава нарацију ка високом идеалу племенитости развијеног и позног средњег века. Рекло би се да однос између модернистичког романа и идеала витештва у том погледу прати логику духовноисторијских и књижевноисторијских промена, која је увек у нечему хегелијанска. Речима из Хегеловог предавања о крају романтичне форме уметности:

Дух само дотле ради на предметима докле се у њима још налази нешто тајно, нешто нејасно. Докле год је градиво још идентично са нама, ствар тако стоји. Али ако је уметност она суштинска схватања света која се налазе у њеноме појму (...) учинила јасним са свих страна, она се тада ослободила те садржине (...) те права потреба да се она поново прихвати буди се само када човек осети потребу да се окрене *против* досад једино важеће садржине; тако је, на пример, у Грчкој Аристофан устао против свога времена, Луцијан против целокупне грчке прошлости, а Ариосто и Сервантес почели су крајем средњег века да се у Италији и Шпанији окрећу против витештва (Естетика II, 303)<sup>87</sup>

Недовољно развијена свест о сопственом предмету или сопственим изворима постаје у Хегеловом тумачењу *spiritus movens* уметничке делатности. „Дух“ може у потпуности сагледати и представити изворе своје инспирације тек пошто се од њих удаљио, када ти извори више нису саставни део идентитета једне уметничке епохе. Хегел, између осталог, бира пример Ариостовог и Сервантесовог односа према витештву да би илустровао своје закључке. Хегелове речи могу се, међутим, подједнако добро применити на однос модернистичког романа према витешком идеалу. Писци попут Томаса Мана или Милоша Црњанског тек су при крају модернистичке епохе почели експлицитно пародирати витешке идеале, који су до тада највећим делом несвесно или прикривено обликовали њихову поетику.

---

<sup>87</sup> У оригиналу: „Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, solange noch ein Geheimnis, Nichtoffenbares darin ist. Dies ist der Fall, solange der Stoff noch identisch mit uns ist. Hat nun aber die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen, die in ihrem Begriffe liegen (...) nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen (...) Gehalt losgeworden, und das wahrhafte Bedürfnis, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich *gegen* den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren; wie in Griechenland Aristophanes z. B. sich gegen seine Gegenwart und Lukian sich gegen die gesamte griechische Vergangenheit erhob und in Italien und Spanien, beim scheidenden Mittelalter, Ariosto und Cervantes sich gegen das Rittertum zu wenden anfangen.“ (Ästhetik II, 234)

Током XX века Хегелов „апсолутни дух“ заменила је критика дискурса истине, која се од психоанализе до постструктурализма и даље тражи у нехотичним значењима, али све више подлеже сопственим апоријама. Постструктуралистичке дилеме нису, међутим, дуго могле задовољити критичке духове који су сматрали да „[т]умачење метода (...) не може заменити методу тумачења“ (Grubašić 2006: 403). Данас, више него икада пре, поставља се питање у ком облику уопште можемо говорити о хегелијанској *целини* једне епохе или појаве и настојати да формулишемо *истините* судове о предмету нашег тумачења. Неку врсту, на први поглед збуњеног и хаотичног, одговора пружа „методски еклектицизам“ савремене хуманистике (Grubašić 2006: 401–408), који се можда најбоље може изразити чувеном Фајерабендовом максимом „све може“.<sup>88</sup> У пракси, додуше, методолошка либералност најчешће резултује *конфликтном* тумачења, која настављају да се надмећу за право на *целу истину* (Jerkov 2010: 61). Уместо узалудног инсистирања на коначним одговорима, Александар Јерков отуда предлаже друго решење – „[д]е/конституционално читање, које проверава саморазумљивост општег става и сопственог становишта и којем је важно не само да изгради један *заокружен суд* већ и да разоткрије оно што му противречи и што га самооспорава или маргинализује“ (Jerkov 2010: 31 – курзив је наш). Јерков се заправо повлачи корак уназад, у бесконачан *процес тумачења*, које не претендује на истините или неистините *резултате*. Треће решење назире се у Моретијевом усмеравању покрета светске књижевности ка научним – компјутерским или статистичким – анализама целокупних књижевних жанрова, епоха и традиција (Moretti 2005; Allison et al. 2011).

Четврто решење отвара се, према нашем мишљењу, у осавремењивању и превредновању појма *екстензије* у тумачењу књижевности. Хирш (E. D. Hirsch) је средином осамдесетих година покушао да реинтерпретира разлику између оригиналног, фиксног, самодовољног *значења* и историјског *значаја* вербалних творевина, коју је повукао у својим раним радовима (Hirsch 1984: 204–205). Амерички критичар увидео је заправо „земљу значења изван прошле и садашње

---

<sup>88</sup> Фајерабендово „анархистичко“ методолошко начело Марио Сушко преводи реченицом „све је могуће“ (Feuerabend 1987: 15), која, према нашем мишљењу, не преноси добро смисао оригинала „anything goes“ (Feuerabend 1993: 14).

људске свести – земљу будућности“ (Hirsch 1984: 202).<sup>89</sup> Таквим значењима, сматрао је Хирш, „можда никада нико није посветио пажњу, укључујући аутора“ (Hirsch 1984: 203),<sup>90</sup> али су ипак представљала легитиман *продужетак* оригиналног говорног чина. Хирш повлачи аналогију са „познатим логичким концептом ‘екстензије’ појма, под којим се мисли на све појединачне инстанце – прошле, садашње или будуће – које појам подразумева“ (Hirsch 1984: 207).<sup>91</sup> Према Хиршу, „сва аутентична будућа *испуњења* историјске *намере* текста би конституисала његову екстензију“ (Hirsch 1984: 207 – курзив је наш).<sup>92</sup> Хирш признаје како би „таква екстензија била потенцијално бесконачна“ (Hirsch 1984: 207),<sup>93</sup> али је убрзо сужава на објашњавање или „егземплификацију“ изворног значења (Hirsch 1984: 215).<sup>94</sup> Хиршу је, другим речима, још увек стало до „истине интерпретације“ (Hirsch 1984: 219),<sup>95</sup> која подразумева да „одговорни тумачи могу прилагодити старе концепте новим веровањима, све док је то прилагођавање у духу историјске говорне намере и није сувише удаљена од ње по природи“ (Hirsch 1984: 223).<sup>96</sup>

Тумачење књижевности у пракси се још увек претежно одвија у оквирима Хиршових пропозиција. Тумачења у овој докторској дисертацији у том погледу нису изузетак, премда развијају појам *екстензије* у смеру кога су се прибојавали Хиршови критичари. Две године по објављивању Хиршовог чланка, Батерсби (James L. Battersby) и Фелан (James Phelan) изражавају бојазан како проширивање концепта значења екстензијом, метафорички казано, „ненамерно приморава Хирша да се, како време пролази, одрекне сваког супстанцијалног концепта фиксног

---

<sup>89</sup> У оригиналу: „there is a land of meanings beyond past and present human consciousness-the land of the future“.

<sup>90</sup> У оригиналу: „In the case of verbal meanings, certain of these ‘unseen’ aspects may never have been attended to by anybody, including the author.“

<sup>91</sup> У оригиналу: „The problem raised here closely resembles the familiar logical notion of the ‘extension’ of a concept, by which is meant all the individual instances-past, present, and future-that are subsumed under the concept.“

<sup>92</sup> У оригиналу: „all genuine future fulfillments of a historical textual intention would constitute its extension“.

<sup>93</sup> У оригиналу: „Such an extension of a text would be potentially unlimited“.

<sup>94</sup> Хиршовом терминологијом, „једини аспект апликације који припада значењу јесте егземплификација“ (Hirsch 1984: 215). У оригиналу: „the only aspect of application that belongs to meaning is exemplification“.

<sup>95</sup> У оригиналу: „truth of interpretation“.

<sup>96</sup> У оригиналу: „responsible interpreters can adjust old concepts to new beliefs, so long as the adjustment is in the spirit of the historical speech-intention and is not greatly distant in character“.



значења“ (Battersby, Phelan 1986: 610).<sup>97</sup> Готово пола века после Хиршове теорије значења, рекло би се да је *радикална слобода* интерпретације једини пут који нам заиста преостаје уколико желимо да одемо корак даље од постструктуралистичких дилема и очувамо традицију хуманистике. Наша тумачења свесно се, имајући у виду превасходно истраживачки карактер докторског рада, нису осмелила на овај корак. Тумачења одабраних модернистичких романа преиспитују границе Хиршовог *испуњавања* претпостављене интенције текста, али још увек нису „сувише удаљена од ње по природи“ (Hirsch 1984: 223).<sup>98</sup> Могли бисмо, са свешћу о изазовности Хегеловог завештања, говорити о *надоградњи* или *реконструкцији* имплицитних значења текста у *замишљену целину*, која елементима витештва у модернистичком роману обезбеђује већу видљивост и препознатљивост. Истраживање значаја витешког идеала за модернистички роман раслојава се у три међусобно повезане интерпретативне стратегије, које донекле кореспондирају са традиционалном тријадом аутора, дела и читаоца. У првом и трећем поглављу *метафорологија* романа заузима место онтологије, у другом и четвртном поглављу *модална филологија* замењује филологију утицаја, док у трећем и шестом поглављу *екстензивним читањем* настојимо да превладамо разлику између читања текста и контекста.

Ханс Блуменберг изворно је *Парадигме за метафорологију* (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1960) наменио рехабилитацији метафоре као средства филозофског сазнања. Блуменберг је, за разлику од античких мислилаца, настојао да покаже реторичку „моћ убеђивања као ‘квалитет’ саме истине“ (Blumenberg 1998: 9).<sup>99</sup> Филозофске метафоре велике семантичке носивости, попут метафоре светлости, приморавају нас да „изнова промислимо везу између логоса и имагинације“ (Blumenberg 1998: 11).<sup>100</sup> Метафорологија заправо проучава „храброст“ („Mut“) ума да се суочи са питањима која не може да реши (Blumenberg 1998: 13; Savage 2010: 145). Када није у стању да формулише појмове и онтолошке истине, објашњава Роберт Севиц (Robert Savage), ум производи метафоре и конјектуре (Savage 2010: 145). Ове „метафизичке конјектуре су истовремено

---

<sup>97</sup> У оригиналу: „unwittingly commits Hirsch to giving up any substantial notion of fixed meaning over time“.

<sup>98</sup> У оригиналу: „greatly distant in character“.

<sup>99</sup> У оригиналу: „die Überzeugungskraft als eine ‘Qualität’ der Wahrheit selbst“.

<sup>100</sup> У оригиналу: „das Verhältnis von Phantasie und Logos neu zu durchdenken“.

неосноване, будући да не могу бити верификоване или фалсификоване, и оснивајуће, будући да отварају могућности за осмишљавање појава које би иначе биле бесмислене“ (Savage 2010: 144).<sup>101</sup> Блуменберг је стога „схватао метафорологију као концепцију конкурентну фундаменталној онтологији“ (Savage 2010: 139).<sup>102</sup> Блуменберга занима несвесна, нехотична употреба метафора у филозофији, будући да „мисаоно ‘откриће’ аутентичне снаге метафорике обезвређује накнадно створене метафоре као предмет историјске метафорологије“ (Blumenberg 1998: 10).<sup>103</sup> Могло би се казати како нова форма Блуменбергове историографије проучава „‘културно подсвесно’ коме текстови невољно дају израза“ (Savage 2010: 144).<sup>104</sup>

Блуменбергова *метафорологија* лакше се може повезати са тумачењем књижевних, него филозофских текстова. Хејерик (Koenraad Heuerick) на том трагу замишља „метафорологију романа“, посвећену историјском развоју метафора којима различити романи описују сами себе (Heuerick 2006: 204).<sup>105</sup> „У извесном смислу“, сматра Хејерик, „могло би се казати да метафоре представљају за роман оно што роман представља за људски живот: покушај да се обнови изгубљени или недоступни тоталитет“ (Heuerick 2006: 210).<sup>106</sup> Отворена за удео имагинације у сазнајном процесу и усмерена на „подсвесне“ аспекте културе, метафорологија витештва у модернистичком роману налази се на сличном задатку. Она покушава да „обнови изгубљени или недоступни тоталитет“ (Heuerick 2006: 210)<sup>107</sup> витешке етике и естетике, који се назире у темељима модернистичке епохе. Такав тоталитет може се реконструисати само у облику блуменберговске *метафоре* или *конјектуре* о смислу модернистичке поетике. Стварање ове метафоре представља основни циљ наше докторске дисертације, који остаје у дослуху са „оригиналним“ интенцијама романа XX века.

---

<sup>101</sup> У оригиналу: „These metaphysical conjectures are at once unfounded, since they cannot be verified or falsified, and founding, since they disclose possibilities for making sense of what would otherwise have been senseless.“

<sup>102</sup> У оригиналу: „Blumenberg grasped metaphorology as a rival conception to fundamental ontology“.

<sup>103</sup> У оригиналу: „daß die *reflektierende* ‘Entdeckung’ der autenthischen Potenz der Metaphorik die daraufhin produzierten Metaphern als Objekte einer historischen Metaphorologie entwertet“.

<sup>104</sup> У оригиналу: „the ‘cultural subconscious’ to which they [texts] give involuntary expression“.

<sup>105</sup> У оригиналу: „*metaphorology* of the novel“.

<sup>106</sup> У оригиналу: „In a certain sense, one could say that the metaphors are to the novel what the novel is to human life: an attempt to restore a lost or inaccessible totality“.

<sup>107</sup> У оригиналу: „to restore a lost or inaccessible totality“.

Специфичан положај витешког идеала у модернистичком роману најјасније се може сагледати из угла савремене филологије. У пост-модерном и пост-колонијалном добу тумачи су покушавали да осмисле различите облике дисциплине коју је Мишел Ворен (Michelle R. Warren) назвала пост-филологијом (Warren 2011: 19–20). Воренова скреће пажњу на новија медијевистичка истраживања која су разоткрила *фиктивност* стандардизованог и целовитог старог француског језика (Warren 2011: 28).<sup>108</sup> Језичка хибридноста старих докумената супротставља се прокламованој моногосији стандардног језика, а традиционална потрага за „најбољим“ или „најпоузданијим“ извором губи на актуелности (Warren 2011: 28). Реконструкција *културне историје* дела заузела је место реконструкције оригиналног рукописа (Warren 2011: 27). Из пост-филолошке перспективе, сви извори представљају легитиман културни артефакт, без обзира на њихову старост, аутентичност или потпуност. Мартин Ајзнер (Martin G. Eisner) је истакао како је са сваким наредним издањем или променом медија дело семантички све богатије, а да су његове поетичке одлике све видљивије. Књижевни критичари, Ајзнеровим речима, „могу искористити *модалитете опстанка* једног дела да би интерпретирали његову форму и *потенцијална значења*“ (Eisner 2011: [12–15] – курзив је наш).<sup>109</sup> Ајзнерови „модалитети опстанка“ књижевног дела могу се упоредити са Хиршовим концептом *екстензије* оригиналног значења текста. Потенцијални извори и „потенцијална значења“ на тај начин постепено потискују стару идеју о јединствености и поузданости филолошких извора. Чак се и „радикални“ филолози слажу како су филолошки извори по дефиницији непоуздани (Lernout 1995: 38). Рекло би се да у савременим филолошким студијама више „нема извесности, само вероватноће“ (Lernout 1995: 38).<sup>110</sup>

*Модална филологија* модернистичког витештва надовезује се на савремена истраживања *потенцијалних* и *мултипликованих* извора књижевног дела. Модална филологија систематизује расуте трагове и тумачи особену генезу витешког идеала у модернистичком роману. Витешки идеал тешко би се могао назвати *утицајем* из перспективе традиционалне филологије. Утицај витешког идеала на одабране

---

<sup>108</sup> Већина теорија о моногосији заснивала се на деветнаестовековним редакцијама Гастона Париса (Gaston Paris), који је језик оригинала ускладио са модерном нормом (Warren 2011: 28).

<sup>109</sup> У оригиналу: „literary critics can use the modalities of a given work’s survival to interpret the work’s form and potential meanings“.

<sup>110</sup> У оригиналу: „No certainty then, just probabilities.“

модернистичке романе најчешће није био производ *непосредне* лектире аутора, који одлучује да додели привилеговано место *једној* традицији. Процес уобличавања витешке идеологије модернизма одвијао се у сенци модернистичких дебата са античким или нововековним наслеђем, готово мимо воље самих аутора. Отуда се обриси витешког идеала у роману XX века превасходно могу препознати у *посредним* утицајима и *потенцијалним* изворима. Витештво је у неку руку представљало *услов могућности* модернистичког система вредности, метафорички израз једне епохе у настајању, која још увек није била довољно свесна сопствених претпоставки. Истраживање положаја витешког идеала у модернистичком роману из тог разлога представља велики изазов за дисциплину традиционално посвећену прошлости попут филологије.<sup>111</sup>

Мишел Ворен је веровала како филологија „на најопштијем плану може поспешити размену између материјалне културе и културних студија“ (Warren 2011: 36),<sup>112</sup> док је Ајзнер филологији наменио задатак да „премости јаз између спољашњих и унутрашњих или хисторицистичких и формалистичких *читања*“ (Eisner 2011: [5] – курзив је наш).<sup>113</sup> Тумачење модернистичког витештва на сличан начин покушава да премости дихотомије између текстуалног и контекстуалног, помног и културолошког *читања*. Праксе читања у XXI веку, попут *репаративног читања* (*reparative reading*) Еве Кософски Сеџвик (Sedgwick 2003: 144–151), *читања на даљину* (*distant reading*) Франка Моретија (Moretti 2013: 162) или различитих облика *читања површине* (*surface reading*) у прегледу Беста и Маркусове (Best, Marcus 2009: 9–13), тежиште углавном премештају на „ванкњижевне“ или „научне“ аспекте читалачке рецепције. *Репаративно читање* књижевности Еве Кософски Сеџвик треба да зацели неурозе савременог човека и побуди наду у друштвене промене (Sedgwick 2003: 144–151). Моретијево *читање на даљину* фокусира се на проучавање „туђих истраживања, без иједног јединог *непосредног читања текста*“ (Moretti 2013: 162 – курзив је наш),<sup>114</sup> док Бест и

---

<sup>111</sup> Упоредити, на пример, Холкистов став да културе „у тренутку своје пропасти, оживљавају као предмет филологије“ (Holquist 2011: 269). У оригиналу: „at the moment of their decline, they [cultures] come alive as philological subjects“.

<sup>112</sup> У оригиналу: „can aspire to perform transactional relationships between material culture and cultural studies at large“.

<sup>113</sup> У оригиналу: „bridge the gap between external and internal or historicist and formalist readings“.

<sup>114</sup> У оригиналу: „other people’s research, without a single direct textual reading“.

Маркусова у своје *читање површине* укључују дисциплине попут историје књиге или когнитивних студија књижевности (Best, Marcus 2009: 9). Дамрошев начин читања светске књижевности (Damrosch 2003) и Џангов повратак на концепт књижевне вредности (Zhang 2016) ипак уливају наду да се стара разлика између „спољашњег“ и „унутрашњег“ приступа књижевности може ублажити.

*Екстензивно читање* представља покушај да се значење *текста* у Хиршовом смислу *употпуни* и *прошири* екскурсима у културни, књижевни, политички или филозофски *контекст*.<sup>115</sup> Финесе са културноисторијске размеђе епоха средњег века и ренесансе нису увек биле познате модернистичким писцима, али то не спречава читаоца да у неку руку настави или доврши посао аутора. Писац не може сагледати сва потенцијална значења и књижевноисторијске особености својих дела, па самим тим не мора бити ни њихов најпозванији тумач. Читалац има право да конструише сопствени наратив, који би се надовезао на недовољно јасна или недоречена места из књижевног дела, уколико сматра да она могу бити од посебног поетичког значаја. Читалац модернистичких романа у том процесу учи да разликује елементе средњовековног витештва од елемената сродних традиција, које су писци најчешће употребљавали заједно и без опсежних објашњења. Сваки покушај класификације, периодизације или једноставно препознавања елемената идеала витештва у модернистичком роману отуда се непрекидно мора позивати на разнородне области, од историје феудализма до историје мачева. Екстензивно читање модернистичког романа ипак нема толико за циљ контекстуализацију витештва, колико тумачење логике модернистичке имагинације. Наше читање контекста далеко мање подсећа на пропедеутичке коментаре, какви се могу наћи у приручницима о ремек-делима XX века, него на легитимну *надogradњу* потенцијалних значења романа. Екстензивно читање тако прелази са *метафоролошке* и *филолошке* на *културолошку* реконструкцију замишљене целине модернистичког витештва. Наша дисертација подједнако се, другим речима, односи на метафоричко значење, генезу и културну историју витешког идеала у роману XX века.

---

<sup>115</sup> Термин *екстензивно читање*, у сасвим другачијем значењу, користи се у методици наставе страних језика, од почетка XX века (Day, Bumford 1998: 5). Екстензивно читање у педагогији означава прегледање великог броја лакших текстова на страном језику ради унапређивања језичких компетенција (Day, Bumford 1998: 5–8).

Можда и најважнија сличност између идеала витештва и модернистичког романа може се, према нашем мишљењу, препознати у настојању да се побољша, оплемени и, у извесном смислу те речи, „искупи“ баналност свакодневног живота. Без обзира на то што, речима Јохана Хојзинге, „[с]вако доба тежи за неким лепшим светом“ (Хојзинга 1974: 39), витешки идеал издваја се по своме значају за онтологију модернистичког романа.

Према аутору чувене *Критике свакидашњег живота* (*Critique de la vie quotidienne*) из 1958. године, свакодневни живот и модерност налазе се у суштински противречном односу. „Умјетност и филозофија у савременом периоду“, речима Анрија Лефевра (Henri Lefebvre), „приближили су се (...) свакидашњем животу, али да би га *дискредитирали*, под изликом да му дају нову резонанцију“ (Lefebvre 1988: 112). Десет година касније, Лефевр тумачи однос између свакодневног живота и модерности као неку врсту двоструке игре међусобног сакривања и откривања (Lefebvre 1971: 24). Категорија свакодневног, речима француског социолога, представља све оно што је „скромно и чврсто, што се узима здраво за готово“, те стога остаје „без датума и (наизглед) безначајно“ (Lefebvre 1971: 24).<sup>116</sup> Појам модерног, с друге стране, претпоставља „нешто ново, бриљантно, парадоксално и носи обележје технике и светскости; модерно је (наизглед) смело и транзитивно, обзнањује своје иницијативе, те је стога уважено“ (Lefebvre 1971: 24).<sup>117</sup> Свакодневно и модерно односе се попут „скупа безначајности“ и „скупа знакова којима наше друштво изражава и оправдава себе“, попут фактицитета и идеологије (Lefebvre 1971: 24).<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> У оригиналу: „The quotidian is what is humble and solid, what is taken for granted (...) thus it is undated and (apparently) insignificant“.

<sup>117</sup> У оригиналу: „This word [the modern] stands for what is novel, brilliant, paradoxical and bears the imprint of technicality and worldliness; it is (apparently) daring and transitory, proclaims its initiative and is acclaimed for it“.

<sup>118</sup> Упоредити: „Свакодневни живот, скуп безначајности уједињених у овом појму, одговара и кореспондира са модерношћу, скупом знакова којима наше друштво изражава и оправдава себе, који чини део његове идеологије“. У оригиналу: „Everyday life, a compound of insignificances united in this concept, responds and corresponds to modernity, a compound of signs by which our society expresses and justifies itself and which forms part of its ideology“ (Lefebvre 1971: 24).

Премда главни интерес Лефеврових истраживања лежи у заснивању социологије или филозофије свакодневног живота, студија *Свакодневни живот у модерном свету* (*La vie quotidienne dans le monde moderne*) почиње разматрањем односа модернистичког романа према свакодневици. Наратив Џојсовог *Уликса*, према Лефевровом мишљењу, „*спасава*, једно за другим, свако лице свакодневице из анонимности“ (Lefebvre 1971: 2 – курзив је наш).<sup>119</sup> Француски социолог истовремено је свестан да искупљење свакодневице у Џојсовом роману долази по највишој могућој цени. Џојсов „инвентар свакодневног живота“, у складу са закључцима из Лефеврове *Критике*, „подразумева *негацију свакодневног живота* кроз снове, слике и симболе, чак и када таква негација претпоставља извесну дозу ироније према тим симболима и сликама“ (Lefebvre 1971: 3 – курзив је наш).<sup>120</sup> Свакодневни живот преображава се, другим речима, језичким и књижевним средствима (Lefebvre 1971: 7).

Лефеврови закључци уклапају се у савремену критичку слику односа модерне уметности и књижевности према свакодневном животу. Савремени историчари и социолози свакодневног живота, попут Бена Хајмора (Ben Highmore), уочили су „нелагодан однос са свакодневним животом“ у читавој модерној западној уметности (Highmore 2002: 24).<sup>121</sup> Уметнички правци попут импресионизма, кубизма или поп-арта увелико се користе елементима и артефактима свакодневног живота, али „у крајњем исходу врше неку врсту трансцендирања свакодневног“ (Highmore 2002: 24).<sup>122</sup> Хајмор с разлогом сумња да ли се и „добро познати примери модерности, који евоцирају херојство у срцу свакодневице, заправо повлаче пред свакодневношћу свакодневног“ (Highmore 2002: 15).<sup>123</sup> Међу те „добро познате примере модерности, који евоцирају херојство у срцу свакодневице“ аутор урачунава песничко дело Шарла Бодлера, али би се исти суд без двоумљења могао применити и на модернистичке романе попут

---

<sup>119</sup> У оригиналу: „Joyce’s narrative rescues, one after the other, each facet of the quotidian from anonymity“.

<sup>120</sup> У оригиналу: „the inventory of everyday life implies the negation of everyday life through dreams, images and symbols even if such a negation presupposes a certain amount of irony towards symbol and imagery“.

<sup>121</sup> У оригиналу: „an uneasy relation with everyday life“.

<sup>122</sup> У оригиналу: „ultimately perform some kind of transcendence of the everyday“.

<sup>123</sup> У оригиналу: „Perhaps then those well-known accounts of modernity, which evoke a heroism at the heart of the everyday, effectively shy away from the everydayness of the everyday (for instance Baudelaire 1964).“

Џојсовог *Уликса*. Свакодневни живот представљао је тек прву станицу „трагичк[е] потраг[е] модернизма за [аутентичним] животом“ (Јерков 1999: 193), која се у роману XX века извргла у „духовнопоетичко питање како представити то што је непредстављиво, одсутну трансценденцију, напосматран *одсутни живот*“ (Јерков 1999: 193 – курзив је наш). Главно питање модернистичког романа, Јерковљевим речима, отуда „више није има ли живота после смрти, већ има ли живота пре ње“ (Јерков 1999: 193).

Специфичност модернистичког романа у односу на роман претходних епоха, барем ако је судити по савременој теорији жанра, састоји се у тематизовању и преиспитивању аутентичности саме „[п]отраг[е] за аутентичним животом“ (Јерков 1999: 194).<sup>124</sup> У (ауто)поетичком амбијенту романа XX века, сматра Јерков,

[н]осталгија за „племенитом“ аутентичношћу живота само је сенка једног бившег друштвеног идеала која се више не може обликовати приповедањем. Модерни облици приповедања захтевају отиске интима, унутрашњи „материјал“ душе, а не племенитост и сјај општих вредности. (Јерков 1999: 193)

Савремена теорија романа углавном подразумева да се у епоси модернизма више не може говорити о потрази/носталгији/потреби за *племенитим* животом, па ни о *племенитости* саме модернистичке потраге/носталгије/потребе за животом. У расправу о онтологији модернистичког романа наша дисертација покушава да поврати управо „племенитост и сјај општих вредности“ и да те вредности повеже са средњовековним идеалима витештва. Ничеанска „сенка једног бившег друштвеног идеала“ протегла се, према нашем мишљењу, преко читаве модернистичке епохе. Наводно „племенита“ или „витешка“ по своме циљу и по својој природи, потрага модерниста за смислом битка трајала је све до коначног тријумфа „баналности“ свакодневног живота у постмодерном добу.

Постмодерна афирмација *свакодневности* свакодневног живота одвијала се у фазама, које се могу реконструисати на основу Лефеврових и Голдстајнових радова. Почетком двадесетог века посматрали смо, Лефевровим речима, „искрсавање свакодневног живота, откривање његових скривених могућности“

---

<sup>124</sup> „Потрага за аутентичним животом у модернизму“, Јерковљевим речима, „на крају постаје аутентична потрага за одсутним животом“ (Јерков 1999: 194).



(Lefebvre 1971: 11),<sup>125</sup> које су се испољавале у неисцрпним језичким и књижевним експериментима (Lefebvre 1971: 5). Писац француског новог романа, за разлику од својих модернистичких претходника, „демаскира, открива, раскрива“ свакодневни живот, који „постаје све мање и мање подношљив, све мање и мање занимљив“ (Lefebvre 1971: 11).<sup>126</sup> Лефевр, не без чуђења, примећује како „аутор ипак успева да створи интересовање за ову неподношљиву монотоност простим разговором о њој, писањем, књижевношћу“ (Lefebvre 1971: 11).<sup>127</sup> Писци шездесетих и седамдесетих година ослободили су свакодневни живот метафизичких и књижевних конотација, али је тек осамдесетих година постмодерни човек схватио како сама „баналност може да ослобађа“ (Goldstein 1989: 348). Речима Ричарда Голдстајна (Richard Goldstein), „циљ банализма“ осамдесетих година „није иронија – то је отелотворење обичног“ (Goldstein 1989: 354). Баналност сада стоји „у служби смањења личности, то ће рећи опсесије која организује личност“ (Goldstein 1989: 351), доприноси „ослобађању од разлика“ (Goldstein 1989: 352) испуњава нашу потребу за, макар и гротескном, ведрином (Goldstein 1989: 354). Савремени човек открио је „[п]уноћ[у] у празнини“ (Goldstein 1989: 357) свакодневног постојања.

### *Постмодерна или крај витештва*

Постмодерна суштински представља *доба после витештва* или, речено без призвука позитивних или негативних вредносних предрасуда, доба у коме је витештво изгубило своју онтолошку позицију. У новом поетичком и друштвеном окружењу није било сувише места за елитне, езотеричне и спектакуларне витешке идеале. Волфганг Велш (Wolfgang Iser) тумачи прелаз ка постмодерном добу „са становишта саморазумљивости, експанзије и тривијализације“ (Велш 2000: 212). Оно што је у модерни XX века, Велшовим речима, „било *езотерично* и *елитно* сада је постало *егзотерично* и *популарно*“, а „[о]но што је у модерни било култ и ритуал, у постмодерни је прешло у свакодневицу и обичај“ (Велш 2000: 216 –

---

<sup>125</sup> У оригиналу: „At one end of this skyline dominated by important works we observed the emergence of everyday life, the revelation of its hidden possibilities“.

<sup>126</sup> У оригиналу: „Now the writer unmasks, discovers, unveils; everyday life becomes less and less bearable less and less interesting“.

<sup>127</sup> У оригиналу: „yet the author manages to create an interest in this intolerable tediousness simply by telling it, by writing, by literature“.

курзив је наш). Једном речју, „[с]пектакуларна модерна је постмодерно постала нормалност“ (Велш 2000: 216 – курзив је наш). Иако пре свега циљају на реализацију уметничког пројекта двадесетовековне модерне у постмодерној стварности,<sup>128</sup> Велшови закључци подједнако добро описују лиотаровско „опуштање“ (Lyotard 1988: 233) или „тренутак одмора“ (Lyotard 1990: 9) од модернистичких напетости и чежњи у постмодерном добу. Велшово тумачење *Наше постмодерне модерне (Unsere postmoderne Moderne)* подразумева, осим тога, специфичан поглед на трајање *модерног* и дијалектичку природу *краја* модерног доба.

Велш успоставља терминолошку разлику између такозване нововековне модерне, модерне XX века и постмодерне. Нововековна модерна залаже се, према Велшу, за идеале рационалности, сингуларности и универзалности истине, чак и када критикује идеју научног прогреса (Велш 2000: 88). Велшовим речима, „[т]о се из основа мења са 20. веком“, када плуралитет и партикуларитет постају доминантни у науци и уметности (Велш 2000: 88). Такве модернистичке идеје ушле су у постмодерном добу у све области културе и живота (Велш 2000: 93). Велшову поделу компликују различите тенденције унутар саме модерне XX века, којој се час приписује претерана униформност, час претерано диференцирање (Велш 2000: 63–64). Постмодерна се, отуда, доживљава или као „беда“ и „добробит диференцирања“ или као „беда“ и „добробит [нове] целине“ (Велш 2000: 65–68). Чињеница да „постоје многе ‘модерне’“ барем делимично објашњава зашто постоје „многе верзије ‘пост-модерне’“ (Велш 2000: 56).

Различите концепције постмодерног доба можда се више не могу представити другачије до у облику *постмодерног* каталога. Крајем седамдесетих година, Брајан Мекхејл (Brian McHale) већ је могао да разликује „постмодернизам Џона Барта, књижевност обнове; постмодернизам Чарлса Њумана, књижевност инфлаторне привреде; постмодернизам Жан-Франсоа Лиотара, опште стање знања у савременом информативном режиму; постмодернизам Ихаба Хасана, станица на путу духовног уједињења човечанства, итд“ (McHale 1989: 277). Списку се, Мекхејловим речима, може придружити „чак и Кермодеова конструкција

---

<sup>128</sup> Велш сматра како „[с]ве више у наше животне форме преводимо оно што је модерна уметност претходно увежбала као модел (то је, такође, део реализације авангардног програма превођења уметности у живот)“ (Велш 2000: 204–205).

постмодернизма, која је у ствари конструкција његовог ништења“ (McHale 1989: 277).<sup>129</sup> Почетком новог миленијума Линда Хачион (Linda Hutcheon) на ову листу додаје сам „Мекхејлов постмодернизам, са својом ‘онтолошком’ доминантом наспрам ‘епистемолошке’ доминанте модернизма“, али такође укључује „постмодернизам Фредрика Џејмсона, културну логику касног капитализма; постмодернизам Жана Бодријара, у коме симулакрум ликује над телом преминулог референта; Крокерову и Кукову (повезану) хиперреалну мрачну страну постмодернизма; Слотердијков постмодернизам цинизма или „просветљене лажне свести“; и књижевна ‘међу-земљишта’ постмодерног Алана Вајлда“ (Hutcheon 2002: 11).<sup>130</sup> Каталог у најмању руку можемо прикључити „парадоксални постмодернизам саучесништва и критике, рефлексивности и историчности“ саме Линде Хачион (Hutcheon 2002: 11)<sup>131</sup> и „постмодерну модерну“ Волфганга Велша.

Различите концепције постмодернизма производе заузврат сопствене верзије модернизма. Велш с разлогом подсећа како „[о]нај ко говори о постмодерни“ неизбежно „говори и о модерни“ (Велш 2000: 56). Модерна се у том погледу може представити и као „колебљиви супротни пол постмодерне“ (Велш 2000: 56). Постмодерне дискусије о крају филозофије (Sloterdijk 2008: 5), крају метафизике (Derrida 1976), крају уметности (Danto 1997: 21), крају историје (Fukujama 2002) или крају „велике приче“ (Lyotard 1988: 62) најчешће приписују модернизму прикривену склоност ка филозофији, метафизици и метанаративима или у њему препознају трагове старе вере у историјски прогрес друштва и уметности. Хипотеза о крају или слабљењу онтолошке парадигме *витештва* у постмодернистичком или постмодерном роману, на сличан начин, имплицира повлашћен онтолошки статус витештва у модернистичком или модерном роману.

---

<sup>129</sup> У оригиналу: „Thus, there is John Barth’s postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman’s postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard’s postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan’s postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode’s construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.“ (McHale 2004: 4)

<sup>130</sup> У оригиналу: „To this, we could add McHale’s postmodernism, with its ‘ontological’ dominant in reaction to the epistemological ‘dominant’ of modernism. But we should also include Fredric Jameson’s postmodernism, the cultural logic of late capitalism; Jean Baudrillard’s postmodernism, in which the simulacrum gloats over the body of the deceased referent; Kroker and Cook’s (related) hyperreal dark side of postmodernism; Sloterdijk’s postmodernism of cynicism or ‘enlightened false consciousness’; and Alan Wilde’s literary ‘middle grounds’ of the postmodern.“

<sup>131</sup> У оригиналу: „paradoxical postmodernism of complicity and critique, of reflexivity and historicity“.

И обрнуто. Наша теза о модернизму – или још смелија теза о целом модерном добу – као добу *витештва* претпоставља да ћемо пост-модернизам и пост-модерну замислити као епоху *после витештва*. Ако смо барем делимично успели да покажемо како се крај *модерног* може довести у везу са крајем *витештва*, сада нам предстоји да разјаснимо начин на који схватамо саму природу овог двоструког краја.

Опсесија *крајем* метафизике, историје, уметности или метаприче залази дубоко у двадесети, па и деветнаести век. Хегел је пре авангардиста и постмодерниста прогласио крај *уметности* и *историје* (Гадамер 1999: 41–42). Крај *метафизике* објавио је Огист Конт (Гадамер 1999: 42), да и не говоримо о „веза[ма] које постоје између резултата Ничеове и Хајдегерове мисли, на које се стално позивамо у расправама које се у последње време баве крајем модерне епохе и постмодернизмом“ (Vatimo 1991: 5). Крај *филозофије* убедљиво су образлагали Ниче и Хајдегер (Гадамер 1999: 42). Што се тиче распадања лиотаровске „велике приче“, фрагментарност наратива и критика идеологије рационализма представљају школске одлике модернистичких текстова (Hodel 2009: 26, 32). Све то потврђује како крај модерних вредности није наступио одједном, него је представљао *континуиран процес*. Читава модернистичка епоха у извесном смислу представља деценијама одлаган крај модерног доба, кога су кључни модернистички романописци попут Томаса Мана и филозофи попут Николаја Берђајева најављивали још двадесетих година прошлог века (Велш 2000: 68). Лиотаровим речима, „постмодернизам није модернизам на своме концу него у стању настанка, а то је стање *константно*“ (Lyotard 1990: 26 – курзив је наш). Истраживање *краја модерног* и *витешког* доба из тог разлога почиње тумачењем романа из прве половине XX века.

Постмодерна у Лиотаровом тумачењу није само постала „*дијелом* модерне“ (Lyotard 1990: 25–26 – курзив је наш), већ и врстом прикривеног *телоса* самог модернизма. Епоха модернизма се, сматра Лиотар, од почетка руководила „постмодерним“ начелом да „[с]ве што је наслијеђено па било и одјучер (...) морамо довести у сумњу“ (Lyotard 1990: 26). Лиотар у том смислу закључује како „[д]јело не може постати модерно ако прво није постмодерно“ (Lyotard 1990: 26). Дијалектику постмодерне Велш, на Лиотаровом трагу, тумачи „[м]отиви[ма] који

су одавно били ту – али у пригушеним формама, на споредним колосецима, расути и више скривени него наглашени“, али који „задобијају сада радикалност и постају детерминишући“ (Велш 2000: 93). Оно што је, Велшовим речима, у модерни ХХ века био „уметак“ у постмодерни „постаје матрица“ (Велш 2000: 93). Велш, за разлику од Лиотара, одатле извучи закључак како је „постмодерна, у ствари, радикална модерна овог века“ (Велш 2000: 95 – курзив је наш). Велшова „основна теза“ (Велш 2000: 95) заправо представља наличје лиотаровске дијалектике модернизма и постмодерне. Синтагма „постмодерна модерна“ може се с једнако права разумети у смислу суштинске *модерности наше постмодерне* и у смислу парадоксалне *постмодерности наше модерне*. Дијалектичка природа краја модерног доба, па и употреба самог термина *постмодерна*, подстиче недоумице ове врсте. Тумачи попут Франка Кермодеа, Џона Барта или Чарлса Њумана питали су се да ли постмодернизам заиста представља нову епоху или неку врсту наставка, последње етапе, па и неуспешног епигона модернизма (McHale 1989: 276–277), док је Агнес Хелер (Agnes Heller) у постмодерни препознала „рефлексију модерности о самој себи“ (Heller 1999: 4).<sup>132</sup>

Процесуална и дијалектичка природа краја модерног доба одразила се на положај витешког идеала у ХХ веку. Наклоност модерниста према идејама витештва не треба безрезервно изједначавати са претензијом на велике нарације и идеологије. Модернистички писци истовремено су се залагали за модерно и „постмодерно“, идеалистичко и свакодневно, „витешко“ и демократско начело. Када су писци попут Киша, Мана или Булгакова поредили и самеравали *обичне, свакодневне* јунаке са *вitezовима*, то је у најмању руку остављало амбивалентан утисак на читаоца. Модернистички писци осцилирали су између пародије свакодневног живота и очевидне излишности витешких норми и начела у модерном добу. Тензија између вредности грађанске свакодневице и витешких идеала протеклих векова била је очигледна и временом се разрешила на штету витештва. У модернистичком роману прикривено је почињао процес еманципације свакодневног битка, који се опирао свакој вредносној процени и тешко налазио заједнички језик са витешком етиком. Постмодерно доба „легитимизовало“ је свакодневни живот науштрб витешких идеала модерне епохе. Можемо се у том

---

<sup>132</sup> У оригиналу: „self-reflective consciousness of modernity itself“.

смислу спорити да ли прва фаза постмодернизма истински представља доба *после витештва* или последњу етапу *краја витештва*, али не можемо занемарити суштинску промену односа према витешком идеалу, која је наступила шездесетих и седамдесетих година XX века.

Хегел, у сваком случају, не би био задовољан закључком да витешка „романса нипошто није мртав жанр“ зато што се „њене флексибилне структуре без тешкоће могу прилагодити (адаптирати) различитим врстама савремене прозе“ (Berger 2004: 247).<sup>133</sup> Када је почетком XIX века говорио о крају уметности, немачки филозоф није порицао да ће се „уметност све више развијати и усавршавати“, али јесте сматрао како „њена форма не представља више највишу потребу духа“ (Естетика I, 105).<sup>134</sup> Филозофска „[м]исао и рефлексивна надмашили су лепу уметност“ (Естетика I, 11)<sup>135</sup> у погледу *истинитости*, а критички или *представљачки* однос према уметничком делу потиснуо непосредно естетско искуство:

С обзиром на све то уметност, у погледу своје највише намене, јесте и остаје за нас нешто што припада прошлости. С тим у вези она је изгубила такође праву истинитост и прави живот, и више је пренесена у наше *представљање*, а да би у стварности задржала своју ранију неопходност и у њој заузимала своје узвишеније место. (Естетика I, 12)<sup>136</sup>

Уметност више не пружа „задовољење духовних потреба које су народи ранијих времена у њој тражили и само у њој налазили“ (Естетика I, 12),<sup>137</sup> међу којима се свакако издваја потреба за *истином*. У познатом есеју „Извор уметничког

---

<sup>133</sup> У оригиналу: „romance is by no means a dead genre and (...) its flexible structures can be adapted without difficulty to various kinds of present fiction“.

<sup>134</sup> У оригиналу: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“ (Ästhetik I, 142) Цитат је преузет из увода у први део предавања из естетике (Естетика I, 93–106; Ästhetik I, 127–144).

<sup>135</sup> У оригиналу: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“ (Ästhetik I, 24) Овај и наредни Хегелови искази о крају уметности преузети су из првог одељка увода у предавања из естетике, под називом „Разграничење и обезбеђење естетике“ (Естетика I, 3–15). Упоредити поглавље „Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst“ у оригиналу (Ästhetik I, 13–29).

<sup>136</sup> У оригиналу: „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme.“ (Ästhetik I, 25).

<sup>137</sup> У оригиналу: „daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben“ (Ästhetik I, 24)

дела“ („Der Ursprung des Kunstwerkes“) Хајдегер у том смислу примећује како „Хегелов став остаје да важи“ све док се не одговори на питање „да ли је уметност још суштински и нужан начин на који се дешава *истина пресудна за наше историјско тубивствовање*“ (Хајдегер 2000: 58 – курзив је наш). Речима најбољег Хајдегеровог ученика, Ханса-Георга Гадамера, „Хегелово учење о прошлосном карактеру уметности не значи у првом реду да уметност више нема будућности, већ да је она у својој суштини увек већ прошла, макар и даље, ма докле, цветала“ (Гадамер 1999: 43). Уметност је, попут мита, престала бити скривени, нерелевантни извор једне епохе, „свеповезујућа истина у коју се сви разумеју“ (Гадамер 1999: 44). У новије време, Хегелова мисао доживела је препород у теорији Артура Данта о „*пост-историјском* карактеру“ (Danto 1997: 21) савремене уметности.<sup>138</sup>

Хегелове речи о крају уметности готово се дословце могу применити на положај витешког идеала у постмодерном добу. Символика витештва је током шездесетих година XX века такође изгубила „праву истинитост и прави живот, и више је пренесена у наше *представљање*“, то јест у различите адаптације и критичке студије, „а да би у стварности задржала своју ранију неопходност и у њој заузимала своје узвишеније место“ (Естетика I, 12). Витештво у постмодерном добу, Хајдегеровим речима, више није „суштински и нужан начин на који се дешава истина пресудна за наше историјско тубивствовање“ (Хајдегер 2000: 58). Оно је изгубило митску улогу „свеповезујућ[е] истин[е] у коју се сви разумеју“ (Гадамер 1999: 44), што сведочи о „*прошлосном*“ (Гадамер 1999: 43) или „*пост-историјском* карактеру“ (Danto 1997: 21) витешког идеала у постмодерни. Витезови модернизма – писци и јунаци којима су посвећена поглавља ове докторске дисертације – могу поново обликовати књижевну историју само у случају обнове модерних вредности. До тог тренутка витештво „у погледу своје највише намене, јесте и остаје за нас нешто што припада прошлости“ (Естетика I, 12).

---

<sup>138</sup> У оригиналу: „a *post-historical* character“. Епоха креативности и надметања уметничких стилова за првенство завршила се, Дантовим речима, шездесетих година XX века. Постмодерно уверење да су сви стилови и правци једнако „добри“ пориче, сматра Данто, саму могућност историјског развоја уметности (Danto 1997: 37). Амерички критичар отворено признаје Хегелов утицај на своју теорију (Danto 1997: 26).

## ВИТЕЗ ТУЖНОГ ЛИКА

На вратима се указа Шаљапин, на раги,  
сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са  
једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се  
тресли од песме његове.

А он је стајао крај прозора и гледао у  
небо. (Дневник, 165)

Када је први роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* (1921), две године после полемичке збирке песама *Лирика Итаке* (1919), угледао светлост дана, представници естаблиране књижевне критике у тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца више нису могли да суздуже своје разочарење. Уколико су годину дана по завршетку Првог светског рата младога песника називали „литерарн[им] пајац[ом]“ (Парежанин 1994: 174), „књижевн[им] бургијаш[ем]“ (Парежанин 1993: 175), „пустахиј[ом]“ и „пијани[м] Банаћанин[ом]“ (Лазаревић 1994: 202), до почетка друге деценије двадесетог века критичари су проширили репертоар стилско-изражајних средстава. Велибор Глигорић се у име грађанске публике којој се „већ три године (...) непрестано прича о божанском врелу планине ‘Модерних’“ бунио да су прошле „ево већ три године како та планина рађа само гмизавце“ (Глигорић 1993: 139). М. С. Јовановић се жалио како је у новој књизи, „[к]ао они јадни голубови, којима је извађен мали мозак да би се показало ђацима где је центар управљања, г. Црњански (...) кљуцао у једно празно место, гледајући у ствари до којих није могао никако да дође“ (Јовановић 1993: 149). За Бранка Лазаревића, аутора познатог описа песника *Лирике Итаке* као пустахије који „псује, грди, разбија излоге, изврће натписе, мења имена улицама, диже ‘фирме’ са једне радње и меће на другу, судара се са људима и бежи даље“ (Лазаревић 1994: 202), појава *Дневника о Чарнојевићу* морала је представљати неку врсту „забрањеног“ полемичарског ужитка. Аутор *Дневника о Чарнојевићу* тако је задржао стара, али стекао и нова својства „Скита, Киргиза, Татара и осталих варвара“ (Лазаревић 1993: 173). Црњански се, у препознатљивом Лазаревићевом маниру, изједначава са становницима острва Фици, који су том приликом, заједно са нашим модерним, поднели ударце критичарева ироније: „Уметност хоће да



се цео човек разгрне и каже се све што има да се каже о њему. У питању је шта да се разгрне. Г. Црњански се разгрне и говори о Фицијанцу у њему. Психологија коју он развија је чисто фицијанска психологија примордијалних и нижих инстинката.“ (Лазаревић 1993: 172)

Вероватно треба приписати специфичностима књижевно-критичког заната што разматраће природе (српске) модернистичке имагинације почињемо управо од критичара који је за писца *Дневника о Чарнојевићу* имао само речи погрде. Велибор Глигорић није се за ово место изборио по другачијем погледу на вредност модернистичке поетике, колико по једном далекосежном, премда ироничном увиду у њене основе. Непосредно пре него што се обрушио на мит о „божанском врелу планине ‘Модерних’“ (Глигорић 1993: 139), Велибор Глигорић свео је поступке младих књижевника на „[Г]естикулациј[у]“ која се „понавља, увек празна, увек управљена звездама а увек прикована за најситнији прах а често и за кал земљин“ (Глигорић 1993: 139). Више од оптужби за лажну инвентивност, које су уобичајене за сваку смену генерација, пажњу привлачи низ поступака којима се заступници нових вредности у свом књижевном животу и раду служе. Глигорићевим речима, „потенцира се, преувеличава се, дифорише се, *донкихотише се*“ (Глигорић 1993: 139 – курзив је наш). Уколико утицај Сервантесовог романа на развитак модерне прозе свакако није нова тема у студијама књижевности, Глигорићу ипак треба одати признање за формулисање проблема донкихотерије у тумачењу поетике српских модерниста, а поготово у тумачењу раног стваралаштва Милоша Црњанског. Глигорићев закључак у коме се *Дневник Црњанског* поново доводи у везу са проблемом витештва сведочи да запажање о Дон Кихоту са почетка текста није било случајно, премда не можемо бити сигурни у којој је мери Глигорић био свестан херменеутичке, а не само полемичке тежине својих речи:

Схватајући у својој фантазији а не у својој унутрашњости, схватајући кроз Пешту а не кроз своју душу, уметност као неограничену слободу, хотећи да покаже целом свету ту своју слободу слично малолетној деци која сматрају *неморал као витештво* само да би себе истакла он [Црњански] се баца у перверзна надраживања у „винаверске безобзирности“. (Глигорић 1993: 141 – курзив је наш)

Црњански критичари, којима је пишчев „безобзирни“ савременик Станислав Винавер посветио засебан есеј (Винавер 1994: 192–197), успоставили су, можда против своје воље, низ тачних дијагноза о поетичким извориштима (српског) модернизма између два светска рата.<sup>139</sup> Глигорићева критика подражавалачког односа „Модерних“ према иностраним културним центрима може се преокренути у доказ међуповезаности књижевних покрета широм послератне Европе, која омогућава српским писцима да схватају „кроз Пешту а не кроз своју душу“ (Глигорић 1993: 141). Пародија дезоријентисаности Црњанског из пера М. С. Јовановића може подједнако сведочити о типичној усмерености модернистичког аутора на „ствари до којих није могао никако да дође“, а поготово на „празно место“ трансценденције (Јовановић 1993: 149). Лазаревићево исмевање „фицијанск[е] психологиј[е] примордијалних и нижих инстинката“ (Лазаревић 1993: 172) може се протумачити у духу авангардног повратка изворима или својеврсном детињству људске културе, и довести у везу са Глигорићевом осудом „инфантилног“, бунтовничког односа према општеприхваћеним етичким вредностима савремене цивилизације (Глигорић 1993: 141). Глигорићева тврдња о улози „фантазије“ у савременом стваралачком процесу и критика модернистичког залагања за „неограничену слободу“ уметничког израза, довољно су разумљиве саме по себи (Глигорић 1993: 141). Чини се, међутим, да Глигорићева слика стваралачке позе младих писаца, „увек управљен[е] звездама“, а заправо трагично „прикован[е] за најситнији прах а често и за кал земљин“ (Глигорић 1993: 139), те Лазаревићево изједначавање Црњанског са домороцима са егзотичног острва Фици, алудирају на сасвим специфичне одлике ране поетике Црњанског, окренуте етеричним и далеким, врло често острвским пределима. Утолико је за разумевање положаја поетике Црњанског у европском и светском контексту занимљивија Глигорићева тврдња како сав тај авангардни и модернистички неморал барем декларативно садржи у себи нечег *витешког* или *донкихотског*.

Проучавацима савремене српске књижевности у великој мери је позната улога романа *Дневник о Чарнојевићу* у настанку једног од бројних авангардних *изама*, чије се необично име *етеризам* или *суматраизам* већ читав век везује за

---

<sup>139</sup> Новица Петковић је скренуо пажњу како „[ч]ак и слика Лазаревићева о песнику који изврће натписе и скида фирме, несумњиво употребљена у полемичкој намери, упућује на књижевне промене“ у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског (Петковић 1996: 22).

стваралаштво Милоша Црњанског. Могло би се, без великог ризика, тврдити да сваки помнији читалац српске књижевности двадесетог века познаје ауторово учење „о песничком откривању универзалних веза између човека и природе, па и ‘једног срећнијег облика живота’ управо ‘у биљу и лишћу’“ (Петковић 1996: 127). Суматраизам се, другим речима, најчешће изједначава са теоријом универзалних аналогичности, које теже атараксичном дејству (Ristić 1966: 166–168; Milošević 1966: 22–23; Lončar 1972: 103–118; Џацић 1976: 49–52; Јоковић 1995: 39; Глушчевић 1996: 28; Петров 1997: 93; Петровић 2008: 174; Раичевић 2010а: 135, 142; Недић 2011: 250; Ковач 2012: 150; Стојановић Пантовић 2013: 61; Кошничар 2013: 113; Татаренко 2014: 296; Раичевић 2014: 311; Стојановић Пантовић 2014: 324; Лазић 2015: 279). Књижевни „покрет“ Црњанског тумачи се као покушај осмишљавања хаотичне (после)ратне стварности – пошто је повратак на Итаку у првој збирци стихова обесмишљен и немогућ, Црњански креира друго, утопијско, острво Суматру (Ковач 2012: 150; Петровић 2016: 84). Стварање света у коме је све у вези, с једне стране, „подразумева излечење (од болести отуђене егзистенције)“ повратника из рата (Џацић 1976: 76). С друге стране, „замена људског живота животом несвесне природе“ може представљати „израз нирванистичке мирноће која почива на поништавању субјекта, односно његове телесне, земаљске егзистенције, и израз његовог поистовећења са светом, утапања у тај свет“ (Раичевић 2005: 95). Механизам суматраистичке песничке утехе нас у том смислу „подсећа на далекоисточну древну филозофију, у којој се *ништавило* прихвата са смиреношћу, као повратак космичком бескрају“ (Јамасаки 2014: 525), премда се у тумачењу суматраизма може упослити низ алтернативних културних модела.

Вероватно ниједан модернистички књижевни програм није привукао већу пажњу критичара са ових простора. Критичари су у суматраистичким пишчевим ставовима и делима препознали књижевне одјек Бодлера (Ristić 1966: 166; Lončar 1972: 101, 107; Петковић 1996: 126–127; Раичевић 2013: 127–128; Раичевић 2014: 312), Флобера (Јовић 1996: 83–85; Томић 2004; Петровић 2008: 168–170; Elez 2014), Казанове (Раичевић 2010а: 76–78), Достојевског (Петровић 2008: 184–185), Хесеа (Стојановић Пантовић 2011: 103–108), Шелија (Угреновић 2013: 46), Унамуна (Лазић 2015: 279–287), Тракла (Јовић 1996: 81–82), Џојса (Ђурић 2014: 195), Сиба Миличића (Петковић 2010: 125–126), затим филозофске идеје Лао Цеа (Џацић

1976: 35; Konstantinović 1983: 360, 391; Јамасаки 2014), Платона (Угреновић 2013: 26–31), Шелинга (Ковач 2012: 160–161), Шопенхауера (Раичевић 2014: 313), Ничеа (Петров 1997: 125–126; Раичевић 2014: 316–318; Гвозден 2014: 128–129), Бергсона (Lončar 1972: 97; Стојановић Пантовић 2014: 325; Лазић 2015: 271), Јунга (Милошевић 1996: 109–110; Раичевић 2010а: 142; Стојановић Пантовић 2014: 325), Берђајева и Соловјова (Угреновић 2013: 32–63). Уочене су сличности суматраизма са мисаоним системима попут будизма (Џацић 1976: 32–42; Раичевић 2005: 92, 95; Раичевић 2014: 313, 315; Јамасаки 2014; Лазић 2015), мистицизма (Шмитран 1996: 208), пантеизма (Батушић 1993: 183; Милошевић 1970: 75, 78; Стојановић Пантовић 2014: 330), езотерије (Глушчевић 1996: 24), античке филозофије (Угреновић 2013: 26–31; Раичевић 2014: 311–312), неоплатонизма (Угреновић 2013), руске религиозне филозофије (Угреновић 2013: 32–63), религиозног атеизма (Милошевић 1996: 109–110; Петров 1997: 68–69; Јерков 2010: 284–285; Гвозден 2014), нихилизма (Лазаревић 1993: 173, 176–177; Илић 1993: 187; Игњатовић 1972: 84; Џацић 1976: 69–70, 75–80; Konstantinović 1983: 350, 356, 358; Милошевић 1970: 75–78; Раичевић 2005: 96; Раичевић 2014: 311–320), психоанализе (Раичевић 2010б: 72, 78–82) или социјализма (Игњатовић 1972: 90; Глушчевић 1996: 26–27). Суматраизам се доводио у везу са романтичарском (Батушић 1993: 183; Lončar 1972: 104; Konstantinović 1983; Угреновић 2013: 47), симболистичком (Грчевић 1985: 527–528; Вучковић 2011: 157; Стојановић Пантовић 2011: 98), футуристичком (Lončar 1972: 96; Лазић 2015: 267), надреалистичком (Lončar 1972: 101; Лазић 2015: 265–266), експресионистичком (Lončar 1972: 95–98; Петковић 1996: 127–128; Јовић 1996: 80; Стојановић Пантовић 2011: 98, 104; Вучковић 2011: 155–170) или авангардном поетиком (Петровић 2008: 174–196), па и са српским песништвом деведесетих година (Стојановић-Пантовић 1998; Аврамовић 2014: 456–465). Очигледно широког песничког и мисаоног међународног замаха, песничко „учење“ Црњанског ухватило се, према суду критичара, у коштац са проблемима рата (Игњатовић 1972: 83; Џацић 1976: 43–51, 62–65, 80–81; Konstantinović 1983: 351, 354–355; Милосављевић 1996: 203; Брајовић 2005: 83–84; Микић 2005: 112; Петровић 2008: 179; Петровић 2016: 84), урбаности (Vladišić 2011: 63; Стојановић Пантовић 2013: 61–62, 65; Стојановић Пантовић 2014: 328), утопије (Џацић 1976), мита (Радин 1996), палингенезије (Шмитран 1996),

(ал)хемије (Раичевић 2014: 314), интертекстуалности (Петровић 2008: 183–184; Татаренко 2014: 300), политике (Игњатовић 1972: 82; Гвозден 2014: 130), еротике (Jerkov 2010: 278; Раичевић 2010б: 72–82; Угреновић 2013; Раичевић 2013: 133–135; Стојановић Пантовић 2014), ироније (Игњатовић 1972: 83; Konstantinović 1983: 383–407; Милошевић 1970: 71–73, 86–95; Брајовић 2005: 83–92), аутофикције (Elez 2014; Лазић 2015: 275), идентитета (Петковић 1996: 123–125; Петковић 2010; Петровић 2008: 174–179, 184; Раичевић 2010а: 124–125; Стојановић Пантовић 2011: 108; Ковач 2012: 160–161, 175, 182; Лазић 2015: 275–279), рода (Стојановић Пантовић 2011: 102–103, 106), нације (Ковач 2012: 169). Суматраизам је, према мишљењу тумача, сасвим могуће био у дослуху са појединим претпоставкама Ајнштајнове теорије релативитета, попут постојања мноштва паралелних светова у зависности од тачке посматрања (Петковић 1996: 110–112), па чак и предвидео поједине аспекте теорије хаоса, попут „ефекта лептира“ (Кошничар 2013: 112–115).

Естетизовање „невидљивих и судбоносних веза између људи и појава у свету“ (Петровић 2008: 166) пресудно је допринело статусу првог романа Милоша Црњанског, који критичаре с правом подсећа на ону „‘матичну ћелију’ у стваралаштву сваког великог писца“ (Петровић 2008: 165).<sup>140</sup> Црњански је етеристичке и суматраистичке ставове пропагирао у готово свим књижевним жанровима – песмама, романима, драмама и путописима, критикама и експлицитно поетичким текстовима – а враћао им се из различитих вредносних перспектива у свим фазама свога књижевног рада. Прве *етеристичке* ставове Црњански је приписао Бранку Радичевићу, транспонованом у позоришног јунака драме *Маска* из 1918. године.<sup>141</sup> Годину дана касније, песник *Лирике Итаке* посветио је Иви Андрићу песму „Етеризам“ (Итака, 70). Целовит програм *суматраизма* Црњански

---

<sup>140</sup> Гојко Тешић је, на основу бројних пишчевих враћања „случају“ *Дневника о Чарнојевићу* у различитим периодима живота, закључио како је то Црњанском била „најмилија књига, она постаје нека врста митског текста у његовој књижевној радионици“ (Тешић 1993а: 114). Црњански је читавог живота гајио посебан однос према свом првом роману. У интервјуу *Вечерњим новостима* из 1965. године под називом „Нема неангажованог писца“ Црњански изјављује: „Кад гледам уназад, *Дневник о Чарнојевићу* је *нешто што је интимно моје*.“ (Есеји II, 501 – курзив је наш) У разговорима са Владимиром Буњцем, вођеним исте године, Црњански се осврће на епизоду сна приповедача *Дневника* о безименом суматраисти, са још већом наклоношћу: „Ту има *нешто што ме привлачи као што прва љубав привлачи човека*. (...) Е, па лепо, у мојој књизи *Дневник о Чарнојевићу*, који је још 1920. штампан, *има један сан*.“ (Буњас 1982: 107)

<sup>141</sup> У питању је позната реплика Бранка Радичевића: „Једни вичу идеализам, други комунизам,/ а ја: етеризам...“ (Маска, 45) И даље: „Видите, ипак ја верујем нејасно,/ да без да хоћу, негде далеко/ из моје душе, из мога здравља,/ све што ја желим то се рађа –/ то је моја хемија, мој етеризам.“ (Маска, 45–46)

је, како се то обично сматра, по први пут изложио у песми „Суматра“ и „Објашњењу ‘Суматре’“, објављеним у *Српском књижевном гласнику* 15. октобра 1920. године (Црњански 1920а; Црњански 1920в).<sup>142</sup> Наредне године, по устаљеном мишљењу, Црњански поново објављује неку врсту манифеста суматраизма у облику сна приповедача *Дневника о Чарнојевићу* (Микић 2005; Лазић 2015). Суматраистичке исказе из *Дневника о Чарнојевићу* заменили су после готово пола века Ипербореови описи бореалне светлости (Џацић 1976: 104–115),<sup>143</sup> премда је између *Ламента над Београдом* (1956; обј. 1962) и *Романа о Лондону* (1971) Црњански углавном раскрстио са песничким илузијама из младости.<sup>144</sup>

Поменути књижевноисторијски редослед, који се из универзитетских учионица преселио у школске клупе, ипак није сасвим тачан. Свој књижевног *credo* Црњански је заправо поделио с књижевном јавношћу пола године пре него што је објавио чувене текстове у *Српском књижевном гласнику*, у првој штампаној верзији суматраистичког сна-манифеста из *Дневника о Чарнојевићу*. Деведесетих година прошлог века Гојко Тешић скренуо је пажњу на прилог Црњанског у часопису *Мисао* од 1. априла 1920. године, под називом „Сан (Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице.)“ (Сан, 83–98; Тешић 1993б: 211). Чини се, међутим, да све до данас није довољно истакнут значај прве штампане верзије једног од најпознатијих одломака из *Дневника о Чарнојевићу* у развоју пишчеве суматраистичке поетике. Хронологија настанка и објављивања кратког романа Црњанског доказује да је суматраизам као целовит књижевни програм и поглед на свет по први пут систематски развијен у *Дневнику о Чарнојевићу*. Маштања безименог Далматинца о острву Суматра, па и поновљени програмски исказ „Ја сам

---

<sup>142</sup> Не треба заборавити да је у истом броју *Српског књижевног гласника* уз песму „Суматра“ објављена и песма „Стење“ (Црњански 1920б).

<sup>143</sup> Џацић напомиње како удвајање приповедача у књизи *Код Хиперборејаца* (1966) подсећа на удвајање приповедача *Дневника о Чарнојевићу* (Џацић 1976: 106). Џацић се позива на реченицу: „Пошто је у нашем друштву сваки имао надимак (мене су звали: Иперборео)“ (Хиперборејци, 285).

<sup>144</sup> Криза суматраизма у поемама Милоша Црњанског кулминира у *Ламенту над Београдом* (1956, обј. 1962) Идеја из *Објашњења ‘Суматре’* како је „све у вези, на свету“ (Есеји I, 23) изврће се на наличје у трагичком призору смрти, која повезује људске судбине и далеке пределе међу собом (Петров 1997: 116). Петнаест година касније од песничких заноса из младости остала је само горка успомена. На првим страницама *Романа о Лондону* (1971), главни јунак писца подсећа на једног „*полинезијског принца који, на тркама, у Лондону, продаје улазнице*“ (Роман о Лондону, 7). „Суматраиста“ из Рајићевог сна, који се представљао речима „Полинезија, господо“ (Дневник, 157), у савременом свету може још само продавати улазнице.

суматраиста“ (Сан, 87, 96; Дневник, 158, 165) из кратког романа Црњанског, нашли су се на страницама часописа *Мисао* пре него што су песма „Суматра“ и „Објашњење ‘Суматре’“ штампани, па вероватно и написани.<sup>145</sup> Сагледана из ове перспективе, песма „Суматра“, заједно са „Објашњењем ‘Суматре’“, представља неку врсту поетског резимеа ставова из кратког романа Црњанског. Разлози књижевног живота доделили су првенство у генези суматраизма публикацијама из *Српског књижевног гласника* упркос књижевноисторијским чињеницама. У томе су подједнако важну улогу играли чувени гест Богдана Поповића према младом писцу и нека врста мистификације изворности песме „Суматра“ у пишчевом одговору главном уреднику најугледнијег оновременог српског књижевног часописа.

Експериментисање са жанровским конвенцијама није само омогућило писцу да у роману *Дневник о Чарнојевићу* објави својеврстан манифест суматраизма, него и да у експлицитно-поетичким текстовима попут *Објашњења ‘Суматре’* (1920), предговора за Ујевићев превод Флоберовог *Новембра* из 1920. године или приказа Андрићеве књиге *Ex Ponto* објављеног априла 1919. године у часопису *Књижевни југ* (Есеји I, 565), пише „суматраистичким“ стилем (Татаренко 2014: 299–300). У критици је у више наврата истицан значај трију поменутих есеја за разумевање

---

<sup>145</sup> У писму Андрићу од 12. јануара 1919. године Црњански по први пут помиње како „за лето спрема[м] један роман ‘Живот комендијаша Чарнојевића’“ (Писма Андрићу I, 72; Тешић 1993а: 108), док 21. марта 1920. године своме пријатељу у Рим поручује: „штета што не познајете главну ствар ‘Дневник изумирања’ – по нешто сам Вам читао из њега ако се сећате“ (Писма Андрићу II, 42–43; Тешић 1993а: 108). У коментару уз песму „Ја, ти, и сви савремени парови“ Црњански додаје како је још „за време рата имао дневник“ који је „вукао са собом, као неку купусару“ (Коментари, 279 – курзив је наш; Тешић 1993а: 118).

„Објашњење ‘Суматре’“ настало је, по свему судећи, у другој половини 1920. године, на молбу Богдана Поповића (Поповић 2009: 68). Нешто је теже тачно датирати настанак песме „Суматра“. У паратексту „Суматре“ сам Црњански наводи 1920. годину и адресу уредништва часописа *Дан*, улици Браће Недића 29 (Лирика, 77; Татаренко 2014: 303). Црњански је са пријатељем Илијом М. Петровићем покренуо часопис *Дан* средином 1919. године (Поповић 2009: 51). Петровић је „већ после другог броја, отишао у Америку“, а песнику „предао редакцију ‘Дана’, и свој мали стан, у улици Браће Недића (бр. 29)“, у коме је Црњански „преживео најсретнију годину у свом животу“ (Коментари, 266 – курзив је наш). Последњи број часописа објављен је марта 1920. године. Према тим подацима, „Суматра“ је вероватно настала у првој половини 1920. године.

Потрагу за тачним датумом настанка „Суматре“, међутим, компликује чињеница да Црњански, према „Објашњењу ‘Суматре’“, песму пише „у Новом Саду, у једној хотелској соби“ (Есеји I, 23; Татаренко 2014: 303). У писму Андрићу од 21. марта 1920. Црњански најављује да ће „може бити“ ускоро ићи у Нови Сад са такозваном „Групом уметника“ (Поповић 2009: 59). На основу писма Андрићу од 6. априла може се закључити да је писац у међувремену заиста у Нови Сад и отпутовао (Поповић 2009: 60). Црњански, међутим, поново борави у Новом Саду на лето исте године (Поповић 2009: 64). Није, дакле, извесно да ли је песма „Суматра“ настала у првој или у другој половини 1920.

поетике суматраизма, а самим тим и генезе романа *Дневник о Чарнојевићу*.<sup>146</sup> Есеј о *Ex Pontu* у том погледу заузима нарочито значајно место, будући да рад на њему пада у време прављења првих планова за објављивање *Дневника о Чарнојевићу*. Црњански 12. јануара 1919. године пише Андрићу како „за лето спрема[м] један роман ‘Живот комендијаша Чарнојевића’“ (Писма Андрићу I, 72; Тешић 1993а: 108) и у истом писму пита свога пријатеља да ли „*можда већ*“ познаје и његово „мнење о *Ex Pontu*“ (Писма Андрићу I, 71; Поповић 2009: 42 – курзив је наш). Судећи по нади у Андрићеву агилност, Црњански је писао о *Ex Pontu* у време када је почео спремати рукопис свог кратког романа за штампу.<sup>147</sup> Преко четрдесет година касније, по повратку у земљу 1965. године, Црњански се у разговору за *Вечерње новости* под називом „Нема неангажованог писца“ истовремено присећа рада на *Дневнику* и есеја о *Ex Pontu*, у коме је рекао „[с]ве (...) што је најлепше и што се могло рећи“ (Есеји II, 501). Есеј о *Ex Pontu*, поред песме „Етеризам“ из *Лирике Итаке*, очигледно представља повлашћени тренутак у развоју суматраистичке поетике и у књижевној биографији двају најзначајнијих писаца епохе српског модернизма. Било би у најмању руку необично ако, без обзира на вишеструки значај питања о суматраизму и есеја о *Ex Pontu* у рецепцији дела Милоша Црњанског, у њима још увек постоје теме које, такорећи, нисмо ни „начели“.

Књижевног колегу и пријатеља, са којим се у зиму 1918. године упознао у Болници Милосрдних сестара у Загребу (Коментари, 254–255), Црњански током читавог есеја доводи у недвосмислену везу са сопственим поетичким начелима. Андрићеву „душу желе нека бића, која зависе од његових снова, а да ли су та бића на Калимегдану или у Полинезији, јесу ли та бића људи или грађе, или река каква

---

<sup>146</sup> Новица Петковић и Радивоје Микић повукли су паралеле између *Дневника о Чарнојевићу* и „Објашњења ‘Суматре’“ (Микић 2005: 115–116; Петковић 2010: 124). Известан број аутора посветио је пажњу сличностима романа Црњанског са Флоберовим *Новембром* и суматраистичким елементима пишчевог предговора за Ујевићев превод *Новембра* (Јовић 1996: 83–85; Томић 2004; Петровић 2008: 168–170; Elez 2014). У анализама поетике суматраизма такође су навођени поједини ставови из есеја о *Ex Pontu* (Татаренко 2014: 297–29; Вучковић 2011: 156). Уочене су, осим тога, књижевноисторијске и типолошке сличности између Андрићеве књиге *Ex Pontu* и првог романа Милоша Црњанског (Крѓмар 1985).

<sup>147</sup> У фусноти уз писмо Андрићу од 12. јануара 1919. године Караулац претпоставља како „Црњански алудира на свој први приказ *Ex Pontu*, објављен по свој прилици крајем 1918. године (...) који нам није познат“ (Писма Андрићу I, 71). Уколико је таквог приказа било, он се највероватније подударао са текстом есеја о *Ex Pontu*. Црњански је прештампавао исти есеј годинама, у *Књижевном југу* 16. априла 1919. године и у часопису *Дан* 20. марта 1920. године (Есеји I, 565–570).



то он у своме напаћеном болном осмеху туге не пита“ (Есеји I, 274). „[Т]олико је“, каже се о Андрићу, „љубави према биљкама, ветровима у њему“ (Есеји I, 275), „осећај[а], да можда биље и лишће и шуме познају један срећнији облик живота“ (Есеји I, 276), колико их ваљда има само у песмама и романима Црњанског. Можда и више него исказ о „срећниј[ем] облик[у] живота“ у биљу и лишћу, који је нашао своје место у дефиницији суматраизма из пера Новице Петковића, пажњу критичара привукао је програмски исказ Црњанског о аутору књиге песама у прози *Ex Ponto* као етеристи:

Он ми се чини од оне врсте, која се не брине о том, коме говори, но говори са дубоком вером, да негде има душе које су везане за њих, и којима су они обвезани, као крстоноше Христовом гробу, преко гора и мора, ма да га никад не сагледаше. Ја би их назвао етеристе јер су им главне особине љубав облака, видика, успомена и звезда. Они су најпосле имали доброг поглавицу: Бодлера. (Есеји I, 274)

У потрази за књижевним изворима суматраизма Црњанског, критичари су се углавном усредсредили на пишчеву оцену како су етеристи „најпосле имали доброг поглавицу: Бодлера“ (Есеји I, 274), али је поређење етеристичке оданости даљинама са приврженошћу *крстоноша* Христовом гробу, што због језичких, што због поетичких разлога, прошло непримећено.

Као да није било довољно херменеутичке воље или мотива да се оде даље од првог значења појма *крстоноша* у савременим речницима, без обзира на то што „учесник на литији који носи крст (или икону, барјак и сл. знамења“ (Речник МС, 603) тешко да може бити обавезан Христовом гробу у даљинама Јерусалима. Појам *крстоноше* у есеју Црњанског о Андрићевој књизи *Ex Ponto* користи се, по свему судећи, у мање познатом значењу учесника у крсташким ратовима, који су се, између XI и XIII века, водили за ослобођење Свете Земље, а нарочито гроба Исуса Христа, од муслиманске опсаде. Употребу појма *крстоноше* у значењу *крташа*, *крстоносца*, или како то стоји у *Рјечнику хрватскога или српскога језика* Југославенске академије знаности и уметности, актуелном у доба пишчеве младости, *крижара* – „вitez[а] или војник[а] средњег вијека који је ишао војевати у Палестину за избављење Исусова гроба из турскијех руку (сваки је на одијелу имао знак крижа), послије и у другим пригодама“ (Рјечник ЈАЗУ, 589) – потврђује

дугачка филолошка и историографска традиција. Приређивачи *Рјечника* Југославенске академије знаности и уметности за примере се ослањају на напомену Вука Стефановића Караџића у другом броју часописа *Даница* из 1827. године да је Браничево било „познато још од *крстоснога* [крстоноснога] *рата*“ (Дан. 2, 57 – курзив је наш)<sup>148</sup> и превод *Историје српскога народа* А. Мајкова из пера Ђуре Даничића, у коме се говори како „папа стаде проповиједати *крстоносни рат*“ против краља Милутина (Мајков 1876: 36 – курзив је наш). Иста синтагма појављује се у предговору филолога и вуковца Ђорђа Поповића првом и једином целовитом преводу Сервантесовог *Дон Кихота* на српски језик све до 1988. године (Павловић-Самуровић 1996: XV–XVI). Црњански је Сервантесов роман засигурно читао из Поповићевог превода, који је још крајем XIX века побрао низ позитивних критика у српској књижевној јавности (Павловић-Самуровић 1996: XIV).<sup>149</sup> У предговору под називом „Сервантесов живот и дела му“ преводилац подвлачи како се „од *крстоносних похода* развио (...) на западу укус за пустоловна предузећа, чиме се дивно спремио пут романима о витезовима“ (Поповић 1996: XVII – курзив је наш).

Трагови истоветне употребе појма *крстоноша* на хрватском поднебљу могу бити посебно интересантни, будући да је Црњански децембра 1918. године са Андрићем боравио у Загребу (Поповић 2009: 40), а током 1912. и 1913. године похађао Експортну академију у Риједи, у такозваном Кварнерском заливу (Поповић 2009: 16–19). Црњански је имао оформљен став према кључним именима српске и хрватске историографске и политичке мисли, која је циркулисала културном јавношћу с почетка века. У коментару уз песму о Принципу писац се с иронијом сећа како је „[п]ри почетку XX века наш народ (...) био заостао у XIX веку. Партије су прежакавале идеологију Јована Ристића, Светозара Милетића, Старчевића, Натка Нодила.“ (Коментари, 193) Последњи у низу деветнаестовековних идеолога Црњанског истовремено је аутор тротомне *Хисторије средњега вијека за народ хрватски и српски* (1898—1905). У трећој књизи своје историје, објављеној 1905. године у Загребу, Нодило описује како „варварство отима мах над Бизантијом, до смрти цара Хераклија“ 641. године нове

---

<sup>148</sup> Немачке крсташке војске пролазиле су у другој половини XII века кроз Браничево у више наврата (Алексић 2016: 92–93).

<sup>149</sup> Упоредити приказе Хајима Давича, Љубомира Недића и Марка Цара, прештампане у књизи Јасне Стојановић *Како смо читали Дон Кихота: српска књижевна критика о Сервантесовом роману* (Стојановић 2014: 51–61).

ере. За нас је, међутим, посебно занимљив анахронизам који хрватски историчар, понесен Хераклијевом храброшћу у борби за ослобађање Јерусалима од персијске власти, уноси у опис византијског цара: „*Крстоноша* јест Хераклије у пуној мјери: ‘тјеран је жаром Бога.’ Прегнуће није му мање од ичијега; његова је побожност равна *Готфридовој, лавско срце* жешће, него ли у *енглеског Нормана Рикарда*“ (Nodilo 1905: 319 – курзив је наш) Хераклије се по својој храбрости очигледно пореди са војводом Нормандије и Нормана, Ричардом Лављег Срца (1157–1199), који је повео енглеску војску у Трећи крсташки рат крајем XII века (Runciman 1995b: 34–75), и витезом Готфридом Бујонским (1060–1100), једним од предводника Првог крсташког рата и легендарним ослободитељем Јерусалима 1099. године (Asbridge 2005: 61–62, 310–316). Нодило, другим речима, користи појам *крстоноше* у значењу учесника крсташких ратова.

*Крстоношама* су такође називани припадници витешких редова основаних за време Крсташких ратова, или по узору на њих, што сазнајемо из историографских радова Вјекослава Клаића, некадашњег ректора Свеучилишта у Загребу и познатог хрватског историчара почетком XX века. У *Повијести Хрвата од најстаријих времена до свриетка XIX стољећа* Клаић приповеда о потпадању Кварнера под власт једног млетачког дужда и „крстонос[ца]“ у XII веку (Klaić 1899: 147). На употребу појма *крстоноше* у двоструком значењу витеза-крсташа и припадника крсташког витешког реда наилазимо, међутим, у Клаићевој књизи *Живот и дјела Павла Ritter-a Витезовића*, објављеној 1914. године у Загребу у издању Матице хрватске (Klaić 1914). Са именом Павла *Rittera* Витезовића (1652–1713) Црњански се свакако могао сустрести пишући приказ другог, прерађеног издања монографије Јована Радонића о Ђорђу Бранковићу (Есеји II, 174–176).<sup>150</sup> У књизи *Ђорђе Бранковић деспот „Илирика“* из 1929. године Радонић пише о Бранковићевом и Витезовићевом списатељском ривалству: „када је Бранковић премештен био у Хеб, користили су се Срби хрватским историком Pavlom Ritterom, с којим су се упознали у Бечу (...) Ritter је скоро, у исто време писао своју историју Срба када и Бранковић своју хронику“ (Радонић 1929: 239).<sup>151</sup> Прво издање књиге

<sup>150</sup> Ослањамо се овом приликом на Ломпарово истраживање историјског подтекста *Друге књиге Сеоба*. Ломпар посебно подвлачи улогу коју је главни јунак Клаићеве монографије одиграо у нашој постмодерној прози, тачније у *Судбини и коментарима* (1994) Радослава Петковића (Ломпар 2004: 63).

<sup>151</sup> Наводи према: Ломпар 2004: 63.

*Гроф Ђорђе Бранковић и његово време* (1911) Црњански крајем двадесетих година назива „једном од [свакако] значајнијих историјских студија, код нас, пре рата“ (Есеји II, 174). Иако се у њој Витезовићево име не помиње (Ломпар 2004: 63), висок суд о првом издању Радонићеве монографије није једини доказ занимања младог Црњанског за актере српске историје у време сеоба Арсенија III Чарнојевића.

Клаићев извештај о неуспелој просидби седамнаестовековног хрватског писца и дипломате са девојком из породице Бранковића навешћемо у целости, пре свега зато што пружа прилику да алузију Црњанског на етеристе „обвезан[е], као крстоноше Христовом гробу“ (Есеји I, 274) доведемо у везу са идеалима витешких редова:

Павла Ritter-а јамачно је бољело, што није добио извјесна одговора. Нешто од зловоље, а нешто од жеље, да се такми с Бранковићима, који су били *витезови светог гроба*, одлучи и он ступити у који духовни витешки ред. (...) И тако се је он ријешио натјецати се за ред св. Јурја, који бијаше цар Фридрих III. Хабсбурговац пред више од два стољећа (око год. 1468.) основао, и којему бијаше задаћа бранити кућу Хабсбург и државне границе од Турака. Иначе је тај ред имао привилегија њемачкога реда, а одијело било му је дуга, бијела хаљина с црвеним крижем. (...) Валвасор пише у свом главном дјелу „Ehre des Herzogthums Krain“, које је изашло у Љубљани год. 1689., како је поуздано дознао, да Ritter сада обавља новицијат или покусну годину, да би могао получити ред „Angelicae auratae Constantinianae militiae s. Georgii“ као *витез крстоноша* (denn wie ich für gewiss vernommen, so ist er anjetzo im Novitiat oder Probierjahr, den Orden Angelicae auratae Constantinianae militiae s. Georgii als *eques crucifer* zu erlangen. Dass also in diesem Herrn Ritter alles ritterlich ist). (Клаић 1914: 74 – курзив је наш)<sup>152</sup>

Оснивање средњовековних витешких редова уследило је после Првог крсташког похода, који је почео масовним одзивом народа на говор папе Урбана II, одржан новембра 1095. године на сабору у Клермону (Asbridge 2005: 31–39). Позив на свети рат за ослобођење јерусалимских светиња, а нарочито Христовог гроба, из руку непријатеља, папа је превасходно наменио витезовима аристократског порекла, али се убрзо суочио са крајње непредвиђеним исходом (Asbridge 2005: 46–

---

<sup>152</sup> Клаић дословно преводи Витезовићеву нову титулу *eques crucifer*. Стручњаци нас подсећају како се у средњовековним латинским изворима, осим речи *miles*, и реч „*eques* понекада користи да опише витеза или припадника витешког сталежа“ (Stair Sainty, Heydel-Mankoo 2006: xliv). У оригиналу: „*eques* is sometimes used to describe a knight or member of the knightly class“.

49). У хришћанској војсци током Првог крсташког рата нашло се, по савременим проценама, око седам хиљада витезова, којима се придружио буљук од тридесет и пет хиљада пешадинаца из руралних крајева и огроман број, можда и до шездесет хиљада, путника и ходочасника одушевљених папиним религиозним идејама (Asbridge 2005: 65). Витезови тога доба представљали су неку врсту скупо опремљене коњице (Asbridge 2005: 50–51), али су, и поред тога, многи од њих морали уложити износ и до пет пута већи од својих годишњих прихода да би покрили трошкове пута у Јерусалим (Asbridge 2005: 69). Једанаестовековни крсташи нису се одазвали позиву папе Урбана II превасходно зарад личне добити. Историјски докази „снажно сугеришу да је латинско племство у тренутку узимања крста било заокупљено духовним питањима“ (Asbridge 2005: 70).<sup>153</sup> Није незамисливо да је Црњански могао бити инспирисан масовним *сеобама* војника, ходочасника и сељака, који већином никада нису путовали сто километара даље од куће (Asbridge 2005: 68), а сада су полагали свечану заклетву да ће стићи до светог Христовог гроба (Asbridge 2005: 65–66), мада га, како каже писац, никад пре тога „не сагледаше“ (Есеји I, 274).

Идеализована слика крстоноша Црњанског „*обвезани[x]* (...) Христовом гробу, преко гора и мора“ (Есеји I, 274 – курзив је наш) ипак у већој мери упућује на крсташке идеале папе Урбана II, који су убрзо преточени у *дужности* и *кодексе* првих витешких редова, него на стварну структуру крсташке армије, претежно састављене од пешадинаца, стрелаца, коњаника и плаћеника, најчешће простог порекла (Assbridge 2004: 46–49; Smail 1995: 88–97). Крсташке витешке идеале такође треба пажљиво раздвојити од стварног састава самих витешких редова. Подаци из раног XIV века, штавише, показују да су витезови чинили тек између десет и четрдесет процената укупног броја припадника Темплара и Хоспиталаца (Stair Sainty, Heydel-Mankoo 2006: *xlvi*). То су углавном били младићи испод тридесете године, које су породице охрабривале на војну службу (Stair Sainty, Heydel-Mankoo 2006: *xlvi*). Само су поједини редови, попут *витезова Светог гроба* које помиње Клаић, бирали чланове искључиво племенитог порекла (Stair Sainty 2006b: 187). Витешки ред Светог гроба Господњег на почетку није

---

<sup>153</sup> У оригиналу: „the evidence for the aristocratic response to the crusading message strongly suggests that spiritual concerns dominated the minds of the Latin nobility as they took the cross“.

представљао братство, већ неку врсту почasti указане „неустрашивим ходочасницима који су подузели тешко путовање до светих места и били проглашени витезовима на гробу Исуса Христа“ (Stair Sainy 2006b: 187).<sup>154</sup> Оснивање реда често се приписивало Готфриду Бујонском, који је владао ослобођеним Јерусалимом под титулом „чуvara Светог гроба“ (Stair Sainy 2006b: 187; Runciman 1995a: 292).<sup>155</sup> Будући витез заклињао се да ће се „прихватити мача ‘у част и службу Богу или Девици и светом Георгију; да чува и брани Свету Цркву од непријатеља вере; да уз сваковрсну божју помоћ помогне поновно освајање Свете Земље; да чува и брани Божји народ и чини му добро; да се верно држи брачних завета; да не изда свог законитог господара; и да брани и штити удовице и сирочад’“ (Stair Sainy, Heydel-Mankoo 2006: *xlvi–xlvii*).<sup>156</sup> Војни и религиозни витешки редови пропагирали су сличне вредности и „опште обавезе витештва“ (Stair Sainy, Heydel-Mankoo 2006: *xlvii*).<sup>157</sup> Витешки идеали младића „уједињених под једним Господарем обећањима Оданости која су превазилазила националне границе“ (Stair Sainy, Heydel-Mankoo 2006: *xlvii*)<sup>158</sup> имали су више сличности не само са *космополитским*, него и са *езотеричним* начелима младе генерације српских писаца после Првог светског рата.

Војни и религиозни витешки ред Темплара са седиштима широм Европе, основан је у другој деценији XII века у такозваном Соломоновом храму у Јерусалиму. У правилнику реда из 1129. године Темплари себе називају „сиромашним витезовима Христа из Храма у Јерусалиму“ (Nicholson 2001a: 22). Темплари су на почетку заиста представљали групу племенитих витезова који су се заветовали на невиност, сиромаштво и оданост Божијој власти на земљи (Nicholson 2001a: 23). Средином XII века *дични витезови* (*venerandi milites*), како су их називали њихови савременици (Nicholson 2001a: 26), почели су преко оклопа носити беле свештеничке огртаче са црвеним крстом, ознаком витештва и

---

<sup>154</sup> У оригиналу: „interpid pilgrims who had undertaken the arduous journey to the Holy Places and were invested as knights at the Tomb of Jesus Christ“.

<sup>155</sup> У оригиналу: „Advocatus Sancti Sepulchri“ (Runciman 1995a: 292).

<sup>156</sup> У оригиналу: „to take up the sword ‘in honour and devotion to God or the Virgin and Saint George; to guard and defend the Holy Church against the enemies of the faith; to aid with all his power the reconquest of the Holy Land; to guard and defend God’s people and render justice to them; to keep faithfully to his marriage vows; not to engage in treason against his rightfull lord; and to defend and protect widows and orphans’“.

<sup>157</sup> У оригиналу: „the universal obligations of knighthood“.

<sup>158</sup> У оригиналу: „united under one Master by promices of Obedience that transcended national loyalties“.

мартирства (Nicholson 2001a: 23). Примарни задатак новооснованог реда односио се на заштиту ходочасника у ослобођени Јерусалим (Nicholson 2001a: 23), али су храмовници убрзо узели учешћа у крсташким војним походима (Nicholson 2001a: 69–72). Историјски подаци о ратовању витешког реда који је десетковао локално муслиманско становништво и профитирао на откупу заробљеника (Nicholson 2001a: 63), али и пружао економску, логистичку и филантропску помоћ хришћанима широм Европе (Nicholson 2001a: 113–136), увелико се разликују од представа Темплара у легендама и романсама. Подстакнут стварним прогоном и страдањем чланова реда на чувеном и контроверзном суђењу Темпларима за јерес почетком XIV века, мит о Темпларима претрајао је све до савременог доба. Са развојем европског романтизма у XIX веку проширила се теза о темпларском пореклу друштва слободних зидара, а до посебног изражаја долази легенда о Темпларима као чуварима светог Грала и *тајног, езотеријског* знања (Nicholson 2001a: 238–246). Предрасуде о Темпларима биле су још увек живе средином друге деценије XX века. Немачки интелектуалци, којима се придружио и Томас Ман у *Размишљањима аполитичног човека* (1918), тако нису само кривили италијанске масоне за избијање Првог светског рата, него и за обожавање наводног темпларског идола Бафомета (Nunes 1992: 63). Окултна историја Темплара није, дакле, морала бити страна младом заступнику тезе о тајанственим и езотеричним везама које прожимају сав постојећи свет.

Велики извор сазнања о идеалима крсташа Црњански је могао пронаћи у књижевним делима различитих епоха. Хронолошке разлике између војсковођа с краја XI столећа и витешког идеала негованог између XII и XV века, између оних који Христов гроб никада „не сагледаше“ и оних који су читав свој духовни и друштвени живот темељили на том сусрету, нису играле велику улогу у машти књижевника. Основне информације о третману крсташких ратова у средњовековним витешким романима Црњански је могао прочитати већ у предговору првог преводиоца *Дон Кихота* на српски језик, Ђорђа Поповића. Поповић подсећа како је на западу „са хришћанство поникла галантерија, нова врста љубави, мешајући душевне дражи са телеснима“ (Поповић 1996: XVII). С развојем дворских идеала, формиран је нови тип „тумарећи[x] витезов[а]“, који су „у оклопима делили своје време између борбе и љубави“ (Поповић 1996: XVII).

Више од Поповићевих књижевноисторијских примедби, за тумачење суматраизма Црњанског може бити значајно изједначавање *крстоноша* са *витезовима-луталицама* у књижевности средњег века. „Замишљајући себи тако *тумараће витештво*“, наставља Поповић, „могли су се у *књигама о њему* додати описи тадашњих обичаја, мегдана, свечаности, поклоњење светим местима[,] *крстоносни походи* са свима чудесима истока“ (Поповић 1996: XVII – курзив је наш). Писац је, осим тога, већ на првим странама пева *Ослобођени Јерусалим* из шеснаестог века, који се одвија током Првог крсташког рата, могао наићи на име Готфрида Бујонског и других Тасових идеалних витезова. О положају Торквата Таса у италијанској културној традицији Црњански се живо и зналачки расправљао почетком четрдесетих година, како се може закључити из поглавља књиге *Код Хиперборејаца* под именом „Тасо“ (Хиперборејци, 143–170), док се у писму Андрићу од 16. фебруара 1929. године имплицитно пореди са италијанским ренесансним песником (Поповић 2009: 170). Иако пишчев однос према Тасу у младалачким годинама није довољно истражен, Црњански је, рано научивши италијански језик, могао читати Тасов спев у оригиналу или у преводу.<sup>159</sup>

Целовити српскохрватски преводи Тасовог пева објављени су тек средином двадесетог века, али један деветнаестовековни препев одломака из *Ослобођеног Јерусалима* за нас може бити од посебног значаја. Иван Мажуранић превео је првих девет октава Тасовог пева још далеке 1838. године (Ћале 1970: 52–53). Превод је, међутим, по први пут објављен на крају књиге *Пјесме Ивана Мажуранића* из 1895. године, вероватно под утиском недавно минуле тристагодишњице Тасовог пева (Ћале 1970: 52–53). Књига је наишла на врло повољан пријем код читалачке публике, судећи према белешци приређивача другог издања коме су „долазили (...) свеудиљ гласови, да је (...) издање ‘Пјесама Ивана Мажуранића’, Загреб 1895. давно посве исцрпљено“ (Маџурапић 1924: I). Самим тим, антологија је могла доспети и у руке Милоша Црњанског, који се интересовао

---

<sup>159</sup> Током боравка у Ријечи Црњански је, како сазнајемо из коментара уз песму „Јадрану“, читао готово искључиво литературу на италијанском језику: „Иако сам ја, на Ријечи, читао, углавном, само талијанске књиге, читао сам, са уживањем, и једног нашег прозаисту, Ластавицу, који је рано умро.“ (Коментари, 178) Да Црњански под „италијанским књигама“ подразумева лепу књижевност, показује успомена на Зубранића, са којим је пријатељевао у Ријечи, у истом коментару: „Он ме је, пре него што ћу живети у Риму, натерао да читам талијанску литературу.“ (Коментари, 177) Стихове Кардучија и Леопардија Црњански је у то доба слушао у оригиналу од Зубранићевих сестара (Коментари, 177).



за публикавање Мажуранићевих дела у време објављивања есеја о *Ex Pontu* у часопису *Књижевни југ* од 16. априла 1919. године. Наклоност према Мажуранићу писац је исказао у истом часопису 1. јула 1919. године у кратком приказу спева *Кохан и Власта* Фрања Марковића, тврдећи како „[у] оваквим издањима: Јакшића [треба штампати] што више латиницом, а Мажуранића, Марковића и друге што више ћирилицом“ (Есеји I, 304), а потом и у приказу новосадског издања *Смрти Смаил-аге Ченгића* из 1926. године (Есеји I, 343–344).

Прва строфа Тасовог *Ослобођеног Јерусалима* о подвизима Готфрида Бујонског могла је привући пажњу Црњанског већ зато што неодољиво подсећа на инвокацију музе са почетка Хомерове *Одисеје*.<sup>160</sup> „Почетак Тасова ‘Јерусалима ослобођена’“, у преводу Ивана Мажуранића, ставља посебан нагласак на витешки позив предводника крсташа, који је ослободио Христов гроб из руку завојевача:

Побожно оружје пјевам и витеза,  
Кој Крста гробу вишњем слобос’ даде;  
Многе је, к слави док се овој потеза,  
и свиести и руком радећ, трпио јаде (Маџураић 1895: 206)<sup>161</sup>

Нареченог витеза Мажуранић назива Богумиром (Маџураић 1895: 207), али из бележака на крају издања сазнајемо да је реч о посрби имена легендарног вође Првог крсташког похода. Речима приређивача, „[у] великом епу овом пјева Torquato Tasso (1544–1595.), како је Goffredo (*Gottfried*, дакле *Богумир*) од *Bouillona*, главни вођа за прве крижарске војне, год. 1099. освојио Јерусалим“ (Маџураић 1895: 241 – курзив је наш). Чињеница да Владимир Мажуранић у кратком, али тиме не мање важном, објашњењу историјских околности Тасовог

---

<sup>160</sup> Пишчева фасцинација *Одисејом* одавно је постала опште место критичких текстова о Црњанском. Почетак Хомеровог епа, у коме је писац видео „највећу поему човечанства“ (Коментари, 158), вреди још једном навести на овом месту. Послужићемо се преводом Томе Маретића из 1904. године у издању Државне штампарије Краљевине Србије у Београду: „Казуј ми, Музо, о оном о провртном човјеку, што се/ Свети тројански град разоривши, много налуто./ Граде је видио многе и спознао људске је ћуди./ Многе је на мору јаде претрпио у срцу својем“ (Хомер 1904: 1).

<sup>161</sup> У италијанском оригиналу прва строфа Тасовог спева гласи: “Canto l’armi pietose e il Capitano/ Che il gran sepolcro liberò di Cristo:/ Molto egli oprò col senno e con la mano;/ Molto soffrì nel glorioso acquisto” (Tasso 1885: 1). У преводу Драгише Станојевића: „Пјевам о Војводи, мачу му свету./ Што даде слободу Христову гробу./ Он умом и мишцом достиже мету;/ Поднесе невољу многу и злобу.“ (Тасо 1957: 3)

спева не помиње *крстоноше*, већ *крижаре*, не умањује толико потенцијални значај овог извора за Милоша Црњанског, колико му одузима врсту заокружености за којом филолог увек трага. Могућност да се иза чувене пишчеве фигуре повратника из рата уместо Одисеја препозна витез крсташ, био он Готфрид Бујонски „или ко други“, представља херменеутичку слободу за коју се вреди борити. Тасов *Ослобођени Јерусалим*, можда управо у Мажуранићевом фрагментарном препеву, могао је послужити као предложак слике крстоноша обавезаних Христовом гробу из есеја Милоша Црњанског о Андрићевом *Ex Pontu*.

Поједини искази самог писца, па чак и поједини, на први поглед екстравагантни, увиди књижевне критике, у филолошком и генетичком контексту историје витештва добијају ново значење. Било да поглед усмеримо уназад, ка драми *Маска*, или унапред, ка *Дневнику о Чарнојевићу*, есејима о Флоберу или позним делима Милоша Црњанског попут књиге *Код Хиперборејаца*, *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону* – поређење етериста са витезовима крсташима мења начин на који смо навикли да мислимо о основним координатама Црњанскове поетике. Када се, на пример, у драми *Маска*, први „етериста“ Црњанског, Бранко Радичевић, пореди са средњовековним *трубадурима*, који су и сами неретко били витезови, или се раскалашној генералици у духу витешке етикеције обраћа титулом *госпе*, бићемо склонији да алузији младога писца на средњовековни идеал дворске љубави припишемо дословно значење.<sup>162</sup> Слично важи и за књижевнокритичку слику Флобера, који се у приказу *Саламбе* из 1926. године мучи писањем „као средњовековни монах молитвама“ (Есеји I, 232), па и за књижевнокритичке написе о самом Црњанском. Мислимо, пре свега, на интуитивне увиде Петра Џацића у витешку симболику етеризма с краја седамдесетих година и скорашњу хипотезу Горане Раичевић како је „на самом почетку Црњансковог деловања као писца оформљен један нов профил књижевног лика: мушкарца очишћеног од телесних страсти, војника, али и монаха-покајника (за чији се прототип управо може узети спој ова два типа, персонификован у *темплару*, *војнику-аскети*, који живот посвећује одбранама мистичких тајни) у свету који је храм подигнут у част вере у метафизичку повезаност природе и условљеност сваког човековог поступка“

---

<sup>162</sup> Бранко Радичевић сећа се у драми Црњанског како је био „трубадур цура, из разреда петог“ (Маска, 46). Премда је алузија на трубадуре иронично интонирана, то се не би могло рећи за реченицу којом Бранко одбија генераличине неумесне понуде: „Госпо, идем кући.“ (Маска, 46).

(Раичевић 2010б: 80–81 – курзив је наш). Идеалистичку битку алијаса младог писца против стварности могли бисмо, дакле, са добрим разлозима прогласити витешком, а у етеризму препознати неку врсту крстоносног рата у име „мистичких тајни“ постојања.

Џацићева студија *Простори среће у делу Милоша Црњанског* пружа нарочито плодан допринос ревалоризацији витешке симболике у опусу великог писца. При средини монографије Петар Џацић са карактеристичном лежерношћу износи провокативан суд како алтер-его писца књиге *Код Хиперборејаца*, „Иперборео, песник лелујавих стварности и колорисаних предела, припада традицији добро познатих *витезова етеризма* у црњанској стварности“ (Џацић 1976: 115 – курзив је наш). У Џацићеве *витезове етеризма* пре свега спадају протагонисти позних романа Милоша Црњанског, кнез Рјепнин и Павел Исакович, „[с]а својим светачким односом према женама, и феудалним схватањем љубави, па и оне према отаџбини“ (Џацић 1976: 205),<sup>163</sup> премда им се повремено прикључују весници етеризма из „поетичне комедије“ *Маска и Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског (Џацић 1976: 176–177, 234). Џацић са извесним патосом говори о „витезови[ма] без-коначног путовања, протагонисти[ма] величанственог трилера у коме ће метаморфозирати дематеријализујући се“ (Џацић 1976: 176). Пошто је протагонисте позних романа Црњанског назвао „витез[овима] моногамне љубави“, Џацић истиче како је „[т]он понашању Чарнојевићевом, Ипербореовом, па и Рјепниновом, дао (...) лик који беше на почетку Црњансковог опуса – Бранко из драме *Маска*“ (Џацић 1976: 234).<sup>164</sup>

Џацићеви аргументи су непрекидно у настајању, што значајно отежава систематизовање једног исувише флуидног процеса закључивања. Неретко се „витезови без-коначног путовања“ у Џацићевом импресионистичком дискурсу

---

<sup>163</sup> Павела Исаковича и кнеза Рјепнина Џацић у више наврата назива витезовима или ритерима (Џацић 1976: 191, 203, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 234, 266–267), пре свега због њихових анахроних родољубивих идеала и „шевалерескно[г] код[а]“ или „стила“ љубави о коме је говорио Хојзинга (Џацић 1976: 206, 210; Хојзинга 1974: 142–169). Повлашћено место у том погледу заузима протагониста *Друге књиге Сеоба*. „Ако се (...) слици сирмијског хусара“, напомиње Џацић, „дода и жеља, или жудња, јасно изражена, да без икакве компензације погине за ‘част и славу’ господарице царице Елисавете Петровне – архетипски циклус ритерског понашања се затвара: *вазал изабране даме – бојно или турнирско поље – смрт са њеним именом на устима*“ (Џацић 1976: 215).

<sup>164</sup> Џацић доследно изузима донжуански „морални ниҳилизам“ Петра Рајића и „морални индиферентизам“ Вука Исаковича из ритерског кода Рјепнинове и Павелове „тврдокорн[е] моралност[и]“ (Џацић 1976: 212). Модел „витеза моногамне љубави“ (Џацић 1976: 234) Џацић, штавише, сматра „антирајићевским“ (Џацић 1976: 233).

претварају у Одисеје, и обратно (Џацић 1976: 176–177, 265–267). Можемо се, такође, сложити да у Џацићевој студији нису довољно пажљиво повучене линије разграничења између „иронијск[ог] сентиментализ[ма]“ (Konstantinović 1983: 385) раног Црњанског и метафизичког или историјског цинизма из пишчевих позних романа (Ломпар 2004: 268–269; Ломпар 2008: 223–224). У позним делима Милоша Црњанског пре свега је реч о (де)конституисању могућности живота *после витештва*, а не о (де)конституисању могућности витештва у животу савременог човека. У садашњости *Романа о Лондону* није остало много од витешких заноса Рјепнинове, па и пишчеве младости.<sup>165</sup> Мит о Тристану и Изолди замењују тривијалне расправе туриста током посете Артуровом дворцу и циничан став доктора Крилова да је суштина витешке љубави, као и све друго, само „коит, коит, коит“ (Роман о Лондону, 220).

Џацићеву студију ипак можемо прочитати на нов начин уколико поетичку еволуцију Милоша Црњанског сагледамо из перспективе пишчевог односа према идеалу витештва. Џацићева књига деценијама се цитира из истог разлога, као прилог проучавању етеристичких или суматраистичких простора среће у делу Милоша Црњанског. У књижевној критици у потпуности је занемарен важан подстицај који Џацићева монографија може пружити тумачењу положаја витешког идеала у опусу великог писца. Џацићеву студију било би претерано тумачити као прикривену феноменологију витештва у опусу Милоша Црњанског, али поента књиге дефинитивно садржи нешто од намере да се фундаменталне одлике поетике Црњанског доведу у везу са витешким идеалом. Пошто је у војничком позиву протагониста већине дела овог писца препознао рефлекс старинског витештва (Џацић 1976: 266), Џацић на исти начин карактерише главни предмет своје студије, суматраистичку тежњу јунака Црњанског за чистотом „простора среће“:

Мржња Рјепнинова према Наполеону, и мржња Павелова према Вишњевском, мржња су *ритера*, који негују култ своје даме, према промискуитетним мужјацима без части, достојанства и без истинског смисла за лепоту. Тежња за чистотом, за Пурисимом,

---

<sup>165</sup> Без обзира на партикуларне сличности љубавног троугла између Рјепнина, Нађе и Олге са митом о Тристану и Изолди (Џацић 1976: 197–203), *Роман о Лондону* суштински се не уклапа у „тристановск[у] шем[у] љубавног романа“ коју заговара критичар (Џацић 1976: 190–215). Џацић с разлогом примећује да тристановска страст између Рјепнина и Нађе, зачета на броду у Керчу (Џацић 1976: 203), заправо припада прошлости (Џацић 1976: 208).

иста она тежња која ваздушног нарциса тера да се губи у неисцрпној дубини плавих небеса, тера ове јунаке на непомирљив сукоб са стварношћу. Вредности које они, на моралном плану, прихватају у свету – част, поштење, људско достојанство, *витештво* – јесу вредности којима је реалност историје измакла тло. (Цацић 1976: 266–267 – курзив је наш)

Цацићеву херменеутичку перспективу оснажује један од најпознатијих аутопоетичких коментара Црњанског, написан уз песму „Епилог“ из *Лирике Итаке*. Кратка, иронична белешка о Ракићевој патриотској поезији из књиге *Итака и коментари* (1959), показује пишчев став према родољубљу феудалних витезова у време рада на *Другој књизи Сеоба*:

Ракић, кога сам, за његов рад, на Косову, и у Риму, јако поштовао, био је дотерао дотле да је за поезију сматрао да каже како ће и он дати живот за отаџбину, неозарен *сјајем старих, феудалних, витезова*, али свестан онога *шта* даје и *зашто* га даје. Као да плаћа порез. (Коментари, 285 – почетни курзив је наш)

Црњански се ослања на слободну парафразу стихова из Ракићеве песме „На Гази Местану“ да би сугерисао како је песников однос према отаџбини *невитешки*, што ће рећи калкулантски и промишљен. Писцу је очито стало до „сјај[а] старих, феудалних витезова“, будући да о њему Ракић заправо није ни говорио у свом тексту. Ракићев песнички субјект на завршетку песме „На Гази Местану“ просто остаје „[н]еозарен старог *ореола* сјајем“ (Ракић 2015: 91 – курзив је наш).

Вредности феудалног витештва, поготово оне којима је „реалност историје измакла тло“ (Цацић 1976: 267), нису се у опусу једног модернистичког писца кова Црњанског могле одржати у непромењеном облику. Свака расправа о положају витешког идеала у стваралаштву Милоша Црњанског пре или касније мора се позвати и на, речима Предрага Петровића, „*један непостојећи текст*, на први написани, али никада објављени роман Милоша Црњанског“ (Петровић 2008: 183 – курзив је наш) под именом *Син Дон Кихотов*. Историја пишчевог првенца, изложена у есеју „Послератна књижевност“ из 1929. године и коментарима Црњанског уз песму „Гротеска“ из 1959. године, можда ипак не иде сасвим „под руку“ са легендом. Пишчев брат наводно је „однео рукопис мог [пишчевог] првог романа *Син Дон Кихотов*, уреднику часописа *Бранково Коло*, у Сремске Карловце“ (Есеји II, 478), који је „то много хвалио и, за штампу (год. 1913) спремао, али није

штампао“ (Коментари, 172). Рукопису се потом губи сваки траг, а копије, према сопственом сведочењу, Црњански никада није правио (Коментари, 172).

Пишчевом сведочењу кредибилитет, између осталог, даје белешка о писцу из првог издања драме *Маска* (Маска, 69), коју Црњански предлаже у писму Јулију Бенешу од 7. јула 1918. године (Поповић 2009: 35–36; Раичевић 2010б: 79). Црњански пише како је „[п]ревртао (...) прашне књиге, љубио жене, ишао по гробљима“ (Маска, 69) и „[у] детињству (...) носио дрвен мач“ (Маска, 69). У рату је упознао „жељу умрети“ (Маска, 69) и раскинуо са политичким и књижевним илузијама из младости (Маска, 69). На крају писма-белешке, аутор *Маске* проглашава се *Дон Кихотовим сином*:

Данас је срећан. Све му је једно, хоће ли га славити или ругати му се. Он не верује у Бога, али у будућност. Све јаде наше, сав понос, сву срамоту нашу, све зна. И питали га о смрти или љубави, о Загребу или народном јединству, о песимизму или оптимизму, о литератури или футуризму, он ће на све то одмахнути презриво, очајно, али пријатељски руком.

Ко га је родио? Мати једна од камена као Мештровићева; ко му је био отац? Ох, он је син *Дон Кихотов*. (Маска, 69 – курзив је наш)

Песник *Лирике Итаке* описује себе на исти начин, иако у понешто прикривеном облику. Годину дана по објављивању драме *Маска*, Црњански на јесен 1919. године штампа чувену песму „Молитва“,<sup>166</sup> у којој се лику Господа Бога песнички субјект обраћа речима:

Оче наш  
сенко света седа погурена  
на дрвеној раги.  
Са лонцем разбијеним на глави,  
и очима пуним ветрењача плави. (Итака, 98)

Песма „Молитва“ представља неку врсту смисаоног и поетичког исхода *Лирике Итаке*, барем ако је судити по речима самог аутора у заглављу сачуваног

---

<sup>166</sup> Песма „Молитва“ први пут је објављена у *Лирици Итаке*, што се може закључити на основу библиографије поезије Милоша Црњанског (Велмар-Јанковић 1978: 372–373). *Лирика Итаке* је највероватније штампана почетком јесени 1919. године (Тешић 1994: 233).

машинописа: „Ово долази као завршетак“ (Тешић 1994: 251). Поређење Бога Оца са Дон Кихотом, с једне стране, показује „божиј[у] порук[у] о љубави и праштању (...) као узвишено узалудни и илузорни пројекат“ (Петровић 2016: 91–92), док са друге стране самог Дон Кихота чини „фигуром модернистичког Бога“:

Велико нововековно Не које он добацује свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која више не може да се на том путу *ичем од смрти нада*. (Jerkov 2010: 284)

Песма „Молитва“, међутим, у исто време означава неку врсту прекретнице унутар песничког субјекта *Лирике Итаке*, који се на самом крају збирке изгледа опредељује „између одисејевског и донкихотовског гласа“ (Петровић 2016).<sup>167</sup> Пажњи критичара промакла је чињеница да аутофиктивни субјект песме „Молитва“, будући син Божији, у исто време мора бити *син Дон Кихотов*.

Песма Црњанског отвара велико питање о природи „модернистичко[г] витештва“ Милоша Црњанског. Често се наводи пишчев став о Дон Кихоту из есеја о Флоберовом *Новембру* (1920), али се ретко ставља нагласак на чињеницу да Црњански Дон Кихота прогалашава управо за „оц[а] модерног човека“ (Есеји I, 231 – курзив је наш). Пишчевој изјави како се „[к]рај страшног и веселог Челинија, високог и сухог несрећног Дон Кихота, *оца модерног човека*, после безбрижног и милог Казанове (...) у *Новембру* (...) јавља нов човек“, без завичаја и прожет „тајанственом тугом, која је у природи, вечна и неизбежна“ (Есеји I, 231 – курзив је наш) претходила је, међутим, знатно развијенија белешка Црњанског из 1919. године. У есеју под очигледно недовољно упадљивим насловом „Нови Мађари“, чим је све до сада измицао критичара, Црњански пише о развоју средњовековног витешког романа до Сервантеса:

---

<sup>167</sup> *Лирика Итаке*, као што је познато, почиње „Прологом“ (Итака, 13–14), у коме се повратак песника из рата идентификује са Одисејевим повратком на острво Итака, а завршава стиховима из „Епилога“: „На Итаки ће да се удари/ у сасвим друге жице./ Свеједно да ли ја/ или ко други.“ (Итака, 99) Без обзира на то што песма „Епилог“ формално уоквирује *Лирику Итаке*, песма „Молитва“ ипак представља логички и смисаони исход збирке Милоша Црњанског. Песма „Епилог“ означава повратак Црњанског итачким мотивима, али свој тематско-мотивски склоп и положај у композицији збирке пре свега дугује паралели са уводном песмом. Песма „Пролог“ по први пут је објављена у *Лирици Итаке* (Лирика, 507), а песма „Епилог“ се практично истовремено појавила у првој песничковој збирци и часопису *Дан* (Лирика, 553).

Роман је требао у тако званом средњем веку заузети место епа. Разуме се, да су искрсли Ахили у чипкама и плаштovima. Париси што су певали серенаде и Наузике, што су стидљиво стајале пред Манфредима или папама, али не голe, него натоварене безбројним сукњама, које су морали пажеви подизати. После кад је *Дон Кихот родио модерног човека* и алтруизам, који налази награду у себи самоме и у поноситој смрти, роман је брзо стигао до Вертера. (Есеји I, 283 – курзив је наш)

Есеј „Нови Мађари“ објављен је у истом издању *Књижевног југа*, од 1. јула 1919. године, у коме је објављен приказ епа *Кохан и Власта* Фрање Марковића (Есеји I, 571, 579).<sup>168</sup> Црњански још у писму Андрићу од 12. јануара 1919. године, истом оном писму из кога сазнајемо за припремање рукописа романа *Живот комендијаша Чарнојевића* за штампу и недавно довршен рад на есеју о *Ex Pontu*, напомиње како је „[г]отова (...) једна мала студија о ‘Новим Мађарима’“ (Писма Андрићу I, 71; Поповић 2009: 42 – курзив је наш).<sup>169</sup> Пишчеве алузије на етеристе-крстоноше, Дон Кихота и средњовековне витешке романе, па можда чак и на Ивана Мажуранића, у хронолошком, филолошком и генетичком смислу стога чине јединствену целину, која открива интересовање аутора *Дневника о Чарнојевићу* за проблематику витештва.

Премда донекле жовијална, слика средњовековних Ахила „у чипкама и плаштевима“ и Париса „што су певали серенаде“ из есеја „Нови Мађари“ показује неочекивану обавештеност младог писца о почецима средњовековне витешке романсе. Средњовековне романсе или витешки романи заменили су, према увреженом мишљењу, епске *јуначке песме (chanson de geste)* у првој половини XII века у Француској (Baswell 2000: 32). Први витешки романи из XII века представљали су „чин лингвистичке и културне транспозиције“, неку врсту слободних „превода“ латинских епова на вернакуларни француски језик, који су имали образовну, књижевну и политичку функцију (Bruckner 2000: 13).<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Есеј о *Ex Pontu* објављен је, подсетимо још једном, у *Књижевном југу* 16. априла 1919. године (Есеји I, 565).

<sup>169</sup> Црњански у писму од 25. децембра 1918. године најављује како ће Андрићу „тако око Нове Године послати једну студију о Новим Мађарима“ (Писма Андрићу I, 70). Есеј *Нови Мађари* довршен је, судећи по том писму, између 25. децембра 1918. године и 12. јануара 1919. године.

<sup>170</sup> У оригиналу: „The term designates first an act of linguistic and cultural transposition: the translations of Latin epics into French (*romanz*), made between 1150 and 1165 to give lay audiences access to the matter of Antiquity“.



Такозване *романсе из антике* (*romans d'antiquité*) карактерисали су занимање за „династичку историју, куртоазни еротизам, и самосвесна прерада латинских модела“ (Baswell 2000: 30).<sup>171</sup> Средњовековни аутори свесно су неговали „анахронистичку навику поређења, контрастирања или директног увођења савремених места, времена и институција у античку прошлост“ (Baswell 2000: 32–33).<sup>172</sup> Витешки романи попут чувене *Романсе о Троји* (*Roman de Troie*) Бенуе де Сен-Мора (Benoît de Sainte-Maure) из друге половине XII века, заиста су били пуни християнизованих хеленских јунака, Ахила и Париса који су се у витешком руху и духу борили у тројанским ратовима или надметали за своје даме (Lumiansky 1958: 410–424).

Романсе на античке теме биле су „активно копиране и читане барем до краја четрнаестог века“ (Baswell 2000: 42),<sup>173</sup> а међу њихове најважније позне изданке на енглеском тлу свакако треба уврстити *Књигу о Троји* (*Troy Book*) Џона Лидгејта (John Lydgate) из 1420. године. Лидгејтова обимна романса постала је позната по приписивању витешких карактеристика једном од најомраженијих античких јунака у епоси средњег века. Некадашњег Одисеја Лидгејт тако претвара у витеза Уликса, обликованог по узору на витешки идеал крсташа (Stanford 1992: 287). Без обзира на практично занемарљиву могућност било каквог директног утицаја Лидгејта на Црњанског, опаска о средњовековним књижевним преображајима тројанских јунака отвара провокативно питање християнизације фигуре Одисеја у стваралаштву великог писца. Хришћански мотиви прожимају суматраистичку поетику Црњанског од најранијих дана и приближавају, како смо имали прилике да видимо, Одисејеву марш-руту некој врсти крстоносног ходочашћа или лутајућег витештва.<sup>174</sup> Писац је рано постао свестан коначног исхода свог песничког

---

<sup>171</sup> У оригиналу: „dynastic history, courtly eroticism, and a self-conscious reworking of Latin models“.

<sup>172</sup> У оригиналу: „anachronistic habit of comparing, contrasting, or directly inserting contemporary places, times, and institutions within that past“.

<sup>173</sup> У оригиналу: „actively copied and read at least through the close of the fourteenth century“.

<sup>174</sup> Последњим циклусом *Лирике Итаке* доминира хришћанска симболика, која врхуни у „молитвено[м] епилог[у]“ збирке (Jerkov 2010: 285), премда се још у поенти песме „Пролог“ јавља мотив успињања душе ка небу (Глушчевић 1996: 24). С друге стране, песников „[с]уматраизам (...) добија своје профете, чуда, посланице, сва обележја једне нове религије, али – као песничке теме“ (Петров 1997: 68). Песник „Посланице из Париза“, „Беспућа“ или „Благовести“ попут пророка саопштава својој „пастви“ поруку о благовести, миру и новом, суматраистичком, апсолуту (Петров 1997: 66–68). Црњански је још у „Објашњењу ‘Суматре’“ изјавио како „модерна поезија постаје исповест нових вера“ (Есеји I, 20), а по тој тврдњи Ала Татаренко назива и своју студију о суматраизму Црњанског (Татаренко 2014).

програма, који се још у песми „Молитва“ пореди са донкихотским подухватом. Песников алтер-его је, сасвим у духу суматраистичке поетике, „беднији од биља“ и „страснији него цвет“ (Итака, 98). Претварање песничког субјекта *Лирике Итаке* из Одисеја у сина *Дон Кихотовог* ипак не сведочи само о узалудности ратних и послератних путовања Црњанског, него и о неспорном придавању *витешких* одлика књижевним алијасима самог писца.

Приповедач *Дневника о Чарнојевићу* у том погледу неодољиво подсећа на аутора *Маске* и песника *Лирика Итаке*, али пре него што пређемо на анализу кратког романа Милоша Црњанског, потребно је дотаћи се „замршеног“ питања идентитета Петра Рајића. Већ двадесетих година прошлог века Милан Дединац је писао о удвајању приповедача кратког романа Милоша Црњанског (Дединац 1993: 167), али је тек Новица Петковић, подстакнут навиком тумача да Рајића „упорно називају Чарнојевићем“ (Петковић 1996: 123), систематски образложио тезу да далматински морнар „Чарнојевић није засебно лице, него Рајићев двојник“ (Петковић 1996: 124).<sup>175</sup> Почетком двадесетих година закомпликовало се и питање идентитета Рајићевог двојника. Пажљивије читање приповедачевог писма из болнице доказује како Егон Чарнојевић, упркос Дединчевом и Петковићевом закључку (Дединац 1993: 167; Петковић 1996: 124), није отац безименог суматраисте, него самог приповедача Петра Рајића (Раичевић 2010а: 124–125).<sup>176</sup> Речима Горане Раичевић, „Чарнојевић је можда надимак Егонов, или име по оцу, онако како се очество чува у руским именима, али и симбол који га чини припадником пречанских Срба“ (Раичевић 2010а: 125). Роман Црњанског у том случају не представља дневник Петра Рајића о Чарнојевићу, него пишчев дневник о Петру Рајићу.

---

<sup>175</sup> Један од најпознатијих Петковићевих примера тиче се Рајићевог огледалског удвајања у сну о далматинском морнару: „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео, над својом главом, сам своје лице.“ (Дневник, 160; Петковић 1996: 125)

<sup>176</sup> Одломак о Егону Чарнојевићу почиње Рајићевим речима „драги мој“ (Дневник, 159), те се и питање „јесте ли слушали за мога оца“ (Дневник, 159) може односити само на Рајића. С друге стране, Далматинчев отац био је, како непосредно пре тога сазнајемо, писар (у првој верзији романа смештен на острво Хвар), док је Егон Чарнојевић дрвар који је „продавао (...) коње у Влашкој“ (Дневник, 159; Раичевић 2010а: 124–125). Радна имена рукописа кратког романа Црњанског, *Живот комедијаша Чарнојевића* и *Младост ученог господина Чарнојевића* (Тешић 1993а: 108, 114), такође говоре у прилог закључка Горане Раичевић.

Уколико се писац *Дневника о Чарнојевићу* не може поистоветити са фигуром приповедача, вођење *дневника* о сопственом јунаку очигледно довољно указује на блискост између аутора и наратора кратког романа Црњанског.<sup>177</sup> Црњански је, разумљиво, био резервисан према исувише дословном схватању блискости са приповедачем романа Петром Рајићем. Новица Петковић наводи духовит пример из интервјуа са Зораном Секулићем из 1972. године, у ком се Црњански жали на комичне последице мешања пишчеве женидбе и „женидбе оног Рајића у *Чарнојевићу*“ (Есеји II, 562; Петковић 1996: 124).<sup>178</sup> Аутобиографске елементе ове врсте Црњански, међутим, циљано инкорпорира у лик Петра Рајића,<sup>179</sup> а поготово у лик безименог морнара из приповедачевог сна. Рајићев двојник је, попут писца, школован у Ријеци, оставши са сличним успоменама на мајку седе косе, која је почитав дан рибала подове и умрла не дочекавши да види свога сина.<sup>180</sup> Речима Јасмине Лазић, несуђени Чарнојевић представља аутофиктивног јунака у коме „можемо пронаћи суштину пишчевог самосвесног песничког ја“ (Лазић 2015: 274) и препознати „песнички, поетички и метапоетички идентитет писца“ (Лазић 2015: 274). Ова „сенка, у крајњој линији, и нема другог задатка него да изложи и својим поступцима, својим животом потврди пишчеву поетику која се зове *суматраизам*“ (Петковић 2010: 124), што не искључује друга тумачења прототипа Рајићевог двојника.<sup>181</sup> Огледалска игра међусобног удвајања писца, приповедача и јунака

---

<sup>178</sup> Одељак из интервјуа „Бити за слободу је бити романтик“ наводимо у целости: „Увек причам како је, кад сам се оженио, један стари господин отишао код моје таште и рекао, па како удајеш ћерку, када је он ожењен. Ено, каже, у *Дневнику о Чарнојевићу* признао је. Па сад видите, никакве везе нема између мене и женидбе оног Рајића у *Чарнојевићу*.“ (Есеји II, 562; Петковић 1996: 124)

<sup>179</sup> Новица Петковић показује како су „[д]ва повратника из рата, песник и ‘један друг’ из објашњења ‘Суматре’, у роману *Дневник о Чарнојевићу* паралелно (...) развијена као приповедач Рајић и његова сенка Чарнојевић“ (Петковић 2010: 124).

<sup>180</sup> Црњански описује потресну судбину своје мајке у аутобиографској белешци под називом „Биографски подаци о песнику“: „Моја мати, Марина, била је девојка крупних очију, косе до колена, и кад је била седа. Мати јој беше рано умрла, а отац тако строг, да је узгради Варошке куће у Панчеву, која и сад стоји, морала да пере камените степеннице, пред станом варошког капетана. И зими. На коленима./ Била је то велика паћеница целог живота и умрла је пре него што сам могао да стигнем из иностранства.“ (Коментари, 164 – курзив је наш).

У *Дневнику о Чарнојевићу* каже се како је Далматинчева „мајка (...) по цео дан рибала под, а њега је школовала на Ријеци“ (Дневник, 159 – курзив је наш). И даље: „Педесет година је она рибала под па је умрла. Он беше тад на броду, пред Малтом. И ништа се није десило, брод није потонуо, чак га не пустише ни кући.“ (Дневник, 159 – курзив је наш) Читава епизода истовремено се уклапа у ланац удвајања у роману Црњанског, што показује коментар Петра Рајића: „Кад причаше о њеној *коси седој*, мени се учини да сновиам, толико је личила на моју мајку.“ (Дневник, 159) Упоредити: Раичевић 2010а: 125; Лазић 2015: 275.

<sup>181</sup> Сибе Миличић можда је такође „са својим пореклом, животном судбином и песничком теоријом послужио (...) као стварносни прототип за обликовање Чарнојевићевог лика“ (Петковић 2010: 126).

романа *Дневник о Чарнојевићу* није финална, али омогућава релативно слободан пренос значења на линији писац–приповедач–Чарнојевић.

Ставови писца драме *Маска*, коме је свеједно „хоће ли га славити или ругати му се“, који „не верује у Бога, али у будућност“ и на све расправе „о смрти или љубави, о Загребу или народном јединству, о песимизму или оптимизму, о литератури или футуризму“ одмахује „презриво, очајно, али пријатељски руком“ (Маска, 69), кореспондирају у највишој мери са (по)етиком *Дневника о Чарнојевићу*.<sup>182</sup> Подједнако равнодушно одбацивање друштвене поруге и различитих *изама* популарних почетком двадесетог века, штавише, представља увод у један од најважнијих аутопоетичких исказа у кратком роману Црњанског. Опис сукоба имагинарног двојника Петра Рајића са „гомил[ом] дугокосих ђака“ (Дневник, 158) означава формални почетак манифеста суматраизма у *Дневнику о Чарнојевићу*. Утолико је занимљивије што исти опис понавља већину мотива из кратке биографије Црњанског са завршетка драме *Маска*, премда са једном, у генетичком смислу, врло значајном варијацијом. Књижевну позицију коју је писац драме *Маска* прогласио *донкихотизмом*, писац *Дневника о Чарнојевићу* неколико година касније назива *суматраизмом*:

Сви су викали, ругали му се и ударали га, питали су га је ли синдикалиста, је ли платониста или анархиста, нихилиста, нешто је морао бити. А он је причао о снегу, о крстокљуну, који зими држи свадбу, о снежним облацима, а највише о небу. (...) Тада га

---

Петковић повлачи паралелу између Миличићевог рефрена „Родно ми острво Фар“ и порекла Далматинчевог оца, који је био писар „на острву с фаром“ (Петковић 2010: 126). Детаљ о пореклу Далматинчевог оца, изостављен из коначне верзије романа, садржи штампарску грешку која баца ново светло на Петковићев аргумент. Црњански није мислио на „острво фар“, па ни на „острво с фаром“, него на острво Фар – локално име за Хвар, место Миличићевог рођења (Раичевић 2010а: 124). Пишчево сећање на Миличићева путовања из 1929. године подудара се са описом путовања морнара Црњанског (Петковић 2010: 125). Најзад, „Миличићева космичка теорија уклопљена је у суматраизам Милоша Црњанског“ (Петковић 2010: 126).

<sup>182</sup> Двојник приповедача *Дневника о Чарнојевићу* нарочито се може упоредити са аутором *Маске*: „Све што је било око њега *презирао* је; све то беше узалудно и смешно, а *очајну би радост* будило у њему оно што је било далеко. И био је *миран и благ*.“ (Дневник, 162 – курзив је наш). Далматинац „није више знао шта је добро, а шта зло, нити је знао зашто говоре толико о животу (...) *није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале, на Суматри*“ (Дневник, 164 – курзив је наш). Равнодушност према друштвеним и моралним разликама и парадоксална вера у бољу будућност обележавају Рајићев поглед на свет: „*Живот, грех, ред, закони, границе*, све су то тако мутни појмови за мене.“ (Дневник, 168, 172 – курзив је наш) Такође: „Не, *не знам шта је добро, а шта зло*, ништа не знам шта се све са мном збило.“ (Дневник, 182 – курзив је наш). Без обзира на то, приповедач барем декларативно верује „да ће доћи једно боље столеће“ (Дневник, 173, 184).

притиснуше о једно стакло и почеше га ударати, а он рашири руке и рече: „Ја сам суматраиста.“ (Дневник, 158)

Уколико „опис из Рајићевог сна убедљиво упућује на Исусово разапињање на крсту“, а слику пасије поткрепљује веровање да назив за птицу *крстокљун* „потиче од покушаја да извади ексер и трње из руку и ногу Исуса Христа“ (Лазивић 2015: 272), нипошто не треба искључити сличност погибије суматраисте Црњанског са христоликим страдањем Сервантесовог витеза-луталице.<sup>183</sup>

Алузије на Дон Кихота чине неку врсту композиционог оквира манифеста суматраизма из *Дневника о Чарнојевићу*. Непосредно пре него што се безимени далматински морнар по последњи пут изјасни као суматраиста и ишчезне са позорнице романа, Црњански евоцира фигуру Дон Кихота „на дрвеној раги./ Са лонцем разбијеним на глави,/ и очима пуним ветрењача плави“ из песме „Молитва“ (Итака, 98). Епизода са краја Рајићевог сна „о познатом руском оперском певачу Фјодору Ивановичу Шаљапину (1873–1938) који се у европским метрополама пред Први светски рат прославио улогом Дон Кихота у истоменој опери Жила Маснеа“ (Петровић 2008: 182) опомиње читаоца на истинско порекло удвојеног приповедача *Дневника о Чарнојевићу*:

На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове.

А он је стајао крај прозора и гледао у небо. (Дневник, 165)

Комад Жила Маснеа (Jules Massenet) први пут је изведен у Опери у Монте Карлу 24. фебруара 1910. године, под диригентском палицом Раула Гинсбурга (Raoul Gunsbourg), док су за другу премијеру, 29. децембра исте године у

---

<sup>183</sup> Мигел де Унамуно повукао је пре Црњанског паралелу између Христа и Дон Кихота (Петровић 2016: 90), у којој је пресудну улогу играло „страдање због ругања“ бројних бербера, попова, бакалауреата и војвода (Unamuno 1969: 115). У књизи *Живот Дон Кихота и Санча Пансе (Vida de D. Quijote y Sancho)* из 1905. године Унамуно Сервантесовом витезу упућује следеће речи: „‘Ессе homo’, подсмевали су се тим речима нашем госпуду Христу, ‘ево лудака’, рећи ће за тебе, господине мој Дон Кихоте, и бићеш лудак, једини, Лудак.“ (Unamuno 1969: 115) У српском преводу Унамунове књиге, цитат се налази у оквиру коментара XXVIII главе Сервантесовог романа „[у] којој се казује нова и љупка пустоловина, која се пароку и берберину десила у истој планини“ (Сервантес Сааведра 1996: 290). У оригиналу, реч је о Унамуновом коментару XXIX главе *Дон Кихота*: „la pasión por la burla“; „‘He aquí el hombre’ dijeron en burla á Cristo Nuestro Señor; ‘he aquí el loco’ dirán de tí, mi señor Don Quijote, y seras el loco, el único, el Loco.“ (Unamuno 1905: 141)

Позоришту Лирик (Théâtre Lyrique) у Паризу, била задужена браћа Изола (frères Isola). Масне је оперу *Дон Кихот* компоновао према либрету Анрија Каина (Henri Cain), једног од најпознатијих либретиста париског *Belle Époque*-а. Каин је за тему либрета „одабрао романтичну љубав Сервантесовог јунака према лепој Дулсинеји, која завршава у смрти витеза сломљеног срца – у климаксу одсутном из оригинала“ (Cain 1911: 5).<sup>184</sup> Дулсинеја се у Каиновом либрету из Сервантесове сељанке претвара у романтичарску фаталну жену, „прелепу краљицу“ окружену удварачима (Cain 1911: 10),<sup>185</sup> која „исувише вол[и] лудост и смех,/ [и] љубав“ – њено „шармантно царство“ (Cain 1911: 70)<sup>186</sup> – да би се могла везати за једног мушкарца. Дон Кихотов лик Каин претежно интерпретира у духу романтичарске и сентименталистичке традиције, видевши у њему „витеза-луталицу који исправља/ неправде; вагабунда пуног нежности“ (Cain 1911: 53).<sup>187</sup> Каинов Дон Кихот, Санчовим речима, говори „о еклогама,/ о љубави и доброту као некада Исус“ (Cain 1911: 74),<sup>188</sup> а на завршетку опере дарује Санчу једино острво у његовој власти – „острво Снова“ (Cain 1911: 78).<sup>189</sup> У сцени борбе са ветрењачама видимо га како се на коњу, с копљем у рукама, обрушава на измаштане дивове, „грмећи гласом“ оперског баса (Cain 1911: 42).<sup>190</sup> Шаљапин се, барем ако је судити према аутопортретима рускога глумца, у улози Дон Кихота појављивао са засеченом берберском посудом на глави (Раскин 1963: 129, 131), те читава слика витезове борбе са ветрењачама неодољиво подсећа на епизоду из романа Црњанског. Писац *Дневника о Чарнојевићу* ипак уноси одређене измене у Каинову и Маснеову неоромантичарску визију Дон Кихота, о чему довољно сведочи замена

<sup>184</sup> У оригиналу: „The author of the libretto has chosen for his theme the romantic love of Cervantes' hero for the fair Dulcinea, ending with the death of the broken-hearted knight – a climax not found in the original.“

<sup>185</sup> У оригиналу: „Gentille Reine!“

<sup>186</sup> Дулсинејине речи у оригиналу гласе: „J'aime trop la folie et le rire,/ Et l'amour, mon charmant empire.“

<sup>187</sup> Дон Кихот на тај начин описује самог себе. У оригиналу: „Je suis un chevalier errant et qui redresse/ Les torts; un vagabond inondé de tendresse“.

<sup>188</sup> У оригиналу: „parle d'églogue,/ D'amour et de bonté somme autrefois Jésus!“

<sup>189</sup> Дон Кихот Санчу дарује „острво Снова“ са наглашеним емоцијама и патосом: „Узми ово острво, увек у мојој моћи/ Да ти га поклоним!... Азурни талас бије његове обале./ Лепо је, пријатно... и то је острво Снова!...“ (Cain 1911: 78) У оригиналу: „Prends cette île qu'il est toujours en mon pouvoir/ De te donner!... Un flot azuré bat ses grèves./ Elle est belle, plaisante... et c'est l'île des Rêves!...“

<sup>190</sup> Дон Кихотове реплике иначе су предвиђене за певачки стил *Basso cantante* (Cain 1911: 3). Дидаскалија у сцени борбе против ветрењача наглашава „une voix tonnante“ (Cain 1911: 42).

Сервантесове берберске посуде „разбијеним лонцем“, копља „грдном мотком“, а коња „раг[ом]“ (Дневник, 165).<sup>191</sup>

Појава главног глумца из Маснеове опере у роману Црњанског очигледно прати логику Рајићевог сна. Стварни Шаљапин тешко би се, на раги и обучен за улогу Дон Кихота, могао придружити морнарима за картарошким столом у Солуну. Пре би се рекло да појава Шаљапина представља намерно хиперболисан, па и карикиран поетички сигнал. Пишчев поетички гест претпоставља дозу ироније према романтичном Далматинцу, али и према самом Сервантесовом или барем Маснеовом јунаку. Гротескна слика руског глумца у улози Дон Кихота довољно се разликује од тихог и контемплативног Рајићевог двојника, да читалац и овде може уочити аутоиронију својствену суматраистичкој поетици од самог почетка.<sup>192</sup> Суматраиста Црњанског, попут песника „Молитве“, не поседује више борбеност свог духовног Оца, па ни једнако снажну веру у смисао сопствених идеала. Далматинац из Рајићевог сна није Дон Кихот, већ *син Дон Кихотов* који више нема моћи да се „ичем од смрти нада“ (Итака, 98). Суматраистички јунак у том смислу представља неку врсту рефлексije, одраза Сервантесовог јунака у савременом свету. Сусрет Дон Кихота и Далматинца одвија се, не случајно, „у једној собици, пуној огледала“ (Дневник, 165 – курзив је наш), чиме писац сугерише да се ланац удвајања у Рајићевом сну продужава готово у недоглед. Ако је Рајић видео лице свога двојника „као у неком *огледалу*“ (Дневник, 160 – курзив је наш), Рајићев двојник огледа се у Маснеовом Дон Кихоту, Маснеов јунак у Сервантесовом витезу, а Сервантесов витез у врлим протагонистима витешких романа. Бројна дуплирања и преплитања јунака очекиван су део поетичког програма романа са тезом како је „све у вези, на свету“ (Есеји I, 23), премда у крајњем исходу воде до истог циља.

---

<sup>191</sup> У либрету Маснеове опере нема детаљних описа костима јунака. Сачувани су, додуше, Шаљапинови аутопортрети у улози Дон Кихота из 1910. и 1914. године, на којима се руски глумац појављује са засеченом, берберском посудом на глави (Раскин 1963: 129, 131). Костимографски детаљ очигледно је преузет из чувене епизоде о Мамбриновом шлему, који се у преводу Ђорђа Поповића назива „берберск[им] тањир[ом]“ (Сервантес Сааведра 1996: 195).

<sup>192</sup> Ако је судити према „Објашњењу ‘Суматре’“, иронија се у писцу јавила већ при другом помињању имена полинезијског острва, практично у тренутку рађања свести о свеопштој повезаности света: „‘Суматра’ – рекох, опет, *подругљиво*, себи.“ (Есеји I, 23 – курзив је наш) И касније: „‘Суматра’, прошаптах, са извесном *афектацијом*.“ (Есеји I, 23 – курзив је наш).

Без обзира на значај фигуре Дон Кихота у раном стваралаштву Милоша Црњанског, прошло је готово сто година између Глигорићеве примедбе да се аутор *Дневника о Чарнојевићу* „донкихотише“ (Глигорић 1993: 139) и запажања Предрага Петровића о поетичким импликацијама појаве Сервантесовог витеза у кратком роману Црњанског (Петровић 2008: 181–186; Петровић 2016: 90–91). Петровић полази од коментара болничке сестре одмах по Рајићевом буђењу из сна о безименом морнару-суматраисти: „Ала ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше *луде књиге*.“ (Дневник, 166 – курзив је наш; Петровић 2004: 181) Рајићева „опсесија за читањем романа“ (Петровић 2008: 181) тако се у *Дневнику о Чарнојевићу* имплицитно пореди са лудом читалачком страшћу сиротог Алонса Кихана. Петровић у том смислу поставља „интригантно питање (...) да ли је литература посредовала и Рајићеву визију имагинарног двојника и утопију суматраистичког мира и утехе“ на сличан начин на који су „витешки романи били медијатори жеље Алонса Кихана да постане витез-луталица Дон Кихот“ (Петровић 2008: 183–184). Послератна позиција Петра Рајића, „одређена (...) безавичајношћу која се претвара у препуштање путовањима, у жудњу за етеричним даљинама и космополитску тугу, еквиваленту романтичарског светског бола, пред којим све људско губи смисао“ (Петровић 2016: 88), преклапа се са сликом Дон Кихота из пишевог предговора *Новембру* (Петровић 2008: 183; Петровић 2016: 88), али се тек слика Рајићевог имагинарног двојника у вишем степену поистовећује са Сервантесовим јунаком. Чарнојевић је, попут Сервантесовог витеза, потекао из Рајићеве богате читалачке лектире, која подразумева најразноврсније ауторе, од Хафиса, Достојевског, Шекспира, Бергсона до Бранка Радичевића (Петровић 2008: 184–186; Петровић 2016: 91).

Појава Дон Кихота у *Дневнику о Чарнојевићу* отуда, према Предрагу Петровићу, прераста у поетички симбол интертекстуалности и метафиктивности кратког романа Црњанског (Петровић 2008: 185–186). Речима самог аутора, „алузије на Дон Кихота су у *Дневнику поетичке фигуре* које упућују на разноврсна удвајања, претапања фикционалног и стварносног, те, коначно, наглашавају позицију читања и имагинације као могућег изласка или уточишта од историје“ (Петровић 2016: 90–91 – курзив је наш). Истраживање поетичких одлика модернистичког романа, према нашем мишљењу, подразумева још једно



„интригатно питање“ (Петровић 2008: 183) у вези са наративном и жанровском амбивалентношћу кратког романа Милоша Црњанског. Још увек треба уважити чињеницу да приповедач *Дневника о Чарнојевићу*, попут Алонса Кихана у бунилу, самога себе замишља као *витеза*. Премда се *Дневник о Чарнојевићу* надовезује на традицију *травестије* витешког романа, компликована игра огледалског удвајања јунака, преплитање биографске и књижевне стварности, присуство елемената аутоцитатности и аутофикције, заједно подсећају читаоца на фундаментални значај *идеала витештва* у раној поезици Милоша Црњанског.

Сервантесов „роман над романима“ (Поповић 1996: VIII) наметнуо се као логичан стваралачки узор писцу *Дневника о Чарнојевићу*, који је витешке идеале из младости желео да суочи са послератном стварношћу. Суматраизам *Дневника о Чарнојевићу* у великој мери представља травестију витештва оних „етериста“ из есеја о Андрићевој књизи *Ex Ponto*, којима су „главне особине љубав облака, видика, успомена и звезда“ (Есеји I, 274). Крстоноше Црњанског заменила је силуета Сервантесовог витеза, која се, речима Ђорђа Поповића, „подиже (...) на хоризонту (...) допирући својим копљем до месеца, с погледом, који се губи у облацима“ (Поповић 1996: VII – курзив је наш). Први преводилац *Дон Кихота* на српски језик био је, наравно, свестан карактеристичног односа између идеала и стварности, карикатуре и хуманости, безумља и племенитости Сервантесовог витеза, који су надахнули портрет Црњансковог суматраисте. Без обзира на то што је, према строгом преводиоачевом мишљењу, „[у] почетку (...) Дон Кихоте само будала, права будала, коју би требало везати, а нарочито бити“ (Поповић 1996: XXII), Сервантес је свога јунака ипак обдарио „вишим умом“ (Поповић 1996: XXIII). Дон Кихот и Санчо су „удружени у циљу у исти мах племениту и безумну (...) изложени потпрду људи, па и њиховој неотесаности, и износећи махне и глупости оних, који се њима потпрдују и злостављају их“ (Поповић 1996: XXIII). Поповић стога закључује како „Дон Кихоте није карикатура; њему је Сервантес дао део своје благе и велике душе“ (Поповић 1996: XXV). Разлози за идентификацију аутора и главног јунака *Дон Кихота* нарочито су могли импоновати младом писцу *Дневника о Чарнојевићу*, који је не тако давно свукао аустријску војну униформу: „Та и сам Сервантес био је неки Дон Кихоте. *И он је војевао, а никаква добра није видео*“ (Поповић 1996: XXV – курзив је наш).

Прве реакције на главну поетичку идеју *Дневника о Чарнојевићу* увелико подсећају на подељене судове о смислу Сервантесовог романа. Међуратни критичари имали су више слуха за необичност, па и проблематичност идеје суматраизма од нас, савремених тумача, навикнутих на модернистичке књижевне програме сваке врсте. М. С. Јовановић грубо, али са читалачком уживљеношћу која често недостаје савременим читањима поетичког програма Црњанског, оцењује како *Дневник о Чарнојевићу* „описује живот једног манијака, скроз и скроз манијака, манијака каквих је пуно друштво после Великог Рата и какви владају у литератури после њега“ (Јовановић 1993: 147 – курзив је наш). Роман Црњанског, према Јовановићу, „пружа толико непознатих података о људској души (о чистој души *лишеној разума*) колико нам је немогуће наћи ни у три солидно *ексцентрична* романа“ (Јовановић 1993: 148 – курзив је наш). Црњански је, додаје други критичар, „из себе извадио своју романтику и *чудну науку* суматраистичку, и од тога створио лик Чарнојевића, а оно што је у њем преостало, то је Петар Рајић“ (Батушић 1993: 183 – курзив је наш). Растко Петровић био је пријемчивији за игру ироније и лиризма у роману Црњанског, премда у суматраистичким ставовима препознаје назнаке патологије. „Идеја ‘суматризма’“, попут идеје донкихотства, за Растка представља „један *огромни идеализам, врховни и бесциљни*“ (Петровић 1993: 191 – курзив је наш). Очигледно ни великом савременику Црњанског није било сасвим блиско схватање према коме „[j]едан човек, који пада ту у блату код Кракова, крвав и разорен“ може бити „везан (...) за стварање некога цвета у Полинезији“ (Петровић 1993: 191). Чарнојевићева суматраистичка визија „[н]ишта не објашњава (...) и ничему не води“ (Петровић 1993: 191), а Петар Рајић „[т]олико је уништен и *оболео*“ да може поверовати „у такав *очајни, замшљени и немогући* апсолут“ (Петровић 1993: 191 – курзив је наш). Читав овај комплекс значења можемо сажети у Глигорићевој опасци да се творац суматраизма, заједно са својим књижевним савременицима, једноставно „донкихотише“ (Глигорић 1993: 139).

Црњански је очигледно и сам био дубоко свестан донкихотске природе своје песничке пустоловине, која неретко долази до изражаја у општем ставу приповедача *Дневника о Чарнојевићу* да протекли живот „беше само комедија“ (Дневник, 153). Критика Радомира Константиновића спада међу ретке примере модерних тумачења ране поетике Црњанског изграђених на тој пишчевој тези.

Црњански је за Константиновића оличење „песника живота који, као некакво позорје по коме играју привиди, јесте једна велика комедија (...) једна фарса и гротеска у коју се све претвара тим одлучније што је немогућније“ (Konstantinović 1983: 385 – курзив је наш). У позадини суматраистичке идеје о свеопштој повезаности Константиновић препознаје стварност „свеопште произвољности као свеопште комедије“ (Konstantinović 1983: 404).<sup>193</sup> Постојању у делима Црњанског недостаје нужност, кључна одлика трагичког модуса бивствовања, а човековом идентитету свака супстанцијалност: „Ми смо глумци: *и јесмо и нисмо*, ми смо у улози, или као неке слике које се *уместо нас* шетају по свету“ (Konstantinović 1983: 404). Суматраиста чува свест о комичности своје беспредметне, анти-емпиријске и у бити естетске радње која не твори ништа у свету, „губећи се у ‘етеричности’ бескраја“ (Konstantinović 1983: 402). Бројне трешње и вишње Црњанског, у које се живот песника „Суматре“ и *Стражилова* „мења“, симбол су „чисте уметности, овог *естетизма*“ (Konstantinović 1983: 378 – курзив је наш), који не може променити свет, али га може учинити *лепшим*. Последњи исход, сада већ сасвим донкихотске, пустоловине Црњанског отуда представља „*лепота узалудности*, али и *узалудност лепоте*, и, са њом, нека комичност, што тера на подсмех, на само-карикирање, у овом сентименталистичком комедијанству које ће отворити *Дневник о Чарнојевићу*, већ првом реченицом: ‘Понегде падне неки жути лист, и ја му климнем главом’“ (Konstantinović 1983: 405).<sup>194</sup>

Константиновићево запажање нехотице нас враћа на почетак *Дневника о Чарнојевићу* и можда најважније питање у кратком роману Милоша Црњанског: „Где је живот?“ (Дневник, 125). Необично питање о *локацији* живота очито се преплиће са суматраистичком загледаношћу приповедача у „румена, мокра, жута дрвета“ (Дневник, 125) и такође представља неку врсту реакције на „живот без смисла“ (Дневник, 125) из прве реченице романа. За сада можемо само наслутити у којој мери одговор на питање „[Г]де је живот“ може бити значајан за разумевање суматраистичке поетике *Дневника о Чарнојевићу*:

---

<sup>193</sup> Константиновићев став у великој се мери подудара са пишчевим „Објашњењем ‘Суматре’“, које полази од констатације како „никаких веза нема у свету“ (Есеји I, 22).

<sup>194</sup> Роман Црњанског не почиње, него се практично завршава речима: „Понегде падне један жут, увео лист, ја му климнем главом, нико и ништа нисам. Задовољан и спокојан.“ (Дневник, 182)

Јесен, и живот без смисла. Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем до прозора и загледам се у маглу, и у румена, мокра, жута дрвета. Где је живот? (Дневник, 125)

*Дневник о Чарнојевићу* тематизује потрагу за неком врстом просторне, етичке или предметне дефиниције живота, која подсећа на недоумице старинске онтологије о смислу битка. Питање „[г]де је живот“ (Дневник, 125 – курзив је наш) са почетка романа у том погледу кореспондира с питањем „шта је живот“ (Дневник, 168 – курзив је наш) са његовог краја.<sup>195</sup> Потреба да се конституише *појам* битка понавља се током читавог одељка у облику рефрена: „Живот, грех, ред, закони, границе, све су то тако *мутни појмови* за мене.“ (Дневник, 168, 172 – курзив је наш). На сличан начин можемо протумачити приповедачево питање намењено будућој супрузи, која је „говорила, да се гади маловарошких сплетака и жена, и да је жељна ‘да живи, да живи’“: „Кад бих је ја питао *шта хоће тиме да каже ‘да живи, да живи’*, она би поруменела, заћутала, па се насмејала“ (Дневник, 147 – курзив је наш). Упркос томе, у критици се мало говорило о начину на који Црњански у свом роману покушава да дефинише сам *појам живота*, а још мање о смештању потраге за битком у географске оквире. Критичари су се углавном бавили размишљањем приповедача о *смислу живота* из прве реченице *Дневника о Чарнојевићу*. Песничка онтологија Милоша Црњанског стога се још увек имплицитно изједначава са нихилистичким погледом на свет главног јунака.

Расправа о нихилизму Петра Рајића претежно се водила у аксиолошким, а не у онтолошким оквирима. Ауторов нихилизам посматрао се као израз негације *вредности* послератног друштвеног поретка или *смисла* живота после рата. Седамдесетих година Никола Милошевић утемељио је *аксиолошко* тумачење питања о смислу битка у *Дневнику о Чарнојевићу*, које ће доминирати интерпретацијама романа Црњанског у наредних пола века. За Николу Милошевића, „уводна реченица о ‘*смислу*’ живота постаје исказ највеће могуће универзалности, јер својим значењем ‘покрива’ основни вид структуре романа“ (Милошевић 1970: 65 – курзив је наш). Резигнација приповедача над бесмислом живота подједнако се осећа у иморалистичким исказима о друштвеним

---

<sup>195</sup> Упоредити исказ: „Ко зна шта је живот?“ (Дневник, 168). Такође: „Грех? Живот? Ко зна шта је то.“ (Дневник, 168)

конвенцијама и у темпоралним исказима о пролазности живота.<sup>196</sup> Ставови прве врсте спадају за овог тумача у категорију „*аксиолошког* песимизма“ (Милошевић 1970: 66 – курзив је наш), док реченице о пролазности времена представљају врсту „*аксиолошког* резимеа“ (Милошевић 1970: 92 – курзив је наш) или негативне вредносне оцене протеклог живота главног јунака. На имплицитно поистовећивање онтолошког и аксиолошког, тојест етичког хоризонта *Дневника о Чарнојевићу* наилазимо и у студији Фрање Грчевића о прози српског симболизма. Црњански, према Грчевићу, „заправо, само антитетички варира лајтмотив једног истог *онтолошког и аксиолошког* става“, градећи свој лирски роман „на премисама *филозофског, дапаче етичког* реда вредности“ (Грчевић 1985: 527 – курзив је наш). „[Т]врдња немогућности конституирања хумане друштвене заједнице у свијету без апсолута, или уз тријумф негативног апсолута који се зове рат“ представља за Грчевића „унутрашњ[у] онтолошк[у] језгр[у]“ читавог дела (Грчевић 1985: 527).

Неодређен филозофски подтекст кратког романа Црњанског Звонко Ковач је покушао довести у везу „с одјецима филозофије идентитета према којој су идеално и реално, дух и природа, субјект и објект, усталом *мишљење и битак*, само двије појавности исте у себи истородне збиље“ (Ковач 2012: 160–161 – курзив је наш). Полазна хипотеза о успостављању идентитета између мишљења и битка у роману Црњанског уступа, међутим, место анализи Рајићеве и Чарнојевићеве „потра[ге] за властитим идентитетом“ (Ковач 2012: 166). Питање о смислу битка практично се на тај начин преводи у питање Рајићевог и Чарнојевићевог културног идентитета, тачније разграничења Рајићевог „српског националног бића“ од Чарнојевићевог „католичкохрватског“ порекла (Ковач 2012: 169). Чарнојевић се, напомиње Ковач (Ковач 2012: 169), не изјашњава као католик, него као „суматраиста“ (Дневник, 165),<sup>197</sup> а у роману се назива „далматинск[ом] ждер[ом]“ (Дневник, 157).<sup>198</sup> Процес Рајићевог суматраистичког удвајања и удаљавања од

---

<sup>196</sup> Милошевић, с једне стране, има на уму реченице са етичком поруком: „Живот, грех, ред, закони, границе, све су то тако мутни појмови за мене.“ (Дневник, 168, 172); „Не, не знам шта је добро, а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило.“ (Дневник, 182). С друге стране, критичар тумачи исказе приповедача о пролазности времена: „Тако су опет пролазили дани и месеци. Она је почела да се гоји. И ми нисмо имали деце.“ (Дневник, 150); „Понегде падне један цреп, понегде један плот.“ (Дневник, 185). Упоредити: Милошевић 1970: 66, 92–93.

<sup>197</sup> Безименом Далматинцу на завршетку Рајићевог сна пришао је „стари један свештеник у црном морнарском капуту (...) и питао га: је ли католик, а он му рече: ‘Ја сам суматраиста.’“ (Дневник, 165)

<sup>198</sup> Погрдни Далматинчев надимак у роману заправо изговара неки правник „који је једнако тражио везу међу Душановим закоником и неким едиктима“ (Дневник, 157). Црњански на суптилан начин

саме идеје националног идентитета отуда поприма – ако се можемо тако изразити – људске, па и сувише људске, димензије политичке критике. Треба нагласити да се „релативизирање истина о свијету“ (Ковач 2012: 174) у *Дневнику о Чарнојевићу* подједнако односи на све вере и народности, без обзира на дискретне назнаке националне припадности приповедача (Микић 2005: 102).<sup>199</sup> Критика националних вредности надовезује се на поетику „Видовданских песама“ Црњанског (Јерков 2010: 271–272) и постаје предуслов космополитске и хуманистичке суматраистичке визије. Покушај проналажења утехе у свеопштој повезаности *света* не представља, дакле, некакву нуспојаву „дисконтинуиране авангардне прозе“ (Ковач 2012: 179), него свестан књижевни пројекат Милоша Црњанског.<sup>200</sup>

Хилијастичке идеје приповедача *Дневника о Чарнојевићу* не треба мешати са надом у долазак „златног доба“ (Шмитран 1996: 209), нити изједначавати са „најавом револуције“ (Ковач 2012: 182). Петар Рајић постепено губи наду у сврсисходност националних борби сваке врсте, а пророчанске речи о доласку „боље[г] столећ[а]“ (Дневник, 173, 177, 184) остају у сенци стварних ратних погибија и баналне (после)ратне свакодневице (Милошевић 1970: 67–72). Приповедачево објашњење да „[о]но увек долази“ (Дневник, 173) по свему судећи припада сатиричком дискурсу,<sup>201</sup> а фраза с краја романа „да је у Србији умрло милион људи и да ће доћи једно *боље столеће*“ (Дневник, 184 – курзив је наш) може се читати још само у иронијском кључу. Као што су у *Лирици Итаке* песме постале

---

разобличава предрасуде овог националисте, имајући у виду пишчев отпор према свему што оличава Душаново царство, исказан још у „Војничкој песни“ из *Лирике Итаке* (Итака, 27). Тешко да би се могло тврдити да Петар Рајић испољава негативан став према сопственом двојнику и сабрату, рекавши: „Помислио сам да је какав *песник*, јер *ми* смо често били песници.“ (Дневник, 157 – курзив је наш) Заменицом „*ми*“ у роману се најчешће означавају припадници српског народа (Микић 2005: 102), чиме се поново истиче блискост са „католичкохрватским“ пореклом несудећеног Чарнојевића.<sup>199</sup> Црњански доследно деконструира националне стереотипе: „Данас нам стиже командант. Он је наша крв, али Он има још мање стида него ми, последње слуге дивне Аустрије. (...) Сваки ће причати о рату, славити, колико то ђенералов поглед допушта, свој народ. Премираћемо се тихо о Немцима, који су разбојници, и о Французима за које каже ђенерал да су педераста. И тако ће нам проћи дан. (...) Али ће доћи лепше столеће, оно увек долази.“ (Дневник, 177) Упоредити такође оштар суд приповедача о својим сународницима са завршетка романа: „Гадим се младости наше, очева наших, па и будућности наше. (...) Зар да почнем да кличем са хуљама и нитковима, што ће све заборавити и плесати на згариштима.“ (Дневник, 180)

<sup>200</sup> Ковач сугерише могућност проширења хоризонта тумачења *Дневника о Чарнојевићу* на питања „идентитета перцепијента“ романа, „идентитет[а] човјека као човјека“ (Ковач 2012: 175), „идентитета друштва, [па чак и] свемира“ (Ковач 2012: 182 – коментар је наш).

<sup>201</sup> Упоредити: „И моја драга ми је опет дошла. Она је врло отмена жена и неће престати, никад, да ме воли. Она чита сонете госпође Браунинг а има један прстен, који је носио краљ Поњатовски. Њена је коса црвена свила. Уопште је на њој све свилено./ Ја видим да ће доћи једно боље столеће. Оно увек долази.“ (Дневник, 173)

замена за стварну револуционарну акцију,<sup>202</sup> спасавање света у *Дневнику о Чарнојевићу* превасходно представља *естетички пројекат* генерације чији живот испуњавају „књиге, читава брда од књига по соби“ (Дневник, 132). Приповедач *Дневника о Чарнојевићу* свестан је, још пре рата, „да мора доћи нека грдна олуја, која ће разнети тај учмао живот без сржи и без бола“ (Дневник, 132), као и да ће „[м]ожда једном све нестати у уметности“ (Дневник, 132).<sup>203</sup> Уметности и рату додељује се на почетку слична, двострука улога апокалипсе и васкрсења свакодневног живота без смисла, али је рат у том циљу несумњиво подбацио. Била предратна или поратна, буржоаска или маловарошка, свакодневица изазива једнаку одбојност приповедача. Када је „говорила, да се *гади* маловарошких сплетака и жена, и да је жељна ‘да живи, да живи’“ (Дневник, 147 – курзив је наш), Маца се очигледно прилагођавала „гађењ[у]“ будућег супруга „над животом“ у миру (Дневник, 174).<sup>204</sup> Свакодневица је нека врста трагичке, ироничне казне за хибрис приповедача, прекомерну љубав према свету која увек очекује више него што живот може да пружи: „Око нас пупе под снегом гранчице, а облаци млаки и уморни уче нас некој *старој*, болној *иронији*, којој је корен *превелика* љубав. Све сам чекао да ће *још нешто* доћи у *животу*, да ово до сад беше само комедија.“ (Дневник, 153 – курзив је наш)

Потрага за истинским обликом и смислом живота води приповедача изван хоризонта непосредног искуства, ка далеким и егзотичним пределима Русије или полинежанских архипелага. У извесном смислу, потрага за одговором на основно онтолошко питање *Дневника о Чарнојевићу* претвара се у географску експедицију до места на коме се живи истинским животом. Реторичко питање „[Г]де је живот“ (Дневник, 125) са почетка кратког романа Црњанског претпоставља да се битак налази на одређеној *локацији*, али не и у блиском окружењу приповедача. Приповедач у више наврата изражава *дистанцираност* од свега што му се налази при руци, па чак и од сопственог живота: „И тако сам се *ослободио и одродио од*

<sup>202</sup> Мислимо на чувене стихове из песме „Пролог“: „На Итаки и ја би да убијам,/ ал кад се не сме/ бар да запевам/ мало нове песме“ (Итака, 13).

<sup>203</sup> Упоредити: „Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци. / Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности (...) Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање: да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика“ (Дневник, 132).

<sup>204</sup> Упоредити: „А да ме поставе тамо, на ону цркву, високо као мујезина, ја бих викао у вече пуно поља и биља мирисна, сав очај и гађење моје над животом.“ (Дневник, 174)

свега. И ништа ме више не везује, ни за добро, ни за зло. Држим свој мали живот у рукама, чудећи му се (...) Он је у мојим рукама, а није мој.“ (Дневник, 138) Тако се постепено развија парадоксална мисао да *властити живот* не треба мешати са оним што нам се, метафорички казано, налази у *рукама*, што можемо *дохватити* или *опипати*. Живот приповедача у буквалном смислу те речи „зависи“ од лишћа из далеких бајковитих шума (Дневник, 154),<sup>205</sup> смештених попут имагинарне Рајићеве Новаје Земље „далеко некуд (...) тамо, где је лед зелен, а вода плава, под ледом, снег румен“ (Дневник, 166 – курзив је наш).<sup>206</sup> Сврху живота, па и неку врсту компензације за сам живот, приповедач доследно налази у недохватним *даљинама* изван оквира свакодневног искуства, што се понавља и у последњем пасусу *Дневника о Чарнојевићу*. Приповедач „живи[м] само за њих“ (Дневник, 185) – за оне румене, пролазне и благе пруге на небу изнад свега што би нам морало бити блиско.

Поглед на свакодневни живот из „птичје перспективе“ нарочито карактерише Рајићевог двојника, који је „[с]ве што је било око њега презирао (...) све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост будило у њему оно што је било *далеко*“ (Дневник, 162 – курзив је наш) Рајићев двојник дословце *живи* на небу или барем не живи на земљи: „Он је опет *живео на небу*, живео у води, *на земљи није био*, ње се није сећао./ (...) Не, није више знао шта је добро, а шта зло, нити је знао зашто говоре толико о животу (...) није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале, *на Суматри*.“ (Дневник, 164 – курзив је наш). У даљини, у прекорачењу битка или у битку као прекорачењу, Далматинац проналази *спас* и *смисао живота*: „Осећао је: да је његов живот само румене једне биљке *ради*, *на Суматри* (...) Био је заљубљен; па кад *живот није могао да га спасе*, шта је још могло да га задржи?“ (Дневник, 164) С друге стране, сам *битак* – оно што Рајићевог двојника уопште чини *живим* – преноси се, попут „спољне душе“ или „живота“ јунака из бајки,<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Упоредити: „Ја тако мало волим људе, а лишће ме тако добро умири. *Мој живот зависи од њега*. Уморан сам. Отишао бих *некуд далеко* и не бих се осврнуо. Отишао бих некуда у жуто лишће, ко зна куда; а кад би неко плакао за мном, ја бих написао карту: ‘Збогом, *идем да оздравим*.’“ (Дневник, 154 – курзив је наш)

<sup>206</sup> Упоредити: „Да могу да се вратим тамо, где топови грме и да кроз Русе одем далеко некуд на Новају Земљу, тамо, где је лед зелен, а вода плава, под ледом, снег румен.“ (Дневник, 166)

<sup>207</sup> Етеризам се од својих почетака доводио у везу са жанром бајке. У есеју о *Ex Pontu* Црњански смешта Христов гроб, ком су етеристи одани, у бајковите даљине „преко гора и мора“ (Есеји I, 274), док се првим стихом песме из *Лирике Итаке* посвећене Андрићу етеризам изједначава са бајком:



на биљке са *далеких острва*: „Тешио се да ће *место њега да живе* румене неке јеле, пуне какадуа лепих, на *неком острву далеком*. (...) Да; он је једнако бунцао о јаблановима, о руменим биљкама које *место њега живе*“ (Дневник, 165).<sup>208</sup> Потрага за одговором на онтолошка питања о *смислу и значењу* живота доводи двојника приповедача кратког романа Црњанског на далека полинежанска острва. Према Рајићевом двојнику, „прави“ живот налази се на Суматри, што постаје чињеница од прворазредног поетичког и књижевноисторијског значаја. Она не утиче само на тумачење ране поетике Црњанског, него и на дефинисање положаја витешког идеала у опусу младог писца.

Суматраизам, према нашем мишљењу, представља друго име за *песничку онтологију* Милоша Црњанског. Једноставно казано, суматраизам пружа одговор на питање „[Г]де је живот“ са почетка романа *Дневник о Чарнојевићу*, који гласи: живот је далеко. У подтексту бројних тумачења суматраизма може се препознати идеја да проналажење свеопште повезаности, с мање или више успеха, покушава да врати *смисао* животу јунака Црњанског.<sup>209</sup> Поједини критичари ипак су наслутили дубље онтолошке, а не само аксиолошке, поставке песничког програма Црњанског. Још је Бранко Лазаревић приметио како кроз све рукавце кратког романа Црњанског „струји неко *метафизичко одсуство живота*“ (Лазаревић 1993: 171 – курзив је наш), да би пола века касније Џацић почео анализу простора среће у делу Милоша Црњанског од чувеног гесла једног од родоначелника

---

„Моја је бајка:/ да се у сну док се спава/ добра чине, и да ништа/ није јава./ Нисмо знали а имали смо/ чедо у даљини“ (Итака, 70).

<sup>208</sup> У песми „Суматра“ суочење са губитком нечијег „блед[ог] лик[а]“ прати сазнање да „негде, неки поток,/ место њега, румено тече“ (Лирика, 77). Суматраизам у том смислу представља компензацију за смрт. Исти мотив, „поток, што сад, место нас, жубори“ (Лирика, 87), у *Стражилову* (1921) постаје компензација за живот. Песнички субјект *Стражилова* „место свог живота, давно живи[м]“ (Лирика, 88) у успоменама на завичај. *Простор* истинског битка из *Дневника у Чарнојевићу* у поеми *Стражилово* претвара се у *време* правог живота.

<sup>209</sup> Према речима Николе Милошевића, „[у] контексту *Дневника о Чарнојевићу* ‘пантеистичка’ утеха протумачена је делимично као средство неуспеле одбране од једног горког сазнања [бесмислености живота], а делимично, опет, као специфичан вид резигнације.“ (Милошевић 1970: 78). Лончар у суматраистичкој хармонији препознаје „метафизички *смисао живота* и дјела“ (Lončar 1972: 118 – курзив је наш). Глушчевић сматра да суматраистички песник „у звезданим етеричним узлетима и стремљењу проналази једини и трајни *смисао битисања* који може да одржи равнотежу са животом као свакодневним апсурдом“ (Глушчевић 1996: 27 – курзив је наш). Суматраистичке везе, према Предрагу Петровићу, „животу и свету *дају један нови смисао*“ (Петровић 2008: 174 – курзив је наш). Јасмина Лазић полази од претпоставке да су Винавер и Црњански „били ношени идејом да у самом стваралачком чину, Винавер у експресионистичком, а Црњански у суматраистичком, могу да пронађу *смисао живота* и егзистенције“ (Лазић 2015: 265 – курзив је наш).

модернистичке епохе: „Прави живот је другде!“ (Џацић 1976: 14)<sup>210</sup> У донекле измењеном Џацићевом преводу, Рембоове речи приписују се потом чувеном суматраисти из *Дневника о Чарнојевићу*: „Ви мислите да сам у вашим рукама, али ја нисам у вашим рукама; мој је живот другде, ја не спадам овде – то би могле бити неизговорене Чарнојевићеве речи у критичним околностима живота.“ (Џацић 1976: 79 – курзив је наш)

Осамдесетих година Радомир Константиновић потврђује Џацићеву интуицију можда и пренаглашено филозофским аргументима. За Константиновића, „[т]рансцендентализам Црњанског (...) посредством смрти свега датог а на путу ка идеалном, као апсолутном, јесте техника (...) не-света у коме *биће* једино кроз туђост, и једино кроз овакво разарање, путем ка не-бићу, *може себе да тражи*“ (Konstantinović 1983: 353–354 – курзив је наш). Рана поезика Милоша Црњанског посвећена је, према Константиновићу, потрази за *битком*, који се у потпуности разликује од *ствари* које нас окружују. Сусрет са битком отуда се може одвити само у одсуству и поништавању свих категорија које песника везују за стварност.<sup>211</sup> Константиновићевим речима, „[с]укоб, до кога ту долази, јесте сукоб *моралног*, као рационалног света, као саме рационалности наших ‘веза за околину’, и *неморалног*, као самога бића, које је не-свет у овом свету моралности и зато чиста неморалност“ (Konstantinović 1983: 365). „Неморал“ који је, према Глигорићу, Црњански желео да прогласи за витештво може се схватити као синоним за суматраистичку поезику, при чему „*интегралистички нихилизам*“ младог писца поприма изразито онтолошке димензије (Konstantinović 1983: 358).<sup>212</sup> Сусрет са Ничим, према Константиновићу, води Црњанског у суматраистичко „*беспуће*, ово шкотско стење,

---

<sup>210</sup> Познати исказ из првог одељка Рембоове песме у прози под називом „Бунила“ (“*Délires*”), из књиге *Боравак у паклу* (*Une saison en enfer*) гласи: „Прави живот је одсутан. Ми нисмо на свету.“ (Rembo 2004: 178 – курзив је наш) У оригиналу: „La vraie vie est absent. Nous ne sommes pas au monde.“ (Rimbaud 1999: 424)

<sup>211</sup> Константиновић се очигледно налази на трагу Хајдегерове мисли о односу битка и ништавила, које нас чини свесним чињенице да *јесмо*. У есеју „Шта је метафизика?“ Хајдегер закључује како „[б]ивствовање и Ништа припадају једно другом (...) зато што је само бивствовање у својој суштини коначно и што оно себе открива једино у трансценденцији тубивствовања које је унесено у Ништа“ (Хајдегер 2003: 110).

<sup>212</sup> Константиновић има у виду текст Александра Илића о *Дневнику о Чарнојевићу* из 1924. године (Konstantinović 1983: 405). Критичар ипак не помиње Илићев увид који у једној реченици сажима онтолошку димензију нихилизма Црњанског, па и саме Константиновићеве закључке. Кратки роман Црњанског, према Илићу, жели да „истакне да је ништавственост савршена, а биће несавршено“ (Илић 1993: 187).

модро, оно чија модрина ‘мрси’ душу, и испуњава је *грозном језом*, и оваквом *дубоком жалошћу*“ (Konstantinović 1983: 361 – курзив је наш).<sup>213</sup>

Константиновићева методологија заснива се на Хајдегеровим и Хегеловим онтолошким увидима, који се показују колико плодотворним, толико и ризичним у тумачењу песниковог суматраизма. Константиновић имплицира да свакодневицом Црњанског влада нека врста хајдегеријанског заборав битка, која се испољава у отуђености, јези или страху од самих основа постојања: „Страх ‘да се призна’ љубав за *далека острва*, за врхове Урала, за изабирање Суматре усред света, јесте страх да се призна љубав бића за биће, *страх бића од бића* које, туђе себи у свету, јесте овај не-свет, та *далека острва*.“ (Konstantinović 1983: 364) Хајдегер у више наврата истиче како је модерном човеку заокупљеном техником појам битка постао *далек*. Искусити чудо постојања у основи значи препознати ову *даљину* у наизглед блиским стварима или, Хајдегеровим речима из есеја *Ствар (Das Ding)*, схватити да „[б]лизина чува даљину“ (Haideger 1982: 119). У опусу Црњанског то се, према Константиновићу, чини „посредством (...) *празнине* коју открива *даљина у блиском*, и која води *далеком као једино свом*, и *једино блиском*“ (Konstantinović 1983: 359 – курзив је наш). Према Константиновићу, „[к]об удаљавања, одисејског странствовања, врховна је коб Црњанског“ (Konstantinović 1983: 361), те стога на чуди што на њој критичар опробава и друге филозофске претпоставке. Одредивши „*далеко* као идеално, *апсолутно*“ (Konstantinović 1983: 373 – курзив је наш), као „*тоталн[у] негациј[у]* свега блиског (телесног)“ (Konstantinović 1983: 376 – курзив је наш) у „*тоталној сублимацији* и симболизацији овог *живота*“ (Konstantinović 1983: 376 – курзив је наш), Константиновић настоји да покаже „*апсолутни идеализам анархизма*“ (Konstantinović 1983: 383) поезије Милоша Црњанског. У духу Хегелове двоструке негације, Константиновић на завршетку своје анализе показује како се „*и сама та негација разлива*“ (Konstantinović 1983: 406 – курзив је

---

<sup>213</sup> Константиновић алудира на наслов песме „Беспућа“ (Лирика, 80) и мотиве „грозн[е] јез[е]“ и „бескрајн[е], жалост[и]“ које прате суматраистички сусрет са далеким шкотским обалама у песми „Стење“ (Лирика, 78). Песма „Стење“ објављена је заједно са песмом „Суматра“ и представља подједнако важан, премда често занемарен, елемент манифеста суматраизма у *Српском књижевном гласнику*. Петров стога истиче како суматраистичка идентификација са космосом „нема нити може имати апсолутно позитиван смисао, нити се може поистоветити са стањем непомућеног блаженства и среће“ (Петров 1997: 66).

наш) у „сентименталистичком комедијанству“ *Стражилова* и *Дневника о Чарнојевићу* (Konstantinović 1983: 405).

Крајем деведесетих година Никола Милошевић преводи синтагму „бескрајни плави круг (...) термином, иначе у филозофији одомаћеним и добро познатим – *трансценденција*“, али напомиње како „Милош Црњански не верује у тзв. иманентну трансценденцију (...) не верује да се то бескрајно, узвишено и далеко (...) може на било који начин оваплотити у земаљској стварности“ (Милошевић 1996: 109 – курзив је наш). Милошевићевим речима, трансценденција се у *Сеобама* „појављује само на нивоу жудње, жудње која је, сасвим логично, узалудна“ (Милошевић 1996: 109). Новица Петковић, с друге стране, сугерише како је у *Сеобама* и *Лирици Итаке* „парадоксално говорећи, онострано (божанско) присутно својом одсутношћу, што је несумњиво један вид негативне, односно *празне трансценденције*“ (Петковић 1996: 53 – курзив је наш). У новије време Горана Раичевић повезала је мисао о празној трансценденцији са суматраистичком поетиком раних дела Црњанског попут *Дневника о Чарнојевићу* (Раичевић 2014: 314), премда сматра да зрели Црњански превасходно трага за срећом у земаљским, а не у метафизичким оквирима (Раичевић 2014: 310–322).

Закључци критичара о „трансцендентализму“ Црњанског могу се проверити на примеру суматраистичке потраге за битком у *Дневнику о Чарнојевићу*, која се у роману изједначава са донкихотским подухватом. После читавог века тумачења суматраистичких топоса Милоша Црњанског, може изгледати необично што двојник приповедача *Дневника о Чарнојевићу* уопште „није хтео у Полинезију“ (Дневник, 164). Црњански на посредан начин сугерише да се Полинезија о којој машта млади суматраиста не може у потпуности изједначити са стварним географским локалитетом. Одлазак на стварно полинежанско острво очигледно не може пружити одговор на питање „где је живот“, који никада није тамо где смо ми. Топос Полинезије, попут других *повлашћених простора* Милоша Црњанског, према томе, превасходно постоји у имагинацији приповедача и симболизује место испуњеног и аутентичног живота. Простор Суматре није само *трансцендентан*, него и *празан* јер је у крајњем исходу обележен сазнањем приповедача да „оног, што назива[м] живот, и нема, и нема“ (Дневник, 154). Суматраистичка потрага за аутентичним животом на тај начин поприма карактер узалудности, па и племените,

донкихотске лудости. Појам суматраизма постао је толико одомаћен у српској књижевној критици, да смо заборавили колико је почетком двадесетог века морало бити необично изјашњавати се као „суматраиста“.<sup>214</sup> Безимени Далматинац заиста је пишчеве савременике, па и самог писца, морао подсетити на Сервантесовог витеза када је тврдио „*да се живи узалуд, ах, не узалуд, него осмеха ради (...) на биљке и облаке*“ (Дневник, 160 – курзив је наш). Није ли, у том смислу, Црњански са крсташким идеалима етериста којима су „главне особине љубав облака, видика, успомена и звезда“ (Есеји I, 274), учинио исто што и Сервантес са наслеђем средњовековне витешке романсе? Витешки идеал етериста био је, као и „платонистички свет артуријанског витештва (...) преображен у фантазију и супротстављен стварности, коју дефинишу здрав разум и обично искуство“ (Williamson 1984: 90).<sup>215</sup>

Обичан, „учмао живот без сржи и без бола“ (Дневник, 132) главни је непријатељ Сервантесовог јунака и приповедача *Дневника о Чарнојевићу*. Није случајно што приповедач кратког романа Црњанског, препуштен летаргији послератне свакодневице, поставља питање „[Г]де је живот“ (Дневник, 125). У подтексту Рајићевог питања назиремо критику свакодневног битисања, које се лишава основних својстава живота и имплицитно изједначава са смрћу. Само вера у дубљи смисао („срж“) или виши циљ („бол“) постојања, па била она и узалудна, може нас према модернистичком погледу на свет учинити *живим*. Речима Бранка Лазаревића, пишчеви повратници из рата „долазе случајно, трагично се прошале на овој планети (...) не мисле о животу ни смрти, не верују ни у рај ни у пакао, неће и

---

<sup>214</sup> Племенит уреднички гест Богдана Поповића речито сведочи томе у прилог. У тексту под називом „Књижевна и уметничка политика Гласникова“, објављеном 1. октобра 1920. године у трећем броју Нове Серије *Српског књижевног гласника* („Суматра“, „Стење“ и „Објашњење ‘Суматре’“ објављени су у наредном броју истог часописа), велики критичар изјавио је како „данас осећа да понекад *не разуме* производе наших најмлађих песника“ (Поповић 1920: 212; Поповић 2001: 357 – курзив је наш). Поповић наставља: „Треба ли он због тога одмах да осуди те производе? Је ли *сигуран* да *није* његова кривица што те производе није разумео, и њихову евентуалну лепоту осетио? Или је опрезније прво се обратити самим песницима и умолити их да нам кажу циљеве којима теже, и да нам даду објашњења за оно што сами не разумемо?“ (Поповић 1920: 212–213; Поповић 2001: 357 – курзив је наш) У складу са тим, Поповић је замолио „М. Црњанског за коментар једној његовој песми, *Суматра*, коју је овај љубазно дао уреднику као прилог, и која уреднику није била довољно јасна“ (Поповић 1920: 213; Поповић 2001: 357). Спремност универзитетског професора да у сопственом књижевном часопису, првом у земљи по престижу и утицају, призна да постоји нешто што *не разуме*, породила је један од најпознатијих текстова у српској књижевној историји, „Објашњење ‘Суматре’“.

<sup>215</sup> У оригиналу: „the Platonist world of Arthurian chivalry was converted into a fantasy and set against a reality defined by common sense and ordinary experience“.

не знају ни за шта, за крај и свршетак не питају, не буне се много, нису ни са ким и ни за што“ (Лазаревић 1993: 176). Модернистички писац попут Црњанског таквом животу објављује рат свим расположивим, уметничким и политичким, средствима. У контроверзном чланку „Оклеветани рат“ из 1934. године Црњански заузима полемички став према „пацифистичко[м] величањ[у] живота под сваку цену“, тврдећи како „[ж]ивот мирнодопски, иначе, сам по себи, пун гада, мизерије, очаја и нискости, не може, или бар није могао пре, да издржи поређење са узвишеним сенкама рата“ (Есеји II, 398). Константиновић се ослања на чланак Црњанског да би повукао паралелу између дејства рата и дејства стихова младог песника на свакодневни битак: „Та ‘бесмислена пожуда за уживањем, за жвакањем’, то је та материјалност коју овај идеалист мрзи исконском мржњом“ (Konstantinović 1983: 354). Крајем педесетих година, Црњански је у коментару уз песму „Серената“ поново исказао негативан став према „успомен[ама] животињске патње, троглодитског живота“ (Коментари, 209 – курзив је наш), који су јунаци *Дневника о Чарнојевићу* водили по узору на учеснике Великог рата. „Троглодитски“ живот јунака Црњанског после рата претвара се, према Драгољубу Игњатовићу, у „обред замене за живот“ (Игњатовић 1972: 77). Ратна олуја, закључује Игњатовић, није успела да разнесе свакодневни „учмао живот без сржи и без бола“ (Дневник, 132), већ је само „начинила место за други“ (Игњатовић 1972: 83).

Мирнодопска свакодневица у *Дневнику о Чарнојевићу* утолико више подсећа на стање постмодерног човека, незаинтересованог за велике историјске или метафизичке наративе и циљеве изнад самог живота. У позним романима Милоша Црњанског, свакодневни „учмао живот без сржи и без бола“ (Дневник, 132) у потпуности ће потиснути донкихотски поглед на свет младог писца. Позна дела Црњанског попут *Друге књиге Сеоба* (1966) и *Романа о Лондону* (1972) у основи предочавају време после Дон Кихотове смрти. Писцу је очигледно било важно да истакне како се судбине Павла Исаковича и кнеза Рјепнина односе према идеализму Сервантесовог витеза. У XV поглављу *Друге књиге Сеоба* читамо да се „[к]ао што то бива, на путу, Павлу Исаковичу (...) живот чинио, сад, као нека ветрењача на ветру“ (Друга књига Сеоба, 331 – курзив је наш). Донкихотски мотиви експлицитно се јављају током потраге за подацима о Павловом животу после 1753. године, у опису окршаја бившег „сербског“ јунака Марка Зиминског са

ветрењачом код места Грос-Јегерндорф у последњем поглављу романа (Друга књига Сеоба, 692).<sup>216</sup> Паралеле са Дон Кихотом, међутим, само подвлаче преображај Павла Исаковича из метафизичког у „малог јунака“ постмодерног доба, који више не верује у смисао „погибиј[е] са идејом“ (Ломпар 2008: 142). Ако Сервантесов витез из окршаја излази угруван, али са неумањеним еланом за нове подвиге, исход битке Марка Зиминског у роману се описује сувопарним речима: „Пао је са коња мртав пред ветрењачом.“ (Друга књига Сеоба, 692)

Фигуру витеза Тужног Лика задесила је у *Роману о Лондону* слична судбина. Прича о емигранту из руске кнежевске породице почиње на станици *Mill Hill* (Роман о Лондону, 10) или „брду ветрењача“ по коме је названа друга глава романа (Роман о Лондону, 16). Судаћи према имену Рјепнинове станице, „то је морало бити неко брдашце на ком је, некад, ветрењача било“, али приповедач убрзо упозорава читаоца како „[в]етрењача нема више тамо“ (Роман о Лондону, 11).<sup>217</sup> Улогу Марка Зиминског из *Друге књиге Сеоба* на завршетку *Романа о Лондону* преузима генерал Десе, Наполеонов супарник „дугачак (...) као Дон Кихот“ који је „пао на челу својих војника“ (Роман о Лондону, 507). Вреди се, на крају, подсетити описа Рјепниновог миљеника из рукописне верзије *Романа о Лондону*. Уколико генерал Десе у коначном облику романа „на клобуку има толико перушака да се чини, да су му израсле, из главе“ (Роман о Лондону, 507), у рукопису необичне Десеове перушке изгледају као „да су му израсле из неког лонца на глави“ (Роман о Лондону, 610 – курсив је наш). Има нечег симболичног у преузимању, а потом и у испуштању младалачког описа Дон Кихотовог „шлема“ из последњег романа Црњанског. Фигура Сервантесовог витеза обележила је више од педесет година књижевног рада Милоша Црњанског, али се на послетку морала иселити из романескног света у коме је „некад било ветрењача“ (Роман о Лондону, 16).

---

<sup>216</sup> Мотив погибије Марка Зиминског први пут се јавља у XVIII поглављу романа у опису јуриша првог швадрона „према једној ветрењачи“ (Друга књига Сеоба, 421).

<sup>217</sup> У другој глави романа говори се о „брду, где је некад било ветрењача“ (Роман о Лондону, 16).

## ВИТЕЗ БЕСКОНАЧНЕ РЕЗИГНАЦИЈЕ

Одметник и претендент на престо дочекан је са царским почастима од великог мајстора витешког реда Д'Обисона (Pierre d'Aubusson), свих витезова-редовника и целокупног становништва. (Проклета авлија, 79)

Више од пола века након објављивања Андрићевог кратког романа о судбини младића из Смирне, који се идентификује са претендентом на османски престо из XV века, чини се да нема посебне потребе доказивати како „*Проклета авлија* није ни европски витешки роман, ни *Simplicius Simplicissimus*, ни нордијска сага него текст који спада у данашњи дан“ (Кермаунер 1979: 630). Током симпозијума у Српској академији наука и уметности одржаног на годишњицу пишчеве смрти, разговор о Андрићевом роману још увек се могао повести у дијаметрално другачијим оквирима. Словеначки тумач и филозоф Тарас Кермаунер био је убеђен како је „[в]ероватно (...) сувишно наглашавати да је Андрићев третман конкретног затвора – Проклете авлије – само метафора за цело људско друштво преевропског, премодерног типа“ (Кермаунер 1979: 610). Неправилним обликом који подсећа на готске градове (Кермаунер 1979: 609), дијаболичком логиком и персонализованим системом управљања (Кермаунер 1979: 611–613), специфичном концепцијом изворне људске кривике и субјективности пре „картезијанске поуздане тачке свести на којој је саграђена цела модерна Европа“ (Кермаунер 1979: 615), разуђеном мешавином говорних жанрова, па и својом алегоријском поуком (Кермаунер 1979: 630), Андрићева Авлија, према Кермаунеру, „открива свет који се налази на крају једног доба, у распаду средњег века“ (Кермаунер 1979: 617). Кермаунер не пропушта да примети како књижевноисторијска амбивалентност *Проклете авлије* кореспондира са ситуацијом из седамдесетих година прошлог века, када смо се налазили „на истој тачки: на крају модерне Европе, у крају метафизике“ (Кермаунер 1979: 617). Последице Кермаунеровог тумачења *Проклете авлије* су далекосежне, макар се оно понекад заснивало на понешто пренагљеним аргументима. Словеначки тумач наговештава могућност новог разумевања композиције и генезе Андрићевог кратког романа, док имплицитно



поређење позног средњег века са епохом модернизма треба размотрити са највећом пажњом.

Кермаунерово разумевање симболике стамболске тамнице пружа прилику да се историјски слојеви *Проклете авлије* повежу у јединствену композициону, генетичку и поетичку целину. *Проклета авлија* не чита се само као приповест о путовању фра Петра Аловића у Цариград у време кризе која је захватила Османско царство крајем XVIII века,<sup>218</sup> него и „као књига која је веродостојан и потпун израз свога доба“ (Брајовић 2011: 156).<sup>219</sup> Уколико се историјски период с краја XV века посредно доводи у везу са савременим историјским тренутком, поставља се питање да ли се у Андрићевом кратком роману криза модерности имплицитно пореди са кризом средњег века. Према савременом тумачењу историјских инспирација *Проклете авлије*, Андрић у своме роману тематизује „ренесансно време“ (Покрајац 2012: 61) након пада Византије и „политику ренесансног доба“ (Покрајац 2012: 70), али не треба заборавити да историјском позорницом XV века, па и позорницом *Проклете авлије*, још увек дефилују поворке средњовековних витешких редова. Кермаунеру је из тог разлога очито више стало до разграничења жанра *Проклете авлије* од витешких романа развијеног и позног средњег века, него до нордијских сага или барокног романа. Настојање да се настанак и коначни смисао *Проклете авлије* одреде према идеалу средњовековног витештва дошло је, поред Кермаунеровог текста, до изражаја само у трима критичким студијама.

Исте године када је објављена Кермаунерова студија, Иво Тартаља упоредио је главног јунака *Проклете авлије* са „Сервантесов[им] витез[ом] Тужног Лика [који] је толико предано читао романе о фантастичним подвизима да је напослетку уобразио како је и сам један од јунака из књига“ (Тартаља 1979: 113). „Ћамила је“, с разлогом подвлачи Тартаља, „занела историјска литература као Дон Кихота књиге

---

<sup>218</sup> Гвардијан крешевског манастира фра Петар Аловић (1727–1813) обично се сматра историјским прототипом истоименог Андрићевог јунака из *Проклете авлије* (Lovrenović 1986: 130; Ваљо 2010: 151–152). Фра Петар Аловић пошао је на мисију у Цариград 8. марта 1775. године, а вратио се 5. априла 1776. године (Ваљо 2010: 152). У историјским изворима нема помена братровог тамновања (Ваљо 2010: 152; Karaulac 2003: 254–256). Судићи према пишчевом разговору са Јандрићем од 16. маја 1974. године, „[п]остојао је и фра Петар“ о коме се у Андрићево време причало у босанским фрањевачким манастирима (Jandrić 1982: 181; Lovrenović 1986: 130; Ваљо 2010: 153).

<sup>219</sup> Ваљо наглашава како су у Андрићевом роману „поништене (...) све временске одреднице“ о фра Петровом путовању у Цариград „како би се нарација смјестила у симптоматичну изванвременост“ (Ваљо 2010: 152). Тумачи су у више наврата указивали како је искуство Другог светског рата, тоталитарних режима, концентрационих логора и гулага уткано у Андрићеву слику стамболског затвора (Брајовић 2011: 149–152; Петров 2011: 63–65).

о витезовима“ (Тартаља 1979: 113). Од савремених тумача на Тартаљину идеју о „књишком лудилу“ протагонисте *Проклете авлије* надовезао се Тихомир Брајовић (Braјović 2011: 109). Ћамилово „симболично ‘донкихотство’“, према Брајовићу, поред фасцинације историјском литературом, подразумева аскетски однос према животу, који „на неки начин памти *изворно витешко* ‘претварање чулне страсти у једно етичко или квази-етичко самоодрицање’“ (Braјović 2011: 109 – курзив је наш).<sup>220</sup> За разлику од Сервантесовог витеза који, Фукоовим речима, „чита свијет да би доказао књиге“ (Фуко 1971: 112), Андрићев витез Тужног Лика „чита књиге да би оповргао свет, па је и његова ‘пустоловина’ инверзија донкихотског ‘путешествија’ а он је заправо пасивни, симболично и дословно интровертовани, затворени Дон Кихот“ (Braјović 2011: 109).<sup>221</sup> Ћамилово трагично страдање утолико више разоткрива „иронично-гротескну суровост самог света“ (Braјović 2011: 110).<sup>222</sup>

Недавно се јавило и мишљење „да би *Проклета авлија* могла бити везана и уз средњевисокоњемачку новелу у стиховима *Der arme Heinrich* Хартмана фон Ауеа“ (Sambunjak 2015: 481). За поређење Андрићевог романа са витешком романсом с краја XII века је, речима Занете Самбуњак, „битан осјећај неприпадања, затварања у међупростор, изолиран и ограничен простор, друштвена изолираност, чиме главни ликови, друштвени маргиналци, губе свој идентитет, изграђују нови, а позиција у којој се налазе резултат је животне судбине“ (Sambunjak 2015: 481). Нешто су конкретнија ауторкина запажања како је Андрић с препознатљивом иронијом „у затвор (простор мрачне пећине, пуне земље из средњовјековног романа) смјестио невине и честите људе, као што су фра Петар и Ћамил, а на рајску

---

<sup>220</sup> Брајовић се позива на речи аутора *Јесени средњег века*, Јохана Хојзинге, о идеалу витешке љубави да би објаснио начин на који се Ћамил од своје несрећне љубави окреће књигама (Хојзинга 1991: 99).

<sup>221</sup> Сам Брајовић назива Ћамила „Андрићев[им] Витез[ом] Тужног Лика“ (Braјović 2011: 112–113).

<sup>222</sup> Брајовић се позива на метафору *света као позорнице* да би објаснио драмске елементе *глуме, маске, игре, позорнице* или *позоришта* унутар *Проклете авлије* (Braјović 2011: 117, 137). Метафора света као позорнице постаје нарочито актуелна у позном средњем веку, у делу дванаестовековног аутора Јована од Солзберија *Policraticus* (Курцијус 1996: 233). Курцијус описује како је у Солзберијевом делу „[о]д *scena vitae* (‘позорнице живота’) (...) настао (...) један *theatrum mundi* (‘светско позориште, свет као позориште’)“ (Курцијус 1996: 235). Одатле, метафора се проширила у европску књижевност наредних епоха, од *Сервантесовог Дон Кихота* до Хофмансталових драма (Курцијус 1996: 233–242). Проширење „велик[е] позорниц[е] и сталн[е] глум[е] Карађозовог живота“ (*Проклета авлија*, 29) у слику Авлије „од мора до мора“ (*Проклета авлија*, 32) Брајовић тумачи на трагу Курцијусовог истраживања, али га не поставља у контекст епохе позног средњег века.

планину која би требала бити духовно средиште – Карађоза, изопаченог духа“ (Sambunjak 2015: 484). Без обзира на мањак филолошких потврда, Самбуњак закључује како „Андрићева *Проклета авлија* тако постаје још један примјер репрезентације средњовјековне књижевности и културе у постсредњовјековној књижевности“ (Sambunjak 2015: 488).

Кермаунер и Самбуњак успостављају исувише висок хоризонт очекивања при тумачењу наводно средњовековне подлоге Андрићевог романа, те у том погледу морају пружити недовољно поуздане интерпретативне резултате. *Проклета авлија* се по поетичким одликама или тематско-мотивском склопу ништа више не може довести у везу са европским витешким романом, него са нордијском сагом или Гримелсхаузеновим *Simplicissimus*–ом. Пишући роман о стамболском истражном затвору Андрић је посегао за источњачким традицијама суфизма (Тартаља 1979: 216) и позоришта сенки (Јокић 2012), које је уклопио у ширу митску и библијску парадигму (Џацић 1975: 41–52; Тартаља 1979: 79–93; Радуловић 2007: 9–23). Поређење подтекста Андрићевог кратког романа са епохом витештва у европској књижевности и култури стога би тешко могло испунити стандардне компаратистичке, херменеутичке, па и културолошке критеријуме тумачења. Такво истраживање морало би у Андрићевом роману пронаћи једнако препознатљиве емблеме једне епохе или жанра попут имена управитеља затвора Карађоза или митске (библијске) приче о два брата.<sup>223</sup> Тартаљино и Брајовићево поређење протагонисте Андрићевог кратког романа са Дон Кихотом може, у том смислу, представљати добро методолошко полазиште. Андрић је при обликовању лика младог историчара коме су „књиге удариле у главу“ (*Проклета авлија*, 60), по свему судећи, имао на уму Сервантесовог витеза. Тартаљине и Брајовићеве сугестије утолико нас више охрабрују да поставимо питање односа нашег нобеловца према идеалу витештва из развијеног и позног средњег века. Писац *Проклете авлије* није оставио паратекстуалне трагове о значају традиције витештва за карактеризацију главног јунака, што истраживање Андрићевих могућих извора на ту тему чини колико ризичним, толико захвалним подухватом. Процес писања романа о

---

<sup>223</sup> Уз Карађозово име Андрић ставља познату напомену: „Гротескна личност турског позоришта сенки.“ (*Проклета авлија*, 29) Приповест о Џем-султану такође почиње метапоетичким коментаром: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата.“ (*Проклета авлија*, 76)

муслиманском историчару и турском султану подразумевао је, насупротив свим очекивањима, дискретан и континуиран дијалог са традицијом западног витештва.

Често се понавља Џацићев став како *Проклета авлија* представља „[д]ело са дугом генезом зрења“ (Џацић 1975: 11). Андрић је, по сопственом сведочењу, започео рад на роману о Џем-султану током службовања у Мадриду 1928. и 1929. године (Jandrić 1982: 47). Белешке о роману у настајању Андрић је уносио „у мадридским посластичарницама, римским хотелима и другим коначиштима по Европи“ (Jandrić 1982: 47).<sup>224</sup> Рукопис *Проклете авлије* првобитно је био „замишљен као дугачак роман-хроника“ о Џем-султану (Тартаља 1979: 242), а с временом је нарастао на „преко 250 страница“ (Jandrić 1982: 47). Не можемо, међутим, бити сасвим сигурни на шта је писац тачно мислио, рекавши како је *Проклету авлију* „носио (...) у себи пуних седамнаест година“ (Jandrić 1982: 47 – курзив је наш). Ђорђевић с правом истиче амбивалентност Андрићевог исказа и отвара питање да ли је писац 1945. године – седамнаест година након боравка у Мадриду – завршио или започео писање обимног романа о принцу Џему (Ђорђевић 2011: 214). На основу сведочења Вере Стојић из 1978. године знамо да је „Андрић *нашироко* писао о Џему негде за време окупације и у послератним годинама“ (Тартаља 1979: 242 – курзив је наш), али је коначна, скраћена верзија романа вероватно уобличена између 1948. године – када из штампе излазе Андрићеве *Нове приповетке* – и 1954. године, када је роман објављен (Ђорђевић 2011: 216). Тартаља истиче занимљив детаљ како је 2. априла 1954. године, „[п]риликом коначног редиговања епилога, писац (...) на маргини концепта у бележници, превлачећи га косом цртом забележио: ‘Крај’“ (Тартаља 1979: 264).<sup>225</sup>

Рад на *Проклеtoj авлији* преклапа се са Андрићевом приповедачком и есејистичком делатношћу у периоду од преко двадесет година, а тај би се хронолошки оквир могао проширити и на догађаје из пишчеве младости. Андрић је о животу фрањевачких фратара, који је познавао из прве руке, па и о сопственом

---

<sup>224</sup> „Трагови Џемовог и Ђамиловог присуства сачувани су“, речима Петра Џацића, „на листовима с печатом и патином времена, с називима мадридских хотела у заглављу“ (Џацић 1975: 12).

<sup>225</sup> Интересантно је да у разговору са Јандрићем од 16. јуна 1974. налазимо другачију варијанту сећања на генезу *Проклете авлије*: „Говорио сам вам и о томе како је настала *Проклета авлија*: писао сам је пуних седамнаест година. Почео сам да је пишем у Шпанији, а завршио у Београду, боље рећи на Бледу 1953. године. Сећам се, за око месец дана склопио сам књигу и дао јој коначну верзију.“ (Jandrić 1982: 427 – курзив је наш)

затворском искуству писао дуги низ година, све док краће приповедне и есејистичке форме нису попримиле облик романа. Углавном се сматра да *Проклета авлија* „спада у два Андрићева циклуса: тамнички и фратарски“ (Тошовић 2015а: 38 – курзив је наш). Андрић се сусретао са фрањевачким фратрима од ране младости и користио мотивима из фрањевачких летописа и хроника у свом опусу (Karaulac 2003: 244–262). У уводу приповетке „У мусафирхани“ (1923) Андрић тако помиње име фра Маријана Богдановића, аутора *Љетописа крешевског самостана* (Lovrenović 1986: 129),<sup>226</sup> у роману *Травничка хроника* (1945) цитира реченицу из фра Маријановог списка (Šamić 1962: 75; Lovrenović 1986: 129),<sup>227</sup> а у средиште *Проклете авлије* (1954) поставља епизоду о боравку гвардијана крешевског манастира фра Петра Аловића у Цариграду током 1775. и 1776. године, из истог летописа (Karaulac 2003: 254–256; Lovrenović 1986: 130; Ваљо 2010: 151–152).<sup>228</sup> Између бројних алузија на фрањевце у Андрићевој дисертацији, приповеткама, есејима и романима, издваја се циклус такозваних *фрањевачких приповедака* „у којима су исприповиједани доживљаји фратара Св. Фрање у посебном друштвено-хисторијском контексту Босне XVIII и XIX стољећа“ (Ваљо 2010: 131). *Проклета авлија*, као што је познато, представља „текст који закључује циклус“ приповедака о фра Петру (Ваљо 2010: 144), чувеном пишчевом алијасу (Ваљо 2010: 148) и босанском члану Реда Св. Фрање (Ваљо 2010: 150).

---

<sup>226</sup> Главни јунак приповетке, „[ф]ра Марко Крнета је био сестрић покојног бискупа фра-Маријана Богдановића.“ (Жеђ, 9)

<sup>227</sup> У XII поглављу романа о травничким лекарима, гвардијан манастира Гуче Горе у „манастирски тефтер глоба и издатака“ невољно уписује следећу напомену: „На 11. јануара дође мубашир једекиле с бујрунџијом да је фра Лука Дафинић, хећим (у зао час га се захећимио!) дао Миралемовој снахи штетне хапове... И штетовасмо, што кадији, што емину гроша 148.“ (Травничка хроника, 268). Курзивирани одељак Андрић готово дословце преузима из *Љетописа крешевског самостана*. Под годином 1794. читамо: „У јануару дође мумбашир једекиле с бурунџијом да је о. фра Томо Дапинић, хећим, (у зао час га се захећимио!) дао Ивану Пели резли мелем и да је од тога умро. И шћетовасмо што мумбаширу, што кадији и емину, и хан-арач гроча 846.“ (Bogdanović 2003: 221)

<sup>228</sup> У *Љетопису крешевског самостана* читамо како је провинцијал фра Боно Бенић одредио бившег провинцијала „о. м. п. фра Петра Аловића да иђе у Стамбул за потврдит фермане наше“ и да се Аловић тамо запутио „на менсил-коњма с два момка на четири месеца марта“ (Bogdanović 2003: 197). Кроз неколико месеци, „[н]а 9. августа дође из Стамбола Хасанага Куланџија и момци који су били отишли с оцем м. п. Аловићом“ (Bogdanović 2003: 198), а почетком септембра самостан шаље „момка у Стамбол к оцу м. п. Аловићу, пославши истому по њему – за арач док потврђење фермана извади – сваки манастир по сто пекина“ (Bogdanović 2003: 199). У јулу 1776. године летописац сабира трошкове Аловићеве мисије у Стамболу, премда фратар „није мого (...) милост испросит, него само извади ферман да моремо покриват и мерематит конак до црквених олука“ (Bogdanović 2003: 200).

Андрићево искуство из сплитске и мариборске тамнице нашло је одјека у збирци песама у прози *Ex Ponto* и у циклусу међуратних и послератних приповедака обједињених хронотопом затвора и појавом друге најважније пишчеве „аутобиографске пројекције“, Томе Галуса (Ђукић Перишић 1992: 8). У приповетке из Андрићевог тамничког циклуса истраживачи најчешће убрајају „Искушење у ћелији бр. 38“ (1924), „Занос и страдање Томе Галуса“ (1931), „На сунчаној страни“ (1952) и „Сунце“ (1952), премда се не слажу у погледу значаја циклуса за генезу *Проклете авлије* (Vidan 1981: 185; Ђукић Перишић 1992: 53; Тошовић 2015а: 38). Без обзира на резерве поводом утицаја пишчевог тамничког циклуса на структуру *Проклете авлије*, Видан ипак повлачи линију од *Ex Ponto* ка Андрићевом кратком роману (Vidan 1981: 186). Андрићев роман обележен је искуством тамновања у Марибору. Писац се октобра 1968. године поверио Јандрићу како му је „тамновање у мариборској казниони помогло (...) да обележ[и] основни круг и осенч[и] средишњу линију за ову приповест“, иако није био спреман да говори о пресудном и искључивом утицају младалачке трауме на свој кратки роман (Jandrić 1982: 47). Четири године касније, Андрић је истом саговорнику ипак ставио до знања да је „[д]оживљаје из мариборске казнионице, у којој су неки затвореници знали да причају до зоре – највише, зна се, о женама – искористио (...) приликом писања поглавља *Проклете авлије*“ (Jandrić 1982: 144). Било како било, у *Проклетој авлији* очигледно су се стекла два маркантна тока Андрићевог стваралаштва надахнута биографијом писца. Пре него што у расправу о генези *Проклете авлије* уведемо трећи, према нашем мишљењу, пресудни утицај, треба разјаснити у којој су мери два општепозната извора Андрићевог кратког романа била повезана са идеалом витештва.

Андрић се, Тартаљиним речима, вероватно заинтересовао за биографију Цем-султана с намером да напише оглед у жанру „Легенде о св. Франциску из Асизија“ (1926) или „Легенде о Лаури и Петрарки“ (1927), које је објавио крајем двадесетих година (Тартаља 1979: 238). Тартаљину претпоставку оснажује одломак из ране етапе рада на рукопису *Проклете авлије*, у коме се судбина „прич[е] о Цему“ пропраћа речима: „Тако иде легенда по свету, од куће до куће, с језика на језик, већ одавно одвојена од живог Цема и његове истинске судбине“ (Тартаља 1979: 239 – курзив је наш). У разговору са Андрићем вођеном 28. фебруара 1968.

године наилазимо на још једну индиректну потврду Тарталине тезе. Драстично скраћење рукописа о *Принцу Цему* писац новинарима *Политике* објашњава речима: „Нисам имао намеру да пишем роман.“ (Андрић 1994: 154) Легенде о чувеном италијанском средњовековном монаху и познатом ренесансном песнику сведоче о Андрићевим историјским преокупацијама на почетку генезе *Проклете авлије*, романа који се и сам хвата у коштац са легендом о султану из XV века. Андрићеве огледи из друге половине двадесетих година пружају повлашћен увид у пишчево знање о епоси развијеног и позног средњег века или ране ренесансе, при чему не треба олако узети ни чињеницу да су почеци рада на *Проклетој авлији* везани за исти период европске историје. *Проклета авлија* „израсла“ је из пишчевог занимања за догађаје на измаку средњег века, те би стога било посебно значајно реконструисати начин на који је писац доживљавао ово раздобље. Андрићеве „легенде“ из двадесетих година нису биле мотивисане само пригодним разлозима – обележавањима стогодишњица великих имена европске културе – него су подразумевале формиран и само донекле лирски став према времену у коме су њихови јунаци живели.

„Легенда о св. Франциску из Асизија“ написана је поводом „седам стотина година од смрти великог мистика и аскете“ Фрање Асишког (*Историја и легенда*, 73), на таласу интересовања за лик и дело оснивача фрањевачког духовног реда. Наизглед случајан повод, међутим, стоји на почетку Андрићевог бављења фрањевачком тематиком, које ће суштински утицати на структуру и јунаке *Проклете авлије*. У есеју о светом Франциску из Асизија Андрић се, на аргументован и историјски утемељен начин, бави крајем XII и почетком XIII века у северној Италији. Андрићеве примедбе о друштвеној ситуацији у западној Европи тога доба, растрзаној верским и политичким конфликтима (*Историја и легенда*, 74–75), изашле су испод пера обавештеног историчара. Утолико озбиљније треба схватити Андрићеву метафору за целину епохе у којој је будући светац живео. Пошто је дочарао „[т]ајни глас“ који је Франциска „вратио са пута светске таштине и ратничке славе“ (*Историја и легенда*, 77) и натерао кавалера „у сјајном оружју“ (*Историја и легенда*, 77) да сиђе с коња и навуче просјачко одело, Андрић бираним речима тумачи настанак духовног реда фрањеваца:

После две године таквог живота, који није могао а да не дејствује на околину, јављају се први другови, одлучни да следеју Францискову примеру. У то немирно *време витештва и трубадурства*, они продају све што имају и деле сиромасима, и постају верни ученици Францискови, „трубадури Божји“, и кавалери „Госпође Сиротиње“. (Историја и легенда, 78 – курзив је наш)

Епоху Фрање Асишког, историјски период између XII и XIII века, Андрић с разлогом представља као „време витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78), то јест време трубадура и кавалера.<sup>229</sup> За време Францисковог живота у Европи су слављене трубадурске песме, писане витешке романсе, формиран бројни витешки редови и уобличен карактеристичан витешки код развијеног и позног средњег века (Цајс 2003: 71–100, 143–177).

У том немирном „време[ну] витештва и трубадурства“ родио се и одрастао у богатој трговачкој породици Франциско из Асизија. Према проучаваоцима светитељевог живота, „хероји Францискове младости нису били богати трговци већ храбри витезови, поготово ‘витезови из старина’ чије су договорштине преовладале репертоаром трубадура широм Европе: Александар, Артур и Шарлемањ, да не помињемо скорије јунаке крсташких ратова, Готфрида Бујонског и Ричарда Лављег Срца“ (Wolf 2003: 30).<sup>230</sup> Млади Франциско толико је дарезљиво, у духу витешке *largesse*, расипао породично богатство да су га родитељи морали подсећати како није принчев син (Whitstable 2006: 31). Напунивши деветнаест година, Франциско жуди да се докаже као витез у бици родног града Асизија против Перуђе, али завршава у тамници (Whitstable 2006: 32). Нова прилика да оствари младалачке амбиције Франциску се указала у Апулији 1205. године. Апулија је у то време, заједно са Сицилијом, из надлежности Римског царства враћена под папинску власт. Папа је у повраћеним територијама желео да одржи мир, а Франциско се надао да ће бити проглашен за витеза на бојном пољу (Whitstable 2006: 33). Фрањин савременик и следбеник Тома од Целана (Tommaso da Celano) оставио је опис

---

<sup>229</sup> Андрић се заправо користи називом за витеза пореклом из романских језика. Још у средњем веку витез се на француском језику називао *chevalier*, на италијанском *cavaliere*, на шпанском *caballero* (Цајс 2003: 11).

<sup>230</sup> У оригиналу: „The heroes of Francis's youth were not rich merchants but brave knights, especially the "knights of old" whose tales dominated the repertoire of the troubadours from one end of Europe to the other: Alexander, Arthur, and Charlemagne, not to mention the more recent heroes spawned by the Crusades, such as Godfrey of Bouillon and Richard the Lion-Hearted.“



догађаја који су уследили. Опремљен ратним коњем и изванредним оклопом Франциско је јахао у Апулију да се придружи војсци папиног заступника Готје де Бријена (Whitstable 2006: 33). На путу ка Апулији, Франциско наводно поклања свој оклоп једном сиромашном витезу, али, још увек одлучан у намери да стекне витешку титулу, стиже до Сполета. У Сполету, Франциску се у сну јавља тајанствени глас и преиспитује вредност и смисао младићевог витешког позива наспрам категорија вере (Whitstable 2006: 33). Оснивач једног од најпознатијих европских духовних редова од тог се тренутка наставља залагати за витешке врлине „оданости, храбрости, самилости и службе, али у част Бога, а не земаљског суверена“ (Whitstable 2006: 41).<sup>231</sup>

Андрић пажљиво раздваја легендарне од историјских елемената у опису Францискове ране младости. Писац тако изоставља читаву епизоду о Францисковом сну, истичући како је „тешко (...) казати“ шта је то младог војника у Сполету навело „да напусти пут авантура и славе“ (Историја и легенда, 76). Андрић бележи догађаје из Францискове младости с историјском брижношћу, која испуњава алузије на младићеве витешке амбиције. По повратку из рата са Перуђом Франциско је, Андрићевим речима, „наставио пређашњи живот веселог *газдинског* сина (...) засењујући и саме *племићке* синове својом *дарежљивошћу* и *кавалерским* понашањем“ (Историја и легенда, 75 – курзив је наш). Уздржан опис Францискове витешке *дарежљивости (largesse)* и „кавалерск[ог] понашањ[а]“ открива Андрићево познавање сталешких разлика које су обележиле европско друштво крајем XII и почетком XIII века. Андрић је очигледно свестан разлике између положаја *газдинског* сина који је претендовао на статус витеза и *племићких* синова којима је право на витешке „врлине“ припадало рођењем. На прелазу векова два су се сталежа почела надметати за исте привилегије, при чему су се трговци пре свега ослањали на новац, а племство на наследна права. Андрић у два наврата скреће пажњу на Францискову „сјајну“ и, самим тим, *скупу* ратну опрему. Писац прво истиче како је Франциско, „опремивши се *сјајно*“ (Историја и легенда, 76) пошао за Готје де Бријеном у рат за папинску сувереност, а потом исту сцену посматра из перспективе вароши Асизи, која је преобраћеног Франциска „још недавно гледала

---

<sup>231</sup> У оригиналу: „loyalty, courtesy, courage, compassion and service, but for the honour of God and not some earthly sovereign“.

како у *сјајном оружју* полази у рат“ (Историја и легенда, 77). Поред *сјајног оружја*, Францискова ратна опрема подразумевала је још један неопходан реквизит средњовековног витеза – *коња*. Франциско је, наиме, сиромасима удељивао наслеђену имовину све „[д]ок једног дана не продаде *коња* и одело“ (Историја и легенда, 77). Продаја *коња* и витешке опреме није, како смо видели, означила потпун прекид младог искушеника са витешким идеалима из младости. Они су се преселили у регуле и свакодневни живот припадника реда Светог Фрање.

Андрићев коментар о друговима из Асизија који „постају верни ученици Францискови, ‘трубадури Божји’, и кавалери ‘Госпође Сиротиње’“ (Историја и легенда, 78) пружа добар увид у начин мишљења преобраћеног витеза. „Титуле“ првих фрањеваца с разлогом су у Андрићевој апозицији дати под наводима. Свети Фрањо је „називао своје фратре ‘трубадурима Божјим’ или *ioculatores Domini*“ (Whitstable 2006: 77).<sup>232</sup> Младић из Асизија упознао се са трубадурском поезијом пратећи оца на сајмове тканине у Прованси (Whitstable 2006: 76). У раној младости, Франциско је писао стихове на француском језику у маниру трубадура, који су „испливали на површину у јеванђеоским песмама касније у животу“ (Whitstable 2006: 31).<sup>233</sup> Фрања је, речима проучаваоца, „преосмислио традицију средњовековног трубадурства променивши тему секуларне љубавне поезије у *laudi* или похвале Бога“ (Whitstable 2006: 77).<sup>234</sup> Фрањевац из XIII века Ђакомино Веронски (Giacomino da Verona) састављао је у истом жанру алегоријске песме о Вавилону и Јерусалиму у којима се „свечи, као витешки шампиони, боре са змајевима“ (Whitstable 2006: 77).<sup>235</sup> Тома од Целана компоновао је чувени *laudi* „Dies Irae“, а Ђакопоне да Тоди (Jacopone da Todi) похвалу „Stabat Mater“ (Whitstable 2006: 77). Члан фрањеваца био је и чувени трубадур, брат Пацифико, кога је Фрања унајмио да „обучи редовнике како да буду трубадури Божји“ (Whitstable 2006: 83).<sup>236</sup> Андрић истиче како је Франциско пред крај живота „позвао брата Пацифика, који је у профаном животу био трубадур и ‘краљ стихова’, и наредио му да забележи и среди песму коју ће им он казати, и коју треба да певају

---

<sup>232</sup> У оригиналу: „naming his friars ‘Minstrels of God’ or *ioculatores Domini*“.

<sup>233</sup> У оригиналу: „re-emerge as Gospel songs in later life“.

<sup>234</sup> У оригиналу: „Francis reinvented the tradition of mediaeval minstrelsy changing the theme of secular love poetry to the *laudi* or praises of God“.

<sup>235</sup> У оригиналу: „saints, like knightly champions, do battle with dragons“.

<sup>236</sup> У оригиналу: „[friar Pacifico] was employed by St Francis to teach his friars to be minstrels of God“.

куд год иду по свету“ (Историја и легенда, 83). Чувену Фрањину „Песму Сунца“ или „Хвалоспев створова“, вероватно први *laudi* на народном језику, Андрић на крају есеја преводи у целости (Историја и легенда, 83–84; Jurišić 1981: 693–695).

Алузија на „кавалер[е] ‘Госпође Сиротиње‘“ (Историја и легенда, 78) поново се ослања на историјске и књижевне чињенице. Наредни Андрићев коментар како слава Франциска није могла да „поколеба у његовој верности својој ‘Госпи Сиротињи‘“ (Историја и легенда, 81) баца нешто више светла на необичну замену улога духовних и витешких редова у претходној алузији. Фрањо је припаднике свог реда често поредио са витезовима, а своју духовну мисију представљао је као витешку службу Госпи Сиротињи (Whitstable 2006: 41, 51). О Фрањиним односима према Госпи Сиротињи можемо читати у алегорији *Sacrum Commercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*, Целановој биографији из XIII века, па чак и у Дантеовој *Комедији*. Госпа Сиротиња (*Domina Paupertate*) представљена је у алегорији *Sacrum Commercium* као краљица врлина. Пре него што се на *сиромашној* свадби венчала са Франциском, Сиротиња је била сапутница Адама и Еве у рају, па чак и самога Христа, који је оставио небеско богатство да би сишао на земљу (Wolf 2003: 31–35). У једанаестом певању *Раја* Данте објашњава како је после Христовог васкрснућа, Госпа Сиротиња остала без удварача, док јој се свети Фрања из саосећања није обратио (Рај XI, 64–75; Par. XI, 64–75; Whitstable 2006: 45). Франциско је, Целановим речима, Сиротињу „пригрилио честитим загрљајима и није себи дозвољавао ни на један сат да не буде њен муж“ (Whitstable 2006: 44).<sup>237</sup> На тај начин, одрицање од световних задовољстава попримило је облик витешке оданости племенитој госпи, којој је Фрања испевао и химну под именом „*Ma donna roverta*“ у стилу трубадурске поезије (Whitstable 2006: 44, 47–48).

Питање Андрићевог односа према „време[ну] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78) заузима маргинално, али тиме не мање контроверзно место у оквиру књижевноисторијске рецепције дела великог писца. Још за пишчева живота формирао се консензус како је „Андрић несумњиво у епској форми легендарног или митског садржаја нашао онај тип уметничког казивања у коме ће се најпотпуније и најобјективније остварити његова уметничка потенција“

---

<sup>237</sup> Цитирано према енглеском преводу: “Therefore he gathered her to himself with chaste embraces and not even for an hour did he allow himself not to be her husband.”

(Живковић 1962: 85). Андрић је у више наврата после Другог светског рата, с читалачком уживљеношћу и критичком синтетичношћу, писао о Вуку Стефановићу Караџићу (Делић 2011: 156–167), и потврдио како су „народна свест и епика имали (...) далеко снажнији утицај“ на њега него лектира из младости (Jandrić 1982: 439). Пишчев прелазак с поезије на прозу двадесетих година био је барем делимично условљен утицајем усмене књижевности, који се у погледу поетике усменог приповедања протегао све до позних књига попут *Проклете авлије* или *Куће на осами* (Самарџија 2012: 267). Критичари су раслојили различите нивое Андрићевог односа према усменој традицији, било да је реч о дословним цитатима народних песама, преузимању грађе из легенди и предања или општијим стилским и синтаксичким преклапањима (Недић 1962: 223–234). Јунацима и мотивима из јуначких песама Андрић се користио у модернистичком духу, да би изградио парадоксалан приповедни свет у коме „потреба за херојским (...) више не постоји“ (Сувајџић 2012: 283). Генерације тумача креирале су изнијансирану критичку слику о Андрићевом односу према народној књижевности, али све до данас нисмо сазнали готово ништа о Андрићевом односу према средњем веку.<sup>238</sup> Истраживања ове врсте важна су сама по себи, премда у Андрићевом случају могу попримити димензије културолошког геста. Она не морају променити парадигму читања Андрићевог дела, али могу поставити провокативна питања о њеним културним претпоставкама. Лишени темељнијег познавања Андрићевих погледа на епоху развијеног и позног средњег века, ризикујемо да се препустимо „одомаћеним“ моделима тумачења. Поврх тога, поједини важни пишчеви избори уопште се не могу разумети изван ширег контекста Андрићевог односа према „време[ну] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78).

Највећи недостатак Андрићевих алузија на епоху развијеног и позног средњег века није њихов сразмерно мали број или значај, колико чињеница да нису довољно познате књижевној јавности. Према нашим сазнањима, још увек није

---

<sup>238</sup> Ловреновићева студија о Андрићевом односу према фрањевачким хроникама донекле се, у том погледу, издваја. Ловреновић истиче како је „[с]хваћање хисторије у фрањевачким хроникама (...) углавном у древној, непрекинутој средњовековној традицији жанра“ (Lovrenović 1986: 133). Мада је Андрићево схватање историје „знатно комплексније“ (Lovrenović 1986: 133), писац „конципира своју прозу у дубоком сугласју с поетичким суставом и духом *хроника*“ (Lovrenović 1986: 134). Ловреновић пре свега мисли на „[д]ослух између Андрића и старих хроничара у склоности ка анонимном свакодневном животу као критерију смисла хисторије“ (Lovrenović 1986: 134).

написана ниједна студија о пишчевим ставовима према средњовековном феномену *дворске љубави*, док су се Андрићевим преводима италијанске поезије у трубадурском стилу, с почетка двадесетих година, бавили само италијанисти. Андрић се интересовао за трубадурску поезију знатно пре објављивања „Легенде о св. Франциску из Асизија“. Још 1918. године Андрић примећује како је у љубавном песништву Петра Прерадовића „у пуној снази *трубадурски култ* жене који се код доцнијих пјесника све више губи“ (Уметник, 199). Прерадовић је „строги и досљедни *идеалиста*“, а љубав у његовим песмама „само питање *хармоније* двију *душа*, љубав је *дар милосног неба* биједним смртницима, љубав је заносни *пламен душе* која тријумфује над тијелом“ (Уметник, 198 – курзив је наш). Таква, речима младог Андрића, „*блажена* схватања љубави“ (Уметник, 198 – курзив је наш) нису се могла раздвојити од специфичног односа песника према фигури жене:

Жена је бољи дио, *божанско послање* које нам слади и уљепшава овај горки и сурови живот, то је *чиста жена-дјевица*, жена-мајка, *чуvariца идеалне ватре* домаћег огњишта, *добри анђео* живота нашег, чије *очи, као звијезде* над олујним морем, сјају над животом *мушкарца-борца*.

То је она *Beatrice, Laura, Cloris, Maryla или Љубица* која је заробљавала и плијенила срца старих пјесника (Уметник, 199 – курзив је наш)

Андрић под „трубадурск[им] култ[ом]“ (Уметник, 198) у начелу подразумева идеализован однос према жени и „платонску љубав“ – карактеристичан, премда не и једини облик љубави у епоси витештва и трубадурства. Поезија провансалских трубадура често представља високу стилизацију мотива прељубе, а чежња за идеализованом женом „физички апетит који жуди за конзумацијом, упркос широко распрострањеном модерном убеђењу да је дворска љубав платонска“ (Potkay, Evitt 1997: 50).<sup>239</sup> Андрић не ставља нагласак на лепоту, већ на моралну изврност Прерадовићеве драге, раздвојивши квалитете који су у трубадурској поезији најчешће ишли руку под руку (Potkay, Evitt 1997: 50–54). Андрићеве речи стога би се с највише права могле применити на фигуру Беатриче, пре свега због снажног религиозног подтекста и симболике

---

<sup>239</sup> У оригиналу: „The lover’s desire for his lady is a physical appetite that longs for consummation, despite widespread modern belief that courtly love is platonic.“

спасења коју Данте уноси у традицију „трубадурске“ љубави (Barolini 2006: 30). Посебно је занимљиво што се Прерадовићева идеална драга доводи у везу са „животом мушкарца-борца“ (Уметник, 199 – курзив је наш) и пореди са Хајнеовим ироничним стиховима на рачун љубави једног витеза:<sup>240</sup>

То није она жена коју тако често срећамо код каснијих пјесника, *mulier insidiosa*, она пред којом нас је још цар Соломун опомињао и о којој већ Хајне пјева:

*Mein liebe Ritter,*

*Das Weib ist bitter, das Weib ist bitter!* (Уметник, 199)<sup>241</sup>

Андрићево интересовање за трубадуре достигло је врхунац у преводу три италијанске љубавне песме из XIV и XV века. „Три старе љубавне песме“ непознатог песника из XIV века, наполитанца Јакоба Санацара (1456–1530) и флорентинца Сонуча дел Беле (око 1275–1349) објављене су у Андрићевом преводу у часопису *Мусао* 1923. године (Андрић 1923).<sup>242</sup> У писму уреднику Ранку Младеновићу од 4. јануара 1923. из Трста, Андрић објашњава како га је овим „прастарим“ песмама привукла „[а]вантуристичка веселост и трубадурска примитивност“, коју је желео да подели са читаоцима (Јуришић 1981: 691). Песме, по свему судећи, нису превођене раније (Јуришић 1981: 691). Данас нам може изгледати у најмању руку необичном чињеница да је управо Иво Андрић упознао нашу књижевну јавност са песничством, макар само неколицине, окаснелих италијанских „трубадура“. Андрићеви преводи надовезују се на занимање за „трубадурски култ жене“ (Уметник, 199) из есеја о љубавној лирици Петра Прерадовића и пружају увид у опсег пишевог знања о дворској култури развијеног и позног средњег века. Уколико се писац есеја о Прерадовићу фокусирао на платонску љубав и религиозни подтекст трубадурске поезије, три „прастаре“ италијанске песме свакако су скренуле Андрићеву пажњу на важне елементе *дворске љубави* попут мотива

---

<sup>240</sup> Бранимир Живојиновић није успео пронаћи наведене стихове у Хајнеовим делима. „Могуће је“, Живојиновић сматра, „да [стихови] потичу са неког места у Хајнеовој кореспонденцији“ (Живојиновић 1962: 247).

<sup>241</sup> Наводни Хајнеови стихови у дословном преводу гласе: „Мој драги витеже/ Жена је горка, жена је горка!“ (прев. Б. В.)

<sup>242</sup> У тексту смо користили Андрићеве транскрипције имена италијанских песника: Јасоро Sannazaro, Senuccio del Bene (Андрић 1923: 184–185). Основне хронолошке податке о песницима преузели смо из Јуришићеве студије (Јуришић 1981: 691).

прељубе (Bumke 1991: 377), јединства спољашње и унутрашње женске лепоте (Bumke 1991: 325; Potkay, Evitt 1997: 50–54) или витешке службе дами (Bumke 1991: 362–366; Potkay, Evitt 1997: 49–50), па и на честе референце аутора развијеног и позног средњег века на Овидијеве љубавне елегије (Bumke 1991: 361, 362).<sup>243</sup> Ставови из Андрићевог есеја о Прерадовићу помоћи ће нам да схватимо шта је Андрић имао на уму пишући Ранку Младеновићу о „трубадурској примитивности“ (Jurišić 1981: 691), која га је привукла италијанским песницима XIV и XV века.

Први превод непознатог песника из XIV века тако потврђује Андрићево запажање о улози „мушкарца-борца“ (Уметник, 199) у трубадурском култу жене из есеја о Прерадовићу. Непознати аутор пружа каталог опреме и идеала средњовековног витеза и љубавника, чије ће мртво тело ожалошћене и лепе госпе на завршетку песме прекрити „[р]ужама и љубичицом“:

Она ми је придржавала *стремен* а ја се баких у *седло*, она ми додаде *копље* а ја пригрлих *штит*, она ми додаде *мач*, она прикопча *оструге*, она ми метну *шлем* – а ја јој говорих о љубави:

Остај збогом, сестро, лепа девојко, ја одох у Вињоне а из Вињоне у Француску, да стичем славу. Кад завитлам копље, биће то за твоју љубав; а ако паднем у борби, *умрећу за твоју част*.

Рећи ће *удате жене*: – Умро је *наш љубавник*.

Рећи ће девојчице: – Умро је за нашу љубав.

Рећи ће удовице: – Да му одамо почаст, где да га саранимо?

У Санта Мариа дел Фиоре.

– Чим да га прекријемо?

Ружама и љубичицом. (Андрић 1923: 184 – курзив је наш)

Меланхолична песма Јакоба Санацара написана „*концем XV века*“ (Андрић 1923: 184) може се довести у везу с Андрићевим речима о љубави као „дар[у] *милосног неба* биједним смртницима“ (Уметник, 198) и „*божанско[м]* послањ[у]“ жене које нам „*слади и уљепшава овај горки и сурови живот*“ (Уметник, 199 – курзив је наш). При читању превода, треба имати у виду да је у есеју о св.

---

<sup>243</sup> Бумке посебно истиче Овидијеву поучну елегију “*Ars Amatoria*” и збирку песама *Amores* (Bumke 1991: 361, 362).

Франциску из Асизија из 1926. године Андрић користио појмове „госпође“ и „госпе“ у синонимном значењу:

Госпођо, ако Вас страши мој ужасан и нескладан лик, крива је свирепа, немилосрдна природа која је стварајући пажљиво Вас тако лепу, мене потпуно занемарила.

Али ако Вас је страх мога жалосна лица и мрка и тужна одела што ме покрива, знајте да је бол што га скривена носим много већи од овог што се види.

Тако смо различни по лику и дејству, јер док Вас моје лице у страх натерује, ја гледајући Ваше *живим у рају*. (Андрић 1923: 184 – курзив је наш)

Песма Сонучо дел Беле написана „средином XIV века“ (Андрић 1923: 185) истовремено пружа доказе за „*блажена схватања љубави*“ (Уметник, 198 – курзив је наш) и склоност трубадура према Овидијевој љубавној поезији:

Никад се не би могло потпуно изрећи колика је твоја лепота; ни ти сама то знаш јер ти не видиш себе у ходу, како са сваким кораком све лепша биваш. То знају само они чија се жеља удвостручава на сваки поглед ока твог.

Ко те није видео не би, по самом чувењу, никад могао замислити оно што си: да *ни Овид ни ико други* није никад описао жену такве лепоте а да ти ниси превазишла све што се рекло.

О чистоћо, лепото оваплоћена!

Ко би угледао твој поглед заљубљен, једини би од нас знао шта је *блажен живот*. (Андрић 1923: 185 – курзив је наш)

„[В]реме витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78) према Андрићу изгледа сеже дубоко у XV век, без обзира на то да ли је преводиоца трију старих љубавних песама инспирисала „*љубав за раноренесансну културу*“ (Секви 1962: 295 – курзив је наш). Андрићеве погледе на трајање епохе позног средњег века потврђује „Легенда о Лаури и Петрарки“ (1927), у којој се писац поново дотакао теме трубадурског песништва. Писац легенде са извесном резервом усваја став „[п]етраркист[а] XIX века“ како је Петрарка „први љубавни песник у модерном смислу речи“ (Историја и легенда, 90). Андрићевим речима, „тврђење није нетачно“, будући да се „[к]роз све [Петраркине] *трубадурске реквизите* и учена излагања хришћанских веровања и Платонове филозофије, осећа (...) једна плотска (...) уздрхталост и немир“ (Историја и легенда, 90 – курзив је наш). Андрић је добро



свестан књижевноисторијске позиције песника из XIV века, када средњовековне „трубадурске реквизите“ хришћанске и платонске љубави полако почиње смењивати модерна осећајност (Lombardi 2010: 22), али Петраркино љубавно песништво из пишчеве перспективе можда и више означава свршетак него почетак једне епохе. „Легенда о Лаури и Петрарки“ у основи описује почетак краја „време[на] витештва и трубадурства“ из „Легенде о св. Франциску из Асизија“ (Историја и легенда, 78), што показују и тематско-мотивска преклапања између двају Андрићевих есеја. Писац тако не пропушта да помене податак како је Петрарка први пут видео Лауру у Цркви св. Кларе, чувене следбенице Св. Фрање Асишког, и два пута наглашава чињеницу да је песникова драга „сахрањена (...) у фрањевачкој цркви“ (Историја и легенда, 86), тачније у „Цркви Мање Браће“ (Историја и легенда, 92). Годину дана раније, Андрић је описивао францисканску понизност светитеља из Асизија који „себе и свој ред назива ‘мањом браћом’“ (Историја и легенда, 81).<sup>244</sup>

Андрић се питањем трубадурске поезије континуирано бавио током читаве једне деценије, почевши од раног есеја о Петру Прерадовићу из 1918. године и превода трију старих љубавних песама из 1923. године, све до „Легенде о светом Франциску из Асизија“ из 1926. године и „Легенде о Лаури и Петрарки“ из 1927. Интересантно је у том контексту сагледати чињеницу да Андрић наредне, 1928. године, почиње рад на роману везаном управо за историјски период с краја „време[на] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78). Тим пре што је рукопис романа о принцу Џему садржао бројне „љубавне сцене између главног јунака и неке Францускиње“, које је писац „тешка срца“ накнадно избацио (Jandrić 1982: 47). Будући да сцене из Џеменовог љубавног живота нису сачуване (Тартаља 1979: 241–242), можемо само нагађати да ли је пишчево интересовање за трубадурску поезију на њима оставило трага. У сваком случају, рекло би се да Андрићева трубадурска лектира није остала без утицаја на витешки гест младог и несрећно заљубљеног ефенди-Ћамила, који је „говорио (...) са неком помало западњачком учтивошћу“ (Проклета авлија, 48 – курзив је наш), а својој драгој „[н]удио (...) све, није постављао никакве услове“ (Проклета авлија, 58 – курзив је

---

<sup>244</sup> У Францисково време, италијанско друштво било је подељено на два сталежа, сиромашне *minores* и богате *majores*. Фрањевци су себе прогласили „мањом браћом“ да би се разликовали од више, владајуће класе *majores* (Whitstable 2006: 38–39).

наш). Опсежнијим истраживањем дало би се установити у којој мери положај песничког субјекта *Ex Ponta*, чија душа „пред очима покољења лежи (...) нага и беспомоћна као *преломљен мач*“ (*Ex Ponto*, 10 – курзив је наш) или потрага за етеричном драгом под именом Јелена, која траје од *Ex Ponta* до касних приповедака попут „Јелене, жене које нема“, представљају позне изданке средњовековне традиције витешке љубави. Претпоставке ове врсте претендују на откривање једне алтернативне линије Андрићевог стваралаштва, која није била инспирисана Вуковом реформом или фолклорном традицијом. Ова стваралачка линија одиграла је важну улогу у генези најбољих Андрићевих остварења попут *Проклете авлије* и не може се разумети мимо Андрићевог односа према „време[ну] витештва и трубадуurstва“ (*Историја и легенда*, 78). До сада смо се претежно бавили Андрићевим везама са трубадуурима и есејистичким погледима на историју витештва, али још увек нисмо размотрили положај витезова у Андрићевом приповедном опусу.

Други велики извор *Проклете авлије*, и уједно други велики извор сазнања о пишчевом односу према епоси развијеног и позног средњег века, представљају такозване Андрићеве „затворске“ приповетке. Најистакнутије место међу њима из аутобиографских, генетичких и естетских разлога вероватно заузима приповетка „Занос и страдање Томе Галуса“, објављена 1931. године. Радња приповетке је позната. Пишчев алијас Тома Галус враћа се из Адена у Трст јула 1914. године, у време видовданског атентата (*Стазе*, 29). Услед трагикомичног неспоразума са властима, које су Галусове „тропске“ сомнамбулне повике протумачиле као позив на револуцију, главни јунак завршава у тамници заједно са другим политичким оптуженицима (*Стазе*, 39). Савремени контекст и аутобиографски елементи вероватно су скренули пажњу са поднаслова који је постојао само у првом издању приповетке. Тако смо тек деведесетих година по први пут добили детаљније образложење разлога из којих је Андрић наслов приче „Занос и страдање Томе Галуса“ у заградама пропратио коментаром: „Одломак из приповетке ‘Кавалјери Св. Духа’“ (Андрић 1931).

Према нашем сазнању, монографија Жанете Ђукић Перишић *Кавалјер светог духа* једини је покушај да се поднаслову приповетке о Томи Галусу прида већи значај. У настојању да изврши реконструкцију могућег недовршеног романа

о Галусу под називом *На сунчаној страни*,<sup>245</sup> ауторка пружа неколико занимљивих увида у симболику витештва из поднаслова Андрићеве приповетке. У поднаслову приповетке „Занос и страдање Томе Галуса“ Ђукић Перишић проналази „један од кључева за разумевање најдубљег смисла Андрићеве ‘затворске’ прозе“ (Ђукић Перишић 1992: 73). Пошавши од симболике Светог духа у хришћанској традицији, ауторка поставља питање: „Нису ли управо млади побуњеници из редова Младе Босне и борци за национално ослобођење и уједињење словенских народа били војници у борби за врховне идеје слободе и истине?“ И даље: „Нису ли Андрићеви другови, завереници и бојовници били, у ствари, ‘кавалери’, коњаници и витезови у светом рату за народно ослобођење и уједињење?“ (Ђукић Перишић 1992: 74 – курзив је наш)<sup>246</sup> Андрић је своју приповетку посветио „апостолима једне нове вере, вере у победу словенских народа на Балкану рушењем ‘тамнице народа’“ (Ђукић Перишић 1992: 74), који су, ироничним стицајем околности, у тамници скончавали. Ауторка у том смислу објашњава како је стварна (затворска) и симболичка „казна (...) услов за улажење у ред ‘Кавалера светога Духа’, на основу ње поравнати су борци са неборцима“ (Ђукић Перишић 1992: 90). Како се писац суочавао са реалношћу послератног политичког живота у заједничкој држави, тако се губила вера у смисао витешког подухвата ратне генерације, те Андрић одустаје од покушаја да своје другове, па и свог двојника Галуса, „‘канонизује’ у један изузетан војнички и духовни ред“ (Ђукић Перишић 1992: 75).<sup>247</sup>

Редови Светог духа имали су, независно од Андрићеве прозе, вишевековну историју. Краљ Анри III Валоа основао је децембра 1578. године *Ordre et milice du benoist Saint-Esprit*, тојест *Ред и војску блаженог Светог духа* (Pinoteau 2006: 324). Престижан витешки ред под окриљем француске круне требало је да заштити

---

<sup>245</sup> У Личном фонду Иве Андрића у архиву САНУ чува се фасцикла под сигнатуром ИА 214, са корицама исписаним Андрићевим рукописом: „На сунчаној страни’ (*Gallus*)’ 2 главе завршене, остало у забелешкама.“ (Ђукић Перишић 1992: 10) Рукопис се састоји од бележака, концепата и дактилотекста другог и четвртог поглавља прозне целине о Галусу. То су, пишчевим редоследом, „Постружничково царство“ и „Проклета историја“ (Ђукић Перишић 1992: 11).

<sup>246</sup> У поглављу „Постружничково царство“ Галус у име босанских револуционара изјављује како ће на рушевинама Аустроугарске царевине „зидати, боље, лепше, јуначкије, племенитије“ (На сунчаној страни, 59 – курзив је наш).

<sup>247</sup> Постојање „‘реда’ ‘Кавалера Светога Духа’“ (Ђукић Перишић 1992: 103) ауторка, како се може закључити по унутрашњим наводима, тумачи пре свега у метафоричком кључу. Ђукић Перишић се позива на идеје слободе и истине, које Свети Дух у хришћанској мисли оличава. Будући да се реду не придаје искључиво витешко значење, Галус од кавалера или витеза може постати и „апостол ‘реда Светога Духа’“ (Ђукић Перишић 1992: 144 – курзив је наш).

католичку цркву током Хугенотских ратова (Pinoteau 2006: 324). Припадници реда морали су бити племенитог порекла и католичке вере (Pinoteau 2006: 325). Потомци француског краља примали су инсигније реда у колевци или на крштењу, а 1789. године ред се састојао од 87 витезова, укупно бројећи стотинак чланова. Витезови и официри носили су беле униформе, а преко њих дугачке црне плаштеве који су кројем подсећали на краљевски огртач. Седиште реда било је у Паризу, а свечаности реда одржаване су два пута годишње (Pinoteau 2006: 325). Иако укинут 1791. године указом Француског парламента, Ред Светог духа обновљен је током рестаурације, откад почиње примати чланове изван племићког сталежа. После револуције из 1830. године (Pinoteau 2006: 326), француски и шпански владари предају титулу витеза Светог духа у оквирима својих породица. Таква пракса наставила се све до данашњих дана (Pinoteau 2006: 327). Последњи припадник реда из куће Орлеана, војвода Луј Филип, умро је 1926. године (Pinoteau 2006: 329), пет година пре него што је Андрић објавио одломак из планиране приповетке „Кавалери Св. Духа“. Са историјом, статутима, документима, оснивачким повељама и листом чланова шеснаестовековног витешког реда Андрић се могао упознати из више извора с краја XIX века (Panhard 1868; Flavigny 1873; Anselme et al. 1884–1890), а титулу витеза Светог Духа у Андрићево време још увек су носили припадници шпанских и француских краљевских породица (Pinoteau 2006: 329).

Витешки ред Светог духа из XVI века оформљен је по угледу на четрнаестовековни витешки ред сицилијанског и напуљског краља Луја I (1320–1362) (Pinoteau 2006: 324). *Ред Светог духа у правој жељи (Ordre du Saint-Esprit au droit désir)*, другачије називан *Редом чвора (Ordre du Nœud)*, основан је маја 1352. године, на дан Лујевог крунисања (Boulton 2000: 211). Статут реда предвиђа чланство три стотине витезова, по узору на број витезова округлог стола из витешких романа тога доба, премда је чланова реда у стварности било око шездесет (Boulton 2000: 228, 233–235). Елитна армија заклињала се да ће служити краљу у свим околностима, да ће учествовати у походима за ослобађање Христовог гроба и Свете Земље у име *праве жеље* (Boulton 2000: 231–232). Витезови су се на свечаностима појављивали у белим одорама украшеним емблемом реда – голубицом са светлосним ореолом (Boulton 2000: 225–226). Средњовековни витезови Светог духа били су војни ред, али је пре свега требало да обезбеде

легитимитет власти, дипломатску и политичку потпору новоустоличеном краљу (Boulton 2000: 239–240). Ред Светог духа или Ред чвора вероватно се угасио са Лујевом смрћу 1362. године (Boulton 2000: 218). Факсимил и превод статута реда објављени су средином деветнаестог века у Паризу (Viel-Castel 1853). Основне податке о реду даје Панар у оквиру полемике о аутентичности статута витезова Светог духа из XVI века (Panhard 1868: 3–5).

Најстарији ред Светог духа није, међутим, био витешки, него духовни. Ги од Монпељеа (Guy de Montpellier) основао је *Хоспиталски ред Светог духа (Ordre Hospitalier du Saint-Esprit)* вероватно око 1175. године (Brodman 2009: 137). Припадници реда, запослени у болницама Светог духа у Француској и Риму, пружали су материјалну и медицинску помоћ сиромашнима и болеснима, водили рачуна о сирочадима, трудницама, старима и нудили уточиште „грешним“ женама са улице (Brodman 2009: 137–145). Први следбеници реда били су припадници световног staleжа, премда се већ почетком XIII века у ред учлањују свештеници, а потом у њега ступају различити добротинитељи зарад неге у старости (Brodman 2009: 142–144). Болнице Светог духа премрежиле су Европу XIII и XIV века, премда тачне сразмере деловања Хоспиталског реда Светог духа није могуће лако утврдити, будући да имена болница нису гарантовала припадност реду (Brodman 2009: 147–148). Исцрпан преглед делатности средњовековног духовног реда Светог духа објавио је француски историчар Пол Бруне у последњој деценији XIX века (Brune 1892).

План за израду приповетке „Кавалјери Св. Духа“ не може се разумети изван контекста Андрићевих алузија на „време витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78) из двадесетих година. „Кавалјери Св. Духа“ пре свега асоцирају тумача на „кавалјер[е] ‘Госпође Сиротиње’“ (Историја и легенда, 78), припаднике фиктивног витешког реда светог Фрање из „Легенде о св. Франциску из Асизија“. Не треба сасвим изгубити из вида ни алузију писца „Легенде о Лаури и Петрарки“ на „Франсоа I, краљ[a] кавалјер[a] и песник[a]“, који се 1533. године у Авињону поклатио Лаурином гробу (Историја и легенда, 86). Судећи по Андрићевим интересовањима с краја двадесетих година, могло би се закључити да поднаслов приповетке о Томи Галусу вероватно алудира на *средњовековни* витешки ред Луја I. Андрић је у двама есејима из 1926. и 1927. године показао завидно знање о

друштвеној и културноисторијској ситуацији у Италији XIII и XIV века. Лектира на ту тему писца је лако могла навести на име краља Луја I, Петраркиног савременика и оснивача витешког реда Светог духа, ког је велики песник помињао у својим писмима.<sup>248</sup> Судбина Лујевог витешког реда подудара се, по својој краткотрајности и идеалистичким начелима, са животом Андрићевих „кавалера“. С друге стране, у рукописима из фасцикле *На сунчаној страни* Андрић описује боравак јунака Томе Галуса у Болници Св. Духа (Ђукић Перишић 1992: 95). Речима Жанете Ђукић Перишић, „назив болнице у којој Галус проводи један број ратних дана пружа могућност позивања на прозу *На сунчаној страни*, односно, на онај њен слој који се односи на постојање ‘реда’ ‘Кавалера Светога Духа’“ (Ђукић Перишић 1992: 103). Андрићева алузија на „кавалере Св. Духа“ можда би се мањим делом могла односити на *духовни* ред Светог духа из XII века, али по својој природи и називу пре свега одговара делатностима и начелима *витешког* реда из XIV века.<sup>249</sup>

Прозна целина о Томи Галусу омогућава занимљиве увиде у Андрићев однос према мотиву „кавалера“ с почетка тридесетих година. Знамо да је први део приповетке „Јелена, жена које нема“ 1934. године такође штампан са поднасловом: „Галусов запис“, који је изостављен из потоњих издања (Ђукић Перишић 1992: 69). „Галусов запис“ изгледаће сасвим другачије уколико имамо у виду да је неку годину раније Андрићев јунак, барем метафорички, проглашен за витеза Светог духа. Претпоставка о могућем утицају концепта трубадурске или витешке љубави на запис једног витеза о потрази за етеричном драгом базира се, дакле, на филолошким налазима. У приповеци „На сунчаној страни“ (1952), која носи име Андрићевог рукописа о Галусу, група утамничених младића поново се, после тридесет година, назива „кавалерима“:

Он је низао ружне речи, које су за њега очигледно биле потреба, а ми смо бранили  
*непознату жену и чистоту својих поступака и намера према њој:*

---

<sup>248</sup> Петрарка је на основу личних искустава са напуљским двором описао Луја I као окрутног, похлепног и невољеног владара (Boulton 2000: 214). У „Легенди о Лаури и Петрарки“ Андрић помиње само Петраркину „одвратност према папинском двору [у Авињону] и насилним или превртљивим дворанима“ (Историја и легенда, 89).

<sup>249</sup> Тешко да би се Андрићеви јунаци затечени вртлогом Првог светског рата могли упоредити са браћом и сестрама Болница Св. Духа, које су болесницима и сиромасима пружале медицинску и материјалну помоћ. Андрићево помињање Болнице Св. Духа пре би могло сигнализирати период у који треба сместити алузију на кавалере Св. Духа, него представљати њено коначно тумачење.

– Гле, гле, како су *кавалѐри* ова млада господа! – церкао се стари банкротер.  
(Стазе, 93 – курзив је наш)

Епизода има нарочитог значаја за разумевање односа према идеалу жене у Андрићевом тамничком циклусу, тим пре што кавалѐрско понашање младића према жени на прозору не треба схватити у тривијалном значењу лепих манира. Исаказом из приповетке „На сунчаној страни“ заправо се „враћамо међу ‘кавалѐре св. Духа’, који у тамници прихватају и ‘религију сунца’“ – симболички облик „обожавања слободе“ из тамничког циклуса о Галусу (Ђукић Перишић 1992: 110). Стари „банкротер“ из Андрићеве приповетке, судећи по генези прозне целине о Галусу, исмева управо *витешки* однос младића према непознатој жени.

Приповетка „На сунчаној страни“ објављена је две године пре Андрићевог кратког романа и представља хронолошку копчу између циклуса о Галусу из тридесетих година и последње фазе рада на *Проклетој авлији*. Тематско-мотивске сличности између приповедака о Галусу и *Проклете авлије* ионако су бројне. Четврто поглавље Андрићевог рукописа „На сунчаној страни (*Gallus*)“ носи назив „Проклета историја“ (На сунчаној страни, 106–155; Ђукић Перишић 1992: 11), који је очигледно утицао на именовање Андрићевог кратког романа. У другом поглављу рукописа под називом „Постружничково царство“ (На сунчаној страни, 24–73; Ђукић Перишић 1992: 11) Андрић приказује дијаболског јунака, који Галусу загорчава дане у тамници и по много чему подсећа на чувеног управитеља стамболског затвора Карађоза.<sup>250</sup> У приповеци *На сунчаној страни* стари банкротер, нека врста Постружничковог *alter ega* (Ђукић Перишић 1992: 109), дели

---

<sup>250</sup> Андрићев преступник и педофил Постружник је, попут Карађоза, вешт иследник, који „живи са својом жртвом у заједничкој ћелији, посматра је потајно или испитује вешто, док се она не ода у неком тренутку заборави или у наступу искрености или просто бунцањем у сну“ (На сунчаној страни, 32). Већ другог дана заједничког тамновања Постружник пита Галуса: „Ви сте политички?“ (На сунчаној страни, 30) Карађоз је, речима приповедача *Проклете авлије*, „вазда зазирао од политичких окривљеника“ (Проклета авлија, 67). У Постружнику је био „оличен, истина својом најмрачнијом страном, цео моћни, Галусу дотле тако слабо познати систем државног уређења, једна огромна, пуштена и стихијски захуктана машинерија“ (На сунчаној страни, 34). Карађоз је у истом смислу „прави човјек на правом мјесту у данашње вријеме“ (Проклета авлија, 118). Галус је „мрачни свет апсолутног зла“ називао „Постружничковим царством“ (На сунчаној страни, 39), Постружника Сотонем (На сунчаној страни, 40–41, и даље). У *Проклетој авлији* описује се Карађозова „владавина“ (Проклета авлија, 27) на „ђаволском острву“ (Проклета авлија, 22) стамболског затвора. Читајући Постружничкову бележницу, пред Галусовим очима постепено спада „маска коју је Постружник носио у животу и у писању“ (На сунчаној страни, 50). Карађозово лице добијало је током ислеђивања „изглед гротескне маске“ (Проклета авлија, 30). Управник стамболског затвора био је склон глуми, игри и маскирању, али је умео и да „збаца све те маске“ (Проклета авлија, 34).

Карађозову резерву према политичким затвореницима: „О ‘политичким’ је говорио с презиром.“ (Стазе, 92) Томе се могу придружити паралеле између Галусовог и Ћамиловог заточења – оба јунака власти оптужују за ширење бунтовничких идеја услед апсурдног и „глупог неспоразума“ (На сунчаној страни, 34; Проклета авлија, 99).<sup>251</sup> Хронотоп тамнице у обема прозама поприма конотације пакла или вртлога лудила.<sup>252</sup> Не бисмо се отуда сложили са идејом да је, „[п]рихватајући се писања *Проклете авлије*, Андрић (...) вероватно дефинитивно напустио прозу *На сунчаној страни* и њеног централног јунака Тому Галуса“ (Ђукић Перишић 1992: 178). Андрићева *Проклета авлија* можда преобликује, али никако не запоставља основне мотиве тамничких приповедака о Томи Галусу.

Писца *Проклете авлије* није напустило интересовање за историју витешких редова, премда не можемо бити сигурни да ли се истраживање односа „јерусалимских витезова реда св. Јована“ (Проклета авлија, 79) са Џем-султаном надовезује на одломак из приповетке о „кавалерима Св. Духа“ или му претходи. У том погледу може бити посебно занимљив податак да је крајем XIII века Рамон Љуљ у расправи *Liber de Fine* папи предлагао уједињење витешких редова Темплара и Хоспиталаца у јединствени витешки Ред Светог духа, који би повратио изгубљене територије Свете Земље (Nicholson 2001b: 44). Није згорег на овом месту поновити и унеколико допунити податке о настанку и развоју хоспиталског

---

<sup>251</sup> Околности Галусовог и Ћамиловог заточења, јунака суочених са паранојом једног царства у пропадању, практично се подударају. Јунака „Постружничковог царства“ слободе лишава „моћни, Галусу дотле тако слабо познати систем државног уређења, једна огромна, пуштена и стихијски захуктана машинерија, пред којом се он, ево, услед *једног глупог и трагичног неспоразума*, нашао сада, сам, збуњен и потпуно немоћан“ (На сунчаној страни, 34). Ћамил је пред иследницима такође „[м]ислио (...) како да каже једну једину реч или реченицу која би разбила овај *глупи неспоразум*“ (Проклета авлија, 99). Пријатељ младићевог оца на сличан начин објашњава „Ћамилов случај“ измирском валији: „Цела ствар је очигледно *један велики неспоразум*“ (Проклета авлија, 64). Протагониста приповетке „Занос и страдање Томе Галуса“ ухапшен је пошто је у заносу „почео међу масом света да виче неке неразумљиве, по свој прилици револуционарне покликe“ (Стазе, 39). Измирски валија сврстава Ћамила међу оне „многобројне смутљивце и агитаторе“ (Проклета авлија, 63) против Отоманског царства зато што је читао историјске књиге о султановом брату из XV века.

<sup>252</sup> Галус је у поглављу „Постружничково царство“ ослобођење из затвора доживео као „узнесењ[е] из пакла у свет где греје сунце и живе *разумни људи*“ (На сунчаној страни, 73). Заточеници *проклете Авлије* осећају се као да су „на неком ђаволском острву“ (Проклета авлија, 22). Сличности обухватају и веће текстуалне целине. Галус се „[м]учио (...) да изазове у сећању шта било што би га везало поновно за *божји свет изван ове ћелије* и спасло овог *вртлога* у ком се *као опседнут* креће Постружник, и *који прети и њега да прогута*.“ (На сунчаној страни, 55–56 – курзив је наш) Галусове мисли кореспондирају са чувеним фра Петровим монологом с краја *Проклете авлије*: „Уплашим се од *лудила* као од заразне болести (...) И станем да се отимам. Браним се у себи, напрежем се да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао. Понављам сам себи да *осим ове Авлије има и другог и другачијег света*, да ово није све, и није заувјек. (...) А осјећам како Авлија *као водени вртлог* вуче човјека на неко тамно дно.“ (Проклета авлија, 114 – курзив је наш)



витешког реда у средњем веку, које Гордана Покрајац износи у студији о историјском подтексту *Проклете авлије* (Покрајац 2012: 65). Трговци из Амалфија изградили су између 1048. и 1063. године близу Цркве Светог гроба, манастир и скромну Болницу Св. Јована посвећену потребама ходочасника у Јерусалим (Stair Sainy 2006a: 8). Болница је развијена и реконструисана после Првог крсташког рата, за време управе блаженог Жерара, коме се обично приписује оснивање религиозног реда Хоспиталаца (Stair Sainy 2006a: 8). Жерарова браћа заветовала су се на сиромаштво, честитост и послушност (Stair Sainy 2006a: 10), али већ у другој деценији XII века ред поприма војна, тачније витешка обележја (Stair Sainy 2006a: 11). Витезови Светог Јована, поред монашке, сада полажу и војну заклетву да ће „бранити Свети гроб до последње капи крви“ (Stair Sainy 2006a: 11),<sup>253</sup> а у XII и XIII веку преузимају контролу над бројним утврђењима Краљевине Јерусалима (Stair Sainy 2006a: 13). После пораза у Акри и пада јерусалимског краљевства 1291. године, Хоспиталци се селе на Кипар, пружајући војну заштиту хришћанским бродовима и болничку помоћ угроженом становништву (Stair Sainy 2006a: 13). Булом из 1312. године, папа витезовима уступа велики део темпларских поседа, чиме почиње нагла експанзија хоспиталског реда у Европи. Крајем XV века витезови Реда Св. Јована достижу врхунац своје моћи. Речима проучаваоца, „као професионално бојно тело још увек посвећено традицији монаштва и опскрбљено огромним богатством, витезови Хоспиталци постали су велика међународна политичка и војна сила“ (Stair Sainy 2006a: 13).<sup>254</sup>

Андрић у *Проклеtoj авлији* захвата период хоспиталске управе над острвом Родос између 1306. и 1522. године, тачније време владавине великог мајстора реда Пјера Д'Обисона (Pierre d'Aubusson) у периоду између 1476. и 1503. године (Nicholson 2001b: xi, 43–67). Витезови с Родоса прославили су се током XIV и XV века морнаричким подвизима у крсташким ратовима, а борбе против Турака достижу врхунац 1480. године, одбраном Родоса од војне најезде Мехмеда II (Nicholson 2001b: 53–67). После смрти Мехмеда II Отоманско царство растрзано је борбама за власт између султанових наследника, Бајазита II и Џема, који

---

<sup>253</sup> У оригиналу: „to defend the Holy Sepulchre to the last drop of blood“.

<sup>254</sup> У оригиналу: „As a professional fighting body still dedicated to the monastic tradition and endowed with enormous wealth, the knights Hospitallers had become a major international political and military force.“

пропуштају прилику да нападну ослабљени витешки ред Хоспиталаца. Бајазит, штавише, 1481. године склапа примирје са витезовима, док Џем обнавља дипломатске односе са Д'Обисоном и јула 1482. стиже на Родос (Nicholson 2001b: 61–62). Андрићева прича о Џему почиње од ове преломне тачке у отоманској историји, те стога не чуди што се у њеном средишту налазе витезови Св. Јована с острва Родос.

Приповедач прво преноси Хаимову верзију гласина које су о Ћамиловим историјским студијама кружиле Смирном: „Девојке су питале ко је тај Џем-султан, а тај младић им је објаснио да је то Бајазитов брат и противник, који је подлегао у борби око престола, побегао на Род и предао се хришћанским витезовима.“ (Проклета авлија, 61) Недуго потом, ауторски приповедач сажима Ћамилову историју Џемовог живота, која посебан нагласак ставља на Џемов долазак на Родос и Д'Обисонове политичке интриге:

Род, који је још пре неколико година Мехмед II узалуд опседао, налазио се у власти моћног католичког реда жоанита, јерусалимских витезова реда св. Јована, и представљао је истакнуту утврђену тачку западног хришћанског света. Џем је израније познавао витезове, јер је, по наредби свога оца султана, водио са њима преговоре. Обратио им се са молбом за уточиште и они су, једва дочекавши, послали одмах нарочиту галију која је са обале пребацила њега и целу његову пратњу, око тридесетак лица, на Род.

Одметник и претендент на престо дочекан је са царским почастима од великог мајстора витешког реда Д'Обисона (Pierre d' Aubusson), свих витезова-редовника и целокупног становништва. (Проклета авлија, 79)

Андрић приказује витезове Св. Јована из реалне историјске перспективе, водећи рачуна о средњовековном јерусалимском пореклу и хијерархији реда на челу са великим мајстором Д'Обисоном, о двоструком војном и религиозном позиву „витезова-редовника“, морнаричкој сили „галија“ са Родоса и другим привилегијама „моћног католичког реда“ (Проклета авлија, 79). Писац посебну пажњу посвећује политичким сплеткама „лукав[ог] Пјер[а] Д'Обисон[а]“ и „вероломних јерусалимских витезова“ (Проклета авлија, 80 – курзив је наш). Џем је, речима приповедача, „противно датој речи, држан заточен у тврдим градовима који су припадали Реду јерусалимских витезова“ под јаком стражом (Проклета авлија, 80 – курзив је наш). Пошто је Д'Обисон 1489. године у Чивитавекији Џема

изручио папи, несуђени султан је „изјавио да су га витезови са Рода *преварили* и све досад држали у затвору“ (Проклета авлија, 82 – курзив је наш). Приповест о Џемовим односима са Д’Обисоновим витешким редом симболички се заокружује Ћамиловом драматизацијом Џевовог искрцавања у Чивитавекију с краја романа (Проклета авлија, 92–94).

Андрићев кратки роман у начелу карактерише ироничан однос према историјској стварности „време[на] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78). Д’Обисонове редовници не само што не подсећају на јунаке „књиг[а] о витезовима“ на које се угледао Дон Кихот (Тартаља 1979: 113), него се не држе ни идеала сопственог витешког реда. У *Проклетој авлији* назире се, ипак, могућност другачијег односа према витешким идеалима из младих дана. Андрићева прича о витештву почиње тек пошто је могућност реализације витешког идеала у историји оспорена и препуштена моћи (или немоћи) људског духа. Могли бисмо се запитати да ли је и у ком смислу заточени младић из Смирне један од Андрићевих *кавалера* који, попут Галуса и његових сабораца, такође није пронашао своје место у историји, него у тамници. Писац *Проклете авлије* охрабрује читаоца на неочекивана поређења и аналогije ове врсте. Парадигматичан пример пружају сличности између Карађозовог (Проклета авлија, 25–26, 29–30) и Џевовог описа (Проклета авлија, 84) или Ћамилова митска и подједнако неочекивана идентификација са султаном из XV века.<sup>255</sup> Наратив о духовном витештву протагонисте *Проклете авлије* присутан је у траговима и посредним изворима, који тумача изнова враћају на генезу Андрићевог кратког романа. Образац Ћамиловог витештва овај пут нећемо толико тражити међу *изворима*, колико међу *узорима* јунака *Проклете авлије* у другим Андрићевим делима. Лик травничког лекара Колоње из XII, XV и XVI поглавља *Травничке хронике* представља претечу лика младог историчара из Смирне у Андрићевом романескном опусу. Опис травничког доктора је у исто време прожет аутобиографским елементима и витешком симболиком.

---

<sup>255</sup> Тартаљиним речима: „*Као шале ради*, писац је неке очигледније сличности са Џемом дао обесном управнику затвора у којем – Ћамил страда. И Џем и Карађоз су бујне природе; знали су чар уметности, а одали су се власти; према потчињенима умеју да буду немилосрдни. Обојица изгледају рано остарели, у телу су прегојени и имају исти белег на тамном лицу: лево око је једноме као и другоме с опуштеним капком, готово сасвим затворено.“ (Тартаља 1979: 94 – курзив је наш).

Између Колоњиног и Ћамиловог лика, како Тартаљина анализа показује, могуће је запазити више од „извесн[их] подударности“ (Тартаља 1979: 213). Колоња је, попут Ћамила, „човек ‘мешане крви’“ (Проклета авлија, 55) или „неодређеног порекла“, које се колеба између Истока и Запада (Травничка хроника, 274). Колоњин отац био је „Млечанин, али рођен у Епиру, а мајка пореклом Далматинка“ (Травничка хроника, 274), док је Ћамил потекао „од оца Турчина и мајке Гркиње“ (Проклета авлија, 55). За Колоњу је такође „проучавати значило (...) поистоветити се за извесно време са предметом проучавања“ (Травничка хроника, 275). Колоња у трагичком кључу говори о сопственом удесу становника такозваног „*трећег света*“ (Травничка хроника, 316). Левантинци су жртве „*фаталне* људске подвојености на хришћане и нехришћане“ (Травничка хроника, 316 – курзив је наш), које „код два завичаја“ остају „без иједнога“ (Травничка хроника, 315). Ћамилова прича о Џем-султану сводила се на приказ „два света (...) осуђена на вечити рат“ и човека који је „на свој начин, у рату са оба та зараћена света (...) доведен у трагичан процеп“ (Проклета авлија, 87). Андрић се, штавише, користи истим фразама у карактеризацији својих јунака. Колоња је о Левантинцима говорио „[к]ао надахнут, тражећи понекад француске изразе и надомештавајући их италијанским, он је *говорио као да чита*“ (Травничка хроника, 315). Ћамил такође „*говори брзо као да чита*“ (Проклета авлија, 92 – курзив је наш) и служи се „час турским час италијанским језиком, заборављајући, у брзини, да преведе француске и шпанске цитате које је говорио напамет“ (Проклета авлија, 89). Обема јунацима очи су болеснички „сјајне од влаге и ватре“ (Проклета авлија, 46) или „[очи] горе нездравим жаром“ (Травничка хроника, 331). Обојице јунака суштински се тиче питање конверзије и промене идентитета. Згрожен поступањем према недужном католику из Фојнице, Колоња пред турским насилницима изјављује да је већи Турчин од њих, чиме је у очима закона „постао неприкосновен“ (Травничка хроника, 334). Ћамил „гласом којим се казују пресудна признања“ турским иследницима потврђује своју истоветност са турским султаном из XV века, чиме се „заувек ставио изван света и његових закона“ (Проклета авлија, 100). Тартаља додаје и да „[у] оба случаја нестанак јунака са позорнице оставља читаоца у неизвесности о природи умног поремећаја који је наступио“ (Тартаља 1979: 215).

„Једино се“, Тартаљиним речима, „јасно слути неко *племенито* порекло чудног заноса што јунака обузима“ (Тартаља 1979: 215 – курзив је наш).

Заједничко порекло Колоњиног и Ћамиловог заноса Тартаља проналази у делу чувеног персијског песника из XIII века, Целаледина Румија. Тартаљино поређење заснива се на несумњивим филолошким аргументима, будући да у једном од најважнијих монолога Колоња илуструје судбину Левантинаца стиховима „велик[ог] Целаледин[а], Целаледин[а] Руми[ја]“: „Јер самог себе не могу да познам. Нити сам хришћанин, ни Јеврејин, ни Парс, ни муслиман. Нит сам са Истока ни са Запада, ни са копна ни са мора.“ (Травничка хроника, 316; Тартаља 1979: 190–192) Непрекидна Румијева потрага за идентитетом путем саживљавања са свим Божијим створењима одвијала се у духу древне суфистичке традиције (Тартаља 1979: 207). Тај и такав „Румијев суфизам могао је бити заједнички именитељ свих чудноватих померања докторовог погледа на свет“ (Тартаља 1979: 209). Тартаља такође подсећа како „Ћамил (Kamil), *Савршени*, или *Insan-ul Ćamil* (Insan-ul Kamil), *Савршени човек*, представља средишњу категорију Румијеве етике“ (Тартаља 1979: 216). Морални идеал Савршеног човека пре Румија су усвојили суфисти, видевши у њему „мост између два света“ и „*племенит[ог]* посредник[а] у свету љубави“ (Тартаља 1979: 216 – курзив је наш). Суфистички идеал савршености достиже се „одрицање[м] од свог ограниченог Ја, следовање[м] парадоксалном савету Пророковом: ‘Умрите пре своје смрти’“ (Тартаља 1979: 194). Исти завет, према Тартаљином мишљењу, „у *Проклетој авлији* из даљине одјекује кроз меланхолично сећање на фра-Петрову причу о младићу који је ‘једном умро још пре своје смрти’“ (Тартаља 1979: 219).<sup>256</sup>

Колоњина методологија проучавања више се може довести у везу са песничким заносом, него са мистичким аспирацијама суфиста. Склон уживљавању у туђе мисли и преображавању сопственог идентитета, „Колоња је по својој природи рођени песник“ (Тартаља 1979: 224). Андрић је у *Знаковима поред пута* у више наврата на сличан начин описивао суштину (сопственог) књижевног позива: „Често се дању и ноћу (нарочито ноћу!) питам да ли ја то само пишем о неком који пати, или заиста гледам и видим оног који пати, или то ја сам и патим и описујем

---

<sup>256</sup> Приповедач се на завршетку *Проклете авлије* опрашта од Ћамила речима: „Нема ни младића из Смирне који је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Џем.“ (Проклета авлија, 119)

своју рођену патњу.“ (Знакови поред пута, 228; Тартаља 1979: 228) Записи аутора *Знакова поред пута* на књижевне теме наводе на закључак да „[п]остоје упадљиве сличности између лика илирског доктора и Андрићеве личности“ (Тартаља 1979: 232). Тартаљиним речима, „[н]еким својим цртама доктор је пишчева аутокариатура“ (Тартаља 1979: 232–233). Јерков, на Тартаљином трагу, сматра како је Колоња чак „несразмерно значајнији књижевни лик, а не само писац, од фон Митерера или његове романтичне супруге“ (Јерков 1996: 296).

Колоњине књижевне, научне и политичке амбиције, без обзира на иронијску дистанцу приповедача, најбоље долазе до изражаја у различитим именима Андрићевог јунака. Она су истовремено сведочанство широког деловања травничког лекара и опсега Андрићеве лектуре. Суфистичко песничко наслеђе одиграло је пресудну улогу у Колоњиној карактеризацији, али само по себи није могло одразити амбивалентну позицију левантинског човека на размеђу двеју култура. Андрић је стога наговестио да „*племенито порекло* чудног заноса“ (Тартаља 1979: 215 – курзив је наш) травничког лекара подједнако треба тражити на Истоку и на Западу. Источњачки идеал Савршеног човека писац *Травничке хронике* поставља у дискретан однос са Колоњиним титулом *кавалера*, пореклом из западне традиције „витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78):

Ни своје име није писао увек једнако, него у разним приликама и разним епохама свога живота различно, већ према томе у чијој је служби био и какав је посао радио: научни, политички или књижевни. Giovanni Mario Cologna, Gian Colonia, Joanes Colonis Epirota, *Bartolo cavaglieri d'Epiro, dottore illyrico*. (Травничка хроника, 275 – курзив је наш)

Према Шамићевом истраживању историјских извора *Травничке хронике*, Андрић из архивских докумената преузима „имена“ и „кефалонско поријекло“ извесног Марија Колоње (Cologna), тридесетогодишњег тумача Аустријског конзулата у Травнику (Šamić 1962: 68). Шамић не спецификује Колоњина имена на која је наишао у документима Дворског и државног архива у Бечу, али сматра да се писац од документарне грађе „много удаљује у погледу других података“, као што су лекарева „старост, прелаз на ислам, смрт“ (Šamić 1962: 68). Кључни елементи Колоњиног лика ипак нису били само „плод пишчеве маште“ (Šamić 1962, 68). Иво Тартаља је у Андрићевим белешкама током рада на дисертацији пронашао „још

једну личност која је, *очигледно*, послужила као прототип приликом грађења лика илирског доктора“ (Тартаља 1979: 178 – курзив је наш). У питању је био Италијан „Бартоломео, ‘cavaliere di Napoli’, један револуционар који је морао побећи из домовине, па је дошао у Босну као лекар 1834. године“ (Тартаља 1979: 178). Из књиге фра Мартина Недића *Стање редодржавне Босне сребрене после пада краљевства босанског пак до окупације* (1884) Андрић је преузео податак како се поменути „Бартол“ супротставио турском паши који је наредио да се обеси недужни хришћанин, па чак и потурчио да би га могао некажњено опсовати (Тартаља 1979: 178). Из књиге фра Мије Батинића *Дјеловање фрањеваца у Босни и Херцеговини за првих шест вијекова њихова боравка* (1887) Андрић је пронашао нешто другачије тумачење исте епизоде из Бартоловог живота. Бартол се, према Батинићу, потурчио да би спасао сопствени живот (Тартаља 1979: 178). У необичном Колоњиним имену *Bartolo cavaliere d'Epiro* Тартаља препознаје контаминацију црта двају Андрићевих прототипа, „потпис с именом једног, а назначеним завичајем другог лекара“ (Тартаља 1979: 179). Без познавања двају Андрићевих историјских извора, Колоњино име би, Тартаљиним речима, „иначе само уносило забуну“ (Тартаља 1979: 179).

Закључак Тартаљине беспрекорне филолошке минијатуре истовремено открива забуну тумача поводом Андрићевог односа према „време[ну] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78). Тартаља је могао истражити порекло, али није могао објаснити симболику и шири контекст Андрићеве алузије на *кавалерство* травничког лекара.<sup>257</sup> Подаци о предисторији алузија на *кавалере* у Андрићевом опусу, од „Легенде о св. Франциску из Асизија“ до ненаписане приповетке „Кавалери Св. Духа“, нису у то време били систематизовани, па ни довољно познати. Тартаљино тумачење морало је због тога, ако ни због чега другог, ставити акценат на песнички идентитет *илирског доктора*, више него на политичка схватања *кавалера од Епира (cavaliere d'Epiro)*. Колоњина најдубља мисао да нико осим Левантинаца „не зна шта значи родити се и живети на ивици између два

---

<sup>257</sup> Назнаке Колоњиног витештва могу се, додуше, препознати у опису Колоњине „[и]здужен[е], мршав[е] фигур[е] на прилику Дон Кихота“ (Тартаља 1979: 180), или дијалектици скептицизма и (верског) заноса која „према обрасцу витеза Тужног лика – пркосно води у смео подвиг“ (Тартаља 1979: 224). Тартаљине алузије на Дон Кихотово витештво преплићу се с алузијама на преображаје Протеја (Тартаља 1979: 180, 224), Фаустову продају душе (Тартаља 1979: 182) и естетску егзистенцију Киркегоровог Дон Жуана (Тартаља 1979: 225).

света, познавати и разумевати један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе“ (Травничка хроника, 315) ипак је у већој мери политичке, него песничке природе. Позиција Левантинаца, која суштински одређује трагичку природу Колоњиног идентитета, описује се превасходно у етичком кључу као „*јунаштво* без славе, *мучеништво* без награде“ (Травничка хроника, 316 – курзив је наш). Приповедач експлицитно наглашава како у лекаревим речима „[н]и трага није било од оног отужног ‘илирског доктора’“ (Травничка хроника, 317). Исте вечери Колоња војном терминологијом потврђује своје становиште: „Ја своју позицију добро браним. Ту стојим и браним је као *добар војник!*“ (Травничка хроника, 335 – курзив је наш). Повлашћено место у карактеризацији травничког лекара заузео је, по свему судећи, идентитет скривен под псеудонимом „*Bartolo cavagliere d’Eriro*“ (Травничка хроника, 275 – курзив је наш).

Андрић је вероватно био свестан да се Колоњино „*јунаштво* без славе, *мучеништво* без награде“ (Травничка хроника, 316) може схватити као облик витештва. Један нарочито загонетан детаљ из XII поглавља *Травничке хронике* у најмању руку показује да титулу *кавалера* од Епира писац није узимао олако. На зиду Колоњиног „брата по оружју“ фра Луке Дафинића, који је био „одушевљен и непоправљив пријатељ болесног дела човечанства и имао (...) за пријатеља целу природу, а само два противника: фратре и мишеве“ (Травничка хроника, 263), висиле су три слике:

На зиду три слике. Хипократ, свети Алојзије Гонзага и лик *непознатог витеза у оклопу, са визиром и великом перјаницом на глави*. Откуд та слика у фра-Луке и шта ће му, то *никад нико није могао дознати*. Једном, кад су Турци вршили преглед манастира и, не наштавши ништа чему би могли замерити, запели за ту слику, речено им је да је то *лик неког султана*. Повела се распра да ли то може и сме да буде да се султани сликају, а како је слика била већ потпуно избледела и Турци неуки, на том је и остало. Ове слике висе ту већ више од половине људског века и како никад нису биле много јасне, избледеле су с временом потпуно, тако да *свети Алојзије личи на Хипократа а Хипократ на „султана“*, а „султан“, у слабој штампи, на мекој јевтиној хартији, не личи више ни на шта и *једини је фра Лука који му тачно разазнаје сабљу и шлем и увек јасно види његов борбен поглед од пре педесет година*. (Травничка хроника, 260 – курзив је наш)



Барем две од три слике на фратровом зиду представљају школски пример употребе простора у карактеризацији књижевног јунака. Фра Лука се у вршењу лекарске дужности руководио Хипократовом заклетвом, док се као фратар угледао на живот и дело хришћанских светаца. Мистеријом је обавијен једино лик непознатог витеза, који се не може довести у непосредну везу са фратровим позивом. Детаљ ове врсте очигледно позива на размишљање о алтернативном извору фратрове карактеризације, а можда и Андрићеве инспирације, коме приповедач *Травничке хронике* додељује привилегован положај. Символика непознатог витеза делимично се открива у чињеници да, од свих фратара, само Лука Дафинић „тачно разазнаје сабљу и шлем и увек јасно види његов борбен поглед од пре педесет година“ (*Травничка хроника*, 260). Између загонетног витеза и фратра успоставља се на овај начин нарочита блискост, а можда и имплицитна једнакост. У време највећих недаћа фра Лука се заиста држао витешки. Током најезди куге у Травнику фратар се „показао велик и неустрашив као лекар и као редовник“ (*Травничка хроника*, 269 – курзив је наш). У бици против највећег човековог непријатеља, пролазности, „једино је фра Лука остајао исти, непромењен и непоколебљив“ (*Травничка хроника*, 269 – курзив је наш). Слично се може рећи и за неку врсту приватне фратрове *Batrachomyomachie*, која се редовно завршавала пуштањем ухваћених противника на слободу. Доброћудна борба са мишевима витештву травничког фратра даје људску боју и готово донкихотски карактер (*Травничка хроника*, 272–273).

„[Л]ик непознатог витеза у оклопу, са визиром и великом перјаницом на глави“ (*Травничка хроника*, 260) у складу је са популарном представом *идеалног витеза* с краја средњег века. Слика је била отиснута „у слабој штампи, на мекој јевтиној хартији“ (*Травничка хроника*, 260) и очито намењена широкој, савременој, публици. Опрема фра Лукиног витеза – пун оклоп и шлем са перјаницом – улази у моду тек почетком XV века (Edge, Paddock 1991: 121–122). Витезови XII и XIII века углавном су носили верижни оклоп, неку врсту панцирне хаљине прекривене одором са витешким инсигнијама, са шлемовима украшеним „крестима“ од чврстог материјала у облику заставе или животиња (Edge, Paddock 1991: 53–58). У XIV веку такозвана *верижњача* све се више комбинује са металним плочама (Edge, Paddock 1991: 68), а „кресте“ на шлему замењују се широм Источне Европе перушкама

(Edge, Paddock 1991: 71). Почетком XV века верижњачу у потпуности замењује пун витешки оклоп, који се одомаћио у савременој представи витеза коњаника (Edge, Paddock 1991: 99). „Кресте“ убрзано испадају из моде, а њихово место заузимају велике перјанице (Edge, Paddock 1991: 121–122). Витезови се са бојног поља повлаче на турнире и такмиче у раскоши опреме и витешком опхођењу. Мит о витештву парадоксално расте упоредо са сопственом друштвеном излишношћу и бруталном стварношћу модерног рата (Edge, Paddock 1991: 98). Витешка опрема попут оне са фра Лукине слике производи се у декоративне или церемонијалне сврхе током целог XVI века (Edge, Paddock 1991: 141).

Анегдота о *витезу* који у машти неуких турских чиновника постаје „султан“, у композиционом смислу, представља увод у причу о „турчењу“ *кавалера* од Епира.<sup>258</sup> Кратка рефлексивна слика о пролазности ликова са слика, које су „избледеле (...) с временом потпуно, тако да свети Алојзије личи на Хипократа а Хипократ на ‘султана’“ (Травничка хроника, 260) служи истој сврси. Приповедачева дигресија о мешању различитих конфесионалних и културних идентитета наговештава Колоњину параболу о Јени џамији из XV поглавља романа. Џамија на ободима Травника некада је била црква Свете Катарине, камење цркве „потиче од римских рушевина и надгробних споменика“ (Травничка хроника, 318), а читаво здање саграђено је на темељима „негдашњег светиштва бога Митре“ (Травничка хроника, 319). Последњу карику у ланцу Андрићевих означитеља представља судбина младог Турчина „мешане крви“ (Проклета авлија, 55), који се идентификује са претендентом на султанов престо из XV века. Од *витеза* који се претвара у „султана“, преко *кавалера* који постаје „потурица“, до *ефендије* из Смирне протеже се непрекинута стваралачка линија, са исходиштем у Андрићевим плановима за приповетку „Кавалери Св. Духа“ и занимању за „време витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78).

Прогресија Андрићевог односа према идеалу витештва може се, у зависности од примењене методологије тумачења, описивати на различите начине. Тумачи склони теоријама књижевног *развоја* вероватно би скренули пажњу на

---

<sup>258</sup> Говорећи о Колоњиним „турчењима“, писац такође користи знаке навода (Тартаља 1979: 175). До званичног и свечаног Колоњиног преласка у ислам заправо не долази услед лекареве смрти: „Па ипак, било је суђено да до те церемоније уопште не дође и да се уопште не сазна права истина о лекаревом ‘турчењу’.“ (Травничка хроника, 336)

постепено ишчезавање идеала витештва из Андрићевог опуса. Из фројдовске перспективе, Андрићев амбивалентан однос према развијеном и позном средњем веку могао би се протумачити механизмом *потискивања* витештва на ободу сопственог књижевног рада. У том случају, свака нова појава витешке симболике у Андрићевом опусу указивала би на неуспех, па можда и на немогућност одстрањивања витешког идеала. Из угла постмодерне теорије и поетике, могли бисмо пишчев однос према витештву разумети као неку врсту *игре* са читаоцем. Епизоде попут претварања витеза са фра Лукине слике у несуђеног „султана“ могле би у малом представљати „тумач“ или „легенду“ Андрићеве приповести о судбини наводног „султана“ из Смирне. Савремени тумачи могли би с једнако права инсистирати на контингентности витешког идеала у Андрићевом делу, који би у том случају био производ *корелације* тумача са текстом. „Истина“ се, по свему судећи, налази негде на средини између еволуционистичког, фројдовског, лудичког и корелационистичког приступа. Пишчеве намере, у крајњем исходу, нису толико ни важне. Важна је поетичка и политичка нужност Андрићеве велике мисли о *витештву с Леванта*. Идеал витештва може се у том погледу упоредити са чувеном киркегоровском „бодљом“ коју је писац, речима Николе Милошевића, скривао „у срцу“ читавог живота (Milošević 1976: 200).

Андрићеву „‘бодљу у срцу’, у Киркегоровом значењу те речи“ Никола Милошевић дефинише као „дубоко скривено, неуралгично језгро личности, из кога су потицала његова настојања да око себе подигне зид, којим би се заклонио од погледа радозналаца“ (Milošević 1976: 200) Андрић је, према сведочењима савременика, одлучно штитио право на сопствену интиму, обојену једним „изразито меланхолично и песимистично обојеним погледом на човекову судбину“ (Milošević 1976: 203). Из раних Андрићевих писама види се како је писац „у тренуцима најдубљег очаја помишљао и на самоубиство“ (Јовановић 2013: 158). У писму Дурбешићу од 25. априла 1913. године Андрић се моли „својој доброј звезди да [га] изведе из овог живота без излаза, где преостаје лудило и самоубиство“ (Андрић–Дурбешић, 42). Меланхолија је заправо била друга, интимна страна Андрићеве личности, коју је писац прикривао од јавности највећим делом свог живота (Јовановић 2013: 157). Можда би било претерано тврдити да је Андрићев заокрет ка прози из двадесетих година демонстрација овог одбрамбеног механизма,

али Милошевић с правом тврди како се „[р]ана Андрићева поезија, онако како је у *Ex Pontu* уобличена, налази (...) без сумње у некој вези са субјективистички обојеном, по много чему песимистички интонираном литературом једног Киркегора“ (Milošević 1976: 200). Андрић се, нарочито у позним годинама, трудио да оспори или барем релативизује Киркегоров утицај на сопствено стваралаштво, али никада у томе није потпуно успео.

Трећи велики извор Андрићеве *Проклете авлије* требало би, према нашем мишљењу, тражити управо у стваралачкој личности Серена Киркегора. Критичари су претежно указивали на присуство категорија Киркегорове религиозне филозофије у раним Андрићевим песмама у прози. Олга Московљевић истицала је осећања усамљености, грешности, страха и очаја, која повезују писца *Ex Pontu* са аутором *Појма стрепње* и списа *Или-или* (Московљевић 1962: 303) Андрић је, према ауторки, „[п]рви Југословен који је открио Киркегора, онда кад је он био непризнат“ (Московљевић 1962: 301). Драгиша Живковић у истом духу напомиње како би „једна темељнија упоредна анализа показала (...) несумњиво и бројније заједничке црте које повезују Андрића с тим раним песником и филозофом људске *егзистенцијалне патње и страха* у пустињи крајње *равнодушности* и људи и света за *усамљеног* појединца“, премда исказује резерве према крајњим донетима испитивања утицаја на писца самосвојног попут Андрића (Живковић 1962: 83 – курзив је наш). Меланхолија и усамљеност биле су, према Караулцу, главне заједничке црте двају аутора (Karaulac 2003: 229–230). Савремена критика слаже се ставом како је младог писца „дански мислилац освојио неодољивом песничком артикулацијом страха и стрепње“ (Ђорђевић 2011: 191), и умногоне одредио „епифанијск[и] усамљеничко-меланхоличн[и] доживља[ј] егзистенције“ Андрићевих текстова лирско-медитативног надахнућа (Ђорђевић 2011: 193). Драган Јеремић посветио се Андрићевим метафизичким темама и супротставио такозвани „трагични теизам“ раних песама у прози „хришћанском ортодоксном трансцендентном оптимизму“ (Јеремић 1962: 11). Бог је, сматра Јеремић, за Андрића из *Ex Pontu* и *Немира* „као и за Кјеркегора, ‘страшан отац’“ (Јеремић 1962: 11), док Иво Тартаља у *Немирима* осећа рефлексе „Кјеркегоровог хришћанства“ (Тартаља 1979: 13).

Критичари углавном нису систематски образлагали своје закључаке, те до данас није постигнут консензус о значају и сразмерама Киркегоровог утицаја на Андрића.<sup>259</sup> У том се погледу можда издваја само студија Роберта Ходела, која нагласак ставља на аутобиографске елементе Андрићеве и Киркегорове песничке прозе. „Стилизовање сексуалне кривице у *Ex Ponto* и *Немирима*, емпатично употребљавање појма ‘гријех’, убеђеност да је пропуштена прилика за брак, идеја проклетог рода и растуће уверење о предодређености за нешто посебно инспирисани су“ – као што је то Ходелу „неоспорно евидентно“ – „лектиром данског филозофа Кјеркегора“ (Hodel 2009: 118). Ходел поткрепљује своје тврдње примерима и документима из Киркегоровог живота (Rohde 1959: 26, 42, 67), међу којима се издваја чињеница да је петоро од шесторо Киркегорове браће и сестара умрло пре своје тридесет и треће године. Андрић је, наиме, једном приликом Иву Војновићу поверио своју бојазан да ће га затећи иста судбина као и друге чланове његове породице. Војновић у свој дневник 3. и 4. децембра 1918. године тим поводом уноси забелешку: „Како се она лијепа глава сагибље под теретом удеса! – Његов отац и тројица браће му, сви помријеше од сушице у 32. години! Сад је он сам од цијелога рода!“ (Hodel 2009: 119) Није искључено да се млади Андрић идентификовао са судбином данског филозофа, па и да је „под утицајем Кјеркегора, скицирао један високо стилизован аутопортрет“ (Hodel 2009: 119). Киркегоровска склоност ка сликању аутопортрета испољава се у раним песмама у прози, али Ходел скреће пажњу и на алегоријски приказ Андрићевог песничког позива у „Путу Алије Берзелеза“ (Hodel 2009: 119–122).

Дебата о природи и сразмери Киркегоровог утицаја на Андрићево стваралаштво започета је још далеке 1918. године, те се писац оправдано питао „шта би уопште било да се тај податак није најпре појавио у Бартуловићевом предговору за *Ex Ponto*“ (Бандић 1996: 215). Андрић мисли на податак о лектири која је пишчевом заслугом испуњавала време затвореника у Марибору:

Његова [Андрићева] меланколија није дакле нипошто песимизам. Он воли велике меланколике ствараоце, воли Slowackog, Beethowena и Kierkegaard (Kierkegaard је био

---

<sup>259</sup> Још увек је на снази дилема из шездесетих година да ли је „Андрићев пут одредила Киркегорова животна филозофија“ (Московљевић 1962: 301) или је „Андрић (...) претрпео *известан утицај* Кјеркегора“ (Јеремић 1962: 11 – курзив је наш).

једина књига коју му је успело провући у тамницу, и читава прва два месеца, то је била једина наша душевна храна), али не воли уседелачке меланколике који плачу за месечином и загрљајима. (Bartulović 1918: 10)

Бартуловић је зацртао основни смер тумачења Киркегоровог положаја у Андрићевом опусу, трајно га везавши за пишчеве песме у прози и биографске околности боравка у мариборској тамници. Већ у Бартуловићевом предговору за *Ex Ponto* наилазимо на лајтмотив једине Киркегорове књиге коју је Андрић у затвору читао и киркегоровску тему „племенит[е] меланколиј[е] човека, који зна, да је посвећен патњи“ (Bartulović 1918: 12). Бартуловић је нехотице покренуо и потрагу за тачним насловом Киркегоровог дела, која је према Милошевићу резултовала вишегодишњим пишчевим покушајима да разговор на ту тему избегне.

Андрић је још педесетих година одбио да учествује у анкети о пресудним утицајима на наше познате ствараоце, коју је Драгослав Адамовић спроводио за лист НИН (Adamović 1976: 10). Исту анкету, под називом „Ко је на вас пресудно утицао и зашто“, Драгослав Адамовић је поновио у *Политици* 22. децембра 1974. године. Писци попут Црњанског одазвали су се на Адамовићев позив (Есеји II, 587–590, 694), али је Андрић после двадесет година остао при свом старом ставу. Писац је, додуше, изненадио новинара *Политике* једним, на први поглед, бизарним и ироничним предлогом:

У зиму 1973. баш пред Нову годину, седео сам с њим у његовој соби (...) уз кафу и с тек изредигованим рукописом за наш свечани број. Казао сам: бележио сам детаљ по детаљ његових причања и да ја одговор на оно ‘старо’ питање *имам*, али да га нећу објавити док га он не прочита и не одобри. (...) Прочитао је и казао: ‘Објавите ово кад ја умрем, биће то добар некролог’. (Adamović 1976: 11)

Андрић је децембра наредне 1974. године пао у болничку постељу, оставивши Вери Стојић свој последњи прилог за *Политику*. У питању је била управо „прва половина одговора“ на анкету о *пресудним утицајима*, „бележена годинама“ од стране савесног новинара (Adamović 1976: 12). Адамовић с извесним поносом истиче како „Андрић у овоме тексту *није* изменио ни запету“ (Adamović 1976: 12), иако није извесно да ли у пишчевом гесту треба препознати израз слагања с Адамовићевим текстом или суптилног одбијања да у њему суделује. Прва

реченица Андрићеве анкете-некролога гласи: „Никако не верујем у *пресудне* утицаје.“ (Adamović 1976: 12)

Адамовићева анкета нашла се у средишту Милошевићеве студије „Иво Андрић и његова ‘бодља у срцу’“, која је деценијама обликовала мишљење књижевне јавности о пишчевом сусрету са Киркегоровим делом (Milošević 1976: 200). Адамовић подробно бележи Андрићева сећања из гимназијских дана на излог књижаре у Сарајеву и подвлачи још један тренутак Андрићевог живота, пишчевим речима „судбоносно везан за књигу“ (Adamović 1976: 14). Андрић се том приликом присетио првих дана боравка у ћелији број 115 у Сплиту и необичне „милости“ младог бечког истражитеља, који је писцу дозволио да из свога стана поручи „топлију преобуку, неко ћебе и *књиге*“ (Adamović 1976: 15 – курзив је наш):

И кад је дошао човек који је моју поруку носио кући, питао је: које књиге? Рекао сам у оној грозничавости коју доноси свака нагла и неочекивана промена стања у коме се налазите – покупите све књиге с мога стола! И он је отишао, донео ми ћебе, чарапе, газдарица ми је послала неколико дивних јабука, моје ново одело и само *једну књигу*. *Једну једину!* Дан пре хапшења уређивао сам собу и све сам оставио на „своје место“, волео сам ред. Заборавио сам на то у затвору! Кад је моја порука била пренета, газдарица је погледала сто и видела *једну књигу* коју је у међувремену поштар донео: она, *једна једина*, била је на столу, и она је, *једна једина*, приспела у моје руке! (Adamović 1976: 15 – курзив је наш)

Андрић се, ако је веровати Адамовићевом запису, непрекидно колеба између потребе да истакне и релативизује јединственост сусрета са Киркегоровом књигом, коју доследно избегава да именује:

И кад ме питате ко је на мене пресудно утицао, како могу да вам одговорим? Онај излог с књигама чије наслове нисам разумевао? Можда баш он! Или она *једна једина* књига која се нашла на мом столу? Можда баш она!... А сад видите: на столу се могла налазити – рецимо – Киркегорова књига и Жил Вернова, и ви сад с том *једном једином књигом* коју је *случај угурао у ваше руке*, остајете затворени годину дана, две године, *читате је десет, двадесет пута*. Може ли тај писац и та његова књига да утичу на вас? Морају утицати, а *није исто утиче ли Киркегор или Верн...* (Adamović 1976: 15 – курзив је наш)

Потврде за деловање пишчевог механизма одбране Никола Милошевић проналази у сведочанствима Душана Матића и Драшка Ређепа из седамдесетих

година (Milošević 1976: 199–200). Душан Матић 22. децембра 1974. године подсећа како су у часопису *Босанска вила*, са којим је Андрић сарађивао, „у време Андрићеве младости, објављивани (...) преводи и Ничеа, и Киркегора, и Волта Витмена – цела модерна литература“ (Matić 1976: 86). Андрић је Матићу наводно „једном приликом причао“ како је „[п]ре хапшења, понео у [сплитски] затвор и једну књигу – Киркегора“ (Matić 1976: 86). Андрић се наводно пожалио Матићу речима: „Многи моји критичари и биографи изводе закључак како сам био егзистенцијалиста у оно време, управо због те Киркегорове књиге. Међутим, ја сам ту књигу понео да читам, да бих уопште имао да читам нешто...“ (Matić 1976: 86) Ређеп, штавише, бележи и једну оштру реакцију, неуобичајену за великог писца: „Негде у пролеће 1974. године, ваљда крајем марта, на ручку код Глигорићевих, спомињао је, *одмахнувши строго руком*, ‘случај’ Киркегор, наводећи да је сасвим мало требало па да у затвору дуго време самице проведе са Волтером!“ (Ređep 1976: 129 – курзив је наш)

Андрић је крајем јула 1914. године одведен у затвор у Сплиту (Karaulac 2003: 130; Đukić Perišić 2012: 169–170). Претрпане, запуштене и мрачне ћелије сплитске тамнице са Андрићем су делили Оскар Тартаља, Нико Бартуловић, Јерко Чулић и други (Karaulac 2003: 130–131). Пошто је пет до шест дана провео у шибенској тамници (Đukić Perišić 2012: 172), Андрић 15. августа 1914. године из Сплита полази за Ријеку, а у Марибор стиже 19. августа исте године (Karaulac 2003: 132–134). Мариборска, тојест марбуршка тамница била је знатно модернија од сплитске и обезбеђивала затвореницима значајно боље услове живота. Андрићу из спољњег света пристижу књиге и речници, писац почиње да учи стране језике, а у писмима Евгенији Гојмерац од 30. јануара и 25. марта 1915. чак пореди боравак у марбуршкој тамници са студијама на универзитету (Андрић–Гојмерац, 106, 117; Karaulac 2003: 136–137; Đukić Perišić 2012: 173–174). Не знамо тачно у ком је временском интервалу Андрић у Марибору читао Игоа, Сјенкјевича и немачке петпарачке романе, али знамо да је 4. октобра 1914. године превео Вајлдову „Баладу о рединшкој тамници“, вероватно с немачког језика (Karaulac 2003: 137). Почетком марта 1915. године писац је ослобођен оптужби, а 20. марта исте године пуштен на слободу (Karaulac 2003: 142–143).



Стварне околности Андрићевог тамновања обавезују на неколико фактичких корекција исказа из пишчевих интервјуа. Нити је време Андрићевог тамновања „с том једном једином књигом коју је случај угурао у ваше руке“ било толико дуго, нити је Киркегорова књига била једина лектира са којом је Андрић био затворен током тих „годину дана, две године“ тамновања (Adamović 1976: 15). Киркегорова књига била је једини Андрићев посед током месец дана тамновања у Сплиту и, судећи по Бартуловићевој изјави, у првих месец или два дана тамновања у Марибору (Bartulović 1918: 10).<sup>260</sup> Тешко да је Андрић у тако кратком року, нарочито у неусловним сплитским ћелијама, могао прочитати обимну Киркегорову књигу „десет, двадесет пута“ (Adamović 1976: 15). С друге стране, на основу разговора сакупљених у Поповићевој књизи *Казивања о Андрићу*, може се стећи утисак да је Андрић по први пут темељно читао Киркегора у тамници. Андрић је, Караулчевим речима, већ у гимназији, из омиљених Стриндбергових романа *Служавкин син* и *Готска соба* „добио прве вести о овоме писцу“, а Киркегорову књигу је купио током студија, крајем 1913. у Бечу (Karaulac 2003: 226). У разговору са Милошем Бандићем од 18. августа 1973. године писац је, штавише, открио и наслов своје тамничке лектире (Karaulac 2003: 227).

Разговор са Бандићем представља један од најпоузданијих и најинформативнијих Андрићевих интервјуа, барем када је реч о пишчевом односу према меланхоличном Данцу. Андрић одговара на Бандићево питање поводом бројних расправа и претпоставки о Киркегоровом утицају са неуобичајеном сталоженошћу, иако се убрзо потом враћа сталном месту својих разговора о данском филозофу: „Не, ни то са Кјеркегором није никаква тајна, ни мистерија, већ биографска чињеница. Али, с друге стране, то није ипак била ствар свесног избора, већ случајности.“ (Бандић 1996: 215) У наставку интервјуа сазнајемо за место набавке, име и парцијалне библиографске податке о Киркегоровој књизи коју Андрић није само читао, него и преводио пре него што је доспео у сплитску тамницу:

Тако сам и ја у Бечу имао једног књижара код кога сам могао да набављам нове књиге у неограниченом износу и да их отплаћујем у месечним ратама од по 5 до 10 круна.

---

<sup>260</sup> Није сасвим извесно да ли Бартуловић у „читава прва два месеца“ (Bartulović 1918: 10) тамновања са Киркегоровом књигом рачуна и месец дана проведених у сплитском затвору.

И тако се међу тим новонабављеним књигама нашло и *Кјеркегорово дело „Или-или“*, у два тома, штампано у Јени, веома лепо опремљено и спаковано у картонску кутију.

На страну сад идеје, филозофија, - мене је тада то Кјеркегорово дело првенствено привлачило као стил, језик, снагом свога песничко-филозофскога израза, поетским интензитетом реченице. *Понешто сам одакле и преводио*, али у то време код нас нико није имао интереса да то штампа. (Бандић 1996: 215 – курзив је наш)

Стицајем околности, Андрићева газдарица је пред пишчев полазак у затвор у „завежљај са најнужнијим стварима“ убацила и „картонску кутију са Кјеркегоровим књигама“ (Бандић 1996: 215). После перипетија са стражарима који су књигу конфисковали, Андрић успева да унесе књиге у тамницу и дели са Бандићем неочекивано присну анегдоту:

Ту сам их *читао поново*, и то је сад, разуме се, било сасвим друго и друкчије читање него раније, на слободи. Истовремено, картонска кутија с књигама била је погодно склониште у коме је скриван ‘шпил’ с картама којима су се затвореници картали. И кад су хтели да почну партију, говорили су: „Дај, извади те карте из оног Андрићевог филозофа!“ (Бандић 1996: 215 – курзив је наш)

Наредни пасаж поново осцилира између пародијски интонираних опаски на рачун потраге критичара за пресудним утицајима и дискретних знакова Андрићеве *трајне* наклоности према данском писцу, који је представљао „друштво које се само може пожелети“:

Тако је *случај хтео* да један део свог тамновања проведем са Кјеркегоровим делом. Али из тога *не би требало извлачити далекосежне закључке*. Јер шта би уопште било да се тај податак није најпре појавио у Бартуловићевом предговору за *Ex Ponto?* Најзад, уместо Кјеркегоровог дела могло је, исто тако случајно, да буде и неко Волтерово дело. Ја сам међу књигама имао тада и збирку француских љубавних прича. И касније би се то вероватно тумачило: „Ово само потврђује да је присуство еротике у Андрићевој поезији и прози веома...“, итд., итд. *Но на срећу, био је то ипак Кјеркегор, друштво које се само може пожелети*, које је, међутим, отада *до данас*, у књижевном, филозофском смислу, остало код мене углавном на степену *извесног духовног сродства и субјективне наклоности*. (Бандић 1996: 215 – курзив је наш)

У разговору са Јандрићем, вођеном 29. октобра наредне, 1974. године, Андрић даје последњу реч о Киркегоровом утицају на сопствено стваралаштво. Писац прави мало, али значајно одступање од разговора са Бандићем, тврдећи како је „у Бечу за мале паре купио његова [Киркегорова] *дела* на немачком“ (Jandrić 1982: 439), а не само једну књигу. После уобичајене опаске како су му „случајно (...) између осталих (...) књига, донели Кјеркегора“, Андрић упозорава Јандрића како не би могао да се сложи „с мишљењем неких критичара према којима (...) се у младости формирао под утицајем Серена Кјеркегора“ (Jandrić 1982: 439). Андрић ипак признаје да Киркегору дугује „расуђивања о *стрепњи, страху и премоћи зла*“ и да је „неке песме писао под извесним његовим утицајем, али не и прозу“ (Jandrić 1982: 439 – курзив је наш). Писац проналази разлог за ову неједнаку расподелу утицаја у чињеници да је, по природи свога опуса, Киркегор „и данас ближи песницима него прозним писцима“ (Jandrić 1982: 439). У истом интервјуу Андрић износи став да су „народна свест и епика имали (...) далеко снажнији утицај“ на његово стваралаштво од Киркегора, који ће обликовати мишљење будућих генерација о великом писцу (Jandrić 1982: 439). Постојање „извесног духовног сродства и субјективне наклоности“ (Бандић 1996: 215) између позног Андрића и Киркегора оспорава се или барем из сфере стваралаштва у потпуности измешта у домен приватности: „Што се мене тиче, не бих могао оповрћи тврдњу да нека места у *Ex Pontu* и *Немирима*, у којима се говори о *стрепњи и страху* душе, нису настала под извесним утицајем Кјеркегора. *Али ја сам осетио меру и време кад се треба ослободити тог утицаја.*“ (Jandrić 1982: 439 – курзив је наш)

Бандићев и Јандрићев интервју наводе нас да преиспитамо барем две устаљене предрасуде о Андрићевом односу према данском филозофу, које се тичу опсега и трајности пишевог занимања за Киркегорово дело.<sup>261</sup> Искази из

---

<sup>261</sup> Разговор са Андрићем из студије „Андрић и скандинавске књижевности“ Олге Московљевић преиспитује и треће опште место потоњих пишевих интервјуа. Писац на врло непосредан начин говори о „првим сусретима са скандинавским писцима“ (Московљевић 1962: 301), међу којима се издвајао Серен Киркегор. За разлику од Бандићевог интервјуа, разговор садржи податке о издавачу Киркегоровог списка. Далеко је, међутим, важнија чињеница да Андрић (вероватно почетком шездесетих година) тврди како му књиге нису биле достављене, него их је „*понео* (...) са собом“ у тамницу (Московљевић 1962: 302 – курзив је наш). Пре 1962. године Андрић се, дакле, није сећао „да ли се то десило случајно или намерно“ (Московљевић 1962: 302), а тек десет година касније дефинитивно се определио за прву варијанту. Писац на крају изјављује да је и касније, на слободи, „доста (...) читао Киркегора“ (Московљевић 1962: 302). Пишеве изјаве присиљени смо да наведемо у фусноти, будући да ауторка није обележила њихов извор:

Андрићевих интервјуа неретко су противречни, те нам је потребан објективнији критеријум да бисмо проценили њихову поузданост. На основу разговора са Бандићем и Јандрићем не можемо бити сигурни да ли се интересовање младог Андрића за Киркегора свело на читање чувеног списа *Или-или*. Ако је судити по једном од првих Андрићевих есеја, писац је познавао и друга Киркегорова дела. Андрић је поводом смрти Антуна Густава Матоша, дакле недуго после 17. марта 1914. године, у студентском клубу „Звонимир“ у Бечу одржао предавање, које је потом штампано у загребачком часопису *Вихор* (Уметник, 313; Karaulac 2003: 92). Тартаљиним речима, „Андрићев напис о Матошу (...) је израз филозофије двадесетдогодишњег завереника из редова Младе Босне који спремно рукује основним категоријама Кјеркегора и Ничеа и има свој хуманистички хоризонт“ (Тартаља 1979: 11). Пошто је описао дионизијске црте Матошеве „душе“, Андрић додаје како у њој „[и]ма *kierkegaardskog* страха и тјескобе, и – има мрачних путовања душиних, ледених стаза, црних болова из ону страну, има страхова чији су разлози дубоко и подозревања и мржњи да се онесвештује и гађења да се живити не мили“ (Уметник, 213 – курзив је наш). Андрићев синтагматски опис „*kierkegaardskog* страха и тјескобе“ сугерише како је писац вероватно још у Бечу читао Киркегорову књигу *Страх и дрхтање* (*Furcht und Zittern*), а можда и *Појам стрепње* или *тескобе* (*Der Begriff der Angst*). Обе су књиге пре рата изашле у Дидериховом издању сабраних дела данског филозофа, која је Андрић, ако је веровати разговору са Јандрићем, купио „у Бечу за мале паре“ (Jandrić 1982: 439). У нашем истраживању користимо се Дидериховим издањима првог тома списа *Или-или* из 1911. године (*Entweder-oder*), књиге *Страх и дрхтање* из 1909. године (*Furcht und Zittern*), списа *Појам стрепње* из 1912. године (*Der Begriff der Angst*) и *Болест на смрт* из 1911. године (*Die Krankheit zum Tode*). Ниједна од ових књига

---

Друкчије је било са Сереном Киркегором. Као студент филозофије у Бечу, где сам много читао, наишао сам, и овај пут у немачком преводу, на дело данског филозофа које ме је много заинтересовало. Откинуо сам од свог студентског депарца и купио Киркегорово *Entweder-oder*. Било је то лепо издање Дидерика из Јене, два тома у картонској кутији. Када су ме доцније ухапсили, у јулу 1914, понео сам књиге са собом (не сећам се да ли се то десило случајно или намерно).

Једном у пролеће 1915. – били смо интернирани у Марибору – моји другови и ја смо се огрешили о „ред“ и казнили су нас тиме што су нам одузели књиге. Од мене су одузели моја два тома Киркегора. Смео сам задржати само картонску кутију у којој сам чувао неке ситнице док ме нису пустили из интернације. Доцније, кад сам опет био слободан, доста сам читао Киркегора... (Московљевић 1962: 302 – курзив је наш)

не налази се у пишчевој личној библиотеци. Од предратних Киркегорових издања у Андрићевој библиотеци сачуван је само пољски превод *Дневника заводника* из списа *Или-или*, из 1907. године.<sup>262</sup>

Пишчева изјава из разговора са Јандрићем да је „осетио меру и време кад се треба ослободити тог [Киркегоровог] утицаја“ (Jandrić 1982: 439) наишла је на одобравање књижевних критичара и историчара. Иако препознаје Киркегоров утицај до 1918. године, Ђорђевић додаје како се у време почетака рада на *Проклетој авлији*, „[к]ада је после десетак година напустио лирско-меланхолични доживљај и дискурс, Андрић (...) томе дискурсу више није враћао“ (Ђорђевић 2011: 193). Лирско-меланхоличног доживљаја света и баладичне реторике, према Ђорђевићу, „у семантици *Проклете авлије* нема, но се слика затвора и затворске атмосфере артикулише у смиреном и објективном, рекло би се, наиндивидуалном и надвременом тону“ (Ђорђевић 2011: 194). Ђорђевићевим речима, „нема разлога да се тај Андрићев роман тумачи позивањем на Андрићева рана животна искуства, да се порив за писање тога романа тражи у тамновању и интернацији током Првог светског рата“ (Ђорђевић 2011: 207). Повремено су се, додуше, у критици чули другачији ставови о Киркегоровом положају у позном Андрићевом опусу. Кораћ тако уочава Киркегорову мисао о „апсолутно[м] важењ[у] кривице“ у Карађозовим монолозима из *Проклете авлије* (Кораћ 1981: 638–639), док Васић Ракочевић сматра да је облик *Знакова поред пута* „могао (...) бити дуг читању Кјеркегора“, који је „особито оставио трага на оваквом виду спонтаних антисистематских фрагмената са саме границе филозофије и књижевности“ (Vasić Rakočević 2016: 486). Присталице другачијег мишљења, нажалост, нису поседовале методолошку доследност оних који су сматрали да се Андрић одужио Киркегору још на својим књижевним почецима.

Андрића, по свему судећи, никада није сасвим напустило младалачко интересовање за дело данског мислиоца. Андрићев опис Матошеве душе у којој, поред витализма, „[и]ма *kierkegaardskog* *страха и тјескобе*“ (Уметник, 213 –

---

<sup>262</sup> Књига се чува у библиотеци Спомен-музеја Иве Андрића. У књизи нема подвлачења, нити уписаних коментара. У каталогу Андрићеве личне библиотеке Киркегорова књига је заведена под сигнатуром IV-318 (редни број 1532): Sören, Kierkegaard: Dziennik uwodziciela, Lwów, 1907. Каталог књига из Андрићеве библиотеке може се пронаћи у Спомен-музеју Иве Андрића и Задужбини Иве Андрића (*Spisak knjiga...*). Захвалио бих овом приликом Спомен-музеју Иве Андрића и Задужбини Иве Андрића на присној сарадњи.

курзив је наш), Тартаља доводи у везу са есејем „Један поглед на Сарајево“ из 1953. године (Тартаља 1979: 11). Андрић у есеју описује два лица Сарајева, савремену грађанску варош и „*феудално Сарајево османлијске епохе*“ (Стазе, 118 – курзив је наш). Из теснаца између средњовековних кула и тврђава османлијског порекла, Андрићевим речима, „бије увек нешто као дах минулих ратова и опасности, мало *страха и тескобе* помешане с оштрим планинским ветром“ (Стазе, 121 – курзив је наш). Понад еснафског и радиног живота у долини шири се из тих кланаца „*вео меланхолије, дах неодређене тескобе* и историјског опреза према животу и свему што живот доноси“ (Стазе, 121 – курзив је наш). Тешко да би се могла оспорити киркегоровска црта Андрићевог описа Сарајева с почетка педесетих година, поготово уколико имамо у виду истоветну синтагму из есеја о Матошу. Аутоцитати текстова из млађих дана нису били Андрићу непознати, те тако у роману *Госпођица* национални борац Петар Будимировић чита Андрићеве револуционарне стихове из 1919. године (Тартаља 1979: 12).

Писац је очигледно наставио са читањем Киркегорових дела и током шездесетих година. У писму од 7. јуна 1964. године Андрић се, после кратке и меланхоличне реминисценције на заједнички боравак у Кракову из студентских дана, захваљује Дурбешићу „на књизи S. Kierkegaardа који је *већ тада* значио нешто у нашем животу“ (Андрић–Дурбешић, 78 – курзив је наш). Потреба за Киркегоровим књигама и карактеристична временска конструкција из писма Дурбешићу сугеришу да дански филозоф очигледно још увек „нешто“ значи у пишчевом животу. Андрић 1. октобра 1973. године у разговору са Јандрићем пореди свој скептичан став према браку са Монтерлановим и Киркегоровим теоријама: „Па и Кјеркегор је с противљењем писао о браку, а ја сам се, као што знате, *доста дуго дружио с његовим делом.*“ (Jandrić 1982: 332 – курзив је наш) Годину и по дана пред смрт, тачније 12. јуна 1974. године Андрић на Јандрићево питање зашто није довршио књигу о Латасу, одговара Киркегоровим цитатом: „Шта ћете: расхоровао сам и своје перо... можда заувек. Такво су питање својевремено и Кјеркегору постављали; знате ли шта им је одговорио:/ ‘Ја сам излапео литерарни парип!’“ (Jandrić 1982: 412) Без обзира на све резерве и ограде, писац се и у позним годинама имплицитно поистовећује са судбином меланхоличног Данца.

У разговору с Јандрићем вођеном 29. октобра 1974. године писац се дотакао различитих Киркегорових књига којима се, по сопственим речима, враћао под старост.<sup>263</sup> Јандрићу препоручује књигу *Појам стрепње*, држи да је „Дневник заводника’ остао ненадмашан све до дана данашњег“, а да је „дело ‘Или-или’ (...) књига где је год отворите“ (Jandrić 1982: 439). Главне Киркегорове врлине састоје се, према писцу, у песничкој снази израза и потпуној посвећености унутрашњем свету човека (Jandrić 1982: 439–440; Ђорђевић 2011: 191).<sup>264</sup> Увид у Андрићеву библиотеку потврђује пишчево занимање за Киркегорово дело све до краја шездесетих година. Поред раног пољског превода *Дневника заводника* из 1907. године, Андрић је набавио два немачка издања Киркегора из 1959. године, немачки превод Киркегорових *Дневника* из 1962. године, књигу *Киркегорова меланхолија* француске ауторке Маргарет Гримо из 1965. године, француски превод Киркегорових *Филозофских мрвица* из 1967. године и превод *Појма стрепње* на српски језик из 1970. године.<sup>265</sup>

Занимање за Киркегоров лик и дело одразило се на форму и садржину Андрићевих песама у прози, есеја, писама и записа из различитих периода живота, али се критичари још увек сустежу да проговоре о киркегоровским елементима у изразито књижевним жанровима попут приповетке или романа. Позна Андрићева стваралачка фаза може се у том погледу показати инспиративнијом од прозе између

---

<sup>263</sup> Упоредити: „*Кад се под старост враћам Кјеркегору*, кога сам сад кадар да оспоравам због његовог прибежишта у религији, учини ми се за тренутак као да сам се вратио у доба младости.“ (Jandrić 1982: 439)

<sup>264</sup> Јандрић бележи Андрићеве речи: „Младом заточенику, који је већ био *затрован поезијом*, Кјеркегор је био као мелем, као нека врста духовне утехе.“ (Jandrić 1982: 439 – курзив је наш) Андрић нарочито скреће пажњу на песничко бављење човековом *душом*: „Моје је уверење да је овај Данац и данас *ближи песницима него прозним писцима*. То је ваљда стога што се Кјеркегор бави одређеним стањима душе, *а кад је душа у питању, ту песницима морамо скинути капу*.“ (Jandrić 1982: 439 – курзив је наш) И даље: „Тај је писац сав некако опседнут светом у себи и *душа је његова присутна безмало у сваком ретку*.“ (Jandrić 1982: 440 – курзив је наш)

<sup>265</sup> Библиографске податке наводимо према каталогу Андрићеве библиотеке (*Spisak knjiga...*):

а) сигнатура IV-318, редни број 1532. Sören, Kierkegaard: DZIENNIK UWODZICIELA, Lwów, 1907; б) сигнатура IV-681, редни број 1920. Marguerite Grimault: LA MÉLANCOLIE DE KIERKEGAARD, Paris, 1965;

в) сигнатура IV-827/1, редни број 2110. Sören, Kierkegaard: DIE TAGEBÜCHER I, Düsseldorf/Köln, 1962;

г) сигнатура IV-828, редни број 2111. KIERKEGAARD, Frankfurt am Main, 1959. [У питању је избор из Киркегорових списа у редакцији Хермана Дима (Hermann Diem)];

д) сигнатура IV-828а, редни број 2112. KIERKEGAARD, Frankfurt am Main, 1959. [Други примерак књиге под сигнатуром IV-828];

ђ) сигнатура IV-829, редни број 2113. Soeren Kierkegaard: LES METTRES PHILOSOPHIQUES, Paris, 1967. [Исправан наслов гласи *Les miettes philosophiques*];

е) сигнатура IV-1469. С. Кјеркегор, ПОЈАМ СТРЕПЊЕ, 1970.

два рата, па и од ауторових песничких почетака. Андрић се педесетих и шездесетих година очигледно колеба између форми хронике и фрагмента, између историјске есхатологије и песничке меланхолије, између стоичке разумности и мисли која је „из дубине егзистенције ставила ум у питање“ (Јасперс 2000: 10). Судећи по биографским и филолошким изворима, писац се после Другог светског рата заправо двоумио између лектире Марка Аурелија из зрелих година и младалачког идола Серена Киркегора.<sup>266</sup> Јасперсовим речима, снага Киркегорове мисли састојала се „у негирању (апсурду, мучеништву)“ (Јасперс 2000: 10), „у збуњујућем постајању упитним свих садржина“ (Јасперс 2000: 13), „сламајућ[ем] постојањ[у]“ истине (Јасперс 2000: 21), оличене у „људи[ма] неуспеха“ какви су ваљда били само Киркегор и Ниче (Јасперс 2000: 22). Таква гранична позиција у историји мишљења направила је од Киркегора у своме и у нашем времену „*изузетак* који изазива саблазан“ (Јасперс 2000: 14). Уколико је „[м]ладом заточенику, који је већ био *затрован поезијом*, Кјеркегор (...) био као мелем, као нека врста духовне утехе“ (Јандрић 1982: 439 – курзив је наш), шта би се онда могло рећи за писца који је „и у зрелим годинама сачувао (...) једну *лирску, исповедно обојену* чежњу за нечим чега на земљи нема“ (Милошевић 1976: 202 – курзив је наш)?

Истраживање могућег Киркегоровог утицаја на Андрићев кратки роман треба спроводити с пријемчивошћу за детаље, али и са посебним опрезом. У методолошком погледу, било би пренагљено Киркегоровом утицају приписати све дисонантне тонове Андрићеве *Проклете авлије*, од „сламања“ облика романа-хронике и кризе ауторског приповедача до меланхоличних рефлексива о човековом положају на земљи. Разлика између Андрићевог и Киркегоровог погледа на свет има можда и више него сличности, које се по природи ствари могу довести у везу са духовним струјањима у Европи средином прошлог века. Ако је веровати пишчевим речима из разговора са Милошем Бандићем, Андрића нису превасходно привукле Киркегорове „идеје, филозофија“, колико изванредан степен „духовног

---

<sup>266</sup> Према сведочењу Ериха Коша Андрић се пред последњи болазак у болницу „сетио још нечега и вратио у собу. Изнео је танку књижицу *Саморазматрања* Марка Аурелија у цепном, француском издању, па и њу придружио осталим стварима. Била је то његова последња лектира, књига коју је више и преданије читао од иначе међу Андрићевим биографима преферираног и много чешће помињаног Кјеркегора његове младости.“ (Кош 1982: 304) У питању је било издање „‘Garnie Flammarion’ са Епиктетовим приручником, које је [Андрић] нашао у некој београдској књижари“ (Кош 1982: 309). Француски превод Аурелијевог списка заменио је примерак који је писац „дотле израбљивао док се није распао“ (Кош 1982: 309).



сродства и субјективне наклоности“ (Бандић 1996: 215). Киркегорова филозофија, према Јасперсовом мишљењу, и јесте била нека врста *животног става*, више него скуп готових идеја и мишљења. Мислиоци попут Киркегора „не доносе неколицину учења, не доносе неку основну позицију, нити слику света, него једно ново *мисаоно целокупно држање* човека у медијуму бесконачне рефлексije, која је свесна тога да као рефлексija не може да задобије никакво тло“ (Јасперс 2000: 10). Истраживање односа између позног Андрића и Киркегора, из тог разлога, нећемо заснивати на анализи идеја, колико на „анализи ствараоачеве личности“ (Milošević 1976: 196), делећи Милошевићево уверење да се она може и мора „ослободити оне ‘собарске’ ситничавости против које је устајао Хегел“ (Milošević 1976: 196).

Киркегорово дело пресудно је обликовала можда и најпознатија раскинута веридба у историји филозофије, која је у прикривеном облику оставила трага на свим значајнијим списима данског филозофа. Киркегор је први пут срео петнаестогодишњу Регину маја 1837. године и, судећи по дневничким уносима, моментално развио снажна осећања према младој девојци (Hannay 2001: 91). Романса се, као и толике друге, наставила позајмљивањем књига и на послетку прерасла у веридбу септембра 1840. године (Thulstrup 1983: 31–32). Киркегор је, по сопственим речима, већ наредног дана уочио да је направио грешку запросивши Регину (Thulstrup 1983: 32), а на путу ка браку испречила се стара породична меланхолија данског филозофа (Thulstrup 1983: 32–33). Киркегорова „*vita ante acta*“ није била компатибилна са брачним животом (Thulstrup 1983: 32), те се дански филозоф после тринаест месеци определио за сопствену стваралачку слободу уместо брака (Hannay 2001: 154). Веридби са Регином противио се, Киркегоровим речима, сам Бог (Thulstrup 1983: 34). „Неостварени однос“, како се често понавља, „постаје од тада Кјеркегорова опсесија, која код њега распаљује потребу за вером исказаном кроз литерарни и лични мисаони напор“ (Жуњић 2002: 10). Потомак богате грађанске породице, Киркегор се трудио да Регину одбије од себе грубостима и раскаланим животом заводника (Thulstrup 1983: 35–36; Hannay 2001: 34). Регина се удаје за свог старог татора Фрица Шлегела 1847. године и са супругом наставља да чита Киркегорове књиге (Hannay 2001: 371; Thulstrup 1983: 38). У приватности своје собе Данац непрекидно мисли о Регини и моли се за њу барем једном дневно (Thulstrup 1983: 37), а на крају живота сав преостали иметак

завештава несудујеној вереници (Thulstrup 1983: 39). Без обзира на партикуларне разлике, тешко је превидети сличности између судбинског значаја Киркегорове раскинуте веридбе и „рађање историје из несрећне љубави“ (Бошковић 2010: 45, 57–60) у Андрићевом кратком роману. Андрић у *Проклетој авлији* слика младића из имућне породице оптерећеног породичном несрећом, човека „погрешног првог корака“ (Проклета авлија, 76) који се после очеве смрти „муњевито“ заљубио у једну Гркињу (Проклета авлија, 58).<sup>267</sup> Тамил се убрзо „повукао“ (Проклета авлија, 59) од веренице и „после своје несрећне љубави према лепој Гркињи, исто тако несрећно заљубио у историју коју проучава“ (Проклета авлија, 62).

Киркегорови дневници и папири нису морали бити једини извор Андрићеве инспирације. Киркегорова биографија рефлектује се у читавом опусу данског филозофа, а нарочито у групи текстова из списка *Или-или* посвећеној такозваним *Симпаранекромени*-ма, „они[ма] који су заједно умрли, заједно сахрањени“ (Или-или, 132).<sup>268</sup> Аутор списка представља се као члан ове необичне дружине „пријатељ[а] туге“ (Или-или, 182),<sup>269</sup> која „чежњиво очекуј[е] почетак ноћи“ (Или-или, 160)<sup>270</sup> и „уопште ни у шта не веруј[е], осим у несрећу“ (Или-или, 206).<sup>271</sup> Три поглавља Киркегоровог списка наводно су прочитана или изговорена пред скупином Симпаранекроменоа. То су: „Одраз античке трагедије у модерној трагедији. Покушај у фрагментарној тежњи. Прочитано пред Симпаранекромени“ (Или-или, 132–158); „Силуете. Психолошка разонода. Читано пред Симпаранекроменима“ (Или-или, 159–204); „Најнесрећнији. Одушевљени говор Симпаранекроменима. Завршни говор на састанцима петком“ (Или-или, 205–217).<sup>272</sup> Киркегорови јунаци из поглавља посвећених Симпаранекроменима, попут

<sup>267</sup> Бошковић истиче како је Тамилова мајка после смрти друге ћерке „пала у тешку и неизлечиву меланхолију“ (Проклета авлија, 57; Бошковић 2010: 60). Приповедач подвлачи како је Тамил био „мајчина лепота, само у мушком виду“ (Проклета авлија, 57). Паралела са мајчином судбином успоставља се и на нивоу реченице. Тамил је „због несрећне љубави“ такође „пао у неки занос и меланхолију“ (Проклета авлија, 64) од које се „не може оздравити“ (Проклета авлија, 113).

<sup>268</sup> У немачком преводу којим се служио Андрић име Симпаранекроменоа написано је грчким алфабетом *Συμπαρανεκρόμενοι* (Entweder-oder, 125).

<sup>269</sup> Упоредити фразу: „ми, пријатељи туге“ (Или-или, 182). У оригиналу: „wir (...), die Freunde des Leids“ (Entweder-oder, 175).

<sup>270</sup> Киркегоровим речима, „као што млада невеста немирно очекује долазак ноћи, исто тако и ми чежњиво очекујемо почетак ноћи“ (Или-или, 160). У оригиналу: „wie eine junge Braut ungeduldig auf den Anbruch der Nacht harret, so warten wir sehnsüchtig auf ihre ersten Schatten“ (Entweder-oder, 153).

<sup>271</sup> У оригиналу: „nur an eines glauben wir: an das Unglück“ (Entweder-oder, 200).

<sup>272</sup> Имена поглавља у немачком изворнику гласе: „Der Reflex des Antik-Tragischen in dem Modern-Tragischen. Ein Versuch im fragmentarischen Streben. Vorlesung für die *Συμπαρανεκρόμενοι*“ (Entweder-

Антигоне, Елвире или Најнесрећнијег, сваки на свој начин осветљавају Киркегорову личну судбину и позив скупине „заједно сахрањених“ (Harries 2010: 60, 70, 72).<sup>273</sup> Модерна Антигона приказује раскид веридбе са Регином Олсен из трагичке перспективе, афера између Дон Жуана и Елвире из перспективе односа према чулности, док се поглавље о Најнесрећнијем враћа на питање Киркегорове меланхолије. У истом кључу треба разумети Антигонине дилеме „да ли са својом боли може припадати вољеном“ (Или-или, 156),<sup>274</sup> раскид везе између Дон Жуана и Елвире, која је „истог тренутка (...) све схватила, и никаква сумња не мами тугу у кабинет рефлексије“ (Или-или, 183–184),<sup>275</sup> или чињеницу да девојка коју је „драган (...) изневерио“, а која је „једино њега волела у целом свету, волела га свим срцем својим и свом душом својом“ (Или-или, 215),<sup>276</sup> добија место управо поред гроба Најнесрећнијег (Или-или, 216; Entweder-oder, 208).

Киркегорова Антигона представља огледну фигуру поглавља „Одраз античке трагедије у модерној трагедији. Покушај у фрагментарној тежњи. Прочитано пред Симпаранекромеои“ (Или-или, 132–158).<sup>277</sup> За разлику од античке трагедије, која се заснива на идејама судбине, колективитета и недокучиве туге, модерна трагедија ставља акценат на карактер и рефлексије индивидуе о сопственом болу и кривици (Или-или, 132–144; Entweder-oder, 126–137). Без обзира на привидно мноштво разлика и сличности, Киркегор сматра како „[н]аше време има ипак једну специфичност у односу на ту грчку епоху, наиме, ту да је сетније и,

---

oder, 125–149); „Schattenrisse. Psychologischer Zeitvertreib. Eine Vorlesung für die Συμπαρανεκρόμενοι“ (Entweder-oder, 151–196); „Der Unglücklichste. Eine begeisterte Ansprache an die Συμπαρανεκρόμενοι. Vortrag in der Freitagsversammlung“ (Entweder-oder, 197–209).

<sup>273</sup> Познаваоци Киркегоровог опуса слажу се како се иза „модерне Антигоне крије фигура самог Киркегора“ (Harries 2010: 60). С друге стране, очигледно је како су све три силуете из истоименог поглавља „верзије Регине Олсен, као што су мушки зликовци варијације Киркегора“ (Harries 2010: 70), док је „Најнесрећнији вероватно сам Киркегор“ (Harries 2010: 72). У оригиналу: „this modern Antigone is a figure of Kierkegaard himself“ (Harries 2010: 60); „How do the three silhouettes compare? That all three are versions of Regine Olsen seems obvious, just as the male villains are variations of Kierkegaard“ (Harries 2010: 70); „the Unhappiest One, presumably a figure of Kierkegaard himself“ (Harries 2010: 72).

<sup>274</sup> У оригиналу: „Aber ihm angehören mit der Mitgift [ihren Schmerz]?“ (Entweder-oder, 147)

<sup>275</sup> У оригиналу: „Don Juan hat Elvira verlassen, und im selben Augenblick wird ihr alles klar: kein Zweifel lockt das Leid in das Sprechzimmer der Reflexion.“ (Entweder-oder, 176)

<sup>276</sup> У оригиналу: „Ihr Geliebter ist ihr untreu geworden“ (Entweder-oder, 207). Речи преварене девојке у оригиналу гласе: „ich liebte auf der ganzen Welt nur ihn allein, ich liebte ihn mit meiner ganzen Seele, mit meinem ganzen Herzen“ (Entweder-oder, 207).

<sup>277</sup> У оригиналу: „Der Reflex des Antik-Tragischen in dem Modern-Tragischen. Ein Versuch im fragmentarischen Streben. Vorlesung für die Συμπαρανεκρόμενοι“ (Entweder-oder, 125–149).

зато, очајније“ (Или-или, 135).<sup>278</sup> Другим речима, „губећи трагично, садашњица добија очајање“ (Или-или, 138).<sup>279</sup> У настојању да што убедљивије дочара разлику између античке и модерне трагедије, па и да се избори за право на трагички поглед на свет у савременом добу, дански филозоф прави савремену обраду мита о Едиповој кћери. За разлику од грчке Антигоне, Киркегорова хероина једина зна за ужасну судбину свог оца Едипа и читавог Лабдаковог рода, коју интериоризује и прихвата као сопствену (Или-или, 146–158; Entweder-oder, 138–149). Живот Киркегорове јунакиње се зато „не одвија као живот грчке Антигоне, он није окренут према спољашњости, него према унутрашњости, позорница није споља него изнутра, то је позорница духа“ (Или-или, 150).<sup>280</sup> Попут Симпаранекроменао, „[н]и она не припада свету у којем живи; мада је бујан и здрав, њен прави живот је ипак тајна; и она је, *мада жива, у другом смислу ипак мртва*; тај живот је тих и скривен“ (Или-или, 150 – курзив је наш).<sup>281</sup> Тугованку грчке хероине да ће бити „жива сахрањена“ Киркегорова Антигона отуда „може целог живота говорити о себи“ (Или-или, 152).<sup>282</sup> Киркегорова теорија трагичног може се сажети у реченици из Лукачеве књиге *Душа и облици* из 1911. године: „јунаци трагедије који умиру – тако је отприлике написао неки млади трагичар – *већ су одавно мртви пре него што почну да умиру*” (Лукаћ 1973: 237 – курзив је наш).<sup>283</sup>

На завршетку Андрићеве *Проклете авлије* ауторски приповедач преноси меланхоличне мисли младића поред прозора користећи се готово истом формулацијом: „Нема ни младића из Смирне који је *једном умро још пре смрти*, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Цем.“ (Проклета авлија, 119 – курзив је наш) Ћамилову судбину Тартаља је упоредио са „[з]авет[ом] Мухамедове традиције који гласи: ‘Умрите пре своје смрти!’“

---

<sup>278</sup> У оригиналу: „Eine Eigentümlichkeit übrigens hat unsere Zeit vor jener periode der griechischen Geschichte voraus: sie trägt schwerer an sich selbst, ist tiefer verzweifelt.“ (Entweder-oder, 128)

<sup>279</sup> У оригиналу: „und so geht das Tragische verloren und an seine Stelle tritt die Verzweiflung“ (Entweder-oder, 131).

<sup>280</sup> У оригиналу: „Ihr Leben entfaltet sich nicht wie das der griechischen Antigone; die Bewegung der Entwicklung ist nach innen, nicht nach außen gerichtet, die Szene ist innen, nicht außen, ist eine Geisterszene.“ (Entweder-oder, 142)

<sup>281</sup> У оригиналу: „Seht, auch sie gehört nicht der Welt an, in der sie lebt; ihr eigentliches Leben, so blühend und gefund es ist, spielt sich im Verborgenen ab; auch sie, *obwohl sie unter den Lebenden weilt, ist in gewissem Sinne eine Abgeschiedene*; still und heimlich lebt sie“ (Entweder-oder, 142 – курзив је наш).

<sup>282</sup> У оригиналу: „lebendig begraben“; „Unsere Antigone dagegen könnte das mit Beziehung auf ihr ganzes Leben von sich sagen.“ (Entweder-oder, 143)

<sup>283</sup> У оригиналу: „die sterbenden Helden der Tragödie — so ungefähr schrieb es ein junger Tragiker — sind lange schon tot, ehe sie starben“ (Lukács 1911: 342 – курзив је наш).

(Тартаља 1979: 219), али се последњи редови Андрићевог романа подједнако могу односити на Киркегорове или Лукачеве речи. Мешано порекло Андрићевог јунака подразумева амбивалентности ове врсте. Писац *Проклете авлије* био је у сваком случају свестан теоријских поставки жанра трагедије. Ауторски приповедач подвлачи Ђамилов став како је Џем био „доведен у *трагичан* процеп“ (Проклета авлија, 87 – курзив је наш) и, попут античких трагичких јунака, изложен „*целом свету на видику*, као на срамном стубу, али са *гордом* решеношћу у себи да у том положају истраје и да *остане оно што је*“ (Проклета авлија, 87 – курзив је наш). У складу са законитостима античке трагедије, прича о Џему представља интерпретацију древног *мита* „у новом и свечаном облику“ (Проклета авлија, 76) и тематизује *судбину* јунака, који, самим тим, мора бити „зле среће“ (Проклета авлија, 76). Џем је жртва *трагичке ироније* и сопственог *хибриса*, оличених у познатој Ђамиловој реплици: „Од свега што свет има и јесте ја сам хтео да направим средство којим бих савладао и освојио свет, а сада је тај свет начинио од мене своје средство“ (Проклета авлија, 93). „Мрачан (...) и плаховит“ (Проклета авлија, 84), „*без мере* у мислима и уживањима“ (Проклета авлија, 77 – курзив је наш), Џем представља типичног *диониског* јунака који страда прекорачивши границу сопствених могућности. Поред тога, несуђени султан налази се у *трагичком* сукобу са „два света, између којих *нема и не може бити* ни правог додира ни *могућности споразума*“ (Проклета авлија, 87 – курзив је наш). Андрић не штеди реторичка средства приказујући свога јунака у пратњи „моћних светских људи, царева, краљева, папа, кнезова и кардинала“ (Проклета авлија, 87–88). Прича о Џему се, по свему судећи, свесно гради не само по књижевном, него и по теоријском обрасцу античке трагедије.

Тартаљиним речима, „Ђамилова везаност за Џема не почива на међусобној сличности“ (Тартаља 1979: 94).<sup>284</sup> Судбина младића из Смирне који се „несрећан у љубави, сам изопштио из своје средине, окуружио се књигама и дружио само са

---

<sup>284</sup> „Џем је активан, Ђамил – контемплативан човек. Један је плаховите, други – меланхоличне нарави. Један је бујна ренесансна природа, други се предаје духовном занимању као испосник. Егзистенција млађег султановог сина сва је у знаку супарништва са старијим братом; Ђамил је син јединац без брата и без супарника. Син Мехмеда Освајача је, после неуспелих битака за престо, на превару узапћен, да би затим, окружен свитом, одан уживањима, бекријао на дворовима као пријатељ Чезара Борџије. Младић из Смирне се, несрећан у љубави, сам изопштио из своје средине, окуружио се књигама и дружио само са људима од науке.“ (Тартаља 1979: 94)

људима од науке“ (Тартаља 1979: 94) очигледно не испуњава критеријуме античке трагедије. Спољашње околности које су довеле до Ћамиловог боравка у стамболском затвору ауторски приповедач, а можда и сам јунак, доживљавају као „*глупи* неспоразум“ (Проклета авлија, 99 – курзив је наш). „[Н]евина и скровита Ћамилова страст“ дошла је, Хаимовим речима, „кроз уста једног *ћалова* [глупана] и ухо једног достављача“ (Проклета авлија, 62 – курзив је наш) до измирског валије, чија се „*глупост* и неповерење“ изнова наглашава (Проклета авлија, 64 – курзив је наш). Отац Ћамилове несудојене веренице био је, попут других виновника младићеве несреће, такође „*ситан* растом и *духом*“ (Проклета авлија, 58 – курзив је наш). Оставши без истинског трагичког сукоба, Ћамилова трагедија одвија се на позорници духа, „невина и *скровита*“ (Проклета авлија, 62 – курзив је наш), изговорена гласом којим се поверавају тајне, будући да је „после неколико првих речи стално прелазео у *шапат*“ (Проклета авлија, 74 – курзив је наш). Тек поистовећење са Џем-султаном успева да изазове трагички ефекат „свештеног ужаса“ (Проклета авлија, 100 – курзив је наш) и покрене „[т]ешко *сажаљење*“ фра Петра (Проклета авлија, 102 – курзив је наш). У последњем монологу пред „поротом“ стамболских иследника, Ћамил досуђује себи судбину „гласом којим се казују *пресудна* признања“ (Проклета авлија, 100 – курзив је наш). За разлику од „тужног и свечаног краја“ приче о Џему (Проклета авлија, 89), коначни исход Ћамилове трагедије ипак се колеба између туге и бола, између трагичке кривице и савремене невиности, између нужности и неправедности страдања.<sup>285</sup> Попут Киркегорове модерне Антигоне, Ћамил се појављује и нестаје у времену које трагедију полако замењује меланхолијом, судбину рефлексijом, а тугу болом. Можемо с разлогом претпоставити да су Киркегорови закључци о разликама између античке и модерне трагедије играли одређену улогу у писању *Проклете авлије*.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Киркегор по овим критеријумима разликује две врсте сажаљења у трагедији: трагичку тугу над судбином („*Leid*“) и модеран самосвесни бол („*Schmerz*“). Упоредити: Или-или, 140–144; *Entweder-oder*, 133–137. Пре него што га обузме сажаљење, фра Петра у целости испуни „нека *болна* врелина“ (Проклета авлија, 102 – курзив је наш).

<sup>286</sup> У огледу „Ћамилова трагичност: *Проклета авлија* Иве Андрића“ опсежније смо размотрили комплементарне моделе трагике Андрићевог јунака, дошавши до сличног закључка (Вранеш 2011: 102). Трагику Џем-султана сагледали смо из перспективе Ничеовог *Рођења трагедије из духа музике* (Вранеш 2011: 113–115). Поред Киркегорових и Лукачевих увида у природу трагичког искуства, Бењаминово схватање судбине као досуђене кривице такође може бити од велике помоћи при разумевању Ћамилове трагике (Вранеш 2011: 140–146).

Поглавље списка *Или-или* под називом „Силуете. Психолошка разонода. Читано пред Симпаранекроменоима“ (Или-или, 159–169)<sup>287</sup> надовезује се на Киркегорову расправу о јунацима модерне трагедије. Киркегорове силуете – Марија Бомарше из Гетеовог *Клавиха*, Дона Елвира из опере *Дон Жуан* и Маргарета из Гетеовог *Фауста* – обележавају другу етапу „развоја од пре-рефлексивне туге до рефлектиране несреће“, описаног у беседама намењеним дружини „заједно сахрањених“ (Harries 2010: 53).<sup>288</sup> Киркегор сада проблематизује непредстављивост унутрашњих конфликта модерних јунака, чија „туга пажљиво бди над тим да спољашњост буде што је могуће више неупадљива“ (Или-или, 163)<sup>289</sup> Она се повлачи ка унутрашњости „као крв која бежи са епидерме и можемо је само наслутити кроз онопролазно бледило“ (Или-или, 163 – курзив је наш).<sup>290</sup> Материјално присуство својих силуета Киркегор пореди са представама насликаним с унутрашње стране стакла *laterna magica*-е:

Ова рефлектирана туга предмет је који мислим изнети на видело и, колико је то могуће, да илуструјем у неким сликама. Називам ове слике силуетама, делимично да бих именовањем одмах подсетио на то да их узимам са сеновите стране живота и јер, исто тако као ни сенке, нису непосредно видљиве. (Или-или, 165)<sup>291</sup>

Киркегорове силуете попут Елвира исткане су „од најфинијих расположења душе“ (Или-или, 165).<sup>292</sup> Елвира, попут Антигоне, не носи на себи „никакав знак туге, никакав натпис који би људе обавестио да се овде тугује“ (Или-или, 191)<sup>293</sup> и,

---

<sup>287</sup> У оригиналу: „Schattenrisse. Psychologischer Zeitvertreib. Eine Vorlesung für die Συμπαρανεκρόμενοι“ (Entweder-oder, 151–196).

<sup>288</sup> У оригиналу: “so these three essays describe the development from pre-reflective sorrow to reflective unhappiness”.

<sup>289</sup> У оригиналу: „macht es [das reflektierte Leid] sorgsam darüber, daß das Äußere so wenig wie möglich ausfalle“ (Entweder-oder, 156).

<sup>290</sup> У оригиналу: „wie das Blut, das dem Herzen zudrängt, und wie sich dieser Vorgang nur *in einem flüchtigen Erblassen* verrät, so bringt das reflektierte Leid keine wesentliche Veränderung des Äußeren hervor“ (Entweder-oder, 156 – курзив је наш).

<sup>291</sup> У оригиналу: „Dieses reflektierte Leid möchte ich beleuchten und soweit als möglich in einigen Bildern zur Anschauung bringen. Schattenrisse nenne ich sie, teils um mit dieser Bezeichnung gleich daran zu erinnern, das ich sie den düsteren Bezirken des Lebens entnehme, teils weil sie wie Schattenrisse nicht unmittelbar sichtbar sind.“ (Entweder-oder, 158)

<sup>292</sup> У оригиналу: „weil es [das innere Bild] aus den zartesten Stimmungen der Seele gewoben ist“ (Entweder-oder, 158).

<sup>293</sup> У оригиналу: „sie trägt nicht das Zeichen des Leides, hängt keinen Schild aus mit einem avis aux passants“ (Entweder-oder, 184).

налик Киркегоровој хероини, „никако не долази до кохерентне и здраве туге, јер престано само тражи како треба да тугује“ (Или-или, 192).<sup>294</sup>

Андрићев опис „*силует[e]* високог, погнутог, на изглед младог човека“ (Проклета авлија, 45 – курзив је наш) из Смирне са Киркегоровим силуетама повезују у најмању руку типолошке сродности. Киркегорово „позориште сенки“ могло је привући писца *Проклете авлије* заинтересованог за истоветне источњачке традиције, а можда и претходити изворима из којих је преузето Карађозово име. Џацићевим речима, главни јунак Андрићевог романа је „лелујав лик са фреске, човек који се јавља у сутон и који је и сам човек сутона“ (Џацић 1975: 28), периода дана када „ствари губе јасне обресе конкретности“ (Џацић 1975: 31). Џацић наводи више примера из романа за „фантомск[у] природ[у] Ћамилове егзистенције“ (Џацић 1975: 36). Фра Петар по први пут види Ћамилову силуету „[у] првом сутону“ (Проклета авлија, 45), да би се на крају романа младић по последњи пут стопио са сенкама: „После уобичајеног кратког поздрава, нестао је у једном од завијутака Проклете авлије, на којој су се по забаченим угловима већ хватале прве сенке сумрака.“ (Проклета авлија, 94) Ћамилов глас, попут физичке појаве, представља само одраз, „јек[у] нечијег чвршћег и одређенијег гласа“ (Проклета авлија, 74; Џацић 1975: 31). Лице младића из Смирне било је „*бело и бледо* оним собним бледилом, *дружчије од свега* што се овде могло очекивати“ (Проклета авлија, 46 – курзив је наш) и једино наговештавало сразмере Ћамилове унутрашње борбе.<sup>295</sup> Тек при крају романа, дијалектика између Ћамиловог и Џемовог „ја“ открива човека у грозничавој потрази за идентитетом и правим обликом своје несреће (Проклета авлија, 92–93, 100; Вранеш 2011: 127–152).

Последње поглавље Киркегорове трилогије носи карактеристичан наслов: „Најнесрећнији. Одушевљени говор Симпаранекроменоима. *Завршни говор на*

---

<sup>294</sup> У оригиналу: „und so gewinnt ihr Sorgen keine Stetigkeit und Kraft: sie wird immer nur von der Sorge umgetrieben, wie sie sorgen soll“ (Entweder-oder, 185)

<sup>295</sup> Приповедач у више наврата истиче Ћамилову уздржаност: „Казали су и своја имена. Младић се звао Ћамил. Фра Петар је рекао своје, прећутавши звање. Иначе *о себи и о оном што их је овамо довело нико није рекао ни речи*. Све се кретало у затвореним круговима и на *површини живота*. Нарочито је *уздржљив био млади Турчин*.“ (Проклета авлија, 47 – курзив је наш). Младић је причу о Џем-султану отпочео „са усиљеном *равнодушношћу*“ (Проклета авлија, 75 – курзив је наш), а у сусрету са другим затвореницима падао би у „*тупо ћутање*, испрекидано механичким и неискреним ‘да-да’“ (Проклета авлија, 89 – курзив је наш).



*састанцима петком*“ (Или-или, 205–217).<sup>296</sup> Киркегор полази у необичну имагинарну и филозофску потрагу за најнесрећнијим човеком од Хегелове дефиниције „несрећне свести“.<sup>297</sup> Хегелов став да је „несрећан (...) онај ко на овај или онај начин има ван самога себе идеал свог живота (...) *своју властиту суштину*“ (Или-или, 209 – курзив је наш),<sup>298</sup> по данском филозофу, ипак недовољно строго дефинише појам несреће. Киркегоровим речима: „Уколико се, на пример, неки човек губи у сећању на антику или на средњи век или на произвољно друго време, али, ипак, тако да оно има за њега пресудну реалност (...) онда он, у строжем смислу речи, у ствари не би био несрећна индивидуа.“ (Или-или, 210–211)<sup>299</sup> Киркегор настоји да несрећну свест ослободи сваке супстанцијалности и сваког уточишта у садашњости, прошлости или будућности. Најнесрећнији ће отуда морати да се „стално нада томе чега би требало да се сећа“ и „стално сећа онога чему би требало да се нада“ (Или-или, 211).<sup>300</sup> Његова несрећа својом несмиреношћу подсећа на рефлектовану тугу Антигоне или Елвире, а својим коначним исходом на судбину Симпаранекроменао: „у извесном смислу, он не може умрети јер он *никада није живео*; у неку руку не може живети, јер је *већ умро*“ (Или-или, 213 – курзив је наш).<sup>301</sup> Појава Најнесрећнијег на завршетку поглавља обједињује апстрактне Киркегорове рефлексије са сугестивним описима меланхоличног јунака:

Јер ту он стоји, изасланик из царства уздисаја, избрани љубимац патње, апостол туге, неми пријатељ бола, *несрећни љубавник сећања, збуњен у свом сећању светлошћу наде, преварен у свом надању сенкама сећања*. Глава му је отежала, колена му клечају а, ипак, он почива само на самом себи. Уморан је а, ипак, тако је пун снаге, његове *очи не изгледају тако као да су пролиле много суза, али их свакако попивши* а, ипак се ту крије *пламен* који би могао прогутати цео свет, али не део туге у његовим грудима; *он се повио*, а

---

<sup>296</sup> У оригиналу: „Der Unglücklichste. Eine begeisterte Ansprache an die Συμπαρανεκρόμενοι. Vortrag in der Freitagsversammlung“ (Entweder-oder, 197–209).

<sup>297</sup> Хегел посвећује читаво поглавље *Феноменологије духа* проблему „несрећне свести“ (Феноменологија, 126–137). У оригиналу: „das unglückliche Bewußtsein“ (Phänomenologie, 163–177).

<sup>298</sup> У оригиналу: „Wer ist nun unglücklich? Wer sein Ideal (...) *sein eigentliches Wesen* irgendwie außerhalb seiner selbst hat“ (Entweder-oder, 202 – курзив је наш).

<sup>299</sup> У оригиналу: „Wenn einer sich ganz verlöre im Altertum oder im Mittelalter oder in irgend sonst einer Zeit, aber so, daß diese eine definitive Realität für ihn hätte (...) er wäre eigentlich keine im strengen Verstand unglückliche Individualität.“ (Entweder-oder, 203)

<sup>300</sup> У оригиналу: „Der eine also sucht beständig in der Hoffnung was er in der Erinnerung suchen sollte“; „Der andere sucht beständig in der Erinnerung was er in der Hoffnung suchen sollte“ (Entweder-oder, 204).

<sup>301</sup> У оригиналу: „er kann nicht streben, denn *er hat ja nie gelebt*; er kann nicht leben, denn *er ist schon tot*“ (Entweder-oder, 205 – курзив је наш).

ипак му његова младост прориче живот, његове *усне се смеше свету који га не разуме*. (Или-или, 216)<sup>302</sup>

Најубедљивија назнака Киркегоровог утицаја на *Проклету авлију* може се препознати у начину на који ауторски приповедач излаже „окосниц[у] Ћамилове приче“ о Џему (Проклета авлија, 87). Ћамилова приповест о султану из XV века сводила се, речима ауторског приповедача, на трагички сукоб два света „осуђена на вечити рат у хиљаду облика“ (Проклета авлија, 87):

А између њих постоји један човек, који је, на свој начин, у рату са оба та зараћена света. Царев син, царев брат, цар и сам по свом најдубљем уверењу и осећању, и у исто време *најнесрећнији од свих људи*“ (Проклета авлија, 87 – курзив је наш).

Писац Андрићеве одмерености тешко да би могао искористити суперлатив „најнесрећнији“ да опише Џемову судбину, без икакве помисли на Киркегорово дело које је обликовало његову младост. Андрићев Џем није „најнесрећнији од свих људи“ (Проклета авлија, 87) према критеријумима из „Одушевљеног говора Симпаранекромноима“, што не значи да Андрић није могао преиначити Киркегорову формулу за своје потребе.<sup>303</sup> Несрећа Џем-султана претежно је условљена просторним и културолошким, а не временским и психолошким чиниоцима. Рекло би се да је Андрић током рада на рукопису *Проклете авлије* можда и више рачунао са киркегоровским тумачењем Ћамилове „несрећне свести“. Нацрт епизоде о Ћамиловом испитивању сажима психолошку драму главног јунака у Киркегоровом духу: „Могао је бити Тахирпашин син, имућан, школован, али он је претпостављао да буде прогнани и болесни Џем, а то је стварно значило не бити

---

<sup>302</sup> У оригиналу: „Denn da steht er, aufgestiegen aus dem Reich des Seufzens, der auserkorene Liebling der Leiden, der Apostel des Leides, der verschwiegene Freund des Schmerzes, der unglückliche Liebhaber der Erinnerung, in seiner Erinnerung verwirrt durch das Licht der Hoffnung, in seiner Hoffnung getäuscht durch die Schattenbilder der Erinnerungen. Mit Mühe trägt er sein Haupt, und seine Knie versagen den Dienst; und und doch stützt er sich nur auf sich selbst. Er ist matt und doch voller Kraft; seine Augen sehen aus, als hätten sie viele Tränen nicht vergossen, nein getrunken; und doch flammt ein Feuer darin, das die ganze Welt verzehren könnte / nur nicht einen Splitter des Leids in seiner eigenen Brust; er ist gebeugt, und doch verheißt seine Jugend ihm ein langes Leben; seine Lippen lächeln der Welt zu, die ihn mißversteht.“ (Entweder-oder, 208)

<sup>303</sup> Киркегоров Најнесрећнији, попут Џем-султана, „[п]отпуно усамљен има цео свет пред собом (...) са којим се налази у сукобу“ (Или-или, 212–213). Најнесрећнији се сукоби са неразумевањем света, док Андрић говори о стварном историјском сукобу. У оригиналу: „Einsam steht er da, und die ganze Welt steht ihm gegenüber (...), mit dem er fortwährend im Streite liegt“ (Entweder-oder, 205).

ни једно ни друго, јер *Џем је у њему убијао Ћамила, а Џем није могао постојати*“ (Тартаља 1979: 261 – курзив је наш). Иако ставља фокус на питања идентитета, слика Ћамилове несреће довољно подсећа на Киркегоровог јунака. Попут Најнесрећнијег, Ћамил сахрањује у прошлост *оно чему би требало да се нада*, а полаже наде у *оно чега би требало да се сећа*, настојећи да сопствени живот замени животом петнаестовековног султана. Младић из Смирне тако завршава без садашњости, прошлости и будућности, у позицији човека који се „очигледно изгубио и тако се заувек ставио изван света и његових закона“ (Проклета авлија, 100).

Иако Киркегор и Андрић на послетку откривају стабилност и срећу у несрећи трагичког идентитета (Вранеш 2012), за ову прилику упутније је скренути пажњу на упадљиве материјалне сличности између њихових јунака. Несрећа представља битан структурни чинилац *Проклете авлије* и конститутивни део Ћамиловог порекла, младости и идентитета (Бошковић 2010: 55–60).<sup>304</sup> Киркегоров „несрећни љубавник сећања“ (Или-или, 216) из више се разлога може упоредити са младићем из Смирне, који се „несрећно заљубио у историју коју проучава“ (Проклета авлија, 62). Повијена Киркегорова фигура Најнесрећнијег, чије се „усне (...) смеше свету који га не разуме“, са неиспаканим сузама и пламеном у очима (Или-или, 216), неодољиво подсећа на Андрићеву „силует[у] високог, *погнутог*, на изглед младог човека“ (Проклета авлија, 45 – курзив је наш), очију „сјајн[их] од *влаге и ватре*“ (Проклета авлија, 46 – курзив је наш), „са неким танким и лепршавим *осмехом* који као да га обасјава однекуд споља и даје му израз *лаке збуњености*“ (Проклета авлија, 74 – курзив је наш). За тугу Киркегоровог јунака свет има једнако разумевања колико и за Ћамилове историјске студије и необичан начин живота, о којима су неки говорили „са чуђењем, неки са подсмехом“

---

<sup>304</sup> Ћамил је, како смо видели, „због несрећне љубави пао у неки занос и меланхолију“ (Проклета авлија, 64) од које се „не може оздравити“ (Проклета авлија, 113). Ћамилова „болест“ може се упоредити са судбином младићеве мајке, која је после губитка ћерке такође „*лала* (...) у тешку и *неизлечиву* меланхолију“ (Проклета авлија, 57 – курзив је наш). У више наврата различити приповедачи опомињу читаоца на Ћамилову „несрећну љубав“ из младости (Проклета авлија, 61, 62, 64). При првом сусрету, Ћамил је на фра Петра оставио утисак несрећног човека: „Као и јесте Турчин, и није, али несрећан човек је сигурно.“ (Проклета авлија, 50) При крају романа Ћамил се фра Петру привиђа као „несретни Џем“ (Проклета авлија, 114). Несуђени султан такође се више пута назива несрећним, било у својству „несрећног принца“ (Проклета авлија, 60), „несрећног брата одметника“ (Проклета авлија, 61), „најнесрећнијег“ од свих људи“ (Проклета авлија, 87) или „несретн[ог] Џема“ (Проклета авлија, 114).

(Проклета авлија, 61). Исказ ауторског приповедача о „најнесрећниј[ем] од свих људи“ (Проклета авлија, 87) очигледно више одражава Тамилев поглед на сопствени удес, него што описује судбину петнаестовековног султана. Основне елементе описа меланхоличног младића из Смирне, попут мотива *умирања пре смрти*, *силуете* и *најнесрећнијег* човека, можемо отуда тражити на истом извору, у Киркегоровој књизи *Или-или*, којој се писац годинама враћао.

Андрић је вероватно познавао књигу Ђерђа Лукача *Душа и облици*, објављену 1911. године у Берлину (Lukács 1911) и можда управо из ње преузео опис „младића из Смирне који је *једном умро још пре смрти*“ (Проклета авлија, 119 – курзив је наш). Младог Андрића нарочито је могао привући Лукачев есеј о смислу чувеног Киркегоровог раскида веридбе са Регином Олсен, под називом „Серен Киркегор и Регина Олсен“.<sup>305</sup> Лукач описује покушај и коначни неуспех филозофа да свој живот сагради на једном „гесту“ (Лукач 1973: 67–69; Lukács 1911: 63–65)<sup>306</sup> који би му подарио уметнички облик. Пресудни значај Киркегорове веридбе са „осамнаестогодишњом кћерком државног саветника Олсена“, коју је „[ј]едва годину дана доцније раскинуо“ (Лукач 1973: 69),<sup>307</sup> прелио се из Киркегоровог живота у „велики део његових списа“ (Лукач 1973: 70).<sup>308</sup> Андрић се из Лукачевог есеја могао обавестити и о подсмешљивом, па чак и непријатељском односу јавности према данском филозофу. Киркегор је по раскидању веридбе „[о]тпутовао (...) у Берлин, а када се вратио у Копенхаген, живео је тамо као настран *особењак*; својим *чудним начином живота* постао је *стална мета шаљивих листова*“ (Лукач 1973: 69).<sup>309</sup> На трагу Андрићевих размишљања о данском писцу, кога је целог живота прогонила „тешка, велика меланхолија“ (Бандић 1996: 214), налази се и Лукачево реторичко питање о разлозима раскида са Регином Олсен. Лукач се не двоуми да ли је Киркегор одустао од веридбе да би спасао Регину свог „*vita ante*

---

<sup>305</sup> У оригиналу: „Sören Kierkegaard und Regine Olsen“ (Lukács 1911: 63–90). Упоредити поглавље „Разбијање облика у додиру са животом: Серен Кјеркегор и Регина Олсен“ у постојећем преводу на српски језик (Лукач 1973: 67–85).

<sup>306</sup> Лукач говори о „животн[ој] вредност[и] једног геста“ (Лукач 1973: 67). У оригиналу: „Der Lebenswert einer Geste“ (Lukács 1911: 63).

<sup>307</sup> У оригиналу: „Im September 1840 geschah es, dafs Sören Aaby Kierkegaard, magister artium, sich mit Regine Olsen, der achtzehnjährigen Tochter des Etatsrats Olsen verlobte. Kaum ein Jahr danach löste er die Verlobung auf.“ (Lukács 1911: 65).

<sup>308</sup> У оригиналу: „Ein grofser Teil seiner Schriften“ (Lukács 1911: 67).

<sup>309</sup> У оригиналу: „Er reiste nach Berlin und als er nach Kopenhagen zurückkehrte, lebte er dort als *bizzarrer Sonderling*; durch seine *eigentümliche Lebensführung* wurde er zur *ständigen Figur der Witzblätter*“ (Lukács 1911: 65).

аста“ (Лукаш 1973: 70; Lukács 1911: 67) или „зато што је волео ту меланхолију, волео више од свега другог и без ње не би могао да живи“ (Лукаш 1973: 74).<sup>310</sup> На послетку, за тумачење главног јунака *Проклете авлије*, може бити значајан податак о начину на који је Киркегор „живео *трошећи свој капитал – попут људи из раног средњег века* сматрао је сваку камату лихварењем – а када је умро, новац му је био управо на измаку“ (Лукаш 1973: 85 – курзив је наш).<sup>311</sup> Лукачев есеј могао је надахнути писца *Проклете авлије* да успостави везе између Киркегорове и Ћамилове „биографије“ и, што је још важније, да те везе протумачи у средњовековном кључу.

Лукачев есеј систематски пореди Киркегоров живот и дело са обликом живота у „време витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78). Према Лукачу, Киркегорова љубав према Регини Олсен оваплоћује „*идеал љубави витешке аскезе у средњем веку*, али овде романтичнији него игде иначе“ (Лукаш 1973: 76 – курзив је наш),<sup>312</sup> а сам „Кјеркегор је био *трубадур* и платоничар, а и једно и друго романтично и сентиментално“ (Лукаш 1973: 77 – курзив је наш).<sup>313</sup> Лукач се, по свему судећи, ослања на концепт *дворске љубави* популарисан крајем XIX века у студијама Гастона Париса. Парис пажљиво раздваја *дворску љубав* од брачне љубави, која се заснива на међусобном „поседовању“ супружника (Paris 1883: 518). Дворска љубав, према Парису, пре свега подразумева мотив прељубе и ризика, којима „жена дугује своју супериорност“ (Paris 1883: 518).<sup>314</sup> Киркегор се, Лукачевим речима, под „*витешки стављеном маском грешника*“ (Лукаш 1973: 71 – курзив је наш)<sup>315</sup> читавог живота упирао да убеди Регину у своју недостојност, да би, по Регининој удаји, у свој дневник забележио речи: „Данас сам видео једну лепу девојку, она ме не занима. Ниједан супруг не може својој жени да буде *вернији* него

---

<sup>310</sup> У оригиналу: „weil er diese Schwermut liebte, weil er sie mehr liebte als alles andere und ohne sie nicht hätte leben können“ (Lukács 1911: 72). Бартуловић још 1918. године открива разлоге Андрићевог интересовања за Киркегора. Андрић, Бартуловићевим речима, „воли велике *меланколике* ствараоце, воли Slowackog, Veethowena и Kierkegaard“ (Bartulović 1918: 10 – курзив је наш).

<sup>311</sup> У оригиналу: „Kierkegaard zehrte immer von seinem Kapital – wie die Leute des frühen Mittelalters hielt er jeden Zins für Wucher – und als er starb, ging sein Geld gerade zu Ende.“ (Lukács 1911: 89 – курзив је наш)

<sup>312</sup> У оригиналу: „Das ist das *Liebesideal der ritterlichen Askese im Mittelalter*, aber romantischer hier als sonst irgendwo.“ (Lukács 1911: 75 – курзив је наш)

<sup>313</sup> У оригиналу: „Kierkegaard war *Troubadour* und Platoniker und war beides romantisch und sentimental.“ (Lukács 1911: 77 – курзив је наш)

<sup>314</sup> У оригиналу: „que la femme doit la supériorité“.

<sup>315</sup> У оригиналу: „durch die *ritterlich* aufgesetzte *Sündermaske*“ (Lukács 1911: 68 – курзив је наш)

што сам ја њој.“ (Лукач 1973: 70 – курзив је наш)<sup>316</sup> Сличну дијалектику између суштинске верности и формалног неверства љубавника Лукач, додуше са благом резервом, проналази у песмама провансалских трубадура:

Као у песмама провансалских трубадура, испеваним у славу жене, велико неверство било је темељ велике верности: жена је морала да припада другом, па да постане идеал, предмет стварне љубави. Али Кјеркегорова верност била је још дубља него верност трубадура и стога још невернија: и најсилније вољена жена била је само средство, само пут ка великој љубави, ка јединој апсолутној љубави, ка љубави према Богу (Лукач 1973: 78)<sup>317</sup>

Лукачево поређење данског филозофа са трубадурима може се бранити књижевноисторијским аргументима. Киркегор је, како се испоставља, био међу првим интелектуалцима у Данској који су детаљно студирали провансалску љубавну поезију (Olesen 2008: 299). Инспириран Лукачевим запажањима, Олесен анализира неку врсту Киркегоровог дневника читања класичне монографије Фридриха Диза (Friedrich Diez) *Поезија трубадура (Die Poesie der Troubadour)* из 1826. године, која је садржала ауторову студију и одабране песме провансалских трубадура (Olesen 2008: 299–302). Тринаест страница Киркегорових бележака, међу којима се нашао и списак Дизове литературе, носе датум 22. априла 1836. године, мада се дански филозоф бавио периодом развијеног и позног средњег века током целе године (Olesen 2008: 303, 304, 309, 315). Киркегор је читао о духу витештва, типологији и развоју трубадурске поезије и био нарочито заинтересован за фолклорне изворе трубадурске поезије, попут прича о Артуру, Тристану, Изолди, Парсифалу и другим витезовима (Olesen 2008: 306–308). Рекло би се да поглавље о љубавној поезији (*minnesang*) није у том тренутку једнако привлачило Киркегорову пажњу (Olesen 2008: 308, 312). Киркегор је, како се може закључити по другим дневничким уносима, осмислио своје студије као део „ширег истраживачког пројекта у средњовековну књижевност“ (Olesen 2008: 310) и романтичарску

---

<sup>316</sup> У оригиналу: „Heute sah ich ein schönes Mädchen, das interessiert mich nicht. Kein Ehemann kann seiner Frau *treuer* sein, als ich ihr bin.“ (Lukács 1911: 67 – курзив је наш)

<sup>317</sup> У оригиналу: „Wie in den frauenpreisenden Dichtungen der provencalischen Troubadoure war grofse Treulosigkeit die Basis grosser Treue: einem anderen mufste die Frau gehören, um das Ideal zu sein, um mit wirklicher Liebe geliebt zu werden. Aber Kierkegaards Treue war noch tiefer als die Treue der Troubadoure und darum noch treuloser: auch die zutiefst geliebte Frau war nur ein Mittel, nur ein Weg zur grofsen Liebe, zur einzig absoluten Liebe, zur Liebe Gottes.“ (Lukács 1911: 79)

поетику (Olesen 2008: 314). Дански писац био је под толиким утиском средњовековне лектуре да је априла 1838. године младост поделио на доба витештва и доба схоластике (Olesen 2008: 318–319). Пет година касније, Киркегор поставља фигуре витезова у средиште својих ремек-дела *Или-или* и *Страх и дрхтање* (Olesen 2008: 319).<sup>318</sup>

Меланхолија је за писца *Или-или* представљала вид духовног витештва, аристократског одбијања искушења живота. Симпаранекроменои нису пуки „пријатељи туге“ (Или-или, 182),<sup>319</sup> они у Киркегоровој визији постају „вitezови симпатије“ (Или-или, 169 – курзив је наш),<sup>320</sup> који трагају за тугом испод равнодушних или веселих пишчевих *силуета*. Киркегоров „симпатетички *вitez* туге“ (Или-или, 167 – курзив је наш)<sup>321</sup> предаје се из тог разлога, попут Андрићевог јунака, мислима о прошлости: „ми [Симпаранекроменои] не тражимо оно што припада садашњости, него *оно што припада прошлости*, не радост, јер она увек припада садашњости, него тугу“ (Или-или, 167 – курзив је наш).<sup>322</sup> Писац *Или-или* себе замишља управо као једног од припадника *витешког реда* симпаранекроменоа, који служе тузи с ревношћу витезова из средњовековних романи:

Ми представљамо *један ред*, и крећемо се ту као *вitezови луталице* светом, свако својим посебним путем, не да се боримо против чудовишта, или да притичемо у помоћ невиности, или да се окушавамо у љубавним пустоловинама. Све то нас не заокупља, чак ни галантне пустоловине, јер стреле из женских очију не продиру у наше чврсте груди, и живахни смех веселих девојака нас не узбуђује, али нас узбуђује тајни знак туге.“ (Или-или, 166 – курзив је наш)<sup>323</sup>

<sup>318</sup> Олесеновим речима, „морамо претпоставити да су студије трубадура представљале чврсту основу за његову слику витезова, иако се она ослањала и на друге изворе“ (Olesen 2008: 318), попут Сервантесовог *Дон Кихота* (Olesen 2008: 319). У оригиналу: „we must presume that the study of the troubadours constituted a solid basis for his picture of the knights, although this picture also drew on other sources“.

<sup>319</sup> У оригиналу: „wir (...), die Freunde des Leids“ (Entweder-oder, 175).

<sup>320</sup> Писац *Или-или* себе сврстава у ову скупину: „ми, вitezови симпатије“ (Или-или, 169). У оригиналу: „wir, die Ritter der Sympathie“ (Entweder-oder, 162).

<sup>321</sup> У оригиналу: „Der sympatetische *Ritter des Leids*“ (Entweder-oder, 160 – курзив је наш).

<sup>322</sup> У оригиналу: „wir suchen ja nicht das Gegenwärtige, sondern das Vergangene, nicht die Freude, die ja immer gegenwärtig ist, sondern das Leid“ (Entweder-oder, 160).

<sup>323</sup> У оригиналу: „Auch wir bilden ja *einen Orden*, auch wir ziehen ja als *fahrende Ritter* in die Welt hinaus, jeder auf seinem Weg, nicht um Ungeheuer zu bekämpfen, nicht um der bedrängten Unschuld zu Hilfe zu kommen oder um Liebesabenteuer zu suchen. Das alles interessiert uns nicht. Der Pfeil im Auge eines schönen Weibes verletzt nicht unser gehärtetes Herz, das muntere Lächeln fröhlicher Mädchen läßt

Потрага Симпаранекромена за гробом Најнесрећнијег, штавише, поприма одлике ходочашћа витезова крсташа до светог гроба у Јерусалиму:

Ако није пронађен, онда, драги симпаранекромену, кренимо као *вitezови крсташи* на путовање не ка оном светом гробу на срећном Истоку него ка оном тужном гробу на несрећном Западу. Потражићемо га код тог празног гроба, њега најнесрећнијег, убеђени у то да ћемо га наћи, јер као што чежња верника тежи ка светом гробу, тако несрећнике вуче на Запад, ка том празном гробу, и *свако је испуњен мишљу да је он одређен за њега*. (Или-или, 206 – курзив је наш)<sup>324</sup>

Лукачев опис Киркегоровог заводничког живота под „витешки стављеном маском грешника“ (Лукаш 1973: 71)<sup>325</sup> вероватно је и сам инспирисан епизодом из поглавља о дони Елвири из списка *Или-или*. Киркегор на почетку поглавља полази у имагинарну шетњу кроз идиличан пејзаж у подножју Елвириног манастира. На обронку шуме писац среће галантног витеза који се управо растао од своје госпоје. У питању су били Дон Жуан и Елвира:

Нехотице сам се окренуо: био је то *вitez* који је пројурио поред мене. Ах, како је био леп, његов ход био је тако лак, а ипак, тако пун снаге, тако *краљевски*, а ипак, тако тренутан, окренуо је главу да погледа иза себе, његово лице било је тако привлачно, а ипак, његов поглед тако немиран: био је то Дон Жуан. (...) Протрчала је поред мене и *нисам се усудио да је ословим*, зато је њено чело било сувише *величанствено*, њен поглед сувише

---

uns kalt; nur wenn das Leid uns heimlich zuwinkt, da fühlt sich unser Herz berührt.“ (Entweder-oder, 159 – курзив је наш)

Киркегор нешто касније додаје: „Видите, ове пустоловине су наше задовољство, наша забава; и да се у њој окушавамо, *наше је витештво*; зато се дижемо као вitezови разбојници усред ноћи, зато се одважујемо на све, јер ниједна страст није тако дивља као страст симпатије.“ (Или-или, 168 – курзив је наш) У немачком преводу изостављена ја алузија на вitezове разбојнике: „Seht, diese Abenteuer sind unsere Lust, unser Zeitvertreib, in solchen Gefahren erproben wir *unsere Ritterschaft*; mitten in der Nacht jagt sie uns auf, treibt sie uns in die Gefahr, die ungezähmte Leidenschaft der Sympathie.“ (Entweder-oder, 161 – курзив је наш).

<sup>324</sup> У оригиналу: „Sollte er sich noch nicht gefunden haben, so laßt uns, liebe *Συμπαρανεκρόμενοι*, eine *Kreuzfahrt* antreten, *nicht nach jenem heiligen Grab im glücklichen Osten, sondern nach jenem leidvollen Grab im unglücklichen Westen*. Bei jenem leeren Grab wollen wir ihn suchen, den Unglücklichsten und wir sind sicher ihn zu finden; denn wie die Sehnsucht der Heiligen nach dem heiligen Grabe steht, so zieht es die Unglücklichen nach Westen hin zu jenem leeren Grab, und *jeder ist erfüllt von dem Gedanken, daß es für ihn bestimmt sei*.“ (Entweder-oder, 199 – само први курзив присутан у оригиналу).

<sup>325</sup> У оригиналу: „durch die ritterlich aufgesetzte Sündermaske“ (Lukács 1911: 68)



краљевски, њена страст сувише племенита. (...) Јадна Елвира!“ (Или-или, 184–185 – курзив је наш)<sup>326</sup>

У поглављу „Чулна генијалност одређена као завођење“ (Или-или, 84–100)<sup>327</sup> Киркегор је већ сугерисао како „Дон Жуан спада у позни средњи век“ (Или-или, 85–86), тачније у преломни период „када средњи век намерава да се укине“ (Или-или, 86).<sup>328</sup> Поглавље пружа важне податке о Киркегоровом тумачењу витешке љубави, иако став према Дон Жуановом витештву остаје амбивалентан. „Витешка љубав“ је, према Киркегоровом мишљењу, „душевна и зато, према својој дефиницији, суштински верна; само је чулна [Дон Жуанова љубав], према свом принципу, суштински неверна“ (Или-или, 91).<sup>329</sup> Под маском грешника очигледно се крила *витешка љубав* према Регини Олсен, којој ниједан супруг не би могао бити вернији од данског филозофа.

Киркегорова идеализација односа са Регином Олсен кулминирала је у чувеној параболу о *витезу бесконачне резигнације* у књизи *Страх и дрхтање*. Тумачи Киркегоровог списка слажу се како је „један од најпознатијих аспеката *Страх и дрхтања* дистинкција између ‘витеза бесконачне резигнације’ и ‘витеза вере’“ (Lippitt 2003: 40),<sup>330</sup> између „Ritter der unendlichen Resignation“ и „Ritter des Glaubens“ (Furcht und Zittern, 32, 36, и даље; Страх и дрхтање, 188, 193, и даље). Киркегоровим речима, „[б]есконачна резигнација је последњи стадијум који претходи вери“ (Страх и дрхтање, 200),<sup>331</sup> и подразумева, додаје Жуњић, коначно „одустајање од наде“ у остварење сопствених циљева и жеља у реалности (Страх и дрхтање, 201). Бесконачна – а то ће рећи бескомпромисна и свеобухватна – резигнација представља неопходни предуслов вере, која према Киркегору почиње

---

<sup>326</sup> У оригиналу: „Unwillkürlich drehte ich mich um: es war *ein Ritter*, der an mir vorbeieilte. Wie war er schön! Sein Gang so leicht und doch so kraftvoll, so *königlich* und doch so flüchtig; er wandte das Haupt um zurückzusehen; sein Angesicht war einnehmend und doch, wie unruhig der Blick! Es war Don Juan. (...) Sie eilte an mir vorbei und ich wagte nicht sie anzureden; dazu war ihre Stirne zu *majestätisch*, ihr Blick zu *königlich*, ihre Leidenschaft zu *edel*. (...) Arme Elvira!“ (Entweder-oder, 177–178)

<sup>327</sup> У оригиналу: „Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung“ (Entweder-oder, 79–94).

<sup>328</sup> У оригиналу: „so gehört Don Juan dem späteren Mittelalter, und zwar der Zeit, wo das Mittelalter im Begriff ist sich selbst aufzuheben“ (Entweder-oder, 81).

<sup>329</sup> У оригиналу: „Die ritterliche Liebe ist auch seelisch und darum ihrem Begriff nach wesentlich treu; nur die sinnliche Liebe ist ihrem Begriff nach wesentlich untreu.“ (Entweder-oder, 85–86)

<sup>330</sup> У оригиналу: „one of the most famous aspects of *Fear and Trembling*: its distinction between the ‘knight of infinite resignation’ and the ‘knight of faith’“.

<sup>331</sup> У оригиналу: „Die unendliche Resignation ist das letzte Stadium, welches dem Glauben vorausgeht“ (Furcht und Zittern, 40).

управо тамо где престаје свака нада. Кретање вере у том смислу „укључује резигнацију: као увек-присутно искушење које се мора непрекидно поништавати“ (Lippitt 2003: 65).<sup>332</sup> Витез може стећи безусловну веру тек пошто је прошао кроз стадијум највеће сумње у исправност божанских заповести и могућност испуњења Божијих обећања на земљи. Наводни писац *Страха и дрхтања*, Јоханес де Силенцио, у више наврата изјављује како нема довољно умне ни духовне снаге да разуме, а камоли изврши кретање вере, те од превисоких захтева Аврамове жртве бежи „назад у бол резигнације“ (Страх и дрхтање, 204).<sup>333</sup> Киркегор се имплицитно поистовећује са витезом бесконачне резигнације (Lippitt 2003: 40, 41; Mooney 1991: 56), те књижевним и филозофским средствима покушава да разреши дилеме поводом раскинуте веридбе са Регином Олсен.

Млади витез се, налик Киркегору, „заљубљује у принцезу; и та љубав постаје сада читав садржај његовог живота; међутим, однос је такав да се та веза никако не може остварити, да се не може превести из идеалности у реалност“ (Страх и дрхтање, 193 – курзив је наш).<sup>334</sup> Витезу се супротстављају представници (мало)грађанских вредности – „робови коначности, људи огрезли у жабокречини живота“, који у Киркегоровој сатири „криче“ и „крекећу“ против младићеве лудости (Страх и дрхтање, 193).<sup>335</sup> Поступци витеза бесконачне резигнације, који не одустаје од своје љубави иако се од ње унапред повлачи, на први поглед јесу

<sup>332</sup> У оригиналу: „faith includes resignation: as an ever-present temptation that must be continually annulled.“

<sup>333</sup> Аутор списа тврди: „Ето, ово кретање [кретање вере] ја не могу да изведем. Чим хоћу да започнем са њим, све се преокреће, и ја бежим назад у бол резигнације.“ (Страх и дрхтање, 204) У оригиналу: „Seht, diese Bewegung kann ich nicht machen. Sobald ich's versuchen will, dreht sich alles um, und ich flüchte mich zurück in den Schmerz der Resignation.“ (Furcht und Zittern, 44). Поредехи себе са Аврамом, Киркегор изричито каже да би његова „неизмерна резигнација“ или „огромна резигнација“ била само сурогат за веру“ (Страх и дрхтање, 183). У оригиналу: „meine ungeheure Resignation“; „meine ungeheure Resignation war das Surrogat für den Glauben“ (Furcht und Zittern, 29).

<sup>334</sup> У оригиналу: „Ein junger Mann verliebt sich in eine Prinzessin, und der ganze Inhalt seines Lebens liegt in dieser Liebe; und doch ist das Verhältnis von der Art, daß es sich unmöglich realisieren, unmöglich sich von der Idealität in die Realität übersetzen läßt.“ (Furcht und Zittern, 35)

<sup>335</sup> „Наравно, робови коначности, људи огрезли у жабокречини живота одмах криче: ‘Таква љубав је лудост, и удовица богатог пивара је исто тако добра и солидна партија.’ Нека они мирно наставе да крекећу у бари.“ (Страх и дрхтање, 193 – курзив је наш) У оригиналу: „Die Sklaven der Jämmerlichkeit, die Frösche in dem Sumpf des Lebens schreien natürlich: Eine solche Liebe ist eine Torheit, und die reiche Brauerswitwe ist eine ebenso gute und solide Partie! Sie mögen ungestört im Sumpfe quafen.“ (Furcht und Zittern, 36 – курзив је наш).

парадоксални.<sup>336</sup> Младић предупредује неизбежну судбину односа са принцем да би могао што успешније неговати љубав према њој у свом духу:

Он не страхује, он се не плаши да пусти да му се она [љубав] прикраде у најскривеније мисли, он се не плаши да је пусти да му се умота безбројним завојима и обавије сваки лигамент свести – а чак и ако љубав постане несрећна, он се ипак никада не може из ње измигољити. Он осећа блажено усхићење док пушта да му љубав прожме сваки нерв, а ипак је његова душа достојанствена као и душа онога који је испио врч отрова, те сада осећа како му отровни сок прожима сваку кап крви – јер овај тренутак јесте живот и смрт. (Страх и дрхтање, 193–194)<sup>337</sup>

Киркегорова слика тиче се фундаменталних питања о начинима заснивања човековог идентитета у савременом свету. Киркегоров витез, пре свега, „мора имати довољно снаге како би у једну једину жељу сконцентрисао читав садржај свога живота и значење стварности“ (Страх и дрхтање, 194).<sup>338</sup> Посвећеност једној жељи и једном животном садржају представља основ младићевог идентитета, који се у добу капитализма расипа у мноштву друштвених интереса (Mooney 1991: 46; Lippitt 2003: 46). Емотивна инвестиција Киркегоровог витеза суштински се разликује од разборитих поступака „банкара који свој капитал улажу у различите папире да би на једној страни добили уколико на другој губе“ (Страх и дрхтање, 195).<sup>339</sup> Киркегор у феудалном духу раздваја витеза бесконачне резигнације од људи „ниске природе“ (Страх и дрхтање, 196),<sup>340</sup> али се у том поступку не служи материјалним критеријумима. Независно од свог порекла и социјалног статуса, племенитије или „[д]убље природе никада не заборављају саме себе и никада не

---

<sup>336</sup> Киркегоровим речима, „[о]д тренутка када је [витез] извршио кретање принцеза је изгубљена“ (Страх и дрхтање, 197), па ипак она постаје најстварнија садржина младићевог духа. У оригиналу: „Von dem Augenblick an, da er die Bewegung gemacht hat, ist die Prinzessin verloren.“ (Furcht und Zittern, 38)

<sup>337</sup> У оригиналу: „Er ist nicht feig; er fürchtet es nicht, daß die Liebe sich in seine geheimsten, entferntesten Gedanken einschleicht, daß sie in unzähligen Windungen jede Faser seines Bewußtseins umschlingt / wird die Liebe unglücklich, so wird er sich nie aus derselben herausreißen können. In seliger Wollust läßt er die Liebe jeden Nerv durchschauern, und doch ist seine Seele feierlich gestimmt, feierlich wie die Seele dessen, der den Giftbecher geleert hat und spürt, wie der Trunk jeden Blutstropfen durchdringt / denn dieser Augenblick ist Leben und Tod.“ (Furcht und Zittern, 36)

<sup>338</sup> У оригиналу: „Der Ritter wird da zunächst die Kraft besitzen, des ganzen Lebens Inhalt und die Bedeutung der Wirklichkeit in einen einzigen Wunsch zu konzentrieren.“ (Furcht und Zittern, 36).

<sup>339</sup> У оригиналу: „die Geldleute, welche ihr Kapital in den verschiedensten Papieren anlegen, um auf das eine zu gewinnen, wenn sie auf das andre verlieren“ (Furcht und Zittern, 37).

<sup>340</sup> У оригиналу: „niederer Naturen“ (Furcht und Zittern, 37).

постају другачије, него остају оно што јесу“ (Страх и дрхтање, 196).<sup>341</sup> Писац *Страх и дрхтања* из тог разлога замишља „витешки ред у који се не прима гласањем куглицама, (...) чији је члан свако ко има храбрости да себе самог уведе у њега“ (Страх и дрхтање, 198).<sup>342</sup> Подједнако удаљен од начела савремене демократије и средњовековног феудализма, Киркегоров ред окупља витезове који су се доказали подвизима у свету духа. Вера у дух супротставља се нормама малограђанског морала и грубом материјализму свакодневице, који „казује да нико не може *доживети смрт пре него што стварно умре*“ (Страх и дрхтање, 200 – курзив је наш).<sup>343</sup>

Киркегоровом витешком реду свакако би се могли придружити „заједно сахрањени“ витезови туге, а са нешто слободе и остали трагички јунаци списа *Или-или*. Попут витеза бесконачне резигнације, који са витезом вере „живи у идеји“ (Страх и дрхтање, 273),<sup>344</sup> Киркегорова Антигона, Најнесрећнији и други Симпаранекроменои повлаче се из реалности да би живели у духу. Уколико је витез бесконачне резигнације „схватио *дубоку тајну* да човек чак и у љубави према неком другом мора самоме себи бити довољан“ (Страх и дрхтање, 198),<sup>345</sup> Киркегорова Антигона негује љубав и дужност према *покојном* оцу, носећи „своју *тајну* у срцу, тајно и скривено“ (Или-или, 151 – курзив је наш).<sup>346</sup> Антигона је, попут витеза бесконачне резигнације, па и самог Киркегора, „поносна на своју тугу, она је на њу љубоморна, јер *њена туга је њена љубав*“ (Или-или, 151 – курзив је наш).<sup>347</sup>

---

<sup>341</sup> У оригиналу: „Die tieferen Naturen vergessen niemals sich selbst und werden niemals etwas anderes als was sie waren.“ (Furcht und Zittern, 37).

<sup>342</sup> У оригиналу: „Ritterorden (...), in den man nicht durch Ballotage aufgenommen wird, sondern dessen Mitglied jeder ist, welcher den Mut hat, sich selbst einzuführen“ (Furcht und Zittern, 39).

<sup>343</sup> Кретање бесконачне резигнације Киркегор пореди са доживљајем смрти: „Ако неко хоће да аргументише отприлике некако овако: да, наиме, хладна неплодна нужност, неизбежно мора суделовати у томе кретању, онда он тиме казује да нико не *може доживети смрт пре него што стварно умре*, што ми се чини грубим материјализмом.“ (Страх и дрхтање, 200 – курзив је наш) У оригиналу: „Wollte man annehmen, daß die kalte unfruchtbare Notwendigkeit notwendig vorhanden sein muß, so sagt man damit, daß *niemand den Tod erleben kann, ehe er wirklich stirbt*. Das scheint mir ein krasser Materialismus zu sein.“ (Furcht und Zittern, 40 – курзив је наш).

<sup>344</sup> Уколико човек нема снаге за бесконачна кретања духа, онда се он „једном заувек одрекао напора да живи у идеји“ (Страх и дрхтање, 273). У оригиналу: „so hat man ein für allemal darauf verzichtet, in der Idee zu leben“ (Furcht und Zittern, 92).

<sup>345</sup> У оригиналу: „Er hat das *tiefe Geheimnis* erfaßt, daß man auch in der Liebe zu einem andern Menschen sich selbst genug sein muß.“ (Furcht und Zittern, 38)

<sup>346</sup> У оригиналу: „sie trägt ihr *Geheimnis* unter dem Herzen, ohne daß jemand es ahnt“ (Entweder-oder, 142 – курзив је наш).

<sup>347</sup> У оригиналу: „Sie ist stolz auf ihr Leid, eifersüchtig auf ihr Leid, denn *ihr Leid das ist ihre Liebe*.“ (Entweder-oder, 143 – курзив је наш)

Остављена Елвира налази се у „неоспорном поседу своје туге, и само ако би била тако несрећна да се сретне са професионалним кријумчаром, требало би да се плаши детаљнијег испитивања“ (Или-или, 192).<sup>348</sup> Најнесрећнија индивидуа такође не може открити садржину своје „несрећне свести“ спољном свету: „ако би хтела објаснити само једном човеку како са њом стоји, била би проглашена за лудог човека“ (Или-или, 212).<sup>349</sup> Симпаранекромное, с друге стране, „узбуђује тајни знак туге“ (Или-или, 166 – курзив је наш).<sup>350</sup>

Ћамил је – како то поређење са Киркегоровом Антигоном, силуетама попут Елвире, фигуром Најнесрећнијег и осталим члановима скупине Симпаранекромноа показује – киркегоровски јунак. У Андрићевом јунаку морало се, самим тим, очувати нешто од средњовековне симболике Киркегорових *витезова симпатије* или *туге* из списка *Или-или*. Потенцијално Ћамилово витештво најбоље се, додуше, може препознати у поређењу са протагонистом књиге *Страх и дрхтање*. У Киркегоровом *витезу бесконачне резигнације* сустичу се готово све суштинске карактеристике Андрићевог јунака, од аристократског опхођења до начина конституисања младићевог идентитета. Приповедач с киркегоровском иронијом наглашава разлику између ефенди-Ћамила и „трговчића“ из Смирне, који је био „ситан (...) духом“ (Проклета авлија, 58–59). Андрић вешто разликује Ћамила и од фра Петра, који „[n]о свом пореклу и васпитању (...) никад није много мислио о вредности и облику ствари око себе“ (Проклета авлија, 46 – курзив је наш).<sup>351</sup> Несрећна љубав према вереници, од које се унапред „повукао са примљеним ударцем“ (Проклета авлија, 59),<sup>352</sup> одвела је младића из Смирне у „занос и меланхолију“ (Проклета авлија, 64). Младић би се само повремено враћао у стварност „из свог опасног заноса“ (Проклета авлија, 89), и то да би прикрио нездраву љубав према прошлости. Меланхолија убрзо постаје једини садржај

---

<sup>348</sup> У оригиналу: „Sie ist im rechtlichen, unbestrittenen Besitz ihres Leides, und nur, wenn sie das Unglück haben sollte mit einem professionellen Schmuggler zusammenzustoßen, müßte sie eine gründliche Visitation befürchten.“ (Entweder-oder, 184 – курзив је наш)

<sup>349</sup> У оригиналу: „wollte er [der Unglücklichste] einem einzigen Menschen andeuten wie es mit ihm steht, so würde ihn der für verrückt erklären“ (Entweder-oder, 204–205).

<sup>350</sup> У оригиналу: „nur wenn das Leid uns [Συμπαρανεκρόμενοι] heimlich zuwinkt, da fühlt sich unser Herz berührt“ (Entweder-oder, 159 – курзив је наш).

<sup>351</sup> У више наврата истиче се Ћамилов привилегован положај у Смирни: „И по оцу и по мајци Ћамил је припадао тој мањини.“ (Проклета авлија, 60)

<sup>352</sup> „Девојку су силом удали за Грка изван Смирне, глуво, без свадбе, кријући место и дан одласка. Бојали су се да је Ћамил не отме, али он се *већ раније повукао* са примљеним ударцем.“ (Проклета авлија, 59 – курзив је наш)

Ћамиловог живота, од кога је из дана у дан све више опадао (Проклета авлија, 74). Као што Киркегорове „[д]убље природе никада не заборављају саме себе и никада не постају другачије, него остају оно што јесу“ (Страх и дрхтање, 196),<sup>353</sup> тако је и Ћамил „признао отворено и гордо да је истоветан са Џем-султаном то јест са човеком који је, несрећан као нико, дошао у теснац без излаза, а који *није хтео, није могао да се одрече себе, да не буде оно што је*“ (Проклета авлија, 100 – курзив је наш). Младићева „виша“ природа није се испољавала само у *предупређивању* исхода младалачке љубави, него и у свакодневним гестовима: „Да не би допустио да га стражари угоне у собу као и остале, он је обично сам полазио, *нешто мало пре одређеног времена.*“ (Проклета авлија, 94 – курзив је наш) У истом кључу можемо протумачити чињеницу *превремене* смрти, коју писац *Страх и дрхтања* формулише са убедљивошћу суфистичких и трагичких поука. Попут витеза бесконачне резигнације, младић „који је једном умро још пре смрти“ (Проклета авлија, 119) очигледно оповргава материјалистички став „да нико не може доживети смрт пре него што стварно умре“ (Страх и дрхтање, 200).<sup>354</sup>

Појава јунака попут Ћамила означава неуралгичну тачку у центру Андрићевог позног опуса, можда и последњи тренутак пишчевог сусрета са химерама из младости. Уколико је наратив Андрићевих романа-хроника прожимало стоичко мирење са законима живота и мисао о једнакости свих људи пред неизбежном судбином, *Проклета авлија* изненађује нас ставом меланхоличне резигнације над животом. Меланхолија писца *Проклете авлије* може се, пре свега, довести у везу са Киркегоровим – па и Ћамиловим – „аристократским“ погледом на свет. Фра Петар се по последњи пут суочава са трагедијом Ћамилове „узвишене и племенитије душе“ (Стојановић 2003: 276) у познатом сновиђењу са завршетка романа. Усред „сјајем преливен[е]“ (Проклета авлија, 113) затворске авлије Ћамил се привиђа фра Петру, који му придаје карактеристике сопствене конфесије и говора (Стојановић 2003: 279–280). Фра Петар је, према сопственим речима, разговарао са младићем као „са неким млађим од фратора из мог манастира, кад га нападне *taedium vitae*“ или, објашњава писац у фусноти, „одвратност према животу“ (Проклета авлија, 113). Ћамил остаје неосетљив на лепоту стамболске

<sup>353</sup> У оригиналу: „Die tieferen Naturen vergessen niemals sich selbst und werden niemals etwas anderes als was sie waren.“ (Furcht und Zittern, 37).

<sup>354</sup> У оригиналу: „daß niemand den Tod erleben kann, ehe er wirklich stirbt“ (Furcht und Zittern, 40).

зоре, која погађа фра Петров естетски сензибилитет (Стојановић 2003: 272–273): „За мене је – каже – а поноћ а зора, све исто. Нема сванућа.“ (Проклета авлија, 113) На фратрово питање види ли „ову љепоту у бога“, које се подједнако односи и на лепоту свеколике Божије креације, Ћамил кратко одговара: „Не видим.“ (Проклета авлија, 113) Фратар потом теши младића како ће на послетку ипак оздравити од своје болести – одвратности према животу – на шта Ћамил даје чувени одговор: „Не могу ја – каже – добри човјече, оздравити, јер ја и нисам болестан, него сам овакав, а од себе се не може оздравити.“ (Проклета авлија, 113) Фра Петрово привиђење може се у одређеној мери схватити као аутопоетички коментар о природи Ћамиловог лика, а велика младићева меланхолија упоредити са тугом или резигнацијом Киркегорових витезова. Ћамилова „одвратност према животу“ налази се у средишту Андрићевог кратког романа, те се ни њена „витешка“ уздржаност и киркегоровска природа не могу разумети мимо осталих приповедачевих исказа онтолошке врсте.

Ауторски приповедач *Проклете авлије* од почетка романа негативно се односи према свакодневном, „победничк[ом] живот[у] који иде својим путем, за својим потребама“ (Проклета авлија, 10). Приповедни оквир Андрићевог кратког романа у том се погледу значајно разликује од приповедног оквира *Травничке хронике*.<sup>355</sup> Уколико приповедач у епилогу *Травничке хронике* одобрава победу свакодневног живота над изузетним историјским збивањима (Травничка хроника, 515–517), представници тог истог „победничког живота“ (Проклета авлија, 10) остављају на приповедача *Проклете авлије* ружан утисак:

Људи који пописују заоставштину иза покојника који је још пре два дана био ту, жив као што су и они сада, имају неки нарочит изглед. Они су представници *победничког живота* који иде својим путем, за својим потребама. *Нису то леги победници*. Сва им је заслуга у том што су *надживели* покојника. И кад их човек овако са стране посматра, изгледају му помало као отимачи (Проклета авлија, 10 – курзив је наш).

---

<sup>355</sup> У приповедном оквиру *Травничке хронике* Андрић, из угла турског беговата, тематизује цикличност и непроменљивост историје. Седам година после одласка конзула, постепено се губи сваки траг великих историјских догађаја из очију бегова, који су «уживали у доброј, *победничкој* тишини» (Травничка хроника, 517 – курзив је наш). Из перспективе западњака попут Давила, епилог Андрићевог романа може представљати само поништавање наде у историјски напредак (Јерков 1996: 302). Ауторски приповедач ипак имплицитно подржава циклично поимање историје, и то пре свега прстенастом структуром свог романа (Јерков 1996: 302).

Кермаунер описује различите начине на које се у *Проклетој авлији* тематизују „живот и смрт (битак и ништавило)“ (Кермаунер 1979: 605). На једној страни стоји победнички живот „безумног оптимизма-витализма оних који присвајају, гомилају својину, који броје (метафора за нововековну прорачунљивост, за науку, технику и трговину, што је све реификована људска размена)“ (Кермаунер 1979: 608), који се у крајњој линији изједначава са смрћу (Кермаунер 1979: 605). На другој страни налази се уметнички осмишљен живот, који „престаје да буде оно што јесте у људској размени и постаје *вредност: истина*“ (Кермаунер 1979: 620 – курзив је наш). У казивањима приповедача, тврди писац *Проклете авлије*, „нешто од људске истине остане увек за оне који их стрпљиво слушају или читају“ (Проклета авлија, 54 – курзив је наш). Потребу да се животу прида вредност и уметнички облик Кермаунер објашњава хајдегеријанском терминологијом: „Живот нема истину сам у себи, него тек помоћу речи: у самим речима. Истина излази из скривености у откривеност (aletheia) када се литература (уметност) умеша у живот.“ (Кермаунер 1979: 620)<sup>356</sup> Уметник попут Ђамила „заменењује се као жртва да откупи могућност живота“ (Кермаунер 1979: 621), која се увек тражи негде „другде“ (Кермаунер 1979: 628).<sup>357</sup> У строгом смислу те речи, Ђамил „стварно и не живи у авлији, него ту борави и траје“ (Кермаунер 1979: 623). Кермаунер успоставља дистинкцију између привидног (лажног) и аутентичног (истинитог) живота које у самом роману не мора бити.<sup>358</sup> Не постоји довољно убедљив разлог да у „победничк[ом] живот[у] који иде својим путем, за својим потребама“ (Проклета авлија, 10) препознамо посебан модалитет битка. Пре би се рекло да иронични атрибут „победнички“ не описује *вид*, него *својство* живота у целисти, који се у крајњем исходу своди на преживљавање.<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> На основу чињенице да приче чувају „нешто од људске истине“ (Проклета авлија, 54) ипак се не може закључити да живот такву истину нема у себи или да је проналази само у уметности.

<sup>357</sup> Кермауновим речима, „Ђамилов (лудаков) живот је другде“ (Кермаунер 1979: 628).

<sup>358</sup> Кермауново тумачење двају модела бивствовања усмеравају опозиције између *имати* и *бити*, новог и средњег века, робне и људске размене, живота и уметности. Аутор из те перспективе критикује Андрића што је уметности, као још једном облику робне размене и реификације живота у новом добу, придао пресудни значај (Кермаунер 1979: 620).

<sup>359</sup> Упоредити занимљиво запажање Слободанке Пековић: „Пописивачи Петрове имовине личе на суђаје које око слабе, бледе светлости, скупљени и згутани, мрмљају о животу који сами немају јер су лишени приче и сећања.“ (Пековић 1994: 53)



Ауторског приповедача *Проклете авлије* захватила је, изгледа, иста она *одвратност према животу*, која је и Тамила спречавала да види *лепоту* постојања.<sup>360</sup> Приповедање *Проклете авлије* постаје у том смислу „приповедање *taedium vitae*“ (Кордић 1992: 1190) или прича (о) одвратности према животу (Кордић 1992: 1202). Приповедач Андрићевог кратког романа, Кордићевим речима, „прича своју причу у трену одвратности према животу, за плиме *taedium vitae*, он прича причу одвратности живота, која је, у исти мах, оквирна прича целе повести и немогућа прича, она прича коју причају све приче из *Проклете авлије*, суштински, повест о *taedium vitae*, што се не може исказати и која се, парадоксално, може испричати само у некој другој причи“ (Кордић 1992: 1202). Кордићево тумачење ослања се на повлашћену наративну улогу младића поред прозора из оквира романа, ког су „за тренутак занела сећања на причу и осенила мисао о смрти“ (Проклета авлија, 119). Младићева мисао о смрти у Кордићевој интерпретацији постаје лакановски објект „мало *a*“ (Кордић 1992: 1205), који се маскира у низу наратива о туробној судбини становника Проклете авлије (Кордић 1992: 1203). Можда и најпознатију формулацију овог проблема пружио је Александар Јерков у студији „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*: смисао Андрићеве поетике“ (Јерков 1999). У наративу *Проклете авлије* се, Јерковљевим речима, „истина романа и истина човекове смртности стапају у једно“ (Јерков 1999: 229). Мисао о смрти, која се не може преточити у речи, постаје нека врста скривене онтолошке суштине Андрићевог кратког романа:

Смрт је нешто с ону страну свега што се може именовати и испричати. И то се не може казати, као што вели младић на почетку приче: то да после свега остаје само смрт. Зато је роман више од естетике и поетике, роман је књижевни сусрет човека и целине битка. Овде се, наравно, може призвати у помоћ дуга историја филозофског мишљења која стоји пред истим проблемом од Сократа до Хајдегера, од избора смрти до егзистенцијалне окренутости ка смрти, али роман је убедљивији и симболички моћнији од највредније филозофске мисли и традиције мишљења. (Јерков 1999: 228)

---

<sup>360</sup> Ауторски приповедач, сетимо се, наглашава како представници победничког живота «[н]ису (...) лепи» (Проклета авлија, 10).

Тумачи *Проклете авлије* убрзо су „призвали у помоћ“ Мартина Хајдегера. У опсежној студији о паралелама између Андрићевих романа и Хајдегерове филозофске мисли, Тасовац ставља акценат на „необичан књижевни амбијент *oppositum*-а, у коме се одсуство понекад чини ‘присутнијим’ од присуства, у коме тишина, као негација језика, игра пресудну улогу (...) и у коме се човек конституише пре свега као негативно биће“ (Тасовац 2000: 167). Генеза *Проклете авлије* обележена драстичним скраћењима и изостављањима текста (Тасовац 2000: 180), празнине у приповедању попут неисказиве лепоте фра Петровог причања или ћутања младића поред прозора (Тасовац 2000: 183– 184), начин заснивања Ђамиловог „идентитет[а] без идентитета“ (Тасовац 2000: 194) и тишина смрти на завршетку романа заједно „доводе неизрециво до ивице израза“ (Тасовац 2000: 216). Андрићевим романом управља хајдегеријанска „свест о томе да је Da-sein, заправо, нико и ништа“ (Тасовац 2000: 194).

Ивана Башић скренула је пажњу на „уочљив[е] аналогиј[е] између приповедне структуре *Проклете авлије* и Хајдегерових ставова из *Битка и времена* о аутентичним модусима егзистенције, повезаним са аутентичним говором“ (Башић 2012: 42). Већина ликова *Проклете авлије*, речима Башићеве, „управо услед своје одвојености од истинског битка, (...) не могу да допру до сопственог говора“ (Башић 2012: 55). Рекло би се да је аутентична егзистенција подарена барем јунацима који се читаоцу обраћају директним говором попут Ђамила и фра Петра (Башић 2012: 45–46), али Башићева убрзо коригује такво становиште. Гласови јунака *Проклете авлије* утапају се у наративу ауторског приповедача, који битак упорно претвара у причу о битку, поузданост у неизвесност, а стварност у фикцију (Башић 2012: 47–51). С престанком приповедања на крају романа, доводи се у питање трајност приче и извесност самог постојања: „Поступком приче у причи ствара се осећај лебдења између стварности и фикције, а свест о смрти доводи се у везу са свешћу о *фиктивности самог постојања*.“ (Башић 2012: 51 – курзив је наш). Пошавши од опробане тезе да се у средишту *Проклете авлије* „налази проблем казивања и слушања као *примања безгласног говора битка*“ (Башић 2012: 42), Башићева постепено стиже до целовитог погледа на онтологију Андрићевог

кратког романа.<sup>361</sup> Тумачење Башићеве у основи се колеба између хајдегеријанског и постструктуралистичког приступа, ког Тасовац изричито одбацује.<sup>362</sup>

Драган Бошковић одлучује се за постструктуралистичку методологију да би објаснио „нек[у] врст[у] присуства одсутног, одсуства присутног“ знака у идентитету јунака *Проклете авлије* (Бошковић 2010: 50). Бошковић се ослања на Деридине и Лаканове теорије о испражњености и итерабилности субјекта јер Другом у Андрићевом роману „увек претходи опет неко Друго, оно је једна трансмисија, уцепљење, пукотина и меланхолија“ (Бошковић 2010: 53). Бошковић такође наговештава могућност примене постструктуралистичких теорија на најдубља онтолошка питања *Проклете авлије*. Непрекидно удвајање и губљење идентитета јунака попут Ћамила у митским дубинама према Бошковићу представља сигнал „нечега што је одавно ‘полудело’ у *бићу света*“ (Бошковић 2010: 55 – курзив је наш).

Поређење Андрићеве *Проклете авлије* са Хајдегеровим или Деридиним онтолошким погледима може разјаснити бројна недоречена места у роману, иако се тешко да одржати из филолошке перспективе.<sup>363</sup> Тасовац подсећа како „не постоје чврсти докази да је Андрић икада читао Хајдегера“ (Тасовац 2000: 173–174), док сам датум објављивања Андрићевог кратког романа претходи настанку Деридиних или Лаканових текстова. Интересантна у том контексту може бити алузија на Киркегорову књигу *Болест на смрт* из Јерковљевог есеја „Од себе се не да оздравити. Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића“ из 2014. године (Јерков 2014). Да би објаснио Ћамилово „[о]дрицање од живота“ (Јерков 2014: 37), Јерков не посеже ни за Хајдегером, ни за Деридом, ни за Лаканом, већ за Киркегором: „Јер, *од себе се не може оздравити*, како то у једном великом кратком роману, и у једној великој краткој причи пишу Андрић и Павић. И не треба оздравити, ово је *болест на смрт* како је то још дивни Киркегор рекао, али је за

---

<sup>361</sup> Кермауер је у сличном духу писао како је у *Проклеtoj авлији* „живот само привид, само прича, само приповетка, док је истина смрт“ (Кермауер 1979: 605).

<sup>362</sup> Тасовац бира Хајдегера наспрам Дериде јер сматра да се у Андрићевој прози „не ради (...) о деконструкцији присуства“, него о потврди „присуства одсуства“ (Тасовац 2000: 176).

<sup>363</sup> Ћамилову „саприпадност“ са Џем-султаном тумачили смо уз помоћ Хајдегерових предавања из педесетих година, „Ствар“ (“Das Ding”) и „Начело идентитета“ (“Der Satz der Identität”). Чувено Ћамилово признање „Ја сам то!“ (Проклета авлија, 100) упућује на хајдегеријанску *разлику* између Ја и То у самој основи *идентитета* Џем-Ћамила. Нужност превладавања те разлике не мора означавати одсуство идентитета или изгубљеност, већ динамичан процес стицања сопства (Вранеш 2011: 127–131).

разлику од нас умео и да умре од своје мисли.“ (Јерков 2014: 51) На Киркегорову болест на смрт алудира се још једном, на самом завршетку Јерковљевог лирски интонираног есеја: „То је болест на живот, драги мој Киркегоре, прилог једној великој теорији узалудности и једним очима којих одавно више нема“ (Јерков 2014: 52). Могућу везу између Ћамиловог (и приповедачевог) *taedium vitae* и Киркегорове болести на смрт треба подробније размотрити из културолошке, филолошке и херменеутичке перспективе.

Фраза *taedium vitae* потиче из старог Рима (Thompson 1911: 1) и представља неку врсту претече концепта *меланхолије* (Старобински 2006–2007: 13), па и модерног осећања *dosade* (McDonald 2009: 61–62).<sup>364</sup> Сама синтагма први пут је забележена у делу Аула Гелија (Aullus Gellius), римског писца и граматичара из II века нове ере (Thompson 1911: 1). Писац *Атичких ноћи* дотакао се, између осталих тема, вредности заклетве у старом Риму (*Noctes Atticae*, VI, 16). Гелије, по узору на Корнелија Непота (Cornelius Nepos), описује како је после битке код Кане Ханибал заробио десет римских војника. Заробљеници су пуштени под заклетвом да ће се, уколико Рим одбије да за њих плати откуп, вратити у Ханибалов табор. Пошто откуп није одобрен, осам заробљеника се вратило Ханибалу, а „они који се нису вратили били су толико омражени да су, осетивши *taedium vitae*, починили самоубиство“ (Thompson 1911: 1).<sup>365</sup> Цицерон, Вергилије и Лукреције још у I веку пре нове ере пишу о осећању засићености животом и узалудности трагања за новим сензацијама (Thompson 1911: 1–2), док историчари попут Тацита сведоче о бројним самоубиствима Римљана почетком новог миленијума (Thompson 1911: 2). Римски стоици из I и II века нове ере попут Сенеке и Марка Аурелија величали су смрт и препоручивали самоубиство у случају незадовољства животом (Thompson 1911: 2–3).<sup>366</sup> Надгробни римски записи и натписи често, на трагу великих римских писаца,

---

<sup>364</sup> МекДоналду се „модерна досада чини ближом старом римском *taedium vitae* него акедији“ (McDonald 2009: 61–62). У оригиналу: „modern boredom seems closer to the ancient Roman *taedium vitae* than to *acedia*“. Старобински, с друге стране, укључује *taedium vitae* у своју *Историју лечења меланхолије* (Старобински 2006–2007: 13).

<sup>365</sup> Гелије преузима своју приповест из V књиге изгубљене *Exemplorum libri* Корнелија Непота (Cornelius Nepos): “eos tamen qui ad Hannibalem non redissent usque adeo instabiles invisosque fuisse ut *taedium vitae* seperint necemque sibi consciverint” (Thompson 1911: 1).

<sup>366</sup> Упоредити V књигу списа *Самом себи* Марка Аурелија, одељак 29: „Још на овом свету можеш да живиш онако како би после смрти живео на оном свету. Кад би ти људи то онемогућили, онда би заиста морао напустити живот, али би исто тако морао сачувати убеђење да то није никакво зло. Кад се дими, ја излазим из собе.“ (Аурелије Антонин 1998: 71) У XXVI писму Луцилију Сенека пише „о старости и о смрти као сведочанству праве мудрости“ (Seneca 1986: 89).

тумаче живот као заморан рад, од кога се покојник може одморити тек у смрти (Thompson 1911: 19). Смрт ослобађа покојнике бриге и бола живљења (Thompson 1911: 35–41), премда не треба заборавити да се у старом Риму ипак претежно неговао „здрав“ однос према животу (Thompson 1911: 3–4).

Андрић употребљава појам *taedium vitae* у измењеном културолошком и конфесионалном контексту манастирског живота у Босни крајем XVIII века. Слободанка Пековић вероватно из тог разлога *taedium vitae* имплицитно изједначава са „католичк[им] осећање[м] за испаштањем греха“ (Пековић 1994: 55). Јунаци Андрићевих приповедака и романа сопствено постојање често сматрају за грех, проклетство или кривицу, „тако да им живот изгледа дуг и болан, а смрт пожељна“ (Пековић 1994: 56). Андрићева употреба римског појма *taedium vitae* може повремено подсетити на средњовековни концепт *dosade/anamije* или *меланхолије* под именом *акедије* – *acedia* или *accidia* (Svendsen 2005: 49; Захарија 2006–2007: 212).<sup>367</sup> Средњовековни теолози сматрали су акедију за „нарочито тежак грех јер су сви други грехови из ње поникли“ (Svendsen 2005: 49).<sup>368</sup> Према Јоханесу Касијану (Johannes Cassian), средњовековном теологу на прелазу из IV у V век, акедија је представљала „монашку подврсту туге“, тојест „дијаметралну супротност радости коју би појединац морао осећати према Богу и његовим делима“ (Svendsen 2005: 51).<sup>369</sup> У седмом певању Дантеовог *Пакла*, појединци захваћени акедијом обраћају се песнику са дна мочварних вода Стикса: „Тужни бијасмо у слави/ сунчаних дана и слаткога зрака,/ јер наше срце дим лијености [*accidioso fummo*] зави“ (Пакао VII, 121–123; Svendsen 2005: 51).<sup>370</sup> Фра Петар у духу средњовековне теолошке традиције опомиње младића, који не уме да се радује лепоти стамболске зоре и божијег дела, да „не *гријеши* душе“ (Проклета авлија, 113

---

<sup>367</sup> Свендсен препознаје у акедији „пре-модерну досаду“ (Svendsen 2005: 49). У оригиналу: „pre-modern boredom“. Захарија, с друге стране, акедију доводи у везу са меланхолијом: „Симптоми болести које изазива акедија и оне коју ствара меланхолија били су готово истоветни, и зачуђени смо што у средњем веку наилазимо на два различита термина која објашњавају исту ствар.“ (Захарија 2006–2007: 212)

<sup>368</sup> У оригиналу: „*acedia* was considered [in medieval theology] a particularly grievous sin, since all other sins sprang from it.“

<sup>369</sup> У оригиналу: „hermitic sub-species of common sadness“; „*Acedia* is the diametric opposite of the joy one ought to feel towards God and his works.“

<sup>370</sup> У оригиналу: „*Tristi fummo/ ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,/ portando dentro accidioso fummo*“ (Inf. VII, 121–123).

– курзив је наш). Фра Петар стога теши меланхоличног младића лепотом зоре и динамиком животних циклуса.<sup>371</sup>

У тринаестом поглављу књиге *Поезија и стварност (Dichtung und Wahrheit)* Гете на сличан начин разматра психолошке симптоме и терапију „одвратности према животу“ (Гете 2006: 562). Немачким изразом “Ekel vor dem Leben” (Goethe 1903: 403) Гете преводи познату латинску фразу *taedium vitae*, на коју наилазимо у концепту поглавља: „*Taedium vitae*. Вертерство. Тешко бреме живота. Периодично се понавља.“ (Müller 1980: 169)<sup>372</sup> Одбијање учешћа у природним циклусима, према Гетеу, поуздан је знак „одвратности према животу“. Заузврат, „покретне силе земаљског живота“, попут смене „дана и ноћи, годишњих доба, бехара и плодова“, једине могу излечити човека од овог „највећег зла“ и „најтеже болести“:

Она *одвратност према животу* има своје физичке и своје моралне узроке. Препустићемо лекару да испитује оне прве, а моралисти ове друге, и при довољно обрађеној материји узећемо у обзир само главну тачку где се она појава најјасније изражава. Свако животно уживање засновано је на правилном понављању спољних ствари. *Смењивање дана и ноћи*, годишњих доба, бехара и плодова, и све што нам се јавља из епохе у епоху да бисмо могли у њему да уживамо, то су праве *покретне силе земаљског живота*. Уколико смо отворенији за те ужитке, утолико се осећамо срећнији; али ако нам се те појаве у својим разним облицима јаве у јачој или слабијој мери и ми у њима не учествујемо, и ако не примимо те љупке понуде, онда настаје *највеће зло, најтежа болест*, и човек гледа на *живот* као на *одвратан терет*.“ (Гете 2006: 562 – курзив је наш)<sup>373</sup>

Онтолошко значење Тамилове „болести“ подудара се са чувеном дефиницијом *очајања* из позног Киркегоровог дела *Болест на смрт*, премда

---

<sup>371</sup> Фра Петар поздравља и бодри младића изласком сунца: „*Свануло*, Тамил ефендија. Хеј!“ (Проклета авлија, 113). „Док год има мрака, биће и сванућа“, те ће, истом логиком, и младић оздравити од своје болести: „оздравићеш ти од те твоје болести“ (Проклета авлија, 113).

<sup>372</sup> У оригиналу: „*Taedium vitae*. Wertherianism. Düstere Lebenslast. Periodisch wiederkehrend.“

<sup>373</sup> У оригиналу: „Jener Ekel vor dem Leben hat seine physischen und seine sittlichen Ursachen, jene wollen wir dem Arzt, diese dem Moralisten zu erforschen überlassen und, bei einer so oft durchgearbeiteten Materie, nur den Hauptpunkt beachten, wo sich jene Erscheinung am deutlichsten ausspricht. Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte, und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns; wälzt sich aber die Verschiedenheit dieser Erscheinungen vor uns auf und nieder, ohne daß wir daran teilnehmen, sind wir gegen so holde Anerbietungen unempfänglich, dann tritt das größte Übel, die schwerste Krankheit ein: man betrachtet das Leben als eine ekelhafte Last.“ (Goethe 1903: 403)

Ћамилова меланхолија није религиозне природе. „[О]двратност према животу“ из Андрићеве *Проклете авлије* (Проклета авлија, 113) има корене у оном осећању „kierkegaardskog страха и тјескобе“ из есеја о Матошу, које младог писца такође доводи до „*гађења да се живити не мили*“ (Уметник, 213 – курзив је наш). Андрић је прешао дуг пут од сентименталног *гађења* бечког студента *да се живити не мили* до филозофски прегнантне *одвратности према животу* из педесетих година, која представља неизлечиву болест сопства. Писац се у међувремену ослободио сувишних емоција, али се није могао (или желео) лишити лектире из младости.

Киркегорову књигу *Болест на смрт* Андрић је могао читати у немачком преводу, у Дидериховом издању дела данског филозофа из 1911. године (*Die Krankheit zum Tode*). Киркегор већ у уводу разликује хришћанина од „природног човека“, који није у стању да схвати мистериозну *болест на смрт*, тојест очајање ужасније од смрти (*Болест на смрт*, 10; *Die Krankheit zum Tode*, 5–7). Властито „ја“ хришћанина је „свесна синтеза коначности и бесконачности (...) чији је задатак да постане оно само (собом), што се може остварити само односом према богу“ (*Болест на смрт*, 23).<sup>374</sup> Хришћанин, попут болесника који је вечито на самрти, проводи живот у очајању зато што нема снаге ни могућности да буде то што је. Киркегорово очајање представља „резултат *онтолошке структуре човека*, која га нагони да успостави однос са чистим Бићем, а да сам није то Биће“ (Wyschogrod 1954: 84 – курзив је наш).<sup>375</sup> Човек се не може ослободити ове болести јер је очајан по природи, а „од себе се“, Андрићевим речима, „не може оздравити“ (*Проклета авлија*, 113):

Тако је *очајање*, та *болест властитог ја*, болест на смрт. Очајник је смртно болестан. То су у једном сасвим другачијем смислу, него што се то односи на неку болест, најплеменитији делови које је болест напала; а ипак очајник не може од тога умрети. Смрт овде није крај болести, него је смрт крај у једном току који се не довршава. *Не можемо се*

---

<sup>374</sup> У оригиналу: „Das Selbst ist die bewußte Synthese von Unendlichkeit und Endlichkeit, die sich zu sich selbst verhält, deren Aufgabe ist, man selbst zu werden, was nur durch das Verhältnis zu Gott sich geschehen kann.“ (*Die Krankheit zum Tode*, 26).

<sup>375</sup> У оригиналу: „forms of despair, are a result of the ontological structure of man – that he has to establish a relationship with pure Being without being it“.

*ослободити те болести*, чак ни смрћу, јер је овде болест са својом патњом – и смрћу, управо то да се не може умрети. (Болест на смрт, 17 – курзив је наш)<sup>376</sup>

Нагон смрти представља услов живота и идентитета, па и основни показатељ витештва бројних Киркегорових јунака. Спис *Болест на смрт* заправо, са готово схоластичком педантношћу, систематизује облике витешке меланхолије из дела *Или-или* и *Страх и дрхтање* (Mooney 1991: 49; Hannay 1998: 330). Киркегоров витез бесконачне резигнације „осећа како му отровни сок [љубави] прожима сваку кап крви – јер овај тренутак јесте живот и смрт“ (Страх и дрхтање, 193–194).<sup>377</sup> Антигона попут Еламинонде „носи своју тајну у срцу као стрелу коју је живот забијао све дубље и дубље, а да јој није одузео живот, јер, док јој се она налази у срцу, Антигона може живети, али мора умрети у тренутку када се та стрела извади“ (Или-или, 157).<sup>378</sup> Елвира се попут средњовековне госпе храни тугом за Дон Жуаном, али није сигурна да ли ће јој тих неколико „залогаја“ бити довољно да преживи сутрашњи дан (Или-или, 192).<sup>379</sup> Најнесрећнијег „туга (...) одржава у животу“ (прев. Б. В.),<sup>380</sup> док припадници витешког реда Симпаранекроменоа познају гору несрећу од смрти – „пре и изнад свега осталог – морати живети“ (Или-или, 207).<sup>381</sup> Јунаци Киркегорових књига *Или-или* и *Страх и дрхтање* поседују исто оно очајно властито „ја“, које у *Болести на смрт* себе лута у потрази за собом попут витеза:

---

<sup>376</sup> У оригиналу: „So ist *Verzweiflung*, diese Krankheit im Selbst, die Krankheit zum Tode. Der Verzweifelte ist todkrank. In ganz anderer Weise, als man es sonst von einer Krankheit sagen kann, hat die Krankheit die edelsten Teile angegriffen, und doch kann er nicht sterben. Der Tod ist nicht das Letzte der Krankheit, sondern der Tod ist fortwährend das Letzte. Von dieser Krankheit durch den Tod gerettet zu werden ist eine Unmöglichkeit, denn die Krankheit und ihre Qual / und der Tod ist gerade, daß man nicht sterben kann.“ (Die Krankheit zum Tode, 18).

<sup>377</sup> У немачком изворнику, витезова душа је „feierlich wie die Seele dessen, der den *Giftbecher* geleert hat und *spürt*, wie der *Trunk* jeden *Blutstropfen* durchdringt / denn dieser Augenblick ist *Leben und Tod*“ (Furcht und Zittern, 36 – курзив је наш)

<sup>378</sup> У оригиналу: „So trägt unsere Antigone ihr Geheimnis im Herzen wie einen Pfeil, den das Leben immer tiefer und tiefer hineingebohrt hat, ohne ihr das Leben zu nehmen: solange er im Herzen sitzt, kann sie lieben; in dem Augenblick dagegen, da er herausgezogen wird, muß sie sterben.“ (Entweder-oder, 149)

<sup>379</sup> Српски превод говори о „кори хлеба“ (Или-или, 192). У немачком изворнику помињу се залагаји: „ein paar Bissen“ (Entweder-oder, 185).

<sup>380</sup> У српском преводу „јад и патња одржавају у животу, и јад и патња прате у гроб“ (Или-или, 206). У немачком изворнику: „den [der Unglücklichste] *das Leid* durchs Leben jagt, *im Leben hält*“ (Entweder-oder, 199 – курзив је наш).

<sup>381</sup> У оригиналу: „wir [*Συμπαρανεκρόμενοι*] kennen schlimmeres Unglück, wir kennen vor allem das Unglück / zu leben“ (Entweder-oder, 200).



Као што се често у бајкама или у народној кажи прича о *витезу*, који је изненада угледао неку ретку птицу, и стално је јури, при чему му на почетку изгледа као да јој се сасвим примакао – но тада та птица одлеће, док се не спусти ноћ и витез се потпуно удаљи од својих, лутајући у пустињи у којој се сада нашао (Болест на смрт, 29 – курзив је наш).<sup>382</sup>

Став ауторског приповедача *Проклете авлије* према смрти може се наслутити на завршетку романа:

И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака. Нема више ни приче ни причања. Као да нема ни света због којег вреди гледати, ходати и дисати. Нема Стамбола ни Проклете авлије. Нема ни младића из Смирне који је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Џем. Ни једног Хаима. Ни црне Акре. Ни људских зала, ни наде и отпора који их увек прате. Ничег нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу. (Проклета авлија, 118)

Не знамо да ли приповедач дели мисли младића поред прозора, ког су „за тренутак занела сећања на причу и осенила мисао о смрти“ (Проклета авлија, 118 – курзив је наш).<sup>383</sup> Са извесношћу се може тврдити само да приповедач не налази утеху у пописивачима фра Петрове имовине, чији гласови „најпре слабо па онда живље“ допиру из суседне собе (Проклета авлија, 118 – курзив је наш).<sup>384</sup> Епилог Андрићевог романа не слави победу свакодневног „живота који иде својим путем, за својим потребама“ (Проклета авлија, 10), колико оплакује пораз једне епохе духовног витештва и живописних путовања. Повратак у тврду стварност истовремено ставља тачку на „прич[у] и причањ[е]“, па и на дугогодишње

---

<sup>382</sup> У немачком изворнику: „In Märchen und Sagen erzählt man oft von einem *Ritter*, der plötzlich einen seltenen Vogel erblickt, hinter dem er immerzu herläuft, da es anfangs so aussieht, als wäre er ihm ganz nahe / aber dann fliegt der Vogel wieder weiter, bis es darüber Nacht wird und der Mann von den Seinen weggekommen ist und den Weg in der Einöde, wo er sich nun befindet, nicht finden kann.“ (Die Krankheit zum Tode, 34 – курзив је наш)

<sup>383</sup> Младић се занео у мисао о смрти „само за тренутак“ (Проклета авлија, 119 – курзив је наш), да би се убрзо потом зачули гласови живота из суседне собе. Приповедач на први поглед релативизује значај младићевог *тренутног* расположења, али то још увек не говори ништа о приповедачевом ставу према питању смрти.

<sup>384</sup> Не треба заборавити да се у прологу романа приповедач негативно односи према представницима „победничког живота“, који га подсећају на отимаче (Проклета авлија, 10–11).

Андрићеве покушаје да напише велики роман о принцу Џему. Приповедач се очито налази на раскрсници двају начина живота и приповедања.

*Проклета авлија* представља „камен темељац позног модернизма у српској прози педесетих година“ (Јерков 1999: 212) пре свега по томе што је искуство модернизма сучелила са тенденцијама постмодерне. Роман у коме се „[и]стина о људској природи и потреби да се схвати и осмисли сопствени живот укршта (...) са истином романа и потребом да се романескна целина поетички оправда“ (Јерков 1999: 212) изборио се за преломно место у књижевној историји метапоетским и приповедним елементима. Књижевна репрезентација одсутне/непредстављиве мисли о смрти, криза ауторског приповедача и преиспитивање статуса приповедне истине угрозиле су у *Проклеtoj авлији* простор интима модерног јунака (Јерков 1999: 212). Речима Драгана Бошковића, Андрићева *Проклета авлија* је „судбином јунака као смислом историје“ антиципирала Пекићев роман *Како упокојити вампира* (Бошковић 2010: 48), „смислом непредстављивог и неиспричаног“ и конструкцијом „приче као пописа мртвих ствари“ Кишов *Пешчаник* (Бошковић 2010: 48, 65), а „модернистичк[ом] слик[ом] смрти без знака, бескрајног означеног без означитеља“ *Гробницу за Бориса Давидовича* и *Роман о Лондону* Црњанског (Бошковић 2010: 65). Слика завејаног гробља с почетка Андрићевог романа у тумачењу Слободана Владушића постаје парабола „пантекстуализма, односно стања једнаке вредности свих нарација, свих текстова“, које у постмодерном добу прети ишчезавањем смисла и вештине приповедања (Владушић 2010: 165–166).

Наратив *Проклете авлије*, према Владушићу, осцилира „између усменог приповедања и (победничког) романа“ (Владушић 2010: 162). Фрагментарно и испретурано фра Петрово приповедање на самрти (*Проклета авлија*, 12–13) представља „својеврсн[у] поетичк[у] слутњ[у] *постмодерног* приповедања и оних *постмодерних* аутора који су добро разумели да отварање простора за приповедање након модернистичке смрти приповедача и приче, подразумева и ослобађање стега приче, али и читања од инстанци почетка и краја приче/читања“ (Владушић 2010: 168 – курзив је наш). Владушић пореди „поетик[у] фра Петровог усменог приповедања“ са *Хазарским речником* Милорада Павића и Борхесовом *Књигом од песка* (Владушић 2010: 168). С друге стране, пописивачи фра Петрове заоставштине забављени су расправом о именима „из романа“ (*Проклета авлија*, 10;

Владушић 2010: 160). Фра Мијо и фра Растислав оличавају у Владушићевој интерпретацији „победоносну романескност чија победа није лепа“ (Владушић 2010: 163), већ доводи до постмодерне униформизације и дехијерархизације приче (Владушић 2010: 166). До краја студије није сасвим јасно да ли наговештаје постмодернизма треба тражити у техници победничког романа или у међу поражене усмености. Владушић с правом наглашава амбивалентан однос приповедача *Проклете авлије* према поетичким иновацијама из педесетих и шездесетих година. Андрић слуги, али не развија постмодерне импликације фра Петровог усменог приповедања и критикује жанр романа у име метафизике присуства, коју су постмодерни теоретичари попут Дериде одбацили (Владушић 2010: 164).

Андрић се у својој метапоетичкој фази, која почиње са *Проклетом авлијом*, фокусира на *лепоту приповедања* (Ђорђевић 2011: 223). Ђорђевићевим речима, таква поетичка промена је „знатна, макар и не била сасвим радикална, јер подразумева, ако не прелазак са миметичке на немиметичку естетику, какву ће, на пример, демонстрирати теоретичари и писци *постмодернизма*, а оно бар премештање тежишта са предмета који се описује на приповедање и уметнички ефекат, то јест, на естетску димензију, на лепоту“ (Ђорђевић 2011: 222 – курзив је наш). Слична поетичка амбивалентност може се препознати у начину на који Андрић обрађује проблем историје. *Проклета авлија* се, сматра Алексић, „на тематско-мотивском плану може читати као историјски роман, док по својој идеологији представља метапрозни дискурс о механизмима историје“ (Алексић 2012: 103). Релативизовањем границе између историје и фикције (Алексић 2012: 89), истицањем непоузданости и фрагментарности историјског наратива (Алексић 2012: 92–93), поистовећивањем „‘историчара’ са историјским јунаком“ (Алексић 2012: 96) и приказивањем политичке субверзивности историје (Алексић 2012: 97–98), *Проклета авлија* „антиципира *постмодернистички* историјски роман“ (Алексић 2012: 99 – курзив је наш). Начин на који се различити наративи или топови уланчавају, прожимају или организују у роману Тошовић је сагледао из угла постмодерне електронске књижевности. Андрићев кратки роман је, према Тошовићу, „најближи томе да се назове првим југословенским послеријатним књижевним offline хипертекстом“ (Тошовић 2015b: 71), будући да постоји „одређена

доза подударности у обликовању хипертекстуалности *Проклете авлије* и *Хазарског речника*“ (Тошовић 2015b: 72).

Савремени став о граничном књижевноисторијском и поетичком положају *Проклете авлије* проистекао је из дуге традиције тумачења приповедних одлика Андрићевог кратког романа. Тумачи „постмодерних“ елемената *Проклете авлије* били су више заинтересовани за наративну кавгу између „победонос[е] романескност[и]“ (Владушић 2010: 163) и смрти приповедања, него за однос „победничког живота“ (Проклета авлија, 10) и „прост[е] чињениц[е] да се умире и одлази под земљу“ (Проклета авлија, 118). Ретке, иако проницљиве алузије на Андрићев „постмодеран“ однос према онтолошким питањима до данас су остале на маргинама рецепције *Проклете авлије*.

Представници „победничког живота који иде својим путем, за својим потребама“ (Проклета авлија, 10) из пролога *Проклете авлије* и „проста чињеница да се умире и одлази под земљу“ (Проклета авлија, 118) из епилога представљају две различите стране истог погледа на свет. У питању је, речима Александра Јеркова, „најдубљи израз једне посебне врсте нихилизма“ (Јерков 1999: 225 – курсив је наш). Нихилизам писца *Проклете авлије* се „не заклања ни иза песимизма, попут Шопенхауеровог, нити иза неке нове објаве, попут Ничеовог, већ је једно дубоко и ван сваке сумње стављено сазнање о смрти као потпуном и коначном крају“ (Јерков 1999: 225). Мисао о смрти са завршетка Андрићевог романа формулише једно „Ништа које је равно само себи, Ништа које није претекст за нешто друго, већ Ништа остављено да само по себи буде једино што Ништа и може бити“ (Јерков 1999: 225). Нихилизам „посебне врсте“ подједнако се може односити на фактичност смрти и на фактичност живота, која за модернистичког аутора попут Андрића означава само „бесмисао опстанка с ове стране смрти“ (Бошковић 2010: 65). Андрићев победнички живот не руководи се вишим циљевима од сопственог опстанка, него иде „својим путем“ и „за својим потребама“ (Проклета авлија, 10 – курсив је наш). Живот, према приповедачу *Проклете авлије*, не представља ништа више од „прост[е] чињениц[е]“ да се неко време живи, а потом „умири и одлази под земљу“ (Проклета авлија, 118 – курсив је наш). Појава ове „посебне врсте нихилизма“ (Јерков 1999: 225) у Андрићевој *Проклетој авлији* наговештава промене у филозофској и књижевној мисли друге половине двадесетог

века. Свет се од великих идеја Шопенхауера и Ничеа полако окретао ка фактичности и контингентности постојања у постмодерном добу. Андрић је наслутио победу *постмодерног битка* над великим циљевима модерности, премда ту победу није прижељкивао нити одобравао.

Главни јунак *Проклете авлије* се у модернистичком духу из садашњости повлачи у прошлост, из стварности у идеале, из живота у меланхолију. Тамил представља фигуру модернистичког отпора и узалудности опирања баналности постојања, која односи коначну победу. Андрићев *победнички живот* није оличен само у равнодушним пописивачима фра Петрове имовине, него и у свим оним јунацима ситним духом (Проклета авлија, 58), ћаловима (Проклета авлија, 62), глупим чиновницима (Проклета авлија, 64) и царским полицајцима „без душе и памети“ (Проклета авлија, 103 – курзив је наш), који су заслужни за крвав и баналан епилог младићеве судбине. Једног од највећих Андрићевих губитника су након испитивања „изнели на један од капицика Проклете авлије“ из собе коју су „после морали да перу (...) од крвавих трагова“ (Проклета авлија, 101). Тамилу је „[у] својој *тупој* и кратковидој ревности“ главе дошао полицајац и чиновник, који је у одсудном тренутку положио шаку на младићево раме, а „младић га је, огорчен и *згађен* ваљда том увредљивом интимношћу, оштро одгурнуо“ (Проклета авлија, 100 – курзив је наш). Младић из Смирне осећа гађење или, боље рећи, *одвратност према животу*, који се на завршетку романа оглашава *тупим* звуком бесмисла и *тврдим* гласом чињеница. Младића поред прозора из мисли о смрти буде „гласови из суседне собе, неједнак звук металних предмета што *тупо* падају на гомилу и *тврди* глас фра-Мије Јосића“ (Проклета авлија, 119 – курзив је наш).

Тамилове историјске студије, које несрећног младића постепено одвајају од живота, у великој мери проистичу из Андрићевог занимања за „време витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78) из двадесетих и тридесетих година прошлог века. Имагинација развијеног и позног средњег века оставила је дубоког трага на важним изворима *Проклете авлије*, од раних песама у прози писаних под Киркегоровим утицајем до фрањевачког и тамничког циклуса Андрићевих приповедака, па и на роману попут *Травничке хронике*. Традиција развијеног и позног средњег века помаља се на ободима Андрићевих есеја, у мало познатим преводима, неистраженим алузијама и напуштеним пројектима, који откривају

субверзивну улогу „време[на] витештва и трубадурства“ (Историја и легенда, 78) у конституисању Андрићеве модернистичке (ауто)поетике. Обриси витешког идеала јављали су се, попут скривених темеља једне епохе, у најсавременијим Андрићевим модернистичким делима, од збирке песама у прози *Ex Ponto* и циклуса приповедака о Томи Галусу до романа *Травничка хроника* или кратког романа *Проклета авлија*, све док нису устукнули пред *тупом* и *тврдом* стварношћу победничке свакодневице.

## ТУЖНИ ТРИСТАН

Господин Сам, тужни Тристан (Башта, пепео, 149)

Данило Киш је у светској књижевној јавности постао и остао познат као писац који „[г]аји сумњу у владајуће идеологије и принчеве“ (Живот, литература, 95). Тако барем гласи први од преко стотину „Савета младом писцу“, које је Киш 1984. године прочитао учесницима међународног скупа *Писац и власт* у Атини. Киш у своме излагању разматра проблематичан положај аутора у савременом друштву, обележен бројним апоријама, привидним недоследностима и, пре свега, учесталим алузијама на припаднике европског и руског племићког сталежа. Један за другим нижу се у Кишовом говору анахрони савети о пишчевом односу према *принчевима* или *бољарима* (*бояре*), који у складу са темом скупа постају алегорија власти. Млади писац мора се, према Кишовим саветима, држати „подаље од принчева“ и бити „једнако горд према принчевима и према гомили“ (Живот, литература, 95). Награде које му принчеви додељују треба да прима са опортуним цинизмом, тојест „с равнодушношћу, али [да] ништа не чини да их заслужи[ш]“ (Живот, литература, 97). Млади писац не сме бити „сервилан, јер ће [га] принчеви узети за вратара“, али ни „надуven, јер ће[ш] личити на вратаре принчева“ (Живот, литература, 97). Мора бити свестан ироничног несклада између симболичког и реалног значаја књижевног заната – пишчев „сонет вреди више од говора политичара и принчева“, али у исто време „не значи ништа спрам реторике политичара и принчева“ (Живот, литература, 97). У тешким друштвеним околностима, млади писац мора очувати своје достојанство и независност. Он не сме бити „уз власт и принчеве“ јер је „изнад њих“ (Живот, литература, 98), не сме бити „комедијант, јер су бољари навикли да их забављају“ (Живот, литература, 98) и не сме дозволити да га увере да је „нико и ништа: видео си већ да се бољари боје песника“ (Живот, литература, 98). Писац, нарочито на почетку своје књижевне каријере, не треба да „чини услуге принчевима и бољарима“, нити да „тражи услуге од принчева и бољара“ (Живот, литература, 99). Претежно негативан пишчев однос према негдашњим и садашњим представницима власти почива на некој врсти унутрашње сигурности у смисао књижевног позива. Књижевник, парадоксално,

заснива сопствени легитимитет на истим оним вредностима против којих се писац „Савета“ борио: „Имај мирну савест: принчеви те се не тичу, *јер ти си принц*.“ (Живот, литература, 96 – курзив је наш)

Премда се аутор „Савета младом писцу“ посредно идентификује са принцом, пророком и рударом, пажњу критике је из оправданих разлога највише привукла идеја Кишовог *књижевног племства*.<sup>385</sup> Француски писац Ремон Жан (Raymond Jean) слушао је у Атини, према сопственим речима, Кишове савете младом писцу о односу према принчевима „са захвалношћу помешаном на тренутке са изненађењем“ (Жан 1987: 49).<sup>386</sup> Жанов есеј „Принц Данило“ („Le Prince Danilo“), објављен две године касније, несумњиво је инспирисан Кишовим старинским метафорама о положају савременог писца.<sup>387</sup> Ремон Жан „топлим, медитеранским бојама слика пишчеву личност“ (Данојлић 2017: 170), настојећи да открије оног „[принца] Данила другог кова; мог пријатеља Данила Киша“ (Жан 1987: 48).<sup>388</sup> Жан нарочито цени Кишову „стидљивост“ и „учтивост“, неку врсту иронијске дистанце која писца „чува од тога да износи брбљиве трагедије“ (Жан 1987: 49).<sup>389</sup> Киш „[у]право зато и јесте [принц]“ своје врсте – Жановим речима, „[принц] наспрам свих [принчева]“ (Жан 1987: 49).<sup>390</sup> Висока критичка, па и

---

<sup>385</sup> Поређења са пророком и рударом не заузимају једнако значајно место у композицији текста. Аутор се у први мах дистанцира од догматског (пророчког) става и дневно-политичких преокупација ангазоване књижевности (теме радника, рудара, и томе слично). Одмах потом, Киш пореди писање са рударским послом и придаје књижевности једну готово пророчку црту. Упоредити: „Не веруј пророцима, јер ти си пророк.“ (Живот, литература, 96) Такође: „Имај мирну савест, рудари те се не тичу, јер ти си рудар.“ (Живот, литература, 96)

<sup>386</sup> У оригиналу: „J’écoutais ces paroles à Athènes, avec une gratitude mêlée par moments de surprise.“ (Jean 1986: 51)

<sup>387</sup> Гордана Стојковић преводи наслов Жановог есеја синтагмом „Кнез Данило“ (Жан 1987), вероватно у жељи да нагласи Кишову припадност словенском културном подручју. Титулу *кнеза* из српског превода ми ћемо доследно заменити титулом *принца*, како чини и Миливој Сребро (Сребро 2005: 753). На такво решење пре свега нас наводе подударности Жановог есеја са текстом „Савета младом писцу“.

Жанов есеј почиње и завршава алузијама на слушање „Савета младом писцу“ (Jean 1986: 48; Жан 1987: 48), а француски аутор у закључку наводи четири Кишове сентенце: „Гаји сумњу у владајуће идеологије и принчеве.“ (Живот, литература, 95); „Држи се подаље од принчева.“ (Живот, литература, 95); „Не буди сервилан, јер ће те принчеви узети за вратара.“ (Живот, литература, 97); „Не буди надуван, јер ћеш личити на вратаре принчева.“ (Живот, литература, 97). Упоредити: Jean 1986: 51; Жан 1987: 49.

<sup>388</sup> Жан се на самом почетку есеја присећа извесног принца Данила из оперете Франца Лехара и одатле полази у своју потрагу за Кишовим истинским идентитетом. У оригиналу: „je découvre un Prince Danilo d’une autre trempe: mon ami Danilo Kis“ (Jean 1986: 48).

<sup>389</sup> У оригиналу: „Danilo ait mis aujourd’hui, entre lui, et le monde une distance qui le préserve de rendre les tragédies bavardes. C’est sa pudeur et sa politesse.“ (Jean 1986: 51)

<sup>390</sup> У оригиналу: „C’est pourquoi justement il est prince. Prince en face de tous les princes.“ (Jean 1986: 51).



митотворна оцена стваралаштва Данила Киша темељи се, по свему судећи, на уверењу да је духовна независност, коју писац „Савета“ пропагира, одувек била „[принчевска] слобода“ (Жан 1987: 49).<sup>391</sup> Жанов есеј објављен је у првом темату посвећеном српском писцу на француском говорном подручју (Стојановић 2005б: 101) – шездесет и шестом броју часописа *Sud* из 1986. године (Jean 1986), и наредне године преведен на српски језик у темату часописа *Градац* о Данилу Кишу (Жан 1987). Обе околности довољно говоре о значају фигуре „принца Данила“ за инострану и домаћу рецепцију Кишовог лика и дела.

Сличан утицај на српском говорном поднебљу извршио је познати Михизов есеј „Данило Киш: отменост патње“ из 1982. године. Михиз на самом почетку есеја подвлачи како су Кишови родитељи дечаку „дали (...) за живот и обележје име старозаветног *пророка* и црногорског *кнеза*“ (Михајловић-Михиз 1990: 83 – курзив је наш). Писац по позвању, Киш је „постојао и постао *кнез* наше и не само наше књижевности, а остао и остајао *пророк* ‘смисла за истину и веру у *отменост патње*“ (Михајловић-Михиз 1990: 83 – курзив је наш). Михиз у више наврата истиче готово *племениту* или *витешку* природу Кишовог полемичарског и књижевног талента. Кишово „свађалачко копље тираде“ је, попут Дон Кихотовог, „усмерено увек у више *ветрењача* једновремено“ (Михајловић-Михиз 1990: 84 – курзив је наш), а први читалачки сусрет са Кишовим делом Михиза одмах опомиње да се налази „пред писцем *племените ковине*“ (Михајловић-Михиз 1990: 84 – курзив је наш). Француски превод Михизовог чланка из пера Паскал Делпеш објављен је, заједно са Жановим есејем, у темату часописа *Sud* о Данилу Кишу, а српски предложак је прештампан годину дана после Кишове смрти у часопису *Видици* (Михајловић-Михиз 1990). Дobar пример здруженог утицаја Михизовог и Жановог прилога представља наслов некролога Милана Влајчића, „Умро је принц наше и европске књижевности“, у истом броју *Видика* (Влајчић 1990). Миливој Сребро користи се сличном метафориком у наслову студије „Принц Данило’, витез уметности и књижевности, и ‘Њено Височанство’ француска критика“ из 2005. године (Сребро 2005). Миливоје Павловић у најновије време сажима Кишову рецепцију у

---

<sup>391</sup> По слушању Кишових „Савета“ Жан је, према сопственим речима, осетио да *боље дише*: „Да ли је то било зато што смо били на обали Егејског мора? Или зато што је независност увек кнежевска [принчевска]. И увек кнежевска [принчевска] слобода.“ (Жан 1987: 49) У оригиналу: „Etait-ce parce que nous étions au bord de la mer Egée? Ou parce que l’indépendance est toujours *princière*? Et toujours *princière* le liberté.“ (Jean 1986: 51 – курзив је наш)

Француској у поднаслову „Од бродоломника до витеза“ (Павловић 2017: 47). Разлог за ово, углавном пригодно, спајање титуле принца са витешком симболиком не одражава толико ставове књижевних критичара према Кишовом делу, колико околности Кишовог књижевног живота.<sup>392</sup>

Крајем октобра 1986. године, у југословенској амбасади у Паризу, Киш је из руку француског министра културе Жака Ланга примио орден „Витеза уметности и књижевности“ („Chevalier des arts et des lettres“). Киш је ову прилику искористио да, у највишем друштву, свестан почасте која му је указана, проговори о тешкоћама промовисања књижевности „малих“ језика у свету. Пригодни Кишов говор умногоме одражава поетичка начела аутора који уважава фолклорну традицију са префињеном дистанцом европског интелектуалца:

Те наше *chansons de geste*, треба ли рећи, пуне су јунака и *витеза*. Трагајући за именом и смислом почасте која ми је додељена – *Chevalier des arts et des lettres* – нисам могао никако да видим себе као коњаника на коњу зеленку, све док се не сетих једног мени драгог *витеза на славној Росинанти*. То ми је дало не само олакшање, него и оправдање да без зазора носим тај назив што сте ми га, драги Жак Ланг, великодушно доделили. Са тим сазнањем да сте ме увели у *ред донкихотског братства сањара*, ја ову почаст примам са поносом. Јер шта је данашњи писац, јер шта сам ја, до то: *витез-луталица*, вагабонд са маштом без кочница, страстан читалац, човек који, макар по цену да буде смешан, *служи идеалима* праведности.

Захваљујем Вам, дакле, драги Жак Ланг, што сте ме *и званично* увели у *ред лутајућих витезова*, који су живели у *свом изгнанству и свом краљевству* и што сте ми учинили ту част управо данас, у време свеопштег неповерења. (Живот, литература, 120–121 – курзив је наш)

Киш се у неколико дискретних корака окреће од традиције јуначких песама ка идеалима развијеног и позног средњег века. Поред *витеза* из српских јуначких песама, Киш се опредељује за Сервантесовог Дон Кихота, који се без остатка изједначава са фигуром *витеза-луталице*. Киш се, заправо, можда и више него са Сервантесовим јунаком, идентификује са узорним витезовима из Дон Кихотове

---

<sup>392</sup> Титуле *принца* и *бољара* у „Саветима младом писцу“ нису лишене средњовековне симболике, иако су универзалне по значењу. Последњи Кишов савет, штавише, представља цитат Вергилијевих речи из чувене средњовековне Дантеове *Комедије*: „Ven dietro a me, lascia dir le genti“ (Живот, литература, 99). Упоредити: „Хајд за мном, пусти нека људи зборе“ (Чистилиште V, 13). У оригиналу: „Vien dietro a me, e lascia dir le genti“ (Pg. V, 13).

лектире. Судбина изгнанника, која у Кишовом опусу подразумева недвосмислене културолошке и професионалне конотације, тако се симболички поистовећује са *лутајућим витешством*. Рекло би се да ауторове изјаве у обраћању поводом доделе ордена „Витеза уметности и књижевности“ имају снагу аутентичног сведочанства. Спољашње околности једноставно су, према Кишовим речима, „озваничиле“ постојећа пишчева уверења о сопственом позиву. Кишов писац, попут савременог витеза-луталице, „макар по цену да буде смешан, *служи идеалима праведности*“ (Живот, литература, 121 – курзив је наш).

Киш је успоставио везу између витештва развијеног и позног средњег века, платоновског идеализма и позива савременог писца крајем педесетих година. Иако се номинално баве Дон Кихотом, бројне опаске из Кишових раних есеја откривају уобличен став према идеалу витештва из развијеног и позног средњег века. Готово тридесет година пре доделе ордена „Витеза уметности и књижевности“, у есеју „Тријумф смеха“ (1958), Дон Кихот је описан као „екстремни *идеалист*“ (Varia, 135– курзив је наш), „последњи *лутајући витез, сањарски Витез тужног лица*“ (Varia, 136 – курзив је наш). Без обзира на то што је Сервантес желео и успео „да уништи ритерске романе“ (Varia, 144), Дон Кихотовим погледом на свет управљају „*идеје неоплатонизма*“ и „*љубав ритерска*“, по својој природи ближа „*средњовековном схватању*“, него раблезијанском протомодерном становишту (Varia, 138 – курзив је наш). У есеју „У потрази за фантомом“ из 1959. године Киш имплицитно поистовећује позив писца са Дон Кихотовим витешством. Марсел Пруст је, Кишовим речима, остварио „*донкихотски идеал рекреације прошлости*“ (Varia, 379 – курзив је наш). У Дон Кихотовој и Прустовој „*љубав[и] са утварама*“ Киш препознаје „консеквенц[у] једног ширег *платоновског идеализма*“ (Varia, 380). Идеализам Сервантесовог јунака доследно се доводи у везу са светоназором епохе развијеног и позног средњег века. Писац есеја „Судбина романа“ (1959), *Божанствену комедију* и *Дон Кихота* тумачи као епопеје „*ритерско-феудалног друштва*“ (Varia, 201 – курзив је наш), а имена Сервантеса и Дантеа поново налазимо заједно у есеју „Јабуре, Њутн, поезија“ (1960). У краткој напомени Киш истиче како Лукреција, Раблеа и Гетеа можемо „супротставити онима који су се инспирисали *платонизмом и неоплатонизмом*, као *Сервантес и Данте*“ (Varia, 226 – курзив је наш).

Књижевни критичари неретко су се освртали на донкихотске мотиве у Кишовом опусу, иако идеалу Дон Кихотовог *витештва* нису придавали нарочиту пажњу. Владушић је проблем донкихотства пренео на план приповедања. Владушићевим речима, „[о]птика Кишовог приповедача/писца ‘Мансарде’ је донкихотовска“ (Владушић 1997: 95), будући да аутор романа литераризује и гради свет на основу сопствене лектире. Шукало је „донкихотски идеал рекреације прошлости“ (Varia, 379), путем паралеле са Прустовим књижевним поступком, посредно довео у везу са основама Кишове поетике и онтологије (Шукало 1999: 76). Искази из есеја о Прусту могу се, према Шукаловом мишљењу, применити на Кишов књижевни рад, попут оног да се стварност у делима француског писца „убличава само у сећању“ (Varia, 379) или „онтолошком инверзијом“ (Varia, 379) замењује места са творевинама маште (Шукало 1999: 76).<sup>393</sup> Фигура Дон Кихота понајвише се одразила на тумачење лика оца у Кишовој породичној трилогији. Према речима Едмунда Вајта, отац у *Раним јадима* представља „комбинациј[у] Шарлоа, Лугајућег Јеврејина и Дон Кихота“ (Вајт 1987: 42). Влајчић у лику оца из романа *Баишта, пепео* види „трагикомичан лик у коме се читава донкихотски несразмер између сопствене представе и стварних моћи“ (Влајчић 1990: 88), док Делић уочава како ће чувени очев „штап са шиљком на врху (...) у *Пешчанику* послужити као *донкихотско* оружје у борби против мрских му ствари, против лименог шпорета“ (Делић 1997: 135 – курзив је наш).<sup>394</sup> Делићевим речима, „[о]чев штап са гвозденим шиљком, штап-жезло, срећемо у сцени неадекватне одбране, у *донкихотској* сцени“ (Делић 1997: 183 – курзив је наш) очевог наводно херојског отпора погрому у роману *Баишта, пепео*. Сцена илуструје очеву „донкихотску природу“ (Делић 1997: 184), док унутар очевог луцидног лудила Делић препознаје „донкихотски синдром“ (Делић 1997: 191). Отац је „Дон Кихот (...) у својим сукобима са свијетом и у свом метафизичком револту“ (Делић 1997: 315). Отуда се у каталогу очевих различитих улога у критици не може пренебрегнути појава Дон Кихота (Пантић 2002: 42). Предиспозиција за донкихотске подухвате очигледно се са оца преноси на *сина* и, што је посебно важно, *приповедача* Андреаса Сама.

<sup>393</sup> Кишовим речима, „Пруст је том онтолошком инверзијом остварио донкихотски идеал рекреације прошлости“ (Varia, 379).

<sup>394</sup> Упоредити: „Без речи се приближава шпорету и човеку који дахће крај њега. Штап му је уздигнут од земље, косо, и уперен у бок шпорета. У идућем тренутку чује се лом. Гвоздени шиљак штапа зарио се у бок шпорета.“ (Пешчаник, 145)

Носталгичне сеансе и приче о црногорским јунацима са завршетка романа *Башта, пепео* мајка прекида „[и]з страха за Сина од *донкихотских авантура*“ (Делић 1997: 221 – курзив је наш).

Породични *циклус* или *циркус* Данила Киша пружа прилику да се дебата о пишчевој наводној племенитости пренесе из подручја биографије у област тумачења Кишове поетике. Насловна синтагма Михизовог есеја „Данило Киш: отменост патње“ није случајно преузета са страница Кишових *Раних јада* (1970), које су, речима приповедача Андреаса Сама, исписане „са смислом за истину и верујући у *отменост патње*“ (Рани јади, 75 – курзив је наш). Роман *Башта, пепео* (1965) представља прави рудник сазнања о Кишовом односу према витешком идеалу развијеног и позног средњег века, који се губи почетком седамдесетих година у лавиринтима Кишовог *Пешчаника* (1972). Кишова породична трилогија позива читаоца на размишљање о судбини и еволуцији витешког идеала на граници између модернизма и постмодерне. Питања ове врсте подразумевају висок удео читалачке инвенције и труд да се разнородне Кишове алузије расплету, па чак и надограде контекстуалним значењима. Читање Кишове породичне трилогије на трагу традиције витешког романа очигледно мора рачунати са бројним искорацима у културни контекст једне, на први поглед, исувише удаљене епохе. Оно у неку руку тестира колико се сме „удаљити“ од текста, а да не наруши основне претпоставке тумачења. Превредновање положаја витешког идеала у *Породичном циркусу* сусреће се, поред тога, са најмање две тешкоће, уско везане за рецепцију Кишове трилогије.

Киш је годинама намеравао да своју породичну трилогију објави у посебној књизи под називом *Породични циркус*, која би почињала *Раним јадима*, настављала романом *Башта, пепео*, а завршавала *Пешчаником*.<sup>395</sup> Редослед романа само донекле се руководио хронолошким разлозима.<sup>396</sup> Превагу су, судећи по пишчевим изјавама, однели наративни и вредносни критеријуми. У разговору под насловом

---

<sup>395</sup> Упоредити Кишов разговор „Ироничан лиризам“, вођен са Карен Росенберг у пролеће 1986. године (Горки талог искуства, 260). *Породични циркус* објавила је по први пут француска издавачка кућа Галимар августа 1989. године, непосредно пред Кишову смрт, под називом *Le cirque de famille (Chagrins précoces, Jardin cendre, Sablier)*. Упоредити напомене Мирјане Миочиновић: Миочиновић 1993: 503; Горки талог искуства, 260.

<sup>396</sup> *Рани јади* објављени су у целости пет година после романа *Башта, пепео*, премда су поједине приповетке из збирке штампане почетком шездесетих година (Стојановић 2005а: 183).

„Доба сумње“, вођеном са Бором Кривокапићем за часопис *Идеје* 1973. године, Киш открива „један чудан закон по којем се те књиге узајамно *поништавају*: *Рани јади* су садржани у роману *Башта, пепео*, дакле *анулирани* овим другим, а обе те књиге, пак, садржане су у трећој, у *Пешчанику*, дакле такође *анулиране*“ (Горки талог искуства, 62 – курзив је наш). Писац, штавише, успоставља формалну градацију чланова трилогије: „*Рани јади* су скице у блоку, дакако у боји, *Башта, пепео* јесте цртеж графитом на платну преко којег су дошле тамне боје *Пешчаника*, густе, пастуозне, прекриле контуре исцртане графитом, а скице из блока *престале су сад већ да имају икакав смисао и значај*.“ (Горки талог искуства, 62 – курзив је наш) Истим речима почиње „Предговор“ („*Avant-propos*“) првом издању *Породичног циркуса* на француском језику из 1989. године (*Le cirque de famille*, [9]),<sup>397</sup> који је четири године касније прештампан у издању Српске књижевне задруге (*Породични циркус*, [5]). Приређивач Мирјана Миочиновић задржала је „[к]ратак предговор, намењен француским читаоцима (...) јер је он поетички аутоцитат који на најсажетији начин, готово у форми мота, објашњава сврху и специфичност овог трилогијског низа“ (Миочиновић 1993: 503).

У интервјуу „Барок и истинитост“ („*Baroque et vérité*“) из 1988. године, на питање Гија Скарпете о структури породичног триптиха, Киш даје нешто умеренији одговор. Свака књига циклуса, пишчевим речима, у наративном смислу представља „поправк[у] претходне“, као да постоји „најпре скица, затим цртеж, онда слика“ (Горки талог искуства, 294).<sup>398</sup> Делић с правом наглашава „недвосмислену аксиолошку димензију ових исказа“, будући да „на ауторској вредносној лествици у трилогији најниже стоје *Рани јади*, а највише *Пешчаник*“ (Делић 1995: 301) Кишово вредносно опредељење исказало се и у броју референци

<sup>397</sup> У француском преводу: „*Chagrins précoces, ce sont des esquisses dans un bloc-notes, en couleurs certes; Jardin, cendre est un dessin au graphite sur toile par-dessus lequel s'est imposée la palette sombre de Sablier, couleurs épaisses, pâteuses, qui ont recouvert les contours tracés au graphite, et la première esquisse a perdu son importance et cessé d'avoir un sens.*“ (*Le cirque de famille*, [9])

<sup>398</sup> Киш је тврдио да су „*Рани јади* (...) написани из дечјег угла“, а да „*Башта, пепео* сједињује такво гледиште са коментарима које даје приповедач, човек од тридесетак година“ (Горки талог искуства, 294). У *Пешчанику* се, пишчевим речима, „из објективног, спољашњег угла, из угла писца-Бога, свеприсутног и свезнајућег“ (Горки талог искуства, 294). Кишови ставови могу се вишеструко релативизовати. Амбивалентна позиција приповедача из романа *Башта, пепео* увелико је наговештена у *Раним јадима* (Делић 1997: 314), а хронолошки редослед и релативна статичност приповедања, према мишљењу Александре Бајазетов, „ипак сведоче о већој приповедачевој наивности у односу на *Ране јаде*“ (Бајазетов 2000: 386). *Рани јади* се, сматра Халперт Замир, хронолошки и тематски надовезују на роман *Башта, пепео*, чинећи „други том породичног циклуса“ (Halpert Zamir 2000: 75).

на појединачне чланове трилогије: „неупоредиво највећи број тих исказа посвећен је *Пешчанику*, сасвим скроман роману *Башта, пепео* и тек спорадично се нађе понешто о *Раним јадима*“ (Делић 1995: 298).

Кишов став према сопственим романима одразио се на вредновање и расподелу критичких текстова о породичном циклусу, који доминатно поетичко и естетско место такође придају роману *Пешчаник*. Према мишљењу Миливоја Сребра, Киш је у *Пешчанику* „испољио пуну стваралачку зрелост“, која је била „резултат процесуалног надрастања претходних чланова низа и усложњавања романескне форме“ (Сребро 1985: 113). За Вајта је *Пешчаник* „пошто је истинитији, веће (...) уметничко дело“ од романа *Башта, пепео* (Вајт 1987: 45), а Кишов циклус прати пут „од скице до мита, потом до документа“ (Вајт 1987: 47). Према Тихомиру Брајовићу, роман „*Башта, пепео* представља [само] неопходни прелаз“ у процесу губљења приповедачког Ја, док тек „*Пешчаник затвара круг*“ (Брајовић 1994: 511 – курзив је наш). *Пешчаник* у том смислу представља Кишово „најзрелиј[е] дел[о]“ (Брајовић 1994: 516). Бошковић прати „пут поетичког ‘узрастања’, од проблематизовања форме у *Башти, пепелу* до владања њом у *Пешчанику*“ (Вошковић 2004: 65). Викторија Радич у *Пешчанику* препознаје амбицију да се „уметнички искорачи даље“ (Radić 2005: 177), док Слободанка Владив Гловер у „три зрела главна дела“ Кишовог опуса убраја само *Пешчаник, Гробницу за Бориса Давидовича* и *Енциклопедију мртвих* (Vladiv-Glover 2003: 64–65). Михајло Пантић у извесном смислу резимира мишљење критике тврдећи да је „у Кишовој породичној трилогији *Пешчаник* (...) вршна тачка, у обликовном, естетском, значењском, метафизичком и у сваком другом погледу“ (Пантић 2002: 45).

Покушаји кориговања такве критичке слике *Породичног циркуса* пратили су сопствену логику. Премда се роман *Башта, пепео* у студијама Александра Јеркова изборио за повлашћено поетичко место унутар Кишовог опуса (Jerkov 1991: 99–100; Jerkov 1990: 247–253; Jerkov 1993: 61–70), критички фокус се убрзо померио на „најугроженијег“ члана трилогије, збирку приповедака *Рани јади* (Делић 1997: 314), и на Кишова рана остварења попут *Мансарде* (Пантић 2002: 11–35; Татаренко 2013: 29, 39–48). Роман *Башта, пепео* поново се нашао у истовремено ласкавој и незахвалној позицији књиге коју „читаоци највише воле“ (Вајт 1987: 43 – курзив је наш) и која најцеловитије изражава *интимно* „језгр[о] доживљаја“ пишчеве

породичне несреће (Крњевић 1990: 346 – курзив је наш). *Башта, пепео* остала је, такорећи, у „предворју“ поетичких истраживања Кишових позних дела, а са њом и питање положаја витешке романсе у Кишовом опусу.<sup>399</sup>

Други, можда и важнији, разлог занемаривања витешке симболике Кишовог кратког романа лежи у традицији са којом се *Башта, пепео* и читав *Породични циркус* повезују од најранијих дана. Милан Влајчић је још 1965. године писао како би се „[р]оман ‘Башта, пепео’ несумњиво (...) могао сврстати у категорију *билдунгсромана*, романа сазревања и сентименталног васпитања“ (Влајчић 1965: 6 – курзив је наш). Влајчић је, притом, свестан да „Кишов роман луцидно пародира наведене и још неке романескне обрасце“, те да се „пишчева иронија (...) протеже и на ликове његових ближњих, па и на њега самога, приказујући живот као велику позорницу на којој људске судбине гротескно лутају за разлозима свога битисања“ (Влајчић 1965: 6). У разговору са Влајчићем, објављеном марта 1973. године у *Политици* под чувеним насловом „Сви гени мојих лектира“, Киш је потврдио да књиге породичног циклуса у целини „*добијају своје право значење Bildungsromана*“ (Горки талог искуства, 14).<sup>400</sup> Запажања из интервјуа са Влајчићем истовремено чине други део „Предговора“ *Породичном циркусу*:

Пешчаник је трећа, и последња, књига породичног циклуса и мислим да тек овако, као својеврсна трилогија, те књиге добијају своје право значење Билдунгсромана. Јер овако повезане, те три књиге показују на двама различитим плановима, у неком бизарном паралелизму, развој не само двеју главних личности које се у тим књигама траже и допуњују, него оне показују и сазревање тих двеју личности и на плану творачком: ако је личност названа А. С. идентична са личношћу писца, онда су те три књиге, поређане овако, на изванредан начин, и истовремено, и Билдунгсроман једне литерарне биографије. (Породични циркус, [5])<sup>401</sup>

<sup>399</sup> Поетички значај Кишовог романа можда се данас боље види из „инострани“ перспективе. Речима Дејвида Норриса (David Norris), „*Башта, пепео* је роман о холокаусту који, у контексту растуће литературе о том предмету, има готово класичне пропорције“ (Norris 2005: 225). У оригиналу: „*Garden, Ashes is a Holocaust novel which, in the context of the growing literature on the subject, is of near classical proportions.*“

<sup>400</sup> Речима Младена Шукала, „појам ‘билдунгсромана’, везан за ‘породични циклус’, Киш не да преузима већ усаглашава са критичким исказом М. Влајчића“ (Шукало 1999: 51).

<sup>401</sup> Кишов исказ се у разговору са Влајчићем разликује само по томе што је појам *билдунгсромана* штампан латиницом (Горки талог искуства, 14). У првом издању *Породичног циркуса* на француском језику исти одељак гласи: „*Sablier est donc le troisième et dernier volet du cycle de famille, du cirque de famille, et je pense que ce n'est qu'ainsi, en une sorte de trilogie, de triptyque, que ces livres trouvent leur véritable sens de Bildungsroman. En effet, liés de la sorte, ils mettent en évidence sur des*



Тумачи и читаоци Кишове породичне трилогије још увек су под утиском експлицитно поетичке тврдње о жанру *Bildungsromana*, која се подједнако односи на биографски слој и формалне трансформације Кишовог приповедања (Прстојевић 1998: 460). Њен утицај није ослабила ни чињеница да је „у Кишовој трилогији тешко открити ишта више од вероватно ненамерних подударности са образовним романом, а све касније изјаве ипак више спадају у домен накнадне интерпретације, па и аутоинсценације“ (Бајазетов 2000: 389). Кишов аутопоетички исказ о жанру *Bildungsromana* очигледно поседује довољно велику *метафоричку* снагу, да се не може побити партикуларним доказима и класичним компаратистичким читањима.<sup>402</sup> Кишовом исказу могла би парирати само једнако снажна жанровска *метафора*.

Назвати Кишову породичну трилогију *витешким романом* о пишчевом детињству представљало би у савременим књижевнокритичким круговима преседан своје врсте. Поетика *Раних јада* више је упућена на жанр бајке, него на витешке авантуре младога трговца перјем, који се пред загонетним ликом Мона Лизе „стиди свог недораслог *кавалерства*“ (Рани јади, 13 – курзив је наш). Приповетка „Игра“, објављена 1961. године под насловом „Парабола“ (Стојановић 2005а: 183; Стојановић 2005б: 481), тематизује породичну сличност између младога Андреаса Сама и покојног оца Едуарда Сама, Макса Ахашфероша, трговца гушчијим перјем. Отац и мајка затичу Андија, коме су досадиле дечије игре, како продаје перје из јастука ликовима са слика у соби. Андијева мајка Марија, поражена

---

*plans différents, en un parallélisme bizarre, non seulement le développement des deux personnages principaux, qui dans ces livres se cherchent et se complètent, mais également la maturation de ces deux individus sur le plan de la création: si le narrateur peut être identifié à l'auteur, ces trois livres, dans cet ordre, sont aussi d'une certaine façon un roman de formation littéraire.*“ (Le cirque de famille, [9])

<sup>402</sup> Поред статичности приповедања, Александра Бајазетов наглашава узгредан однос приповедача романа *Башта, пенео* према историјским околностима (Бајазетов 2000: 388). Опште узев, Андреас Сам „по старости и социјалном пореклу ионако не би био прототип за јунака образовног романа, а уз то не постоје инстанце које би му омогућиле делатно *уклапање у друштво*, можда најбоље олично у *незаинтересованом* и поремећеном оцу“ (Бајазетов 2000: 389 – курзив је наш). Питање је, међутим, колико су жанровске разлике ове врсте далекосежне. Јерков у том смислу говори о суштинској „хомоложности приче о одрастању приповедача са причом о цивилизацијским и повесним променама у друштвеном лику човечанства“ (Јерков 1990: 251). Киш се посредно дотиче мотива индустријализације, на примеру мајчине Сингер машине или Едуардове парне пекаре, и медијске манипулације, на примеру Андијеве вештине завођења (Јерков 1990: 250). Паралелно са променама у начинима производње добара, у роману се може пратити и развој приповедачке самосвести (Јерков 1990: 253). Све ове трансформације прожете су иронијом приповедача, али то не умањује њихов сазнајни капацитет (Јерков 1990: 251).

овим открићем, каналише своје разочарење у познату параболу са завршетка приповести. Библијска генеалогичка породица Сам, наговештена Максовим презименом, поприма на завршетку Кишове приче облик бајке:

„Био једном један цар“, поче жена да прича детету после молитве. (...) „И он се ожени једном Циганком“ (...) „Циганка је била лепа, најлепша у читавој царевини. И, тако, она му роди сина који ће наследити очеву царевину. (...) Срећом, дете се вргло на оца и нико није могао да осети у боји његове коже једну тамну нијансу циганске крви. (...) Једног дана цар завири у собу свога сина (...) нађе дете с јастуком од баршуна и свиле како стоји пред сликом своје мајке и проси: *Корицу хлеба молим, силна царице* (...) *Шта то радиш, царевићу?* завапи отац. *Просим, оче,* рече царевић. *Досадиле су ми све друге игре, и коњи, и соколови, па се сада играм просјака.*“ (Рани јади, 15–16)

Критика је с правом учила аутопоетички значај мајчине параболе, која несрећну породичну историју претвара у бајку. „Модел (...) мајчине приче која је заводљива и чаробна бајка“, речима Марије Митровић, „јесте управо модел приповедања каквоме тежи и приповедач Киш“ (Митровић 2005: 121). Пантић у истом смислу назива *Ране јаде* „сневним, модерним бајкама великог писца“ (Пантић 2002: 35).

Прикривену метапоетску функцију има и трећи одељак Кишове приповетке „Из баршунастог албума“ (Делић 1997: 118; Скарпета 2003: 290; Митровић 2005: 121–122), штампане три године после романа *Баишта, пепео* (Стојановић 2005а: 183; Стојановић 2005б: 483). У напору да прехрани породицу, мајка се подухвата плетења џемпера за имућније суседе, које увелико превазилази потребе паланачке средине и постаје „врхунско уметничко дело“ (Митровић 2005: 121). Киш наглашава мајчин препознатљив „рукопис“ (Рани јади, 69, 70), што још више приближава међусобно сродне метафоре *ткања* и *текста* (Делић 1997: 119). Мајчин рад пореди се на овај начин „с књижевним радом, и то с радом *писца бајки*“, а „[м]ајчино плетиво је *бајколика прича*“ (Делић 1997: 119 – курзив је наш):

Из тог туцета завитланих игала, из тог *чудесног рукописа*, испредале би се, *попут бајке*, дуге беле странице плетива од ангорске вуне, и када бисте духнули у то пахуласто паперје да би се мало размакло, назрели бисте чудесне шаре, попут оних са источњачких ћилимова. (Рани јади, 69 – курзив је наш)

У роману *Баишта, пепео* готово истим мотивима Киш придаје другачије жанровско значење. Рекло би се, међутим, да су нијансе књижевног поступка приповедача *Баиште, пепела* у овом случају промакле критици, која се претежно концентрисала на метапоетски значај фигуре Андреасовог оца. Књижевни поступак приповедача породичног циклуса могао би се, према мишљењу критике, сажети у девизи Женевјева Мујо-Фреса: „писати тако као да би Е. С. био писац“ (Мујо-Фрес 1987: 68). Мајчине приче углавном су тумачене као „[о]двјећ поједностављене да понуде структуру приповедања која би допуштала целовиту организацију слике света, оне су и речене колоквијалним језиком, нелитераризованим говором (...) који никако не може бити подлога стилске рафинираности Андијевих успомена“ (Јерков 1990: 248). За разлику од њих, очев *Ред вожње* понудио је Кишу „сведочанство о енциклопедијској космогонији и телеоцентричности свега постојећег“ (Јерков 1990: 249). Премда „понекад преузима функцију преношења ауторових по-етичких ставова“, обично се сматра да мајчин глас наспрам очевог у поетичком смислу „остаје у другом плану“ (Миливојевић 2001: 176), као „спонтаност наспрам ерудације“ или „усмено стваралаштво“ наспрам „утицаја литературе“ (Миливојевић 2001: 179). Очева и синовљева проза на сличан начин преплићу документ и фантазију, естетски перфекционизам и интертекстуалност (Митровић 2005: 125). Са таквим мишљењем слагао се, по свему судећи, и сам Киш „[ј]ер је у роману [*Баишта, пепео*] – и ту сте у праву – улога ерудите додељена оцу, док је лик мајке дат као противтежа: ерудација наспрам спонтаности. Библија и Талмуд (јер је *Ред вожње* талмудијска књига: коментар) наспрам народног (усменог) стваралаштва“ (Живот, литература, 18).<sup>403</sup>

Значајан помак у тумачењу мајчине метапоетске улоге начинио је крајем деведесетих година Јован Делић, оставши усамљен у тврдњи да је „причама о свом дјетињству и генеалогии породице [мајка] дала основне премисе Синових будућих књига из породичне трилогије, нарочито *Баиште, пепела*“ (Делић 1997: 222). Делић нарочито истиче тему детињства, лирски монолог, ремитизацију, библијски

---

<sup>403</sup> Упоредити Кишов разговор са Габијем Глајхманом из 1987. године, објављен под именом „Живот, литература“.

подтекст, неостварену тежњу ка реализму и алегоријско-параболичну димензију мајчиних прича, којима недостају „иронија, дистанца и стечена занатска вјештина“ (Делић 1997: 222). Модел мајчиног приповедања Делић, у складу са тим, проналази у усменом стваралаштву – у „басн[и] са двоструким наравоученијем“ са завршетка *Баште, пепела* (Делић 1997: 222–223; Башта, пепео, 175) или у бајци из *Раних јада* (Делић 1997: 119). Без обзира на несумњиве сличности, или управо захваљујући њима, ипак се могу приметити дискретне разлике између карактеризације мајчиног приповедног дара у два књигама Кишовог породичног циклуса.

Највише података у *Башти, пепелу* о мајчином приповедачком поступку пружају „носталгичне сеансе“ са завршетка романа (Башта, пепео, 170). По очевом одласку, Андреас се са мајком упустио у необичан „спиритистички“ и „књижевни“ подухват, покушавајући да „пред спавање преводи[м] кишу у стихове“ (Башта, пепео, 173). Наводну песму кише о „вештицама које вребају иза оцака, у заседи, о вили која ће наићи туда, озарена муњом и сва у белом, под веловима, о храбром јуноши који ће је зграбити у седло у последњем тренутку, о језеру с лабудовима, о Циганима који витлају својим ножевима“ приповедач првобитно одређује као „дугу епско-лирску поему попут Омера и Мериме“, „балад[у] о зачараном краљевићу и о злој вили“ (Башта, пепео, 172 – курзив је наш) и *бајку* (Башта, пепео, 173).<sup>404</sup> Јунаци мајчиних усмених песама из *Баште, пепела* слични су јунацима мајчине бајке из *Раних јада* – краљеви, краљевићи и Цигани – са једном важном, иако на први поглед неприметном, приновом. У свет мајчиних народних предања у роману *Башта, пепео* ступају *вitezови*:

Моја мајка је очигледно већ постала љубоморна и забринута, јер ја сам, захваљујући тој лектири, почео да сувише слободно интерпретирам неке стихове и да се опасно идентификујем час са принчевима и краљевима, час са Циганином-лепотаном (уколико је њему била додељена улога *љубавника и витеза*), изгубивши потпуно сва етичка и религиозна мерила. (Башта, пепео, 173 – курзив је наш)

Андреас се идентификује са витезовима-љубавницима из бајки на егзистенцијалном и стваралачком плану, што се најбоље види у опису мајчиног

---

<sup>404</sup> Пошто је описао садржину ових слободних превода, приповедач додаје коментар: „Али те вечери (...) били смо већ сити *бајки*, исцрпљени глађу и нервозни.“ (Башта, пепео, 173 – курзив је наш)

плетења. Рад плетиле у роману *Башта, пепео* представља витешки окршај са „уметничком грађом“, чија је награда плетена *лизеза*, такозвана „читачица“ или „женска горња хаљина која се облачи при читању“ (Вујаклија, 506). Приповедач се очигледно поиграва паралелом између мајчиног ручног рада и сопственог књижевног стваралаштва:

„Уосталом, драги, чему све то?“ питала се одједном моја мајка, не престајући да витла својим иглама које су се укрштале као *мачеви лилипутанских витезова* осуђених да се вечно боре у дуелу за *плетену лизезу* лилипутанске лепотице. (Башта, пепео, 173 – курзив је наш)

Важна разлика фрагмената из *Баште, пепела* у односу на паралелне фрагменте у *Раним јадима* испољава се у постепеном удаљавању од жанра бајке у други облик уметничке фантазије. Оно се види већ у идентификовању витезова са љубавницима у песми кише и опису дуела минијатурних витезова за лепотицу, али посебно долази до изражаја у критици негативних етичких последица првих синовљевих и мајчиних сеанси. Мајка свесно настоји да упути сина „некаквој, било каквој реалности, али *зрелијој од бајки*“ (Башта, пепео, 173–174 – курзив је наш), само да би убрзо поново „склизнула на терен поетске фантазије“ (Делић 1997: 222):

Она би се тада, понесена сопственом причом и сопственим митом, враћала увек изнова *нашој генеалогiji*, откривајући, не без гордости, наше претке у *далекој и мутној историји средњег века*, међу *медијевалним великашима и дворским дамама*, и успостављајући преко њих везу са владарима и принчевима дубровачким и венецијанским, као и са арбанашким јунацима и узурпаторима. То генеалогско стабло, које је блистало у бледом сјају уљанице као цртежи на *средњовековним пергаментима* са позлаћеним иницијалима, имало је на својим удаљеним гранама, поред *витезова и дворских дама*, још и славне морепловце (Башта, пепео, 174 – курзив је наш).

Генеалогiju породице Сам мајка више не открива у бајковитој прошлости, него „у *далекој и мутној историји средњег века*, међу *медијевалним великашима и дворским дамама*“ (Башта, пепео, 174). Генеалогско стабло у роману *Башта, пепео* личи на „цртеж[е] на *средњовековним пергаментима*“, са витезовима и дворским дамама „на својим удаљеним гранама“ (Башта, пепео, 174). Кишово генеалогско

стабло представља ликовну репрезентацију, неку врсту записа или можда претекста, мајчиних усмених прича. Смештене између двају полова усменог стваралаштва, бајке и басне, мајчине приповести о породичној историји, на дискретан начин, попримају карактеристике писаних жанрова епохе средњег века попут *витешке романсе*. Водећу поетичку улогу у роману, улогу кровне конструкције или заједничког имена за готово све мајчине наративе, на завршетку *Баште, пепела* преузимају *медијевалне приче* „о витезовима и о краљевима, о Циганки-лепотици и о последњем Абенсеражу“ (Башта, пепео, 175):

Али међу *причама* моје мајке, поред оних *медијевалних, о витезовима и о краљевима, о Циганки-лепотици и о последњем Абенсеражу*, постојала је и једна басна са двоструким наравоученијем, једна езоповска басна, чију моралну и лирску вредност не би требало запоставити. (Башта, пепео, 175 – курзив је наш)

Витешке романсе могу се довести у вишеструк однос са жанром бајке. Тумачи из друге половине двадесетог века у бајкама су, штавише, препознали прикривено порекло новог средњовековног жанра. Према мишљењу Илзе Нолтинг-Хауф, „[с]асвим је могуће да се средњовековни витешки роман, који у себи садржи остатке јуначке епике, није развио из безвремене ‘последње форме’ бајке, већ из ранијег, саги блиског, типа бајке чији су јунаци били ратници“ (Nolting-Hauff 1974: 149).<sup>405</sup> „[П]роблематична књижевноисторијска хипотеза“ Илзе Нолтинг-Хауф може се, наравно, критиковати из генетичке перспективе (Cormeau 1979: 64),<sup>406</sup> али то не мења чињеницу да су витешке романсе неретко испуњене елементима и атмосфером бајке. Ауербах средином века полази од примера из Кретјенове чувене романсе *Ивен (Yvain)* из XII века, да би показао како „[с]ви ти многи замкови и градови, све те борбе и пустоловине витешких, нарочито бретонских, романа,

---

<sup>405</sup> Нолтинг-Хауф изводи своје закључке из поређења сижеа романсе са Проповим функцијама јунака бајке. У оригиналу: „In der Tat leuchtet es ein, daß der mittelalterliche Ritterroman, der selbst noch einige Residuen des Heldenepos enthält, sich nicht aus der zeitlosen ‘Endform’ des Märchens entwickelt hat (...) sondern aus einem früheren, der Sage näherstehenden Märchentypus, dessen Helden Krieger waren“.

<sup>406</sup> Кормо одбацује „проблематичну књижевноисторијску хипотезу да је тип романа-бајке са књижевних висина историјски збачен у тривијалност, у романсама о Артуру и хеленском љубавном роману“ (Cormeau 1979: 64). У оригиналу: „problematische literaturgeschichtliche Hypothese, daß der Typ des Märchenromans historisch einem Verbrauch und Abstieg von literarischer Höhenlage, in Artusroman und hellenistischem Liebesroman, zur Trivialität unterlag“.

представљају *земљу из бајке*, јер они сваки пут пред нама изничу као из земље; њихов географски однос према познатој земљи, њихови социолошки и привредни темељи остају неразјашњени“ (Auerbach 1978: 128 – курзив је наш). Ауербаховим речима, „[а]тмосфера бајке је прави амбијент витешког романа“ (Auerbach 1978: 131). Грин у новије време на истом примеру потврђује тезу да „елементи бајке играју средишњу улогу у витешкој романси“ (Green 2003: 113).<sup>407</sup> Заплет Кретјенове романсе *Ивен* „састоји се од љубави витеза према вили, раскидања вилинског табуа, губљења и коначног задобијања виле“ (Green 2003: 117)<sup>408</sup> и, додали бисмо, умногоме подсећа на бајковити рефрен кише у роману *Башта, пепео* „[о] томе како млади краљевић јури кроз ноћ и олују на коњу-зеленку, носећи у седлу своју бледу вилу“ (Башта, пепео, 173).<sup>409</sup>

Витешка романса, свакако, прилагођава традицију народне бајке сопственим наративним и идеолошким циљевима. Ова „реинтерпретација бајке“ (Simon 1990: 18)<sup>410</sup> претпоставља сложену дијахронијску и синхронијску дијалектику јер се витешка романса истовремено „дистанцира од стила бајке, али из бајке проистиче“ (Green 2003: 118).<sup>411</sup> Писци романси попут Кретјена, Хартмана или Волфрама, пре свега су изражавали „незадовољство мотивацијом бајке због њене отворене невероватности“ (Green 2003: 114).<sup>412</sup> Средњовековна романса преводи чудесне елементе бајке у симболе унутрашњих стања јунака или алегоријске приказе божанског провиђења (Green 2003: 121–122). Чаробни напиток из „приповедног мотива“ бајке у Готфридовој витешкој романси прераста у „семантички сигнал“ судбинске љубави између Тристана и Изолде (Simon 1990: 145).<sup>413</sup> Бајковиту брзину са којом Парсифал савладава препреке на путовању до Замка Грала Волфрам на сличан начин мора оправдати Божијом вољом (Green 2003: 122). Без обзира на покушаје средњовековних писаца да се дистанцирају од

<sup>407</sup> У оригиналу: „folktale elements play a central part in the romance“.

<sup>408</sup> У оригиналу: „It consists of the love of a knight for a fairy (...), his breaking of the taboo which she imposes and his consequent loss of her (...) and ultimate regaining of her.“

<sup>409</sup> Примери преплитања сјжеа бајки и витешких романси су бројни. У заплету Волфрамове романсе *Парсифал* с почетка XIII века Грин тако препознаје „образац безбројних бајки“ (Green 2003: 119) о простом јунаку који одраста у изолацији, потом се доказује у подвизима, следи трочлане савете, и најзад стиче право на срећан живот са супругом. У оригиналу: „pattern of countless folktales“.

<sup>410</sup> У оригиналу: „Uminterpretation des Zaubermärchens“.

<sup>411</sup> У оригиналу: „it distances itself from the folktale style, but arises out of the folktale“.

<sup>412</sup> У оригиналу: „betray dissatisfaction with motivation of a folktale nature because of its manifest implausibility“.

<sup>413</sup> У оригиналу: „narrative Motiv“; „semantische Signal“.

нестварности бајке, Грин зато с правом истиче „циљани артизам романсе, фиктивно приказивање догађаја које не може полагати право на историјску истину“ (Green 2003: 121).<sup>414</sup>

О потенцијалном *реализму* витешких романи може се, дакле, говорити само са извесним оградама. Романсе су се фокусирале на стварност и представе једне повлашћене касте средњовековног друштва. Ауербаховим речима, „[п]рави циљ витешког романа је самоприказивање *феудалног витештва* у својим животним формама и представама о идеалу“ (Auerbah 1978: 128 – курзив је наш), премда је вероватно претерано тврдити да приказивање романсе икада у потпуности „напушта магловиту удаљеност бајке да би дало потпуно пластичне слике сувремених нарави“ (Auerbah 1978: 128). Јасан сталешки карактер витешког романа највише је долазио до изражаја у дистрибуцији „високих“ и „ниских“ ликова и заплета. Другим речима, „само су витешко-дворски људи достојни пустоловине; само они, дакле, могу доживети нешто озбиљно и значајно; ко не припада томе сталежу, може наступити само као позадина, и то најчешће у комичној, гротескној или презира достојној улози“ (Auerbah 1978: 136). Витешка култура развијеног и позног средњег века будућим епохама завештала је представу „дуго времена надасве утицајн[у] у Европи, да оно што је племенито, велико и значајно нема шта да тражи у ниској стварности“ (Auerbah 1978: 137).

Еволуција мајчиних прича од бајке до витешке романсе у великој мери одговара реалним кретањима књижевне историје. Мајчине бајке о краљевима и краљевићима, Циганки-лепотици или Циганину-лепотану, витезу и вили инкорпорирани су на завршетку Кишовог романа *Башта, пепео* у средњовековне повести. Мајчин неуспешни покушај да Андија окрене „некаквој, било каквој реалности, али *зрелијој од бајки*“ (Башта, пепео, 173–174 – курзив је наш) у том се погледу подудара са тенденцијама писаца витешких романи. Сталешка подвојеност и ексклузивност књижевности феудалног доба оставиле су једнако великог трага на на имагинацији Кишове јунакиње. Према парентези приповедача, у мајчиним су *медијевалним причама*, као и у витешким романсама,

---

<sup>414</sup> У оригиналу: „deliberate artistry of the romance, a fictional fashioning of events that can make no claim to historical truth“.



носиоци свих великих и значајних драма били *краљеви, принчеви и принцезе*, а остали *смртници морали су се задовољити улогом статиста, гомила анонимних*, од којих би само понеко, најчешће *Циганка-лепотница или Циганин-лепотан*, успео да се домогне неке узвишеније улоге, на чему је и почивала драмска потка њених прича. (Башта, пепео, 88 – курзив је наш)

Мало који средњовековни жанр може боље пристајати мајчиним *медијевалним причама* о авантурама витезова, краљева и лепотица из бајке, од жанра витешке романсе. Упркос томе, поставља се питање природе, па и саме могућности *утицаја* средњовековне романсе на мајчино приповедање. Књижевни утицај витешке романсе на Андреасову мајку је посредан, што се не може рећи за самог приповедача романа *Башта, пепео*. Не можемо бити сигурни колико су се читалачка искуства Андреаса Сама, о којима ће тек бити речи, одразила на опис мајчиних прича у роману. Једини познат писани извор мајчиних медијевалних прича „о витезовима и о краљевима, о Циганки-лепотници и о последњем Абенсеражу“ (Башта, пепео, 175) представља, како наведени цитат показује, Шатобријанова новела *Последњи Абенсераж (Les Aventures du dernier Abencérage)* с почетка XIX века. Киш у роману даје и кратак био-библиографски податак о мајчиној омиљеној лектури у препеву црногорског краља Николе I Петровића Његоша (1841–1921). Драмска потка мајчиних прича објашњава се сажетим коментаром у заградама, који показује приповедачеву упућеност у врсту Петровићевог „превода“, те поетику и садржину Шатобријановог дела:

Јер моја је мајка у младости претрпела *снажан утицај* Шатобријановог *Последњег Абенсеража*, у слободном преводу краља Николе I Петровића, и тај је *утицај* остао у њој *трајан и несмањен целог живота*. (Башта, пепео, 88 – курзив је наш)

Киш се дотакао Шатобријана још 1959. године у есеју „О ирационалном“, напомињући да се „[к]ао творци теорија и песничке праксе несвесног у *романтизму*, могу (...) поменути још Клопшток и Хелдерлин код Немаца и Шатобријан код Француза, да наведемо *само најважније*“ (Varia, 189 – курзив је наш). У разговору са Габием Глајхманом под називом „Живот, литература“ из 1987. године, Киш међу представнике романтизма, уз Шатобријана, посредно сврстава и Николу I Петровића. Кишов одговор Глајхману открива биографску

подлогу одељка о утицају Шатобријанове – и не само Шатобријанове – литературе на мајку приповедача романа *Башта, пепео*:

Моја је мајка у младости читала *песме и романе* са наивним уверењем невиних читалаца који између животне и романескне (песничке) истине не праве разлику. Уздисала је над песмама црногорског књаза и песника Николе I, а његов превод у стиху Шатобријановог *Последњег Абенсеража*, са оријенталном раскоши *дворова маварских и шпанских*, оставио је виднога трага на њено схватање литературе, које је било *романтичарско* као код свих аматера. (Живот, литература, 18 – курзив је наш)

Почетком шездесетих година, у чувеној Просветиној библиотеци „Светски класици“ објављена су Шатобријанова *Изабрана дела* на српском језику, тачније спевови *Рене* и *Атала*, мемоарска *Сећања с ону страну гроба* и Шатобријанови есеји, пре свега дело *Дух хришћанства*. Издање је пропраћено предговором Сретена Марића под називом „Шатобријан“ (Марић 1963), који је могао обликовати Кишово мишљење о француском писцу. Шатобријан је, према Марићевом мишљењу, био „иницијатор, и двадесет година једини представник *романтизма* у Француској“ и „први песник *‘светске туге’*“ (Марић 1963: 8 – курзив је наш). Француски романтичар провео је детињство у очевом средњовековном замку, гођен „убиственом досадом, том бољком од које ће умрети Стари Режим, а од које ће живети романтика, бољком коју ће Шатобријан опевати целог живота као свој најаутентичнији доживљај“ (Марић 1963: 18). По верском убеђењу Шатобријан је био „сентиментални паган“ (Марић 1963: 20), који је током већег дела живота проповедао једно грешно, сладострасно, родоскврно хришћанство (Марић 1963: 36–37). Инцестуозна пожуда Ренеа за Амелијом и Амелије за Ренеом била је, поред тога, „инспирирана енглеским *‘црним романима’*“ (Марић 1963: 37). Шатобријан је, закључује Марић, страсно и одано волео једино „лепу реч, лепу слику, свој занат“ (Марић 1963: 40). Није немогуће замислити да је, пишући о мајчиним и Андијевим књижевним утицајима, Киш био под утиском Марићевог есеја о Шатобријану. Приповедач романа *Башта, пепео* бојио је гравуре из *Мале школске Библије* дечијом сентименталношћу, паганском сензуалношћу и „грешним надахнућем“ (Башта, пепео, 80), па је и сам често био „поучен примерима из црних романа“ (Башта, пепео, 182). Андреас није био имун ни на „велеградски *сплин*“

(Башта, пепео, 35 – курзив је наш), ни на „боје егзотике и *Weltschmerz*a, тамне и густе мирисе своје женствености, неку велеградску, отмену, рекао бих: племићку атмосферу“ (Башта, пепео, 34–35), коју је госпођица Едит уносила у породични дом. Најдалекосежнија последица паралеле са Марићевим есејем ипак се тиче Шатобријанових „мајсторија стила и језика“ (Марић 1963: 14), које се ретроактивно одражавају на карактер мајчиног наводно „спонтаног“ приповедања.

Радња Шатобријанове поетске прозе о последњем Абенсеражу почиње крајем XV века, у време коначног ослобађања Шпаније од маварске власти. Последњи маварски краљ Боабдил капитулирао је 1492. године пред католичком војском Фернанда II од Арагона и Изабеле I од Кастиље, а маварско племе Абенсеража из Гранаде одбегло у Тунис. Двадесет година после пада Гранаде, последњи потомак племена Абенсеража, под именом Абен Амет, одлучује да освети своје претке, враћа се у изгубљену домовину и – заљубљује у Сидову унуку, католкињу Дона Бланку. После низа перипетија, сентименталних заплета, (не)препознавања и витешких двобоја, несуђени љубавници се на шпанском двору растају у име вере својих предака. Пишчеви савременици су одреда критиковали артифицијелност стила и клишетираност сижеа *Последњег Абенсеража*, премда поједини модерни проучаваоци истичу како Шатобријанови описи Гранаде улазе „међу најпоетичније и најмузикалније странице његовог читавог опуса и француског језика уопште“ (Letessier 1958: lxxii).<sup>415</sup> Без обзира на подељене судове, па и отворене критике Шатобријанове новеле, дело је доживело бројна издања у Француској, укључујући 53 издања на страним језицима до 1926. године (Letessier 1958: lxxiv). Шатобријанова новела надахнула је бројна сликарска платна, позоришне представе и оперске комаде током читавог XIX века, премда углавном нижег уметничког квалитета (Letessier 1958: lxxv). У XX веку већа пажња посвећује се Шатобријановим романима из младости или *Мемоарима* (Letessier 1958: lxxv).

Тема *Последњег Абенсеража* обрађивана је пре Шатобријана барем двадесет пута (Letessier 1958: lxxvii). Апокрифна историја Абенсеража заузимала је централно место у шпанским средњовековним романсама, које су Мавре представљале са беспрекорним витешким и дворским манирима (Letessier 1958:

---

<sup>415</sup> У оригиналу: „*parmi les pages les plus poétiques et les plus musicales de son entier œuvre entier et aussi de la langue française*“.

lxvii). Шеснаестовековни шпански писац Хинес Перес де Ита (Ginez Perez de Hita) први се надовезао на традицију витешких романи о Абенсеражима. Де Итиним *Грађанским ратовима Гранаде (Las guerras civiles de Granada)* доминирају „романтичне љубави, војне врлине, херојске авантуре, раскошан декор, богати костими, узбудљиви дуели (...) узорне посвећености, бриљантни подвизи (...) племенити манири (...) префињен сензибилитет“ (Letessier 1958: lxviii).<sup>416</sup> Током XVII и XVIII века француски аутори популаришу легенду о Абенсеражима низом историјских и романескних прерада (Letessier 1958: lxviii–lxix). Шатобријан се пре свега користио *Грађанским ратовима Гранаде* у француском преводу (Letessier 1958: lxx–lxxi), што се одразило на поетику новеле о последњем Абенсеражу. Речима Марсела Душмана (Marcel Duchemin), Шатобријанов *Последњи Абенсераж* на инвентиван начин обнавља жанр трубадурске поезије (Letessier 1958: lxxvi). Овај „племенити цвет витештва, кога је бретонски паладин убрао у баштама Гранаде да би процветао испод неба Француске, представља књижевни драгуљ оног лепог средњег века госпи и пажева“, нудећи „сентименталну и грациозну слику“ једног прохујалог доба (Letessier 1958: lxxvi).<sup>417</sup>

Препев Шатобријановог *Последњег Абенсеража* из пера Николе I Петровића Његоша први пут је објављен на Цетињу 1888. године.<sup>418</sup> Премда Шатобријаново дело „није много добило у препјеву црногорског пјесника“, Вукомановић истиче како је „његова појава у једно вријеме у неразвијеној црногорској средини представљала прави књижевни догађај“ (Вукмановић 1969: 9). Краљ Никола је „[у] животу и у књижевности (...) био врховни учитељ који је учио своје поданике и стварао ‘поетске читанке за њихово *ритерско образовање*“ (Вукмановић 1969: 7 – курзив је наш). Црногорски кнез желео је да упозна своје сународнике са „витешким и племенитим Абен Аметом, потомком славне

---

<sup>416</sup> У оригиналу: „Amours romanesques, prouesses militaires, aventures héroïques, décors somptueux, riches costumes, duels émouvants, guerres civiles, dévouements exemplaires (...) exploits brillants (...) noble galanterie (...) sensibilité raffinée“.

<sup>417</sup> У оригиналу: „cette noble fleur de chevalerie, cueillie par un paladin breton aux jardins de Grenade pour s’épanouir sous le ciel de France, est le joyau littéraire de ce joli Moyen âge des châtelaines et des pages (...) dont les Keepsakes du temps conservent l’image sentimentale et gracieuse“ (Letessier 1958: lxxvi).

<sup>418</sup> Ми ћемо се служити трећим издањем Петровићевог *Потоњег Абенсеража* из 1910. године (Потоњи Абенсераж), будући да није поново прештампаван све до издања *Спјегова* у оквиру *Цјелокупних дјела Николе I Петровића Његоша* из 1969. године (Петровић Његош 1969: 19–104, 397).

династије Боадбила“, будући да је са њим „налазио да има многе црте сличности“ (Вукмановић 1969: 8). Тешко би се ипак могло рећи да је препев Шатобријановог дела могао Петровићеве сународнике поучити да не подлежу „сентименталним осјећањима и слабостима срца већ да остану вјерни јуначком и националном аманету својих отаца“ (Вукмановић 1969: 9). Петровићев препев одише атмосфером епске поезије, али је испеван у стиху усмене *лирике*. Петровић је, по свему судећи, избором осмерца са цезуром после четвртог слога желео да нагласи лирски, па и сентиментални потенцијал Шатобријановог дела. *Потоњи Абенсераж* у коначном исходу приказује тријумф верских дужности над страшћу, али у једнакој мери релативизује конфесионалне разлике у име љубави. „Робињиц[а] Христијанства“ (Потоњи Абенсераж, 21) побуђује у арапском јунаку егзотичну љубав, „врућ[у]/ [н]его вјетар Арабије“ (Потоњи Абенсераж, 87).

Слика Абенсеражовог витештва представља школски пример културне апропријације. Обучен у бурнус и чалму, са кривом сабљом у рукама,<sup>419</sup> Абенсераж је за Дона Бланку оличење хришћанске витешке врлине: „Благородство, част, витештво/ Чиста су му ка’ зрак сунца“ (Потоњи Абенсераж, 64). Дуел између Абен Амета и Бланкиног брата, Дон Карлоса, одиграва се на бојном пољу које су прославили *арапски* и *шпански* витезови.<sup>420</sup> Двобој између двају витезова представља мешавину епске лексике, лирске метрике и средњовековне витешке етике. Пошто су узјахали „на два хата као виле“, „[д]ва витеза“ (Потоњи Абенсераж, 66) и „[д]ва дјетића“ окушавају снагу на „мегдану“ (Потоњи Абенсераж, 67). Сукоб се завршава тако што Абен Амет своме противнику, у духу витешке *largesse*, поклања живот.<sup>421</sup> Абенсераж се, штавише, умало помоли хришћанском Богу будући да „[т]ај Бог штити витезове,/ [т]ај Бог дава храброст, славу“ (Потоњи Абенсераж, 74). Без обзира на тенденциозан приказ хришћанске вере, Арапин по племенитости очигледно надмашује шпанске витезове.

---

<sup>419</sup> Абена Амета „реси свила, злато,/ [а] на глави *чалма* лака“ (Потоњи Абенсераж, 20 – курзив је наш). У Бланкину башту ускаче пошто „поткупи *бурнус* лаки“, дугачки арапски бели огртач (Потоњи Абенсераж, 25 – курзив је наш). Абенсераж носи оријенталну „[с]абљ[у] крив[у] од челика“ (Потоњи Абенсераж, 68). Вероватно због утицаја народне поезије, Петровић *сабљама* назива и оружје шпанских витезова (Потоњи Абенсераж, 68, 74).

<sup>420</sup> Упоредити: „Арапски се и шпањолски/ Витезови ту борише/ И с торжеством од јунаштва/ То пољице прославише.“ (Потоњи Абенсераж, 66).

<sup>421</sup> Дон Карлос узвикује сестри: „Побјеђен сам! витез ови/ ‘Живот ми је даровао!’“ (Потоњи Абенсераж, 69)

Мајчине *медијевалне приче* „о витезовима и о краљевима, о Циганки-лепотници и о последњем Абенсеражу“ (Башта, пепео, 175) оставиле су снажног трага на имагинацији некадашњег дечака Андреаса Сама и садашњег приповедача романа *Башта, пепео*. Андреас је, према сопственим речима, „осетљивост према *краљевским темама* наследио (...) од своје мајке“ (Башта, пепео, 88 – курзив је наш). У почетку се *краљевске теме* преплићу са *библијским*, премда начин приповедања већ тада одаје комплементарне изворе Андијеве инспирације:

Изузетно осетљив на све теме у којима се појављују *цареви и краљеви, краљевићи и царевићи, принчеви и дворани, као и њихови женски пандани, поготову они*, као што сам осетљив и на звук *егзотичних земаља* у којима се најчешће збивају те *краљевске повести*, на *Шпаније, Кине и Египте*, ја скоро еротски доживљавам тај *драмски тренутак* када ме пригрли фараонова *кћерка-лепотница, дирнута сажалењем* које изазива у њој моје кмечање и када (на гравури) витке пратиле почну да интонирају на својим лирама и лаутама неку *лармоајантну сценску пратњу*. (Башта, пепео, 87 – курзив је наш)

Андреасове *краљевске повести* представљају пандан мајчиним *медијевалним причама*. Алузија на „Шпаније, Кине и Египте“ проширује географски опсег „краљевске повести“ о Мојсију на хронотоп „медијевалне приче“ о последњем Абенсеражу и географске специфичности средњовековне романсе. Географско знање старих Грка, надограђено током крсташких ратова, није било доступно широкој и недовољно образованој публици средњовековне романсе (Rouse 2011: 137–138). Витешке романсе обављале су у средњем веку, из тог разлога, улогу сличну савременим туристичким водичима или емисијима о путовању (Rouse 2011: 135). Средњовековном лаику места из романи била су „далека и мистериозна“, будући да добар део популације није никада напустио своје село или оближњи град (Rouse 2011: 138).<sup>422</sup> Главни јунак енглеске романсе *Ги од Ворвика (Guy of Warwick)* с почетка XIV века путује у Константинопољ, Јерусалим, Александрију (Rouse 2011: 135). Књижевни историчари обично су говорили о географској неодређености или фантастичности локација у романсама, али се то уверење заснива на „слабом разумевању природе средњовековне

---

<sup>422</sup> У оригиналу: „far off and mysterious locales“.

географије“ (Rouse 2011: 136).<sup>423</sup> Попут средњовековних мапа света (*mapa mundi*) на којима су била обележена места библијских догађаја, романсе стављају акценат на идеолошки и наративни аспект географије, на својеврстан процес „писања света“ (Rouse 2011: 136).<sup>424</sup> Највећи број романи тематизује путовања на којима протагониста доказује или стиче своје витешке врлине. Средњовековне „перипатетичке романсе“ или „наративне географије“ (Rouse 2011: 137)<sup>425</sup> претварају на тај начин свет у „позорницу витешке славе“ и/или хришћанског ходочашћа (Rouse 2011: 143).<sup>426</sup>

По-етика и амбијент Андреасових *краљевских повести* доводе се у директну везу са наслеђем витешке романсе у парентези о сличностима и разликама између очевог и синовљевог наводног херојства. Иако је „наследио од свог оца склоност ка нереалном“, Андреас није веровао у „могућност остварења својих фантазија“, које су биле превасходно литерарне природе:

Ја сам пак лежао у појати господина Молнара, код кога сам чувао краве, лежао сам на миришљавом, тек покупљеном сену и чулима доживљавао *средњи век*. *Зецкање оклопа*, *мирис љиљана* и *полунагих робиња – утицај литературе*. Лепршање зеленог муслина на глави *плаве изабранице – Јулије* – руку отежалих од прстења. Зов трубе. Шкрипање чекрка и ланца на *покретном мосту замка*. Држао бих очи затворене још две-три секунде, а онда бих стао пред господина Молнара, свог газду, блед, у кратким зеленим панталонама од копривног платна: ‘Да, господине Молнар, разумео сам вас. Исецкати репу на ситно и везати теле.’ А мислио сам: „Не, *ваше Величанство*, не пристајем на те услове. То је бедно. *Тући ћемо се сабљама!*“ (Башта, пепео, 109 – курзив је наш)

Млади Андреас Сам очигледно се налази под „утицај[ем] литературе“ средњовековне витешке романсе, који се могао ширити путем романтичарских прерада у духу Шатобријановог *Последњег Абенсеража* и популарне културе.<sup>427</sup>

---

<sup>423</sup> У оригиналу: „grounded upon a lack of understanding as to the nature of medieval geography“.

<sup>424</sup> У оригиналу: „writing the world“.

<sup>425</sup> У оригиналу: „peripatetic romances“; „narrative geographies“.

<sup>426</sup> У оригиналу: „world (...) a theatre of chivalric glory“.

<sup>427</sup> Алузија на *сабље* и *полунагу робињу* може и не мора бити доказ у прилог Шатобријановог утицаја. Освајање *замака* не помиње се у Шатобријановом делу. Андреас се у популарним журналним упознао са „дворским скандалима у Шведској“ (Башта, пепео, 66), „правио алузије на дворске прелјубе, говорио језиком пештанских макроа, користећи се знањем стеченим из црних романа“ (Башта, пепео, 72). Стиче се, међутим, утисак да популарна лектира више говори о савременим политичким аферама, него о *дворској љубави* средњег века.

Средњовековна романса, према општеприхваћеној дефиницији, „пречишћава живот и представља витештво у повишеној и идеализованој форми“ (Pearsall 2003: 21).<sup>428</sup> Дерек Персал у романсама тако препознаје „узбудљиве и енигматичне приче о страсти и идеализму које покрећу наше занимање и осећања“ (Pearsall 2003: 23 – курзив је наш).<sup>429</sup> Идеализам романсе пре свега се односио на љубавне и војне авантуре које су чиниле најважнији елемент средњовековног витешког идеала (Хојзинга 1974: 98–108). Слика Андијеве „плаве изабранице – Јулије“ (Башта, пепео, 109) потиче из средњовековне традиције дворске љубави. Госпе средњовековних трубадура и романсијера углавном су биле беле пути и светле косе (Вумке 1991: 325), а витезови из средњовековних романси доказивали би им своју оданост ратним подвизима и борбеним вештинама (Вумке 1991: 363). Звук труба, „[з]векцање оклопа“ и судар мачева били су саставни део амбијента витешке романсе. „Мир се“, према речима Мориса Кина, „у средњем веку није сматрао за природно стање ствари“ (Keen 1965: 21).<sup>430</sup> Према тринаестовековној *Причи о Мерлину* (*The Story of Merlin*) идилично пролеће када „птице певају слатко и меко, а олистале и процвале шуме звоне од њихове песме“ представља „најбоље годишње доба за ратовање“, а не за миран одмор (Каеупер 1999: 162).<sup>431</sup> Витешке романсе попут *Приче о Мерлину* преплављене су описима раскошних оклопа и оружја, а од појаве Кретјена де Троа крајем XII века „описи величанствених турнира испуњавају страницу за страницом витешке романсе“ (Каеупер 1999: 164).<sup>432</sup> Којперовим речима, „потковице лупају, копља се ломе, штитови пуцају, мачеви загризају у шлемове – у континууму турнира који замућује границу између витешке идеологије и праксе“ (Каеупер 1999: 165).<sup>433</sup>

Иронична несразмера између „идеологије“ и „праксе“ Андреасовог витештва најбоље се види у разлици између хронотопа витешке романсе и Кишовог

<sup>428</sup> У оригиналу: „Romance purges life of impurities and presents chivalry in heightened and idealized form.“

<sup>429</sup> У оригиналу: „romances, as exciting and enigmatic stories of passion and idealism that engage our interest and feelings“.

<sup>430</sup> У оригиналу: „Peace was not regarded in the middle ages as the natural condition of states.“

<sup>431</sup> У оригиналу: „Mild weather had come back with the pleasant season (...) when the birds sing sweetly and softly and the blossoming, leafy forests ring with their singing (...) and when it is better to make war than any other time of the year.“ Наведено према: Каеупер 1999: 162.

<sup>432</sup> У оригиналу: „descriptions of magnificent tournaments fill page after page of chivalric romance“.

<sup>433</sup> У оригиналу: „horse hoofs pound, lances splinter, shields crack, swords bite into helmets—in a continuum of tourneying that blurs chivalric ideology and practice“.



романа. „[С]имбол племићког живота“ у књижевности и друштву феудалног доба били су замкови (Kalmet 1964: 123). Први замкови од дрвета потичу из IX века (Kalmet 1964: 123), док се замкови од камена могу датирати у X век, а шире се у XI веку (Kalmet 1964: 124). Поред властелина, који се свакодневно опијао, у замковима XI и раног XII века живе су проститутке (Пеинтер 1997: 139). Просторије су биле хладне јер се ватра у дрвеном замку није смела ложити, а у дворани за ручак – једној од укупно две одаје замка – ноћу су по подовима спавале слуге (Пеинтер 1997: 142). Током XII и XIII века замкови прерастају у простране и релативно комфорне тврђаве (Kalmet 1964: 124). У ратним околностима у замак се, поред властелина, могло склонити становништво четрдесетак околних села (Kalmet 1964: 124–125). Замкови су били ограђени бедемима и дубоким јарком, а „[в]ратнице са чавластим решеткама, чији су покретни мостови, спуштајући се, образовали крила врата, пружале су једини приступ“ (Kalmet 1964: 124). Отуда прелазак преко чуваног моста замка у средњовековним романсама увек претпоставља потврду витештва протагонисте (Rouse 2011: 142). Нешто од ове борбене средњовековне атмосфере свакако се очувало у маштањима младог Андреаса Сама о „[ш]крипањ[у] чекрка и ланаца на покретном мосту замка“ (Башта, пепео, 109). На сличан начин може се протумачити Андијево и мајчино „својатање“ напуштеног грофовског замка с почетка романа.<sup>434</sup> Оно се, попут Андреасове слике „вазалских“ уступака дечака Јулији (Башта, пепео, 69) или пожртвованости „Лаци Тот[а], Јулијин[ог] паж[а] и дворск[е] будал[е]“ (Башта, пепео, 72), превасходно односи на имагинарни *феудални живот* породице Сам у „мирнодопским условима“.

Андреас је у појати господина Молнара „чулима доживљавао“ *феудално раздобље* средњег века (Башта, пепео, 109). Чувени медијевиста Марк Блок разликовао је две етапе феудализма на основу демографских, економских и културолошких разлога (Блок 2012: 115–134). Епоха феудализма почиње, према Блоку, око 900. године, по завршетку каролиншке епохе, потом се трансформише средином XI века и јењава већ половином XIII века. Генерално се сматра да феудалне институције пропадају током XIV и XV века, без обзира на велики број

---

<sup>434</sup> Упоредити: „Ношени инерцијом дана и навике, ми смо наставили да посећујемо замак током целог тог лета. Пошто је он очигледно био напуштен, почели смо да га бесправно својатамо, па је и моја мајка говорила не само ‘наши јелени’ него чак и ‘наш замак’“ (Башта, пепео, 10).

витешких редова у том периоду (Блок 2012: 689–691; Пеинтер 1997: 418). Настанак витешке класе и витешког кодекса везује се за друго раздобље феудализма (Блок 2012: 489–500). Веза између вазала и господара – *сениора* или *витеза* – била је „једн[а] од најчвршћих друштвених веза феудалног доба“ (Блок 2012: 244) и „у начелу је трајала колико и живот оних које је повезивала“ (Блок 2012: 246). Вазали су се „како у обавезама тако и у правима радо изједначавали с крвним сродницима“ (Блок 2012: 362), могли су истовремено бити господари, па чак и витезови, који су заједно са својим сениором учествовали на дворским свечаностима (Блок 2012: 357–358). Вазалска служба витеза госпи уграђена је у темеље средњовековног концепта дворске љубави (Potkay, Evitt 1997: 49–50; Bumke 1991: 363–364). Вазала су у средњем веку најчешће називали „човеком другог човека“ (Блок 2012: 243) и постављали у оквиру церемоније „признавања вазалске потчињености“, такозваног *homage* (Блок 2012: 244).

Компликовану слику феудалних друштвених односа Киш прилагођава романтичној, а донекле и романтичарској, перспективи дечака. Речима Јохана Хојзинге, „[р]ани романтизам је био склон да просто-напросто поистовети средњи век и витешко доба“ (Хојзинга 1974: 73).<sup>435</sup> Андреас себе замишља као витеза, док друге дечаке назива вазалима или пажевима у дерогативном смислу. Уистину, Андреас се налази у вазалском односу према „сво[м] газд[и]“ (Башта, пепео, 109), господину Молнару, што се посебно наглашава чињеницом да читава породица Сам живи у „‘кући за послугу’ из доба феудализма“ (Башта, пепео, 65):

У зачељу дворишта, поред шупе за дрва, налази се наш нови стан, „кућа за послугу“ из доба феудализма, пуста и оронула, из оних давних митских времена када је мој покојни деда по оцу, Макс, имао четворопрег и послугу. (Башта, пепео, 65 – курзив је наш)

Опис „новог стана“ породице Сам, дат из перспективе зрелог приповедача, открива удео Андреасових књижевних искустава из младости у поезици романа *Башта, пепео*. Поред тога што простор и време романа проширује у средњовековну прошлост, приповедач сугерише припадност свог покојног деде Макса Ахашфероша феудалној класи. Андреасова генеалогичка породица Сам може се

---

<sup>435</sup> Слично схватање „ритерско-феудалног друштва“ (Varia, 201 – курзив је наш) писац наговештава у есеју „Судбина романа“ из 1959. године.

довести у везу са породичном генеалогичјом из мајчиних *медијевалних прича*, па и са дечачким маштањима о *средњем веку* под утицајем романтичне литературе. Романескни архипелаг Кишове Средње Европе прожима чежња за феудалним временима, нека врста прикривене носталгије за идеализмом „ритерско-феудалног друштва“ (Varia, 201). Реч је о типично средњоевропском стилу „декадентне сецесије (...) који иначе очарава и опседа приповедача“ (Витановић 1982: 242), а посебно долази до изражаја у чувеном опису очеве „висок[е] крагн[е] од каучука“:

Та висока крагна од каучука, која је *ушла у моду*, по свој прилици, из *чежње за оним временима* која су већ постајала далека стварност труле *полуфеудалне Европе*, настала је из францјозефовских јункерских униформи, као њихова круна, и давала је телу изузетну отменост и наметала дисциплину, држала је главу гордо, *идеалистички* уздигнуту изнад висине очију, изнад света и времена. (Башта, пепео, 41 – курзив је наш)

Андреас, у извесном смислу те речи, пише *витешки роман* о сопственој младости. Роман *Башта, пепео* могао би се посматрати као још једна од Андреасових *краљевских повести*, барем ако је судити по склоности приповедача романа према *краљевским темама*. Читав текст прожет је алузијама на краљевски живот, које се налазе у оштром контрасту са реалним положајем породице Сам. Маштајући о јунацима из журнала, дечак Анди је „делио милост *краљевски*“ (Башта, пепео, 66 – курзив је наш). Пре него што се растане са породицом, Едуард Сам је кочијашу оставио „*краљевску* напојницу“ (Башта, пепео, 123 – курзив је наш), а међу његовим стварима налазио се „један пар дугмади за манжете од лажног сребра, сличан *владарском прстењу* с иницијалима“ (Башта, пепео, 125 – курзив је наш). Андреас касније помиње и „*очеву краљевску* равнодушност“ према Дингу (Башта, пепео, 164 – курзив је наш). Едуардова мајка носила је „*краљевско* име: Регина“ (Башта, пепео, 144 – курзив је наш), док се преци мајке Марије проналазе „у далекој и мутној историји средњег века, међу медијевалним *великашима* и *дворским дамама*“ (Башта, пепео, 174 – курзив је наш). Иронично, премда поетички релевантно, повлачење приповедача од сопствене приче такође садржи у себи *краљевске* црте, од говора у првом лицу множине до метафорике абдицирања с престола: „*ми се повлачимо* потпуно разочарани, *абдицирамо* пред искушењима која нам отварају смеле хипотезе“ (Башта, пепео, 146 – курзив је наш). Суочен са

реалним околностима одрастања у оскудици и трулом стварношћу „полуфеудалне Европе“ (Башта, пепео, 41), Андреас о својој младости приповеда по рецепту „ироничног лиризма“.<sup>436</sup>

Главни јунак Андреасовог „витешког романа“ је приповедачев отац Едуард Сам.<sup>437</sup> Очеве везе са епохом средњег века назире се већ у његовом књижевном раду. Без обзира на разноврсност књижевних извора *Реда вожње аутобуског, бродског, железничког и авионског саобраћаја*, Едуардова мисао је у крајњем исходу настојала „да успостави хармонију између нових материјалистичких теорија и окултних наука *средњовековља*“ (Башта, пепео, 41).<sup>438</sup> Идеологија очевог *Реда вожње*, једног од повлашћених извора романа *Башта, пепео*, морала је оставити трага на Андреасовим књижевним плановима. Са очевог књижевно-научног рада Андреас убрзо прелази на паралелу прогнаног Едуарда Сама са свргнутим *руским кнезом*. Положај изгнаника пореди се са судбином руске средњовековне аристократије, која се у различитим облицима одржала све до Октобарске револуције 1917. године:

Мој отац је данима, упорно, седео поред кочијаша, као свргнути руски кнез, одједном некако чудно луцидан, патетично свестан да испуњава своју судбину исписану у генеалогии његове крви, у пророчким књигама. (Башта, пепео, 56)<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> У разговору са Карен Розенберг у пролеће 1986. године, преведеном под насловом „Ироничан лиризам“, Киш дефинише прозу као однос између ироније и осећања: „И то је дефиниција прозе: иронија против осећања.“ (Горки талог искуства, 258) Роман *Башта, пепео* најбоље се, према Кишовом мишљењу, уклапа у ову дефиницију. Приповедач романа меша „сентименталне ствари о (...) искуству детињства“ (Горки талог искуства, 258), патос историјских догађаја и „лирску чаролију“ приповедања (Горки талог искуства, 258), са иронијом, описима машина или „дугачк[им] списк[ом] именица из лексикона“ (Горки талог искуства, 259). Пишући о Кишовом *ироничном лиризму*, Делић пре свега истиче лирску фигуративност Кишовог језика, сажетост израза и приповедање у првом лицу (Делић 1996: 87–88). Лиричност Кишове прозе пригушују документарност, цитатност, есејистички елементи, дескрипција предмета, хумор, пародија, набрајање или енциклопедизам Кишове прозе (Делић 1996: 88–95).

<sup>437</sup> Расправа о стварном првенству између ликова Андреаса и Едуарда Сама у роману чини нам се у овом тренутку излишном, будући да се пре свега ослањамо на Андреасове аутопоетичке коментаре. Како нарација одмиче, Андреас постаје свестан како „сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама“ (Башта, пепео, 114).

<sup>438</sup> У дугачком каталогу очеве лектире, између десетина научних и псеудонаучних јединица, помињу се и „медијевалне“ студије (Башта, пепео, 45).

<sup>439</sup> Упоредити такође: „Каткад се заустављамо и мој отац удара у капије као свргнути руски кнез.“ (Башта, пепео, 57).

Русија феудалног доба темељила се на кнежевском систему управљања. После реформи кнегиње Олге средином X века, *велики кнез* долази на чело средњовековне руске државе (Свердлов 2003: 657–658). Кнежеви, попут европских монарха или феудалаца, преузимају административна, војна и верска овлашћења (Свердлов 2003: 658). Упоредо са променама у руском друштву, гради се нова слика идеалног владара. Кијевски кнез Владимир Мономах (1053–1125) у свом делу *Поуке деци и потомцима (Поучения детям и потомкам)* с почетка XII века, представио се народу попут *идеалног кнеза* (Свердлов 2003: 569). Према Мономаху, идеални кнез мора помагати сиромашнима, штитити удовице и бранити слабије од моћника, уздржавати се од порока и целивати симболе хришћанске вере, предводити ратне походе и старати се о дељењу правде и благостању својих житеља (Свердлов 2003: 569–570). Слика идеалног кнеза представљала је сублимацију политичких и економских односа у руском феудалном друштву, добрим делом изграђену у књижевности и уметности XI и XII века (Свердлов 2003: 570). Стварност је умногоме одударала од Мономахове улепшане слике (Свердлов 2003: 570). За време мира, кнез се разликовао од других по оделу, носио плашт постављен крзном или свечану ризу опточену бисерима и драгим камењем, премда су на бројним грбовима и платнима кнежеви приказивани у бојној витешкој опреми (Свердлов 2003: 574–575).

Из прикривеног медијевисте, разбаштињеног руског кнеза и некрунисаног краља, Андреас Сам постепено претвара свога оца у аутентичног протагонисту витешких романа. У напору да реконструише тренутак првог сусрета својих родитеља у кафани *Код златног лава*, Андреас се упушта у бројне дигресије. Одељак почиње „малим есејем“ о очевој крагни од каучука (Делић 1997: 178), који скреће пажњу на очеву „средњоевропску“ приврженост идеалима феудалног доба, а наставља се у облику петпарачког „љубавног романа“ о Едуардовим авантурама везаним за пекару госпође Хоргош (Башта, пепео, 148). Да би објаснио очеву фриволну авантуру са два пекаркама, Андреас посеже за можда и најпознатијим примером *витешке љубави* у књижевној историји:

Господин Сам, *тужни Тристан*, претрпео је један митски, један сверазарајући љубавни *бродолом*, *насукавши своју лађу на опасне спрудове* госпође удове Хоргош,

пекарке, или госпођице Хоргош, која је мирисала на свеже тек извађене хлебова. (Башта, пепео, 149 – курзив је наш)

Андреас се поиграва средњовековном легендом о младом витезу Тристану, који се током пловидбе морем заљубљује у будућу супругу свога краља, Изолду од Корнвала. После низа љубавних перипетија са Изолдом од Корнвала, које у бројним варијантама почињу испијањем чувеног љубавног напитка, Тристан се у туђини жени другом Изолдом Белих Руку. Смртно рањен у боју, Тристан шаље гласнике преко мора по своју љубав из младости. Посада са корнвалском Изолдом на броду требало је да подигне бела једра, а развије црна уколико се Изолда не одазове Тристановом позиву. У одлучујућем тренутку, изнемогли витез препушта се гласу Изолде Белих Руку, по ком су се на хоризонту помолила једра црне боје. Тужни Тристан је свиснуо од туге док се његова драга искрцавала на обалу. Готфридова етимологија Тристановог имена алудира на контроверзно и готово христолико мучеништво младог витеза у име љубави (Pearsall 2003: 54): „Његово име [Tristan] потекло је од речи ‘тужан’ [‘triste’]. Име је било прикладно и одговарало му на сваки начин. Проверимо то причом (...) погледајмо колико му је тужан живот био додељен, погледајмо тужну смрт која је окончала његову патњу крајем неупоредивим са било којом смрћу, горчим од туге.“ (Strassburg 2004: 67–68)<sup>440</sup> Киш из мита преузима етимологију Тристановог имена, мотив двеју Изолди и поморску метафорику.

Не можемо са сигурношћу знати на коју се варијанту легенде Киш ослањао, али монографија *Љубав и запад (L'amour et l'occident)* Денија де Ружмона (Denis de Rougemont) представљала је и у то време „најпознатију и најутицајнију интерпретацију“ романсе између Тристана и Изолде (Rabine 1995: 46).<sup>441</sup> Киш се у предговору својој антологији француске еротске поезије *Бордел муза* позива на француско издање Ружмонове књиге из 1962. године (Бордел муза, 11; Varia,

---

<sup>440</sup> У енглеском преводу: „His name came from ‘triste’. The name was well suited to him, and in every way appropriate. Let us test it by the story (...) see what a sorrowful life he was given to live, see the sorrowful death that brought his anguish to a close with an end beyond comparison of all deaths, more bitter than all sorrow.“

<sup>441</sup> У оригиналу: „The most famous and influential interpretation of this romance is Denis de Rougemont’s *Love in the Western World*.“

317).<sup>442</sup> Повест о Тристану и Изолди Ружмон назива „велики[м] европски[м] мит[ом] о прељуби“ (Ružmon 2011: 15)<sup>443</sup> и препознаје у њој „врсту односа између мушкарца и жене у одређеној историјској групи: друштвеној елити, куртоазном друштву испуњеном витештвом XII и XIII века“ (Ružmon 2011: 16).<sup>444</sup> Мит о Тристану и Изолди описује, према Ружмону, сукоб између вазалске оданости према господару (сизерену) и витешке оданости према госпи, сукоб феудалног права и куртоазног витештва (Ružmon 2011: 26–28; Rougemont 1962: 25–27). Тристан и Изолда супротставили су друштвеним нормама „*верност* изван званичног брака“, верност „врховном закону *donnoi*, односно закону куртоазне љубави“ (Ružmon 2011: 28).<sup>445</sup> Ружмона пренеражава сама помисао да би се Тристанова и Изолдина љубав могла оковати законима брачне заједнице: „Замислите само: госпођа Тристан! То је порицање страсти, барем оне о којој говоримо.“ (Ružmon 2011: 36)<sup>446</sup> Иако се залаже за права љубавника, мит о Тристану и Изолди, према Ружмоновом мишљењу, ниједном није склизнуо у индискретност или опсценост. Чувени

---

<sup>442</sup> Текст „О француској еротској поезији“ прештампан је у књизи *Varia* из сабраних дела Данила Киша (*Varia*, 314–321). Ружмонова студија *Љубав и запад* објављена је први пут 1939. године и допуњена 1956. Упоредити Ружмонове предговоре првом и другом издању студије: Ružmon 2011: 7–12; Rougemont 1962: 5–10. Антологија *Бордел муза* појавила се 1972. године. Упоредити: Бордел муза.

<sup>443</sup> Упоредити оригинално издање *Љубави и запада* из 1962. године: „un grand mythe européen de l’adultère“ (Rougemont 1962: 14).

<sup>444</sup> У оригиналу: „type des relations de l’homme et de la femme dans un groupe historique donné: l’élite sociale, la société courtoise et pénétrée de chevalerie du douzième et du treizième siècles“ (Rougemont 1962: 15).

<sup>445</sup> Куртоазна љубав повремено је заиста попримала форму закона. Грофица од Шампање донела је на своме двору у XII веку чувену судску пресуду да су „љубав и брак неспојиви“ (Ružmon 2011: 28): „О садржини представки, а уз сагласност присутних, казујемо и сматрамо да љубав не може проширити своја права између мужа и жене. Љубавници се о свему договарају узајамно и бесплатно, без икакве изричите обавезе, док супружнике везује дужност да једни другима испуњавају све жеље. Нека ова пресуда, коју изричемо с крајњим промишљањем, пошто смо саслушали многе племените госпе, буде оверена као трајна и неопозива. Донето године 1174, треће мајске календе, индикта VII.“ (Ružmon 2011: 254)

У оригиналу: „un fidélité indépendante du mariage légal“ (Rougemont 1962: 27); „fidélité à la loi supérieure du *donnoi*, c’est-à-dire de l’amour courtois“ (Rougemont 1962: 27); „l’amour et le mariage ne sont pas compatibles“ (Rougemont 1962: 27). Пресуда грофице од Шампање у оригиналу гласи: „Par la teneur des présentes, nous disons et soutenons que l’amour ne peut étendre ses droits entre mari et femme. Les amants s’accordent toute chose réciproquement et gratuitement, sans aucune obligation de nécessité, tandis que les époux sont tenus par devoir à toutes les volontés l’un de l’autre. Que ce jugement que nous prononçons avec une extrême maturité, après avoir ouï plusieurs nobles dames, ait à passer pour vérité constante et irréfragable. Donné l’an 1174, le troisième des calendes de mai, indiction VII.“ (Rougemont 1962: 278)

<sup>446</sup> У оригиналу: „Imaginez cela: Madame Tristan! C’est la négation de la passion, au moins de celle dont nous nous occupons.“ (Rougemont 1962: 36)

љубавници нису се само борили против брака, него и против „‘задовољења’ љубави“ (Ružmon 2011: 28).<sup>447</sup>

Афера Едуарда Сама са мајком, која је била „*податна* (...) као тесто у нађвама“ (Башта, пепео, 148 – курзив је наш), и ћерком, „*гускицом* која не зна да чува љубавну тајну“ (Башта, пепео, 149 – курзив је наш), очигледно не испуњава високе критеријуме витешке љубави између Тристана и Изолде. Пародија Тристановог витештва у роману ипак задржава жанровску амбивалентност Кишове „фарсе у *трагедији*“ (Пијановић 2005: 94 – курзив је наш). Приповедач нас кроз шалу упозорава да се прича о љубавној авантури главног јунака не мора читати искључиво у ироничном кључу:

Но немојмо претеривати! Немојмо уносити сумњу у све! Зар мит о љубави господина Сама са ћерком или мајком, госпођицом Хоргош или госпођом удовом Хоргош, није исто толико реалан као мит о Тристану и Изолди, на пример? (Башта, пепео, 149)

Без обзира на извесну провизорност и амбивалентност у избору мита или управо због њих, поређење са Тристаном може, из перспективе *екстензивног читања*, бити значајније од познатих алузија на ахасферско лутање или егзодус главног јунака. Парабола о љубави Едуарда Сама има повлашћен аутопоетички значај и протеже се у културни контекст у смеровима који могу бити стимулативнији за истраживање од библијских реминисценци. Евиденција Едуардовог, и не само Едуардовог, витештва у Кишовом роману може се у том смислу сагледати као *предложак* шире целине коју критичар треба да реконструуше и осмисли. Вредност *екстензије* коју критичар на овај начин гради не заснива се толико на њеној егзакности или нужности, колико на пресеку њеног историјског значаја и њене важности за интерпретацију самог Кишовог романа.

Мит о Тристану и Изолди доживео је небројене интерпретације и пропутовао читаву Европу. Од дванаестовековних келтских легенди до класичне верзије Готфрида од Стразбура (Gottfried von Strassburg) из XIII века, судбина младих љубавника преображена је у романсу о витешкој љубави намењену

---

<sup>447</sup> У оригиналу: „‘satisfaction’ de l’amour“ (Rougemont 1962: 27).



„племенитим срцима“ (Grimbert 1995: xxvi),<sup>448</sup> а крајем 15. века тежиште се са дворске куртоазije премешта на витешке подвиге Тристана, ког Томас Малори (Thomas Malory) убраја међу витезове Артуровог округлог стола (Grimbert 1995: xliii–xlv). Миту о Тристану и Изолди није посвећена већа пажња све до романтичарских песничких целина попут *Краљевих идила (Idylls of the King)* Алфреда Тенисона и пева *Тристам од Лионеса (Tristram of Lyonesse)* Чарлса Свинберна (Гримберт 1995: li–liii), али одушевљење XIX века „мрачним добом“ ипак најбоље одражава славна Вагнерова опера *Тристан и Изолда (Tristan und Isolde)*. Вагнер ставља акценат на спиритуални аспект Готфридовога наратива о страсти, која је толико силна да се може остварити тек по смрти љубавника (Grimbert 1995: liv–lvi). Улогу сличну Вагнеровој у популарисању повести о Тристану и Изолди у двадесетом веку одиграла је Делануова (Jean Delannoy) екранизација легенде под називом *Вечно враћање (L'Éternel retour)* из 1943. године. Стицајем околности, филм о Тристану и Изолди који није снимљен према сценарију Томаса Мана из двадесетих година,<sup>449</sup> снимљен је према сценарију Жана Коктоа две деценије касније. Коктоова Изолда срела је свога Тристана у кафеу, што води до низа љубавних интрига у животу овог младог савременог француског пара (Grimbert 1995: lxxiii–lxxv). Упркос бројним адаптацијама повести о Тристану и Изолди које настају од почетка до краја XX века (Grimbert 1995: xlix–xcvii), стваралачки импулс витешке романсе губи се, према нашем мишљењу, на граници модернистичке и постмодерне епохе,<sup>450</sup> да би се седамдесетих година стигло до циничне рекапитулације која у односу несрећних љубавника не види више ништа друго до „коит, коит, коит“ (Роман о Лондону, 220).<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Готфридова прича о познатим љубавницима представља неку врсту причешћа или „хлеба за племенита срца“. У оригиналу: „Deist aller edelen herzen brôt.“ Наведено према: Pearsall 2003: 53.

<sup>449</sup> Рукопис из 1923. године под насловом „Tristan und Isolde“ прештампан је у XIII тому Манових сабраних дела (GW XIII, 9–17). У отвореном писму редакцији *Frankfurter Zeitung* од 14. маја 1924. године Ман је нагласио да сценарио није писао по узору на Вагнерову оперу, него на средњовековну романсу Готфрида од Стразбура (GW XIII, 18).

<sup>450</sup> Дојс је свој последњи роман осмислио и започео као реинтерпретацију мита о Тристану и Изолди. Ирски писац се, међутим, постепено окренуо читавом низу комплементарних реминисценција и подредио их хаотичном наративу *Финегановог бдења*, које у много чему наговештава кризу модернизма после Другог светског рата (Deppman 2007).

<sup>451</sup> У првоме делу *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, на излету јунака до рушевина дворца краља Артура, повео се очекиван и свакодневан разговор о Тристановој судбини. После неколико сентименталних и баналних тумачења, доктор Крилов, разочаран у своју супругу, додајује како „Изолда није била жељна, баш, Тристана, него је зажелела: коит, коит, коит“ (Роман о Лондону,

Најпознатија средњовековна варијанта легенде о Тристану и Изолди дело је немачког песника Готфрида од Стразбура. Уочи битке са Моролтом, Тристан се појављује у блештавом ланчаном оклопу (Strassburg 2004: 130; Jaeger 1977: 116, 119),<sup>452</sup> са шлемом „попут кристала, тврдом и сјајном, најфинијем и најбољем од сваког шлема ког је витез икада узео у руке“ (Strassburg 2004: 129; Jaeger 1977: 118),<sup>453</sup> елегантно опасан мачем и штитом блиставим као „ново огледало“ (Strassburg 2004: 130; Jaeger 1977: 119).<sup>454</sup> Готфрид нарочито истиче како су се појединачни делови Тристанове витешке опреме међусобно „осветљавали“ (Jaeger 1977: 120): „ова четири комада – шлем, верижњача, штит и штитници – илуминирали су се међу собом толико дивно као да је мајстор дизајнирао сваки комад тако да увећа лепоту оног другог“ (Strassburg 2004: 130).<sup>455</sup> Тристанова појава уклапа се у средњовековни идеал лепоте, који је обједињавао у себи пропорцију и луминозност (Jaeger 1977: 122). Тристан успева да порази витезове и змајеве, премда Готфрид уочи битке са Моролдом сугерише како његов јунак није сувише вичан борби (Strassburg 2004: 129; Jaeger 1977: 116). Човекова врлина, према Готфриду, засењује лепоту витешког оклопа, те се различитим елементима Тристанове витешке опреме приписују превасходно симболичка значења. На Тристанову опрему утиснути су симболи љубави: стрела на шлему оличава везу са Овидијем и Купидоном (Strassburg 2004: 129; Jaeger 1977: 118–119), мач представља Тристанов „живот и срце“ (Strassburg 2004: 129; Jaeger 1977: 117),<sup>456</sup> а вепар на штиту пожуду (Strassburg 2004: 130; Jaeger 1977: 119). Вокабулар из сфере еротског замењује дугачке хвалоспеве јуначким оклопима и елабориране описе

---

220). Црњански је ово и наредно поглавље свог позног романа насловио по протагонистима мита о Тристану и Изолди: „Triste Tristan“ и „Преврнута Изолда“.

<sup>452</sup> Боју оклопа сазнајемо накнадно, из поређења са бојом штита: „Имао је [штит] сребрни сјај посвуда, да би се упарио са шлемом и ланчаним оклопом.“ (Strassburg 2004: 130). У оригиналу: „It had a silver sheen all over, to match it with the helmet and the chain-mail.“ У оригиналу: „und was der niuwan silberwiz./ durch daz er einbaere/ helm unde ringen waere“. Наведено према: Jaeger 1977: 119.

<sup>453</sup> У енглеском преводу: „the appearance of crystal: it was hard and gleaming, the finest and best that a knight ever took in his hands“.

<sup>454</sup> У енглеском преводу: „embellished with a lustre like that of a new mirror“.

<sup>455</sup> У оригиналу: „these four pieces – helmet, hauberk, shield, and jambs – illumined each other so beautifully that if the armourer had designed all four to enhance each other with their beauty“. У оригиналу: „nu luhten disiu vier werc./ helm unde halsperc./ schilt unde hosen ein ander an/ so schone, ob si der wercman/ alle viere also haet uf geleit/ day iegeliches schonheit/ dem andern schoene baere/ und sin geschonet waere“. Наведено према: Jaeger 1977: 120.

<sup>456</sup> У оригиналу: „ein swert./ daz sin leben und sin herze was“. Наведено према: Jaeger 1977: 117. У енглеском преводу значење се мења. Помиње се „a sword that proved the very life of him“ (Strassburg 2004: 129).

метала и сечива (Jaeger 1977: 118). Опис Тристанове витешке опреме, која недовољно обавештеном читаоцу изгледа импозантно, заправо изневерава хоризонт очекивања успостављен у жанру витешке романсе (Jaeger 1977: 118).

Тумачи се слажу како Готфридови „описи витешких дуела у себи поседују невероватну живост и истовремено садрже критику конвенционалне реторике таквих описа“ (Pearsall 2003: 58).<sup>457</sup> Персал, штавише, подвлачи „средњовековно/постмодерну текстуру поеме“, обележену ироничним ауторским коментарима и често прожету „жицом смеле високе комедије“ (Pearsall 2003: 59).<sup>458</sup> Тристанове авантуре разликују се од витешких похода јунака артуријанске романсе, који доказују своју љубав у рату и на турнирима (McDonald 1995: 154). Поједини стручњаци, за разлику од Ружмона, сматрају како „Готфрид не само што умањује значај витештва: он настоји да разведе витештво од љубави“ (McDonald 1995: 154).<sup>459</sup> Тристанови поступци, према Мекдоналдовом мишљењу, нарушавају јединство витештва и љубави, па чак и концепт вазалног служења госпи карактеристичан за артуријанске јунаке (McDonald 1995: 156). Тристан „можда поседује квалитете савршеног витеза, али их неће користити на начин артуријанских јунака“ (McDonald 1995: 151).<sup>460</sup> Треба ипак нагласити да Готфрид „не одбија сасвим дворски идеал и дворско друштво, већ их релативизује“ (McDonald 1995: 156).<sup>461</sup> Готфридов *Тристан* задржава „ироничну дистанцу према књижевној култури Округлог Стола“ (McDonald 1995: 155),<sup>462</sup> али књижевно образовање, те музичке и уметничке склоности чине Готфридовога јунака неком врстом „витеза књижевности“ (McDonald 1995: 154).<sup>463</sup>

Готфридова Изолда представља се читаоцима у пуном сјају на уласку у даблинску судницу у друштву своје мајке. Краљица Изолда и њена ћерка-имењакиња, Изолда од Корнвала, пореде се са Свитањем и Сунцем, који се држе

---

<sup>457</sup> У оригиналу: „the descriptions of jousting are both brilliantly vivid in themselves and also simultaneously a critique of the conventional rhetoric of such descriptions“.

<sup>458</sup> У оригиналу: „‘medieval/post-modern’ texture of the poem“; „The vein is often that of daring high comedy“.

<sup>459</sup> У оригиналу: „Gottfried does more than diminish the part given over to chivalry: he seeks to divorce chivalry from love“.

<sup>460</sup> У оригиналу: „[Tristan] may possess the qualities of a perfect knight, but he will not use these in the manner of the Arthurian hero“.

<sup>461</sup> У оригиналу: „he does not totally reject the courtly ideal and the society in which it is performed, but instead relativizes each“.

<sup>462</sup> У оригиналу: „ironic distance from the literary culture of the Round Table“.

<sup>463</sup> У оригиналу: „literary knight“.

руку под руку: „И тако краљица Изолда, радосно Свитање, уђе водећи за руку своје Сунце, чудо Ирске, прекрасну госпу Изолду.“ (Strassburg 2004: 185)<sup>464</sup> Готфрид се нешто касније поново поиграва двострукошћу мајчиног и ћеркиног имена, рекавши како је „Изолда ишла са Изолдом, ћерка са мајком, срећна и безбрижна“ (Strassburg 2004: 186).<sup>465</sup> Алегорија Свитања и Сунца развија се у слику идеалне жене, која је „нежно клизила напред, укорак са својим Свитањем, (...) изванредно грађена у сваком делу, висока, добро уобличена и витка, и обликована својом ношњом као да ју је Љубав створила“ (Strassburg 2004: 185).<sup>466</sup> Изолда у својој елегантној и пре свега добро скројеној ношњи представља „слику коју Љубав толико ретко обликује у телу и духу“ (Strassburg 2004: 185).<sup>467</sup> У Готфридовим стиховима не треба превидети похвалу сопственом песничком умећу: „Ове две ствари – струг и игла – никада нису створиле савршенију живу слику!“ (Strassburg 2004: 185)<sup>468</sup> Готфридов опис садржи и не толико прикривене еротске конотације (Sterling-Hellenbrand 2002: 83) – „[п]охлепни погледи попут перја густог као снег“ падају на младу Изолду (Strassburg 2004: 185).<sup>469</sup> Готфридовим речима, Изолда је попут Сунца или злата ширила светлост и радост по читавој просторији и „тешко се могао наћи пар очију које њена два огледала нису испуњавала чудом и задовољством“ (Strassburg 2004: 186).<sup>470</sup>

<sup>464</sup> У оригиналу: „And so Queen Isolde, the glad Dawn, came leading by the hand her Sun, the wonder of Ireland, the resplendent maiden Isolde.“

<sup>465</sup> У оригиналу: „Thus Isolde went with Isolde, the daughter with her mother, happy and carefree.“ У оригиналу: „si was an ir gelâze/ ûfrehet und offenbaere“ Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 83. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 76.

<sup>466</sup> У оригиналу: „The girl glided gently forward, keeping even pace with her Dawn, (...) exquisitely formed in every part, tall, well-molded, and slender, and shaped in her attire as if Love had formed her“. У оригиналу: „diu sleich ir morgenrôte/ lîse unde staetelîche mite/ in einem spor, in einem trite,/ suoze gebildet über al./ lanc, ûf gewollen unde smal./ gestellet in der waete./ als sî diu Minne draete/ ir selber z’ einem vederspil,/ dem wunsche z’ einem endezil,/ dâ vür er niemer komen kan“. Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 82. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 75.

<sup>467</sup> У оригиналу: „the image that Love had shaped so rarely in body and in spirit!“ У оригиналу: „daz bilde, daz diu Minne/ an lîbe und an dem sinne/ sô schône haete gedraet“. Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 83. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 76.

<sup>468</sup> У оригиналу: „These two things – lathe and needle – had never made a living image more perfect!“ У оригиналу: „diu zwei, gedraet und genaet,/ diun vollebrâhten nie baz/ ein lebende bilde danne daz“. Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 83. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 76.

<sup>469</sup> У оригиналу: „Rapacious feathered glances flew thick as falling snow“. У оригиналу: „gevedere schâchblicke/ die vlugen dâ snêdicke/ schâchende dar unde dan“. Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 83. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 76.

<sup>470</sup> У оригиналу: „there was scarce a pair of eyes to whom her two mirrors were not a marvel and delight“. У оригиналу: „daz dâ vil lützel ougen was,/ in enwaeren diu zwei spiegelglas/ ein wunder unde ein wunne“. Наведено према: Sterling-Hellenbrand 2002: 83. Упоредити: Sterling-Hellenbrand 2002: 77.

Изолдин опис комбинује латинску реторичку традицију са наслеђем неоплатонистичке алегорије (Jaeger 1977: 106). Изолдина коса и појава пореде се са племенитим металима попут злата (Jaeger 1977: 106), док се алегорија Љубави (*Minne*) појављује у улози Творца (Jaeger 1977: 108–109). У конвенционалне елементе Изолдиног описа Готфрид настоји да уведе одређене новине, попут динамичног описа кретања и кроја Изолдине хаљине уместо низања стихова о њеној раскошној појави (Jaeger 1977: 106–111). Модел Изолдиног описа представљале су, судећи по специфичном начину на који Изолда придржава хаљину, ране готске скулптуре (Jaeger 1977: 111). Готфрид, према Јегеровом мишљењу, Изолду назива „живом скулптуром“ („ein lebendes bilde“), а читалац стихова о ирској принцези као да прелази очима преко статуе (Jaeger 1977: 112). Александра Стерлинг-Хеленбранд, на Јегеровом трагу, наглашава *уметничку природу* Готфридовог дизајна „савршене жене“ (Sterling-Hellenbrand 2002: 77).<sup>471</sup> Готфрид „непрекидно скреће пажњу на уметничку конструисаност своје Изолде“ (Sterling-Hellenbrand 2002: 77),<sup>472</sup> која истовремено представља производ песникове и божанске занатске *вештине*.

Будући да се Готфридова романса завршава Тристановим одласком из Корнвала, приређивачи је углавном спајају са сачуваним фрагментима дванаестовековне Томасове обраде легенде о Тристановој женидби. Изолда Белих Руку (*Isolde aux Blanches Mains*) или такозвана „друга Изолда“ – уколико из бројања изузмемо мајку Изолде од Корнвала – представља изокренут одраз Тристанове прве љубави. Надимак *белоруке* Изолде пре свега реферише на њену „екстремну лепоту (...) и племенит положај“, али се старофранцуском речју *blanc* такође означава „опасност и ласкање“ (Mitsch 1999: 48).<sup>473</sup> Увођење истоимене јунакиње зарад истицања контраста било је уобичајено у средњовековним романсама, које су током XII века постале опседнуте сукобом између дужности и страсти (Mitsch 1999: 47). Ривалитет између Изолде Белих Руку и Изолде од Корнвала са завршетка Томасове романсе оличава управо такав однос између брачних дужности и страсне жеље (Mitsch 1999: 47).

---

<sup>471</sup> Наслов студије Стерлинг-Хеленбранд алудира на „дизајнирање савршене жене“. У оригиналу: „Designing a Perfect Woman“.

<sup>472</sup> У оригиналу: „Gottfried consistently draws attention to the artistic construction of his Isolde“.

<sup>473</sup> У оригиналу: „the extreme beauty of Tristan’s wife and her noble position“; „*blanc* as signifying danger and flattery“.

Малоријева петнаестовековна романса *Артурова смрт (Le Morte D'Arthur)* представља наредни велики корак у развоју мита о Тристану и Изолди. Потцењена све до седамдесетих година XX века, прича о витезу Тристраму налази се у композиционом и смисаоном *средишту* или *срцу* Малоријеве чувене романсе (Benson 1976: 109; Mahoney 1995: 253).<sup>474</sup> Малоријева „слика светлог поподнева артуријанског витештва је потпуна“ (Benson 1976: 115).<sup>475</sup> Странице Малоријеве књиге о Тристану преплављене су „вitezовима, добрим и лошим, љубавницима, искреним и лажним, ‘племенитим витештвом, куртоазијом, кукавичлуком, убиством, мржњом, врлином и грехом’“ (Benson 1976: 109). Ефекат Малоријеве повести Бенсон стога пореди са „заслепљујућим калеидоскопом боја, звукова и емоција витешког живота“ (Benson 1976: 109).<sup>476</sup> Тристан витешким подвизима успева да избори место за Артуровим округлим столом, задобије госпу Изолду и најзад наведе Сарацена Палонида да се покрсти (Benson 1976: 116). Махони се слаже са Бенсоновом тезом да је главна тема Малоријеве књиге „Тристрамово потпуно постајање једним од четири најбоља витеза на свету“ (Benson 1976: 116),<sup>477</sup> премда сматра како је на Малоријеву концепцију витештва претежно утицала традиција алитеративне јуначке поезије (Mahoney 1995: 230–231). Малори, према Махонију, помера тежиште са Тристанове љубави и дворских манира на борбене вештине, част и име јунака (Mahoney 1995: 236–237, 240). Само витешких турнира у Малоријевој књизи о Тристану има дванаестак (Mahoney 1995: 228). Ланселот и Тристан нису превасходно „највећи љубавници“, него „два најбоља витеза која су икада живела у време краља Артура“.<sup>478</sup> У Малоријевој романси Тристан тако постаје „један од најплеменитијих витезова на свету и витез Округлог Стола“.<sup>479</sup>

Средњовековна легенда о Тристану и Изолди пробила се до савремене публице путем истоимене „музичке драме“ Рихарда Вагнера *Tristan und Isolde*.

<sup>474</sup> Бенсон је назива „централним одељком“, а Махони „срцем дела“. У оригиналу: „the centerpiece of the *Morte Darthur*“ (Benson 1976: 109); „the heart of the work“ (Mahoney 1995: 253).

<sup>475</sup> У оригиналу: „the image of the bright afternoon of Arthurian chivalry is complete“.

<sup>476</sup> У оригиналу: „Its pages are crowded with knights, good and evil, with lovers, true and false, with ‘noble chivalry, curteysye, cowarys, murdre, hate, virtue, and synne,’ and the effect is less of a stately tapestry than of a dazzling kaleidoscope of the color, sounds, and emotions of the chivalric life.“

<sup>477</sup> У оригиналу: „The principal theme of *Sir Tristram* is clear: Tristram’s attainment of full knighthood as one of the four best knights in the world.“

<sup>478</sup> Малоријева реченица у оригиналу гласи: „two the beste knyghtes that ever were in kynge Arthurs dayes, and two of the beste lovers“. Наведено према: Mahoney 1995: 229.

<sup>479</sup> Малоријева реченица у оригиналу гласи: „one of the nobelyste knyghtys of the worlde and a knyght of the Rounde Table“. Наведено према: Mahoney 1995: 233.

Вагнер је био добар познавалац француске и немачке средњовековне поезије, коју је проучавао током боравка у Дрездену између 1842. и 1849. године (Reichenbacher 1998: 762). Уметник је, штавише, у својој личној библиотеци поседовао три различита издања Готфридове романсе о Тристану. Исту романсу Вагнер је адаптирао за оперску сцену *Тристана и Изолде* (Reichenbacher 1998: 762). Премда либрето опере говори о Тристану као о „јунаку без премца“ (Wagner 2006: 25),<sup>480</sup> Вагнер подразумева Тристанов витешки статус. У првом чину Вагнерове опере замишљени Тристан се појављује на палуби брода, у друштву других витезова („Ritter“) и пажева („Knappen“), погледа упереног у морску пучину.<sup>481</sup> Вагнер нешто касније пореди однос између Тристана и Изолде са феудалним опхођењем госпе и витеза у улози вазала. На Изолдине налоге, у другој сцени првог чина, Тристан одговара са познавањем топоса витешке љубави и дворске куртоазије: „Од моје госпе?/ Шта је верна слушкиња/ покорна њој/ куртоазно дошла/ да ми каже?“ (Wagner 2006: 29)<sup>482</sup> Ироничан однос према Изолдиним прохтевима не умањује Вагнерову потребу да успостави дијалог са наслеђем феудалне епохе.

Вагнер се на модеран начин односи према важним елементима Готфридовога наратива попут љубавног напитка, у петој сцени првог чина, или амбијента љубавне пећине, у другом чину. Служавка Брангена, по Изолдином наређењу, справља „смртни напиток“ – „Todestrank“ – за несуђене љубавнике, али га у одсудном тренутку замени за чувени „љубавни напиток“ – „Liebestrank“ (Wagner 2006: 77). Вагнер уствари преплиће мотиве смрти и љубави на сценски упечатљив начин (Reichenbacher 1998: 764). Љубавна пећина Тристана и Изолде у Готфридовој романси испуњена је светлошћу (Strassburg 2004: 261) јер „Љубав *треба* да буде од кристала – провидна и прозачна“ (Strassburg 2004: 264).<sup>483</sup> Вагнерови љубавници траже заклон ноћи (Reichenbacher 1998: 765), а у другој сцени другог чина заједно певају чувену химну „љубави у смрти“ („Liebestod“): „Отклони ужас,/ слатка

---

<sup>480</sup> Наводимо речи слушкиње Брангене из друге сцене првог чина Вагнерове опере. У оригиналу: „dem Helden ohne Gleiche“.

<sup>481</sup> Упоредити дидаскалију из друге сцене првог чина: „на палуби се могу видети витезови и пажеви како се одмарају; мало даље од њих стоји Тристан, прекрштених руку, замишљено гледајући у море“ (Wagner 2006: 23). У оригиналу: „über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt *Tristan*, mit verschränkten Armen stehend und sinnend in das Meer blickend“.

<sup>482</sup> У оригиналу: „Von meiner Herrin?/ Ihr gehorsam,/ was zu hören/ meldet höfisch/ mir die traute Magd?“

<sup>483</sup> У оригиналу: „Love should be of crystal – transparent and translucent!“

смрти,/ жељно ишчекивана/ смрти у љубави“ (Wagner 2006: 123)<sup>484</sup> Рајхенбахеровим речима, „Вагнерови љубавници у извесној мери хоће своју судбину, уместо да се препусте шанси или предестинираности“ (Reichenbacher 1998: 764).<sup>485</sup> Смртно рањен у дуелу, Тристан у трећем и последњем чину опере покида пред Изолдом завоје са рана, хрлећи у сусрет смрти. Последњи Изолдини стихови образлажу Вагнерову замисао: „У морима сласти/ распеваних звона,/ и мирисних таласа/ разбукталих звона,/ и у даху свемира/ сред вечних васиона –/ гинути – утонути –/ бесвесно – највећа сласт!“ (Wagner 2006: 189)<sup>486</sup>

Тристанова и Изолдина жудња ка смрти подстакла је бројне критичаре на паралелу са елементима Шопенхауерове, Ничеове, па и Фројдове мисли. Линда и Мајкл Хачион, штавише, говоре о „Шопенхауер-Вагнер-Ниче-Фројд конјункцији“ (Hutcheon, Hutcheon 1999: 268).<sup>487</sup> У Вагнеровој опери често се препознају Шопенхауерове идеје о сукобу између света представа (простора, времена, жеље) и ноуменалне стварности, у коју се враћамо по смрти (Hutcheon, Hutcheon 1999: 268). Шопенхауеров утицај упутно је у овом случају кориговати Ничеовим, будући да смрт Тристана и Изолде представља врхунски израз естетског ужитка и трагичког тријумфа (Hutcheon, Hutcheon 1999: 289–290). У XXII одељку *Рођења трагедије* Ниче узима завршетак Вагнерове опере за пример садејства диониског и аполонског начела у трагичком искуству. Трагички мит, према Ничеу, „одводи свет појава до границе где овај самог себе пориче и покушава да побегне натраг у недра истините и једине стварности; где онда, заједно с Изолдом, као да запева своју метафизичку лабудову песму“ (Niče 1988: 170). Вагнерова опера, поред тога, гледа унапред ка Фројдовом спису *С оне стране принципа задовољства* (*Jenseits des Lustprinzips*), поготово ка Фројдовој теорији *несвесног* и концепту *нагона смрти* (Hutcheon, Hutcheon 1999: 268, 281, 288, 289). Велики немачки уметник успео је да на инвентиван начин средњовековни подтекст *Тристана и Изолде* прожме савременим филозофским и психолошким увидима.

---

<sup>484</sup> У оригиналу: „Nun banne das Bangen,/ holder Tod,/ sehnend verlangter/ Liebestod!“

<sup>485</sup> У оригиналу: „To some extent, Wagner's lovers will their fate rather than serving as subject of chance or predestination“.

<sup>486</sup> Према преводу Вере Стојић и Ирме Лисичар из XXII одељка Ничеовог *Рођења трагедије* (Niče 1988: 170). У оригиналу: „In dem wogenden Schwall,/ in dem tönenden Schall,/ in des Weltatems/ wehendem All –/ ertrinken – versinken –/ unbewusst – höchste Lust!“

<sup>487</sup> У оригиналу: „Schopenhauer-Wagner-Nietzsche-Freud conjunction“.



Појава нових уметничких медија у XX веку дала је замах адаптацијама легенде о Тристану и Изолди. Филм Жана Делануа *Вечно враћање* (*L'Éternel Retour*), снимљен по сценарију Жана Коктоа 1942. године и премијерно пуштен у Паризу 1943. године, представља „најпознатију филмску верзију приче о Тристану и Изолди“ (Maddux 1995: 473).<sup>488</sup> Средњовековне верзије легенде из пера Ајлхарта (Eilhart) и Готфрида имале су само индиректан утицај на Коктоов сценарио (Maddux 1995: 475). Изузимајући алузију на *вечно враћање истог*, филм није ничеански (Maddux 1995: 476), па ни вагнеровски (Maddux 1995: 477). Кокто се заправо ослања на Бедијеову (Bédier) реконструкцију романсе о Тристану с почетка двадесетог века, пратећи редослед епизода „религиозно“ и „са страхопоштовањем“ (Maddux 1995: 478).<sup>489</sup> Интертекстуалност у Коктоовом сценарију готово да постаје судбина (Maddux 1995: 499). Коктоови љубавници, без сопственог знања и воље, понављају удес Тристана и Изолде у XX веку. Јунаци говоре савременим, једноставним језиком (Maddux 1995: 479), обучени у црна одела и модерне хаљине (Maddux 1995: 483). Коктоов Тристан, под именом Патрис, путује моторним чамцем на острво да прикупи станарину за ујака, богатог земљопоседника Марка. У бару на острву, модерни Тристан разбија флашу о главу силеџији Моролту и тако ослобађа своју Изолду, Наталију, из његових руку (Maddux 1995: 482). Изолда Белих Руку постаје у Коктоовом сценарију Наталија II, сестра власника гараже у оближњем граду (Maddux 1995: 487), а Тристанова фатална рана пуцањ у ногу (Maddux 1995: 489). Реактуализације сличне врсте премрежиле су читав Коктоов сценарио. За разлику од других Коктоових адаптација класичних легенди за филмско платно, прерада мита о Тристану и Изолди не шокира гледаоца контрастом између различитих епоха. Напротив, *Вечно враћање* је нека врста „рециклаже, преодевања старог у ново“ (Maddux 1995: 496).<sup>490</sup> Тематика легенде о Тристану подударала се са Коктоовом опсесијом немогућом, фаталном и донекле инцестуозном љубављу (Maddux 1995: 496–498), што је донекле умртвило песникову имагинацију. Кокто је, према Мадуксовом мишљењу, „исувише поштовао“ прошлост у своме филму (Maddux 1995: 504).<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> У оригиналу: „the best known film version of the Tristan and Iseut story“.

<sup>489</sup> У оригиналу: „he actually follows Bédier’s canonical reconstruction religiously, reverentially“.

<sup>490</sup> У оригиналу: „the old recycled, dressed up as new“.

<sup>491</sup> У оригиналу: „he shows it [the past] too much respect“.

Киш је очигледно био добро упућен у најважније елементе мита о Тристану и Изолди, од етимологије Тристановог имена до удвајања Белоруке Изолде и Изолде од Корнвала или мотива пловидбе у Ирску. Могуће поређење госпођице и госпође Хоргош са удвајањем краљице Изолде и ћерке Изолде у Готфридовој романси отвара простор за још изазовније претпоставке. Готфридовом делу Киша су могли привући „постмодерни“ Готфридови коментари и ауторова иронија, а не треба искључити ни могућност сагледавања Едуарда Сама као витеза-уметника. Киш се 1961. године у есеју „О симболизму“ осврнуо на Вагнерову оперу *Парсифал* (Varia, 246), коју је довео у везу са симболистичком реакцијом против позитивизма. Вагнерова опера *Тристан и Изолда*, једна од најпопуларнијих музичких „драма“ деветнаестог века, сигурно није могла мимоићи писца. Није искључено ни да је Киш гледао Делануов филм *Вечно враћање*, барем ако је судити по једном занимљивом запажању Слободанке Владив Гловер. Технику „временског искривљавања“ (Vladiv-Glover 2003: 48) из *Пешичаника* ауторка у готово идентичном облику препознаје у Коктоовом експерименталном филму *Орфеј* (*Orphée*). Филм о модерном Орфеју, који по свему подсећа на самог Коктоа, емитован је 1947. године (Maddux 1995: 494). Према мишљењу Владив Гловер, „нема сумње“ да је Киш *Орфеја* „видео у београдској Кинотеци“ (Vladiv-Glover 2003: 48), премда би сценаристи филма о Тристану и Изолди вероватно замерио што лиризам није помешао са иронијом.

Филолошки извори Кишове паралеле са легендом о Тристану и Изолди нису у овом случају од пресудне важности. Већ летимичан поглед на развој мита показује разлику Кишове реминисценције од уметничког поступка аутора попут Вагнера или Коктоа. Киш је сачувао само нејасну успомену на богату стваралачку историју и иконографију мита о Тристану и Изолди, од које су други полазили у изградњи својих дела. Киш нити приповеда о легендарним љубавницима, нити структуру свога романа обликује по узору на мит о Тристану и Изолди. Мотивација Тристановог, и не само Тристановог витештва у Кишовом роману пре свега је *метафизичке* или *онтолошке* врсте. Пошто је очеву крагну довео у везу са епохом феудализма, а пре него што је оца упоредио са тужним Тристаном, Андреас поставља серију реторичких питања о Едуардовом детињству. Међу њима посебну

пажњу заслужује питање о формирању очевог *метафизичког* става према „целом свету, боговима и религијама“:

Како замишљате историју његове болести, рађање тог боговског беса, чија ће последица бити одрицање од свог удела у очевом наследству, и ту безумну одлуку да се закаже *крсташки рат* целом свету, боговима и религијама, генијална, суманута идеја да се покори свет одрицањем и филозофијом? (Башта, пепео, 146 – курзив је наш)

Приповедач, додуше не без ироније, сугерише како је у филозофском ставу и животном држању Андреасовог оца према свету било нечег *витешког*. Едуардов љубавни бродолом стога се пореди са Тристановом судбином, а очева метафизичка побуна са *крсташким ратом* против света. Главног Едуардовог непријатеља представља специфичан *модус живота* „бедне паланачке, сељачке средине“ (Башта, пепео, 116), који би се могао назвати *обичним* или *свакодневним*. Очев однос према свакодневном животу може се ишчитати из познате тираде о благодатима чорбе од коприве, од које се „дух *оплемењивао* а слух постајао *финији*“ (Башта, пепео, 119 – курзив је наш). Коприва се, очевим речима, јела на двору Естерхазија, „једне од најугледнијих породица у Европи тог времена“ (Башта, пепео, 119). Живот на двору и дворски обичаји супротстављају се, из очеве перспективе, логици свакодневног живота у провинцији. Средина „лишена виших, узвишенијих циљева и појмова“ и исти такав *приземан, обичан* живот изазивају *онтолошки револт* Кишовог прикривеног модернисте, који се убрзо усмерава ка Едуардовом сину Андреасу:

Јер то ми служи само као доказ, један од доказа више, колики је на тебе утицај извршио овај сељачки *milieu*, ова болесна средина *лишена виших, узвишенијих циљева и појмова*, ова *приземна* логика која не види ништа ван оквира *обичности, овај живот* и ови обичаји у којима нема смелости и ризика. (Башта, пепео, 119 – курзив је наш)

Онтологија романа *Башта, пепео* углавном се доводила у везу са Андреасовим приповедањем. Пијановићева „формула“ Андреасове „илузиј[е] *приповедања као живљења* које жели дозвати и обновити секвенце прошлости“ (Пијановић 2005: 88), поготово читање последњег поглавља романа „у знаку приповедачевог ланета над *животом изгубљеним у времену*“ (Пијановић 2005:

101), нашла се у темељу потоњих тумачења Кишовог кратког романа. Бројни тумачи освртали су се на „Андијево *митотворно поимање живота*“ (Јерков 1990: 252 – курзив је наш), напор присећања и приповедања да се „вредност (...) сама ствар, *само биће*“ (Јерков 1993: 64 – курзив је наш) сачува или откупи од неминовног пропадања. Приповедач *Башта, пепео*, сматра Јерков, поступа попут оног анђела-чуvara, који „бележи у своје књиге за *двојно књиговодство* извештаје о (...) понашању“ младог Андреаса (Башта, пепео, 185 – курзив је наш). Андреасов роман могао би се, на том трагу, разумети као један облик књижевне онтологије или литерарне транспозиције битка света, у којој је „*двоструки* ток живота (...) у једној библијској перспективи, претворен у записник (живот је књига, *библијски-есхатолошка ‘књига живота’*)“ (Воšković 2004: 54 – курзив је наш). Онтолошки и есхатолошки хоризонт романа *Башта, пепео* укрстили су се у интерпретацијама Михајла Пантића и Викторије Радич. Пантићевим речима, „све (...) значењске компоненте Кишовог дела говоре у прилог тези да је у њему наратија смртолика, да је прича увек посредни (симболички) или непосредни (тематски) *temento mori*“ (Пантић 2002: 40). Андреасов роман открива „есхатолошку димензију света“ (Пантић 2002: 43), па се у том кључу приповедачев лиризам може схватити као нека врста „есхатолошке утехе“ (Пантић 2002: 38). Андреасова „машина за улепшавање“ прошлости или „галванопластика“ сећања (Башта, пепео, 195), речима Викторије Радич, „ни изблиза не врши естетизацију, већ доноси *књижевно спасење*“ (Radić 2005: 147 – курзив је наш).

Кишов роман одликује прелаз са онтологије на (ауто)поетику, с етике на естетику, са приче о витешком ставу „главног јунака“ на причу о витешком ставу приповедача према животу. Уколико се витештво оца састојало од донкихотске уживљености у идеал витештва, витештво сина подразумева „донкихотски идеал рекреације прошлости“, о коме су писали Киш и Шукало (Varia, 379; Шукало 1999: 76). Едуардов и Андреасов витешки став према животу разликују се по интензитету, али се подударају по својим најважнијим цртама. Млади Андреас такође не може да се помири са свакодневним постојањем, већ настоји да живи „свој живот, свој *надживот*, макар у сну“ (Башта, пепео, 185 – курзив је наш):

Чињеница да живим заправо *два живота* (и у томе није било ни *трунке литературе*: моје ми године нису дозвољавале да покварим чистоту својих снова и својих

светова), један у стварности, а други у сну, стварала је у мени неку изузетну и, без сумње, грешну радост. (Башта, пепео, 186 – курзив је наш)

Имагинарни *надживот* или *други живот* дечака Андија убрзо потпада под утицај витешке литературе, а „[м]ашта која је испуњавала свет једног дечака претворила се у текст“ (Јерков 1993: 66). Како време пролази, Андреас све мање „живи витештво“, а све више о њему пише у роману који ће понети име *Башта, пепео*. Андреасови витешки идеали тако се из живота постепено селе у сферу уметничког стваралаштва. Наративна стратегија приповедача *Баште, пепела* подразумева један облик *оплемењивања* битка или *галваностегије* – превлачења свакидашњих догађаја танким слојем позлате:

Јер ја сам још од детињства имао неку болесну преосетљивост и моја је машта брзо претварала све у успомену, чак сувише брзо: каткада је био довољан један дан, размак од неколико сати, обична промена места, па да један *свакидашњи догађај*, чију лирску вредност нисам осећао све док сам живео с њим, постане одједном овенчан сјајним ехом, каквим се *крунишу* само успомене које су дуго година стајале у снажном фиксиру лирског заборавља. Код мене се, као што рекох, тај *процес галваностегије*, при којему ствари и лица задобијају танак слој *позлате* и *племениту* чађ патине, одвијао у неком болесном интензитету (Башта, пепео, 62 – курзив је наш)

На завршетку романа, у познатом опису „великог распадања свих вредности“, Андреасова „машина за улепшавање“ и „галванопластику“ престаје с радом, а иста она *позлата*, коју је приповедач превлачио преко живота, „отпада са рамова“ приче (Башта, пепео, 195). Приповедач истовремено описује смрт једног погледа на битак и једног специфичног начина приповедања о њему (Јерков 1993: 64), који би се могли назвати *витешким*. Очигледно се налазимо на преломној тачки у онтолошком и наративном слоју Андреасовог кратког романа, која обележава позицију српске прозе средином шездесетих година:

Зар је тако брзо престала да функционише *машина за улепшавање*, кристална посуда кроз коју тече струја при *галванопластици*? Где је *сјај позлате са старих рамова*, осмех Мона-Лизе?

Сведоци смо великог распадања свих вредности. *Позлата је*, од влаге и од наглих промена температуре којима је била изложена, *почела да отпада са рамова*, а са њом и боја са крила анђела-чувара, са Мона-Лизиних усана. (Башта, пепео, 195 – курзив је наш)

„Прави преломни тренутак“ у развоју српске прозе друге половине XX века, према Јерковљевом мишљењу, „означен је 1965. године објављивањем три значајна романа нове генерације писаца: *Баите*, *пепела* Данила Киша, *Времена чуда* Борислава Пекића и *Моје сестре Елиде* Мирка Ковача“ (Јерков 1991: 99–100). Те, „1965. године у српској књижевности [се] развио читав низ поетички сродних облика приповедања *наговештених три године раније у Мансарди и Губилишту*“ (Јерков 1991: 106 – курзив је наш), а после ње се „у српској књижевности морају покренути питања пост-модернизма, односно – како се овде предлаже – постмодерне“ (Јерков 1991: 99–100). Расправа о преломној години или преломној књизи српске постмодерне прозе обновљена је почетком друге деценије XXI века. Ала Татаренко сматра „да појаву клица/ рађање постмодернизма у српској књижевности ваља датирати 1962. годином“, када се појављује Кишов роман *Мансарда* (Татаренко 2013: 25). *Мансарда*, према ауторки, представља „полигон жанровских и наративних експеримената протопостмодернистичког периода“ (Татаренко 2013: 39). У критичком дијалогу са ставовима Але Татаренко, Јерков опомиње „да се постмодерно доба није одмах наметнуло као доминантно, и да зато ваља бити стрпљив и опрезан, утолико пре што сама *Мансарда* ни издалека нема књижевноисторијску тежину довољну за преокрет“ (Јерков 2015: 574). Одабир 1965. године мотивисан је поетичким и књижевноисторијским сусретом „три важна романа, у истој едицији, три пријатеља који се нису раздвајали, а такви су догађаји увек важни у историји књижевности, важнији за периодизацију од најраније поетичке најаве“ (Јерков 2015: 574).<sup>492</sup>

---

<sup>492</sup> У расправу о Кишовом односу према постмодернизму недавно се укључио Стојан Ђорђевић. Кишов књижевни опус, сматра Ђорђевић, „било по тематици, било по интерпретацији егзистенције, никако не припада постмодернизму, већ *неомодернизму*“ (Ђорђевић 2017: 378 – курзив је наш). Са модернистима Киша спајају „интензификација егзистенцијалног доживљаја, истанчан сензибилитет за етичке, моралне, психолошке и аксиолошке аспекте појединачне егзистенције, стваралачко иновирање књижевних средстава“ (Ђорђевић 2017: 378). Коришћење термина *неомодернизам* у класификацији Кишове прозе може, према нашем мишљењу, имати смисла само уколико променимо начин на који видимо поетику (српске) књижевности друге половине XX века. Киш би се могао назвати *неомодернистом* само под условом да читаву епоху двадесетог века прогласимо *модернистичком*. Одлуке ове врсте морале би се доносити са веће књижевноисторијске дистанце.

Пораст приповедачке самосвести, која постепено преузима примат над нарацијом (Јерков 1993: 65), „[п]релазак са приповедања као сећања на приповедање као истрагу“ (Воšković 2004: 55) или на „реконструктивно приповедање“ (Воšković 2004: 65) – само су неке од постмодерних одлика романа *Башта, пепео*. Њима би се свакако могле придружити пролиферација ауторских фигура, која децентрира поетичко средиште романа, и рециклажа књижевних извора, од једноставних фолклорних облика до Пруста, од *Библије* до витешке романсе, од романтичарског *светског бола* до петпарачких романа. Кишов кратки роман колеба се између модернистичке *пародије* и постмодерног *пастиша* различитих и међусобно преплетених књижевних традиција (Jameson 1988: 200–201). Алузије на Гилгамешов поход (Башта, пепео, 132),<sup>493</sup> Нојеву судбину (Башта, пепео, 133),<sup>494</sup> ахасверско лутање (Башта, пепео, 21, 58, 139),<sup>495</sup> христолико страдање (Башта, пепео, 132, 167),<sup>496</sup> титанску борбу (Башта, пепео, 122)<sup>497</sup> или тристановско витештво (Башта, пепео, 149) Едуарда Сама могу оставити утисак стилске мимикрије лишене вредносне хијерархије, „сатиричког импулса“ и „оностраних мотива пародије“ (Jameson 1988: 201). Кишов роман тако долази надомак „стилистичке и дискурзивне хетерогености без норме“ (Jameson 1988: 201), карактеристичне за постмодерно доба. Логично је да ће се у тако разноврсном поетичком амбијенту питање важности витешке романсе изнова постављати, све док не ишчезне у оквиру постмодерног живота без *позлате* идеала и великих прича.

Значај идеала витешке романсе за тумачење модернистичке поетике најлакше се препознаје „постхумно“, на фону постмодерне скепсе према великим

<sup>493</sup> У ироничној тиради о селидби богате породице господина Рајнвајна, Едуард узвикује: „ући ћемо као Гилгамеш у пределе бесмртности тријумфално, поткупивши чуваре пирамида златницима“ (Башта, пепео, 132). Делић повлачи паралелу између Гилгамешове и Андреасове борбе против смрти (Делић 1997: 154; Делић 1998).

<sup>494</sup> Отац одлази праћен „библијском пометњом животиња“ из кола господина Рајнвајна, које предосећају „надолазак неког великог, апокалиптичног потопа“ (Башта, пепео, 133).

<sup>495</sup> Отац се у више наврата пореди са библијским Ахасвером. Едуард као „геније путовања, Ахасвер“ (Башта, пепео, 21) осмишља свој *Ред војске*, потом се „појавио ахасверски у крају свог детињства“ (Башта, пепео, 58), па чак ни после коначног нестанка „није хтео да се помири са старошћу и са смрћу, него је узео на себе облик Ахашвероша“ (Башта, пепео, 139).

<sup>496</sup> У очевом халбцилиндру приповедач не види само „патетичну круну“, него и „конфекцијски трнов венац“ (Башта, пепео, 132 – курзив је наш). Свој коначни одлазак Едуард замишља као пут „до гробља, до *голготе*“ (Башта, пепео, 167 – курзив је наш). Према мишљењу Јасмине Ахметанагић, очеве постхумне појаве представљају „ехо новозаветних сцена у којима се васкрсли Христ јавља својим ученицима“ (Ахметанагић 2006: 121).

<sup>497</sup> Едуард самога себе иронично пореди са „[т]итани[ма] без снаге титана, мали[м], кржљави[м] титанчићи[ма]“ (Башта, пепео, 122).

наративима. Било би, упркос томе, књижевноисторијски недовољно обазриво последњи роман *Породичног циркуса* у поетичком смислу супроставити средишњем роману Кишове трилогије. *Пешчаник* (1972) заправо на други начин и са другим приповедним интересима успоставља (дис)баланс модернистичких и постмодерних одлика присутан још у нарацији *Баиште, пенела*.<sup>498</sup> Реч је о осетљивој дијалектици између континуитета и дисконтинуитета, о прерасподели тежишта коју подразумева свака смена књижевних парадигми. После дестабилисаног наратива и иронијског лиризма романа *Баишта, пепео*, тежиште се у *Пешчанику* премешта са протагонисте на „методологију романа“ (Јеремић 1976), са носталгије за метафизиком на историју и политику (Вајт 1987),<sup>499</sup> са приче на поетику (Јерков 1991: 108–109), са креације на рециклизацију књижевних поступака (Пантић 2002: 51), са полисемије на постмодерно преиспитивање механизма производње значења (Vladiv-Glover 2003: 61).<sup>500</sup> Фигура оца више наличи на функцију приповедања у постмодерном „роману с ознакама литературоцентричности“ (Татаренко 2013: 53), него на човека од крви и меса, премда приповедач без резерве показује наличје Е. С.–ових идеалистичких чежњи. Фројдистички стид из раних романа прераста у срам због полуције или дефекације главног јунака. Својеврсна огољеност ликова, идеологија и приповедања у *Пешчанику* подразумева исто тако трезвен и плански однос према традицији, који не оставља сувише слободе интерпретаторима.

<sup>498</sup> Речима Александра Јеркова, „поетичке дилеме својствене *Баишти, пепелу* (...) у наредном Кишовом роману, у *Пешчанику*, прерастају у својеврсну драму романескне форме“ (Јерков 1993: 70). Ала Татаренко с правом напомиње како су „формалне потраге у лирском роману *Баишта, пепео* по свом карактеру [још увек] претежно модернистичке“ (Татаренко 2013: 53).

<sup>499</sup> „[Д]емистификација тоталитарног поретка у свим његовим видовима и на свим његовим нивоима“ (Палавестра 2005: 67) представља дистинктивну црту Кишове *критичке књижевности*, али би се рекло да Палавестра у њу не урачунава *Породични циркус* (Палавестра 2005: 70).

<sup>500</sup> Према Владушићу, однос протагонисте *Пешчаника* према неживим предметима још увек је модернистички: „Добар пример модернистичког третмана релације предмета и јунака јесте Кишов *Пешчаник*.“ (Владушић 2009: 347) За разлику од епске антропоморфизације предмета, у Кишовом роману долази до опредмећења или постварења јунака. Метонимијску везу између јунака и предмета замењује метафоричка – предмети Е. С.-а постају метафоре колективног страдања током Холокауста. Владушић показује како у 6. одељку *Слика са путовања (I)* „[к]аталог мртвих предмета који плутају на води објављује модернистичку празнину и нестанак приче, јунака и приповедача“ (Владушић 2009: 349). Постмодерни аутори окрећу се, за разлику од модерниста, „тематизацији робне марке“ (Владушић 2009: 349) и јунаку потчињеном бренду (Владушић 2009: 351). Интересантно је приметити да „одсуство приче“ за Јеркова представља постмодерну одлику (Јерков 1993: 65), док „нестанак приче“ Владушић сматра модернистичком цртом (Владушић 2009: 349). Поново смо, рекло би се, на прагу дилеме о књижевноисторијској и поетичкој природи (српске) књижевности друге половине XX века.



*Пешчаник* је роман премрежен културним и књижевним референцама. Алузија на прехришћанске Кумранске рукописе, пропадљивост и трошност записа на дну панонског блата, симболика летописа као форме која чува древно знање и вербални архаизам чине да сама материјална појава Кишовог романа задобије временску протежност (Јерков 1993: 78–79). Пишчеве реминисценције ту временитост постављају у срце средњег века. Алузије на постање, потоп, егзодус, мартиреје и откровење, формирају скривену библијску позорницу *Пешчаника*, романа који самим својим насловом упућује на пешчани сат, важан реквизит јахача апокалипсе у ликовној традицији (Делић 1997: 300). Библијски јахачи апокалипсе на завршетку Кишовог романа постају „реални и стварни жандарми, по злу познати и запамћени ‘перјари’, који су одводили људе на Дунав, на клање и под лед, или су их слали у логоре и душегупке“ (Делић 1997: 300). Е. С. их у 63. одељку романа, наводно „без ироније“, замишља као „четири лепа [провинцијска] жандарма на белим коњима“ или бициклима, са „залепршан[им] перје[м] на њиховим црним шеширима“ (*Пешчаник*, 262). *Пешчаник* је, речима Михајла Пантића, „библијска књига“, која „приповеда (а делом и проповеда) о човеку у времену *после еденске епизоде*, о човеку који је у *историји*, макар сам и не чинио зло, предодређен за патњу, за зло које му други чине, за смрт“ (Пантић 2002: 50 – курзив је наш).

Сам лик Е. С.–а подстакао је савремену критику да објашњење форме Кишовог романа пронађе у размишљањима Бориса Успенског о семиотици иконе. „Статичност, изолованост и фрагментарност низа ‘снимака’ фигуре Е. С.–а“, према Драгану Бошковићу, чине да Кишов јунак постане „динамична, симболички кодирана фигура“ попут ванвремених ликова са икона (Вошковић 2004: 127). Киш настоји да свог јунака *симултано* прикаже из различитих (наративних) углова попут иконописца, кога измењен однос према времену потиче на деформисање перспектива у простору (Вошковић 2004: 127–129). Поређење методологије писања *Пешчаника* са *иконописањем* нуди поглед искоса на припадност лика Е. С.–а духу средњовековне епохе. Приповедачки интерес очито се помера с имагинације на схоластику и са витешке романсе на библијске поуке.<sup>501</sup> Традиција средњег века, у складу са поетиком постмодерног романа, није више толико значајна за

---

<sup>501</sup> Имајући у виду везу мајчиног приповедања у роману *Баишта, пенео* са наслеђем витешке романсе, постаје јасније зашто у Кишовом роману „нема поетички активних женских ликова“ (Росић 2005: 149).

карактеризацију Кишовог јунака, колико за начин његове презентације читаоцу. Писца, у извесном смислу, све више занима формалистички, интелектуалистички и политички аспект средњег века. Утолико је теже направити екстензију *Пешичаника* ка вернакуларном наслеђу витешке романсе. С једне стране, структуру *Пешичаника* тешко је усагласити са стилском необузданошћу популарног жанра на ивици средњовековне епохе. С друге стране, Кишов роман готово да онемогућава формулисање било какве екстензије изван заданих координата. *Пешичаник* унапред предвиђа своје семантичке исходе – то је роман који самог себе тумачи.

Кишови радови настали седамдесетих и осамдесетих година надовезују се на однос аутора *Пешичаника* према средњовековном наслеђу. У предговору антологији *Бордел муза*, штампаној 1972. године, Киш не показује разумевање према „ушкопљеничкој традицији трубадура (за које многи истраживачи тврде да су махом били хомосексуалци)“ (Бордел муза, 13; *Varia*, 320 – курзив је наш). У позним делима попут *Гробнице за Бориса Давидовича* (1976) и *Енциклопедије мртвих* (1983), у којима су развијене поетичке тенденције *Пешичаника*, средњовековне теме превасходно су присутне из политичких и филозофских разлога. Скарпета с правом наглашава како „прича Бориса Давидовича Новског, јеврејског револуционара којем полиција силом изнуђује ‘признања’ која ће га одвести у Гулаг, понавља средњовековну причу Баруха Давида Нојмана (готово његов хомоним), Јеврејина којег је прогањала и осудила Инквизиција“ (Скарпета 2003: 274–275). Сличност између судбине јунака приповетке „Пси и књиге“ из XIV века, Баруха Давида Нојмана, и судбине јунака „Гробнице за Бориса Давидовича“ из XX века, сам Киш истиче у први план (Гробница, 135).<sup>502</sup> Скарпетиним речима, „средњовековна хроника у причи *Пси и књиге* претапањем упућује на инквизиторску и антисемитску природу извесних стаљинистичких прогона“ (Скарпета 2003: 296). За разлику од политичке актуализације средњег века у *Гробници за Бориса Давидовича*, писац *Енциклопедије мртвих* окреће се средњовековној езотерији и гностичким легендама. Књиге (томови) чувене *Енциклопедије мртвих* наводно су биле „као у средњовековним библиотекама, везане дебелим ланцем за гвоздене карике на полицама“ (Енциклопедија мртвих,

---

<sup>502</sup> У приповеци „Пси и књиге“ Киш напомиње како су „аналогије са поменутом причом [„Гробница за Бориса Давидовича“] у толикој (...) мери очигледне“ да је „подударност мотива, датума и имена сматрао Божјим уделом у стваралаштву“ (Гробница, 135).

39 – курзив је наш). Кишова *Енциклопедија* пореди се са књигама „попут *Тибетанске Књиге мртвих* или *Кабале* или *Житија светаца*“, тојест са „нек[им] од оних *езотеричних* творевина људског духа у којима могу да уживају само пустињаци, рабини и монаси“ (Енциклопедија мртвих, 39–40 – курзив је наш). Не треба, наравно, занемарити како употреба библијског подтекста и гностичких легенди у приповеци „Симон Чудотворац“, речима Скарпете, „омогућава (...) да размишљамо о природи *пропаганде* (подразумевајући ту и *ону у модерном свету*)“ (Скарпета 2003: 296 – курзив је наш).<sup>503</sup>

Године када *Енциклопедија мртвих* излази из штампе, Киш пише „неку врсту лирског епилога“ збирке *Рани јади* (Рани јади, 93). Лирски запис „Еолска харфа“ представља метапоетско сведочанство о основним преокупацијама писца *Породичног циркуса*. У музици харфе састављене од жица електричних бандера писац „препознаје *звук времена*“ (Рани јади, 90), који му поручује „да ће – продирући у далеку историју и у *библијска времена* – истраживати своје мутно порекло“ (Рани јади, 91 – курзив је наш). Речима Јована Делића, „[о]чевидна је, дакле, сличност звукова и тонова еолске харфе Андреаса Сама у *Раним јадима* и шума пешчаника Е. С.-а: ријеч је о *звуку времена*, или шуму времена“ (Делић 1997: 132). „Еолску харфу“ са *Пешчаником* једнако снажно повезује однос према традицији средњег века. Пишчева потреба да се врати у „библијска времена“ (Рани јади, 91) можда и више говори о Кишовом односу према средњем веку током седамдесетих и осамдесетих година, него о раној поетици породичне трилогије. Несразмера између пишчеве експлицитне и имплицитне поетике може се уочити већ у првој реченици „Еолске харфе“, која би се тешко могла применити на Кишове текстове из шездесетих година:

Харфа је инструмент који више од било којег другог инструмента сједињује у себи средњовековну формулу лепог (*perfectio prima*) и сврсисходног (*perfectio secunda*); да буде дакле, лепа на око, што ће рећи направљена по правилима формалне хармоније; али, изнад свега, да буде прилагођена својој основној сврси: да даје пријатан звук. (Рани јади, 88)

---

<sup>503</sup> Речима из Кишовог „*Post scriptuma*“ *Енциклопедији мртвих*, „Симон Чудотворац је варијација на тему једне од гностичких легенди“ (Енциклопедија мртвих, 171).

Средњовековна естетика инсистирала је, према Умберту Еку, на садејству уметничке пропорције и теолошке сврсисходности лепоте (Есо 1988: 89). Киш алудира на естетичке ставове Томе Аквинског, великог средњовековног теолога и схоластичара из XIII века. Кишова дефиниција лепоте *еолске харфе* парафразира параграф из првог тома *Суме теологије* (питање 73, одељак а. 1). Томиној класификацији двају савршенстава Киша је вероватно привукло поређење *perfectio secunda* са свирањем *китаре*, која се у преводу лако може помешати са *харфом*.<sup>504</sup>

Постоје две врсте савршенства ствари: прво и друго [*perfectio: prima, et secunda*]. Прво савршенство поседује ствар која је по својој супстанцији савршена. Ово савршенство има форму целине, која се састоји из повезаних делова. Друга врста савршенства односи се на *сврху [цљ]*. Сврха представља активност, као што је *свирање китаре цљ китаристе*, или се достиже активношћу, као што зидар постиже свој цљ сазидавши кућу. (Есо 1988: 88 – курзив је наш)<sup>505</sup>

Аутор „Савета младом писцу“ наредне, 1984. године, сагледава феудалну хијерархију принчева и бољара из угла политике моћи и књижевног живота, а за последњу поруку будућим књижевницима бира Вергилијеве речи из Дантеове *Комедије*: „Ven dietro a me, lascia dir le genti“ (Живот, литература, 99).<sup>506</sup> Године 1988. у разговору „Барок и истинитост“ Киш, најзад, прихвата „барокну квалификацију“ (Горки талог искуства искуства, 299) за своје стваралаштво, премда има потребу да дода како у њему „у исто време постоји нешто згуснуто, *строго*“ (Горки талог искуства искуства, 300 – курзив је наш), што би се, према нашем мишљењу, могло довести у везу са духовним наслеђем средњег века. Исте године, у књизи *Повратак барока (L'Artifice)*, Ги Скарпета сагледава Кишово приповедачко дело у контексту развијене барокне „уметност[и] привида, двосмислености, илузија и парадокса“ (Скарпета 2003: 298). Сродност целине

---

<sup>504</sup> Преводилац параграфа на енглески језик прави, на пример, ову омашку. Упоредити: Есо 1988: 89.

<sup>505</sup> У оригиналу: „Duplex est rei perfectio: prima, et secunda. Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit. Perfectio autem secunda est finis. Finis autem vel est operatio, sicut finis citharistae est citharizare: vel est aliquid ad quod per operationem pervenitur, sicut finis aedificatoris est domus, quam aedificando facit.“ Наведено према: Есо 1988: 88.

<sup>506</sup> Упоредити: „Хајд за мном, пусти нека људи зборе“ (Чистилиште V, 13). У оригиналу: „Vien dietro a me, e lascia dir le genti“ (Pg. V, 13).

Кишовог дела са традицијама средњег века пада у сенку Скарпетиних и ауторових поетичких становишта. Питање Кишовог односа према наслеђу средњовековне витешке романсе нашло се тако у двоструко неповољном положају, подједнако далеко „медијевистичким“ и „барокним“ приступима критичара, а потом и самом писцу. Кишово именоване „вitezом уметности и књижевности“ 1986. године, у суштинском смислу те речи, ипак стиже прекасно, у „време свеопштег неповерења“ (Живот, литература, 121) према идеалима витештва.

## ВИТЕЗ ЛУТАЛИЦА

Али чекај, стани, огледало се магли од даха и млади *витез луталица* нестаје, постаје сићушна тачка у магли. (Уликс, 414–15 – курзив је наш)<sup>507</sup>

После *постструктуралистичког* (Attridge, Ferrer 1984), *квер* (Valente 1998a), *генетичког* (Slote, Mierlo 1999a), *семиколонијалног* (Attridge, Howes 2000a), *хибридног* (Brivic 2011),<sup>508</sup> па и *хипермедијалног Џојса* (Armand, Vichnar 2010), недавно је на сцену ступио нови *еко-Џојс* (Brazeau, Gladwin 2014).<sup>509</sup> На писцу који је још почетком века понео симболично име *двадесет и првог Џојса* (Jones, Веја 2004) опробале су све важније критичке методологије, у напору да провере, демонстрирају, па често и оправдају сопствена достигнућа.<sup>510</sup> Са обновом Европе педесетих година студије дела ирског писца прерасле су у, како се то често понавља, *индустрију* која твори, троши и конзумира сопствени културни капитал. У пролиферацији чланака и монографија, па и доктората писаних о појединим поглављима Џојсових романа, данас се не зна шта изазива веће подозрење: да ли ентузијазам тумача још „неоткривених“ аспеката Џојсовог опуса или носталгија интерпретатора за бољом и по свему судећи фиктивном прошлости џојсовске херменеутике. Старо није ни по чему боље од новог, али се ипак треба одупрети логици према којој сваки симпозијум резултује по једним Џојсом.

---

<sup>507</sup> У оригиналу: „But hey, presto, the mirror is breathed on and the young knighterrant recedes, shrivels, dwindles to a tiny speck within the mist.“ (U 14.1060-62)

<sup>508</sup> *Хибридни Џојс* потекао је са скупа под истим називом одржаног новембра 2012. године у Јужној Кореји: „Hybrid Joyce“: The Fifth Biennial International Korean James Joyce Conference, Chonnam National University, Kwangju, Korea (Brivic 2011).

<sup>509</sup> Своја необична имена, семиколонијални (*semicolonial*) и квер (*quare*) Џојс дугују намери уредника да истакну Џојсову међупозицију по питањима националне и родне опредељености (Valente 1998b: 4; Attridge, Howes 2000b: 1–3). Енглески и ирски израз *quare* (чудан) асоцира на речи *queer* (квир) и *square* (жаргонски *стрејт*), док се израз *semicolonial*, поред очигледне алузије на постколонијалне студије, поиграва са значењем ортографског симбола тачка-запета (*semicolon*). Непреводиви наслов зборника *Genitricksling Joyce* садржи речи *trick* (трик) и *sling* (праћка), које указују на напор генетичких критичара да се изборе за своје место у џојсовском канону (Slote, Mierlo 1999b: 6).

<sup>510</sup> Највећи број ових „Џојсова“ настао је у последњих тридесет година из академских семинара, а околност што поименце нисмо добили феноменолошког, наратолошког или структуралистичког Џојса имамо да захвалимо нешто другачијој динамици академског живота у то доба.

Џојс је унеколико предвидео, па и предодредио, овакву судбину свога дела, али би се вероватно зачудио над чињеницом да се његов *средњовековни* потомак појавио тако касно и у тако необичном тренутку. Резултат симпозијума са почетка XXI века, *средњовековни Џојс* (Boldrini 2002)<sup>511</sup> нашао се раме уз раме са својим *квер*, *еколошким* и *хипермедијалним* двојницима, па и са најсавременијим трендовима у проучавању опуса ирског писца из угла пиратерије и ауторских права (Spoo 2013: 153–262, 304–323), познатих личности (Goldman 2011: 55–80, 178–180) и културе забава (Rabaté 2013), телевизије (Fordham 2014), филма (McCourt 2010) и техно-поетике (Theall 1997). Природа овог необичног сусрета срећом не зависи сасвим од хронологије, као што ни легитимност интерпретација – долазиле оне из Кореје или са Балкана – не мора бити условљена географским и лингвистичким факторима. Џојс је рано прерастао временске и просторне оквире своје епохе и са правом се опус ирског писца сврстава у *хиперканон* светске књижевности (Damrosch 2006: 45–46).

*Средњовековног Џојса* зачели су, уз асистирање самог аутора, дојени џојсовских студија, иако се сама флоскула усталила тек пре неколико година. О Џојсовим средњовековним узорима попут Томе Аквинског (Noon 1957), светог Павла (Boyle 1978), Ериугене (Florio 2000: 141–162) и поготово Дантеа (Reynolds 1981), о Џојсовом коришћењу библијске (Moseley 1967) и хагиографске литературе (Schork 2000), па и о суштински средњовековном погледу на свет ирског писца (Eco 1989), већ су написане класичне монографије, да не помињемо небројене студије расуте по часописима и зборницима. Почевши од чувеног Бекетовог поређења Џојса и Дантеа (Beckett 1929), расте корпус секундарне литературе о Џојсовом средњовековљу, премда се средњовековни поглед на свет лакше приписује *Финегановом бдењу* него *Уликсу*. Интерес за средњовековну фактуру Џојсовог првог капиталног романа мења се са *средњовековним Џојсом*, али и даље не погађа у срце ствари. Парадигматично поређење *Уликса* и *Божанствене комедије* (Dasenbrock, Mines 2002) или Чосерових *Кентербериских прича* (Cooper 2002) подвлачи или сувише партикуларне или сувише генералне сличности ових дела. Истраживачи се још увек нису дрзнули да од комплементарних или компетитивних

---

<sup>511</sup> *Средњовековни Џојс*, како стоји у захвалностима приређивача истоименог зборника, произашао је из радионице „Middayevit Joyce“ одржане на скупу *XV International James Joyce Symposium* 1996. године у Цириху (Boldrini 2002: [9]).

средњовековних узора направе корак ка стварном *надоместку* хомерске парадигме са којом се имплицитно или експлицитно споре.

Џојс је сматрао да је *Уликс* средњовековна књига, посвећена једном у бити средњовековном граду у епохи која и сама све више наликује на културу „мрачнога доба“ (Power 1999: 107).<sup>512</sup> Упркос томе, питање латинске етимологије наслова Џојсовог *Уликса* поставило се релативно касно.<sup>513</sup> На дилему зашто се, „ако је *Уликс*, како Елиот тврди, митска репликација *Одисеје* (...) књига онда не зове *Одисеј*“ (Meisel 1987: 145)<sup>514</sup> – Мајзел је одговорио упутивши на модернистичку дистанцу од изворног Хомеровог текста и критичари су неко време били задовољни овим решењем.<sup>515</sup> Сикари је почетком XXI века отишао корак даље и повезао латински облик Одисејевог имена са постхомерским обрадама грчкога мита, тачније са Дантеовим фрагментом о Уликсу („Ulisse“) из 26. певања *Пакла* (Sicari 2001: x; Inf. XXVI, 52–142; Пакао XXVI, 51–142).<sup>516</sup> Опробано поређење Џојса са Дантеом, упркос томе или управо зато, није ставило тачку на тумачење латинске форме Одисејевог имена. Наслов Џојсовог романа може пружити више од асоцијације на „окасну римску антику“ (Meisel 1987: 145)<sup>517</sup> или на добро познатог Џојсовог средњовековног „савременика“.<sup>518</sup> Старим дебатама о значају мита о Одисеју за морфологију Џојсовог романа, оно је у стању да удахне нови живот и пружи књижевнокритички модел који се по обиму и значају за Џојсов роман, а не само по имену, може такмичити са Хомеровим.

Током два миленијума дуге историје лутања кроз европске књижевности, Одисеј је критикован, идеализован, па чак и политизован, увек представљан у духу

---

<sup>512</sup> Упоредити: „По мом мишљењу једна од најзанимљивијих ствари везана за Ирску је та што смо у основи и даље средњовековни народ, а Даблин средњовековни град. (...) *Уликс* је такође средњовекован (...) и видећете да читава модерна мисао иде у том смеру“ (Power 1999: 107). У оригиналу: „And in my opinion one of the most interesting things about Ireland is that we are still fundamentally a mediaeval people, and that Dublin is still a mediaeval city. (...) *Ulysses* also is mediaeval (...) and so you will find that the whole trend of modern thought is going in that direction“.

<sup>513</sup> Наслов *Уликса* можда је саморазумљив за сваког говорника енглеског језика, али то не сме бити за проучаваоца. Име Уликс (*Ulysses*) опште је заступљено на енглеском говорном подручју, за разлику од грчког имена Одисеј (*Odysseus*).

<sup>514</sup> У оригиналу: „If *Ulysses*, as Eliot claims, is a mythic replication of *The Odyssey*, why, then, is the book not called *Odysseus*?“

<sup>515</sup> Сикари даје кратак преглед тумачења латинске форме наслова *Уликса* (Sicari 2001: ix).

<sup>516</sup> Сикари развија тумачење Џојсовог романа као модернистичке алегорије изграђене по узору на Дантеову *Комедију* (Sicari 2001: ix–x).

<sup>517</sup> У оригиналу: „belated antiquity of Rome“.

<sup>518</sup> О римским обрадама Одисејевог лика видети: Stanford 1992: 128–145. О Дантеовом Одисеју видети: Stanford 1992: 178–182.



и руху епохе у којој се јављао. Могло би се казати да листа извора за лик Џојсовог савременог Одисеја – од Вергилија, Овидија, Дантеа, Шекспира и Расина до Фенелона, Тенисона, Филиписа, Д’Анунциа или Хауптмана – у маломе рекапитулира ову историју, али са једним индикативним изузетком.<sup>519</sup> Имајући у виду препознатљивост романтичних митова о *лутајућим витезовима* који су се пробали и у поре популарне културе, занимљив је податак да још увек нисмо добили студију о средњовековној стилизацији Џојсове *одисеје*. Ван уских кругова медијевиста недовољно се зна о судбини Хомеровог јунака између Дантеовог фрагмента и Шекспировог комада о Троилу и Кресиди, иако за њу постоје књижевноисторијске потврде. Лик лукавог и сувише људског Хомеровог протагонисте није могао бити мио наглашено трансцендентном духу средњег века, те је прогнан на ободу епохе и њених вернакуларних жанрова.

Средњовековне романсе савременом су читаоцу углавном познате по фигурама из историје француског и британског двора, али су римске обраде чувених античких повести одиграле пресудну улогу у развоју овог жанра (Krueger 2000; Baswell 2000). За ауторе средњовековних *романси о Троји* Хомер је био само име (Stanford 1992: 292). Богата имагинација романси о Троји напајала се на псеудоисторијским античким изворима Дареса (Dares) и Диктуса (Dictys) о тројанском рату и њиховој наводној адаптацији из пера Гвида деле Колоне (Guido delle Colonne) с краја XIII века (Stanford 1992: 283, 285; Witalisz 2011: 40, 42). Једна од првих вернакуларних обрада Даресове и Диктусове „историје“ потиче из Француске из друге половине XII века.<sup>520</sup> *Романса о Троји (Roman de Troie)* Бенуе де Сен-Мора (Benoit de Sainte Maure) представља Уликса („Ulixès“) као витеза округлог стола (Stanford 1992: 287), са манирима и превртљивим моралом варварина (Stanford 1992: 284). До најраније енглеске романсе о Троји и фрагмента о племенитом барону „сер Уликсу“ („sir Vlives“) протекло је сто педесет година (Stanford 1992: 286), да би у XV веку лутања Хомеровог јунака привукла пажњу једног од најпопуларнијих енглеских аутора свога доба.

---

<sup>519</sup> Станфорд у чувеној студији о генези и еволуцији Одисејевог лика преноси сведочење Станислауса Џојса (Stanislaus Joysce) о релевантним постхомерским обрадама мита са којима је Џојс био упознат (Stanford 1992: 276, ff6).

<sup>520</sup> Први познат превод (Даресове) легенде о Троји на народни језик настао је у Ирској, а не у Француској, како се обично наводи. *Togail Troi (Уништење Троје)*, из пера анонимног ирског монаха, појавила се већ у X веку, али је њен утицај био географски ограничен (Witalisz 2011: 41).

Међу интерпретаторима Колонине адаптације мита о Одисеју из позног средњег века издваја се име Џона Лидгејта (John Lydgate), писца волуминозне *Књиге о Троји* (1420),<sup>521</sup> који је Уликса („Vlixes“) описао као лутајућег витеза налик крсташима (Stanford 1992: 287).<sup>522</sup> Станфордским речима, „са Лидгејтом улазимо у главни ток енглеске традиције о Троји, који тече директно до Шекспира“ (Stanford 1992: 287),<sup>523</sup> чији је комад о *Троилу и Кресиди* Џојс консултовао при раду на *Уликсу*. У студијама о Џојсовим изворима о Лидгејту се не расправља, док му се у антологијама и историјама енглеске књижевности којима се Џојс користио посвећује мало или нимало пажње.<sup>524</sup> Поређење Џојса и Лидгејта не припада кругу филолошких открића којима секундарна литература о *Уликсу* обилује. Изговорити Џојсово и Лидгејтово име у истој реченици значи успоставити снажну метафору о Џојсовом роману и улози књижевне критике у целини.

Џојсовске студије дошле су на границу која захтева преосмишљавање критичког знања. Студије Џојсовог дела нарасле су до тог обима да ретко који тумач може претендовати на ексклузивност свога виђења или изборити повлашћено место баш оне традиције која му је самом блиска. Нови *витешки Џојс* не би у том смислу био горе, али ни боље решење од других. Према значају за интерпретацију *Уликса*, Лидгејтово име са пуним правом може стајати уз имена Хомера, Дантеа, Чосера и Шекспира само под условом да напустимо логику егзактности. Ако се проблем легитимитета тумачења не постави на флексибилније

---

<sup>521</sup> Лидгејтова *Књига о Троји* објављена је у Лондону у два тома у оквиру етаблиране и богате едиције „Early English Text Society“. Други том, са петом књигом која садржи пустоловине Уликса, објављен је 1910. године (Lydgate 1910). Паралелно са Лидгејтовим стиховима, на маргинама издања, може се пратити парафраза њихове садржине на савременом енглеском језику. Књига се не налази у Џојсовој библиотеци. Упоредити: Gillespie 1986.

<sup>522</sup> Класично тумачење Лидгејтове *Књиге о Троји* дао је Дерек Персал у књизи *Џон Лидгејт* (Pearsall 1970: 122–159).

<sup>523</sup> У оригиналу: „Coming to Lydgate one enters the main English Troy tradition, which flows directly on to Shakespeare“.

<sup>524</sup> Не рачунајући антологије енглеске прозе које је Џојс имао при руци, Лидгејт, сасвим очекивано, није укључен ни у Мурисонов избор најбољих енглеских писаца (о овом Џојсовом извору видети: Janusko 1990). Од књига релевантних за разумевање Лидгејтовог положаја у Џојсовој библиотеци налази се издање Брандесове (George Brandes) монографије о Шекспиру из 1911. године, издање Вардове (A. W. Ward) монографије о Чосеру из 1893. године и издање Сенсберијеве (George Saintsbury) *Кратке историје енглеске књижевности* (*A Short History of English Literature*) из 1908. године (Gillespie 1986: 57, 199, 253). Брандес у пролазу помиње како се Лидгејт на другачији начин од Шекспира бавио тематиком *Троила и Кресиде* (Brandes 1905: 503). Вард се кратко осврће на Лидгејта и друге Чосерове наследнике који су адаптирали причу о Троји у духу средњег века (Ward 1896: 90–91). Сенсбери у *Књизи о Троји* види тек једну од бројних верзија сличних наратива, а у Лидгејту више версификатора него песника (Saintsbury 1900: 160).

основе, он ће се или изгубити у борбама паралелних модела, типова и подтипова за превласт или повести за акутним друштвеним, политичким и техничким потребама. Инсистирање на смислу витештва треба да скрене пажњу на методолошка и стручна питања, али пре свега треба да демонстрира како за књижевну критику постоји нешто значајније од надметања у (не)савремености њених појединачних дисциплина. Симптоми и последице специјализације књижевнокритичког знања најочигледније су на Џојсовом делу које је прво доспело у центар пажње медијевиста.

Иако витешки подтекст *Финегановог бдења* заокупља интерпретаторе већ деценијама, њему се од почетка приступа из генетичке перспективе.<sup>525</sup> Стручњаци који трагају за прототиповима појединих поглавља *Финегановог бдења* или читавог романа не помишљају на смисао витештва у целини Џојсовог опуса. Парадигма витештва не назире се као конститутивни принцип на хоризонту Џојсове *поетике*. Можда је ствар у томе што кључни елемент ове поетичке слагалице – интерпретација витешког подтекста Уликса – недостаје. Тумач поетичког смисла витештва за целину Џојсовог опуса и џојсовске критике мора се усмерити на метафорику витештва унутар романа *Уликс*. Заузврат, средњовековни витешки подтекст *Уликса* треба суочити са постмодерним искуством џојсовских студија. То, на сликовит начин, значи довести *средњовековног Џојса* у везу са његовим савременицима и пратити колико неки од нових Џојсова доприносе разумевању витешке предиспозиције *Уликса*. Овај оглед помоћи ће да се допре до *Џојса XXI века* у мери у којој то значи „препознати дух постмодернизма у настајању у самом срцу једног од споменика књижевног модернизма“ (Dettmar 1996: 172).<sup>526</sup>

Витешка имагинација као интегративни фактор Џојсовог опуса можда је тако дуго остављена по страни управо због основне претпоставке да критика мора да представи и претпостави неко *знање*. Нигде се то не види боље него у критичкој рецепцији ерудитског романа попут *Уликса*. У роману који тежи да представи синтезу западне културе елементи витешког света и симболике развијеног и позног средњег века су очекивани. Из перспективе коју је тешко оспоравати, а још теже

---

<sup>525</sup> Кратку библиографију дебате о значају мита о Тристану и Изолди за *Финеганово бдење* видети у: Dettmar 2007: 337, ff1.

<sup>526</sup> У оригиналу: „to identify the spirit of a nascent postmodernism at work in the very heart of one of the monuments of literary modernism“.

бранити, није било очигледног разлога да се у микростилским интервенцијама у наратив или у екстензивним пародијама мноштва стилова препозна нешто више од њих самих, па чак и када су се Џојсове одлуке тичале повлашћених делова текста попут назива поглавља или наслова читавог романа. Различити приступи Џојсовом роману у томе се мало разликују. Ако су филолози зависили од материјалне егзактности, постструктуралистички тумачи Џојсовог дела остали су приковани за (не)могућности самог процеса тумачења.

*Постструктуралистички Џојс* означио је искорак из филолошких предрасуда о поузданости интерпретације, али их је заменио новим сетом претпоставки о произвољности, фрагментарности и процедуралности сваког трагања за смислом који представља само „лабиринт уланчаних лапсуса“ (Rabaté 1984: 79).<sup>527</sup> Дислокација и хибридноста идентитета основне су карактеристике Џојсове поетике, али је деликатност померања значења на којој постструктуралисти инсистирају у Џојсовом најпознатијем роману недовољно истражена.<sup>528</sup> Постструктуралистичку апаратуру треба учинити довољно флексибилном, а филолошку методологију довољно толерантном да би том измештању могла придати смисао. Такав напор подразумева повратак омиљеним терминима постструктуралиста попут *трага* или *метафоре* и покушај да им се прида ново значење пре него што се од њих пређе ка појмовима *програма* и *машине*.<sup>529</sup> Алата постструктурализма могу се искористити да креирају, а не да деструирају смисао и опробати у некој врсти реконструкције хуманитета наспрам деконструкције механизма значења, када је ова већ обављена.

У гломазном и хаотичном мноштву асоцијација и културних алузија *Уликса* може се разабрати, или се у њега може уписати *траг* целине која не мора бити ни довршена, ни намерна, ни егзактна, да би била смислена. Ако се уопште може искорачити изван дериридијанске интерпретације *Уликса*, рекли бисмо да је траг те

---

<sup>527</sup> У оригиналу: „labyrinth of chained lapsus“.

<sup>528</sup> Иако „бесконачност ситних измештања и дисторзија“ чини „срж Џојсовог текста“, њихов индивидуални смисао је споредан за анализу механизма текстуалности. У оригиналу: „an infinity of minute displacements and distortions which are the very flesh of the Joycean text“ (Topia 1984: 110).

<sup>529</sup> Последња два појма већ играју значајнију улогу од појмова метафоре и трага у Деридиним интерпретацијама *Уликса* и *Финегановог бдења*. Упоредити текст „Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce“ (Derrida 1992: 253–309), који је остао изван зборника о постструктуралистичком Џојсу, и Деридин текст о *Финегановом бдењу* (Derrida 1984). Џојсове романе Дерида пореди са суперкомпјутером (Derrida 1984: 147).

целине више налик *метафори* која креира значење, него некаквом „апсолутном знању“ (Derrida 1992: 294 – курзив је наш).<sup>530</sup> Књижевна и цојсовска критика након Дерида и Хегела вероватно ће морати да постане скромнија и да о великим делима и покретима креира метафоре које су сама та дела и покрети пропустили, а можда нису ни могли да формулишу. Смисао критике ускоро неће моћи да буде ни утврђивање ни деструирање знања, колико произвођење лепоте тумачења, тумачења које представља оплемењивање сопствене грађе. После Деридине *првобитне метафоре* на почетку сваког значења и Блуменбергове *метафорологије* постало је јасно да слобода интерпретације није условљена ничим другим до квалитетом наратива који је у стању да креира о свом предмету.<sup>531</sup>

Критика је одувек представљала *екстензију* књижевне делатности, али не и слободну производњу смисла у којој има места за све. Савремена критика јесте у основи либерална, не дискриминишући ниједну методологију утврђивања смисла књижевног дела, али то није сама идеологија либерализма. Дошли смо до тачке на којој се подударају привидни мир и привидни рат методологија, што је најбољи доказ да су и један и други погрешни. Борбени активизам који изнова креира нове парадигме ретко доноси и нове теоријске помаке, док се међусобно опречне књижевне интерпретације опходе једна према другој са врстом теоријске концилијантности, као да се руководе ставкама неког мировног уговора. Не мора се посезати за великим именима из историје политичке филозофије да би се направила разлика између недовољне мотивисаности за конфликт и истинске помирености. Отклон од јалових надметања тумача за право на истину потребан нам је колико и искорак из летаргије друштвеног консензуса.

Цојс није мислио на књижевну критику док је описивао дане мира и обиља из грчке митологије у *Уликсу*, али у глави која представља пародију тривијалне литературе и површне моде није био далеко од мисли о њој. Модернистички писац

---

<sup>530</sup> Дерида је у *Уликсу* видео својеврсну целину, тачније огромну енциклопедију културе хегелијанског карактера, која већ садржи и предвиђа све што се о самом роману може казати (Derrida 1992: 262, 280–281). Дерида се позива на концепт „апсолутног знања“ да би објаснио зашто је свака критичарска инвенција у Цојсовом случају теоријски немогућа.

<sup>531</sup> Деридин и Блуменбергов напор да за основ појма истине прогласе појам метафоре важан су корак ка препознавању потпуне слободе тумачења у теоријском смислу. Деридина идеја о непостојању тачке ослоњања за појам истине изложена је у поглављу *Грамотологије о првобитној метафори* (Derrida 1976: 349–363). Упоредити такође: Blumenberg 1998.

после искуства Првога светског рата није за идиличну представу среће могао да нађе погодније место од врата на тоалету. На њима је била залепљена илустрација

из халкионских дана на којој неки младић у одећи каква се тада носила и с тророгим шеширом, кроз решеткаст прозор пружа са старинском галантношћу букет цвећа својој драгој. (Уликс, 362)<sup>532</sup>

У преводу се губи оригинални смисао „старинске галантности“, а заправо „старинског *витештва*“ („oldtime chivalry“),<sup>533</sup> са којим се млади племић удвара дами на прозору. Слика исцепљена из *божјињег календара* (G 13.334) представља *христијанизацију* грчког мита о Алкиони, која је са својим љубавником после смрти преображена у птицу. Призор гнезда које Еол није хтео да ремети ветром неосетно је прерастао у сентименталну слику *дворске љубави*, а ова опет у популистичку представу из петпарачких алманаха на које се млада Герти, Џојсова несуђена Наусикаја, угледа.

У роману са небројено много алузија, које су и саме покренуле лавину коментара и експликација, Џојсова слика халкионских дана у тринаестој глави *Уликса* била би сасвим безначајна када не би била метафорична, тојест када не би имала капацитет да своје значење *пренесе* на друге структурне елементе. Због специфичне стваралачке историје романа, међутим, разрађен је комплексан критички апарат који предност у тумачењу интертекстуалне подлоге *Уликса* даје античкој парадигми. Витешка стилизација хеленског мита занемарена је у корист понекад дубиозних античких реминисценција. Савремени свет не улива наду у обнову витешке љубави, али ни Џојса не напушта нада у витешки капацитет савременог света, па се и патетични описи Гертине (и Наусикајине) лепоте могу довести у везу са мадонама из средњовековних романи, а Блумова нимало невина пажња са држањем племића из витешких легенди.

Чак и у белини Гертиних руку лакше се види алузија на на опис Наусикаје из Хомеровог епа (G 13.341), него на беспрекорни тен даме из халкионских дана са

---

<sup>532</sup> У оригиналу: „where a young gentleman in the costume they used to wear then with a threecornered hat was offering a bunch of flowers to his ladylove with *oldtime chivalry* through her lattice window“ (U 13.334-9 – курзив је наш).

<sup>533</sup> Гиффорд не коментарише ово место.

којом се Герти пореди.<sup>534</sup> Није боље прошла ни деликатна паралела између услужности Леополда Блума и племића са слике халкионских дана,<sup>535</sup> тим значајнија што се недуго потом Блум на индиректан начин доводи у везу са Дон Кихотом.<sup>536</sup> Она је пала у сенку сличности између Одисеја и Блума који младој Наусикаји и њеним пријатељицама додају лопту (Joуse 2011: 1092, коментар 462.33-34).<sup>537</sup> Тумачи античког подтекста Џојсовог романа руководили су се филолошким критеријума истине и егзактности, те нису бринули о партикуларности и маргиналности откривених алузија. Њихову семантичку и симболичку фрагментарност постструктуралисти су прихватили као крунски доказ својих теорија о неизвесности значења и субјективности сваког читања. Тумач који наступа после ових позиција изложен је сумњи да ради сасвим узалудан посао. Савремени критичар, по угледу на филологе, реконструише смисао који, поучен искуством постструктуралиста, зна да не може реконструисати.

Филигрански Џојсов рад на интертекстуалним паралелама не треба ни потцењивати ни прецењивати. Када би се енергија уложена у локализовање хомерског подтекста Џојсовог романа уложила у истраживање елемената витешког света у њему, без сумње би се у *Уликсу* морао препознати наследник витешких романа, док би постструктуралистичко читање с разлогом подвукло да за већину Џојсових наводних алузија не можемо бити сигурни да ли су производ ауторове намере или накнадног тумачења. У проценама и анализама слојевитости Џојсовог романа ипак се треба држати јединствених критеријума, али не и заједничких грешака. После приговора из шездесетих година, не може се са сигурношћу говорити о свесној асимилацији антике у средњовековно наслеђе, али се може –

---

<sup>534</sup> Герти је „осећала да су и њене руке кад заврне рукаве исто тако беле и нежне“ (362). У оригиналу: „[she] felt her own arms that were white and soft just like hers with the sleeves back“ (U 13.341).

<sup>535</sup> Између описа халкионских дана и Гертиних руку, пажња је скренута на „*господина* (...) у одећи боје чоколаде“ који је „изгледао (...) као прави аристократа“ (Уликс, 362 – курзив је наш). У оригиналу: „the *gentleman* was in chocolate and he looked a thorough aristocrat“ (U 13.339 – курзив је наш). У енглеском језику појам „gentleman“ означава господина, али и човека племенитог порекла. Чини се да ово двојство одговара преплитању фигуре младог племића („young gentleman“) из халкионских дана и „господина“ Леополда Блума у Гертиној машти.

<sup>536</sup> Блумово лице је „бледо и некако чудно изнурено, тужније од свих које је [Герти] у животу видела“ (Уликс, 362). У оригиналу: „wan and strangely drawn (...) the saddest she had ever seen“ (U 13.369-370) Опис Блумовог лица Киберд доводи у везу са Дон Кихотовим ликом (Kiberd 2011: 1020; коментар 246.25–26; оригинални цитат: 463.22-23).

<sup>537</sup> Галантни чин којим „господин у црном (...) љубазно притече у помоћ и дохвати лопту“ подсећа на пожртвованост кавалера, поготово ако се обратимо оригиналу: „the gentleman in black (...) came gallantly to the rescue and intercepted the ball“ (U 13.349-350).

уместо да из филолошке суверености склизнемо у постструктуралистичку скепсу – одмеравати квалитет аргумента, интегративна и поетичка снага једне идеје у целини романа.

Фрагменти витешког света, попут дуплог дна свакодневице Џојсовог романа, испрва творе хаотичан и непрепознатљив систем значења, док не схватимо да се важни елементи мита о Одисеју могу сагледати кроз оптику средњовековног витештва. Метафоре које реконструишемо функционишу попут фиктивног средишта или замишљене осе инспирације на микро и на макро плану, која се разликује од филолошке предрасуде да се истина увек налази негде *испод*, баш на оном дну до кога тумач има да допре. Никакви научни контрааргументи ни апорије француске теорије не могу опвргнути *идеју* да је све што учествује у античком миту превучено фином мреном витешкога времена и као такво уграђено у биће савременог живота. По Џојсовом се Даблину, као у некаквој донкихотовској заблуди, уместо конобарица и крчмара, крећу сирене из песама минстрела и витешки поглавари доњег света, уместо неверних жена честите наследнице витезова Темплара, а уместо рекламних агената лутајући витезови, који ни у средњем веку нису били, у пуном смислу те речи, код куће.

У једанаестој глави *Уликса* некада називаној „Сирене“, популарне арије о галантним краљевским породицама пресликавају се на Блума и његове саговорнике. Ако је Наусикаја могла бити представљена попут средњовековне госпе и мадоне, стапање античких мотива са онима типичним за средњовековне романсе још је провокативније спроведено на примеру једне од хомерских *сирена*, Џојсове конобарице која је дамски „отмена као муза“ (Уликс, 287)<sup>538</sup> и окружена галантним принчевима од Даблина.<sup>539</sup> Није свака отменост нужно потекла из средњовековних романи. Витешки идеал не прати у овом случају логику прототипа, већ се назире испод идеала племенитости „Сирена“ попут потенцијалног, а заборављеног извора. У тренутку у коме Бен Долард својим

---

<sup>538</sup> У оригиналу: „so ladylike the muse“ (U 11.711). Гиффорд не коментарише истовремено поређење госпођице Дус са грчком музом и аристократским идеалом даме.

<sup>539</sup> Блум и Ричи Гулдинг називају се принчевима у више наврата (Уликс, 284; U 11.608; Уликс, 294; U 11.1000). Читава се дружина заправо састоји од дама („ladies“) и њихових галантних кавалера („their gallants“) (Уликс, 293; U 11.960-961).



певањем дочарава средњовековну атмосферу песме о *маломе бунтовнику*,<sup>540</sup> Блум се присећа *Песме последњег минстрела* из пера Валтера Скота (Уликс, 295).<sup>541</sup> Минстрели су певали француске претходнице витешких романси, такозване *chanson de geste*, чији су јунаци с временом постајали све култивисанији, те је и песма *последњег минстрела* с разлогом испевана у духу галантног витештва развијеног и позног средњег века. Интерпретација и фактура оперете о *маломе бунтовнику*,<sup>542</sup> а са њом и Џојсове алузије на аристократски свет, воде нас и нехотице до почетака средњовековне витешке романсе.

У дванаестој глави *Уликса*, некада посвећеној Киклопима и легендама ирског националног препорода, из разговора јунака окупљених у локалној пивари сазнајемо како у Џојсовој *земљи мрака* обитавају „*вitezови бритве жељни освете*“ (Уликс, 314 – курзив је наш) који кривце шаљу у Еребус – у грчкој митологији подземни свет између земље и Хада.<sup>543</sup> Финим радом препокривања различитих културних традиција корелатима средњовековне романсе обухваћени су и произвођачи пива „честити близанци Бангивах и Бангардилон (...) препредени попут синова неумрле Леде“ (Уликс, 310)<sup>544</sup> и витешки „врли“ крчмар Теренс (310),<sup>545</sup> чији локал јунаци напуштају у кочији *као да плове* у „племенитој лађи“<sup>546</sup> опкољеној нимфама, брзином која служи на част онима који се „надмећу (...) да освајају осмехе љупких госпои“ (Уликс, 350).<sup>547</sup> Усред измењеног хомерског амбијента пловидбе и доњег света, и Џојсов Одисеј на самој је граници да се претвори у пунокрвног витеза. Не може се успоставити јасна разлика између

---

<sup>540</sup> Упоредити: „Глас *мрачног доба*, нељубави, уморне земље, свечано је пришао“ (Уликс, 295 – курзив је наш). У оригиналу: „The voice of *dark age*, of unlove, earth’s fatigue made grave approach“ (U 11.1007 – курзив је наш). Односи се на глас Бена Доларда у тренутку кад свештеник убија дечака.

<sup>541</sup> Име песме Валтера Скота „Lay of the last minstrel“ (U 11.1025; G 11.1025) било је одговор на ребус у једном недељнику, од кога се Долард надао добитку.

<sup>542</sup> Иначе прикривеном Блуму.

<sup>543</sup> У оригиналу: „the vengeful knights of the razor“ (U 12.446). Џојсов опис професије целата Гифорд доводи у везу са средњовековном романсом (G 12.446–449).

<sup>544</sup> У оригиналу: „noble twin brothers Bungiveagh and Bungardilaun (...) cunning as the sons of deathless Leda“ (U 12.281-83 – курзив је наш). Џојс алудира на лорда Иваха (Lord Iveagh) и лорда Ардилона (Lord Ardilaun) из породице Гинис (Guinness). Префикс *бунг* у оновременом сленгу означавао је особу која служи алкохол (G 12.281-82; 5.304; 5.306). Лукави синови Леде су Диоскури Кастор и Полукс (G 12.282-83). Поново се антички мит преплиће са идеалом аристократске племенитости.

<sup>545</sup> У оригиналу: „chivalrous Terence“ (U 12.287). Гифорд не кометарише Теренсов витешки епитет.

<sup>546</sup> У оригиналу: „noble bark“ (U 12.1775-6).

<sup>547</sup> У оригиналу: „contend for the smile of ladies fair“ (U 12.1779-80). Опис кочије којом одлазе Мартин, Џек Пауер и Крофтон одлазе из паба Гифорд повезује са романтичарским обрадама средњовековних легенди (G 12.1772-82).

О'Блума, сина последњег високог краља Ирске, Рорија, који крстари „земљом Мичамовом, у оклопу од ноћи црњем“ (Уликс, 308)<sup>548</sup> и, на пример, О'Нолана, који у крчму сервантесовски крцату витезовима улази одевен у „блистави оклоп“ (Уликс, 333),<sup>549</sup> иако коментатори у првом опису препознају прераду ирских класичних легенди (G 12.215-17), а тек у другом опису траг касних романси о витезовима (G 12.1183-89).

Генеалогiju и еволуцију жанра средњовековне романсе Џојс је представио у вероватно најконтроверзнијој и најкомплекснијој глави *Уликса*. Четрнаеста глава Џојсовог романа сажима историју стилова значајних за развој енглеске прозе. Џојс компилира и пародира преко тридесет различитих аутора и епоха енглеске писане речи. Пародија Малоријеве *Смрти краља Артура* (*Le Morte D'Arthur*) с краја XV века или збирке фантастичних путописа сер Џона Мендевила (*Travels of Sir John Mandeville*) из XIV века подсећа нас да у карактеризацији Блумовог „лутања“ морамо имати у виду традицију изван хомерског корпуса.<sup>550</sup> Леополд Блум појављује се у малоријевски великом стилу као „сер Леополд (...) најчеститији витез на свету, коме не беше равног у служби племенитих дама“ (Уликс, 391),<sup>551</sup> а видимо га и како се, окружен Мендевиловим чаролијама, бори против пчела као против змајева.<sup>552</sup> Све то, међутим, још увек не значи да се (замишљена) целина витешке стилизације Џојсове *Одисеје* без резерви може

---

<sup>548</sup> Упоредити: „Ко то пролази земљом Мичамовом, у оклопу од ноћи црњем? О'Блум, син Роријев: он је тај. Не зна за страх Роријев син: трезвена то је душа.“ (Уликс, 308) У оригиналу: „Who comes through Michan's land, bedight in sable armour? O'Bloom, the son of Rory: it is he. Impervious to fear is Rory's son: he of the prudent soul.“ (U 12.215-217) Поменути паб налази се у Мичамовој парохији у Даблину (G 12.68). Киберд у Рорију препознаје последњег краља Ирске (Kiberd 2011: 1065, коментар 384.16-18).

<sup>549</sup> У оригиналу: „O'Nolan, clad in shining armour“ (U 12.1183).

<sup>550</sup> Пародије се нижу једна за другом. За пародију Мандевиловог путописа видети: (U 14.123-166; G 14.123-166). За пародију стила Малоријевог *Артура* видети: (U 14.167-276; G 14.167-276). У пародији Мендевила Блум се појављује као „путник Леополд“ (Уликс, 390) – у оригиналу: „traveller Leopold“ (U 14.126). У Малоријевом одељку Блум је представљен као један од витезова округлог стола. Многи од Артурових витезова били су лутајући витезови.

<sup>551</sup> У оригиналу: „sir Leopold (...) the very truest knight of the world one that ever did minion service to lady gentle“ (U 14.182-6).

<sup>552</sup> „Учени витез“ Диксон у својој је болници већ лечио Леополда Блума „јер беше тешко рањен у груди копљем грозног и страшног змаја“ (Уликс, 390). У оригиналу: „learning knight Dixon“ (U 14.125); „for he [traveller Leopold] was sore wounded by a spear wherewith a horrible and dreadful dragon was smitten him“ (U 14.129-30). Према Киберду, овај детаљ пародира књигу *Fable of the Bees* Џона Мендевила (Kiberd 2011: 1103, коментар 504.19). О другим наводним чаролијама у Диксоновом „замку“ Џојс пише у идућем параграфу.

рекреирати на основу одељака из антологија којима се Џојс користио у изради једног поглавља.<sup>553</sup>

Циљане Џојсове пародије књижевних раздобља и идеологија нису доказ постојања витешке парадигме у целом роману. Блумова метаморфоза у витеза у дванаестој глави романа није ништа важнија од поређења власника крчме у којој се радња одвија са Кастором и Полуксом. Џојс је једноставно дошао на идеју да исмеје застареле и неприкладне идеје ирског национализма тако што ће становнике савременог Даблина представити као јунаке ирских легенди из давно прошлих времена. Пародија целокупне енглеске књижевне традиције у четрнаестој глави мора да обухвати пародију књижевног стила развијеног и позног средњег века. Природно је да ће се у том имагинарном оквиру Џојсови јунаци опходити једни према другима попут честитих витезова и користити архаичном лексиком. Трагови витештва као и трагови грчкога мита разасути су широм ових глава и широм романа, али постоје традиције које су мање присутне у Џојсовом роману и немају капацитет да истрају кроз све Џојсове варијације на различите књижевне епохе. О логичком и поетичком смислу заступљене књижевне традиције највише говоре управо књижевноисторијски анахронизми који је претварају у лајтмотив.

Метафора о Леополду Блumu као лутајућем витезу потиче из нововековног окружења дочараног пародијом стила енглеског романтичарског есејисте Чарлса Лема (Charles Lamb).<sup>554</sup> Блум се присећа срећних дана своје младости када је као „трговачки путник“ (Уликс, 413)<sup>555</sup> опслуживао даблинске даме:

Он је сада млади Леополд, у једном ретроспективном следу догађаја, огледало у огледалу (хеј, пожури!), посматра себе. (...) Али чекај, стани, огледало се магли од даха и млади *витез луталица* нестаје, постаје сићушна тачка у магли. (Уликс, 414–15 – курзив је наш)<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Подаци о антологијама консултованим током рада на глави „Oxen of the Sun“ могу се наћи у Јанусковим студијама (Janusko 1983; Janusko 1990) и наведени су у литератури. Упоредити: Peacock 1912; Murison 1907; Barnett, Dale 1912. Такође упоредити: Gillespie 1986: 33, 90–91, 203.

<sup>554</sup> Упоредити: Уликс, 413–414; U 14.1038-77; G 14.1038-77.

<sup>555</sup> У оригиналу: „traveller for the family firm“ (U 14.1050).

<sup>556</sup> У оригиналу: „He is young Leopold. There, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself. (...) But hey, presto, the mirror is breathed on and *the young knighterrant* recedes, shrivels, dwindles to a tiny speck within the mist.“ (U 14.1043-62) Гифорд не коментарише поређење Блума са лутајућим витезом.

Судећи према белешкама уз главу „Oxen of the Sun“ („Волови сунца“), Џојс је на појам „knighterrant“ наишао у делу Валтера Севица Ландора, а не у есејима Чарлса Лема.<sup>557</sup> Лем и Ландор су били савременици на прелазу из XVIII у XIX век наклоњеном начелима витешког идеализма, па не мора бити посебно значајно ако се један појам у Џојсовим пародијама преселио неколико пасуса изнад или испод. Далеко је значајније што се слика Блума као *витеза луталице*, упркос педантним Џојсовим изводима из лектире, јавила управо у пародији стила писца који је био један од најистрајнијих Џојсових извора о Одисејевом лику.<sup>558</sup> Представљање једног савременог занимања попут комерцијалног путника у координатама витешког света, у одељку који пародира стил претходног века, оснажено је самом композицијом романа.<sup>559</sup>

На повлашћеном месту у структури *Уликса*, у седамнаестој глави која описује Блумов повратак на „Итаку“, имперсонални наратор сажима симболички смисао одисеје Џојсовог јунака. Блум би се, чак и после имагинарног стеларног путовања,

однекуд појавио новорођен изнад делте у сазвежђу Касиопеје да би се након небројених еона лутања вратио као усамљени осветник, рука правде за зликовце, тајанствени крсташ, пробуђени спавац, чија би новчана средства (претпоставља се) надмашила она којима располаже Ротшилд или Краљ сребра. (Уликс, 695)<sup>560</sup>

---

<sup>557</sup> Ослањамо се на табеларни приказ Џојсових исписа из лектире који је приложио Јануско на завршетку своје студије (Janusko 1983: 154).

<sup>558</sup> Џојс је читао Лемово приређено издање *Одисеје* још као дечак (Schork 1998: 108–109).

<sup>559</sup> Пре него што пређемо на финале Џојсовог *Уликса*, поменимо у краткој дигресији да не постоји очигледан књижевноисторијски разлог из ког би јунаци Карлајловог доба грабили „капе, штапове, мачеве и корице“ (Уликс, 422 – курзив је наш). У оригиналу: „grabbing at headgear, ashplants, bilbos, Panama hats and scabbards“ (U 14.1393-4). Архаичне ознаке за ратну опрему, попут речи „bilbo“ из XVI века или речи „scabbard“ из XIII века, Џојс, судећи по изводима из лектире за поглавље „Oxen of the Sun“, није пронашао код Карлајла (Janusko 1983: 155). Ових појмова нема у Карлајловој књизи *Прошло и садашње* (*Past and Present*), коју је Џојс читао (Carlyle 1893). Коментатори се нису осврнули на овај детаљ, али су свакако учили пародију стила Томаса Карлајла у четрнаестом поглављу *Уликса*. Упоредити: Уликс, 422–424; U 14.1391–1439; G 14.1391–1439. У Џојсовој библиотеци налази се оксфордско издање Карлајлове књиге из 1909. године (Gillespie 1986: 68–69).

<sup>560</sup> У оригиналу: „Whence, disappearing from the constellation of the Northern Crown he would somehow reappear reborn above delta in the constellation of Cassiopeia and after incalculable eons of peregrination return an estranged avenger, a wrecker of justice on malefactors, a dark crusader, a sleeper awakened, with financial resources (by supposition) surpassing those of Rothschild or the silver king.“ (U 17.2018-23)

Интересантно је запазити како су у различитим тумачењима и коментарима објашњене практично све алузије унутар овога одломка, реч по реч – од указивања на дантеовску подлогу Џојсовог интерстеларног путовања (Dasenbrock, Mines 2002: 89–90) и идентификовања тајанственог, мрачног Блумовог лика са ликом Дантеса из романа *Гроф Монте Кристо* (G 17.2020-21)<sup>561</sup> до сасвим очигледне паралеле „усамљеног осветника“ са Одисејем (G 17.2020-21) или утврђивања књижевног порекла „краља сребра“ (G 17.2023). Само једна чињеница, чији је семантички капацитет свакако требало уважити, није привукла пажњу. У завршном поглављу о Блумовом лутању Џојсов Одисеј представљен је у истом облику у коме се већ јавио, неких пет векова раније.

Алузија на крсташке походе заокружује метафору о Леополду Блumu као лутајућем витезу и даје легитимитет претпоставци о витешкој стилизацији античког наслеђа у *Уликсу*. Са опрезом који свако филолошко истраживање подразумева, пред тумачем који трага за витешким наслеђем у Џојсовом роману помаљају се крхотине велике, а занемарене идеје о савременом витешком роману на тројанске теме и Џојсу као наследнику писача средњовековних романи о Одисеју попут Џона Лидгејта. Могућност да се једно од најексперименталнијих дела развијеног модернизма сагледа у контексту витешких романа не зависи само од одлуке за християнизовану, римску или старогрчку форму имена Хомеровог јунака. На многим местима у *Уликсу* са великом пажњом спроведена је християнизација античких топоса, али ова епохална замена враћа тумача на најстарија питања о фактури Џојсовог романа, пре него што претпоставља да се одговор на њих може *знати*. Може ли се целина Џојсовог *Уликса* реконструисати макар у подтексту књижевне традиције или археологији (не само) Џојсовог средњовековља остаје да се бави формама једног у основи пропуштеног сусрета, био то сусрет модернизма и средњег века или сусрет средњег века са античким наслеђем?

Иако је повлашћено место у структури романа разложно дати метафоричкој вези са средњовековним Одисејевим витештвом, Џојс се послужио читавим каталогом витешких паралела у конструисању својих ликова. Петнаеста глава *Уликса* која је некада носила име чаробнице Кирке обилује најразличитијим

---

<sup>561</sup> У Џојсовом *Портрету уметника у младости* Дантес је представљен као „the dark avenger“.

преображајима протагониста Џојсовог романа. Олупине витешког света испуштене свуда по поглављу чија се радња иначе одвија испред бордела могу се склопити у целину не мање смислену од античке позорнице. Џојсов бордел може се реконструисати као некакав разорени двор<sup>562</sup> у коме су се одвијале церемоније, дворске љубави и витешки дуели, сусретали средњовековни крсташи, па чак и змајеви.<sup>563</sup> Идејни врхунац ове хаотичне позорнице у квалитативном и квантитативном погледу представља пасаж о Блумовом крунисању и велелепној краљевској поворци,<sup>564</sup> поготово ако имамо у виду да се Џојс од почетка до краја романа поиграва симболиком итачког краља.

Блум је већ у четвртој глави *Уликса*, када је први пут ступио на сцену, на поспрдан начин назван краљем у своме нужнику и потом идентификован са Одисејем.<sup>565</sup> У глави која алудира на Одисејев повратак на Итаку Блум је доведен у везу са „краљем сребра“. На самом завршетку романа Моли замишља Блума на престолу у некој банци (*Уликс*, 716)<sup>566</sup> и верује да ће једнога дана њен супруг „засести на престо“ и као „краљ ове земље“ (*Уликс*, 727).<sup>567</sup> У петнаестој глави романа краљ Итаке, међутим, поприма обличје средњовековног владара.<sup>568</sup> У раскошној поворци, Блumu приносе „гвоздену круну светог Стивена“ (*Уликс*, 474),

---

<sup>562</sup> Дедалусова парафраза Вијоновог стиха из *Баладе о дебелој Марго* (*Ballade de la grosse Margot*) може се схватити као да се сви јунаци налазе у „овом борделу где наш је двор“ (*Уликс*, 541). У оригиналу: „dans ce bordel où tenons nostre état“ (U 15.3536). Упоредити: G 15.3536.

<sup>563</sup> На почетку поглавља, Џојс заправо варира мотив пчеле-змаја из четрнаесте главе. „Кроз маглу која се диже“, ка Блumu „као страшна аждаја иду кола за сипање песка“ (*Уликс*, 434). Оригинал изоставља компарацију: „through rising fog a dragon sandstrewer (...) slews heavily down upon him“ (U 15.184-5; G 0). Пошто је Блум претворен у жену, проститутка Бела га подсећа на доба дворске љубави, када су за такве и сличне „знаке наклоности витезови из давнина животе давали“ (*Уликс*, 527). У оригиналу: „For such favour knights of old laid down their lives.“ (U 15.3080-81; G 0). Мотивима крунисања и витешког дуела, као и мотиву крсташа ускоро ћемо посветити више пажње.

<sup>564</sup> Приказ коронације заузима највећи део ове главе и Блум само као краљ може доћи до кључне идеје о „новом Блумусалиму“ (*Уликс*, 478). У оригиналу: „the new Bloomusalem“ (U 15.1541-5). Упоредити: G 15.1544; G 12.1473n.

<sup>565</sup> Блум је у тоалету описан као „краљ (...) у својој ризници. Нигде никог.“ (*Уликс*, 80). У оригиналу: „The king was in his countinghouse. Nobody.“ (U 4.498-9) Парафраза стиха из енглеске песме за децу (G 4.474) Џојс додаје исказ: „Nobody.“ Појам „Nobody“ („нигде никог“; у буквалном преводу – „нико“) синониман је са појмом „по one“, који се, према Линатијевој схеми, односи на Одисејев надимак из епизоде са Киклопима (G 12.1-1918).

<sup>566</sup> Тачније, „у банци где би могли да га посаде на престо да по читав дан броји паре“ (*Уликс*, 36). У оригиналу: „a bank where they could put him up on a throne to count the money all the day“ (U 18. 505-6; G 0).

<sup>567</sup> У оригиналу: „I suppose well have him sitting up like the king of the country“ (U 18.931; G 0).

<sup>568</sup> Блум се, поред тога, доводи у везу са јудејским краљем и монарсима савременог доба, али то не умањује значај метафоре витештва за Џојсов роман.

првог краља Мађарске устоличеног 1000. године.<sup>569</sup> Историјски контекст оплемењен је мотивима типичним за средњовековне романсе. Блум, попут витеза, јаше на белом коњу између одушевљених дама.<sup>570</sup> У приказу крунисања није реч о историји, већ о романсираној легенди, о чему сведочи и избор грчке богиње месеца за нову краљицу. Нови краљевски брачни пар пренесен је на плећима двају дивова из антике у касни средњи век.<sup>571</sup>

У последњој глави романа, у некој врсти другог краја *Уликса*, поново је на делу својеврсна романтизација античке парадигме. У поглављу лишеном инхибиција и улешавања сваке врсте, Џојс придаје нову нијансу Блумовом витешком пореклу. Блум је за Моли „велики Паметњаковић Дон Полдо де ла Флора“ (Уликс, 739)<sup>572</sup> и син „једног шпанског племића по имену Дон Мигела де ла Флора“ (Уликс, 723).<sup>573</sup> Блум се по својој оштроумности индиректно пореди са Одисејем,<sup>574</sup> али по имену и великој памети још више подсећа на шпанског *велеумног* витеза, који је и сам био син једнога Мигела (де Сервантеса). У игру асоцијација могу се увести и други јунаци шпанске витешке романсе који су своје врлине доказивали у борбама с Маварима, што наводи на помисао да Моли, прихвативши да се уда за Блума, није без разлога маштала „о старом замку хиљадама година старом (...) и оним лепим Маорима као краљевима одевеним у бело“ (Уликс, 743).<sup>575</sup>

---

<sup>569</sup> У оригиналу: „saint Stephen’s iron crown“ (U 15.1439). Коментатори овај детаљ повезују са пародијом крунисања енглеског краља Едварда VII (G 15.1439) или са елементима Грифитовог описа коронације мађарског цара Франца Јозефа из књиге *The Resurrection of Hungary* (Thornton 1985: 375). Исто важи и за „палицу светог Едварда“ (Уликс, 474), енглеског краља из XI века, коју Блум у краљевској одори носи пред собом (G 15.1443). У оригиналу: „Saint Edward’s staff“ (U 15.1443).

<sup>570</sup> Овенчани Блум „седи на као снег белом коњу“ (Уликс, 474) док „даме с балкона бацају латице ружа“ (475). У оригиналу: „He [Bloom] is seated on a milk white horse (...) The ladies from their balconies throw down rosepetals.“ (U 15.1444, 1446; G 0).

<sup>571</sup> Принцеза Селена „силази са носиљке, коју носе два дива“ (Уликс, 476–7). У оригиналу: „The princess Selene (...) descends from a Sedan chair, borne by two giants“ (U 15.1509-11; G 0).

<sup>572</sup> У оригиналу: „the great Suggester Don Poldo de la Flora“ (U 18.1428). Коментатори се не задржавају на Блумовом племићком имену, осим што дају превод титуле са шпанског језика (G 18.774).

<sup>573</sup> У оригиналу: „the son of a Spanish nobleman named Don Miguel de la Flora“ (U 18.773-4). Слагавши свога првог момка да је удата за шпанског племића који припада реду цвета, Моли је поставила будући брак са Блумом у витешке координате.

<sup>574</sup> Гиффорд на овај начин тумачи Блумов одлику „великог Паметњаковића“ („the great Suggester“) (G 18.1427–28).

<sup>575</sup> У оригиналу: „and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings“ (U 18.1592-3).

Молина просидба постављена је у романтизовани амбијент такозваног Маварског дворца (Moorish Castle) из раног средњег века са обала Гибралтара (G 18.1592), одакле Моли потиче, а где Џојсов лутајући витез стиче своју госпу. Бројне Блумове витешке метаморфозе одражене су као у огледалу у улогама његове супруге. Ако је Блум краљ у своме купатилу, Моли је краљица у својој спаваћој соби.<sup>576</sup> Племенитом пореклу Дон Полда *де ла Флоре* одговара Молина титула „Госпе од *Трешања*“ (Уликс, 422 – курзив је наш),<sup>577</sup> а Блумовом шпанском педигреу положај чувене Дон Кихотове заручнице. Блум је пред крај романа представљен као мрачни крсташ. Моли је мрачна средњовековна дама<sup>578</sup> и неустоличена наследница витешког реда који се прославио у крсташким ратовима. Молин отац у петнаестој глави романа оглашава почетак дуела између Стивена Дедалуса и редова Кара дајући „ратнички знак ходочасника, витезова темплара“ (Уликс, 577).<sup>579</sup>

На први поглед делује необично да се судбина јунака самим својим именом повезаног са античким митом разрешава у двобоју који, по свему судећи, има ближе или даље везе са витезовима. Блумов несуђени син или штитоноша по образовању је језуита и од њега потиче већина средњовековних реминисценција у првим главама романа. Услед својих духовних афинитета Стивен Дедалус заиста никада не може непосредно дотаћи „хеленске ноте“ (Уликс, 262)<sup>580</sup> до које је његовом пријатељу Баку Малигену толико стало.<sup>581</sup> Овог градитеља мисаоних

---

<sup>576</sup> Блум своју супругу описује речима: „Краљица је у соби јела хлеба и.“ (Уликс, 86). У оригиналу: „Queen was in her bedroom eating bread and.“ (U 5.154-5)

<sup>577</sup> У оригиналу: „Lady of the Cherries“ (U 14.1369). У оквиру пародије стила Валтера Патера (Walter Pater; 421-2; U 14.1356-78), Блум придаје овај епитет Моли из својих успомена. Гиффорд истиче како су трешње у хришћанској уметности рајско воће и један од атрибута Богородице (G 14.1369), узора средњовековне госпе.

<sup>578</sup> У оригиналу: „Dark lady and fair man.“ (U 5.156) Инверзија „црномањасте госпе“ и „плавокосог мушкарца“ (Уликс, 86) не рачуна толико са физичким описом боје тена или косе. Џојс се поиграва типичним атрибутом госпе, иначе називане *fair lady*, који измешта на Молиног љубавника.

<sup>579</sup> У оригиналу: „he gives the pilgrim warrior’s sign of the knights templars“ (U 15.4615-6). Гиффорд поводом ове епизоде напомиње како су слободни зидари веровали да воде порекло од витезова Темплара (G 15.4615-16), али се симболика овог витешког реда не може свести у овако уске оквире. Витезови Темплари прославили су се у крсташким ратовима и играли значајну улогу у средњем веку (Nicholson 2001a: 47–112).

<sup>580</sup> У оригиналу: „He will never capture the Attic note.“ (U 10.1072-3).

<sup>581</sup> Премда се чини да ни Дедалусов пријатељ није у бољем положају. У Стивеновом коментару из девете главе како је непородични, „дебели витез“ Фалстаф Шекспирово „најбоље остварење“ (Уликс, 219) може се препознати иронична мисао о распусном и пуначком Баку Малигену. У оригиналу: „Falstaff was not a family man. I feel that the fat knight is his supreme creation.“ (U 9.815-6)



лабирината боље него антички митос описује мешавина схоластичког и шекспировског погледа на свет. Метафору за традицијску сложеност Стивеновог лика било би, према томе, природно наћи у жанру који спаја и раздваја токове средњег века и ренесансе. Потенцијални допринос метафорике средњовековне романсе за разумевање Стивеновог лика расте темпом којим количина материјалних потврда Стивеновог витештва опада.

Књижевноисторијски комплексна подлога Стивеновог лика прелама се у наизглед тривијалним реквизитима попут Дедалусовог јасеновог штапа или капе. Алузије на антику, попут упућивања на Стивенов „*пророчки* штап од јасеновине“ (Уликс, 61 – курзив је наш) у трећој глави романа о грчком *пророку* Протеју,<sup>582</sup> производ су контекста. Стивена чешће срећемо са „хамлетовским шеширом“ (Уликс, 60)<sup>583</sup> и мачем о боку<sup>584</sup> или га видимо како „у одбаченој панцир-кошуљи неког дворског лепотана“ (Уликс, 197)<sup>585</sup> носи шлем и, поново, мач.<sup>586</sup> Иако Џојс ставља акценат на Хамлетову бојну опрему, са витешким идеалом Стивена пре свега повезује „принчевска душа“ (Уликс, 195)<sup>587</sup> која не пристаје на компромисе са стварним светом. Контакт са духом средњовековне романсе одржао се до последњих глава романа. Уочи дуела са редовом Каром, Стивен ословљава свој јасенов штап именом магичног Зигфридовог мача.<sup>588</sup> Име Нотунг, међутим, не потиче из епских средњовековних песама о Нибелунзима, већ из Вагнерове опере која Зигфрида у духу средњовековне романсе представља као витеза. Реминисценција на средњовековни мач из Вагнерових опера уводи читаоца у Стивенов неуспели витешки дуел са недостојним противником и нежељеним исходом.

Стивен је на завршетку главе о Кирки увучен у витешки двобој или надметање за част даме. Часна госпа у Џојсовом је роману проститутка, а док први

---

<sup>582</sup> У оригиналу: „augur’s rod of ash“ (U 3.410-11).

<sup>583</sup> У оригиналу: „my Hamlet hat“ (U 3.390).

<sup>584</sup> Стивен свој штап види као „јасенов мач“ који му „виси о боку“ (Уликс, 47). У оригиналу: „My ash sword hangs at my side“ (U 3.16).

<sup>585</sup> У оригиналу: „in the castoff mail of a court buck“ (U 9.164-5). Под дворским лепотаном мисли се на Бака Малигена.

<sup>586</sup> Стивеновим речима, „мој шлем и мој мач“ (Уликс, 202). У оригиналу: „my casque and sword“ (U 9.296; G 0).

<sup>587</sup> У оригиналу: „princely soul“ (U 7.77). Овим речима Стивен описује Хамлета.

<sup>588</sup> Стивен узвикује име мача: „*Nothung!*“ (565) (U 15.4242). Врховни пагански немачки бог Вотан [Wotan] посадио је овај мач у јасеново стабло (G 15.4242).

дуелант одбија да у двобоју учествује, други је затечен на излазу из бордела. То не смета да почетак дуела огласе краљ чије одело обилује витешким инсигнијама,<sup>589</sup> витез у „средњовековном оклопу“ (Уликс, 573)<sup>590</sup> и мајор Твиди већ поменути гестом витешког реда Темплара. Разговор између дама чија је част у питању недвосмислено даје за право да се испод Стивеновог сукоба са војником разазнају обриси витешког света и препозна специфичан језички амбијент тога доба. Док је Сиси Кафри узбуђена што ће се „храбри и лепи“ изабраник потући око ње, њена пријатељица редова Кара и Стивена већ види као витезове који укрштају мачеве један са другим, као што је то учинио и свети Ђорђе убивши змаја за Енглеску:

СИСИ КАФРИ: Па они ће се потући. Због мене!

ПИЦИ КЕЈТ: Храбри и лепи.

БИДИ ТРИПЕРУША: Твој ће витез јамачно с најбољим мачеве укрстити.

ПИЦИ КЕЈТ: (*Јако се зарумени.*) Не, госпо. Црвени панцир и свети Ђорђе боре се за мене. (Уликс, 578)<sup>591</sup>

За разлику од Блума који је представљен као тамни крсташ (*dark crusader*), Стивен се сада као светли витез (*fair knight*) бори за част своје даме и, наравно, губи.

Тешко је отети се утиску како се паралеле са витешким светом јављају на повлашћеним местима у структури романа. Витешко наслеђе у *Уликсу* образује *крњи оквир* романа у квалитативном погледу важан колико и античко наслеђе.

---

<sup>589</sup> То су стварне инсигније средњовековних „*витешких редова Подвезице и Чичка, Златног руна, Данског слона*“, које једна до друге творе бурлескну језичку игру (Уликс, 571). Краљ носи и масонска и бројна друга обележја, а уз то „дудла црвену желе бомбону“ и држи знак на ком пише „забрањено мокрење“ (Уликс, 572). У оригиналу: „*the insignia of Garter and Thistle, Golden Fleece, Elephant of Denmark*“ (U 15.4450-52). Видети Гифордова објашњења у: G 15.4450-51, 4451, 4451-52.

<sup>590</sup> У оригиналу: „*in medieval hauberk*“ (U 15.4507). Извесни Дон Емил Патрицио Франц Руперт Поуп Хенеси (Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy), чије име призива у сећање неколико имена породица „дивљих гусака“ (573) [у оригиналу: „*wild geese*“ (U 15.4507)] утиснутих на витезов шлем (G 15.1914). „Дивљим гускама“ називане су ирске породице избегле из домовине под енглеском влашћу (G 3.163-64n).

<sup>591</sup> У оригиналу:

„*CISSY CAFREY: They're going to fight. For me!*“

*CUNTY KATE: The brave and the fair.*

*BIDDY THE CLAP: Methinks yon sable knight will joust it with the best.*

*CUNTY KATE (blushing deeply): Nay, Madam. The gules dublet and merry Saint George for me!*“ (U 15.4631-39 . курзив је наш)

Изрази попут „*sable knight*“, „*to joust*“, „*Madam*“ и архаични глаголски језички облици лингвистички су еквивалент слике витешког дуела. Гифорд у алузији на храброг и лепог изабраника препознаје одјек Драјденових стихова (G 15.4634) и објашњава значај светог Ђорђа за историју Енглеске (G 15.4638).

Почетак романа обележен је необичним додиром између савременог света и једне у бити средњовековне имагинације, док у некој врсти троструког краја, витешки идеал одређује судбину протагониста *Уликса*. Стивенска судбина разрешава се витешким дуелом у петнаестој глави, Блумово путовање изједначава са крсташким походом у седамнаестој, а лик Пенелопе на самом је крају романа премрежен симболиком дворске љубави. Нису мање важне ни смисаоне целине које се могу конструисати око односа витештва и историје (главе VII, IX и XII) или популарне културе (глава XI), дисеминације и генезе жанра средњовековне романсе о витезовима (глава XIV) или мотива попут дворске љубави (главе XIII и XVIII), витешког дуела (глава XV) и коронације (главе IV, V и XV). Поједина поглавља инспиришу на размишљање о улози средњовековне романсе унутар Шекспировог позоришта (главе I, II, III и IX) или покрећу питања односа витештва и покрета слободних зидара (глава XV).

Паралеле са витешким светом разапете су попут велике асоцијативне мреже широм Џојсовог романа, али њени подеоци нису до краја изаткани, а наративни чворови често нису довољно чврсто стегнути. Ова готово неприметна мрежа значења пребачена је преко античког језгра *Уликса*. Џојс је у роману који који представља енциклопедију европске културе, морао поновити усуд западне цивилизације. Судбина Европе одувек је зависила од посредованих извора и већ протумачених порука. Као што се наслеђе антике превасходно одржало кроз хришћанске интерпретације, тако ни Џојс није могао допрети до непатворених основа европског идентитета, нити је у њих веровао. Џојс је рано разумео да је у испреплетаном ткању цивилизације „узалудно трагати за нити која је остала *чиста*, невина и недотакнута другим нитима“ (Joyce 2000: 118 – курсив је наш).<sup>592</sup> Том је ставу у својим књижевним делима придружио сазнање да је „чистота“ сваке културне заједнице, било да се заснива са ове или са оне стране колонијалне моћи, империјална по својој природи (Nolan 2002: 130).

---

<sup>592</sup> У предавању „L'Irlanda: Isola dei Santi e dei Savi“ („Ирска: острво светаца и мудраца“), које је 27. априла 1907. године одржао у Трсту (Università Popolare), Џојс тврди како је „наша цивилизација (...) огромно ткање у коме су помешани веома различити елементи (...) У таквом је ткању узалудно трагати за нити која је остала чиста, невина и недотакнута другим нитима“. У оригиналу: „Our civilization is an immense woven fabric in which very different elements are mixed (...) In such a fabric, it is pointless searching for a thread that has remained pure, virgin and uninfluenced by other threads nearby. What race or language (...) can nowadays claim to be pure?“ (Joyce 2000: 118)

У простор деридијанске *разлике* која спаја и раздваја политику колонијалне и антиколонијалне моћи сместио се *семиколонијални Џојс*. Писац који није био ни за националисте ни за антинационалисте, ни за уједињење ни против њега – или је од свега тога био помало – чувао се поједностављене бинарне опозиције (ирске) колоније и (енглеске) империје (Attridge, Howes 2000b: 2). Џојс је у извесном смислу непрестано препознавао себе у Другом и Другог у себи и тиме се борио против империјалног духа на оба пола британског острва.<sup>593</sup> О тешкоћи да се прецизно одреди Џојсово политичко стајалиште најбоље говори термилошка збрка која га окружује. Џојсов књижевни рад за постколонијалне критичаре може бити метро-колонијалан или семиколонијалан, интернационалан, трансационалан или космополитски, контрадикторан или хибридан, неодлучив колико му драго, али никако аполитичан.<sup>594</sup>

Постколонијални критичари нису могли да се помире са старом предрасудом да изразита литерарност не само Џојсовог опуса отупљује политичку оштрицу књижевне имагинације. Покушај да се утврди смисао витешког идеала у Џојсовом *Уликсу* морао би, већ због саме природе књижевне имагинације, одговорити на изазов постколонијалне критике. Однос витешког идеала према сферама историје и политике отвара контроверзна питања, која компромитују сваку политички „неутралну“ интерпретацију Џојсовог романа. Може ли довођење *Уликса* у везу са витешком парадигмом да издржи критику постколонијализма? Не изједначава ли оно политику *Уликса* са једним културно и религијски ограниченим моделом и не упада ли у исту замку евроцентризма, па чак и „аријевске“ чистоте од које је Џојс желео да се ограда? Може ли се замислити бољи материјал за постколонијалну критику од сублимације расног, класног и етничког насиља у идеалну представу војног одреда који је вековима служио циљевима колонизатора, те у буквалном и пренесеном смислу покрштавао сваку другост?

---

<sup>593</sup> Сарадници зборника *Семиколонијални Џојс* често подсећају како је „национализам дериват империјализма“. У оригиналу: „nationalism is derivative of imperialism“ (Attridge, Howes 2000b: 9).

<sup>594</sup> Постколонијални критичари на различит начин тумаче Џојсов однос према Ирској. Валенте се залагао за Џојсову метро-колонијалност и трансационалност (Castle 2009: 102, 108), Ченг за Џојсову интернационалност како унутар индивидуалне нације, тако између различитих нација (Cheng 1995: 12, 246–248, 291–293), Волаегер за Џојсов космополитизам (Wollaeger 1996: 97), Лојд за хибридноћ, а Хаус за контрадикторност Џојсовог става о проблему нације (Lloyd 1993: 106; Howes 2004: 257). За кратак преглед постколонијалне рецепције Џојсовог дела видети: Castle 2009. Кесл, попут Етрица и Хауса, сматра како је питање Џојсове политичке опредељености неодлучиво (Castle 2009: 109; Attridge, Howes 2000b: 2).

Речи професора Макхјуа из седмог поглавља *Уликса* како би се „Римљанин (...) као и Енглеz који га у стопу прати“ на свакој новој обали коју је освајао „осврнуо (...) око себе и рекао: *Овде је добро. Хајде да саградимо клозет.*“ (Уликс, 141–2)<sup>595</sup> – односе се према колонизаторском ширењу „прогреса“ са ведрим цинизмом, који се окреће против свога творца. Могло би се, заједно са Винсентом Ченгом (Cheng 1995: 189), приметити да би професору „простачког латинског језика“ (Уликс, 143)<sup>596</sup> заиста било боље да предаје грчки, ако га већ држи за „језик духа“ (Уликс, 143).<sup>597</sup> Џојс пародира фасцинацију једноумљем било које врсте, узело оно облик отпора (према римској и енглеској империји) или саучесништва (са наводном грчком и ирском потчињеношћу). Космополитизам и интелектуална рафинираност средњег века били су ирском емигранту ближи од освајачких стратегија великих империја, иако се ни они не могу сасвим одвојити од ламентација (не)верних поданика колонијалне моћи и са њим повезане по-етике ирског препорода (Irish Revival):<sup>598</sup>

Градитељи клозета и канализација никада неће бити господари нашег духа. Ми смо верни поданици оног католичког витештва Европе које је потопљено код Трафалгара и царства духа, које није *imperium* (Уликс, 143)<sup>599</sup>

Ирска се представља као последњи наследник *католичког витештва* оне Европе која је под налетом британских флота посрнула у бици код Трафалгара почетком XIX века. Иако близак самом Џојсу (Kiberd 2009: 33), овај Макхјуов став рачуна са симболичким капацитетом племенитијег света кога не само што одавно нема, већ који заправо никад није ни постојао. Тековине француске револуције у

---

<sup>595</sup> У оригиналу: „The Roman, like the Englishman who follows in his footsteps brought to every new shore on which he set his foot (...) only his cloacal obsession. He gazed about him in his toga and he said: *It is meet to be here. Let us construct a watercloset.*“ (U 7.491-95)

<sup>596</sup> У оригиналу: „Ја предајем тај простачки латински језик. Говорим језиком расе чији врхунац високоумља представља гесло: време је новац.“ (Уликс, 143) У оригиналу: „I teach the blatant Latin language. I speak the tongue of a race the acme of whose mentality is the maxim: time is money.“ (U 7.555-6)

<sup>597</sup> У оригиналу: „I ought to profess Greek, the language of the mind.“ (U 7.563-4)

<sup>598</sup> Џојс је у исто време био једна од најважнијих фигура и један од највећих критичара овог покрета (Deane 2004).

<sup>599</sup> У оригиналу: „The closetmaker and the cloacemaker will never be lords of our spirit. We are liege subjects of the catholic chivalry of Europe that foundered at Trafalgar and of the empire of the spirit, not an *imperium*“ (U 7.564-567).

стварности нису имале сувише сличности са обнављањем средњовековне аристократије, као што ни амбиције пораженог Наполеона нису биле мање империјалне од Нелсонових (G 7.566). Ирски националисти Мур и Мартин Стивена Дедалуса у деветој глави романа с разлогом подсећају на (поново католички) витешки двојац Мигела де Сервантеса, Дон Кихота и Санча Пансу.<sup>600</sup> Поборници ирске самосталности су витезови који за једну фиктивну земљу бију исте такве, унапред изгубљене битке.

Постколонијални критичари појма нације не би се нимало изненадили над оваквим развојем догађаја. Андерсон је осамдесетих година развио идеју о нацији као *имагинарној заједници* која потврђује своје трајање продуковањем митске прошлости, а Ченг је деведесетих година прошлог века применио Андерсенове закључке на киклопске визије ирског национализма у Џојсовом роману (Cheng 1995: 191–218). Андерсенове и Ченгове анализе могу се проширити на архаичан приказ седишта ирске владе у Даблину које се у дванаестој глави романа представља као реликт средњовековних замака<sup>601</sup> или укључити поглавља која нису била омиљена постколонијалним критичарима.<sup>602</sup> Последице остају једнако погубне по легитимитет витешке парадигме у Џојсовом *Уликсу* као измишљене и пурификоване прошлости једне нације. Ченгов и Андерсонов аргумент о *имагинарним заједницама* износи на видело политичку димензију идеала витештва који смо у врсти слободног, али не и произвољног, рада *имагинације* желели да рекреирамо. Из постколонијалне перспективе, створити такву метафору о уметничком свету *Уликса* равно је реконструисању истих оних бинарних опозиција које је сам Џојс деконструисао.

Спор са постколонијалним приступом не може се разрешити на други начин ако останемо у оквирима помало исхитрених претпоставки постколонијалне

---

<sup>600</sup> У оригиналу: „They [Moore and Martyn] remind one of Don Quixote and Sancho Panza.“ (U 9.308-9) Убрзо потом Мур је представљен као „даблински витез тужног лика“ (Уликс, 202). У оригиналу: „a knight of the rueful countenance here in Dublin“ (U 9.310).

<sup>601</sup> Радници из министарства, тојест „краљеве гласоноше“, дошавши у „колима из замка“ не куцају, већ лупају „балчаком мача по огради“ (Уликс, 344–345) крчме. Један од путника из дружине, Мартин Канингем, са улаза додајује крчмару: „Побрини се за наше коње“. Читав овај опис, према Гифорду, пародира стил деветнаестовековних прерада средњовековне романсе (G 12.1593-1620). У оригиналу: „king’s messengers“ (U 12.1607-8); „castle car“ (U 12.1588); „Look to our steeds!“ (U 12.1600); „he [Martin] knocked loudly with his swordhilt upon the open lattice“ (U 12.1597).

<sup>602</sup>Седма и дванаеста глава *Уликса*, по природи ствари, привукле су највећу пажњу постколонијалне критике.

критике о појму имагинације. Постколонијални критичари, као у некаквој судбинској игри речи, у раду *имагинације* често не виде више од фројдовских фрустрација *нације* која фалсификује своје стварно порекло. Заборавља се притом да сами одлучујемо хоћемо ли поље интерпретације исцрпети у политици или не. За тумачење Џојсовог романа од политичке лустрације витештва кориснија је критичка апологија појма метафоре. На повлашћеном појму постколонијалних студија показаћемо како се витешка имагинација *Уликса* не може без остатка уклопити у оквире постколонијалне критике, као што се није могла до краја објаснити из перспективе постструктурализма. У разумевању политике и културе *Уликса* може се отићи корак даље од постструктуралистичке свести о разлици унутар истог и постколонијалне *хибридности* сваког идентитета.

У тренутку у ком се све може прогласити за хибридно, сам појам хибрида престаје да приноси интерпретативни вишак значења. Исто се може рећи и за хибриду комплементаран појам политике. Хибрид се, од Бахтина до Хоми Бабе, супротставља појму структуре као либерална алтернатива која претпоставља разлику, одсуство хијерархије и диглосију сваког повлашћеног језика (Young 2005: 18–24). Извесна поетичка и политичка прогресивност – како модерна, тако постмодерна – приписује се појму хибрида попут позитивног идеолошког предзнака. У систему вредности у коме је пожељно бити модеран, *Уликс* је утолико вреднији роман уколико је више хибридан, како сугерише већ експанзија овог термина унутар постколонијалних студија (Prabhu 2007: 1–18).

Положај *хибридног Џојса*, поред ове чињенице, сигурно олакшава то што Џојсов централни роман представља својеврстан палимпсест на коме су сви геолошки слојеви европске историје оставили трага. Они су обликовали и раслојили наратив Џојсовог романа, направивши од њега антологију књижевних стилова најразноврснијих епоха и подручја. Култура модерног доба осавремењава средњовековно наслеђе које је и само добрим делом представљало осавремењивање и христијанизацију антике. Паралела између културе средњег века и других хибридних творевина у Џојсовом роману зато није производ пуких околности књижевног живота. Генолошка и генетичка хибридность *Уликса* не може се одвојити од питања културног идентитета и самосвести, као што се ни појам *нације* не може одвојити од појма *нарације*.

За модерност или постмодерност *Уликса* изгледа важно одлучити се између хибридног умножавања и хипостазе различитих књижевних традиција унутар Џојсовог романа, али је још важније уочити идеолошке последице овог избора. Дилеме да ли у Џојсовом роману долази до диверсификације или христијанизације античког Одисејевог лика, да ли се о симболичкој и политичкој повлашћености традиције витештва уопште може говорити иако је Блумово лутање доведено у везу са егзодусом,<sup>603</sup> а структура *Уликса* представљена као пародија религијских обреда (G 17.2044)<sup>604</sup> – нису политички безазлене. Можемо се погађати око тачне мере Џојсових симпатија према политичком ресантиману ирскога препорода и демократском плурализму алтернатива, али тешко да ћемо икуда стићи док отворено не признамо улогу коју интерпретативна воља игра у том послу.

Средњовековни витешки идеал у Џојсовом *Улику* подједнако излази изван појмовних оквира хибрида и структуре. Положај витештва у Џојсовом роману не може се одредити унутар спора између традиција јер се ни присуство витешке парадигме не може објективно констатовати, а псеудо-филолошка реконструкција не мора бити исто што и политички ревизионизам. О крхотинама, о крњим сусретима који се нису у потпуности реализовали, а можда су семантички важнији од остварених додира, о потенцијалу једне размене, а не о њеном квантитету не може се мислити ни филолошки дедуктивно ни политички индуктивно. То не значи произвољност у закључивању и лишавање аргумента сваке научне прогресије и друштвене легитимности. Мањак егзактног материјала надокнађује се продуковањем семантички убедљивих метафора о свему оном што се није догодило, а што је у наративу оставило трага о својој нужности. Тумача пред овим задатком не занима у тој мери употреба витешког идеала у Џојсовом роману, колико циљеви за које витештво није, а могло је или морало бити искоришћено.

Један од најбољих примера за овај поступак крије се у ономе што сарадници зборника *Еко-Џојс: еколошка имагинација Џејмса Џојса (Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce)*, на пресеку постколонијалне и еко-

---

<sup>603</sup> Блумов повратак кући на поспрдан се начин пореди са повратком у обећану земљу оличену у Молиној задњици која мирише „на мед и млеко“ (Уликс, 701; G 17.2233). У оригиналу: „redolent of milk and honey“ (U 17.2232-33).

<sup>604</sup> Алузије на Блумов доручак, порођај у болници и догађаје у борделу сежу од жртве паљенице до жртве помирења и Армагедона (Уликс, 696; U 17.2042-58).



критике, подразумевају под „идеологијом природе“ (Fogarty 2014: xviii).<sup>605</sup> Поставити питање о витештву наспрам студија о уметничкој вредности екскремената (O'Brien 2014), нараторских паралела позне Џојсове реченице и фекалних облика или истраживања социјалних аспеката канализационих система у Даблину (Herr 2014), па и наспрам размишљања о револуционарном књижевном потенцијалу климатских промена (Becket 2014), „политичкој екологији воде“ (Winston 2014: 136)<sup>606</sup> и „културној политици шуме“ (Lai 2014: 92)<sup>607</sup> – делује као првокласни цинизам. Треба се чувати да методолошки суд о витешко-еколошкој „синапси“ не донесемо на основу предрасуда. Сасвим легитимна перспектива еколошке критике може се узети као критеријум за процењивање *актуелности* и *виталности* витешке проблематике у Џојсовом роману.

*Еко-Џојс* своју окаснелу појаву не дугује само релативној новини еколошке критике, него и превасходно урбаној природи Џојсове имагинације. Тек је такозвани „други талас“ екокритике могао да изађе на крај са фрагментарним сликама урбаног пејзажа и са њим повезаним питањима родне и класне (не)равноправности у Џојсовом делу. Тиме су, после структуралистичке, постструктуралистичке и постколонијалне перспективе о наративном, историјском и политичком положају витешког идеала, створени предуслови за разумевање *еколошког* смисла витештва у Џојсовом *Уликсу*. Он се заснива на интуитивној вези између историје и природе у савременом урбаном амбијенту. Без обзира на то да ли се приповедач, тугујући за посеченим ирским шумама, ослања на каталоге дрвећа из чувене Спенсерове романсе о витезовима или се позива на идеал Госпе природе по узору на алегорије средњег века, свет природе и свет витештва представљају за Џојса подједнако немогуће симболичко уточиште. У природи има нечег за савременог човека недостижног и племенитог, што је морало остати на идеолошкој маргини Џојсовог романа.

Џојсова одлука за урбану средину била је, између осталог, условљена отпором према геополитици Ирскога препорода. Џојсов квази-новински извештај из дванаестог поглавља о венчању заштитника ирских шума Џона Вајса Нолана не даје само занимљив ономастички каталог различитих врста дрвећа, већ представља

---

<sup>605</sup> У оригиналу: „ideologies of nature“.

<sup>606</sup> У оригиналу: „The Political Ecology of Water“.

<sup>607</sup> У оригиналу: „the cultural politics of the forest“.

политичку сатиру ирског национализма. Дефорестизација Ирске трајала је још од времена Елизабете I. Уништавајући ирске шуме, енглески колонизатори уништавали су скровишта побуњеника и присвајали драгоцене ресурсе (Lai 2014: 93). Посебно су страдали четинари, а одгајање шума није било у интересу како енглеских, тако и ирских земљопоседника. Тек почетком двадесетог века у Ирској јача институционално залагање за силвикултуру (Lai 2014: 94). Проблем силвикултуре и дебате које се о њему воде у *Уликсу* подразумевају историју империјализма, класне, политичке, културне па и књижевне сукобе у Ирској са почетка века, у којима је и витешка симболика одиграла своју улогу.

„Главни надзорник Ирских националних шума“ (Уликс, 335)<sup>608</sup> упушта се у Џојсовом роману попут витеза у обрачун са присталицама дефорестизације. Бунт романтизованог „витеза Жана Виса де Нолана“ (Уликс, 335)<sup>609</sup> поприма облик комичног венчања са дамом из Долине борова. Отмени гости из породице листопадног дрвећа, попут леди Силвестер Брестон, госпође Барбаре Брезен или Поли Јасенски, испраћају брачни пар четинара из шуме (Уликс, 335-6).<sup>610</sup> Џојс се могао користити различитим изворима за списак званица који се претворио у патетични каталог стабала на Нолановом фиктивном венчању. Број званица подудар се са генеалогичком двадесет и девет стабала из старих келтских закона,<sup>611</sup> а књижевни поступак са каталогом дрвећа из прве књиге Спенсерове витешке романсе *Краљица вила (The Faerie Queene, 1590)*.<sup>612</sup> Општи смисао жељеног венчања ирских националиста са феудалном прошлошћу у оба случаја остаје исти, као и основно својство Џојсове еколошке имагинације. Асоцијације на античку и Викову митологију, келтске законе, стару књижевну традицију и популарне медије онемогућавају непосредан контакт са природом.

---

<sup>608</sup> У оригиналу: „grand high chief ranger of the Irish National Foresters“ (U 12.1267-68).

<sup>609</sup> У оригиналу: „chevalier Jean Wyse de Neaulan“ (U 12.1267).

<sup>610</sup> У оригиналу: „Lady Silvester Elmshade, Mrs Barbara Lovebirch, Mrs Poll Ash“ (U 12.1269). За пун каталог видети: U 12.1266-95. На венчању се затекао и Леополд Блум под феудалним именом сењор Енрика Флора (Уликс, 336). У оригиналу: „Senhor Enrique Flor“ (U 12.1288). Блумова португалска титула алудира на сечу португалских шума коју Нолан помиње у свом монологу (Lai 2014: 98).

<sup>611</sup> Нолан се, штавише, жени ћерком последњег браниоца старог феудалног закона познатог под именом „Brehon Law“ (Lai 2014: 107), у чему се може препознати пародија носталгије ирских националиста за прошлим временима (Lai 2014: 109).

<sup>612</sup> Спенсер овим каталогом дочарава бег младог љубавног пара од олује под окриље шуме. Нолан и Ноланова невеста зато се имплицитно пореде са идеалним хришћанским витезом под именом Црвеног Крста (Redcrosse) и господом Уном (Una), симболом истине и праве вере (G 12.1266-1295).

Било да се жене претварају у стабла или стабла у жене, прикази природе у средњовековном алегоријском руху нису усамљени у Џојсовом роману. Када Линчова жена Кити прибегава слици „племените Природе“ (Уликс, 407)<sup>613</sup> да би изразила свој отпор према контрацептивним средствима (у сленгу названим „кишобранима“) или Блум супротставља идеал „Госпе природе“ (Уликс, 606)<sup>614</sup> тескоби и вреви градског живота, они се хотимично или не позивају на „најзначајнију фигуру у средњовековној латинској и вернакуларној поезији“ (Есопомои 1972: 58).<sup>615</sup> Књижевна каријера Госпе Природе почела је средином дванаестог века са алегоријским песмама Бернарда Силвестриса и оставила трајан утисак на писце развијеног и позног средњег века попут Алена де Лила (Alain de Lille), Жана де Мона (Jean de Meun), Џефрија Чосера (Geoffrey Chaucer) или Кристине де Пизан (Christine de Pizan).<sup>616</sup> Алегоризација природе у облику средњовековне госпе стајала је у тесној вези са дворском културом развијеног и позног средњег века.<sup>617</sup> Патријархална имагинација феудалног друштва није резултовала само идеалним описима лепоте богиње и схоластичким расправама о њеној божанској моћи, већ и низом дубоко укорењених стереотипа о жени и природи, једном речју, о *женској природи* као таквој.

На трагу прилога Скотове у зборнику о *Еко-Џојсу* (Scott 2014), можемо из *екофеминистичке* перспективе критиковати предрасуду која жене вековима изједначава са природним (нагонским, ирационалним) светом.<sup>618</sup> Џојсово помињање Госпе Природе (*dame Nature*) алудира на француску етимологију

---

<sup>613</sup> У оригиналу: „*dame Nature*“ (U 14.790; G 0). Појам се појављује у пародији стила Лоренса Стерна у оквиру четрнаестог поглавља *Уликса*.

<sup>614</sup> У оригиналу: „*dame Nature*“ (U 16.546; G 0). Појам се појављује у шеснаестом поглављу које је замишљено као пандан сусрета маскираног Одисеја са Еумејем.

<sup>615</sup> У оригиналу: „the most significant allegorical figure [goddess Natura] of medieval Latin and vernacular poetry“.

<sup>616</sup> Упоредити опсежне анализе филозофског и литерарног развоја овог мотива у: Есопомои 1972. Кристине де Пизан били су наклоњени феминистички оријентисани медијевисти попут Њуманове, о чему ће бити речи у наредном одељку. Упоредити: Newman 2003: 148–155.

<sup>617</sup> Прегледно поређење класних, социјалних и родних атрибута Госпе Природе од Алена де Лила до Чосера даје Кисер (Kiser 1996). У књизи Алена де Лила *Пад природе* (*De Planctu Naturae*) из XII века Природа живи у палати, припада високој феудалној аристократији и суверено влада земљом попут краљице. Жан де Мон у *Романси о Ружу* (*Roman de la Rose*) из XIII века Природу представља у сасвим другом светлу, као слушкињу на божанском двору. У Чосеровој књизи *Парламент птица* (*The Parlement of Foules*) из XIV века Натура регулише размножавање птица према регулативама феудалног друштва. На почетку XV века, у књизи *Промене среће* (*The Mutation of Fortune*), Кристина де Пизан увлачи величанствену краљицу Природу у обрачун са Фортуну (Newman 2003: 148–155).

<sup>618</sup> Госпа Природа се у средњем веку разликовала од мушке фигуре Генија (Kiser 1996: 3). Моћ Природе углавном је подређена мушком (божанском) ауторитету (Kiser 1996: 4, 7, 10, 13).

Натуриног имена и проучаваоцу је остављено на вољу да се одлучи између тринаестовековне француске *Романсе о Руџи* – те „ноћне море екофеминиста“<sup>619</sup> – и протофеминистичког изједначавања природе и културе у спевовима Кристине де Пизан са почетка XV века.<sup>620</sup> Феминизација природе иде руку под руку са натурализацијом жене, али су у Џојсовом роману оба процеса праћена низом трансродних експеримената и (пер)мутација. Ако Блум и Кити вероватно рачунају са патријархалним концептом природне плодности супротстављене технологији и култури, тешко да се из целине *Уликса* може извести једнозначан закључак о *природности* било ког пола. Витешки идеал Госпе Природе у политичком смислу не вреди више него друге људске, и сувише људске идеолошке творевине у *Уликсу*, иако испуњава Џојсову поетичку потребу за симболиком развијеног и позног средњег века.

Отвореност средњовековног „подтекста“ *Уликса* за постмодерна читања упућује на једно од основних својстава Џојсове поетике. Иако се Џојс обрео усред опозиција које су управљале модернистичком идеологијом – између социјализма и хришћанства (Scholes 1989: 92), демократије и ауторитарних режима (Scholes 1989: 93), национализма и интернационализма (Scholes 1989: 95), натурализма и естетизма (Scholes 1989: 102) – он их није разрешавао на исти начин као и његови савременици. Џојсово дело задржава критичку дистанцу према модернистичкој традицији (Butler 2004)<sup>621</sup> будући да представља „синтезу прошлог и садашњег, пре него пуку ироничну или сатиричну јукстапозицију ‘класичног’ и модерног“ (Butler 2004: 77).<sup>622</sup> С друге стране, Дерек Етриџ у конструисању значења *Уликса* и *Финегановог бдења* препознаје рад коинциденције који ове романе „раздваја од

---

<sup>619</sup> У оригиналу: „ecofeminist’s nightmare“ (Kiser 1996: 8). Неписмена и неразумна Природа Жана де Мона не само да одобрава, већ и хвали мудрост мизогиног става Генија према женској превртљивости (Newman 2003: 139).

<sup>620</sup> Интелектуална радозналост јунакиње (алијаса) Кристине де Пизан је природни дар. Натура, попут музе, подстиче јунакињу на рађање књига, рушећи опозицију између културне креације и биолошке прокреације (Newman 2003: 154–155). Њуманова дели алегоризацију Госпе Природе у два главна тока. Један почиње од Силвестриса и преко Алена де Лила и Жана де Мона стиже до Чосера. Други, протофеминистички, ток обухвата Хелдриса од Корнвала (Heldris de Cornuälle), наводног аутора *Романсе о Тишини* (*Roman de Silence*) из друге половине XIII века, и Кристину де Пизан (Newman 2003: 140).

<sup>621</sup> У оригиналу: „Joyce’s work thus has to be placed within the modernist tradition by critical comparison rather than through the study of its direct influence.“

<sup>622</sup> У оригиналу: „It is this synthesis of past and present, rather than a merely ironic or satirical juxtaposition of the ‘classical’ and the modern (as in Eliot), that seems to me to be one of Joyce’s most distinctive achievements.“

већине модернистичких дела“ (Attridge 2000: 120).<sup>623</sup> Лудичке елементе у нарацији и композицији *Уликса* Детмар је довео у везу са постмодерном карневалском имагинацијом,<sup>624</sup> иако није био склон циљаној постмодерности *Финегановог бдења* (Dettmar 1996: 209–217). У позадини Детмарове интерпретације бахтиновског погледа на свет и келтске традиције бдења унутар *Уликса* назире се идеја о *витаљитету* као обликотворном начелу романа (Dettmar 1996: 175) и погледу на свет протагонисте Блума (Dettmar 1996: 197). „Ток свести“<sup>625</sup> у Џојсовом роману у извесном смислу репродукује „ток живота“ (Уликс, 165) о коме је размишљао Леополд Блум.<sup>626</sup> Детмар је уверење да у Џојсовим капиталним романима има нечег постмодерног, нечег што се у исто време опирало модерности и најављивало њен крај, и не знајући усагласио са интерпретацијама *Уликса* вероватно најближим духу савременог доба. „Постмодерни Џојс“ (Dettmar 1996: 5)<sup>627</sup> са краја XX века или одистински постмодерни *Џојс XXI века*, мање се крију у својим *еколошким*, *квер*, *хипермедијалним* и другим двојницима, колико у суптилној *метафорологији* битка која превазилази оквире политике и културологије, а у вези је са по-етиком свакодневног живота у *Уликсу*.

Од чувеног Броховог предавања „Џејмс Џојс и садашњост“ („James Joyce und die Gegenwart“) из 1932. до Лефеврове монографије о *Свакодневном животу у модерном свету* (*Everyday Life in the Modern World*) протекло је готово четрдесет година, али су тек наредне четири деценије од Лефевра до Кибердове синтезе *Уликс и ми: свакодневни живот у Џојсовом ремек-делу* (*Ulysses and Us: The Art of*

<sup>623</sup> Упоредити: „Специфичан начин на који Џојс акумулира детаље, умножава структуре и предвиђа интерпретације постиже нешто другачије, нешто што, по мом уверењу, раздваја Џојсове текстове од већине модернистичких дела и повезује их са нашим културним тренутком: он омогућава и обожава случајно, контингентно и коинцидентно које из њих проистиче.“ (Attridge 2000: 120) У оригиналу: „Yet the particular manner in which Joyce accumulates details, multiplies structures, and overdetermines interpretation achieves something else as well, and something that I believe sets his texts apart from most other modernist works while it relates them to our own cultural moment: it makes possible, and relishes, the random, the contingent, and – emerging out of these as a necessary effect – the coincidental.“ Џојсови текстови рачунају на случајне асоцијације читаоца, те у том смислу инкорпорирају коинцидентна значења у себе (Attridge 2000: 118, 121).

<sup>624</sup> Детмар анализира начин на који је „модернистички концепт експресивне форме [органиски повезане са предметом о коме се приповеда], у касним фазама рада на *Уликсу*, преображен – или се сам преобразио – у постмодерну игру ексцесивне форме“. У оригиналу: „The modernist notion of expressive form, by the late stages of *Ulysses*, has been transformed – or has transformed itself? – into the postmodern play of excessive form.“ (Dettmar 1996: 150)

<sup>625</sup> У оригиналу: „stream of consciousness“.

<sup>626</sup> У оригиналу: „stream of life“ (U 8.176).

<sup>627</sup> У оригиналу: „the postmodern Joyce“.

*Everyday Life in Joyce's Masterpiece*) исцртале основне контуре историје, социологије, политике и поетике свакодневног живота у *Уликсу*. Шеснаести јун, дан током кога се одиграва радња Џојсовог романа, у међувремену је „постао, речима Хермана Броха, симбол ‘универзалног свакодневног живота’, живота неухватљивог у својој коначности и бесконачности, живота који одражава дух времена, његову ‘готово незамисливу физиономију’, будући да Џојсов наратив спасава, једно за другим, свако лице свакодневног из анонимности“ (Lefebvre 1971: 2).<sup>628</sup> Осамдесетих и деведесетих година „џојсовци“ су разрадили појединости Броховог и Лефевровог тумачења улоге свакодневног живота у *Уликсу*. Шерил Хер је наивну представу о реалистичком *одражавању* (друштвеног) живота преокренула у социолошку анализу концепата природности и животности у Џојсовом роману (Herr 1987), Гери Ленард је у Џојсовој *незамисливој и неухватљивој* „историји свакодневног“<sup>629</sup> (Leonard 1996: 21) пронашао алтернативу идеолошки кодификованом наративу историје, Дејвид Лоу је у времену постмодерне симулације постојања препознао политичку неопходност џојсовског *спасавања* свакодневног живота *из анонимности* (Law 1989: 202), а Киберд је на основу ових разнородних елемената реконструисао целину поетике свакодневног живота у *Уликсу* (Kiberd 2004). Суптилнијој анализи често међусобно супротстављених ставова критике посветићемо се тек пошто скренемо пажњу на *онтолошки* смисао питања на које *Уликс* у крајњем исходу даје литерарни одговор – шта је заправо (свакодневни) живот?

*Уликс* се, на трагу двају великих Џојсових савременика, може читати као врста књижевне *потраге за изгубљеним битком*. Џојсов покушај да сачува макар један дан људског живота израста на фону нихилистичког природно-научног духа или тачније – „религиозног атеизма“ модерниста (Lukács 2006: 1231).<sup>630</sup> Свет и човек су заправо утемељени на „неизвесности празнине“ (*Уликс*, 668)<sup>631</sup> и то није

---

<sup>628</sup> У оригиналу: „according to Hermann Broch, a symbol of ‘universal everyday life’, a life elusive in its finitude and its infinity and one that reflects the spirit of the age, its ‘already almost inconceivable physiognomy’, as Joyce's narrative rescues, one after the other, each facet of the quotidian from anonymity“.

<sup>629</sup> У оригиналу: „history of the everyday“.

<sup>630</sup> У оригиналу: „religious atheism“. Лукач је дијагностификовао психолошку схизму модерног човека који на „празним небесима“ („the empty heavens“) атеизма и даље неумањеном снагом тражи спасење (Lukács 2006: 1231).

<sup>631</sup> У оригиналу: „constructed upon the incertitude of the void“ (U 17.1014-15).

само мишљење Џојсовог незадовољног језуите. Према речима Стивена Дедалуса, нисмо сасвим сигурни да ли Даблином као „бића без битка“ (Уликс, 254)<sup>632</sup> шетају људи или клопарају машине. Нешто раније Блум је већ дошао до паралеле између машине и људскога тела које процесуира храну.<sup>633</sup> Блумовој меланхолији због узалудности живота одговара замор који читалац осећа над Џојсовим инвентарима ствари у седамнаестом поглављу.<sup>634</sup> Суочен са огромношћу свемира, не тако простодушни Блум види како су Земља и трајање људског живота на земљи ништа у поређењу са сразмерама космоса.<sup>635</sup> Основе живота и материје почивају на нематеријалном, састављене су од субатомских честица, које се и саме губе у ничем.<sup>636</sup> Чак је и морални (духовни) људски живот само таштина над таштинама.<sup>637</sup>

Иако се у приступању проблему битка препознају трагови хришћанске цивилизације, Џојс не поступа попут идеолога. Одговор великог писца на питање о битку је целина књижевног дела. Џојс, за разлику од свих материјалних манифестација постојања подложних научним дисциплинама, демонстрира како се романескно (ре)креира сам *битак*. Да би то постигао, ирски писац претвара онтологију у онтологију свакодневице, како показује реконструкција компликованог Дедалусовог исказа о дану као основној градивној јединици живота. Темпорални оквир Џојсовог романа добија своје пуно тумачење у речима Стивен Дедалуса из девете главе према којима је „сваки (...) живот сачињен од

<sup>632</sup> У оригиналу: „beingless beings“ (U 10.822).

<sup>633</sup> Упоредити: „А ми трпамо храну кроз једну рупу и избацујемо на другу: храна, желудачни сок, крв, измет, земља, храна: треба то хранити, као кад трпаш угаљ у машину.“ (Уликс, 184) У оригиналу: „And we stuffing food in one hole and out behind: food, chyle, blood, dung, earth, food: have to feed it like stoking an engine.“ (U 8.929-930)

<sup>634</sup> Блум је замишљен над чињеницом да „један град нестане, дође нови, па и он нестане: дођу други, па прођу. (...) Нико није ништа.“ (Уликс, 173) „Cityful passing away, other cityful coming, passing away too: other coming on, passing on. (...) No-one is anything.“ (U 8.484-5, 493)

<sup>635</sup> Блум је размишљао како у поређењу са небеским телима еонима удаљеним од Земље, „године, оних седамдесетак колико обично траје људски век, представљају тек бескрајно мален одсечак времена.“ (Уликс, 669) У оригиналу: „the years, threescore and ten, of allotted human life formed a parenthesis of infinitesimal brevity“ (U 17.1055-6).

<sup>636</sup> Блум сада размишља о бескрајности микрокосмоса, чији се „дивиденди и дивизори непрестано смањују (...) све док (...) никада и нигде доспемо ни до чега“ (Уликс, 669–670). У оригиналу: „dividends and divisors ever diminishing (...) till (...) nought nowhere was never reached“ (U 17.1067-9)

<sup>637</sup> Чак би и некакво имагинарно „апогејско човечанство“, према Блумовом мишљењу, „остало непроменљиво и непоколебљиво привржено таштинама, таштинама над таштинама, и свему што је таштина“ (Уликс, 670). У оригиналу: „apogean humanity (...) would probably there as here remain inalterably and inalienably attached to vanities, to vanities of vanities and to all that is vanity“ (U 17.1096-1100).

много дана, дан за даном“ (Уликс, 225).<sup>638</sup> Према Дедалусовим теоријама, Шекспирови ликови представљају тек идеализоване представе Шекспирових унутрашњих дилема. Као што појединачни ликови само понављају Творца, који је увек „сав у свему“ (Уликс, 226),<sup>639</sup> тако се и читав живот може садржати у једном дану. Рекреирати један дан зато значи искупити фрагмент живота из историје, иако се задржава свест да ће, као и други дани, и овај убрзо проћи.<sup>640</sup>

У чувеном монологу о љубави, Блум не одбија само претензије на националну моћ и искључивост, већ историју као такву изједначава са дискурсом мржње и сукоба. Прави живот, према Блumu лежи изван историје и сачињен је од љубави. Џојс долази до сазнања да су љубав и битак исто,<sup>641</sup> али је од ове „апостолске“ поруке можда и важнија Џојсова свест о смислу питања о битку. За одговором на питање шта је живот трага јунак позванији од свих филозофа, будући да је за разлику од њих похађао „животни универзитет“ (Уликс, 456),<sup>642</sup> ма какав он био:

– Ма, нема сврхе – вели [Блум]. – Сила, мржња, историја, све то. *Није то живот* за мушкарце и жене, увреде и мржња. *И сви знају да је прави живот* оно што је сушта супротност томе.

– Шта то? – пита Алф.

– Љубав – вели Блум. – Мислим на оно што је супротност мржњи. (Уликс, 342 – курзив је наш)<sup>643</sup>

Онтолошка истина коју *сви знају* подразумева уверење да се до смисла живота може доћи непосредно и без филозофских дигресија. Оно подразумева не-

---

<sup>638</sup> У оригиналу: „Every life is many days, day after day.“ (U 9.1044)

<sup>639</sup> У оригиналу: „all in all“ (U 9.1049-50).

<sup>640</sup> Стивен се, после расправе са Баком Малигеном, теши мишљу да је „много (...) дана у животу“, па ће „и ово (...) проћи.“ (Уликс, 227) У оригиналу: „Life is many days. This will end.“ (U 9.1097)

<sup>641</sup> Џојсов *Уликс* је, за Бојсенову, „роман љубави“ – „Џојс (...) кроз читав роман непрестано формулише *реч знају свим људима* – реч која дефинише постојање, која даје и обликује живот, и која је најбоље позната под именом *љубав*“ (Boysen 2013: 149). У оригиналу: „Joyce’s *Ulysses* is a novel of love (...) Joyce (...) throughout the novel, constantly formulates *the word known to all men* – the word that defines existence, gives and renders existence, and which is best known under the name of *love*“.

<sup>642</sup> У оригиналу: „University of life.“ (U 15.840)

<sup>643</sup> У оригиналу: „But it’s no use, says he. Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that that is really life. What? says Alf

Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred.“ (U 15.1481-85)



елитистички однос према истини која је свима већ доступна, и битку који је по природи обичан и свакодневан. „Живот езотерика“, Дедалусовим речима, „није за обичног човека“ (Уликс, 194).<sup>644</sup> Управо овог човека који на филозофско преиспитивање гледа као на глупост,<sup>645</sup> Џојс жели да претвори у јунака нашег доба.

Џојсов „Одисеј обичних људи“ (Kiberd 2004: 277)<sup>646</sup> нашао се тако на челу светог рата за изгубљено достојанство свакодневног битка у епоси која се дичила свиме осим свакодневицом. Још је Лефевр увидео да „инвентар свакодневног живота“ у модерничком роману „подразумева негацију свакодневног живота кроз снове, слике и симболе чак и када таква негација претпоставља извесну дозу ироније према тим симболима и сликама“ (Lefebvre 1971: 3).<sup>647</sup> Свакодневни живот је у *Уликсу* „медијатор (...) између релативног и апсолутног“ (Lefebvre 1971: 6),<sup>648</sup> између свакодневице и мита (Lefebvre 1971: 5). Џојс „пренаглашава свакодневни живот правећи га гушћим и комплекснијим него што се он ‘стварно’ указује просечној свести“ (Law 1989: 201).<sup>649</sup> Било да је реч о „откровењу“ (Lefebvre 1971: 11),<sup>650</sup> „великој митизацији“ (Law 1989: 202)<sup>651</sup> или „епифанији“ свакодневног (Leonard 1996: 16),<sup>652</sup> обични битак у модерничком роману – цитирајмо речи једног од јунака Џојсовог романа о Блуму – никада „није (...) баш сасвим

---

<sup>644</sup> У оригиналу: „The life esoteric is not for ordinary person.“ (U 9.69-70)

<sup>645</sup> Размишљајући о непосредности доживљаја природне лепоте, Блум узвикује: „Филозофија. Ма глупости!“ (Уликс, 296) У оригиналу: „Philosophy. O rocks!“ (U 11.1062) Леополд Блум није у стању да створи филозофски систем мишљења о животу. Блум евидентира и констатује чињенице живота. Упоредити Блумове исказе: „Живот. Живот.“ (Уликс, 101); „Људски живот. Дигнам.“ (Уликс, 289); „Живот је само један.“ (Уликс, 292), или размишљања о променљивости судбине која карактерише „ток живота“ (Уликс, 165). У оригиналу: „Life, life.“ (U 6.90); „Human life. Dignam.“ (U 11.805); „One life is all.“ (U 11.907-8); „stream of life“ (U 8.176). Све што одступа од континуитета постојања, а поготово „превелика срећа“ брзо „досади човеку“ (Уликс, 289) који је овладао умећем живљења. У оригиналу: „Yet too much happy bores.“ (U 11.810)

<sup>646</sup> У оригиналу: „Ordinary People’s Odysseus“. Једно од поглавља Кибердове монографије о Леополду Блуму носи овај назив.

<sup>647</sup> У оригиналу: „the inventory of everyday life implies the negation of everyday life through dreams, images and symbols even if such a negation presupposes a certain amount of irony towards symbol and imagery“.

<sup>648</sup> У оригиналу: „mediator (...) from the relative to the absolute“.

<sup>649</sup> У оригиналу: „he [Joyce] exaggerates everyday life by making it denser and more complex than it ‘really’ appears to the average consciousness“.

<sup>650</sup> Модернички писци попут Џојса приказивали су „појаву свакодневног живота, откровење његових скривених могућности“ (Lefebvre 1971: 11). У оригиналу: „the emergence of everyday life, the revelation of its hidden possibilities“.

<sup>651</sup> У оригиналу: „Joyce’s grand mythification of the quotidian“.

<sup>652</sup> Упоредити: „Моћ свакодневног живота да премости историјско крије се у Џојсовој најпознатијој ефемерности – епифанији“ (Leonard 1996: 16). У оригиналу: „The power of everyday life to elide the historical is enshrined in the most famous Joycean ephemera of all – the epiphany“.

обичан“ (Уликс, 248).<sup>653</sup> Модернистичке пародије тривијалности свакодневице или идеала виших од ње остале су прикривене апотеозе, израз *носталгије* за битком који не можемо и нећемо имати.<sup>654</sup> Модернисти су баналност постојања уздизали на пиједестал мита и нису се могли помирити са Блумовим ставом који се преселио у свакодневицу постмодерног доба, према коме „превелика срећа“, као и превелика несрећа подједнако „досади човеку“ (Уликс, 289).<sup>655</sup> Мисао да се битак не може имати или да га тек треба задобити – будући да од њега увек очекујемо више него што може да пружи – у бити је модернистичка. Мирење са мишљу да је битак једноставно то што је – већ се удаљава од модернистичке епохе.

Ако је Леополд Блум одувек схватан као савремени Одисеј, није сасвим јасно у којој је мери антички подтекст значајан када се дотакнемо можда и највибрантнијег филозофског проблема XX века. Могла би се повући паралела између Блумовог погледа на битак и стоичког умећа живљења или одисејевске лукавости бивствовања, али чини нам се да чак и непоуздано поређење са окаснелим ремек-делом витешкога романа пружа поетички и књижевноисторијски бољу слику о динамици европског модернизма. Ако бити донкихотски значи бити у заблуди, модерност се, у духу савременог доба, „може окарактерисати као донкихотски Санчо Панса: идеалистички посвећен прорачунљивој и као сат прецизној природи ветрењача“ (Kirkpatrick 2014: 71).<sup>656</sup> Киркпатрикова критика модерне опчињености техником и неспособности постмодерне да се суочи са еколошким изазовима може се ослободити вредносног, па и идеолошког предзнака. Паралела између поетике модернизма и етике витештва није провизорна, тачније није наметнута из историјских или интерпретативних побуда. Она се служи метафорама, али се темељи на онтолошким разлозима и протиче из начина на који су две удаљене епохе гледале на постојање у целини. Писци Џојсовог времена су, налик писцима витешке епохе, покушавали да прекораче битак у мит, културу, историју, или да сам битак подигну на „висину“ својих идеала. У пренесеном

---

<sup>653</sup> У оригиналу: „He’s not one of your common or garden...“ (U 10.582)

<sup>654</sup> Наратив природног живота (заједнице или појединца) постоји, према Херовој, само изван Џојсовог текста, као несвесна потреба модерне културе (Herr 1987: 34). Носталгију за битком карактеристичну за постмодерног човека (Law 1989: 202) Херова измешта у средиште узорног романа развијеног модернизма, Џојсовог *Уликса* (Herr 1987: 32).

<sup>655</sup> У оригиналу: „Yet too much happy bores.“ (U 11.810)

<sup>656</sup> У оригиналу: „Modernity could be characterized as a quixotic Sancho Panza: idealistically committed to the perfectly calculable, clocklike nature of windmills.“

смислу, модернисти су Сервантесовом витезу коме су књиге удариле у главу поверили задатак да пренесе „постмодерну“ Санчову поруку о вредности обичног свакодневног живота.

После анселмовских доказа постојања Бога и берклијевске скепсе према постојању спољашњег света, на историјску позорницу модерне епохе ступио је „доказ постојања пудинга“ (Уликс, 161).<sup>657</sup> Посредством слободнијег енглеског превода Сервантесовог *Дон Кихота* са краја XVIII века, међу бројним пословицама Санча Пансе и Џојсовог чувеног протагонисте Леополда Блума нашла се и она према којој „постојање пудинга доказујеш кад га поједеш“ (Уликс, 161).<sup>658</sup> Из скрајнуте преводачке омашке која је доспела до можда и највећег европског модернисте не може се дедуковати логички утемељен низ закључака, али се може формирати упечатљива метафора о противречном погледу на битак у Џојсовом роману. Санчова мудрост о конзумацији животних добара као најбољем доказу њиховог постојања вековима се, на енглеском говорном подручју, супротстављала фантазијама шпанскога идалга. На сличан начин, у модернистичком роману сучелиле су се истовремено елитне и либералне, модерне и постмодерне, витешке и свакодневне потребе културе двадесетог века. Није у доказу постојања једног прехрамбеног производа реч само о нужном снижавању регистра у профаном окружењу модерног човека, већ и о покушају да се битак афирмише у свом свакодневном, ефемерном облику. Тешко је казати шта изазива више недоумица – то што се Џојс упустио у „реанимацију“ свакодневног битка упркос тешким филозофским и научним контра-аргументима или што је у баналној мудрости једног коњушара препознао витешки подвиг.

Грандиозни и недовршени пројекат Џојсовог *Уликса* протеглао се све до другог Џојсовог „дела у настајању“.<sup>659</sup> На страну уверење да су најбоље књиге двадесетог века остале у рукописима, од Кафкиног *Процеса* до Музиловог *Човека без својстава* или Бенјаминовог изгубљеног кофера. Има у овој чињеници више од

---

<sup>657</sup> У оригиналу: „Proof of the pudding.“ (U 8.42-43)

<sup>658</sup> Гифорд (G 8.42–43) упућује на пословицу „the proof of the pudding is in the eating“, наводно из првог дела *Дон Кихота* (IV књига, VII поглавље). Оригинална Сервантесова пословица из XXXVII главе романа гласи „al freír de los huevos lo verá“, што Душко Вртунски преводи као: „видећете то кад се јаја буду пекла“ (Дон Кихот I, 313). Кратак коментар о поменутој преводачкој омашци може се наћи у савременим фразеолошким речницима („The meaning and origin...“).

<sup>659</sup> Формулу „Work in Progress“ Џојс је користио за роман *Финеганово бдење* (Ellmann 1982: 543).

нупојава сентименталног теоријског васпитања. Модернизам није могао да спроведе своје послове до краја управо зато што су се они тицали самог *краја* модерности. Џојсов *Уликс* као симбол модернистичког романа са правом је надживео методолошке успехе двадесетог века будући да је тематизовао крај сопствене епохе. Било да на примеру *Уликса* пратимо залазак књижевне или критичке авантуре модернизма, генезу романа или пут од почетака џојсовских студија до данас, исход великог и *par excellence* витешког подухвата модерниста постаје очевидан. Витешки занос са којим се Џојс упустио у одбрану права на постојање обичног битка коштао је само витештво главе.

*Финеганово бдење* представља величанствену руину модернитета више него рекапитулацију његовог настајања. Мит о Тристану и Изолди је, судећи по сачуваним писмима и рукописима, у првим фазама рада на *Финегановом бдењу* преузео некадашњу улогу *Одисеје* (Derpman 2007: 316), али се са витешким наслеђем у последњем Џојсовом роману догодило исто што и са античким коренима *Уликса*. Ако су „између Хомерове Одисеје и настанка Џојсовог *Уликса* постојале безбројне фазе посредовања“ (Kestner 1991: 565),<sup>660</sup> алузије на Тристаново витештво с почетка *Финегановог бдења* изгубиле су се у свеобухватном амалгаму језичких експеримената и културних реминисценција (Derpman 2007: 332–333). Витешки идеал у Џојсовом је опусу заузео незахвално место између једног тек започетог и другог већ напуштеног романеског плана, препуштен законима књижевне историје која постаје свесна скривених извора своје инспирације тек када се занос, којим су је ти извори испуњавали, охладио.

---

<sup>660</sup> У оригиналу: „Between Homer’s *Odyssey* and the production of Joyce’s *Ulysses* there were innumerable stages of mediation“.

## ВИТЕЗ СВЕТОГ ГРАЛА

Јер њој је било јасно (...) да је главни и прави витез Ханс Касторп, док млади Цимсен само асистира (ЧБ I, 466)<sup>661</sup>

Описавши како се за време јутарње кафе обрадовао доласку пролећа и послужио чајем са колегама током ручка, Томас Ман је у дневник од 30. априла 1939. године унео још једну кратку опаску: „‘The Quester Hero’ Немерова, Кембриџ“ (Тб, 30.4.1939).<sup>662</sup> Две недеље касније, Ман је издиктирао „подуже писмо“ деветнаестогодишњем студенту Харварда (Кембриџ, МА), Хауарду Немерову (Howard Nemerov), чији је завршни рад *The Quester-Hero: Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann* (*Јунак-трагач: мит као универзални симбол у делима Томаса Мана*) управо похвалио пред полазницима Универзитета Принстон (Princeton).<sup>663</sup> Манова одлука да се ослони на Немеровљево студију у предавању замишљеном као увод у *Чаробни брег* довољно говори о утиску који је Харвардов дипломац оставио на славног писца.<sup>664</sup> Исте године Ман је немачки предложак предавања штампао као предговор Фишеровом издању романа, а 1953. енглески превод заузео је место поговора издању *Чаробног брега* за америчко тржиште.<sup>665</sup> Закључке Немерова о *Чаробном брегу* Ман није мимоишао ни у циклусу принстонских предавања маја 1940. године, која се данас сматрају за једно

---

<sup>661</sup> У оригиналу: „Denn sie verstand (...), daß hier der wahre und eigentliche Ritter Hans Castorp sei, während der junge Ziemßen bloß assistierte“ (GKFA 5.1, 483)

<sup>662</sup> У оригиналу: „‘The Quester Hero’ von Nemerow, Cambridge.“

<sup>663</sup> Писмо Немерову није заведено у регистру Манове кореспонденције (Reg II), иако га писац помиње у свом дневнику: „После чаја Мајзелу издиктирано подуже писмо за Немерова, Харвард.“ (Тб, 13.5.1939). У оригиналу: „Nach dem Thee längeren Brief an Nemerov, Harvard, Meisel diktiert.“ Др Џејмс Ханс Мајзел (James Hans Meisel) био је Манов секретар и асистент током боравка на Принстону (Meisel 1945: 41).

<sup>664</sup> Предавање „An Introduction to *The Magic Mountain*“ („Увод у *Чаробни брег*“) одржано је 10. маја 1939. Предавање је написано на немачком језику, а превод на енглески обезбедила је Х. Т. Лоу-Портер (H. T. Lowe-Porter), како се види из Манових дневника (Тб, 5.5.1939). Оригинални рукопис носи наслов „Einführung in den ‘Zauberberg’ für Studenten der Universität Princeton“ (GW XI, 602–617). Подаци преузети из: Mann 1996: 10, 54; DüD II, 574, 680.

<sup>665</sup> Предавање је 1939. године објављено на немачком, као предговор роману *Der Zauberberg*, а 1953. појавило се и на енглеском језику као поговор роману *The Magic Mountain* у преводу Портерове. Подаци према: DüD II, 574; GW XI, 1162.

од најважнијих сведочанстава великог писца о свом (књижевном) животу (Mann 1996: 11–12).<sup>666</sup>

Деветнаестогодишњи студент имао је ту срећу да у размаку од годину дана освоји наклоност Нобеловца, постане предмет универзитетске наставе, буде цитиран у уводу једног од најчувенијих светских романа, лично упозна водећег писца двадесетог века и, не на последњем месту, прими престижну „Боудон“ („Bowdoin“) награду Универзитета Харвард за свој дипломски рад.<sup>667</sup> С разлогом се може претпоставити да су претходни догађаји повољно утицали на потоње, будући да је немачки писац имао разумевања за практичне изазове књижевнога позива.<sup>668</sup> Већ на путу да постане „један од најистакнутијих књижевника Америке“ (Nemerov 1993: xi),<sup>669</sup> Немеров се у годинама после Другог светског рата поново окренуо Мановом опусу. Студије „Теме и методе у раним приповеткама Томаса Мана“ („Themes and Methods in the Early Stories of Thomas Mann“) и „Роман Томаса Мана о Фаусту“ („Thomas Mann’s Faust Novel“) изашле су испод пера формираног књижевника. Не може се, ипак, избећи утисак да су послератне Немеровљеве студије овога пута више следиле, него предњачиле закључцима самог писца.<sup>670</sup> Ман је готово до пред крај живота остао изнутра упућен у Немеровљев рад,<sup>671</sup> али је само „верзиран и шармантан коментар младог

---

<sup>666</sup> Изворна (немачка) верзија Манових двају предавања *О себи* (*On Myself*) прештампана је под насловом „On Myself. Thomas Mann’s ‘Doppellektur’ vor den Studenten der Universität Princeton, 2./3. Mai 1940“ у: Wysliling 1974: 67–100. Енглески текст предавања, у облику у ком је изложен студентима Принстона, први пут је објављен у: [Mann] 1996.

<sup>667</sup> Ман се у октобру 1939. године сreo са Немеровим, који је за ту прилику дошао из Бостона (Тб, 22.10.1939). „Bowdoin“ награду добио је 1940. године. Упоредити репортажу у листу *Harvard Crimson* од 28. маја 1940. о добитницима награде, чија су имена објављена претходне вечери („Bowdoin Prizes are Announced...“ 1940).

<sup>668</sup> Ман је 1945. године помогао Немерову да добије стипендију Гугенхајмове фондације (Guggenheim Foundation). Упоредити коментар приређивача уз: Тб, 25.11.1950.

<sup>669</sup> Исечак из кратке биографије аутора на почетку хрестоматије Немеровљевих дела. У оригиналу: „Howard Nemerov is one of America’s most distinguished men of letters“.

<sup>670</sup> Манове ране приповетке, према Немерову, приказују поразне и неизбежне последице прекасно побуђене воље за животом у контекмплативним јунацима, често наклоњеним уметности (Nemerov 1963: 288–302). У студији о *Доктору Фаусту* Немеров истиче подређивање традиционалних романескних техника попут психологизације и класичне наратије законима елабориране уметничке композиције (Nemerov 1963: 303–315).

<sup>671</sup> Студију Немерова о *Доктору Фаусту* Ман је примио још у рукопису. Новембра 1950. године Ман бележи у свом дневнику: „Од станодавке рукопис Хауарда Немерова: ‘Слобода и форма. Белешка о роману Т. М.–а о Фаусту’.“ (Тб, 25.11.1950) У оригиналу: „Von der Gastgeberin Manuskript von Howard Nemerow: ‘Freedom and Form. A Note on T. M.’s Faust Novel’.“

Немерова“ (Mann 1999: 728)<sup>672</sup> из студентских дана променио мишљење немачког писца о свом ремек-делу.

Манове речи о зналачком и шармантном коментару америчког студента нису једини двоструко кодиран комплимент младом аутору у предговору *Чаробном брегу*. Мајстор суптилне ироније умео је на продоран начин да инструментализује младићева уверења и очува дигнитет старијег, признатог писца. Толико пробојан да већ генерације читалаца и проучавалаца Мановог дела не држе за потребно да се окрену Немеровљевом изворном тексту, те из прве руке извиде у којој је мери Немеровљев коментар „верзиран“, а у којој само „шармантан“. Изгледа да ни сам Немеров није довољно веровао у значај награђеног есеја, будући да га није прештампао са каснијим анализама Манових романа, нити инкорпорирао у њихове закључке у значајнијој мери.<sup>673</sup> Ман је у неку руку био вернији идеји „младог Немерова“ од њенога творца, па и од сопствених интерпретатора.

Немеровљев есеј *The Quester-Hero: Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann* чува се у Архиви Томаса Мана у Цириху (ТМА) и у Архиви Универзитета Харвард (Harvard University Archives) у Кембриџу. Примерак из архиве Универзитета Харвард састоји се од три поглавља одељена римским бројевима: „Историја, мит и симбол“ (I „History, Myth and Symbol“), „Велики мит; фаустовски поход“ (II „The Great Myth; a Faustian Pilgrimage“), „Васкрели бог; ослобађање вода“ (III „The God Arisen; Freeing of the Waters“); архаично названог „Сколијума о проиходећој концепцији времена и културног развоја“ („Scholium on the Consequent Conception of Time and Cultural Evolution“) и анотирание библиографије („Bibliography“). Друго поглавље подељено је у три краће целине обележене арапским бројевима. Оне обухватају неку врсту општијега увода у архетип потраге, анализу *Чаробног брега* и њену разраду на материјалу прва три

---

<sup>672</sup> У оригиналу: „Young Nemerov’s (...) most able and charming commentary“. Манов увод у *Чаробни брег* наводићемо на енглеском језику, што због његове компликоване „билингвалне“ историје, што због лакшег евидентирања Немеровљевих формулација у Мановом тексту.

<sup>673</sup> Немеров се у анализи Манових раних приповедака повремено и без посебне анотације осврће на конкретније закључке из раног рада о митској потрази у Мановим романима. Упоредити примедбе о развоју Манове употребе мита од пуне реактуализације ликова из прошлости (попут лика Савонароле у приповеци *Gladius Dei*) до митског структурирања саме радње (Nemerov 1940: 13; Nemerov 1963: 297). Начелно поређење *Доктора Фаустуса* са *Чаробним брегом* не упућује на Немеровљева запажања из студентских дана (Nemerov 1963: 305).

тома Мановог романа *Јосиф и његова браћа*. Машинопис броји укупно 66 страница, од чега девет одлази на насловну страну, садржај, сколијум и библиографију.<sup>674</sup>

У првом поглављу Немеров с опрезом покушава да дефинише појам мита као „формални израз универзалног супстрата културе“ (Nemerov 1940: 2)<sup>675</sup> и одвоји појам симбола од озлоглашене опскурности француског симболизма (Nemerov 1940: 5–6). У Немеровљевој изведби мит и симбол непрестано мењају места и највише наликују улози „лајтмотива око кога се понављањем нагомилавају асоцијације“ у музици (Nemerov 1940: 8)<sup>676</sup> или математичкој једначини „која се циклично понавља док у људском сећању не окупи око себе резидуум“ значења (Nemerov 1940: 3).<sup>677</sup> На завршетку поглавља Немеров наговештава како се Ман у својој прози постепено удаљавао од директног подражавања митских ликова ка подражавању митске радње и нарације (Nemerov 1940: 11–15). Иако тек у наредном поглављу и само донекле разграничава историју настанка мита од митских тема и заплета, очигледно је да Немеров све време алудира на универзалне симболе и сижее који се могу подвести под појам *архетипа*.<sup>678</sup>

Пошто је описао историјску генезу митских архетипа, у наредном поглављу Немеров ставља акценат на географску распрострањеност „велике легенде“ (Nemerov 1940: 18)<sup>679</sup> о Трагачу која је „нама са Запада позната под именом Фауста, а чији су протагонисти сви Манови јунаци“ (Nemerov 1940: 18).<sup>680</sup> Главни предмет Немеровљевог есеја, легенда о Трагачу подразумева „пакт [јунака]

---

<sup>674</sup> Посебно захваљујем Архиви Универзитета Харвард на дозволи да се користим Немеровљевим текстом.

<sup>675</sup> У оригиналу: „formal expression of a universal cultural substratum“.

<sup>676</sup> У томе се, према Немерову, препознаје „израз музичке природе симбола“ (Nemerov 1940: 8). У оригиналу: „That is the expression of the musical nature of the symbol, the leitmotiv that surrounds itself through recurrence with an accretion of associations.“

<sup>677</sup> „Према том схватању, мит се може најбоље дефинисати као једначина или драма која се циклично понавља док у људском сећању не окупи око себе резидуум (...) или вишак“ (Nemerov 1940: 3). У оригиналу: „According to this reasoning, the myth might be best defined thus: an equation, or drama, repeated cyclically until it gathers round itself in the memory of men a residuum (...) or accretion“.

<sup>678</sup> Обриси ове поделе могу се видети у Немеровљевом плану да истражи Манове аутобиографске јунаке и тему болести тако што ће „у дискусији која следи, покушати да лоцира њихове *архетипове*, у миту и филозофији (историји мисли) и *функционалном анализом митског заплета*, показати значај и унутрашњу неопходност тема и јунака којима се Ман бави“ (Nemerov 1940: 18 – курсив је наш). У оригиналу: „in the discussion to follow, I shall endeavour to locate their archetypes, in myth and in philosophy (the history of thought) and by functional analysis of the mythic drama, show the significance and inner necessity of the themes and characters in which Thomas Mann deals.“

<sup>679</sup> У оригиналу: „great legend“.

<sup>680</sup> У оригиналу: „It is the legend with which we of the West are most familiar under the name of Faust, and of which Mann’s more epic protagonists are all the hero.“



са мистеријом, болешћу (...) или, опште узев, са ‘оностраним’, окултним, Мановим речима ‘сумњивим’ светом“ (Nemerov 1940: 20)<sup>681</sup> који омогућава „потрагу за знањем“ (Nemerov 1940: 20).<sup>682</sup> У први мах, стиче се утисак да се млади истраживач ипак задржава у европским оквирима. „Иза Гетеовог *Фауста*“ Немеров препознаје архетип романи о Светом гралу, а „најважнији заједнички чинилац између Мана, Гетеа и циклуса о Гралу“ види „у *анстрахованој* форми, (...) у присуству фигуре најбоље описане именом ‘Трагача’, према најранијој од трију форми“ (Nemerov 1940: 19). Овим називом Немеров ће крстити „Парсифала, Гавена, Фауста, Вилхелма Мајстера, Ханса Касторпа и Јосифа“ (Nemerov 1940: 19).<sup>683</sup> Немеров, међутим, врло брзо прелази на описе Нацикетасовог (Naciketetas) силаска у доњи свет из *Упанишада* (Nemerov 1940: 20), а успењу Гетеовог Фауста (Nemerov 1940: 20–21) или окултним сазнањима витезова Светог грала у замку „Atre Perilleux“ (Nemerov 1940: 21) посвећује приближно једнаку пажњу као и потрази Нефер-ка за Озирисовом *Књигом мртвих* у египатској митологији (Nemerov 1940: 21–22). Из ових разлога, „постаје јасно“ да је, барем за Немерова, „тема Трагача универзална“, па се у рудиментарном облику протеже „чак и до Новог Зеланда и Хаваја“ (Nemerov 1940: 22).<sup>684</sup>

По читању одељка посвећеног *Чаробном брегу* поново се релативизује једнозначна представа о намерама младога аутора. Мото главе је цитат из чувене романсе о Светом гралу, *Парсифала* Волфрама фон Ешенбаха (Wolfram von Eschenbach). У почетку је тешко закључити да ли Немеров користи средњовековни текст као повлашћену илустрацију архетипа митске потраге или прави конкретну интертекстуалну паралелу између романи о Гралу и Мановог романа. Немеров полази од приказа Мановог „обичног“ протагонисте као „неснађене луде“, да би приказао његов мистични преображај на Чаробном брегу „који је за Ханса Касторпа

---

<sup>681</sup> У оригиналу: „the pact with mystery, disease (...) or, in general, with the ‘otherworld’, the occult, the world which Mann describes as ‘questionable’“.

<sup>682</sup> У оригиналу: „the search for knowledge“.

<sup>683</sup> У оригиналу: „Behind Goethe’s *Faust* are the collections bearing the general name of the Sangraal, or Holy Grail romances. The most important common denominator between Mann, Goethe and the Grail cycles is found, when abstracted, to be the presence of the figure best described as the ‘Quester’, after the earliest form of the three, and it is by that title that I shall designate Perceval, Gawain, Faust, Wilhelm Meister, Hans Castorp and Joseph.“

<sup>684</sup> У оригиналу: „It now becomes clear that the theme of the Quester is universal (...) Even so far as New Zealand and Hawaii one notes a crude Promethean form of the quest described in myth.“

оно што је Attre Perileux за Гавана, Галахада или Парсифала“ (Nemerov 1940: 24).<sup>685</sup> Немерову је посебно стало да „напомене како се Ман користио појмом алхемистичко-херметичке педагогије и трансупстанцијације као важном темом, употребивши на овај начин управо оне речи са којима се најчешће срећемо у студијама о мистеријама о Гралу“ (Nemerov 1940: 24).<sup>686</sup> Другим речима, „чаробњаков брег је храм иницијације, други свет“ (Nemerov 1940: 25)<sup>687</sup> и треба га, као и романсе о Гралу, „пре свега сагледати у контексту прича о иницијацији, као истраживање тајне и мистерије живота“ (Nemerov 1940: 24).<sup>688</sup> Актер романи о Гралу „није приморан на обред иницијације“, већ је примљен „као неофит барем делимично по својој вољи“, као што и Ханс Касторп „вољно прихвата болест и могућност смрти“ због „обећања великог сазнања“ (Nemerov 1940: 25).<sup>689</sup>

Немеров се, по свему судећи, колебао између фаворизовања боље познатог материјала и програмске тежње да своме истраживању да светски замах.<sup>690</sup> Пошто је исцрпео привлачне сличности између радње романи о Гралу и митске подлоге Мановог *Чаробног брега*, Немеров покушава да објасни зашто је поход Мановог јунака завршио неуспехом (Nemerov 1940: 30–38). Сетембринијево поређење Касторповог доласка на брег са Одисејевим силаском у царство сенки већ је означило удаљавање Немерова од фокусираног интертекстуалног читања (Nemerov 1940: 26), а исход Касторпове потраге за Немерова има само начелних сличности са романсама Волфрама и других средњовековних аутора. И док Немеров поносно ниже цитате из лектире о вези болести, зла и стања повишене свести (Nemerov 1940: 30–32), и покушава да се определи између тумачења Манове идеје о новом

---

<sup>685</sup> У оригиналу: „When Hans arrives at the Kultur-Mountain he is indeed deserving of the epithet ‘simple’ (guileless fool, great fool, vide supra) (...) Now the Magic Mountain is for Hans Castorp what the Attre Perileux is for Gawain, Galahad or Perceval“.

<sup>686</sup> У оригиналу: „it is significant to note that Mann has employed as an important theme the notion of an alchemistic-hermetic pedagogy, as involving transsubstantiation, thus utilizing the very words met with most often in studies of the Grail mysteries“.

<sup>687</sup> У оригиналу: „In other words, the sorcerer’s mountain is the temple of initiation, the otherworld.“

<sup>688</sup> Немеров цитира књигу *The Quest of the Holy Grail (Потрага за Светим гралом)* ауторке Џеси Вестон (Jessie Weston): „it seems (...) that the Grail Quest should be viewed primarily as an initiation story, as a search into the secret and mystery of life“.

<sup>689</sup> У оригиналу: „The candidate for such initiation is not coerced into it, (...) he is admitted as neophyte in part at least through his own desire in that direction. Nor should we expect to find it otherwise with Hans Castorp; he too willingly embraces disease and the possibility of death because his first experiences at the Magic Mountain give him promise of great understanding“.

<sup>690</sup> Ова тежња је, не без разлога, пропраћена знаком питања вероватно старијег колеге са Катедре на маргинама машинописа (Nemerov 1940: 19).

хуманизму као шпенглеровске катастрофе или последње наде за изгубљено човечанство (Nemerov 1940: 36, 38) – већ смо у сфери изразито херметичког искуства, па и на самој граници културолошких истраживања митске матрице циклуса Манових романа на библијске теме у идућем одељку.

Немеров се у већој мери посветио задатку да библијску легенду о Јосифу и његовој браћи доведе у везу са архетипом потраге, него што је улазио у специфичности Манових недавно објављених романа. На трагу Фројдове формуле мита о „смрти оца и љубомори између браће“ (Nemerov 1940: 46)<sup>691</sup> из књиге *Totem и табу*, Немеров у широком луку стиже до архетипа умирућег бога и фигуре Трагача који у крајњој линији само понавља митски циклус божанске смрти и васкрсења. Јосиф постаје отелотворење идеала коме је Касторп тек тежио, „истински Homo Dei“ (Nemerov 1940: 46)<sup>692</sup> и претендент на супериорно знање о животу до кога се не може издићи без своје јаме или санаторијума. Са овако драматично проширеним хоризонтом разумевања, Немеров чак и традицију *Bildungsroman*-а може сагледати у контексту „велике драме Трагача, трагичког хероја који је барем некада био бог“ (Nemerov 1940: 47).<sup>693</sup> Немеров завршава есеј у истом кључу, реторичким питањима о могућности некакве још смелије, треће синтезе између људског и божанског, о којој ни сам Томас Ман, ни аутор не могу положити рачуна (Nemerov 1940: 51).

Посебан ужитак Ману је морало пружити осцилирање „младог Немерова“ између акрибије и заноса са којим је будући песник приступао своме првом озбиљнијем књижевно-критичком окушају. Поготово на местима на којима деветнаестогодишњи апсолвент књижевности истиче разлоге из којих је „дуго сматрао да је *Тристан* прво зрело дело др Мана“ (Nemerov 1940: 12 – курзив је наш),<sup>694</sup> или бележи математичку једначину за израчунавање времена у роману

---

<sup>691</sup> У оригиналу: „the death of the father and the jealousy among the brothers“. Немеров преузима овај цитат од Фројда.

<sup>692</sup> У оригиналу: „So is Joseph truly the Homo Dei“.

<sup>693</sup> У оригиналу: „By this theory, I believe we can make a contribution to the term ‘Bildungsroman’. The poet who creates such a work will be one who adapts this great drama of the Quester, of the tragic hero who was once, at least, a god“.

<sup>694</sup> У оригиналу: „I have long held that *Tristan* is Dr. Mann’s first nature work“. Грешка у куцању речи „mature“ као „nature“ у машинопису накнадно је преправљена руком. У духу свог времена и своје тезе, Немеров дефинише зрелост уметника као могућност да се „изрази јединство привидних антипода, и суштинска истоветност људског искуства“ (Nemerov 1940: 13). У оригиналу: „to express the unity of apparent opposites, and the essential sameness of human experience“.

*Јосиф и његова браћа* (Nemerov 1940: ix). Младић који је, заједно са романсама о Гралу, у образовне романе сврстао *Одисеју* и Дантеову *Комедију* (Nemerov 1940: 47), проценио је да је Јунгова књига *Психологија и религија*, упркос извесној слободи у закључцима, ипак важно дело (Nemerov 1940: bibliography–2).<sup>695</sup> Немеров се запрепастио и над веома малим и распродатим тиражом омиљене књиге Џеси Вестон *From Ritual to Romance (Од ритуала до романсе)* из 1920. године. Ако употреба реномиране студије у Елиотовој *Пустој земљи* није била довољна да подстакне издаваче, Немеров је за сваки случај нагласио да би он „први сигурно поздравио објављивање новог издања“ (Nemerov 1940: bibliography–4).<sup>696</sup>

На благонаклон однос према дипломцу Харварда Мана, међутим, нису потакле Немеровљеве математичке формуле које су невешто прикривале љубав према ерудицији, па ни „шармантни“ коментари саграђени по узору на библиографије својих професора. Немеровљев есеј помогао је Ману да принстонску публику и генерације читалаца упуту у „веома истакнуто витешко и мистичко порекло“ (Mann 1999: 728)<sup>697</sup> протагонисте Ханса Касторпа и жанра *Bildungsroman*-а у целини. Ман је, штавише, на завршетку свог (пред)говора изразио наду да ће окупљени слушаоци „књигу прочитати поново из ове перспективе“ (Mann 1999: 728–729),<sup>698</sup> чиме апел с почетка расправе о *Чаробном брегу* да се књига „прочита не једном, већ два пута“ (Mann 1999: 724)<sup>699</sup> поприма сасвим другачије конотације. Лајтмотивска структура и асоцијативно богатство *Чаробног брега* мотивишу Манов „арогантан захтев“, али не поништавају могућност да управо Немеровљево тумачење постаје нека врста накнадно ауторизованог „другог“ читања романа о коме немачки писац говори. Херменеутичке и филолошке недоумице око Манове накнадне ауторизације једног у основи занемареног читања биће тема овога поглавља.

---

<sup>695</sup> Немеров се позива на Фројдову опаску о данима када је Јунг био задовољан да буде само психоаналитичар, а не и пророк, закључујући: „Али ово је важно дело.“ У оригиналу: „But this is an important work.“

<sup>696</sup> У оригиналу: „There is no reason in the world why this excellent study should be out of print after a very small publication. To add to the reputation it has gained for its own scholarship, there is the reflected glory of being the reference for most of the scheme of T. S. Eliot’s long poem, *The Wasteland*. I for one should certainly welcome the appearance of a new edition.“

<sup>697</sup> У оригиналу: „a very distinguished knightly and mystical ancestry“.

<sup>698</sup> У оригиналу: „Perhaps you will read the book again from this point of view.“

<sup>699</sup> Ман почиње анализу *Чаробног брега* „врло арогантним захтевом да се књига прочита не једном, већ два пута“ (Mann 1999: 724). У оригиналу: „I shall begin with a very arrogant request that it be read not once but twice.“

Од првобитне намере да напише „хуморан пропратни комад *Смрти у Венецији* (...) отприлике једнаке дужине“ (Mann 1999: 722)<sup>700</sup> инспирисан посетом супругином лечилишту до настанка двотомног романа-симфоније, романа времена, *Bildungsroman*-а, авантуристичког романа и алхемистичког романа иницијације,<sup>701</sup> протекло је више од деценије. У њој се окончао тада још први светски рат и настала Манова опсежна књига о политичким перспективама разрушене Европе.<sup>702</sup> Не чуди што је, у овом турбулентном добу, и „обична материја“ од које је саграђен протагониста *Чаробног брега* „подвргнута процесу узвисивања“, сублимације и иницијације у нови свет.<sup>703</sup> Алхемистичка и херметичка метафорика којом се Ман користи није, међутим, по признању аутора, његова сопствена, као ни рефлексије о роману иницијације којима је посветио закључне странице свога предговора.<sup>704</sup>

Ман је сматрао „погрешним мишљење по коме је аутор најпозванији да суди о своме делу“ (Mann 1999: 727)<sup>705</sup> и остао отворен за комплементарне судове домаће и стране критике о њему. После куртоазне опаске о времену које протекне између настанка и рецепције дела, Ман је признао како критичари „често могу подсетити писца на ствари које је у свом делу заборавио или их никада није сасвим ни знао“ (Mann 1999: 727).<sup>706</sup> Манова необична мисао да се можемо сетити ствари које никада нисмо знали добија и зачуђујуће (пост)модерно објашњење: „Човека увек треба подсећати; нико не може увек и у потпуности бити у поседу самог

---

<sup>700</sup> У оригиналу: „It was meant as a humorous companion-piece to *Death in Venice* and was to be about the same length“.

<sup>701</sup> Ман, директно или индиректно, у своме предговору користи све ове одреднице да би описао жанр свога романа. Упоредити анализу музичких елемената у композицији *Чаробног брега* (Mann 1999: 720) и начелно поређење романа са симфонијом (Mann 1999: 725), затим објашњење синтагме „временски роман“ [„time-romance“, „Zeitroman“] (Mann 1999: 725) и жанровске паралеле *Чаробног брега* са такозваним „романом иницијације“ (Mann 1999: 727–728). На послетку, Ман свој образовни роман доводи у везу са традицијом авантуристичких романа (Mann 1999: 728).

<sup>702</sup> Мислимо, наравно, на Манову књигу *Размишљања аполитичног човека* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*) објављену 1918. године.

<sup>703</sup> Ман, попут Немерова, подсећа да је његов „Ханс Касторп заиста простодушан јунак, млади изданак доброг хамбуршког друштва и равнодушни инжењер. Али у херметичној, грозничавој атмосфери зачараног брега, обична материја од које је саграђен подвргнута је процесу узвисивања“ (Mann 1999: 725). У оригиналу: „You will remember that my Hans is really a simple-minded hero, the young scion of good Hamburg society, and an indifferent engineer. But in the hermetic, feverish atmosphere of the enchanted mountain, the ordinary stuff of which he is made undergoes a heightening process“.

<sup>704</sup> Ман упозорава како „идеја о болести и смрти као неопходној стази ка знању, здрављу и животу чини *Чаробни брег* романом иницијације./ Тај опис није мој сопствени.“ (Mann 1999: 727). У оригиналу: „It is this notion of disease and death as a necessary route to knowledge, health, and life that makes *The Magic Mountain* a novel of initiation./ That description is not original with me.“

<sup>705</sup> У оригиналу: „I consider it a mistake to think that the author himself is the best judge of his work“.

<sup>706</sup> У оригиналу: „They can often remind him of things in it he has forgotten or indeed never quite knew.“

себе.“ (Mann 1999: 727)<sup>707</sup> Наравно да Манова мисао још увек нема одрешитост деконструкције субјекта и присутности битка. Нема је ни „уобичајена формула захвалности за такво освежавање свести“ коју је немачки писац, по своме сећању, послао аутору тада најобухватније студије о *Чаробном брегу*, Херману Вајганду (Hermann Weigand): „Хвала Вам што сте ме тако љубазно призвали себи“ (Mann 1999: 727).<sup>708</sup> Ман се, по свему судећи, још увек није опростио од идеје о некаквом универзалном супстрату људске свести или културе који се може освежити или оствестити, иако платонске представе психоанализе није поштедео ироније.

Један такав рукопис „младог истраживача са Универзитета Харвард, Хауарда Немерова, под именом ‘The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann’“, који му је „значајно освежио сећање и свест о себи“ (Mann 1999: 727 – курзив је наш)<sup>709</sup> Ман је прочитао тик пред своје предавање студентима Принстона. Маново читање Немеровљевог есеја је деликатно и само на први поглед репродуктивно. Сви важни саставни елементи Немеровљеве интерпретације и фразеологије заступљени су у Мановом предговору, али је баланс између њих промењен. Када преноси како Немеров „поставља *Чаробни брег* и његовог обичног јунака у традицију која није само немачка, већ универзална“ (Mann 1999: 727)<sup>710</sup> будући да „иза Фауста“ назире „групу композиција опште познатих под именом *Sangraal*–а или романи о Светом гралу“ (Mann 1999: 727),<sup>711</sup> чији је јунак „био он Гавен или Галахад или Парсифал, трагач (...) који склапа пакт са непознатим, са болешћу и злом, са смрћу и оним светом“ (Mann 1999: 727),<sup>712</sup> Ман се користи тачним формулацијама младог аутора, али донекле изневерава њихов смисао.

---

<sup>707</sup> У оригиналу: „One always needs to be reminded; one is by no means always in possession of one’s whole self.“

<sup>708</sup> У оригиналу: „My regular formula of thanks for such refreshment of my consciousness is: ‘I am most grateful to you for having so kindly recalled me to myself.’“

<sup>709</sup> У оригиналу: „I read a manuscript by a young scholar of Harvard University, Howard Nemerov, called ‘The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann,’ and it considerably refreshed my memory and my consciousness of myself.“

<sup>710</sup> У оригиналу: „The author places *The Magic Mountain* and its simple hero in the line of a great tradition that is not only German but universal.“

<sup>711</sup> У оригиналу: „but behind Faust, the eternal seeker, is a group of compositions generally known as the *Sangraal* or Holy Grail romances.“

<sup>712</sup> У оригиналу: „Their hero, be it Gawain or Galahad or Perceval, is the seeker, the quester, who (...) strikes a pact with the unknown, with sickness and evil, with death and the other world (...) the world that in *The Magic Mountain* is called ‘questionable’.“

Немеров ни у једном тренутку није децидно као Ман „изјавио да је Ханс Касторп један од ових трагача“ (Mann 1999: 728)<sup>713</sup> уколико би то значило ограничити њихову потрагу на поход за Светим гралом. Када се узме у обзир амбивалентна оцена да је Немеров „можда у праву“ (Mann 1999: 728),<sup>714</sup> стичемо утисак да је посредни више накнадно самопреиспитивање аутора, него свођење рачуна са интерпретацијом младог студента. Ман је свога јунака прогласио „неснађеном лудом“ (Mann 1999: 728)<sup>715</sup> руковођен „магловитом свести о традицији“ (Mann 1999: 728)<sup>716</sup> потраге за Гралом и, како излагање одмиче, све се више губи разлика између парафраза и аутохтоног мишљења. У емфатичном питању „шта је друго, после свега, немачки *Bildungsroman* – коме припадају како *Чаробни брег*, тако и *Вилхелм Мајстер* – него сублимација и продоховљење авантуристичког романа“ (Mann 1999: 728),<sup>717</sup> Ман готово као свој закључак износи Немеровљево примедбу о вези *Bildungsroman*-а и витешке романсе.

Суптилно присвајање Немеровљевих закључака, које се чита више из Мановог стила, него из садржине Манових исказа, заправо је значило фаворизацију једног специфичног наслеђа и можда слободније формулисаног жанра, наспрам неухватљивог присуства архетипа. Ако се Немеров колебао између интернационалног и европског погледа на архетип потраге, Манов дискурс се колеба између наглашавања мистичког или витешког порекла свога протагонисте. С једне стране, сличност са обредима прелаза или иницијације попут оних у капели *Atre Périlleux* упућивали су на разумевање протагонисте *Чаробног брега* као „типичног радозналост неофита (...) који вољно, и сувише вољно, прихвата болест и смрт будући да му већ први контакт са њима обећава невероватно просветљење и узбудљив напредак“ (Mann 1999: 728).<sup>718</sup> Томе би се у прилог свакако могли навести и други аргументи преузети из Немеровљеве студије, од констатовања

---

<sup>713</sup> У оригиналу: „The writer declares that Hans Castorp is one of these seekers.“

<sup>714</sup> У оригиналу: „Perhaps he [Nemerov] is right.“

<sup>715</sup> У оригиналу: „a guileless fool“.

<sup>716</sup> У оригиналу: „It is as though a dim awareness of the traditional had made me insist on this quality of his.“

<sup>717</sup> У оригиналу: „And after all, what else is the German *Bildungsroman* (educational novel)—a classification to which both *The Magic Mountain* and *Wilhelm Meister* belong—than the sublimation and spiritualization of the novel of adventure?“

<sup>718</sup> У оригиналу: „he [Hans Castorp] is the typical curious neophyte—curious in a high sense of the word—who voluntarily, all too voluntarily, embraces disease and death, because his very first contact with them gives promise of extraordinary enlightenment and adventurous advancement“.

значаја „алхемистичке, херметичке педагогије“ и „трансупстанцијације“ које нису заступљене само у *Чаробном брегу*, већ представљају „управо оне речи које се увек користе у вези са мистеријама о Гралу“ (Mann 1999: 728),<sup>719</sup> до Манових оригиналних примедби о вези слободног зидарства са ритуалима иницијације.<sup>720</sup>

На том трагу, Ман преосмишљава потрагу за Гралом у потрагу за смислом живота, што је тумачење на које се код Немерова може наићи само у цитату преузетом из туђе књиге. Поред тога што, попут Немерова, долази до закључка да се поента романа налази у идеји о новом човечанству, Ман непосредно после запажања о значају слободног зидарства, објашњава хронотоп романа на следећи начин: „Једном речју, чаробни брег је верзија шкриње из обреда иницијације, место авантуристичког истраживања мистерије живота.“ (Mann 1999: 728)<sup>721</sup> Ман је појам авантуристичког романа претходно искористио да би означио везу између стасавања јунака *Bildungsroman*-а и авантура у које су се упуштали трагачи за Гралом. Зато ни чињеницу да Манов „Ханс Касторп, као *Bildungsreisende*, има веома истакнуто *витешко* и мистичко порекло“ (Mann 1999: 728 – други курзив је наш)<sup>722</sup> не треба схватити једнострано. Потрага за смислом живота у *Чаробном брегу* за Мана очигледно није пука мистичка контемплација, него и витешки племенит напор да се суочи са смртном опасношћу и досегне истина о смислу човековог битка на земљи.

Тек се у Мановом предговору скреће пажња на истакнуто витешко, а не само мистичко порекло Ханса Касторпа. Ако је за Немерова било „јасно да је тема Трагача *универзална*“ (Nemerov 1940: 22 – курзив је наш),<sup>723</sup> Ману је изгледа још јасније да Ханс Касторп није пуки архетипски јунак, него конкретна фигура из европске књижевне традиције. Немачки писац као да је озбиљније схватио поређење *Чаробног брега* са средњовековним витешким романсама од његовог

---

<sup>719</sup> У оригиналу: „In *The Magic Mountain* there is a great deal said of an alchemistic, hermetic pedagogy, of *transubstantiation*. (...) it is those very words that are always used in connection with the mysteries of the Grail.“

<sup>720</sup> Ман тврди како „није случајно што слободно зидарство и његови ритуали имају своју улогу у *Чаробном брегу*, будући да је слободно зидарство директан потомак ритуала иницијације.“ (Mann 1999: 728) У оригиналу: „Not for nothing do Freemasonry and its rites play a role in *The Magic Mountain*, for Freemasonry is the direct descendant of initiatory rites.“

<sup>721</sup> У оригиналу: „In a word, the magic mountain is a variant of the shrine of the initiatory rites, a place of adventurous investigation into the mystery of life.“

<sup>722</sup> У оригиналу: „And my Hans Castorp, the *Bildungsreisende*, has a very distinguished *knightly* and *mystical* ancestry.“

<sup>723</sup> У оригиналу: „clear that the theme of the *Quester* is *universal*.“



аутора када се њиме помогао да би упутио своју публику „и себе – у свој роман, ову касну, компликовану, свесну па опет несвесну карикату у великој традицији“ (Mann 1999: 728)<sup>724</sup> и заветовао јој алтернативно и још увек апокрифно читање свога романа:

Ханс Касторп је трагач за Светим гралом. Никада то не бисте помислили по читању његове приче – ако сам то и сам учинио, то је у исто време било и више и мање од мишљења. (Mann 1999: 728)<sup>725</sup>

Писац *Чаробног брега* и сам се поистоветио са „неснађеном лудом“ кога је у стварању романа „водила мистериозна традиција“,<sup>726</sup> али како разумети разлог из којег је модернистичком писцу Мановог калибра толико стало до ове „свесне па опет несвесне карике“ која повезује његов роман са књижевним наслеђем епохе удаљене више од пола миленијума? Како објаснити чињеницу да је Ман једну у основи феудалну традицију прогласио суштинском за разумевање романа о грађанском друштву, петнаест година пошто је написао *Чаробни брег*, и то на подстрек другога истраживача? Најзад, како превести Манову необичну формулацију која готово да понавља деридијанску дефиницију *трага*, будући да у исто време представља нешто намерно и случајно, рационално и ирационално, иманентно и трансцендентно, другим речима – свесно и несвесно? *Траг* је увек карика са нечим што није и не може бити у потпуности присутно, али се, без обзира на то, уписало у целину једне епохе. Деконструкција је утрла пут сазнању да свака култура, као и сваки појединац, поседује своје „несвесно“, али је остала фасцинирана негативитетом, поготово начинима на које дискурс противречи другоме и самом себи. Страни језик *трага* тек треба превести и *реконструисати* као наш сопствени. Свакако да позитивно знање у пуном смислу те речи више није могуће, али то није изговор за мистицизам нити за дискурс који би савремена критика сматрала дубиозним.

---

<sup>724</sup> У оригиналу: „I have used it to help me instruct you—and myself—about my novel, this late, complicated, conscious and yet unconscious link in a great tradition.“

<sup>725</sup> У оригиналу: „Hans Castorp is a searcher after the Holy Grail. You would never have thought it when you read his story—if I did myself, it was both more and less than thinking.“

<sup>726</sup> У оригиналу: „И ја сам, и сам неснађена луда, био вођен мистериозном традицијом“ (Mann 1999: 728). У оригиналу: „And I, myself a guileless fool, was guided by a mysterious tradition“.

Да бисмо одговорили на кључна питања о Мановом роману, мораћемо, дакле, да се обратимо науци која се вековима бавила реконструкцијом писаних и материјалних трагова. Једна таква, пост-филолошка, реконструкција витештва као пропуштене, накнадно уобличене или нереализоване могућности Мановог чувеног романа неопходна је да бисмо изашли на крај са повлашћеним, па опет ретроспективним пишчевим исказима о *Чаробном брегу*. Легитимност овог подухвата гарантује поређење Манове књижевне онтологије са Хајдегеровом филозофијом битка. Настојаћемо да покажемо да је витешки идеал, ма у како се крњем облику јављао у *Чаробном брегу*, онтолошки и политички неочекивано важан, виталан и савремен. У овом поглављу се зато, после примене филологије провизорно назване модалном на Манов роман, прелази у сферу филозофске и културне критике, на филологију бриге, тачније безбрижности савременог битка.

Етаблирани проучаваоци Мановог романа, иако под снажним утицајем филологије извора, нису били склони езотеричним захтевима пост-филологије. То се не види толико на неистражености Немеровљеве интерпретације – Немеровљев есеј испуњава све критеријуме стандардног филолошког извора – колико на незаинтересованости за витештво као нереализован извор Мановог *Чаробног брега*. Двадесети век оставио је за собом огроман корпус секундарне литературе о *Чаробном брегу*, али је Немеровљева идеја, коју је сам Томас Ман дочекао раширених руку, пала у заборав. Ауторитет Вагетовог калибра, у волуминозној биографској студији о Мановом боравку у Америци, Немеровљевом есеју посветио је тек неколико куртоазних, али индикативних редова (Vaget 2011: 282, 336).<sup>727</sup>

---

<sup>727</sup> Ман се, Вагетовим речима, у своме обраћању студентима Принстона „мудро“ („geschickterweise“) послужио двома америчким интерпретацијама *Чаробног брега*, монографијом Хермана Вајганда и необјављеним рукописом деветнаестогодишњег студента Харварда који је Ханса Касторпа представио као трагача за Гралом (Vaget 2011: 282). Манов биограф на другом месту истиче изванредан почетак каријере младог студента који је „својој љубави према делу Томаса Мана подигао нови мали споменик двома студијама, о раним приповеткама и *Доктору Фаустусу*, данас још вреднијим читања“ (Vaget 2011: 336). У оригиналу: „Howard Nemerov wurde ein hochgeachteter Dichter und Kritiker, der seiner Liebe zu Thomas Manns Werk mit zwei heute noch lesenswerten Studien über die frühen Erzählungen und über *Doctor Faustus* ein weiteres kleines Denkmal setzte.“

Очигледно је да, према Вагету, на Манове похвале упућене младом Немерову пада сенка дипломатске (мудре или промишљене) одлуке и околности књижевног живота. Немеровљеве касније студије – иако представљају тек „мали споменик“ љубави једног посвећеника, а не стручни допринос тумачењу Мановог дела – и саме су „вредније читања“ од раног есеја који је сам писац толико ценио. Вагет, свестан ове дихотомије, на суптилан начин сугерише како је аутору *Чаробног брега* могло годити „да свој роман види у великом контексту светске књижевности“ (Vaget 2011: 336). Пун Вагетов исказ у оригиналу гласи: „Der *Zauberberg*-Autor war entzückt, Hans Castorp als eine

Привлачна прича о младом студенту који је успео да импресионира једног Нобеловца није била довољна да задржи пажњу биографа који се домогао чак и тајних архива Федералног истражног бироа (FBI) о немачком писцу у емиграцији.<sup>728</sup> Оваква расподела критичких ресурса резултовала је својеврсним парадоксом. Иако је оставило замашан траг на Манову перцепцију свог прослављеног романа, Немеровљево тумачење имало је једва видног утицаја на критичку рецепцију *Чаробног брега*.

Манов роман је од почетка позивао тумаче и свог креатора на различита тумачења. Данијела Лангер крајем прве деценије XXI века издваја четири доминантне врсте читања *Чаробног брега* – као романа времена, образовног романа или романа иницијације, шопенхауеровског романа и александринског романа (Langer 2009: 360–374).<sup>729</sup> У једној од првих целовитих студија о Мановом опусу, Мајер је 1950. године интерпретирао *Чаробни брег* као образовни роман који кроз развој појединца приказује основне конституенте немачког идентитета и судбину грађанског сталежа (Maier 1950: 119–143). Коопман се осамдесетих година спорио како приклањање јунака повлашћеним просторима духа и сумњив исход Касторповог образовања на брегу не одговарају методичности *билдунгсромана*. Роман иницијације, за разлику од образовног романа, подразумева нагли скок у сазнању јунака и наглашено филозофску димензију нарације (Коопман 1983: 26–33). Картхаус је у чувеном тексту из 1970. године „*Чаробни брег* – временски роман (време, историја, мит)“ („Der Zauberberg - ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos)“)

---

Sucherfigur, als ‘quester hero’, interpretiert und seinen Roman in einen großen weltliterarischen Kontext gerückt zu sehen.“

<sup>728</sup> Федерални истражни биро прикупљао је обавештајне податке о великом броју немачких писаца који су очи или током Другог светског рата емигрирали у САД. Џ. Едгар Хувер (J. Edgar Hoover), тадашњи руководилац бироа, био је, међутим, лично заинтересован за Томаса Мана (Vaget 1992: 137). Још по доласку у Америку немачки писац био је под сумњом због ширења такозваног *превременог антифашизма* („premature antifascism“) и наводних комунистичких идеја (Vaget 1992: 131, 142). Од 1949. године отпочела је права сезона напада на немачког писца, која је симболички заокружена обраћањем једног од заступника Представничком дому САД-а речима: „Г. Ман би требало да има на уму да госте који се за столом домаћина жале на рачун ретко позову на други оброк.“ (Vaget 1992: 143) У оригиналу: „Mr. Mann should remember that guests who complain about the fare at the table of their host are seldom invited to another meal.“ Манов досије бројао је, по свему судећи, знатно више од 1000 страница (Vaget 1992: 134), а Вагет је дугогодишњим залагањем доспео у посед 153 стране (Vaget 1992: 133). Упркос свему, Вагет истиче како Ман није био свестан праве улоге државних органа у полемикама око свог имена, а штета која му је током боравка у Америци причињена била је углавном симболичка (Vaget 1992: 143).

<sup>729</sup> Упоредити VII поглавље „Lesarten des *Zauberbergs*“, тачније потпоглавља „Zeitroman“, „Bildungsroman und/oder Initiationsroman“, „Schopenhauer-Roman“ и „Alexandrinischer Roman“.

у паралисаном животу санаторијума у Давосу препознао туробну слику Европе пре Првог светског рата, заробљене у прошлости и без вере у будућност (Karthus 1970: 269–305). За критичаре сродних полазишта *Чаробни брег* је роман који одсликава социјалну, политичку и духовноисторијску проблематику Манове епохе (Langer 2009: 360–363). Капитулација пред политичком стварношћу уочи Великог рата у Кристијансеновој интерпретацији постаје капитулација пред суштинском ирационалношћу битка. Кристијансен је крајем седамдесетих година изнео тезу о шопенхауеровској структури Мановог романа (Kristiansen 1978). Испод лајтмотивских понављања и привидног реализма површне свакодневице санаторијума у Давосу Кристијансен открива проблемске шопенхауеревске ирационалне воље. Најзад, тумачењима која привилегују појединачне аспекте Мановог ремек-дела, Хефтрих је с правом супротставио виђење *Чаробног брега* као александринског романа, превасходно забављеног собом, сопственом уметничком композицијом и бројним конкурентним интертекстуалним играма (Heftrich 1975).

Листа Лангерове могла би се допунити нешто савременијим истраживањима Манових извора и могућих утицаја, што она донекле и чини у завршним поглављима свога компендијума.<sup>730</sup> Манфред Диркс је средином деведесетих година систематски протумачио *Чаробни брег* из перспективе Фројдове психоанализе (Dierks 1995: 173–195). Фројдов концепт потиснутог сећања – прошлости која увек може постати актуелна у садашњости – доведен је у блиску везу са Мановом релативизацијом временских односа у роману (Dierks 1995: 189–190). Мар је те исте, 1995. године пружио низ убедљивих доказа да је Манов роман свесно грађен по узору на уметничке бајке Ханса Кристијана Андерсена (Maar 1995). Ханс Рудолф Вагет је објединио различите погледе на присуство Вагнерове музике у *Чаробном брегу* (Vaget 1997: 111–147). Романтична фасцинација смрћу и болећивом љубављу немачког композитора одредила је читав поглед на свет генерације пре Првог светског рата, па са њом и судбину протагонисте и природу нарације *Чаробног брега* (Vaget 1997: 128–130). Еркме је Кристијансенову тезу о пресудном утицају Шопенхауереве филозофије на Манов роман кориговао монографијом о Ничеовом присуству у *Чаробном брегу* (Erkme 1996). У претходној

---

<sup>730</sup> Упоредити изводе Лангерове из секундарне литературе о *Чаробном брегу* у поглављу VIII.3 „Forschungsstimmen“ (Langer 2009: 437–452).

деценији *Чаробни брег* прочитан је из угла двадесетовековне Хајдегерове онтологије, па и постмодерне Деридине филозофије (Ogrzal 2007), а још осамдесетих година отворио се за питања родних студија (Härle 1986) и политикологије (Toprak 1999).

Ако за тренутак занемаримо идеологију тумачења која увек фаворизује прикривену „позадину“ дела у питању – биле то законитости грађанског друштва или прикривена логика саме књижевне уметности, Шопенхауерова ирационална воља, Ничеов диониски понор или Вагнерова музика, Фројдово несвесно или психоанализи омиљена чаробна фактура бајке – друштвени, митски, филозофски, психоаналитички, књижевни и музички подтекст Мановог романа премрежени су бројним тумачењима. Када је реч о *Чаробном брегу*, на ред су, чини се, дошле све интерпретације осим оне коју је критичарима препоручио сам писац. Манов роман није „по други пут“ прочитан само из визуре витешке романсе. И док су феноменолози, психоаналитичари, постструктуралисти, културолози и историчари уметности добили шансу да кажу „последњу“ реч о *Чаробном брегу*, медијевисти су били суочени са ћутањем. Мимо сваке жеље да се упуштамо у борбу за „ауторизовану“, „пету“ или двадесет пету „витешку“ интерпретацију Мановог романа, њен изостанак ипак оставља необичан утисак. Интригантан неспоразум аутора и критике не може се сасвим објаснити, али је свакако поспешен дугим занемаривањем средњовековне проблематике *Чаробног брега* и Мановог односа према средњовековљу у целини.

На основу тротомне Јонасове библиографије секундарне литературе о Томасу Ману (Jonas 1972; Jonas 1979; Jonas 1997), библиографија које од 1997. године до данас излазе у прилогу годишњака Томаса Мана (ТМ Јб)<sup>731</sup> и каталога библиотека Универзитета Харвард,<sup>732</sup> може се извести закључак да Манов рад на роману *Изабраник (Der Erwählte, GW VII)*, објављеном после II светског рата, и даље представља највећи извор критичког знања о пишчевом односу према средњовековљу. Манова директна пародија Хартмановог *Gregoriusa* скренула је пажњу критичара на пишчеву средњовековну лектуру. Пионирски Вислингв рад

---

<sup>731</sup> Фокус у претрази стављен је на појам средњег века (Mittelalter) и средњовековне писце попут Волфрама (Wolfram), аутора чувених романи о Гралу, Готфрида (Gottfried), аутора романсе о Тристану, и Хартмана (Hartmann), аутора спева *Gregorius*.

<sup>732</sup> У претрази је коришћен синтетички електронски каталог библиотека Универзитета Харвард HOLLIS+.

„Техника монтаже: о *Изабранику* Томаса Мана“ („Die Technik der Montage: zu Thomas Manns *Erwähltem*“), објављен 1963. године (Wysling 1996: 313–365), обезбедио је низ филолошких информација о изворима Мановог позног романа. У Мановој кућној библиотеци тако су пронађена издања *Парцифала* (*Parzival*) Волфрама фон Ешенбаха (Wolfram von Eschenbach), *Тристана* (*Tristan*) Готфрида од Стразбура (Gottfried von Strassburg) и *Историје немачке књижевности* (*Geschichte der deutschen Litteratur*) Вилхелма Шерера (Wilhelm Scherer) из друге половине XIX века. Ман се овим књигама користио у писању романа *Изабраник*, али су иста издања немачком писцу била доступна од школских дана. Бројни други извори Манове средњовековне фарсе, попут књига о средњовековном сликарству, галантној уметности или средњовековним градовима такође датирају пре завршетка рада на *Чаробном брегу*.<sup>733</sup>

Истраживачи Манове средњовековне инспирације готово да нису напуштали тематске оквире романа *Изабраник*, а ретко и спорадично бавили су се значајем витешке романсе за Манов опус. Уколико је таквих покушаја било, они су углавном долазили из публикација медијевиста, тачније са маргина студија Мановог дела. Поређења Манових романа са витешким романсом најчешће пате или од претеране партикуларности или од претеране типолошке или књижевноисторијске уопштености. Док описује сличности Готфридовога Тристана и Мановог Феликса Крула, у физичком изгледу или афинитету ових фигура уметника према опсени, Гилеспију промиче смисао поређења Мановог романа са жанром витешке романсе (Gillespie 1977: 76–78). Смит је вероватно први устврдио како занемаривање артуријанског подтекста *Чаробног брега*, наспрам класичних или хришћанских алузија, представља „веома чудну аномалију, имајући у виду чињеницу да нас Ман експлицитно упућује у овом смеру“ (Smith 1990: 53).<sup>734</sup> Смит, нажалост, узима здраво за готово Манову сугестију да је *Чаробни брег* варијанта потраге за Гралом, па примери које нуди губе на убедљивости. У Касторповом путовању вагоном на предавање Кроковског после чувене епизоде сна о Хипеу, Смит препознаје алузију на Кретјеновог *Витеза с кочије*. Ханс Касторп је, према Смиту, пошао да спасе своју Гиневру, будући да је, попут Кретјеновог витеза,

---

<sup>733</sup> Вислинг у закључку своје студије прилаже листу Манових извора (Wysling 1996: 363–365).

<sup>734</sup> У оригиналу: „a very odd anomaly given the fact that he [Mann] explicitly points us in this direction“.

прешао мост и раскрварио руку (Smith 1990: 52). На сличан начин, изучавање кризе модерног и традиционалног јунака на корпусу Мановог *Чаробног брега*, *Орканских висова* Емили Бронте, Хартмановог *Ивена* (*Iwein*) и Волфрамовог *Парсифала*, за Маријану Вин (*Marianne Wynn*) превасходно служи бољем идентификовању одлика појединачних аутора (*Wynn* 1991: 121). Значај поређења ових модернистичких романа са средњовековним витешким романсама за ауторку је саморазумљив и ишчезава у разврставању формалних сличности и разлика.<sup>735</sup> Веберово истраживање улоге алегорије у структури Готфридовога *Тристана*, Гримелсхаузеновог *Симплицисимуса* и Мановог *Чаробног брега* у истом кључу жели да покаже како три текста до сличних наративних решења долазе „независно један од другог“ (*Weber* 1999: 223).<sup>736</sup> Структурне сличности између Мана и Готфрида – попут манипулација појмом времена, чудесног простора и ироничног судара алегорије са стварношћу (*Weber* 1999: 245–251) – у сенци су Веберовог типолошког читања.<sup>737</sup>

Невоље класичних компаративних читања са витешким подтекстом у *Чаробном брегу* више су него очигледне и ми смо већ наговестили разлоге из којих структурална поређења модернистичког романа и витешке романсе производе непоуздане аргументе. У самој природи Мановог односа према витештву било је нечега што подстиче концептуална поређења, али измиче сваком покушају евидентирања. За потенцијални, неостварени или пропуштени сусрет овог модернисте са витешким идеалом постоје, по природи ствари, само слабе филолошке потврде. Зато ће нам се овај неуспостављени контакт чинити све мање убедљивим, што више таквих потврда за њега прибавимо. У ту замку упадају традиционална филолошка и компаратистичка читања, постижући увек супротно ономе што су намеравала. Методолошки изазови у стварању једне без-контактне филологије су велики. Припремни радови зато морају бити исцрпни и – можда са трунком ироније можемо додати – готово без изгледа да ће се окончати.

---

<sup>735</sup> Јунаци кризу проживљавају у неодређеном простору и времену, сви су се дословно и метафорички изгубили и лутају пошто су искусили распадање устаљеног система вредности (*Wynn* 1991: 118–119). Винова, занимљиво, имплицира сличност између Волфрамовог и Мановог екстензивног наратива кризе за разлику од елиптичног приказа преображаја јунака у делима Хартмана и Емили Бронте (*Wynn* 1991: 112).

<sup>736</sup> У оригиналу: „unabhängig voneinander“.

<sup>737</sup> И Вебер и Маријана Вин и Смит посебну пажњу у својим анализама посвећују поглављу *Снег у Чаробном брегу*.

Вискирхеново (Wißkirchen) преиспитивање политичке стварности и политичких аспирација судеоника у интелектуалном животу последње етапе вилхелминске Немачке у том смислу може бити корисније од традиционалних књижевних компарација. Носталгична тежња немачких интелектуалаца двадесетих година, међу којима је био и Томас Ман, да у средњовековној Немачкој пронађу узор и основ савремене демократије и грађанске културе није одговарала историјској реалности (Wißkirchen 1986: 260–261). Ман је средњовековну немачку државу у текстовима из тог периода замишљао као уметност спроведену у дело (Wißkirchen 1986: 272) и ову су чињеницу потоњи истраживачи имали у виду при тумачењу *Чаробног брега* објављеног четири године касније.

Велики импулс медијевистичким студијама опуса немачког писца дало је објављивање Манових белешки са курсева које је похађао на Техничком Универзитету у Минхену (Collegheft). Суптилна иронија књижевне историје, имајући у виду Манов изражено критички однос према „штреберству, послушништву, превари“ немачког школског система (Collegheft, 7)<sup>738</sup> и чињеницу да је, по свему судећи, Ман своје свеске пронашао тек два месеца пошто је завршио роман *Изабраник* (Collegheft, 104).<sup>739</sup> Може, дакле, изгледати као лепо и на први поглед сувишно сазнање да је уторком и четвртком послеподне, током зимског семестра школске 1894/95. године, Ман слушао наставу професора Херца (Hertz) о витешком роману (Collegheft, 12). Манов афинитет према средњовековној витешкој романси превазилазио је захтеве и потребе образовног система. Дигресије о романси *Floire et Blancheflor* безименог средњовековног аутора, наводног ученика Готфрида од Стразбура, љубав према наивности витешке епике и знатно мања заинтересованост за јуначку епику („Heldenepos“) у наредном семестру – у том погледу говоре више од школских бележака о разликама између Готфрида и Волфрама.<sup>740</sup> Можда им је једино равно, иако мање обавезујуће, Маново дискретно

---

<sup>738</sup> У оригиналу: „Streberei, Kriecherei, Betrügerei“. Цитирано према: Nb I, 79.

<sup>739</sup> Ман је окончао рад на роману *Изабраник* 26. октобра 1950. године. У дневник је 29. децембра исте године забележио: „Пронађене свеске са студија из 1894/95 за колекцију“ (Тб, 29.12.1950). У оригиналу: „Kollegheft von 1894/95 für die Sammlung aufgefunden.“ Вернер подвлачи како је Манова реакција неочекивано уздржана, имајући у виду да се нигде у претходних педесет година не могу пронаћи писани трагови о коришћењу свезака са студија (Werner 1990: 261).

<sup>740</sup> Млади Ман је средњовековни француски спев *Floire et Blancheflor* непознатог аутора назвао „очаравајућим“ (Collegheft, 163). У оригиналу: „entzückend“. Ман посебно наглашава како га „у добрим средњовековним песмама највише очарава (...) љупка, потресна наивност која их испуњава“ (Collegheft, 163). У оригиналу: „Was mich bei den guten Gedichten des Mittelalters am meisten entzückt,



подвлачење чињенице да је „Волфрам био витез“ (Collegheft, 137).<sup>741</sup> Можемо, дакле, с добрим разлозима претпоставити да је Ман још као студент читао витешке романсе Волфрама, Готфрида и Хартмана и формирао повољан и у довољној мери самосталан суд о њима. У оштром контрасту са оскудношћу писаних трагова о Херцовим предавањима стоји Маново живо и дуготрајно сећање на њих. У *Аутобиографији* (*Selbstbiographie*) из 1913. године писац се са посебном наклоношћу сећао Херцовог курса, који је у аутобиографској скици из 1930. године (*Lebensabriss*) и даље „закупљао“ његове мисли.<sup>742</sup> У позним годинама, током писања романа *Изабраник*, Ман се враћао на Шерерову (Scherer) *Историју немачке књижевности* (Wysling 1996: 364), на којој је Херц заснивао своја предавања (Collegheft, 48).

Објављивање Манових свезака са студија омогућило је поглед на целину средњовековне проблематике у Мановом опусу. Пошто је упутио на Манове белешке, које су великим делом посвећене средњовековној немачкој књижевности, Шлитер се у тексту о Мановом средњовековљу одлучио да фокус помери са истраживања конкретних извора на концептуална питања. Шлитер, попут Вискирхена, прати развој Манове *књижевне мисли* о средњовековној традицији у вајмарском добу, али тежиште ставља на генезу „средњег века без романтике“ у Мановом опусу (Schlüter 2009: 83).<sup>743</sup> Ман је, после *Рефлексија једног неполитичног човека*, схватио да се утопијски хоризонт средњовековља може сачувати само кроз критички однос према целини ове епохе (Schlüter 2009: 88). Свако, па и романтичко, идеализовање прошлости води у терор, национализам или идеологију, што показују капитални романи попут *Чаробног брега*, *Доктора*

---

ist die köstliche, rührende Naivität, die sie erfüllt“. Посебно је занимљива Манова примедба да не може сасвим да разуме из којих се разлога неименовани „фантаста“ („Phantast“) сматра за следбеника трезвеног Готфрида од Стразбура (Collegheft, 163). С друге стране, опис разлика између Готфридове јасноће и Волфрамове барокне опскурности може се пронаћи у Шереровој *Историји немачке књижевности* (Collegheft, 160; Scherer 1883: 172), очито једном од извора Херцових предавања. Манове белешке из летњег семестра су знатно оскудније од бележака о витешкој романси.

<sup>741</sup> У оригиналу: „Wolfram war Ritter“.

<sup>742</sup> Ман пише како су му, међу курсевима које је током студија похађао, „највише користила и највише задовољства причињавала лепа предавања о витешкој епизи“ професора Херца (GW XIII, 31). У оригиналу: „Am meisten Nutzen und Freude gewährten mir des letzteren schöne Vorlesungen über höfische Epik.“ Готово двадесет година касније Ман понавља како га је „посебно закупљао курс о ‘Витешкој епизи’, који је држао песник и преводилац са старонемачког Вилхелм Херц“ (Ess III, 181). У оригиналу: „Besonders fesselte mich ein Kolleg über ‘Hofische Epik’, das der Dichter und Übersetzer aus dem Mittelhochdeutschen Wilhelm Herz damals am Polytechnikum las.“

<sup>743</sup> У оригиналу: „ein Mittelalter ohne Romantik“.

*Фаустуса* и *Изабраника* (Schlüter 2009: 80–88). Шлитер у неку руку представља развој Мановог опуса као поступно кулминирање пародије средњег века. Шлитер, међутим, заборавља да нагласи како би потенцијална вредност средњег века, према његовој тези, морала расти упоредо са јачањем критичког односа према овој епоси. Шлитер је своје закључке елаборирао у монографији посвећеној значају средњовековља за немачке међуратне модернисте (Schlüter 2011: 327–380) и поново им се вратио годину дана касније у прилогу за зборник Годишњака Томаса Мана (ТМ Јб) на тему „Томас Ман и средњи век“ (Schlüter 2012).<sup>744</sup> Иако институционални интерес за средњовековну подлогу Манове имагинације врхуни 2012. године, тематски разноврсни прилози у ТМ Јб поново гравитирају око Манових позних романа *Доктор Фаустус* и *Изабраник*. Истраживачи су се бавили средњовековном историјом Манових топоса попут Либекса (Hammel-Kiesow 2012), употребом средњовековног мотива *плеса смрти* (Wißkirchen 2012), хагиографским (Baier 2012) и историјским аспектима (Wimmer 2012), модерношћу (Hamacher 2012) или хероинама средњег века (Bennewitz 2012), па чак и средњовековном фактуром сценарија за филм *Тристан и Изолда* (Mertens 2012), али се обрађивани корпус романа није мењао. Индикативно је и у складу са главним током рецепције овог романа што ниједан од прилога у зборнику није посвећен *Чаробном брегу*.

Средњовековна симболика *Чаробног брега* дуго је чекала на своје, нажалост малобројне, тумаче. Њих је, штавише, мање међу стручњацима за Манов опус, него међу медијевистима. Име и презиме сестре Адријатике фон Милендонк у давошком санаторијуму, које Касторпу звучи „баш као нешто средњовековно“ (ЧБ I, 96),<sup>745</sup> привукло је Шпрехерову пажњу тек као занимљив ономастички допринос митској и херметичкој подлози ове Манове јунакиње (Sprecher 2002: 46). Шпрехер сугерише да је презиме могло бити преузето из Ајкенове (Eicken) књиге *Историја и систем средњовековног погледа на свет (Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung)*, којом се Ман, како је познато, користио при писању *Чаробног брега* (Sprecher 2002: 47). Са средњовековним презименом главне медицинске сестре у Бергхофу лако се да повезати симболика санаторијума као дантеовског чистилица о којој исте године говори Пиц (Pütz 2002: 199–212).

---

<sup>744</sup> У оригиналу: „Thomas Mann und das Mittelalter“.

<sup>745</sup> У оригиналу: „Geradezu mittelalterlich mutet es an.“ (GKFA 5.1, 96)

Штавише, централни мотив *Чаробног брега* неку је годину касније у два наврата експлицитно доведен у везу са средњовековним мотивом смрти пред којом су сви једнаки. Средњовековни мотив плеса смрти не само што доминира петом главом *Чаробног брега*, већ чини композициони оквир романа (Ottmer 2005: 39) који завршава уочи Првог светског рата, тог првог „огромног плеса смрти XX века“ (Ottmer 2005: 53).<sup>746</sup> Мото *emento mori* испуњава још једну важну функцију, будући да освешћује главног јунака Ханса Касторпа о смислу живота и тиме суштински опредељује ток Мановог романа (Kozłowska 2005: 513).

Оваква мозаичка слика средњовековног подтекста Мановог романа, међутим, подложна је субјективним реконструкцијама, како упозорава чак и студија која је можда и најрепрезентативнији пример „борбе за средњовековље“ Мановог *Чаробног брега*.<sup>747</sup> Чувени медијевиста Албрехта Класен (Albrecht Classen) у „темељној структури“ (Classen 2003: 33)<sup>748</sup> Мановог „образовног романа“ открива велики идеолошки сукоб средњег века и ренесансе, тј. нововековног хуманизма. Средњи век и нови век прерастају посредством Нафтиних и Сетембринијевих дискусија – тојест битки за „душу“ главног јунака Ханса Касторпа – у ознаке за два фундаментална погледа на свет у Мановом роману.<sup>749</sup> Средњовековљу је на овај начин додељено ако не повлашћено, онда барем најконтроверзније место у структури и крајњим семантичким исходима *Чаробног брега*.

Класен с разлогом тврди како средњовековни подтекст романа не подразумева само фигуру Мановог језуите, који у телесном каштиговању и терору види тријумф хришћанског духа (ЧБ II, 85–88, 161; GKFA 5.1, 604–607, 684). Ако Нафта препоручује Хансу Касторпу тринаестовековни спис *De contemptu mundi*,

---

<sup>746</sup> У оригиналу: „dem ersten großen Totentanz des 20. Jahrhunderts“. На самом крају романа Томас Ман назива Први светски рат „врзиним колом“ (ЧБ II, 555) и „светском свечаношћу у част смрти“ (ЧБ II, 555), што Отмер с правом доводи у везу са средњовековним плесом смрти (Ottmer 2005: 53). У оригиналу: „das arge Tanzvergnügen“ и „Weltfest des Todes“ (GKFA 5.1, 1085).

<sup>747</sup> Пун назив Класенове студије гласи: „Борба за средњовековље у Мановом *Чаробном брегу*: људска беда под унакрсном паљбом духовноисторијских кретања“. У оригиналу: „Der Kampf um das Mittelalter im Werk Thomas Manns: Der Zauberberg: Die menschliche Misere im Kreuzfeuer geistesgeschichtlicher Strömungen“.

<sup>748</sup> У оригиналу: „Die Grundstruktur des Bildungsromans“.

<sup>749</sup> Чим је ступио на позорницу *Чаробног брега*, Нафта формулише своје опредељење за „класични средњи век“ (ЧБ II, 50), коме се декларисани „хуманиста“ (ЧБ I, 94) Сетембрини снажно супротставља током читавог романа. У извору: „klassisches Mittelalter“ (GKFA 5.1, 566); „ich [Settembrini] bin Humanist“ (GKFA 5.1, 93). Упоредити: Classen 2003: 36.

*sive de miseria conditionis humanæ libri III* папе Инокентија (Classen 2003: 38), став модерне медицине, оличен у Беренсовој дискусији о телу, Класена подсећа на тринаестовековну алегорију Госпе света („Frau Welt“) која спреда показује заводљиву лепоту коже, док је њено наличје сачињено од смрти и распадања (Classen 2003: 34). Касторпов однос према смрти пун је свештеничког пијетета, а платонска љубав према госпођи Шоши, коју Сетембрини пореди са Дантеовом Беатричком, призива средњовековни концепт дворске љубави (Classen 2003: 35–36). Манов хуманиста је иначе склон средњовековној лектири, те у неку руку преузима улогу Дантеовог Вергилија, који води младог јунака „круговима“ Бергхофа (Classen 2003: 40). Класенови закључци лако би могли обухватити и трећег Касторповог учитеља, Менера Пеперкорна, који са својом свитом и владарским ставом према животу, у основи заузима позицију краља у феудалном друштву.<sup>750</sup> У давошком санаторијуму, Сетембринијевим речима, очигледно, „има (...) доста чега што је ‘као средњовековно‘“ (ЧБ I, 96),<sup>751</sup> али је питање могу ли Манове алузије задовољити критеријуме филолога.

Иако полази од тезе да је „читава палета (...) средњовековних текстова и идеја утицала на писца“ *Чаробног брега* (Classen 2003: 32),<sup>752</sup> Класен је у низу примера приморан да критикује извесну површност и стереотипност слике средњег века у Мановом роману. Класен би, међутим, морао уважити специфичност модернистичког „изневеравања“ традиције и разлику између става писца и става јунака. Манове непрецизне алузије не морају бити доказ недовољне обавештености писца, колико покушај да се пародирају ограничења индивидуалних погледа на свет или сама могућност непатвореног контакта са прошлошћу. Раскол између недовољне филолошке утемељености Манових

<sup>750</sup> Свита овога „краља кафе“ (ЧБ II, 303) састоји се од патуљасте конобарице из дворане за ручавање (ЧБ II, 307–309; GKFA 5.1, 833–834), „робињице“ госпође Шоша (ЧБ II, 350), „дворског саветника“ Беренса (ЧБ II, 401) и „витеза једне далеке покладне ноћи“ (ЧБ II, 350) Ханса Касторпа, који се претвара у „незадовољн[ог] „подани[ка]“ (ЧБ II, 418) убрзо после краљеве „абдикације“ (ЧБ II, 417) и смрти, велике теме Малоријеве витешке романсе *Смрт краља Артура*. Приповедач без престанка инсистира на Пеперкорновом „краљевско[м]“ („königlich“) држању (ЧБ II, 307, итд.; GKFA 5.1, 833, etc.). У оригиналу Пеперкорн је „Kaffekönig“ (GKFA 5.1, 829), Шоша је „die Hörige Peeperkorns“ (GKFA 5.1, 878), а Беренсово име „Hofrat Behrens“ (GKFA 5.1, 929) може се узети као титула. Касторп је „Ritter einer fernen Faschingsnacht“ (GKFA 5.1, 879) и потом „mißvergnügter Staatsbürger“ (GKFA 5.1, 948). Шоша за Пеперкорнову смрт каже: „C’est une abdication“ (GKFA 5.1, 947).

<sup>751</sup> У оригиналу: „[hier] gibt es manches, was ‘mittelalterlich anmutet‘“ (GKFA 5.1, 96).

<sup>752</sup> У оригиналу: „eine ganze Palette von weiteren mittelalterlichen Texten und Ideen Einfluß auf den Schriftsteller ausgeübt hat“.

средњовековних алузија и значаја средњег века за структуру романа заправо остаје неразрешен у Класеновом тексту и, штавише, резултује својеврсним колебањем у аргументацији. Класен закључује студију о *Чаробном брегу* тврдњом да се, „иако овај роман не можемо користити за истраживање средњег века, будући да су алузије и референце на средњовековно мишљење, текстове, песнике, теологе и филозофе ипак сувише маргиналне“, „упркос томе може констатовати да интелектуална дијалектика средњег века и ренесансе (...) чини суштинску одлику овог ремек-дела“ (Classen 2003: 44 – курзив је наш).<sup>753</sup>

Колебања у Класеновом закључку заправо упућују на опште методолошке потешкоће око одређивања значаја средњег века за Манов опус, а поготово за роман *Чаробни брег*. Класенов суд о *Чаробном брегу* може се ревидирати у светлу радова последњих година, али те ревизије не погађају основни Класенов закључак.<sup>754</sup> Средњи век очигледно заузима важно место међу биографским, књижевноисторијским и књижевним околностима настанка Мановог романа. Материја средњовековних романи писцу је била најдража током школовања и остала живо присутна у његовој свести у годинама писања *Чаробног брега*. Однос према средњовековљу одредио је дух времена и епохе током којих је Ман писао своје ремек-дело, те обликовао композицију, тематско-мотивске комплексе и идеолошке опозиције Мановог романа. Најзад, средњи век је, као трајна дилема, прерастао у једну од обједињујућих црта читавог Мановог опуса и вратио се, посредством Немеровљевог есеја, на велика врата у пишчеву аутопоетику. С друге стране, неодређене алузије на средњи век у *Чаробном брегу* као да нису поникле из овог богатог контекста, на шта указује њихова недовољна заступљеност у стваралачкој историји романа. Маново средњовековље опире се традиционалном филолошком истраживању, које се руководи максимом: што је једна појава важнија, то више непосредних потврда за њу мора бити.

---

<sup>753</sup> У оригиналу: „Damit können wir zwar diesen Roman für die Erforschung des Medievalism nicht in Anspruch nehmen, weil die Anspielungen und Hinweise auf mittelalterliche Gedanken, Texte, Dichter, Theologen und Philosophen doch zu geringfügig sind. Trotzdem läßt sich abschließend konstatieren, daß die intellektuelle Dialektik zwischen dem Mittelalter und der Renaissance (...) einen wesentlichen Grundzug dieses Meisterwerks bestimmt“.

<sup>754</sup> Формбаум даје систематско и опсежно поређење Дантеове *Комедије* и Мановог *Чаробног брега* (Vormbaum 2011: 206–269), док Шлитер, попут Класена, задржава критичку дистанцу према слици средњег века у Мановом роману и подвлачи латентну опасност вајмарске идеологије идентификовања са прошлошћу (Schlüter 2011: 341–353). У темату ТМ Јб посвећеном средњем веку, како смо већ поменули, нема индивидуалних студија о *Чаробном брегу*.

Утисак како се, са порастом интереса за средњи век у Мановом *Чаробном брегу*, све више приближавамо проблему витештва зато може да превари. Паралела са средњовековном витешком романсом требало би да је, са обновом медијевистичких тема, све очигледнија, али се данас види све осим централне интерпретације Мановог романа. У неку руку, што смо ближе витешкој интерпретацији Мановог *Чаробног брега*, то смо даље од ње. Разлог што још увек немамо целовиту интерпретацију проблематике витештва у Мановом роману не може, дакле, бити искључиво везан за занемаривање средњовековног подтекста *Чаробног брега*. У извесној мери за то је крива стварна оскудност витешке симболике у Мановом чувеном роману. У роману који броји готово хиљаду страница можемо без муке избројати речи које директно упућују на витешки свет.<sup>755</sup> Статистике ове врсте, наравно, могу да заведу на погрешан траг, па треба имати у виду начелну неупоредивост Касторпове свакодневице и, не мање важно, свакодневице у којој живимо и стварамо, са витешким авантурама и подвизима. С друге стране, ни у једном од материјала непосредно повезаних са писањем *Чаробног брега* нема трагова средњовековног витештва. Нема дневника читања током рада на *Чаробном брегу* који би упућивали на витешке романсе, оне се практично не помињу ни у писмима, есејима или бележницама из тог периода (GKFA 22; GKFA 23.1; GKFA 23.2; GW XIII: 923–1070; Тб, 1918–1921; Nb I–II). Чак су и Манове свеске са студија, по свему судећи, биле недоступне писцу у периоду писања романа. Разлог за ово одсуство не може бити Манова необавештеност. Витешка романса била је саставни део Мановог „оперативног знања“ и успомена, а Ману је у личној библиотеци на располагању стајала неколицина одраније познатих ресурса којима се могао помоћи у њеном бољем разумевању, те у том смислу можемо разумети пишчеву изјаву да није био сасвим несвестан значаја витешке романсе у периоду писања *Чаробног брега*. Пре би се могло казати да овом жанру једноставно није била додељена значајнија улога у концепцији *Чаробног брега*. Како онда разумети Манову фасцинацију „витешким“ тумачењем *Чаробног брега* с краја тридесетих година?

---

<sup>755</sup> Њих је, штавише, тачно двадесет и девет, како се може видети из Булхофовог индекса речи у *Чаробном брегу* (Vulhof 1976: 411). Овим бројем обухваћен је појам „Ritter“ и речи које исти појам садрже у својој основи.

Немачког писца витештво је само накнадно могло привући као метафора за поезију, а усуђујемо се додати, и онтологију *Чаробног брега*. У томе не треба видети слабост, већ само специфичност овога поређења у контексту Мановог романа. Речима из пишевог предговора, „можда је опште правило да се епске творевине које описују одређени период живота појављују када се исти ближи своме крају“ (Mann 1999: 721).<sup>756</sup> Пишући о ишчезавању старинских санаторијума из послератне свакодневице, Ман је, не знајући, описао један од основних закона сопственог књижевног рада. Витештво је у *Чаробном брегу* било тек наговештена, а донекле и пропуштена шанса, неостварен књижевни сусрет типичан за врхунска дела модернистичке литературе. Ман је тек у позном роману *Изабраник* написао директну пародију средњовековне витешке романсе. Модернистичка епоха већ се, Мановим речима, „ближила своме крају“ када је немачки писац у пуној мери постао свестан њеног скривеног покретача.

Потенцијални значај сусрета витештва и модерности у *Чаробном брегу* стога се може бранити упркос оскудности материјалних трагова. Витешка романса за нас је, као и за самог писца, више имагинативни оквир, метафора или сведок једне несвесне потребе, него стваран подтекст самог романа. Маргиналне референце на витештво из Мановог романа могу се описати књижевно-критичким језиком применимо ли филологију на квалитет уместо на квантитет поређења, на реконструкцију пропуштених сусрета уместо на изучавање утицаја, на потенцијални смисао уместо на позитивно знање. Фрагменти Мановог сусрета са витештвом водиће нас до скривеног и тек наслућеног извора у критици одавно препознатих прототипова *Чаробног брега*. Тиме ће се отворити питање односа интерпретације витештва са тумачењима *Чаробног брега* као вагнеровског романа, романа бајке, образовног романа, филозофског романа и временског романа. У закључном одељку показаћемо привилегован положај витешког идеала у заснивању Мановог погледа на битак, а место Шопенхауерове или Ничеове филозофије у интерпретацији *Чаробног брега* заузеће мисао Мартина Хајдегера.

Иако је протагонисту *Чаробног брега* Ман накнадно именовао витезом Светог грала, директне алузије на витештво Ханса Касторпа у роману су скромне

---

<sup>756</sup> У оригиналу: „Perhaps it is a general rule that epics descriptive of some particular phase of life tend to appear as it nears its end.“

и, барем на први поглед, проистичу из галантног буржоаског васпитања младога јунака. Највећи део референци ове врсте посвећен је Касторповим „кавалерским скрупулама“ (ЧБ I, 317)<sup>757</sup> у опохођењу са одабраницама лепшега пола попут госпође Шоша или младе болеснице Карен Карстет. Права природа Касторповог „кавалерства“ (ЧБ I, 317)<sup>758</sup> долази, међутим, до посебног (и посебно ироничног) изражаја у „пецкању“ младих рођака, у глави самој по себи посвећеној средњовековном мотиву *мртвачког кола*. Ханс Касторп и Јоахим Цимсен, два – према мишљењу госпође Штер – „тако фина кавалера“ (ЧБ I, 466),<sup>759</sup> оформила су необичан љубавни троугао са сиротом Карен. Госпођа Штер је ипак наслутила – те упркос својој заједљивости открила можда и основни приповедни интерес у карактеризацији Мановог протагонисте – да је у том послу „главни и прави витез Ханс Касторп, док млади Цимсен само асистира“ (ЧБ I, 466).<sup>760</sup>

Следи Касторпов и Шошин куртоазни сусрет у поглављу *Валпургина ноћ* (*Walpurgisnacht*) и разговор на француском, привилегованом језику средњовековне витешке романсе. Иако алузије на Гетеовог *Фауста* у неку руку засењују начелна поређења ове врсте, не треба заборавити да се неких три стотине страница касније, по Шошином повратку у Касторпов свет, „покладне авантуре“ (ЧБ II, 311)<sup>761</sup> несуђених љубавника карактеришу у духу средњовековне романсе:

Са своје стране, ту је била и Клавдија Шоша, болесница и путница љупка и мека хода, те Пеперкорнова робиница, и то робиница из убеђења, иако помало узнемирена и у себи јетка што витеза једне далеке покладне ноћи види у тако присним односима са њеним господаром. (ЧБ II, 350)<sup>762</sup>

---

<sup>757</sup> У преводу се губи оригинални витешки смисао Касторпових „*Ritterliche Bedenken*“ (GKFA 5.1, 325 – курзив је наш).

<sup>758</sup> У оригиналу се користи појам „*Ritterlichkeit*“ (GKFA 5.1, 325).

<sup>759</sup> Превод ни у овом случају није довољно прецизан. У оригиналу се поново алудира на витезове: „*zwei so flotten Rittern*“ (GKFA 5.1, 483 – курзив је наш).

<sup>760</sup> У оригиналу: „*Denn sie verstand (...), daß hier der wahre und eigentliche Ritter Hans Castorp sei, während der junge Ziemßen bloß assistierte*“ (GKFA 5.1, 483).

<sup>761</sup> У оригиналу: „*Faschingsabenteuer*“ (GKFA 5.1, 836).

<sup>762</sup> У оригиналу: „*Da war Clawdia Chauchat ihrerseits, die anmutig weich schreitende Kranke und Reisende, die Hörige Peeperkorns, und zwar gewiß aus Überzeugung, gleichwohl aber immer etwas beunruhigt und innerlich spitzig, den Ritter einer fernen Faschingsnacht auf so gutem Fuße mit ihrem Gebieter zu sehen.*“ (GKFA 5.1, 878)



Ханс Касторп у Шошиним очима постаје „витез једне далеке покладне ноћи“ и „кавалер из беле недеље“ (ЧБ II, 352).<sup>763</sup> О „уздржљивом витешком понашању“ (ЧБ II, 311)<sup>764</sup> Мановог протагонисте према госпођи Шоша сведочи и неостварени, пародирани Касторпов дуел са њеним новим „господаром“. Будући да је млада „робињница“ Менера Пеперкорна отишла у село „сама и без пратње“ (ЧБ II, 386), Пеперкорн на свој вечито недоречен начин пита Ханса Касторпа зашто по урођеном „витешком нагону“ (ЧБ II, 387)<sup>765</sup> није исправио тај пропуст. Касторп отмено уступа место другом удварачу јер је Пеперкорн болестан, а „кавалерски прописи се у овом случају заборављају“ (ЧБ II, 387).<sup>766</sup> Као исход овог смешног надметања двају мушкараца у услужности, Касторп не жели да своје „кавалерске услуге“ (ЧБ II, 387)<sup>767</sup> намеће Шоши.

Ман је без сумње рачунао са елементима *дворске љубави* у карактеризацији односа између пацијената давошког санаторијума, али би се од њих тешко дала изградити целовита *херменеутика* витештва. Примери витешког опхођења према гошћама на брегу могли би се – вешто одабрани и „аранжирани“ – повезати у кохерентну целину, али се та целина „утапа“ у обиљу често тривијалних детаља и алузија. То, додуше, не мора бити особеност витешког подтекста *Чаробног брега*. Интерпретатори Манових алузија склони су да интерес сопственог тумачења ставе испред сложености самог корпуса. Енергичност тумача често прикрива страх пред могућношћу да се „истина“ тумачења не може оправдати примерима „из“ самога дела, него је контингентна и у извесном смислу долази „споља“. Утолико неизвесније може деловати покушај да се тумачењу дворске природе љубави у Мановом роману легитимитет прибави *филолошком* анализом околности настанка романа.

Први сачувани обриси тематско-мотивског комплекса *Чаробног брега* налазе се у шаљивој песми коју је Томас Ман седам година после дипломирања руком унео у своје бележнице (Nb I, 214–216). У песми је реч о Мановом боравку

---

<sup>763</sup> У оригиналу: „Faschingritter“ (GKFA 5.1, 879).

<sup>764</sup> У оригиналу: „Ritterlichkeit“ (GKFA 5.1, 836).

<sup>765</sup> Пеперкорн пита: „Треба ли приписати утицају (...) педагошких принципа сињора Сетембринија, што нисте по витешком нагону“? (ЧБ II, 387) У оригиналу: „Soll ich es dem Einfluß der – wie sagten Sie – der pädagogischen Prinzipien Signor Settembrinis zuschreiben, daß Sie dem ritterlichen Antriebe?“ (GKFA 5.1, 915)

<sup>766</sup> У оригиналу: „Die Vorschriften den Ritterlichkeit treten dagegen zurück.“ (GKFA 5.1, 915)

<sup>767</sup> У оригиналу: „Ritterdienste“ (GKFA 5.1, 915).

са братом Хајнрихом у бањи Митербад (Miterbad) у периоду од јула до августа 1901. године. Њен хуморни ефекат заснива се на поређењу тривијалних околности боравка у бањи са позном средњовековном легендом о витезу Танхојзеру (Tannhäuser). Пет недеља одмора браће Ман, којима је растанак од обилних obroka у лечилишту посебно тешко пао, пародијски се доводи у везу са *седмогодишњим* Танхојзеровим робовањем чаролијама љубави на Венерином брегу. Није тешко уочити сличности између легендарних мотива из Манове младалачке песме и седмогодишњег Касторповог боравка у санаторијуму на „чаробном брегу“. Трагови легенде о витезу Танхојзеру не припадају само стваралачкој историји романа. Они су очувани у структури и заплету *Чаробног брега*.<sup>768</sup>

Причу о Танхојзеру Ман је могао преузети из популарног зборника немачких народних умотворина *Des knaben Wunderhorn* (1805), Тикове приповетке „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ (1799), Хајнеове песме „Der Tannhäuser: eine Legende“ (1836), Андерсенове бајке „Die Nachtmütze des Hagestolzen“ (1858) или Вагнерове опере *Tannhäuser* из 1845. године (Langer 2009: 299–300). Приповетка Јозефа фон Ајхендорфа (Joseph von Eichendorff) *Das Marmobild* (1818) – у којој се Ман, по свему судећи, сусрео са синтагмом „чаробни брег“ – враћа се на Тикову обраду легенде (Langer 2009: 300). У новије време предложени су алтернативни Манови извори попут популарне приче *Barbarossa* нобеловца Паула Хајзеа (Paul Heyse), први пут штампане 1871. године (Weber 2010). Међу бројним варијантама легенде првенство је у критици ипак припало Вагнеровој опери. У овом су одабиру пресудили филолошки критеријуми. У поглављу „Страх расте. О једном и другом деди и о шетњи чамцем у сутону“ („Aufsteigende Angst. Von den beiden Großvätern und der Kahnfahrt im Zwielficht“) Сетембрини се прикључује друштву за Касторповим столом с питањем сме ли се „придружити овом отменом

---

<sup>768</sup> Под *каменим* „сурим небом“ (ЧБ I, 13) до кога се Касторп, попут Танхојзера, на почетку романа успиње, не виде се шуме и не чује певање птица (Tebben 2011: 69). Окружење санаторијума Бергхоф тумачи су стога поредили са паралелним описима пећине и брега богиње Венере, на коме Танхојзер борави седам година. У слично дефинисан просторни и временски оквир, Ман смешта причу о фриволном животу пацијената Бергхофа (Tebben 2011: 69). Шошина појава за Касторпа поприма демонске, па чак и дијаболчке карактеристике, упоредиве са Венериним дејством на Танхојзера (Tebben 2011: 70). Из љубавне зачараности јунаке може пробудити само *олуја* – у Мановом случају олуја рата, у Танхојзеровом олуја сећања на праву љубав у завичају (Tebben 2011: 76–77). На крају романа Касторп пада на колена пред небом које „није више било пећински свод над брегом греха“ (ЧБ II, 549), у чему Вагет препознаје алузију на пећину богиње Венере (Vaget 1997: 125). На почетку романа Ман алудира на „steingrauen Himmel“ (GKFA 5.1, 13), а на завршетку на „Himmel (...) der (...) nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war“ (GKFA 5.1, 1079).

кругу?“ (ЧБ I, 223)<sup>769</sup> Куртоазна Сетембринијева реченица заправо представља директан цитат из химне *Blick' ich umher in diesem edlen Kreise*, коју Волфрам у Вагнеровој опери пева небеској љубави (Vaget 1997: 125).<sup>770</sup> Концептуалне сличности између Вагнерове и Манове митопоетике и политике мита пружиле су додатну потпору тези о утицају Вагнерове опере на *Чаробни брег* (Tebben 2011: 77–78).

Занимљиво је, међутим, да средњовековни амбијент Вагнерове опере, па ни алузија на лик једног од најбољих средњовековних песника, Волфрама фон Ешенбаха, нису водили даље у истраживање Манових извора. Деветнаестовековне прераде легенде о витезу Танхојзеру сасвим су, у очима истраживача, помрачиле њен изворни контекст. Не намеравамо на овом месту да оспоравамо Вагнеров утицај на Мана, колико да још једном упутимо на дијалектику сазнања и интереса присутну у фаворизовању Вагнерове опере наспрам других извора легенде о Танхојзеру који су Ману били познати. Овај интерес није, наравно, материјалне врсте, него се односи на домет одабране методологије истраживања. Филологија утицаја могла је да евидентира све завијутке Манове лектире, да међу пишчевим младалачким белешкама – и то у пародији баналног боравка у бањи – препозна прве обресе зрелог ремек-дела, да пронађе документарну потврду својих теза у Мановој аутобиографији,<sup>771</sup> али није могла да увиди базичну књижевноисторијску чињеницу. *Чаробни брег* настао је из пародије легенде о једном средњовековном витезу, чији се писац још тада поистоветио са аутором средњовековних витешких романси.

Приређивачи Манових бележница приметили су како почетак Манове ране пародије парафразира прву строфу песме „Der Tannhäuser“ из збирке *Des Knaben Wunderhorn*, али им је промакла једнако упечатљива алузија са њеног завршетка. Ироничним стицајем околности, објашњење последњих стихова Манове пародије налазимо у монографији Петера Вапневског (Peter Warnewski) посвећеној ником

---

<sup>769</sup> У оригиналу: „um Zutritt in diesen edlen Kreis“ (GKFA 5.1, 229).

<sup>770</sup> Сетембрини у роману донекле игра улогу паралелну Волфрамовој, будући да одвраћа младића од путене и грешне љубави (Tebben 2011: 72).

<sup>771</sup> Ман је први пут упутуио на значај мотива Венериног брега (Hörselberg) за настанак *Чаробног брега* 1930. године у *Lebensabriß* (Ess III, 203; Langer 2009: 299).

другом до Рихарду Вагнеру.<sup>772</sup> У закључној строфи Ман се, у маниру старих песника, именом и презименом представља своје читаоцу: „Ich bin bennant Herr Thomas Mann/ Und weiß ein Theil von Sange.“ (Nb I, 216)<sup>773</sup> Пратећи траг ове архаичне стилизације, Вапневски у Мановој изјави открива парафразу стихова из чувене романсе *Парцифал* (*Parzival*) Волфрама фон Ешенбаха, у којима овај средњовековни песник говори о свом песничком умећу: „ich bin Wolfram von Eschenbach/ unt kan ein teil mit sange“ (Wapnewski 1983: 25).<sup>774</sup> Вапневски је Мана описао као потомка грађанске културе XIX века и није у Мановој идентификацији са аутором средњовековних романа о Гралу видео више од пишчеве успомене на студије (Wapnewski 1983: 27). Мука је у томе што ова успомена сама по себи није нимало безначајна. Вапневски, додуше, није могао знати да се Ман са наведеним Волфрамовим стиховима упознао још на предавањима професора Херца и забележио их у свесци заједно са преводом на савремени немачки језик: „Ich bin Wolfram v. Eschenbach und kann ein Teil mit Sange’ (und verstehe mich ein wenig auf Gesang)“ (Collegheft, 137).<sup>775</sup> Фокус монографије о Вагнеру лежао је на другој страни и Вапневски није узео у обзир значај Волфрамових стихова за интерпретацију Мановог *Чаробног брега*. Упркос томе што су приређивачи Манових свезака из 1894. године пропратили Волфрамове (и Манове) стихове адекватним коментаром и повезали их са пародијом из пишчеве бележнице, критика до данас није увидела њихову необичност.

Први забележени извор *Чаробног брега* завршава стихом из најпознатије средњовековне романсе о Светом гралу, а последњи пишчев коментар на свој

<sup>772</sup> Упоредити поглавље „Mittler des Mittelalters: ein Essay in einundzwanzig Abschnitten über Hans Sachs, Richard Wagner, Thomas Mann und den ‘Tristan’“ („Посредници средњовековља: есеј у двадесет и једној тези о Хансу Заксу, Рихарду Вагнеру, Томасу Ману и ‘Тристану’“) о преображајима средњовековног наслеђа, а нарочито мита о Тристану у XIX и XX веку (Wapnewski 1983: 23–74).

<sup>773</sup> У преводу: „Зовем се госпар Томас Ман/ И знам понешто о певању“. Савремена немачка реч за господина – „Herr“ – у средњем веку користила се да значи племиће и витезове. Ман, како ћемо видети, вероватно алудира на старонемачко значење или се барем поиграва двосмисленошћу појма „Herr“. Из тог разлога одлучили смо се за архаичну титулу „госпара“ у нашем преводу.

<sup>774</sup> У преводу: „ја сам Волфрам фон Ешенбах/ и могу понешто с певањем“.

<sup>775</sup> У преводу: „Ја сам Волфрам фон Ешенбах/ И могу понешто с певањем’ (и разумем се помало у певање)“. Ман је у својој библиотеци имао издање Волфрамовог пева у Панијеровом преводу (Karl Pannier) на савремени немачки језик, из 1897. године. У Панијеровом преводу, наведени стихови налазе се у одељку 114, бр. 1665–1666 и гласе: „Ich bin Wolfram von Eschenbach,/ Versteh’ ein wenig vom Gesange“ (Wolfram 1897: 143), то јест: „Ја сам Волфрам фон Ешенбах,/ И разумем помало певање“.

роман проглашава главног јунака трагаоцем за Светим гралом. Све то није било довољно да подстакне систематско истраживање филолошких веза са писцем романсе о Парсифалу. По свему судећи, Вагнерова „музичка драма“ *Парсифал* овај пут није била посредник Манових сазнања о средњем веку. За разлику од Вагнера, Волфрам фон Ешенбах је поименце поменут у *Чаробном брегу*. Волфрам је у роману, штавише, проглашен најбољим немачким средњовековним песником. Најзанимљивија тачка Нафтине и Сетембринијеве дебате тиче се, по Класену, расправе о неписмености аутора средњовековних романи о Гралу. У парадоксалном супротстављању „аристократско-народног ниподаштавања писмености“ (ЧБ II, 260)<sup>776</sup> свештеничком позиву, Нафта се пита „да ли се господин Сетембрини сећа да је највећи песник средњег века, Волфрам фон Ешенбах, био неписмен?“ (ЧБ II, 260)<sup>777</sup> Класен с правом истиче како читава Нафтина „теза о образовном систему у средњем веку (...) сасвим противречи чињеницама“ (Classen 2003: 41).<sup>778</sup> Нафтин отпор тековинама хуманизма и просвећености нашао је упориште у *миту* о неписменом генију који је заправо створио сам Волфрам фон Ешенбах (Bumke 1991: 7–10). Волфрамови аутопоетички искази на ову тему уметнути су у такозвану „Волфрамову одбрану“ („Selbstverteidigung“) између другог и трећег певања *Парсифала* (одељак 114, ст. 5–одељак 116, ст. 4), у непосредној близини стихова у којима аутор открива свој идентитет читаоцу.<sup>779</sup> Чињеница да стих којим је 1901. године отпочело писање *Чаробног брега* и стих који се нашао у подтексту Нафтине дискусије у самом роману, долазе готово са исте странице Волфрамовог спева – довољно је интригантна и без Мановог накнадног истицања фигуре Парсифала у тумачењу *Чаробног брега*.

<sup>776</sup> У оригиналу: „adlig-volkstümliche Verachtung der literarischen Künste“ (GKFA 5.1, 787).

<sup>777</sup> У оригиналу: „Ob Herr Settembrini sich erinnere, daß der größte Dichter des Mittelalters, Wolfram von Eschenbach, Analphabet gewesen sei?“ (GKFA 5.1, 787)

<sup>778</sup> У оригиналу: „Die gesamte These über das Bildungswesen im Mittelalter erscheint (...) faktisch ganz falsch“.

<sup>779</sup> У Панијеровом преводу Волфрамова „белешка“ није одвојена посебним поднасловом (Wolfram 1897: 143–145). Волфрамови стихови о сопственој неписмености у старонемачком оригиналу гласе: „ichne kan deheinen buochstap. dá nement genuoge ir urhap: disiu âventiure vert âne der buoche stiure.“ (Bumke 1991: 7) Упоредити одељак 115, ст. 1711–1714 у Панијеровом издању: „Unkundig ist mir ganz das Lesen./ Wie kundig andere das gewesen./ Wer kennen möchte mein Gedicht./ Der liest es aus den Büchern nicht.“ (Wolfram 1897: 145) У прозном преводу значење Волфрамових стихова могло би се пренети на следећи начин: „Не умем да читам као други. Мој спев се не може разумети помоћу књига.“ (прев. Б. В.)

Коинциденције ове врсте могу нас навести на помисао да је Ман током писања *Чаробног брега* консултовао Волфрамов спев барем у извесној мери. Таква могућност бацила би ново светло на пишчеве исказе из четрдесетих година. Двосмислена реакција над Немеровљевим открићем могла би се објаснити околностима књижевног живота у егзилу – могућом пишчевом намером да ода посебно признање једном америчком истраживачу. Могло би се посумњати и у недостатак материјалних трагова везе између *Чаробног брега* и Волфрамовог *Парсифала*, будући да је значајан део Манових дневника и бележница заувек изгубљен. Сама чињеница да Ман никада није спецификовао време када је затурио свеске са студија, него само време када их је поново пронашао, може довести у питање потпуност филолошких налаза по питању извора *Чаробног брега*. Првих пет и по глава аотираног превода *Парсифала* на савремени немачки језик у Мановој библиотеци подвучено је пишчевом руком, према Вислинговом мишљењу, током рада на роману *Изабраник* (Wysling 1996: 322). Чак и да прихватимо поузданост Вислингове хронологије, то би значило да се Ман вратио делу Волфрамовог спева који му је био познат још од студентских дана. Иако имамо довољно разлога да разматрамо могућност директног Волфрамовог утицаја на *Чаробни брег*, поставља се питање његовог обима и далекосежности. У прихватању мита о Волфрамовој неписмености Ман се могао повести за ставовима из науке о књижевности оног времена, а висока оцена квалитета Волфрамовог опуса још увек не значи структурну подударност Мановог романа и Ешенбаховог спева.<sup>780</sup>

---

<sup>780</sup> Упутно је на овом месту цитирати Нафтин монолог у целини: „Да ли се господин Сетембрини сећа да је највећи песник средњег века, Волфрам фон Ешенбах, био неписмен? У то време сматрало се у Немачкој за срамоту да се шаље у школу дечак који не мисли да буде свештеник, и ово аристократско-народно ниподаштавање писмености остало је заувек битно обележје отмености. Књижевник, тај прави син хуманизма и буржоазије, зна без сумње читати и писати, што племић, ратник и народ не знају или слабо знају – али он даље под милим богом ништа не зна и не разуме, него је остао заувек онај ветропир који се заноси латинштином и који уме само добро да говори, а живот препушта ваљаним људима (ЧБ II, 260).“ Нафтине речи о образовном систему у средњовековној Немачкој у великој мери подударају се са одељком о Волфраму из Шерерове *Историје немачке књижевности*: „Волфрам је без сумње био највећи песник немачког средњег века“ (Scherer 1883: 170). И даље: „Волфрам фон Ешенбах је последњи велики песник светске књижевности који није поседовао основно књижевно образовање (...) Уместо да чита и пише, Волфраму се морало читати, а сам је морао диктирати. Управо његова неписменост дала му је неупоредиву снагу, слободу и независност. У учењу читања увек пребива кротитељска сила, а средњовековни људи могли су, штавише, ову вештину примити само из руку духовника. Волфрам никада није прошао ту школу; он је, уколико се тако сме рећи, сачувао природну сировост мишљења у неисквареном облику.“ (Scherer 1883: 173–174)

Расправа о овим питањима се, на жалост, завршила пре него што је отпочела. Књижевна јавност била је суочена са бинарним и, испоставило се, унапред одлученим избором – или да занемари витештво услед аргумената „здрвога разума“ или да занемари „здрав разум“ у корист метафоре витештва. Здраворазумски приступ проблему је превагнуо, али до данас није успео да објасни парадоксалне Манове исказе из четрдесетих година о значају традиције витештва за *Чаробни брег*. Није довољно констатовати да писац није био упознат са изворима који су му све време били надамак руке и посредно утицали на настанак и смисао његовог дела. Витешка грађа може се организовати у алтернативан *систем* извора *Чаробног брега* и постати основ за целовиту интерпретацију Мановог романа.

Манова приповетка *Тристан* (GW VIII, 216–262; Man 1980a: 149–197), објављена 1903. године, само две године после песме о пишчевом летовању у Митербаду, и инспирисана истим догађајем (Meyers 2014: 40), од посебног је значаја за генезу *Чаробног брега*. Приповетка о декадентном животу пацијената у алпском санаторијуму даје слику Мановог романа у малом<sup>781</sup> и у исто време обнавља неке од дилема о „идеолошкој“ позадини тумачења *Чаробног брега*. Интертекстуалне везе са позном Ничеовом музичком критиком, те делима

---

Преносимо Нафтине речи у немачком оригиналу: „Ob Herr Settembrini sich erinnere, daß der größte Dichter des Mittelalters, Wolfram von Eschenbach, Analphabet gewesen sei? Damals habe es in Deutschland für schimpflich gegolten, einen Knaben, der nicht gerade Geistlicher habe werden wollen, zur Schule zu schicken, und diese adlig-volkstümliche Verachtung der literarischen Künste sei immer das Merkmal vornehmer Wesentlichkeit geblieben, – während der Literat, dieser rechte Sohn des Humanismus und der Bürgerlichkeit, allerdings lesen und schreiben könne, was der Adlige, der Krieger und das Volk nicht könnten oder nur schlecht könnten, – aber weiter könne und verstehe er in aller Welt auch gar nichts, sondern sei noch immer ein latinistischer Windbeutel, der die Rede verwalte und den rechtschaffenen Leuten das Leben überlasse“ (GKFA 5.1, 787). Одељак из Шерерове *Историје* у оригиналу гласи: „Wolfram war unbedingt der größte Dichter des deutschen Mittelalters. (...) Wolfram von Eschenbach ist der letzte große Dichter der Weltliteratur, der nicht die Anfangsgründe der litterarischen Bildung besaß. (...) Anstatt zu lesen und zu schreiben, mußte sich Wolfram vorlesen lassen und dictiren. Daß er keinen Buchstaben kannte, gab ihm eine Kraft, Freiheit, Unabhängigkeit ohne gleichen. Im Lesenlernen liegt stets eine zähmende Gewalt, und der mittelalterliche Mensch pflegte diese Kunst überdies nur aus geistlicher Hand zu empfangen. Wolfram ist nicht dadurch geknickt worden; er hat seine natürliche Wildheit, wenn man es so nennen darf, ungeschmälert behalten“ (Scherer 1883: 170–174). Ман је користио седмо издање Шерерове *Историје*, из 1894. године.

<sup>781</sup> Џефри Мејерс (Jeffrey Meyers) у неколико редова сажима основне сличности између приповетке и романа: „Оба луксузна санаторијума, у нестварном окружењу високих Алпа, посвећена су истим и једнако строгим методама лечења: обилним оброцима, периодима одмора, мерењу температуре, повременим излетима и атмосфери изнуђене веселости.“ (Meyers 2014: 40) Мејерс пореди и особље двају санаторијума, а софизме псеудо-уметника Шпинела доводи у везу са ликом Нафте из *Чаробног брега* (Meyers 2014: 40–41). У оригиналу: „Both luxurious sanatoriums, in the unreal setting of the high Alps, are dedicated to the same stern service of the cure: bountiful meals, rest periods, temperature taking, occasional expeditions and an atmosphere of forced cheerfulness.“

Габријеле Д'Анунција, Гримелсхаузена, Хофмана, Едгара Алана Поа или *Jugendstil*-а са почетка века (ТМ Нб, 558–559), нису могле да скрену с главног курса рецепцију приповетке чији је писац у тим годинама присуствовао готово сваком извођењу Вагнерове опере *Тристан и Изолда* (*Tristan und Isolde*) у Минхену (ТМ Нб, 557). Паралела између Мановог и Вагнеровог *Тристана* већ готово пола века побуђује систематско интересовање истраживача. Истраживање либрета и ефеката Вагнерове опере кулминирало је Јанговом монографијом о новели *Тристан* из 1975. године (Young 1975) и постало незаобилазно у потоњим тумачењима приповетке.<sup>782</sup> Наша критика не тиче се толико актуелности или егзактности тумачења *Тристана*, колико њихових последица по разумевање генезе романа *Чаробни брег*. Иако је приповеци *Тристан* признато повлашћено место у настанку *Чаробног брега*, пишчев однос према миту о Тристану и Изолди у наредним деценијама остао је у сенци Вагнеровог имена. Најбољи доказ за монополизовање Вагнеровог утицаја представља положај који је Мановом познијем извору за мит о Тристану из двадесетих година припао у критици.

Прича о настанку сценарија за неми филм *Тристан и Изолда* (*Tristan und Isolde*) глумца, режисера и продуцента Ролфа Рандолфа позната је уском кругу Манових проучавалаца. Немачка филмска индустрија са почетка века била је наклоњена темама из средњовековне историје и националне митологије и доживела својеврстан „бум средњовековља“ (Mertens 2012: 131). Вагнер је до тада постао део националног идентитета, те се Рандолф, и поред филмова Мориса Мариода (Maurice Mariouds) и Фрица Ланга (Fritz Lang) на сличне теме, посветио екранизацији мита о Тристану и Изолди (Mertens 2012: 131). С друге стране, представници из света филма промовисали су медиј у повоју кроз сарадњу са

---

<sup>782</sup> Јанг рекапитулира неке од добро познатих аргумената у прилог тезе о Вагнеровом утицају на Манову новелу. Тако се санаторијум Ајнфрид (Einfried), у коме се радња одвија, често доводи у везу са Вагнеровом резиденцијом у Бајројту (Bayreuth), коју је немачки композитор именовао Ванфрид (Wahnfried) (Young 1975: 21–23). Сам заплет приповетке, са љубавним троуглом између Шпинела, те господина и госпође Клетерјан у своје средишту, кореспондира са заплетом Вагнерове опере (Young 1975: 25). Вагнерова музика пресудно обликује Манов наратив. У осмом поглављу приповетке главна јунакиња, госпођа Габријела Клетерјан, на клавиру изводи делове опере *Тристан и Изолда* (GW VIII, 244–247; Man 1980a: 178–181) и, по свему судећи, умире од нездраве страсти коју Вагнерова музика у њој разбукује (Young 1975: 29). Јанг упућује на музичке квалитете Манове новеле, попут употребе вагнеровски схваћеног лајтмотива – вене на Габријелином лицу (Young 1975: 66), а у засебном поглављу покушава да структуру *Тристана* представи као музичку партитуру (Young 1975: 70–94). Секвенцама високо стилизованог описа наступа госпође Клетерјан у савременим тумачењима придружени су чак и одговарајући тактови из нотног записа Вагнерове опере (Scherliess 2011: 58–59).



признатим писцима. „Писац новеле *Тристан* и поглавља о Вагнеру у *Буденброковима*“ утолико је за продуцента филма о Тристану и Изолди био логичан избор (Mann 1964: 459).<sup>783</sup> Ман је експозе за сценарио, неку врсту сажетог приказа радње са назначеним упутствима за глумце, довршио у октобру 1923. године, а не треба занемарити ни Викторову улогу у прилагођавању Мановог предлошка потребама филмске уметности.<sup>784</sup> Комплетан сценарио браће Ман, нажалост, није сачуван и вероватно је пропао заједно са Рандолфовом продуцентском кућом. „Rolf-Randolf-Film-AG“ огласио је 1924. године банкрот, не успевши да се избори са великом економском кризом која је потресала Немачку. Тонски филм убрзо је потиснуо свога немог претходника, те Рандолфов филм по Мановом сценарију никада није угледао светло дана.

Разлози из којих се сам Томас Ман подухватио Рандолфовог пројекта подложни су разним интерпретацијама. Један од повода пружиле су финансијске прилике Манове породице која је, поред писца и његове супруге, бројала шесторо деце и три служавке. Рандолф је у доба поразне инфлације у Немачкој обећавао хонорар у доларима, што је из очигледних разлога могло мотивисати писца на сарадњу: курс долара је само у периоду од јануара до октобра 1923. скочио са 18 хиљада на 40 милијарди марака (Zander 2005: 39). Без обзира на резерве Виктора Мана, критика се углавном кретала у смеру прозаичне Цандерове опаске да се „оно што је Томаса Мана пре свега заинтересовало за филм, на послетку изјаловило“, наиме: „новац“ (Zander 2005: 41).<sup>785</sup> Други повод за израду сценарија могла је бити компетитивност са књижевним колегама, попут Хуга фон Хофманстала, Артура Шницлера (Arthur Schnitzler) или Герхарта Хауптмана који су већ учествовали у пројектима ове врсте (Zander 2005: 39). Трећи могућ разлог за Манов поступак налазимо у студији Волкера Мертенса под карактеристичним насловом „Вагнеровим очима? ‘Средњовековна’ дела Томаса Мана: филм *Тристан* и

---

<sup>783</sup> Виктор Ман подвлачи „Рандолфово виђење по коме је писац новеле *Тристан* и поглавља о Вагнеру у *Буденброковима* већ у овим композицијама доказао да једино њему припада тема о великом љубавнику“ (Mann 1964: 459). У оригиналу: „R.s [Randolfs] Auffassung, daß der Dichter der Novelle ‘Tristan’ und der Wagnerkapitel in den Buddenbrooks schon durch diese Gestaltungen bewiesen habe, daß ihm allein das Thema von den großen Liebenden zugehöre“.

<sup>784</sup> Цандеровим речима, Виктор Ман је у том погледу „обавио најважнији део посла“, док је Томас Ман „дао само своје име.“ (Zander 2005: 39) У оригиналу: „Der Bruder erledigte die Hauptarbeit, der Dichter gab nur seinen Namen.“

<sup>785</sup> У оригиналу: „Was Thomas Mann zuallererst an dem Film interessierte, wurde ihm zuletzt zum Verhängnis: das Geld“.

Изабраник“,<sup>786</sup> у оквиру годишњака „Томас Ман и средњи век“. Манов ентузијазам за Рандолфов пројекат аутор образлаже жељом немачког писца да „филмом (...) створи савремени еквивалент Вагнеровој музичкој драми“ (Mertens 2012: 133).<sup>787</sup> Мертенсов аргумент завређује подробнију анализу јер, према нашем мишљењу, открива прикривене механизме рецепције Мановог сценарија и опуса немачког писца у целини. На Мертенсовом примеру, настојаћемо да покажемо како је уздржан однос књижевне критике према Мановом експозеу тесно повезан са критичким односом према Мановом средњовековљу.

Сам писац је у неку руку и нехотице допринео овој замени теза. У отвореном писму редакцији *Frankfurter Zeitung* од 14. маја 1924. године Ман је изјавио како нацрт сценарија за филм *Тристан и Изолда* „нема додирних тачака са истоименом Вагнеровом музичком драмом“, већ, напротив, „представља сценску адаптацију витешког епа мајстора *Готфрида од Стразбура*“ (GW XIII, 18 – курзивирано у оригиналу).<sup>788</sup> Пажљиво Колбово поређење сижеа и фразеологије недовршеног сценарија са издањем *Тристана* у Мановој библиотеци не оставља сувише места сумњи у пишчеве намере (Kolb 1986). Ман је *Тристана* читао у преводу на савремени немачки језик, заправо својеврсној адаптацији Вилхелма Херца. Називи које Манов професор са студија даје Готфридовим певањима садрже већину јунака и у основи рекапитулирају радњу Мановог недовршеног сценарија (Gottfried 1877: 643–644). Причу о Тристану писац је, на истом трагу, закључио у духу Томасове варијанте легенде о последњим подухватима и смрти овог витеза.<sup>789</sup> Готфридов

---

<sup>786</sup> У оригиналу: „Mit Wagners Augen? Thomas Manns ‘mittelalterliche’ Werke: *Tristan*-Film und *Der Erwählte*“.

<sup>787</sup> У оригиналу: „Mit dem Film konnte Mann ein zeitgemäßes Äquivalent zum Musik-drama Wagners schaffen.“

<sup>788</sup> У оригиналу: „Über meinen Entwurf ist in erster Linie zu sagen, daß er sich keineswegs mit Richard Wagners gleichnamigem Musikdrama berührt. Er ist eine szenische Vorstellung des schönen Epos *Meister Gottfrieds von Straßburg*“.

<sup>789</sup> „Светли витез“ Тристан истиче се својим подвизима и углађеним опхођењем, те га краљ Марк (Marke) одређује за легитимног наследника круне. Љубоморни барони настоје да помрсе краљеве рачуне, те га наговарају на нову женидбу. Тристан, прерушен у минстрела, одлази у Ирску да за краља проси Изолду. Тристан и Изолда одлучују се једно за друго и пре него што конзумирају љубавни напиток на броду. На Марковом двору, љубавници се састају у тајности, али барони распирују сумњу у превареном краљу. Следи низ неуспешних Маркових покушаја да, уз помоћ кућепазитеља Марјода (Marjodo) и патуљка Мелота (Melot), раскринка љубавнике. После обмане на дрвету, Изолдине „двоструке заклетве“ и епизоде са оштрицом мача у пећини, Тристан и Изолда су најзад ухваћени на делу и витез бежи у свет. После бројних авантура, Тристан завршава на двору принцезе Изолде од Белих Руку (*Isolde Weißhand*). Сличност имена буди у витезу амбивалентна осећања. После неконзумираног брака са Изолдом од Белих Руку, Тристан бежи у рат. Смртно рањен, Тристан шаље Кедина (*Kaëdin*), жениног брата и оданог пријатеља, по своју љубав из

спев се, упркос томе, попут Волфрамовог, углавном сврстава међу изворе за Манов позни роман *Изабраник* (Wysling 1996: 321–324).

Велика прилика да се у Мановим изворима из првих деценија двадесетог века Волфрамово и Готфридово име нађу једно поред другог није искоришћена у критици. Вислинг је, додуше, сугерисао како поједина подвлачења у Мановом примерку Готфридове романсе вероватно потичу из периода рада на сценарију за филм *Тристан и Изолда* (Wysling 1996: 323),<sup>790</sup> али то није било довољно да би Готфрид умакао Волфрамовој судбини. Фигура једног од највећих средњовековних немачких писаца измештена је на ободу Мановог опуса, где је за њу било очигледнијих филолошких потврда. Упражњено место попунио је, као у Волфрамовом случају, стари такмац средњовековља у студијама Томаса Мана. Пошто је могућу пишчеву наклоност према средњем веку компромитовао реалијама, у средиште дискусије о Мановом сценарију Мертенс уводи фигуру Рихарда Вагнера. За разлику од Вагнера, који је имао готово сва издања средњовековних немачких текстова у библиотеци и пратио медијевистичке научне публикације, Томас Ман је био „лењ“ у свом односу према средњовековним ауторима, читао само најпотребније, користио се преводима и свој однос према средњовековљу заправо извео из Вагнеровог (Mertens 2012: 130).<sup>791</sup> Мертенс формулише помало необичан закључак да је Ман, окренувши се *Готфриду*, заправо био на *Вагнеровом* трагу (Mertens 2012: 133), као да се од деветнаестог века никуд не може побећи.<sup>792</sup> Конкретнији примери Вагнеровог утицаја на структуру, мотиве и сиже недовршеног сценарија за филм о Тристану и Изолди резултат су сличне потребе за осавремењивањем или „романтизовањем“ Манових средњовековних

---

младости. Кедин би, уколико се враћа са Изолдом на броду, подигао бела једра, а у супротном случају црна. Изневерена Изолда од Белих Руку обмањује Тристана да се на хоризонту указао брод са црним једрима. Тристан умире од туге, а ускоро му се, у општој жалости, на одру придружује Изолда од Корнвала. Упоредити: GW XIII, 9–17. Цитат са почетка напомене у оригиналу гласи: „ein glänzender Ritter“ (GW XIII, 9).

<sup>790</sup> Та су подвлачења другачије врсте од оних у позним Мановим читањима – вршена су дебљом оловком и прелазе преко маргина (Wysling 1996: 323).

<sup>791</sup> У оригиналу: „faul“.

<sup>792</sup> У оригиналу: „Повратак на средњи век, уместо на поставке из XIX или раног XX века, није узрокован само кокуренијом са филмом о Нибелунзима, тиме се, у крајњем исходу, такође ишло Вагнеровим траговима, који је желео да мит изнова извуче из најстаријих традиција“ (Mertens 2012: 133). У оригиналу: „Auf Mittelalterliches, und nicht auf Gestaltungen des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts zurückzugehen, war nicht nur in Konkurrenz mit dem Nibelungenfilm geboten, man folgte damit schließlich auch Wagners Spuren, der den Mythos aus den ältesten Überlieferungen neu gewinnen wollte“.

извора.<sup>793</sup> Када они отпадно, преостаје само неодређени закључак да се на средњи век у Мановом сценарију гледа „Вагнеровим“, дакле не својим сопственим, „очима“ (Mertens 2012: 141).<sup>794</sup>

Шлитерова теза о Мановом „средњовековљу без романтике“ (Schlüter 2011: 354–358)<sup>795</sup> очигледно циља на сасвим другачији исход. Разлика између Шлитеровог и Мертенсовог приступа види се већ у интерпретацији разлога из којих је Ман прихватио сарадњу на филму са Ролфом Рандолфом. Шлитер не инсистира на Мановом утилитарном односу према овом пројекту, оставши на трагу ставова пишчевог брата (Schlüter 2011: 355).<sup>796</sup> Шлитер такође сматра да Манов повратак средњем веку није био историјски или филолошки прецизан (Schlüter 2011: 355), али га то не спречава да уважи како аутентичност, тако и актуелност Мановог односа према средњовековним изворима. На делу је пре дијалектички однос према традицији типичан за модернистичке писце, него недоследност у Шлитеровом аргументу. Томас Ман је, према Шлитеровом мишљењу, широкој филмској публици желео да представи „једног позитивног јунака (...) и политички верзираног борца за мир (...), а не ратног хероја или патника ухваћеног у мрачну

---

<sup>793</sup> Маново изостављање Вагнерове споне љубави и смрти, присутне у поигравању симболиком замене љубавног напитка и отрова, Мертенс правда жељом за разликовањем, и захтевима немог филма (Mertens 2012: 135). Бројне епизоде прелјубе и довијања љубавника на Марковом двору (у Вагнеровој опери сажете у једну сцену) своде се на потребе „филма који живи од акције“ (Mertens 2012: 136). Можемо се запитати не би ли баш зато медиј филма био наклоњенији средњовековним авантурама, него вагнеровској психологији? Мотив љубавног четвороугла између Марка, Тристана и двају Изолди такође не игра никакву улогу у Вагнеровом *Тристану*. Свестан ове дистинктивне црте Вагнеровог либрета, Мертенс и даље не уважава пун значај средњовековне варијанте легенде за Манов експозе. У Херцовој адаптацији Готфридовога пева формално јесу присутна два епилога уместо једног (Mertens 2012: 137), мада Мертенс не помиње да су у питању *четири* пропедеутичка стиха са краја Херцовог пева (Gottfried 1877: 532). С друге стране, у Вагнеровој опери није реч о *недовољној разради* односа између четворо актера, како Мертенс тврди, и никаква велика вагнеровска љубав не може оспорити ту чињеницу (Mertens 2012: 137). У Вагнеровој опери тај се однос ни не помиње, као ни лик Изолде од Белих Руку (Wagner 2004). Мертенс као да жели да заобиђе чињеницу да је завршетак Мановог сценарија практично парафразира из Херцовог превода. Цитат У оригиналу: „der Film aber lebt von Aktion“.

<sup>794</sup> Мертенсова аргументација, па и стилизација појединих исказа, циља на недовољну аутентичност Мановог односа према средњовековљу. Штавише, Мертенс и у „неразлучивој мешавини средњовековља и Рихарда Вагнера“ види „недоследност“, које не би било да Ман није хтео да се разликује од Вагнера (Mertens 2012: 137). У оригиналу: „eine unentschiedene Mischung aus Mittelalter und Richard Wagner“; „Uneinheitlichkeit“.

<sup>795</sup> Наслов поглавља о филму *Тристан и Изолда*. У оригиналу: „Mittelalter ohne Romantik“.

<sup>796</sup> Виктор Ман је истицао како је у сарадњи на пројекту „аргумент долара дошао на последњем месту и ни у ком случају није био одлучујући.“ (Mann 1964: 461) У оригиналу: „Das Dollarargument kam zuletzt und war keineswegs ausschlaggebend.“

метафизику љубави и смрти“ (Schlüter 2011: 357).<sup>797</sup> Томе у прилог иду политичка мотивација поступака средњовековног витеза,<sup>798</sup> политички капацитет филмског медија<sup>799</sup> и политичка убеђења аутора овог „републиканског *Тристана* по укусу масе“ (Schlüter 2011: 357).<sup>800</sup> Ман као да је наслутио поразну улогу коју ће мешавина опскурног романтизма, националних митологема и популарности новог медија играти у наредној деценији немачке историје (Schlüter 2011: 357–358). Различити културноисторијски токови конвергирају у закључак да Манов експозе за филм о Тристану и Изолди публици жели да представи „средњовековље без романтике“ (Schlüter 2011: 357).<sup>801</sup> Шлитерова критика не представља само алтернативу уобичајеној интерпретацији једног маргиналног текста у опусу великог писца. Она нуди споредни улаз у средиште Мановог романескног опуса, успостављајући копчу између политике недовршеног сценарија и политике романа *Чаробни брег* Томаса Мана.

Синхроност Мановог обновљеног интереса за стару легенду са последњом етапом у писању *Чаробног брега* упорно измиче погледу интерпретатора. Треба бити хронолошки прецизан и нагласити да је у време писања сценарија Ман довршавао шесто и почињао са радом на седмом, завршном поглављу романа (GKFA 5.2, 42–46). Поглавље *Чаробног брега* у коме се налази један од првих описа филмског искуства у историји књижевности (Schlüter 2011: 354) довршено је, ироничним стицајем околности, марта 1921, пуне две године пре него што је његов писац и чуо за Рандолфову понуду (GKFA 5.2, 37). У поглављу „Мртвачко коло“

<sup>797</sup> У оригиналу: „einen positiven Helden (...) und politisch versierten Friedensstifter wollte Thomas Mann also dem Massenpublikum vorsetzen, keinen Krigerheros und keinen in die dunkle Metaphysik von Liebe und Tod verstrickten Leidensmann.“

<sup>798</sup> „Политизовање Тристана“ је, према Шлитеру, *differentia specifica* Мановог експозеа (Schlüter 2011: 356). У оригиналу: „Politisierung Tristans“. Тристан је, како стоји у сценарију, „најкултивисанији човек свога доба (...) политичка глава, а не обичан ратник“ (GW XIII, 9). У истом духу, Изолдина просидба прераста у политичку мисију помирења између Ирске и Корнвала (GW XIII, 10), а Тристан подлеже ранама задобијеним у одбрани нове домовине (GW XIII, 15–17; Schlüter 2011: 356–357). У оригиналу: „der kultivierteste Mann seiner Zeit (...) ein politischer Kopf, kein bloßer Haudegen“.

<sup>799</sup> Ман је филму приписивао „огромну демократску моћ“ (Ess II, 225). Шлитер се ослања на есеј „Филм, демократска моћ“ („Der Film, die demokratische Macht“) из јула 1923. године (Ess II, 225–226; Schlüter 2011: 356). У оригиналу: „Der Film ist eine ungeheure demokratische Macht.“

<sup>800</sup> У оригиналу: „massenkompatiblen *Tristan* für die Republik“.

<sup>801</sup> „Експозе за филм нуди, на свој начин, средњовековље без романтике, те га, самим тим, треба разумети и као Манову политичку – или: културно-политичку – изјаву.“ (Schlüter 2011: 357). У оригиналу: „Das Filmexposé bot, in seiner eigenen Diktion, ein Mittelalter *ohne* Romantik und war damit auch als eine politische – oder: kulturpolitische – Äußerung Thomas Manns zu verstehen“.

(„Totentanz“), у петој глави романа, Ман описује Касторпов одлазак у биоскоп са рођаком Цимсеном и младом болесницом Карен Карстет, који и сам помало подсећа на силазак у доњи свет (ЧБ I, 463–465; GKFA 5.1, 479–482).<sup>802</sup> Епизода, што је још занимљивије, непосредно претходи тренутку када су Ханс Касторп и млади Цимсен проглашени, од стране госпође Штер, за витезове. Да се прилика за рад на сценарију Ману указала неку годину раније, сигурно би у критици већ било речи о пародији Готфридовога љубавног троугла у односу младих пријатеља. У затеченом стању ствари, вероватно се чинило да хронолошки раскорак између средњовековног извора и Мановог дела нема смисла превладавати.

Временски размак између настанка пете главе романа и Мановог сценарија није, међутим, довољан разлог да се рад на филму Тристан и Изолда у потпуности одвоји од рада на роману *Чаробни брег*. Комплекс мотива везан за љубавни троугао између госпође Шоше, Менера Пеперкорна и Ханса Касторпа развија се управо у седмој глави романа. Он се може упоредити са односом госпође Клетерјан, њеног здраворазумског супруга и декадентног Шпинела из Манове приповетке *Тристан*, али не постоји очигледан разлог из ког бисмо занемарили хронолошки ближу и поетички изазовнију паралелу са актерима из Мановог сценарија. Таква замена адресата била би веома значајна. Она би проучавање извора за парадигматичну слику односа јунака *Чаробног брега* померила неколико векова уназад, од Вагнерове опере ка Готфридовој витешкој романси. Пишчев однос према средњовековљу у *Чаробном брегу* ослобођен је предрасуда романтизма и такав помак био би више него природан. Манова критика романтичарске идеологије средњовековља кулминира управо у закључној глави романа. Самоубиство Леа Нафте у име духа и начела прошлости на бизаран начин сведочи о њеним последицама (ЧБ II, 540; GKFA 5.1, 1070). Па ипак, Манова жеља да популаризује Готфридов витешки спев својим сценаријом остала је једнако мало уважена колико и жеља да се роман *Чаробни брег* прочита из перспективе традиције витешке романсе.<sup>803</sup>

---

<sup>802</sup> Подробну анализу ове епизоде даје Цандер: Zander 2005: 14–23.

<sup>803</sup> Није случајно што се од свих књижевних и ванкњижевних околности настанка Мановог сценарија, никада не цитира параграф са самог краја отвореног писма франкфуртским новинама: „*Интимно и продуктивно* бављење Готфридовом продуховљеном песмом, којој никада пре нисам пришао *оволико близу*, причинило ми је много задовољства и уживања, и уколико моме раду пође за руком *да Готфридову песму приближи хиљадама* којима покретне слике у данашње време долазе

Касторпов штитоноша, Јоахим Цимсен, једини је јунак *Чаробног брега* који је „својим честитим, витешким карактером задобио опште симпатије“ (ЧБ II, 230)<sup>804</sup> још у првим главама Мановога романа. Касторпов рођак није се одрекао галантних војничких манира све до своје преурађене смрти. Од првог до последњег дана боравка на брегу Јоахим поздравља пацијенте „као какав витез, готово окренувши се према њима и поклонивши се састављених потпетица“ (ЧБ I, 81),<sup>805</sup> у препознатљивом „витешком ставу“ (ЧБ I, 115)<sup>806</sup> или „на свој витешки начин“ (ЧБ II, 273).<sup>807</sup> Чак је и Јоахимову мајку доктор Беренс ословљавао у духу витешког доба, титулом „милостива госпођо“ (ЧБ II, 236).<sup>808</sup> Два елемента Цимсеновог описа ипак завређују нешто подробнију анализу у нашем контексту. Мислимо на епизоду Цимсеновог наводног васкрснућа у оделу ландскнехта и са лонцем на глави током спиритистичке сеансе из поглавља „Крајње сумњиве ствари“ (ЧБ II, 503; GKFA 5.1, 1033).<sup>809</sup>

Чини се како, после двадесет година, избор Микаела Мара (Michael Maar) да анализу андерсеновог подтекста *Чаробног брега* започне управо од „сабласног или бајковитог повратка“ (Maar 1995: 19)<sup>810</sup> Јоахима Цимсена за сто доктора Кроковског, не захтева посебно објашњење. Па ипак, у време настајања монографије *Духови и уметност: новине из Чаробног брега (Geister und Kunst:*

---

одмах после свакодневног хлеба, бићу задовољан.“ (GW XIII, 18 – курзив је наш) Курзивирани делови текста, у којима Ман наглашава интимност и значај контакта са Готфридовим спевом за сопствено стваралаштво, алудира на претходно бављење овим делом и представља себе као једног од Готфридових посленика, могли су утицати на неповољну судбину наведеног пасуса у критици.

У оригиналу параграф гласи: „Die intime und produktive Beschäftigung mit Gottfrieds geistvollem Gedicht, dem ich noch nie so nahegekommen war, hat mir viel Freude und Genuß bereitet, und wenn es meiner Arbeit gelingt, die Abertausende, denen heute das Lichtspiel gleich nach dem täglichen Brot kommt, ihn nahe zu bringen, so will ich zufrieden sein.“

<sup>804</sup> У оригиналу: „Joachims properes, ritterliches Wesen hatte die allgemeine Zuneigung gewonnen“ (GKFA 5.1, 756).

<sup>805</sup> У оригиналу: „Er grüßte die Gruppe, indem er nach seiner ritterlichen Gewohnheit beinahe Front machte und sich mit zusammengezogenen Absätzen verbeugte“ (GKFA 5.1, 79).

<sup>806</sup> Госпођи Робинсон, која није желела да говори ни реч немачког, Јоахим „у витешком ставу“ (ЧБ I, 115) упућује неколико речи о времену на енглеском језику. У оригиналу: „Joachim sagte in ritterlicher Haltung etwas auf englisch zu ihr über das Wetter“ (GKFA 5.1, 116).

<sup>807</sup> По повратку у санаторијум, Касторп се мисли како несрећни Јоахим „иде, чист и уредан, поздравља пролазнике на свој витешки начин, држи до своје спољашњости и лепог понашања као и увек – а припада земљи“ (ЧБ II, 273). У оригиналу: „er ging hier, proper und ordentlich, er grüßte Vorübergehende auf seine ritterliche Art, hielt auf sein Äußeres und auf bienséance wie immer – und gehörte der Erde“ (GKFA 5.1, 801).

<sup>808</sup> „Био је галантан, ословљавао је са милостива госпођо“. У оригиналу се наглашава витешка метафорика: „Er war ritterlich, sagte ‘meine gnädigste Frau’“ (GKFA 5.1, 762).

<sup>809</sup> У оригиналу: „Fragwürdigstes“.

<sup>810</sup> У оригиналу: „die geister- oder märchenhafte Wiederkehr“.

*Neuigkeiten aus dem Zauberberg*), Марова одлука представљала је неку врсту преседана. Реакције критике дуго су биле обрнуто пропорционалне *крајње сумњивом* положају Мановог „фрапантног поглавља“ у композицији *Чаробног брега* (Maar 1995: 19).<sup>811</sup> Маровим речима, „потцењен је у истој мери био још само у њему [поглављу „Крајње сумњиве ствари“] призвани војник“ (Maar 1995: 19).<sup>812</sup> Исход спиритистичке сеансе Хермине Клефелд, христолико васкрснуће младога војника, за Мара представља први недвосмислени искорак из реалистичке мотивације догађаја на брегу (Maar 1995: 18). У „Крајње сумњивим стварима“, том „теолошки најбогатијем поглављу романа“, писац заправо „посвуда преплиће *Јеванђеље по Јовану* с бајком“ (Maar 1995: 75).<sup>813</sup> Теологија бајке у коју одрастао човек не верује тако постаје можда и „последња форма ироничног креда“ једног неконсолидованог агностика (Maar 1995: 75).<sup>814</sup> Мар налази упориште за своје тврдње како у пишчевим поетичким исказима, тако и у низу занимљивих појединости из самог романа. Немачки писац је, како сазнајемо из анкете из 1928. године, држао Андерсенове бајке за „један од најранијих (...) најдубљих и најтрајнијих књижевних утицаја“ (Reg I, 526; Maar 1995: 41),<sup>815</sup> који се, по свему судећи, одразио на фактуру ремек-дела објављеног четири године раније. Ман је, штавише, већ у аутопоетичкој „намери“ романа истакао како *Чаробни брег* „по својој унутрашњој природи, има понешто слично са фантастичном бајком“ (ЧБ I, 8).<sup>816</sup> Био је, упркос томе, потребан замашан херменеутички труд, који се, у духу романа, протегаво на неких седамдесет „годиница“, да би се у васкрсломе лику

<sup>811</sup> У оригиналу: „frappierendste Abschnitt“.

<sup>812</sup> У оригиналу: „Unterschätz wie er [der Geisterabschnitt] wird sonst nur noch der in ihm hervorgerufene Soldat.“ Пишчев пријатељ Јозеф Понтен (Josef Ponten) сматрао је Цимсена чак „безнадежно досадним“. Цитирано према: Maar 1995: 19. У оригиналу: „hoffnungslos langweilig“.

<sup>813</sup> У оригиналу: „In ‘Fragwürdigstes’, dem theologisch reichsten Abschnitt des Romans, wird er dann selbst das Johannes-Evangelium überall mit dem Märchen verquicken.“

<sup>814</sup> У оригиналу: „Möglicherweise war Märchentheologie dem nicht völlig gefestigten Agnostizisten die letzte Form des ironischen Credo.“

<sup>815</sup> У оригиналу: „ich glaube, einer der frühesten literarischen Eindrücke, deren ich teilhaft wurde, war auch der tiefste und nachhaltigste: Andersens Märchen“. Манов одговор на анкету берлинског часописа *Дама* (*Die Dame*), који је 1928. године познатим немачким писцима поставио питање: „Која је књига током Вашег живота на Вас најснажније утицала?“ У оригиналу: „Welches Buch hat Ihnen in Ihrem Leben den stärksten Eindruck gemacht?“

<sup>816</sup> У оригиналу: „Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andre zu schaffen hat.“ (GKFA 5.1, 10)



Јоахима Цимсена уопште могла препознати алузија на фигуру *оловног војника* из чувене Андерсенове бајке.<sup>817</sup>

Расправа о прототиповима лика Јоахима Цимсена дуго је остала на нивоу ретких и непоузданих спекулација (GKFA 5.2, 69). Марово откриће Андерсенових бајки у подтексту *Чаробног брега* донекле је попунило ову празнину, али је, ироничним стицајем околности, дало повода још дужем одлагању тумачења удела традиције витештва у карактеризацији Мановог јунака. Уколико је средином деведесетих година било потребно спустити поглед на танке ноге Цимсеновог духа и Андерсеновог војника, за нас ће у овом тренутку бити важно да поглед управимо навише и да се заједно са писцем упитамо:

Али какву је то капу он [Јоахим Цимсен] имао на глави? Помислио би човек да је натакнуо себи на главу неку војничку посуду, неки лонац, и да га је причврстио неком вршом испод браде. (ЧБ II, 503)<sup>818</sup>

Имајући у виду пажњу која је посвећена овом, на први поглед, тривијалном детаљу унутар Цимсеновог описа, може се посумњати да је посреди још једна од пишчевих алузија на књижевну прошлост. Два највероватнија кандидата су Шекспиров *Отело* и Сервантесов *Дон Кихот*. Цимсенова гротескна капа може алудирати на заклетву чувеног Шекспировог војника пред полазак у рат. Љубав за Шекспировог и Мановог војника представља подједнако велико искушење – уколико занемари војнички позив због Дездемоне, *Отело* ће прихватити да „домаћице направе свој тигањ“ од његовог шлема (Šekspir 1978: 300).<sup>819</sup> С друге стране, у питању може бити алузија на наводни Мамбринов шлем који Сервантесов јунак осваја у двобоју против берберина у XXI поглављу првог дела *Дон Кихота*

---

<sup>817</sup> Андерсенових оловних војника било је двадесет и пет, колико и слова у крњем алфabetу Хермине Клефелд (Maag 1995: 233). „Врло танке“ (ЧБ II, 503; у оригиналу „sehr dünn“: GKFA 5.1, 1033) ноге Цимсенове утваре Мар доводи у везу са изгледом Андерсеновог војника, који је ходоа на једној ноzi јер није било довољно олова за другу (Maag 1995: 234). Дух који управља спиритистичком сеансом не само што је по пореклу Данац, него по физичком опису неоодољиво подсећа на данскога писца, у чијим је бајкама имао удела (Maag 1995: 250). Цимсенова љубав, бивша плесачица Марусја, структурно кореспондира са плесачицом у коју је оловни војник заљубљен (Maag 1995: 237–241).

<sup>818</sup> У оригиналу: „Und wie war das mit der Kopfbedeckung? Sie sah aus, als hätte Joachim sich ein Feldgeschirr, einen Kochtopf aufs Haupt gestülpt und ihn durch Sturmband unter dem Kinn befestigt.“ (GKFA 5.1, 1033)

<sup>819</sup> Упоредити стих 268 у трећој сцени првог чина. У оригиналу: „Let housewives make a skillet of my helm“ (Shakespeare 2003: 89).

(Дон Кихот I, 153–162).<sup>820</sup> Обичној берберској посуди Дон Кихот приписује магична својства, те је од тог тренутка носи на глави уместо шлема. Цимсенов лонац („Kochtopf“) могао би се заменити за Дон Кихотов берберски чанак. Полу-примитивна Рускиња Марусја представљала би у том случају Јоахимову Дулсинеју и донекле потиснула паралелу са љубоморним Шекспировим војником у други план. Рекло би се да „добри Јоахим“ (ЧБ II, 228)<sup>821</sup> по свом карактеру и својој витешкој „лакомислености“ (ЧБ II, 455)<sup>822</sup> више подсећа на Алонза Кихана Доброг, који је „увек (...) био благе ћуди и пријатног опхођења, па га нису волели само његови укућани него и сви који су га познавали“ (Дон Кихот II, 459).<sup>823</sup>

Па ипак, прибавити одговарајуће филолошке потврде за ово поређење показује се као веома изазован, ако не и *крајње сумњив* подухват. Његов успех на први поглед зависи од тумачења једног јединог елемента Цимсеновог описа – од неугледног лонца који је покривао војникову главу. Судаћи према најпознатијим немачким издањима романа с краја деветнаестог и почетком двадесетог века, преводиоци *Дон Кихота* на немачки језик дословно су пренели Сервантесове речи, те се Дон Кихот појављује са берберском посудом на глави. То укључује и превод Лудвига Тика, који се у нешто познијем издању из 1926. године налази у Мановој библиотеци.<sup>824</sup> Није, по свему судаћи, реч ни о алузији на Шаљапинов наступ у

---

<sup>820</sup> Авантуре са Мамбриновим шлемом настављају се у 42. поглављу Сервантесовог романа (Дон Кихот I, 375–380).

<sup>821</sup> У оригиналу: „Guter Joachim“ (GKFA 5.1, 753).

<sup>822</sup> Без обзира на етнографску припадност извора, можемо се позвати на Валентинову песму из Гуноове опере *Фауст*, која у Касторпу буди мисао на преминулог рођака (ЧБ II, 455; GKFA 5.1, 984), а потом на волшебан начин прати појаву Цимсеновог духа (ЧБ II, 501–502; GKFA 5.1, 1031–1032). Она се састојала „из две крајње међусобно сродне строфе, које су биле побожног карактера, готово у стилу протестантског хорала, и једне средње строфе, смелог, *витешког* духа, строфе ратничке, *лакомислене*, а при том ипак побожне; *и то је баш било оно француско и војничко у песми*“ (ЧБ II, 455 – курзив је наш). У оригиналу: „er [sein Gesang] bestand aus zwei miteinander nahverwandten Eckstrophen, die frommen Charakters, ja, fast im Stile des protestantischen Chorals gehalten waren, und einer Mittelstrophe keck-chevaleresken Mutes, kriegerisch, leichtsinnig, dabei aber ebenfalls fromm; und das war eigentlich das Französisch-Militärische daran“ (GKFA 5.1, 984).

<sup>823</sup> Цитат потиче из последње главе *Дон Кихота*, у којој се рекапитулира живот заблуделог витеза. Ман је истим цитатом, преузетим из четвртог тома Тиковог превода Сервантесовог романа (књига XII, поглавље IX, страна 430), закључио есеј о Дон Кихоту (Ess IV, 369). У оригиналу: „Denn als Don Quijote Alonso Quixano der Gute schlechtweg hieß, und auch, als er Don Quijote von la Mancha war, war er immer von sanfter Gemütsart und von liebenswürdigem Umgange, weshalb er nicht nur in seinem Hause, sondern auch von allen seinen Bekannten geliebt wurde.“ (Ess IV, 139) Пасаж се може довести у везу са описом Јоахима Цимсена пред крај живота: „својим честитим, витешким карактером задобио опште симпатије“ (ЧБ II, 230). У оригиналу: „Joachims properes, ritterliches Wesen hatte die allgemeine Zuneigung gewonnen“ (GKFA 5.1, 756).

<sup>824</sup> Упоредити фусноту приређивача Манових бележница о пишчевом издању Дон Кихота: Nb II, 125. Тиков превод први пут је објављен 1799. године. Наводни Мамбринов шлем у њему постаје

опери Жила Маснеа (Jules Masenet) *Дон Кихот*, премијерно изведене фебруара 1910. године у Монте Карлу (Cain 1911: 3). У Шаљапиновим аутопортретима у улози Дон Кихота из 1910. и 1914. године види се карактеристично исечена берберска посуда на глумчевој глави (Раскин 1963: 129, 131), иако либрето Маснеове опере не даје детаљна упутства за костимографе (Cain 1911). Слика Јоахима Цимсена садржи нешто од атмосфере ренесансних пародија витешких двобоја у којима су се учесници борили са прибором за јело у рукама и тигањима уместо шлемова (Burke 1978: 124), али није извесно у којој је мери писац познавао ову традицију.<sup>825</sup> Синоним појма „Kochtopf“ јавља се само у Тиковом и Шлегеловом преводу Шекспировог *Отела* на немачки, који је Ман, у издању из 1897. године, имао у библиотеци.<sup>826</sup> Уколико Цимсенов необични шлем и даље желимо да доведемо у везу са донкихотском традицијом, биће нам потребни аргументи који по снази могу барем парирати поређењу са Шекспировим комадом.

Манова лична заинтересованост за фигуру Дон Кихота у несразмери је са оскудношћу филолошке евиденције. На основу есеја „Преко мора са Дон Кихотом“

---

„Bartbecken“ (Cervantes Saavedra 1831: 201, etc; Cervantes Saavedra 1832: 263, etc). Хијеронимус Милер (Hieronymus Müller), преводилац Сервантесових сабраних дела из двадесетих година XIX века, такође користи израз „Barbierbecken“ (Cervantes Saavedra 1825a: 90, etc; Cervantes Saavedra 1825b: 134, etc). У преводу Дитриха Вилхелма Золтауа (Dietrich Wilhelm Soltau) помиње се „Bartbecken“ (Cervantes 1920: 182) и „Rasirbecken“ (Cervantes 1920: 183). Лудвиг Браунфелс (Ludwig Braunfels) 1883. године користи синониме „Bartschüffel“ (Cervantes Saavedra 1905: 211) и „Barbierschüffel“ (Cervantes Saavedra 1905: 212). Решење „Barbierbecken“ налазимо и у школском издању романа из двадесетих година XX века, рађеном према Тиковом преводу (Cervantes o. J.: 69).

Тиков превод прештампан је у десетак издања током XIX и почетком XX века. Милеров превод поново је штампан 1893. године. Золтауов недовршен превод прештампан је 1877. и 1920. године у Рекламовој библиотеци. Браунфелсов превод прештампан је 1905. године. Селективни подаци о овим и другим издањима *Дон Кихота* на немачком тлу могу се пронаћи у библиографији Едмунда Дорера (Edmund Dorer) из 1881. године (Dorer 1881: 11–13) и у електронском каталогу Универзитета Харвард HOLLIS+.

<sup>825</sup> Директне алузије на учеснике ренесансних псеудо-двобоја не јављају се, рецимо, у чувеној Буркхартовој књизи *Култура ренесансе у Италији* (*Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*) из 1860. године (Burckhardt 1860).

<sup>826</sup> Отелова заклетва у Тиковом и Шлегеловом преводу гласи: „Dann mag mein Helm zum Rückentopfe dienen“ (Shakespeare 1897: 38). Ман је школске 1894/1895. године на Универзитету у Минхену похађао курс о Шекспировим трагедијама. Предавање о Отелу у белешкама се своди на неколико редова о Шекспировим италијанским изворима и жанровској амбивалентности ове трагедије (Collegheft, 100–101). Ман је пратио и позоришне изведбе *Отела*, како сазнајемо из писма Паулу Еренбергу (Paul Ehrenberg) од 18.7.1901. године (ТМ Нб, 239). О Отеловој трагичној потрази за смислом и љубављу Ман пише у „Огледу о позоришту“ („Versuch über das Theater“) из 1922. године (GW X, 51–52), а у своме последњем есеју, предговору за књигу *Најлепше приповетке света* (*Die schönsten Erzählungen der Welt*) из 1955. године, Ман пореди Шекспиров комад са Мелвиловим романом *Billy Budd, Sailor* (GW X, 833–834; ТМ Нб, 239). Шекспирова драма пратила је, дакле, писца читавог живота (ТМ Нб, 239). Податак о пишчевом издању Шекспирових дела на немачком преузет је из пописа Манове лектире на енглеском језику: ТМ Нб, 241.

(„Meerfahrt mit Don Quijote“) може се закључити да је Ман релативно касно, средином тридесетих година, окончао читање Сервантесовог романа.<sup>827</sup> Премда према појму витештва из политичких разлога задржава понешто уздржан однос,<sup>828</sup> Ман прави дискретну паралелу између сопствене пловидбе до Америке, пустоловина Ханса Касторпа на „чаробном брегу“ и Дон Кихотових авантура.<sup>829</sup> Четири године раније, у есеју „Платен-Тристан-Дон Кихот“ („Platen-Tristan-Don Quichotte“) Ман је кихотерију тумачио у романтичарском кључу, као спремност да се умре зарад лепоте и витешке љубави.<sup>830</sup> Немачки песник Аугуст фон Платен (August von Platen), иза кога поново назиремо фигуру самога писца, истовремено је Тристан и Дон Кихот забрањене, хомосексуалне љубави (Kurzke 1999: 387–388). Што се даље враћамо у прошлост, Сервантесово присуство у Мановом опусу постаје све теже ухватљиво. Критичари филолошке провенијенције из овог се разлога углавном задржавају на Мановим есејима из тридесетих година (Lehnert 1991; Nage 1997). О пишевом односу према чувеној травестији витештва у време настајања *Чаробног брега*, о датуму када се Ман по први пут упустио у читање

<sup>827</sup> Иако се биографско и приповедачко „ја“ есеја „Преко мора са Дон Кихотом“ не подударају (Lehnert 1991: 154–155), пишев дневник потврђује да је други део *Дон Кихота* Ман довршио на путу за Америку, маја 1934. године (Тб, 22.5.1934).

<sup>828</sup> При крају свог есеја, Ман тврди како су „мале, разумне државе (...) диспензиране од витешке [заправо јуначке] тежње за историјом“ (Man 1980c: 278), која се сукоби са захтевима људскости. У оригиналу: „kleine, vernünftige Länder, dispensiert von heldischer Geschichtlichkeit“ (Ess IV, 133). Веза између витешке и ратне идеологије долази до изражаја у прикривеном поређењу Хитлера са „Дон Кихотом бруталности“ (Man 1980c: 245). У оригиналу: „ein Don Quijote der Brutalität“ (Ess IV, 101). Ленерт у Мановој песимистичној визији историје препознаје алузију на оновремену политичку стварност (Lehnert 1991: 164). Критику витештва Ман донекле ублажава искључивањем Дон Кихотове „неумесне племенитости“ из историјске реалности (Man 1980c: 245). У оригиналу: „Die Geschichte ist die gemeine Wirklichkeit, (...) in der Don Quijotes unangepaßter Edelmut scheitert“ (Ess IV, 101).

<sup>829</sup> Атмосфера на броду по свему подсећа на комфорну свакодневицу пацијената санаторијума у Давосу, што се најбоље види у чињеници да Ман чита *Дон Кихота* у „изврсној Ханс Касторповој столица за лежање“, са пледом и огртачем (Man 1980: 241, 245). У оригиналу: „[Ich] will jetzt im Deckstuhl, einer Transposition von Hans Castorp vorzüglichem Liegestuhl ins andere Extrem, damit [mit Lesen] fortfahren“ (Ess IV, 97). С друге стране, поред необичне подударности завршетка пишевог путовања са крајем Дон Кихотових авантура, сама пловидба океаном има нечега од „стварног“, а рекло би се и витешког „достојанства спорости“ (Man 1980: 234). У оригиналу: „die sachliche Würde der Langsamkeit“ (Ess IV, 90). Мановим речима, бродови у пролазу и даље указују „витешку почаст (...) један другом“ (Man 1980c: 277). У оригиналу: „dies ritterliche Honneur, das überall die Schiffe im Vorübergehen einander erweisen“ (Ess IV, 133).

<sup>830</sup> Дон Кихот се, попут Тристана, куне да је Дулсинеја од Тобоза „најлепша госпа под сунцем“ (Ess III, 249). У оригиналу: „die schönste Dame unter der Sonne“. Недуго потом, Ман поставља реторичко питање „шта би била донкихотерија ако не ово – бити рођен и спреман умрети за ‘Лепо’?“ У оригиналу: „Was wäre Donquichotterie, wenn nicht dies, geboren und ausgezogen sein, um für ‘das Schöne’ zu sterben?“ (Ess III, 249).

Сервантесовог романа, о изворима којима се притом користио, зна се мало, а пише још мање.

Прве референце на *Дон Кихота* налазе се у Мановим свескама са студија и раним бележницама. У успутној забелешци са Херцовог предавања о витешким романима Улриха фон Лихтенштајна (Ulrich von Lichtenstein) из 1894. године, Дон Кихотовим именом оличава се завршетак традиције куртоазне љубави (Collegheft, 83). Облик у коме је име забележено – „Don Quixotte“ – приређивачи су истакли као доказ да се Ман током Херцовог курса користио Шереровом књигом *Geschichte der deutschen Literatur* (Collegheft, 48). Шерер спелује име Сервантесовог јунака на сличан, али не на исти начин, као „Don Quixote“ (Scherer 1891: 68, 377 etc). Дон Кихот се помиње још само у листи изабране литературе из које је Ман црпао грађу за есеј „Фридрих и велика коалиција“ („Friedrich und die große Koalition“), објављен 1914. године. Почетком 1905. године Ман у бележницама наводи пет јединица о Волтеру, француској књижевности XVIII века и другим темама повезаним са историјом Седмогодишњег рата у Немачкој и судбином пруског краља Фридриха Великог, међу којима се необичним стицајем околности и без икаквих библиографских назнака поново нашла одредница „Don Quixotte“ (Nb II, 125). Па ипак, управо усамљена и загонетна пишчева белешка са почетка века може пружити кључ за разумевање сервантесовског подтекста у *Чаробном брегу*.

Пишући почетком Првог светског рата о „осетљивом младом филозофу“, који се „на опште запрепашћење развио у пасионираног војника“ (GW X, 79),<sup>831</sup> Ман се са посебном надахнутошћу посветио крају живота пруског аскете.<sup>832</sup> Опис последњих дана Фридриха Великог, премда занемарен у критичкој литератури о *Чаробном брегу*, обилује мотивима важним за разумевање Мановог романа. Манов приказ Фридриха II задире у саму срж расправе о односу бајке и витешке романсе у генези Мановог романа. Зна се, рецимо, да је Фридрихова последња борба „трајала седам година – тај стари бајковити број година испита, и да је у понечему надилазила испите принчева и млинаревих момака из бајки – она је била без претеривања најгрознији испит који је једна душа икада имала положити на земљи“

---

<sup>831</sup> У оригиналу: „Der schlappe und ziemlich wollüstige junge Philosoph entpuppt sich zur allgemeinen Verblüffung als passionierter Soldat“.

<sup>832</sup> Ман пише о мржњи о грофа Брила (Brühl) према „аскетском раднику и војнику“ Фридриху Великому (GW X, 98). У оригиналу: „Brühls Haß (...) gegen den asketischen Arbeiter und Soldaten“.

(GW X, 130).<sup>833</sup> Ман стога мора и жели да оде корак даље од поређења „испита“ прускога краља са искушењима јунака из бајки. „Увек у похабаној униформи, у чизмама, с мамузама и са војничком капом на глави“, потуцајући се „између две битке, између безутешног пораза и још мање вероватног тријумфа“ (GW X, 130–131),<sup>834</sup> Фридрих себи и другима све више личи на Сервантесовог витеза који по други пут васкрсава међу Немцима:

С временом је самом себи постао гротескан, он није превиђао ужасну комику свога постојања, поредио се са Дон Кихотом, са Лутајућим Јеврејином. (...) Осећао се проклетим да ратује до судњег дана, и претворио је самог себе у сабласт. Страшна премореност духова била му је такође поверена, њихова вапијућа чежња за миром. (GW X, 131)<sup>835</sup>

Колико је ова промена перспективе важна за *Чаробни брег* сведочи Касторпова расправа са Нафтом о смислу Цимсеновог војничког позива у глави „Operationes spirituales“. Ханс Касторп је „као цивил и као дете мира (...) био уверен да се свакоме од њих двојице мора свиђати звање и сталеж оног другог (...) јер то су били, једно и друго, војнички сталежи“, пре свега у погледу већ истицане „аскезе“ и „шпанске части“ (ЧБ II, 152).<sup>836</sup> Нафта потврђује младићево мишљење позивањем на сличности између језуитског кодекса и правила службе пруске војске:

Непријатеља ослабити и сломити! каже се у прописима ратне службе, и њихов аутор, Шпанац Лојола, био је и у томе сагласан са Јоахимовим capitán general, Прусом

---

<sup>833</sup> У оригиналу: „Man weiß, der Kampf dauerte sieben Jahre, - diese alte Märchenzahl von Prüfungsjahren, und er ging ein wenig hinaus über das, was den Prinzen und Müllerburschen des Märchens an Prüfung auferlegt zu werden pflegt, - er war ohne Übertreibung die schrecklichste Prüfung, die eine Seele überhaupt jemals auf Erden zu bestehen gehabt hat.“

<sup>834</sup> У оригиналу: „Immer im schäbigen Waffenrock, gestiefelt, gespornt und den Uniformhut auf dem Kopf (...) ging er, zwischen zwei Schlachten, zwischen einer trostlosen Niederlage und einem unglaublichen Triumph.“

<sup>835</sup> У оригиналу: „Mit der Zeit wurde er sich selber grotesk, er übersah nicht die fürchterliche Komik seines Daseins, er verglich sich mit Don Quijote, mit dem Ewigen Juden. (...) Er kamm sich verdammt vor, Krieg zu führen bis zum jüngsten der Tage, und wurde sich selber zum Spuck. Auch die gräßliche Müdigkeit der Gespenster war ihm vertraut, ihre jammervolle Sehnsucht nach Ruhe.“

<sup>836</sup> У оригиналу: „Hans Castorp (...) als Zivilist und Kind des Friedens sich in seiner Meinung bestärkt fand, daß jeder von beiden an dem Beruf und Stande des anderen Gefallen finden (...) Denn das waren militärische Stände (...) und zwar in allerlei Sinn: in dem der ‘Askese’ sowohl als dem der Rangordnung, des Gehorsams und der spanischen Ehre.“ (GKFA 5.1, 674)

Фридрихом и његовим ратним правилом ‘Нападати! Нападати!’ ‘Јурити непријатеља у стопу!’ ‘Attaquez donc toujours!’ (ЧБ II, 153)<sup>837</sup>

Интересантно је приметити да се, у тренутку идентификације Цимсеновог војничког позива са ратним начелима Фридриха Великог, Ман дословце ослања на пасаж са краја есеја о пруском краљу из 1914. године (Vulhof 1966: 95; GKFA 5.2, 294). Помињање Фридриховог ратног начела „Јурити непријатеља у стопу!’ ‘Нападати! Нападати!’ ‘Attaquez donc toujours!’“<sup>838</sup>, штавише, непосредно претходи опису последњих битки прускога краља (GW X, 130).<sup>838</sup> На овај начин, у *Чаробном брегу* не успоставља се тек паралела између младог војника Јоахима Цимсена и славног војсковође. Манов аутоцитат указује на генетичку повезаност Јоахимове карактеризације са описом прускога краља с краја есеја „Фридрих и велика коалиција“. У том смислу, можемо са пуним правом претпоставити да се приказ Цимсеновог васкрснућа током сеансе Хермине Клефелд у пишчевој свести преплитао са појавом Фридриха II у руху витеза Тужног Лика, који попут сабласти из прошлих времена промиче кроз модерно доба. Окосница Маровог аргумента – нереалистичка појава Цимсеновог духа у финалу *Чаробног брега* – може се реинтерпретирати у кључу Сервантесовог „васкрснућа“ витештва, што оставља простора за још једну филолошку напомену.

Описи Јоахима Цимсена из *Чаробног брега* и Фридриха Великог из Мановог есеја, највероватније су потекли из заједничког трећег извора. Ман је из памфлета Јозефа Попера (Josef Popper) *Волтер. Анализа карактера повезана са студијама естетике, морала и политике* (Voltaire. *Eine Charakteranalyse, in Verbindung mit Studien zur Ästhetik, Moral und Politik*) 1905. године црпао највећи део грађе за недовршени роман – који је потом постао есеј – о Фридриху Великом (Mann 1989: 14–23).<sup>839</sup> Може се с добрим разлозима тврдити да је слика краља-филозофа који на

---

<sup>837</sup> Под Прусом Фридрихом мисли се овде на Фридриха II (Langer 2009: 166 – коментар 614,14), иако се у претходном пасусу исти надимак појавио у расправи о војничком кодексу Фридриха I (Langer 2009: 165 – коментар 613,11; ЧБ II, 152; GKFA 5.1, 675). *Capitan general* је највиши чин у шпанској војсци (Langer 2009: 165 – коментар 613,19).

У оригиналу: „Den Feind schwächen und brechen! hieß es in der Felddienstvorschrift, und ihr Verfasser, der spanische Loyola, war da wieder ganz eines Sinnes mit Joachims capitan general, dem preußischen Friedrich und seiner Kriegsregel ‘Angriff! Angriff!’ ‘Dem Feind in den Hosen gesessen!’ ‘Attaquez donc toujours!’“ (GKFA 5.1, 675–676)

<sup>838</sup> У оригиналу: „‘Dem Feind in den Hosen gesessen!’ ‘Angriff! Angriff!’ ‘Attaquez donc toujours!’“

<sup>839</sup> Књига се, у Рајснеровом (Reißner) издању из 1905. године, налази у Мановој библиотеци (GKFA 5.2, 447; Nb II, 124; [Mann] 1989: 3).

опште запрепашћење постаје страствени војник, али никада не заборавља на донкихотски раскол између стварности и сопствених склоности, настала под утицајем Поперове монографије. У одељку књиге посвећеном Фридриху Великом, у поглављу „Волтерово агитовање за цивилизацијске ратове“ („Voltaire’s Drängen zu Zivilisations-Kriegen“), Попер на врло сличан начин говори о саморазумевању остарелог владара:

Мислимо се: један пруски краљ, један Фридрих II – са свом својом филозофијом – треба да игра улогу ослободиоца народа и културног ратника.

Фридриху, као врло трезвеном политичару, заправо и није била далека идеја да, како се сам изразио, глуми „политичког Дон Кихота“ и нико га није због тога кривио –; он се односио према Волтеровом захтеву, који је и директно одбио речима „Пристаје ли ми да ослободим и њих (Грке)?“, с немалом иронијом (Popper 1905: 207).<sup>840</sup>

У белешкама за недовршени роман о Фридриху II Ман је парафразирао наведени пасаж из Поперове монографије, иако му је у то време придавао сасвим другачије значење.<sup>841</sup> Можемо претпоставити да се Маново мишљење током година донекле мењало, премда не толико да би у потпуности релативизовало утицај раних планова за роман о Фридриху II на *Чаробни брег*. Нојман је, на пример, опис Цимсеновог војничког позива у поглављу „Још неко“ (ЧБ II, 55; GKFA 5.1, 572) већ довео у везу са исечком из Поперове студије о Волтеру (GKFA 5.2, 273 – коментар 572.5), који се у Мановој радној свесци налази само неку страну после исечка о Фридриховом донкихотству. Још једна занимљивост, ортографске врсте, може привући нашу пажњу на Поперову књигу. Она не одговара на питање којим се издањем *Дон Кихота* Ман служио од најранијих, студентских дана, али можда

---

<sup>840</sup> У оригиналу: „Man denke sich doch: Ein König von Preußen, ein Friedrich II. – mit all seiner Philosophie – soll als Volkbefreier und Kulturkrieger agieren!/ Nun: Friedrich, als immer nüchterner Politiker, war auch in der Tat nicht entfernt gesonnen, wie er sich ausdrückte, den ‘politischen Don Quixote’ zu spielen und niemand wird ihm daraus einen Vorwurf machen –; er behandelte Voltaire’s Aufforderung, nachdem er sie auch direkt mit den Worten: ‘Kommt es mir zu, sie (die Griechen) zu befreien?’ zurückgewiesen hatte, mit nicht geringer Ironie (...)“.

<sup>841</sup> Ман није делио Поперово негативно мишљење о Фридриху Великом, те је из Поперове монографије углавном преузимао ауторове цитате и исечке из секундарне литературе ([Mann] 1989: 15). Одељак о Фридриху као „политичком Дон Кихоту“ налази се на 24. страници Манове свеске и забележен је у периоду између јануара и априла 1906. године ([Mann] 1989: 77). Из Манове перспективе, „Фридрих је, без икакве жеље да глуми ‘политичког Дон Кихота’, иронично одбио“ Волтеров захтев да ослободи Грке од турске најезде ([Mann] 1989: 93). У оригиналу: „Friedrich, weit entfernt, den ‘politischen Don Quixote’ spielen zu wollen, lehnt das ironisch ab.“



може отклонити недоумицу одакле потиче Манова алузија на Дон Кихотово име у бележницама из 1905. године.<sup>842</sup> Ако је сличност између Манове и Шерерове транскрипције имена Сервантесовог јунака била довољно добра за приређиваче Манових свезака са студија у Минхену, можда бисмо и ми имали право да у транскрипцији имена „Don Quixotte“ у Мановим бележницама из 1905. године препознамо позајмицу из Поперове монографије о Волтеру.<sup>843</sup>

„Волтер и краљ [Фридрих Велики]: то су велики цивил и велики војник одувек и за сва времена“ (GW XIII, 535),<sup>844</sup> писао је Томас Ман у „Мислима у рату“ („Gedanken im Kriege“), некој врсти пролегомене за есеј „Фридрих и велика коалиција“.<sup>845</sup> Потрага за прототиповима Цимсеновог војничког позива у *Чаробном брегу* не зауставља се ипак на хоризонту Фридрихове, па ни Сервантесове епохе. Пошто је описао комични Јоахимов шлем, приповедач осећа потребу да истакне како је све то „ипак (...) деловало старински, подсећало је на ландскнехте и давало утисак нечега ратничког“ (ЧБ II, 503).<sup>846</sup> У поглављу „Још неко“ Сетембрини је у ландскнехтима видео „основни тип војника“, критикујући њихов позив као „чисто формалан“, другим речима подложен актуелним интересима (ЧБ II, 55).<sup>847</sup> Дебата између Сетембринија и Нафте око смисла војничког позива преноси се на завршетку поглавља на њихове ђаке. На Цимсенове речи да је „најбоље (...) немати

---

<sup>842</sup> Приређивачи Манових бележница истакли су, без даљих објашњења, да је референце на секундарну литературу о Фридриху из 1905. године Ман преузео из Поперове монографије (Nb II, 124). Рушатова (Ruchat), међутим, не помиње Сервантесов роман у списку референци које је Ман преписао из Поперовог памфлета. ([Mann] 1989: 16).

<sup>843</sup> Попер се, попут Шерера, заправо користи обликом „Don Quixote“. Транскрипција имена „Don Quixote“ била је устаљена и у издањима Тиковог превода романа дуже од једног века, и после 1905. године (Cervantes Saavedra 1909). Идентичан облик Мановом, „Don Quixotte“, може се, додуше, пронаћи у низу музичких адаптација из друге половине XIX века, извођених у Паризу, Берлину и Лондону. Међу њима су можда најпознатије бурлеска *Don Quixotte* Жака Офенбаха из 1875. године и Кинцлова (Kienzl Wilhelm) опера са истим насловом, први пут изведена у Берлину 1897. године (Querol Gavalda 2005: 208–209). Истраживање додатно усложњавају варирања у пишевој транскрипцији Дон Кихотовог имена кроз време. У свескама са студија (1894) и бележницама уз есеј о Фридриху (1905) Ман користи облик „Don Quixotte“, у самом есеју „Фридрих и велика коалиција“ (1914) облик „Don Quijote“, у есеју о Платену (1930) француски облик „Don Quichotte“, да би се у есеју „Преко мора с Дон Кихотом“ (1934) вратио облику „Don Quijote“.

<sup>844</sup> У оригиналу: „Voltaire und der König: das ist der große Zivilist und der große Soldat seit jeher und für alle Zeiten.“

<sup>845</sup> Есеј „Мисли у рату“ довршен је уочи есеја о Фридриху. Нешто касније наведени дуалитет војничког и волтеровског елемента Ман приписује психолошкој конституцији Фридриха Великог (GW X, 134).

<sup>846</sup> У оригиналу: „Doch wirkte das altertümlich und landsknechtlich und kriegerisch kleidsam, merkwürdigerweise.“ (GKFA 5.1, 1033)

<sup>847</sup> У оригиналу: „Die soldatische Existenz (...) ist rein formal, an und für sich ohne Inhalt, der Grundtypus des Soldaten ist der Landsknecht, der sich für diese oder auch jene Sache anwerben ließ“ (GKFA 5.1, 572).

уопште никаквог мишљења, него вршити своју дужност“ (ЧБ II, 66),<sup>848</sup> Ханс Касторп одговара парафразирујући свога учитеља: „Да, ти можеш тако говорити као војник [„Landsknecht“] и као чисто формална егзистенција, каква и јеси.“ (ЧБ II, 66)<sup>849</sup> Очигледно је да међу припадницима војничког реда кога је Дирер упечатљиво представио у графици *Ландскнехт и смрт (Landsknecht und Tod)* из 1503. године треба трагати за још једним могућим Цимсеновим прототипом.<sup>850</sup>

Термин „ландскнехт“ – у дословном преводу „слуга земље“ – највероватније је сковао Петер фон Хагенбах (Peter von Hagenbach) око 1470. године, за пешадијске одреде који су на прелазу између XV и XVI века полако потискивали феудалне витезове из европске војске (Miller 1996: 3). Регрутовани из виших слојева и плаћени за своју службу (Richards 2002: 9–13), ландскнехти су се истицали унутар војне хијерархије на измаку средњег века већ према своме оделу (Richards 2002: 30). У скраћеном оклопу или шалварама јарких боја до колена и тесним хеланкама, са широким ципелама налик медвеђим шапама и ексцентричним капама, са препознатљивим копљима или сабљама, ландскнехти су производили бизаран, у најмању руку исувише духовит утисак (Miller 1996: 33–39; Richards 2002: 30–46).<sup>851</sup> Нова војна опрема није само покушала да замени тешке и непрактичне оклопе средњовековних витезова. Она је истовремено одражавала постепено релативизовање граница између племићког и цивилног сталежа. Истраживачи су отуда дуго били у недоумици треба ли ландскнехте посматрати у романтичком кључу, као „израз витешког доба које се ближи своме крају“, или им треба признати

---

<sup>848</sup> У оригиналу: „Am besten ist, man hat gleich gar keine Meinung, sondern tut seinen Dienst.“ (GKFA 5.1, 583)

<sup>849</sup> У оригиналу: „Ja, so kannst du sagen, als Landsknecht und rein formale Existenz, die du bist.“ (GKFA 5.1, 583)

<sup>850</sup> Објашњење ландскнехта као „немачких војника плаћеника из касног XV и раног XVI века“ у коментарима Лангерове треба проширити (Langer 2009: 140 – коментар 520,18). У оригиналу: „Landsknecht: Bezeichnung für die deutschen Söldner des späten 15. und frühen 16. Jh.s.“ Нојман не коментарише сам појам ландскнехта (GKFA 5.2, 273). Значајем алузија на Диреров опус у *Чаробном брегу* бавићемо се у наредном одељку.

<sup>851</sup> Поједини елементи описа Цимсенове утваре кореспондирају са униформом ландскнехта: Јоахимово лице налази се „испод капе, испод чудне капе у којој се човек није могао да разазна“; „изгледало је да му је сабља ослоњена на ону пребачену бутину“; „[с]топала Јоахимова остављала су утисак као да су велика, а ноге врло танке; чинило се да су добро стегнуте увијачима, али више на спортски него на војнички начин“ (ЧБ II, 503). Необично одело духа Јоахима Цимсена Нојмана подсећа на војничке униформе из Првог светског рата (GKFA 5.2, 397), али је, по свему судећи, на делу намерно преплитање ратничких одела из различитих раздобља и сталежа. У оригиналу: „unter der Kopfbedeckung, der sonderbaren Kopfbedeckung, auf die man sich nicht verstand“; „sein Säbel schien am übergeschlagenen Schenkel zu lehnen“; „Die Füße Joachims wirkten groß und die Beine sehr dünn; sie schienen eng eingewickelt, auf sportliche mehr denn auf militärische Art.“ (GKFA 5.1, 1032–1033)

статус „плаћене војске позног средњег (или раног новог!) века“ (Baumann 1994: 13).<sup>852</sup> Ако се савремена историографија изборила за самосталност ландскнехта и војничког сталеза у целини, то још увек не значи да би се писац *Чаробног брега* нужно сложио са овим мишљењем. Поготово ако имамо у виду да је оснивач одреда, краљ Максимилијан I (1459–1519), и сам у своје време сматран „последњим витезом“ (Miller 1996: 3).<sup>853</sup>

Алузија на ландскнехте у *Чаробном брегу* може се, пре свега, довести у везу са Мановим специфичним погледима на порекло немачке грађанске класе у *Размишљањима аполитичног човека* из 1918. У поглављу под називом „Нешто о човечанству“ („Einiges über Menschlichkeit“) Ман је промовисао идеју „чистог, ослобођеног, небуржоаски свечаног човечанства“ (GKFA 13.1, 522),<sup>854</sup> које неће, у Русоовом стилу, писати образовне романи, а своју децу смештати у сиротишта (GKFA 13.1, 520). Ман критикује филантропску и демократску политику грађанског друштва у име човеку урођеног инстинкта племенитог, штавише „витешког *служења*“ (GKFA 13.1, 525 – курзив је наш).<sup>855</sup> Концепција грађанске дужности у *Размишљањима* у великој мери темељи се на листи врлина феудалних, старонемачких грађана. По занимању трговци, грађани немачког средњег века по природи ствари ценили су ред, рад, дисциплину и част сопственог позива (Kurzke 1985: 44–45). Инспирисан социјалистичким идејама у годинама Вајмарске републике и марксистичком идеологијом током година егзила, Ман се постепено удаљио од феудалне, антидемократске концепције грађанске класе из *Размишљања* (Kurzke 1985: 50–51). Рекло би се, међутим, да Цимсенова *старинска и ратничка* појава у руху ландскнехта дугује атмосфери 1918. године и више него што би желела. У трагању за филолошким основама алузије на ландскнехте од посебног значаја може бити узгредан етимолошки „доказ“ тезе о племенитости *служења* из

---

<sup>852</sup> Бауман се, наравно, опредељује за други историјски приступ. У оригиналу: „Wenn man das Landsknechtswesen nicht als romantisch verklärte Erscheinungsform einer zu Ende gehenden Ritterzeit sieht, sondern als spätmittelalterliches (oder frühneuzeitliches!) Söldnertum, wird es möglich, nach Wurzeln zu suchen.“

<sup>853</sup> У оригиналу: „the last of the knights“.

<sup>854</sup> У оригиналу: „reine, befreite, unbürgerlich-feierliche Menschlichkeit“.

<sup>855</sup> Цитат у целини гласи: „Сада је политика филантропије са својим концептом људског достојанства посвуда темељно нарушила инстинкт племенитог *служења*, витешког *служења* (енглеско ‘knight’ и немачко ‘Knecht’ заправо су иста реч).“ (GKFA 13.1, 525) У оригиналу: „Nun, die politische Philantropie mit ihrem Begriff der Menschenwürde hat den Instinkt der vornehmern Dienstbarkeit, der ritterlichen Knechtschaft (‘knight’ und ‘Knecht’ ist ja dasselbe Wort) überall gründlich ramponiert.“

*Размишљања аполитичног човека.* Нису само за аутора *Размишљања* „енглеско ‘knight’ [витез] и немачко ‘Knecht’ [слуга]“ представљали „исту реч“ (GKFA 13.1, 525).<sup>856</sup> По свему судећи, појам „ландскнехта“ у *Чаробном брегу* требало би тумачити у истом кључу. Прототип Јоахимовог позива, према нашем мишљењу, треба тражити на почецима историје ландскнехта, у „витешком војнику“ (Baumann 1994: 18–19) који се често није могао разликовати од племића коме је служио.

Отуда не изненађује што је чак и Манов „демократа-патриот“ Сетембрини, како то Касторп у поглављу „Менер Пеперкорн (наставак)“ наивно тврди, хуманистичкој борби посветио управо „своје грађанско копље“ (ЧБ II, 382).<sup>857</sup> Сетембринијево залагање да салама после Првог светског рата буде царињена на брениерској граници Пеперкорн коментарише без имало ироније: „Он је витешка природа и ведар разговоран човек, кавалер“ (ЧБ II, 382).<sup>858</sup> Нешто пре тога Ханс Касторп је Сетембринијеве особине приписао његовом јужњачком пореклу, које се од северњачке помирљивости разликује „у погледу ватрености и витештва крви“ (ЧБ II, 358).<sup>859</sup> Првенство у формулисању Сетембринијевог витештва ипак не припада ни Менеру Пеперкорну ни Хансу Касторпу, већ, зачудо, госпођи Шоша. У куртоазном разговору на француском језику са младим Хамбуржанином у поглављу „Валпургина ноћ“, Шоша сасвим изненадно пропраћа узгредну Касторпову референцу на Сетембринија речима: „Je regrette sincèremment de n’avoir jamais eu le plaisir de faire la connaissance de ce chevalier.“ (ЧБ I, 494; GKFA 5.1,

---

<sup>856</sup> Упоредити цитат из претходне фусноте.

<sup>857</sup> „А он [Сетембрини] је патриот, као што вам је познато, демократа-патриот. Своје грађанско копље посветио је на олтару човечности да би салама убудуће била царињена ‘на брениерској граници’.“ (ЧБ II, 382) У оригиналу: „Er ist ja ein Patriot, wie Sie wissen werden, ein demokratischer Patriot. Er hat seine Bürgerpike am Altar der Menschheit geweiht, damit die Salami in Zukunft an der Brennergrenze verzollt werde.“ (GKFA 5.1, 910)

Пре тога су, у поглављу „Страх расте. О једном и другом деди и о шетњи чамцем у сутону“, ове речи приписане Сетембринијевом деди, који је „барикаде називао ‘престолом народа’ и изјављивао да треба ‘копље грађаниново осветити на олтару човечности’“ (ЧБ I, 232), што је Касторп сматрао „племенитим“ (ЧБ I, 232). У оригиналу: „was ihn [Castorp] abgeschmacket anmutete, Hochherzigkeit und edelmütiger Überschwang wenigstens dort und damals gewesen sein mochte: so zum Beispiel, wenn Großvater Settembrini die Barrikaden den ‘Volksthron’ genannt und erklärt hatte, es gelte, ‘die Pike des Bürgers am Altar der Menschheit zu weihen’.“ (GKFA 5.1, 239)

<sup>858</sup> У оригиналу: „Er ist ein ritterlicher (...) Mann, ein Kavalier“ (GKFA 5.1, 910). Пеперкорн понавља исти суд поводом отменог држања хуманисте у оскудици: „‘Витешка природа и ведар човек’, понови Пеперкорн“ (ЧБ II, 383). У оригиналу: „Ein ritterlicher und heiterer Mann“ (GKFA 5.1, 910).

<sup>859</sup> У оригиналу: „Temperamentsunterschiede, Herr Settembrini. Unterschiede in Hinsicht auf Hitze und Ritterlichkeit des Geblütes.“ (GKFA 5.1, 885)

511)<sup>860</sup> Лепези ликова који инсистирају на витештву првог Касторповог учитеља може се придружити и сам приповедач који у више наврата истиче да се у расправама са Нафтом господин Сетембрини носио „витешки и хумано“ (ЧБ II, 56)<sup>861</sup> и „као прави витез бранио (...) племство здравља и живота“ (ЧБ II, 177).<sup>862</sup>

Засебну категорију чине алузије на везу између витештва и масонерије Сетембринијевог главног конкурента у духовном васпитању Ханса Касторпа. „[Н]аш пресветли витез сунца“ (ЧБ II, 160)<sup>863</sup> доводи се у поглављу „Као војник и као јунак“ у везу са осамнаестовековном историјом реда слободних зидара, у којој „има нечег“ не само „чисто војничког и језуитског“ (ЧБ II, 241),<sup>864</sup> него и – како се испоставља – витешког:

Тада је извршена реформа и ревизија многих слободозидарских ложа у духу строгог придржавања прописа [im Sinne der strikten Observanz] – у чисто ирационалном и мистичном, волшебно-алхемијском духу, коме високи степени у шкотској масонерији дугују своју егзистенцију – витешки степени, које су додали старој војничкој хијерархији која је знала само за шегрте, помоћнике и мајсторе, степене великих мајстора који су добијали свештенички карактер и били испуњени розенкројцеровским мистицизмом. Овде је реч о враћању на извесне духовне витешке редове средњег века, нарочито на храмовнике (ЧБ II, 242)<sup>865</sup>

Међу „значајни[м] титула[ма] за слободозидарске и храмовничке степене“ (ЧБ II, 243) Нафта посебно истиче „витеза од Истока“ (ЧБ II, 243), чиме се Сетембринијев малициозни надимак „витез сунца“ из поглавља „Operationes

---

<sup>860</sup> У преводу Милоша Ђорђевића: „Искрено жалим што никако нисам имала задовољство да се упознам са тим витезом.“ (ЧБ I, 494)

<sup>861</sup> У оригиналу: „Es war ritterlich und human von Herrn Settembrini.“ (GKFA 5.1, 573)

<sup>862</sup> У оригиналу: „Und wie ein Ritter trat er für den Adel der Gesundheit und des Lebens ein“ (GKFA 5.1, 702).

<sup>863</sup> Реч је о једној од масонских титула којима Нафта ословљава Сетембринија у поглављу „Operationes spirituales“: „höchstleuchtender Sonnenritter“ (GKFA 5.1, 683).

<sup>864</sup> Касторп се надовезује на Нафтин монолог о Сетембринијевим масонским ритуалима речима: „Ја наслућујем да у слободном зидарству има нечег чисто војничког и језуитског...“ (ЧБ II, 241) У оригиналу: „Ich spüre da geradezu was Militärisch-Jesuitisches in der Freimaurerei...“ (GKFA 5.1, 766)

<sup>865</sup> У оригиналу: „Damals vollzog sich die Reform und Berichtigung vieler Freimaurerlogen im Sinne der strikten Observanz, – einem ausgesprochen irrationalen und geheimnisvollen, magisch-alchemistischen Sinn, dem die schottischen Hochgrade des Maurertums ihr Dasein verdanken, – Ordensrittergrade, die man der alten militärischen Rangstufenordnung von Lehrling, Geselle und Meister hinzufügte, Großmeistergrade, die ins Hieratische führten und von rosenkreuzerischem Geheimwissen erfüllt waren. Es handelt sich da um ein Zurückgreifen auf gewisse geistliche Ritterorden des Mittelalters, die Templer insbesondere“ (GKFA 5.1, 768).

spirituales“ поставља у свој изворни контекст.<sup>866</sup> Нафтиним речима, „сва та имена упућују на источњачку мистику“, а „[п]оновна појава храмовника [Templers] сама собом не значи ништа друго него прихватање таквих односа, провалу ирационалних фермената у свет рационално-утилитаристичких идеја друштвеног унапређења.“ (ЧБ II, 243)<sup>867</sup>

На први поглед езотеричне поуке о масонским ритуалима заправо играју важну улогу у структури романа, правећи прелаз ка алхемијским и херметичким – једном речју средњовековним – основама педагогике *Чаробног брега*. Историјски почетак слободног зидарства Нафта премешта у „свет мистерија, у такозвани мрак средњег века“ (ЧБ II, 243).<sup>868</sup> Високи представници ложа били су, Нафтиним речима, „углавном велики алхемисти“ (ЧБ II, 243),<sup>869</sup> а „шегрт, неофит – то је младост жељна да сазна чуда живота“ и прихвати „[п]ут мистерија и очишћења (...) кроз смртни страх, кроз царство падања“, све то „под руководством маскираних људи који су само сенке тајне“ (ЧБ II, 245).<sup>870</sup> Иза Нафтиних речи о иницијацији неофита у редове слободних зидара није тешко препознати алузију на однос младога Ханса Касторпа и његових учитеља. На завршетку Нафтиног излагања, Касторп одлучује да се попне „један спрат више“ и „опипа мало пулс прерушеног брата масона“, образлажући своју намеру речима: „Шегрт мора бити жељан знања и неустрашив...“ (ЧБ II, 248)<sup>871</sup>

---

<sup>866</sup> У оригиналу: „Oh, es gibt noch eine Menge ähnlich bedeutender Titel für die Hoch- und Tempelgrade der Strikten Observanz. Wir haben da (...) einen Ritter vom Osten“ (GKFA 5.1, 768).

<sup>867</sup> У оригиналу: „alle diese Namen auf Beziehungen zur morgenländischen Mystik deuten. Das Wiedererscheinen des Templers selbst bedeutete nichts anderes, als die Aufnahme solcher Beziehungen, tatsächlich den Einbruch irrationalen Gärstoffes in eine Ideenwelt vernünftig-nützlicher Gesellschaftsverbesserung.“ (GKFA 5.1, 768–769)

У овом контексту, посебно иронично делује титула „[ч]асн[ог] витез[а] од угломера“ (ЧБ II, 247) коју Нафта додељује Сетембринију. У оригиналу: „der ehrliche Ritter vom Winkelmaß“ (GKFA 5.1, 773). У питању није само алузија на један од кулних масонских инструмената (GKFA 5.2, 334 – коментар 773.22), већ и на Сетембринијев илузорни понос на сопствену рационалност.

<sup>868</sup> „Строго придржавање прописа значило је продубљивање и проширивање традиција тога реда, враћање његових историјских почетака у свет мистерија, у такозвани мрак средњег века.“ (ЧБ II, 243) У оригиналу: „Die Strikte Observanz war gleichbedeutend mit einer Vertiefung und Erweiterung der Überlieferungen des Ordens, mit einer Zurückverlegung seiner historischen Ursprünge in die Geheimniswelt, die sogenannte Finsternis des Mittelalters.“ (GKFA 5.1, 769)

<sup>869</sup> „Велики мајстори ложа били су (...) углавном велики алхемисти...“ (ЧБ II, 243) У оригиналу: „Die Hochmeistergrade der Logen waren (...) in der Hauptsache große Alchimisten...“ (GKFA 5.1, 769)

<sup>870</sup> У оригиналу: „Der Weg der Mysterien und der Läuterung (...) führte durch Todesbängen, durch das Reich der Verwesung, und der Lehrling, der Neophyt, ist die nach den Wundern des Lebens begierige, (...) geführt von Vermummten, die nur Schatten des Geheimnisses sind.“ (GKFA 5.1, 771)

<sup>871</sup> У оригиналу: „Ich gehe nun mal eine Etage höher (...) und fühle dem vermummten Bundesbruder ein bißchen auf den Zahn. Ein Lehrling muß wißbegierig und furchtlos sein...“ (GKFA 5.1, 774)

Слика Касторповог образовног процеса тешко се може сместити у оквире омиљеног жанра грађанске епохе, такозваног *Bildungsroman*-а. Иако у првој критичкој монографији о *Чаробном брегу* Манов роман сврстава у породицу *Bildungsroman*-а (Weigand 1933: 4), Вајганд под овим појмом подразумева већину жанровских одлика романа иницијације или филозофског романа. Касторпови васпитачи боре се, према мишљењу аутора, за власт над младићевом душом „попут Бога и Ђавола у средњовековним мистеријама“ (Weigand 1933: 3).<sup>872</sup> Један од најречитијих заступника тезе о роману иницијације, Хелмут Копман, у *Чаробном брегу* пре свега види напор главног јунака да спозна чудо живота (Коорман 1983: 61–63). На повлашћену улогу коју у том процесу игра езотерична симболика на сасвим специфичан начин осврнуо се још крајем тридесетих година сам писац. Ман је био сагласан с проширивањем хоризонта Касторпове потраге на последња питања о смислу постојања, али је у том погледу отишао корак даље како од својих претходника, попут Вајганда и Немерова, тако и од својих следбеника, попут Копмана. Комплекс алузија на херметичку, алхемијску и слободно-зидарску симболику, као и коначну потрагу за смислом живота у *Чаробном брегу* Ман је, како смо видели, подвео под заједнички именитељ тематике средњовековних витешких романи о Гралу (Mann 1999: 728).

Према мишљењу ауторке до сада најобухватније студије о мотиву масонерије у делима Хајнриха и Томаса Мана, писцу *Чаробног брега* било је посебно стало до „утицаја средњовековно-хришћанске, заправо античке традиције мистерија на слободно зидарство друге половине XVIII века“ (Nunes 1992: 125).<sup>873</sup> Ман ипак нигде није сугерисао секундаран и изведен положај средњовековног аспекта слободног зидарства у *Чаробном брегу*. Премда током писања романа није био у потпуности свестан значаја средњовековне романсе за симболику масонског покрета, Ман је није ограничавао ни на проблематику жанра мистерија – како би се

---

<sup>872</sup> У оригиналу: „like God and the Devil in the medieval mysteries fighting for the possession of the human soul“. Касторп се, у поглављу „Снег“, сличним речима обраћа Сетембринију и удаљава од Нафте, који је „готово увек у праву кад се препирете... кад се из педагошких побуда отимате о моју јадну душу, као бог и ђаво о човека у средњем веку...“ (ЧБ II, 195). Важно је запазити да Касторп не помиње средњовековне мистерије. У оригиналу: „obgleich er [Naphta] fast immer recht hat, wenn ihr euch zankt... euch pädagogisch um meine arme Seele rauft, wie Gott und Teufel um den Menschen im Mittelalter...“ (GKFA 5.1, 719)

<sup>873</sup> У оригиналу: „Naphta kontrastiert die betont rationalistische Vorstellung Settembrinis (...) mit den Einflüssen von mittelalterlich-christlichen, ja sogar antiken Mysterientraditionen auf die Freimaurerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“

могло закључити из речи Вајганда и Нунесове. Манове алузије на положај масонског покрета у XVIII веку имају далеко сложенију, деценијску предисторију, у којој најмање три могућа извора заузимају кључно место.

Хетероген однос према слободном зидарству умногоме је зависио од пишчеве лектире, а упоредо са променом Мановог става мењала се концепција лика хуманисте Сетембринија. Сетембринијев лик првобитно је замишљен по узору на Ђузепеа Мацинија (Giuseppe Mazzini), чувеног италијанског масона и литерату (Nunes 1992: 104; Langer 2009: 321). Алузије на барикаде, које је Сетембринијев деда „називао ‘престолом народа‘“, и на „копље грађаниново“, које се, према породичном завештању, мора „осветити на олтару човечности“ (ЧБ I, 232),<sup>874</sup> директно су преузете из *Политичких списа (Politische Schriften)* Ђузепеа Мацинија (Nunes 1992: 106).<sup>875</sup> Непосредно по завршетку рата писац се, под снажним утицајем националне идеје, још увек критички односио према Мацинијевом утицају (Nunes 1992: 106). У предговору *Размишљањима аполитичног човека* Ман је изразио незадовољство наводном улогом италијанских слободних зидара у распиривању Великог – и по мишљењу писца, у бити антинемачког – рата.

Маново мишљење из 1918. године у највећој мери било је изведено из теорија о завери италијанских масона против Немачке промовисаних у часопису *Süddeutsche Monatshefte*, о чему је писац оставио трага у својим писмима (Abbott 1980: 139; Nunes 1992: 63). Ман се 12. фебруара 1918. године пожалио пријатељу Паулу Николасу Косману (Paul Nikolaus Cossman) како не успева да дође у посед изванредног Хофмилеровог (Josef Hofmiller) чланка посвећеног улози италијанских масона у „рату против Немачке“ (Selbstkommentare, 16).<sup>876</sup> Истраживачи су утврдили да је реч о чланку под називом „Combinazione“ у јунском издању *Süddeutsche Monatshefte* из 1915. године, у целини посвећеном погубном политичком утицају слободних зидара на светска збивања (Nunes 1992: 63). Без обзира на снажне филолошке разлоге за проучавање Хофмилеровог чланка, далеко већу пажњу критике побудио је прилог о коме Ман није оставио материјалног трага. У питању је текст М. Ренерт (M. Rennert) који непосредно претходи

---

<sup>874</sup> У оригиналу: „wenn Großvater Settembrini die Barrikaden den ‘Volksthron’ genannt und erklärt hatte, es gelte, ‘die Pike des Bürgers am Altar der Menschheit zu weihen’.“ (GKFA 5.1, 239)

<sup>875</sup> Упоредити Мацинијев текст „Братимљење народа“ („Verbrüderung der Völker“) из 1832. године (Mazzini 1911: 279).

<sup>876</sup> Курзив је присутан и у оригиналу: „Kriege gegen Deutschland“.



Хофмилеровом чланку, под називом „Слободни зидари у Италији“ („Die Freimaurer in Italien“).

У намери да демонизује италијанске слободне зидаре, Ренертова се, између осталог, позива на наводна окултна збивања током сахране песника и чувеног масона Ђозуа Кардучија (Giosuè Carducci), 1907. године. Ренертова истиче како се у Кардучијевој погребној поворци вијорила застава са ликом Бафомета (Bafometti), опскурног паганског идола, графички најчешће представљаног у седећем положају, са козјом главом и црним крилима. Примедба Ренертове постаје тим занимљивија што су, ауторкиним речима, „даља истраживања показала да је ово божанство, које враћа у сећање црне масе средњовековља, играло улогу већ у редовима Темплара и да се његове представе још увек могу пронаћи у појединим црквама које су Темплари подигли“ (Rennert 1915: 467).<sup>877</sup> Ренертова заправо посеже за једном од многих оптужби које су током чувених суђења Темпларима 1312. године стављане на терет овом витешком реду (Nunes 1992: 63) да би окривила италијанске слободне зидаре за политичку ситуацију у Европи – поготово у Немачкој – у другој деценији двадесетог века.

Повратак масонских ложа XVIII века „на извесне духовне витешке редове средњег века, нарочито на храмовнике [Темпларе]“ (ЧБ II, 242)<sup>878</sup> о коме се говори у поглављу „Као војник и као јунак“ нити је, међутим, интониран попут оптужбе, нити има превасходно политичко значење. Судаћи према анализама Скота Х. Абота (Scott H. Abbott),<sup>879</sup> на промену у ставу према слободном зидарству у *Чаробном брегу* утицала је једна мало позната књига, које се Ман, у писму пријатељу Јозефу Ангелу (Joseph Angell), присетио готово двадесет година по објављивању романа (Abbott 1980: 139).<sup>880</sup> Читање студије Маријане Талман (Marianne Thalmann)

---

<sup>877</sup> У оригиналу: „Die Nachforschungen führten weiter zu dem Ergebnis, daß dieser Götze, der die schwarze Messe des Mittelalters in die Erinnerung bringt, schon im Templerorden eine Rolle spielte und seine Abzeichen sich noch in einigen, von Templern erbauten Kirchen finden.“

<sup>878</sup> У оригиналу: „Es handelt sich da um ein Zurückgreifen auf gewisse geistliche Ritterorden des Mittelalters, die Templar insbesondere“ (GKFA 5.1, 768).

<sup>879</sup> Ослањањемо се претежно на студију „*Чаробни брег* и немачки романтичарски роман“ („*Der Zauberberg and the German Romantic Novel*“), која представља прерађено поглавље Аботове дисертације *Опстанак романтичарског бундесромана у двадесетом веку* (*The Survival of the Romantic Bundesroman in the Twentieth Century*), посвећено Мановом роману (Abbott 1979: 127–153).

<sup>880</sup> У писму датираним 11.5.1937. године стоји: „Такође знам са сигурношћу да ми је тада са непознате стране пристигао један спис о слободном зидарству, који сам користио за масонске разговоре између Нафте и Сетембринија, али ме и овде сећање, у погледу наслова и аутора, сасвим издаје.“ (Selbstkommentare, 125). У оригиналу: „Ich weiß noch genau, daß damals, von unbekannter Seite, eine Schrift über Freimaurertum an mich gelangte, die ich für die maurerischen Gespräche zwischen

*Тривијални роман XVIII века и романтичарски роман: допринос историји развоја мистике тајних друштава (Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik)*, објављене 1923. године, неколико месеци пре него што је Ман почео са радом на поглављу „Као војник и као јунак“, преобразило је мотив слободног зидарства из политичког у „симболичко средство за ‘истраживање мистерије живота’“ (Abbott 1980: 141).<sup>881</sup> Абот и други аутори, попут Бенценхефера (Benzenhöfer 1985) и Нунесове (Nunes 1992: 124–125), показали су у којој се мери Маново виђење езотеричне, ирационалне и „источњачке“ основе масонског друштва заснива на монографији Талманове. Пресудан утицај традиције Темплара на масонске ложе XVIII века и њихове књижевне представе остао је, упркос томе, недовољно истражен.

Ман је, судећи по Нафтиним речима да се иницијација младости у „чуда живота“ одвија „под руководством маскираних људи који су само сенке тајне“ (ЧБ II, 245),<sup>882</sup> био добро упознат са деловима књиге Маријане Талман на ту тему:

Члан – брат – постаје маскиран, посредник са кринком испред очију, сенка тајне која је стајала иза њега. У овоме без сумње можемо видети рефлексе шкотске масонерије у области уметности. Стари основни степени из енглеских ритуала нису имали довољно снаге да уздрмају постојан просветитељски поглед на свет XVIII века. Али су зато потоњи степени, са свечаним церемонијалима, са свиме што су прикупили од Темплара и витештва, са одлучном намером да последњу тајну учине што необичнијом, били без сумње сугестивнији.

(...) Нови високи степени у облику витешких титула нису значили само постепени повратак у немачку прошлост, они су преко Темплара такође вратили тајанствени свет Истока. (Thalman 1967: 122)<sup>883</sup>

---

Naphta und Settembrini benutzte, aber auch hier setzt mein Gedächtnis, was Titel und Verfasser betrifft, vollkommen aus.“

<sup>881</sup> Абот се под наводницима позива на речи из Мановог „Увода у Чаробни брег“. У оригиналу: „symbolic means for an ‘investigation into the mystery of life’“.

<sup>882</sup> У оригиналу: „geführt von Vermummten, die nur Schatten des Geheimnisses sind“ (GKFA 5.1, 771).

<sup>883</sup> Цитирано према репринту издања из 1923. године. У оригиналу: „Der Geselle – der Bruder – wird der Vermummte, der Vermittler mit der Maske vor den Augen, der Schatten des Geheimnisses, das hinter ihm steht. Hierin dürfen wir zweifellos die Reflexe der schottischen Maurerei im Bereiche des Künstlerischen sehen. Die alten Johannisgrade des englischen Ritus hätten nicht ausgereicht, das selbhaft Aufklärertum des 18. Jahrhunderts zu erschüttern. Aber die späteren Grade, mit feierlichem Zeremoniell, mit dem Herbeiholen von Templer- und Rittertum, mit der entschiedenen Absicht, ein letztes Geheimnis immer seltsamer zu gestalten, waren zweifellos von starker Anregung./ (...) Die neuen Hochgrade

Иако се Абот у своме истраживању осврнуо на уводну (Abbott 1980: 140),<sup>884</sup> а Бенценхефер на закључну реченицу Маријане Талман (Benzenhöfer 1985: 117),<sup>885</sup> механизам и духовни смисао повратка на наслеђе Темплара у тајним масонским друштвима, улога витешких степена у одгонетању чуда живота, нису привукли пажњу критичара.<sup>886</sup>

Веза између Темплара и слободних зидара није, наравно, по први пут успостављена у двадесетом веку. Највећи допринос студије Бенценхефера ипак не лежи у допуњавању Аботових увида, колико у изношењу новог и опет непотврђеног извора Манових алузија на видело. Поједине масонске степене, попут „витеза сунца“, Ман је вероватно преузео из *Општег приручника слободног зидарства (Allgemeines Handbuch der Freimaurerei)*, прештампаног у другој половини XIX и почетком XX века (Benzenhöfer 1985: 114–115). У одредници „Sonnenritter“ (Lenning 1867: 291–292) тако се износе општи подаци о историји и херметичком значењу овог чина у друштву слободних зидара.<sup>887</sup> Одредница о реду

---

begegnen in der Gestalt des Ordensritters nicht nur einer langsam werdenden Einkehr in die deutsche Vorzeit, sie bringen mit dem Templer auch die Geheimniswelt des Orientes wieder.“

<sup>884</sup> Абот је ставио акценат на мистички идентитет Касторпових учитеља, који умногоме подсећају на натприродне изасланике, чаробњаке и геније из романа о тајним друштвима. Индикативно је да у докторској дисертацији Абот прекида цитат из Мановог романа о „реформ[и] многих слободнозидарских ложа у духу строгог придржавања прописа“ (ЧБ II, 242) пре него што Ман почне да говори о шкотским витешким степенима (Abbott 1979: 137). Овога цитата нема у студији из 1980. године, вероватно зато што Абот није могао прецизно да лоцира „појединачни пасус из којег је овај одељак Мановог романа очигледно преузет“ (Abbott 1979: 137). У оригиналу: „die Reform und Berichtigung vieler Freimaurerlogen im Sinne der strikten Observanz“ (GKFA 5.1, 768). У оригиналу: „These are points Thalman makes again and again. There is, however, no single passage from which this section of Mann’s novel is obviously drawn.“ (Abbott 1979: 137)

<sup>885</sup> Бенценхеферу је стало до питања да ли су шкотски „високи степени“ заиста наследили систем „строгог поштовања прописа“ („strikte Observanz“).

<sup>886</sup> Корисно је у овом тренутку подсетити се тачних речи којима Ман описује иницијацију Ханса Касторпа у тајне живота: „шегрт, неофит – то је младост жељна да сазна чуда живота“ (ЧБ II, 245). И даље: „Шегрт мора бити жељан знања и неустрашив...“ (ЧБ II, 248) У оригиналу: „der Lehrling, der Neophyt, ist die nach den Wundern des Lebens begierige“ (GKFA 5.1, 771); „Ein Lehrling muß wißbegierig und furchtlos sein...“ (GKFA 5.1, 774).

Касторп би готово могао заменити места са шегртом из књиге Маријане Талман: „Шегрт жељан знања, који се пред нама појављује (...) као јунак, који прижељкује пријем, који захтева објашњење свега чудесног у животу, човек који полаже право на демонски капацитет доживљавања.“ (Thalman 1967: 122 – курзив је наш) У оригиналу: „Der wißbegierige Lehrling, der in eine Genossenschaft Eintetende erscheint uns als der Held, der Einlaß begehrt, der Afklärung verlangt über alles Wundersame des Lebens, der Mensch, der zu seiner dämonischen Erlebnisfähigkeit gelangen will.“

<sup>887</sup> Сетембрињева пародирана титула „[ч]асни витез од угломера“ (ЧБ II, 247; GKFA 5.1, 773) налази се у пасусу који се највећим делом заснива на књизи Фридриха Вихтла (Friedrich Wichtl) *Светско слободно зидарство, светска револуција, светска република: истраживање о пореклу и крајњим циљевима светског рата (Weltfreimaurerei, Welrevolution, Weltrepublik: eine Untersuchung über Ursprung und Endziele des Weltkrieges)*. Нојман тим поводом упућује на Вихтлово тумачење

Темплара – „Tempelherren (Orden der)“ (Lenning 1867: 360–373), иако у Бенценхеферовој студији остаје у сенци монографије Маријане Талман, ипак има последњу реч у тумачењу витешке псеудоисторије шкотских масонских ложа. Према легенди у коју су подједнако веровали и заступници „строгог поштовања прописа“ („strikte Observanz“) и ложе у Клермону, високи представници Темплара пребегли су, по распуштању реда, у Шкотску. На шкотском острву Мул витезови су проводили време радећи као обични зидари. Како се број припадника реда на острву умножавао, Темплари су, према предању, 1314. године основали братство *слободних зидара* (Lenning 1867: 366). Наративом о витешком реду Темплара истовремено се легитимисала и генерисала вишевековна историја масонског покрета.

Модална филологија из посебног угла осветљава природу Сетембринијеве припадности друштву слободних зидара. На нивоу евиденције, масонска симболика лако преузима примат над сопственим изворима. На сличан начин то су чиниле вагнеровске опере или Андерсенове бајке. Само уз помоћ флексибилније филолошке апаратуре испод Сетембринијевих масонских титула могу се разазнати трагови Мановог недовршеног сусрета са имагинацијом средњовековног витештва. Овај сусрет даје барем толико материјала за анализу колико и добро проучени цитати из Мацинијеве књиге и показује како реконструкција модалних извора може уродити богатијим плодом од метода контактологије. Број интертекстуалних веза или блискост са извором, штавише, често су обрнуто пропорционални значају, па и самој могућности утицаја.

Не мора нас посебно изненадити што јунак *Чаробног брега* најближи епоси средњег века у исто време са њом има веома мало суштинског додира. Класенова резерва према површности слике средњег века у Мановом роману односи се пре свега на Нафтино потчињавање средњовековних топоса личним идеолошким

---

масонских реквизита (GKFA 5.2, 334 – коментар 773.22). У самој Вихтловој књизи, угломер „оличава савест“. У оригиналу: „das Winkelmaß versinnbildlicht das Gewissen“ (Wichtl 1919: 21).

Вихтл даје и своју листу шкотских високих степена, који, додуше, према мишљењу аутора, „доказано немају никакве везе са Шкотском, већ потичу из Француске“ и представљају „освету Темплара“ (Wichtl 1919: 26). Она садржи титуле „витеза од Истока“ („Ritter vom Osten“) и „витеза сунца“ („Ritter der Sonne“), али не садржи омашку Маријане Талман о пореклу степена, ни повољну слику Темплара (Wichtl 1919: 26). У оригиналу: „die schottischen Grade (...) mit Schottland erwiesenermaßen gar nichts zu tun haben, sondern französischen Ursprungs sind“; „die Rache der Templar“. Вихтлова књига садржи и поглавље о револуционарном деловању слободних зидара у Србији уочи Првог светског рата (Wichtl 1919: 104–112).

циљевима (Classen 2003: 38). Ако је Класен устврдио како Нафтино (и Сетембринијево) средњовековље превасходно оперише „кључним речима и општим мишљењима“ (Classen 2003: 38),<sup>888</sup> Заутер је указао на Нафтину „отуђеност од јудео-хришћанске традиције“ (Sauter 1977: 128),<sup>889</sup> која у своме најекстремнијем виду наговештава катастрофалне догађаје тридесетих година (Lehnert 1982: 65). Нафтин поглед на свет заправо представља спој међусобно супротстављених духовних традиција од средњег века до савременог социјализма, анархизма и нихилизма. Нафта је, упркос овој еклектичности, остао једини међу запаженим протагонистима *Чаробног брега* који у роману ниједном није именован за витеза, што се не може приписати непромишљености писца. Ни за један други лик можда не постоји толико извора и прототипова – од Ајкенове (Eicken) студије *Историја и систем средњовековног погледа на свет (Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung)* и Ничеове слике аскетског монаха, све до живота и дела Ђерђа Лукача (Wisskirchen 1985), који су могли подстаћи писца на мисао о Нафтином витештву.

Назнаке размишљања у овом смеру у критици тичу се преплитања историје језуита са историјом пруске војске и масонских ложа у XVIII веку. У коментарима уз поглавље „Operationes spirituales“, Нојман се осврнуо на „правилник за духовне вежбе“ Игнацијуса фон Лојоле, који је био „нека врста пандана оном правилнику што га је доцније Прус Фридрих издао за своју пешадију“ (ЧБ II, 152),<sup>890</sup> подсетивши како је оснивач реда схватао језуите као „вitezове или војнике Христа“ (GKFA 5.2, 294 – коментар 674.27–28).<sup>891</sup> На самом крају анализе Манове слике слободног зидарства у XVIII веку, пошто је указао на политички ревизионизам Нафтиног позивања на језуитску масонску ложу у Клермону и средњовековно витештво,<sup>892</sup> Нунес сугерише како Темплари као „борбени витешки ред из средњег

---

<sup>888</sup> „Ниједан од двојице противника не поседује истински поуздано знање о средњем веку и више оперише кључним речима и општим мишљењима“ (Classen 2003: 38). У оригиналу: „keiner der zwei Kontrahenten ein wirklich solides Wissen vom Mittelalter besitzt und mehr mit Schlagwörtern und Allgemeinheiten operiert“.

<sup>889</sup> У оригиналу: „alienation from the Judeo-Christian tradition“.

<sup>890</sup> У оригиналу: „[Naphtas Ordens] geistliches Exerzierreglement, eine Art Gegenstück zu dem, welches später der preußische Friedrich für seine Infanterie erlassen“ (GKFA 5.1, 674).

<sup>891</sup> У оригиналу: „Ignatius von Loyola wollte die Jesuiten als Ritter oder Soldaten Christi verstanden wissen“.

<sup>892</sup> Наслутивши да „у слободном зидарству има нечег чисто војничког и језуитског“, у поглављу „Као војник и као јунак“ Касторп враћа Нафту у време „кад је у Клермону, у Француској, цветала

века, у извесном смислу могу важити за претходнике језуита“ (Nunes 1992: 129).<sup>893</sup> Без обзира на изједначавање слободног зидарства, војске и свештенства, те Нафтину сличност са „ратничким монашким типовима средњег века (...) ратоборним храмовницима (...) који нису сматрали за злочин него за највећу славу да човек Христа ради буде убијен или да убија“ (ЧБ II, 154),<sup>894</sup> без обзира, најзад, на војне походе самог реда језуита, чији се оснивач и Нафтин претеча, „Шпанац Лојола“, сматрао „Христовим витезом“ (Maron 2001: 91)<sup>895</sup> – филолошко истраживање извора Нафтиног витештва данас више него икад представља ризичан и идеолошки дубоко проблематичан подухват.

Информације о вези језуитских и витешких редова Ман је могао прочитати из чувене Готхајнове (Eberhard Gothein) биографије Игнациуса Лојоле. Према се Готхајнова књига не налази на полицама Манове библиотеке, Нојман је већ повукао паралелу између Нафтиног изнуривања Лојолиним духовним вежбама (ЧБ II, 149–150; GKFA 5.1, 672) и Готхајновог описа странпутица језуитског образовања (GKFA 5.2, 293, коментар 672.5–8). За нас је од посебног значаја што Готхајн на више места Лојолу пореди са познатим представницима витешког света. Тако се оснивач језуита идентификује са средњовековним мистиком из XIII века, Рамоном Љуљем (Ramon Llull). Готхајновим речима, „каталонском и баскијском витезу заједничко је што се обојица пре свега указују као Шпанци“, док се „оно што их раздваја може се подвести под разлике времена“ (Gothein 1895: 76). Рамон је „читавог живота остао лутајући витез схоластике и песник“, лишен дисциплине воље коју је „шпански војник из XVI века препоручивао своме реду“ (Gothein 1895: 76).<sup>896</sup> Готхајн пише и о Лојолиној младалачкој слабости према витешким романима (Gothein 1895: 210–211), називајући га „витезом Девике Марије“ (Gothein

---

једна језуитска слободнозидарска ложа“ (ЧБ II, 242). Нафтин монолози завршава алузијом на масонске витешке степене, који воде порекло од реда Темплара.

<sup>893</sup> У оригиналу: „die Templer, ein kämpfender Ritterorden des Mittelalters, (...) in manchen Hinsichten als Vorläufer der Jesuiten gelten darf“. Нунес у фусноти упућује на Ајкенов опис језуита (Nunes 1992: 211). Ајкен се, међутим, није бавио витешким аспектима овог реда (Eicken 1887: 807ff).

<sup>894</sup> У оригиналу: „von kriegerischen Mönchstypen des Mittelalters (...) von streitbaren Tempelherren, die (...) um Christi willen getötet zu werden oder zu töten, für kein Verbrechen, sondern für höchsten Ruhm“ (GKFA 5.1, 676).

<sup>895</sup> У оригиналу: „Ritter Christi“.

<sup>896</sup> У оригиналу: „Was dem katalonischen und dem baskischen Ritter gemeinsam ist, zeigt sie vielmehr beide nur als Spanier; was sie trennt, lässt den Unterschied der Zeiten ermessen. Denn Raimund blieb Zeitlebens der fahrende Ritter der Scholastik und ein Dichter obendrein.“ У продужетку се говори о „die Disziplin (...) des Willens, welche der spanische Soldat des 16. Jahrhunderts seinem Orden mitteilte“.

1895: 214)<sup>897</sup> и Дон Кихотом. Према аутору, „заправо, сваки корак Ињигов могао би се довести у везу са велеумним племићем из Манче; са том разликом што је Дон Кихот остао високоумна луда, а Дон Ињиго постао оснивач друштва које је покренуло свет“ (Gothein 1895: 214). Још једном, разлика између положаја Лојоле и Сервантесовог јунака „више лежи у временима у којима су они живели, него у личностима“ (Gothein 1895: 214).<sup>898</sup> У Готхајновој књизи може се наићи и на занимљив податак да су у XVI веку присталице језуита на Сицилији припаднике реда називале „вitezовима Христа ‘cavalieri di Cristo’“ (Gothein 1895: 565).<sup>899</sup>

Чини се, дакле, да је могућност формулисања Нафтиног витештва, као врхунског средства симболичке легитимације јунакових поступака и уверења, ускраћена читаоцу из етичких, а не материјалних, па ни књижевних разлога. Премда је у препиркама са својим ривалом, према мишљењу Ханса Касторпа, Нафта био „готово увек у праву“ (ЧБ II, 195),<sup>900</sup> Ман се са великим и оправданим опрезом односио према контроверзном погледу на свет „мал[ог] језуит[е] и терорист[е]“ (ЧБ II, 195).<sup>901</sup> У коначној расподели улога двојице Касторпових учитеља, писац као да се руководи поларизацијом ликова монаха и витеза из корпуса Маријане Талман:

Монах је противник витеза. Он чини мрачни, варљиви, штетни тренутак у животу средњовековне државе, за разлику од витеза, који је снажни, ослобађајући елемент. Монах је такоређи карактеристичан тип средњег века, који у свом сујеверју и ограничениости представља тмурног претходника просвећеног новог доба. (...) Крсташки ратови су чак повремено проглашавани за превару и империјалну тежњу монаштва (...). Сама фигура Темплара за Вебера је варљиви хибрид витеза и свештеника. (Thalman 1967: 147–148)<sup>902</sup>

---

<sup>897</sup> У оригиналу: „Ritter der heiligen Jungfrau“.

<sup>898</sup> У оригиналу: „In der That: es liesse sich für jeden Schritt Iñigos eine Parallele mit dem sinnreichen Junker von La Mancha finden; nur dass Don Quixote ein hochsinniger Narr bleibt und Don Iñigo der Stifter einer Gesellschaft wurde, welche die Welt bewegte. Der Unterschied liegt noch mehr in den Zeiten, in die sie fielen, als an den Personen.“

<sup>899</sup> У оригиналу: „Ritter Christi ‘cavalieri di Cristo’“.

<sup>900</sup> У оригиналу: „obgleich er [Naphta] fast immer recht hat, wenn ihr euch zankt...“ (GKFA 5.1, 719) Нафтини аргументи су, у логичком и филозофском погледу, боље утемељени од Сетембринијевих, у чему се свакако може наслутити пишчева критика ових дисциплина.

<sup>901</sup> У оригиналу: „der (...) kleine Jesuit und Terrorist“ (GKFA 5.1, 719).

<sup>902</sup> У оригиналу: „Der Mönch ist der Gegenspieler des Ritters. Er ist das dunkle, trügerische, schädliche Moment des mittelalterlichen Staatenlebens, im Gegensatz zum Ritter, der das derbe, befreiende Element ist. Der Mönch ist sozusagen die charakteristische Type des Mittelalters, das abergläubisch und beschränkt die finstere Vorstufe zur aufgeklärten Neuzeit ist. (...) Sogar die Kreuzzüge werden gelegentlich als Trug

Манов избор одразио се и на жанровске особености *Чаробног брега*. Услед све очигледнијег раскола сопствене теорије и праксе, „херметичка педагогика“ (ЧБ II, 245)<sup>903</sup> не успева толико да преобрати, колико да преусмери основни ток образовања Ханса Касторпа. Метафизичка и мистичка значења романа иницијације могу се у том смислу разумети као надоградња и обogaћивање, али не и суштинско оповргавање жанра *Bildungsroman*-а.

Фундаментални аргумент против сврставања *Чаробног брега* у образовне романе морао би се, дакле, темељити на Мановој „теорији сазнања“. Епистемолошка критика тезе о *Чаробном брегу* као роману развоја, образовања или иницијације положена је у основ аргумента Боргеа Кристијансена о утицају Шопенхауерове филозофије на структуру Мановог романа. Истакавши како се јунаци образовног романа постепено приближавају духовној и друштвеној зрелости кроз усвајање одређених сазнања, Кристијансен указује на промене које се у *Чаробном брегу* односе на сам статус знања. Како се радња Мановог романа приводи крају, читалац се не приближава никаквом разрешењу, него све више удаљава од позитивног сазнајног исхода (Kristiansen 1978: 55). *Чаробни брег*, према Кристијансену, не приказује изградњу – *Bildung*, већ разградњу – *Entbildung*, различитих епистема и интелектуалних конструкција (Kristiansen 1978: 55). Испод њих аутор назире шопенхауеровску „динамику живота у њеној непосредној ирационалној датости“ (Kristiansen 1978: 287).<sup>904</sup> Њен симбол, не случајно, постаје разуздана „личност“ Касторповог трећег учитеља, Менера Пеперкорна.

Анализу Пеперкорновог погледа на свет Кристијансен почиње познатом сликом из главе *Vingt-et-un* (Kristiansen 1978: 279), којом Холанђанин посвећује младога Касторпа у мистерију живота:

Живот – млади човече – то је жена, испружена жена, набреклих груди и великог, меког трбуха између испупчених кукова, жена витких руку и бујних бедара, полузатворених очију, која нас на диван, подругљив начин изазива и тражи да јој се најсвесрдније предамо, полажући право на пуни напон наше мушкости, која пред њом победи или пропадне –

---

und Herrschsucht der Mönche bezeichnet (...). Selbst der Templer ist für Weber ein trügerischer Zwitter aus Ritter und Pfaffe.“

<sup>903</sup> У оригиналу: „hermetische Pädagogik“ (GKFA 5.1, 771).

<sup>904</sup> У оригиналу: „die ‘Dynamik’ des Lebens in ihrer unmittelbaren irrationalen Gegebenheit“.



пропадне, млади човече, схватате ли шта то значи? То је пораз осећања пред животом, то је неспособност за коју нема милости (...) паклено очајање, пропаст света... (ЧБ II, 329)<sup>905</sup>

Поставља се, међутим, питање колико Манов импотентни јунак може учествовати у овој „мистичној синтези воље и света представа“ (Kristiansen 1978: 279), тојест у „ирационалности битка“ коју поређење живота са податном женом сугерише (Kristiansen 1978: 278).<sup>906</sup> У мери у којој се подругливи поглед живота-жене односи на „напон мушкости“ самог Менера Пеперкорна, морала би се узети у обзир иронијска дистанца од Шопенхауерове филозофије, а шопенхауеровски подтекст отворити за дијалог са другим, комплементарним традицијама.

Узор за Пеперкорнову алегију Ман је, по свему судећи, пронашао у ликовној уметности. Стивен Паул Шер са убедљивим аргументима у Мановој слици живота као раскошне жене која се нуди погледу уметника препознаје вербални „цитат“ чувеног Диреровог дрвореза *Der Zeichner des weiblichen Modells* (*Цртач женског модела*) из 1525. године. Манов *ekphrasis* се, као литерарна транспозиција модела из историје сликарства, односи на област коју је писац тек површно познавао, и то у роману без сачуване стваралачке историје.<sup>907</sup> Свест да „никада нећемо моћи са сигурношћу да утврдимо где је, када и колико пута видео“ Диреров цртеж, Шера ипак не спречава да тврди како је *Цртача женског модела* „Томас Ман без сумње са знањем и свешћу, на креативан начин, монтирао у свој роман“ (Scher 2000: 446).<sup>908</sup> Од посебног је значаја нијанса коју Шер, у прикривеном дијалогу са Кристијансеном, додаје у разумевању Пеперкорнове позиције пасивног посматрача женског акта пред собом. Помало комична

---

<sup>905</sup> У оригиналу: „Das Leben – junger Mann – es ist ein Weib, ein hingespreitet Weib, mit dicht beieinander quellenden Brüsten und großer, weicher Bauchfläche zwischen den ausladenden Hüften, mit schmalen Armen und schwellenden Schenkeln und halbgeschlossenen Augen, das in herrlicher, höhnischer Herausforderung unsere höchste Inständigkeit beansprucht, alle Spannkraft unserer Manneslust, die vor ihm besteht oder zuschanden wird, – zuschanden, junger Mann, begreifen Sie, was das hieße? Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben, das ist die Unzulänglichkeit, für die es keine Gnade (...) gibt (...) die höllische Verzweiflung, der Weltuntergang...“ (GKFA 5.1, 855)

<sup>906</sup> У оригиналу: „Seinsirratio“; „mystische Synthese von Wille und Erscheinungswelt“.

<sup>907</sup> Вислинг у више наврата истиче како се материјални предлошци за *Чаробни брег*, попут слика, не могу поуздано установити (Wysling 1975: 6, 170–185). Шер не бежи од чињенице да Вислингова и његова сопствена тумачења због тога морају остати на нивоу претпоставке (Scher 2000: 441).

<sup>908</sup> У оригиналу: „Es besteht kein Zweifel, daß Thomas Mann diese Dürer-Zeichnung gekannt und bewußt in den Roman schöpferisch einmontiert hat. Aber wo, wann und wie oft er sie gesehen hat, werden wir nie mit Sicherheit nachweisen können“. Без обзира на то, између 1918. и 1923. године Ману су на располагању стајале најмање четири књиге о Диреру у којима је могао пронаћи репродукцију поменутог дрвореза (Scher 2000: 446).

перспектива Диреровог цртача, у коме је уметник вероватно дао сопствени аутопортрет, подударна се са перспективом Мановог јунака (Scher 2000: 445). Тиме се у Шеровом тексту врло дискретно наговештава паралела Менера Пеперкорна са самим Дирером. Диреровом раду Ман се са добрим разлогом у више наврата враћао у поглављима романа посвећеним необичном Холанђанину.<sup>909</sup>

На завршетку студије „Пеперкорнова диреровска слика? Ново о *Чаробном брегу* Томаса Мана“ („Peperkorns Dürer-Bild? Neues zu Thomas Manns ‘Der Zauberberg’“), Шер проширује опсег свога поређења једним књижевним извором (Scher 2000: 448). Реч је о Ничеовом афоризму под бројем 339 из *Веселе науке*, који се завршава речима „живот је жена“ (Niče 1989: 235).<sup>910</sup> Фрагмент *Vita femina* заправо варира Ничеову тезу да се истина указује само изабранима – остајући у оквирима Пеперкорнове карактеризације могли бисмо додати само „личностима“.<sup>911</sup> У духу своје филозофије, Ниче тврди како су „највиши врхови свега доброг, било то дело, чин, човек, природа, били до сада за већину и чак за најбоље нешто скривено и застрто“ и да „наша душа“ једина може са њих „скинути (...) вео“ (Niče 1989: 234).<sup>912</sup> Крунска слика Мановог „образовног“ романа и резултат вишегодишњег рада Касторпових учитеља на духовном васпитању свога штићеника могли су се, по том основу, довести у везу са ничеанском потрагом за последњим сазнањем. Примарни интерес истраживача лежао је, међутим, на другој страни, те Шер свесно бира да не начини већи искорак ка Ничеовој епистемологији.

---

<sup>909</sup> Пеперкорн се, према Шеру, пореди са Христом са Дирерове слике *Schmerzensmann, verspottet von einem Soldaten* (Scher 2000: 446). Појам „Schmerzensmann“–а, или у српском преводу „распетог Христа“, са благо повијеном главом, везује се за Пеперкорна у више наврата (ЧБ II, 334, 366, 412; GKFA 5.1, 861, 894, 941). Кристијансен се такође бавио овим мотивом. Тек својом смрћу, Пеперкорн, попут Христа на крсту, напушта свет представа и препушта се истинитом свету безобличне шопенхауеровске воље (Kristiansen 1978: 283). Шер повлачи и паралелу између симболике магичнога квадрата са Дирерове гравире *Melencolia I* и симболике бројева у Мановом роману (Scher 2000: 448).

<sup>910</sup> У оригиналу: „Ja, das Leben ist ein Weib!“ (Nietzsche 1899b: 264) Оригинална Ничеова дела цитирају се према издању из Манове библиотеке. Еркме је пописао таква издања у библиографији књиге *Ниче у Чаробном брегу* (Erkme 1996: 323).

<sup>911</sup> Мистификована Пеперкорнова „личност“ била је главни повод дивљењу пацијената давшоког санаторијума. Овај појам фигурира као лајтмотив Пеперкорновог описа од његовог доласка у санаторијум, па све до његове смрти (ЧБ II, 301–418; GKFA 5.1, 826–947). У оригиналу се користе изрази „Person“ и „Persönlichkeit“.

<sup>912</sup> У оригиналу: „die höchsten Höhen alles Guten, sei es Werk, That, Mensch, Natur, seien bisher für die Meisten und selbst für die Besten etwas Verborgenes und Verhülltes gewesen“; „es muss gerade unsere Seele selber den Schleier von ihren Höhen weggezogen haben“ (Nietzsche 1899b: 263–264).

Уосталом, неку годину раније, аутор монографије *Ниче у Чаробном брезу* (*Nietzsche im Zauberberg*) већ се запутио у овом смеру.

Из Еркмеове перпективе, Шерова паралела Пеперкорна са Дирером могла би се приписати Ничеовом утицају на великог писца. Већ у Пеперкорновом пореклу Еркме види могућу алузију на колонијалну фигуру Холанђанина са Јаве из Ничеових писама (Erkme 1996: 228–229).<sup>913</sup> Иако плени филолошком минуциозношћу и упечатљивошћу, ова паралела по значају ипак уступа место тумачењу епистемолошког исхода Мановог романа. У ургентности питања о вредности истине у Мановом роману, на корпусу Сетембринијеве и Нафтине дебате из прве половине шестог поглавља „Vom Gottesstaat und von übler Erlösung“ (II 81–83; GKFA 5.1, 599–601), Еркме препознаје одјек Ничеових идеја о првенству „воље за истином“ над осталим човековим потребама (Erkme 1996: 172).<sup>914</sup> Ман је држао истинољубивост за највећу Ничеову врлину и за њеним узроком трагао у протестантском пореклу немачког филозофа. У прилог своме становишту, Еркме указује на заједничко интересовање двојице стваралаца за Диреров рад који, парадоксално, једини није побудио Шерову пажњу (Erkme 1996: 173), а на неочекиван начин се подудара са основним смером нашега истраживања. Реч је о првој од Дирерових „Meisterstiche“, гравирани из 1513. године која приказује средњовековног витеза у касу између алегоричких фигура ђавола и смрти.

Може се стећи утисак да су истраживања у последње две деценије само додатно отежала разликовање Диреровог, Шопенхауеровог или Ничеовог утицаја на Маново ремек-дело. Један део неспоразума свакако лежи у чињеници да је филолозима допао задатак да размрсе клупко стваралачких подстицаја које је пре њих замрсио сам писац. Ман је, судећи према есеју под називом *Дирер* (*Dürer*) из 1928. године, „посредством Ничеа по први пут доживео Диреров свет“ (Ess III, 89).<sup>915</sup> „Дирер, Гете, Шопенхауер, Ниче, Вагнер“ формирали су у пишчевом сећању јединствену констелацију свега што је спадало у „немачки свет“ (Ess III, 90).<sup>916</sup> За Мана са краја двадесетих година „немачки свет“ се још увек у доброј мери односио

---

<sup>913</sup> Пеперкорн се већ на самом почетку идентификује као „колонијални Холанђанин, становник Јаве“ (ЧБ II, 301). У оригиналу: „ein Kolonial-Holländer, ein Mann von Java“ (GKFA 5.1, 827).

<sup>914</sup> У оригиналу: „Wille zur Wahrheit“.

<sup>915</sup> У оригиналу: „Durch das Medium Nietzsches habe ich Dürers Welt zuerst erlebt“.

<sup>916</sup> У оригиналу: „Dürer, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner – es wäre (...) der ganze Schicksalskomplex und Sternenstand, eine Welt, die deutsche Welt“.

на „северно-немачку, грађанско-диреровско-моралистичку сферу“<sup>917</sup> протестантског духа. Њен симбол и емблем била је гавира *Витез, смрт и ђаво* (*Ritter, Tod und Teufel*) сликара из Нирнберга (Ess III, 90), по којој је Ман после три године насловио прилог поводом седамдесет и петог рођендана Сигмунда Фројда.<sup>918</sup>

Манов однос према гавири *Витез, смрт и ђаво*, има сложену историју, која, Руеловим речима, пружа „иконолошки кључ“ (Ruehl 2009: 62)<sup>919</sup> за разумевање политичких погледа овога писца. Ова је историја у неку руку писана уназад, почевши од материјала за роман *Изабраник*, међу којима је Ханс Вислинг пронашао репродукцију Дирерове гавири из једног уметничког календара из 1922. године (Wysling 1975: 373), и чувене Дојчлинове (Deutschlin) реплике из романа *Доктор Фаустус* о специфично немачком карактеру „диреровског јахања између смрти и ђавола“ (Man 1980b: 171).<sup>920</sup> У контексту тридесетих година двадесетог века, када се на немачким разгледницама уместо Диреровог витеза могао видети Адолф Хитлер како на коњу и у блиставом витешком оклопу јаше у будућност, Манов однос према Диреровој гавири није могао бити афирмативан (Ruehl 2009: 102).<sup>921</sup> У *Доктору Фаустусу* Ман је заправо настојао да се дистанцира од неоромантичарске националне митологије и протестантске анти-западне идеологије, која је крајем двадесетих година наговештавала пропаганду Трећег рајха.

Отуда је природно што су се истраживачи попут Шера и Руела постепено усмерили на Манов стваралачки период између текста „Витез између смрти и ђавола“ („Ritter zwischen Tod und Teufel“) из 1931. године и *Размишљања*

---

<sup>917</sup> У оригиналу: „nordisch-deutschen, bürgerlich-dürerisch-moralistischen Sphäre“.

<sup>918</sup> Текст *Витез између смрти и ђавола* (*Ritter zwischen Tod und Teufel*) ослања се у значајној мери на закључке и примере из есеја о Диреру (GW X, 465–467).

<sup>919</sup> У оригиналу: „an iconological key“.

<sup>920</sup> Мисли се на разговор са Адријана Леверкином: „‘Мислиш ли да је религиозност неки изразито немачки дар?’ упитао је Адријан./ ‘У оном смислу који сам вам изложио, као душевна младост, као спонтаност, као вера у живот и диреровско јахање између смрти и ђавола – свакако.’“ (Man 1980b: 171)

У оригиналу: „‘Hältst du Religiosität für eine auszeichnend deutsche Gabe?’ fragte Adrian./ ‘In dem Sinne, den ich ihr gab, als seelische Jugend, als Spontaneität, als Lebensgläubigkeit und Dürer'sches Reiten zwischen Tod und Teufel — allerdings.’“ (GW VI, 160)

<sup>921</sup> Реч је о чувеној слици Хуберта Ланцингера (Hubert Lanzinger) под називом *Барјактар* (*Der Bannerträger*). Нацисти са Хитлером на челу и симпатизери нацистичке идеологије попут Вилхелма Ветцолда (Wilhelm Waetzoldt), гајили су велику наклоност према Диреру, а поготово према гавири *Витез, смрт и ђаво*. Геринг је Хитлеру поклатио чак 28 цртежа овог уметника (Ruehl 2009: 102).

аполитичног човека (*Betrachtungen eines Unpolitischen*) објављених 1918. Двдесетих година гравира *Витез, смрт и ђаво* висила је у готово сваком салону немачког високог друштва и била углавном интерпретирана у деветнаестовековном кључу (Ruehl 2009: 63).<sup>922</sup> Делатинизација, германизација и грађанска апропријација Диреровог витеза из Манових *Размишљања* (GKFA 13.1, 161, 588; GKFA 13.2, 267–268, 597) мало се разликује од оновремене рецепције Дирерове уметности.<sup>923</sup> Манов есеј *Дирер (Dürer)* из 1928. године значајним делом представља парафразу становишта из *Размишљања*, којима прилог *Витез између смрти и ђавола* три године касније придружује занимљиву слику Фројда као диреровског витеза (Ruehl 2009: 97–100).<sup>924</sup> Ман по први пут узима у обзир италијанске узор великог уметника и наговештава свој позни космополитизам у говору посвећеном брату Хајнриху пред пруском Академијом уметности (GW X, 310; Ruehl 2009: 98). *Чаробни брег* хронолошки се, дакле, налази у самом средишту преображаја Манових политичких погледа на протестантски дух немачке нације. Упркос томе, пионирски текстови попут Шеровог или Руеловог не узимају у обзир могућ значај Дирерове гравире посвећене загонетном витезу за генезу Мановог романа.

Било би грубо сугерисати да је Ман имао мука са памћењем кад год је требало да се присети улоге витешке грађе у свом стваралачком процесу, али је исто тако тешко поверовати немачком писцу када, у есеју о Диреру, није сигуран

---

<sup>922</sup> У седамнаестом веку Диреров јахач тумачен је као хришћански витез у служби добра (*miles Christianus*). У осамнаестом веку Диреров витез постаје симбол светске таштине, па чак и зла (*vana potentia*). Романтичари идеализују средњи век, те у деветнаестом веку Диреров непоколебљиви витез јаше ка спасењу пркосећи смрти и ђаволу. Крајем века Диреровог витеза глорификују протестанти, додатно нагласивши религиозну и националну димензију гравире. Дирерово мајсторско умеће и наивна вера препознате су као типично немачке црте. За аутора памфлета са злослутним именом *Дирер као фидер (Dürer als Führer)* из 1904. године, Јулијуса Лангбена (Julius Langbehn), Дирер је наставио да отелотворује немачки племићки поглед на свет оштро супротстављен демократском духу Француза и, према аутору, традицијама јудаизма. Током Првога светскога рата гравира је тумачена у милитаристичком кључу, да би после рата постала симбол немачке издржљивости у најтежим околностима (Ruehl 2009: 64–71).

<sup>923</sup> Манов појам грађанина („Bürger“) супротстављен је француском појму буржоазије („bourgeois“). То је, Руеловим речима, „аполитични конзервативац, темељни, чак педантни мајстор, самопрегорни идеалиста који *културу* и *дух* поставља изнад сваког материјалног, утилитарног циља“ (Ruehl 2009: 81). У оригиналу: „the un-political conservative, the thorough, even pedantic craftsman, the self-renouncing idealist who puts *Kultur* and *Geist* over any material, utilitarian goals“.

<sup>924</sup> Мановим речима, по својој истинољубивости Фројд „има много од Диреровог витеза између смрти и ђавола“ (GW X, 465). У оригиналу: „er [Freud] hat viel von Dürers Ritter zwischen Tod und Teufel“.

„помиње ли Ниче на неком месту Нирнберганиново име“ (Ess III, 89).<sup>925</sup> Ман је централни део есеја посветио Диреровој гравири коју је Ниче држао на највишој цени. Гавира *Витез, смрт и ђаво* послужила је аутору *Рођења трагедије* да измири дуг према наслеђу свога великог учитеља, Артура Шопенхауера. У двадесетом одељку своје „немогућне књиге“ (Ниће 1998: 81) Ниче се вајка над „пустоши и малаксалости садашње културе“ (Ниће 1998: 163) речима:

Узалуд мотримо не бисмо ли угледали један једини снажно разгранат корен, комад плодне и здраве земље: свуда видимо прашину, песак, све је укочено, пресахло. Ту очајни усамљеник не би могао да нађе себи бољи симбол но што је витез са смрћу и ђаволом како га је нацртао Дирер, онај витез у оклопу, челично тврда погледа, који незбуњен, не обзирући се на своје језиве сапутнике, па ипак безнадан, уме да крене на свој кобни, страшни пут, сам са својим коњем и псом. Такав дирерски витез беше наш Шопенхауер: био је лишен сваке наде, али је хтео истину. Њему нема равна. (Ниће 1998: 163–164)<sup>926</sup>

Слика Шопенхауера као Диреровог витеза не мора бити без последица за разумевање подтекста *Чаробног брега*. На више места у роману понавља се како је појава репрезентативног шопенхауеровог јунака, Менера Пеперкорна, „имала нечег краљевског“ – а ми бисмо могли додати и нечег *витешког* – „у себи“ (ЧБ II, 307).<sup>927</sup> Није случајно што се Ханс Касторп обраћа своје новоме учитељу титулом „Ваше Величанство“ (ЧБ II, 340)<sup>928</sup> управо у епизоди натопљеној витешком

---

<sup>925</sup> У оригиналу: „Kommt des Nürnberges Name bei Nietzsche vor? Ich wüßte nicht.“

<sup>926</sup> У оригиналу: „Vergebens spähen wir nach einer einzigen kräftig geästeten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: überall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten. Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiß. Ein solcher Dürer'scher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt nicht seines Gleichen.“ (Nietzsche 1899a: 143–144)

Ниче је у петом одељку треће расправе *Генеалогije морала* Шопенхауера поново довео у везу са „аскетским идеалом“ витештва. Питање „шта значе аскетски идеали?“, по коме је расправа насловљена, Ниче преображава у дилему: „шта значи то када један *прави* филозоф одаје поштовање аскетском идеалу, један одиста независан дух какав је Шопенхауер, један човек и витез погледа упорног који има храбрости за самог себе, који уме да буде самосталан и који не чека предводнике ни знакове одозго?“ (Ниће 1983: 102) У оригиналу: „was bedeutet es, wenn ein wirklicher Philosoph dem asketischen Ideale huldigt, ein wirklich auf sich gestellter Geist wie Schopenhauer, ein Mann und Ritter mit erzenem Blick, der den Muth zu sich selber hat, der allein zu stehn weiss und nicht erst auf Vordermänner und höhere Winke wartet?“ (Nietzsche 1899c: 406)

<sup>927</sup> У оригиналу: „[sein weißes Haupt] war königlich“ (GKFA 5.1, 833).

<sup>928</sup> У оригиналу: „Eure Majestät“ (GKFA 5.1, 867).

символиком.<sup>929</sup> Помоћу ничеанске копче са Дирером, Пеперкорнова „личност“ могла би се филолошки довести у везу са витешким наслеђем. Кристијансеново тумачење се на овај начин не оповргава, већ поставља у шири контекст витешке имагинације. Тај је контекст пре свега важан зато што отвара могућност за филолошко превредновање епистемологије Мановог романа.

Посредовање између Ничеа, Шопенхауера и Дирерове гравире у Мановом случају, по свему судећи, било је и сложеније него што је овде приказано. Суд о Диреровој гравире у *Размишљањима аполитичног човека* Ман је у највећој мери засновао на књизи Ернста Бертрама о Ничеу, која је садржала истоимено поглавље „Витез, смрт и ђаво“ („Ritter, Tod und Teufel“). Иако се Бертрамов *Ниче: покушај једне митологије* (*Nietzsche: Versuch einer Mythologie*) појавио месец дана пре *Размишљања аполитичног човека*, аутор је Ману још октобра 1917. године прочитао чувено треће поглавље свога списка (Ruehl 2009: 83).<sup>930</sup> Читање поглавља *Витез, смрт и ђаво* немачког је писца, по личном сведочењу, готово довело до суза и Ман га је сврставао међу омиљене делове Бертрамове књиге (Ruehl 2009: 83).<sup>931</sup> Бертрам у њему гради готово књижевни наратив око „једине ликовне представе (...) коју је Ниче носио у срцу током многих дугих година, једине коју је посматрао и којој се дивио као бољем делу себе“, а то ће рећи око „гравире Албрехта Дирера о витезу, смрти и ђаволу из 1513. године“ (Bertram 1920: 43).<sup>932</sup> Бертрам цитира одговарајући одељак из *Рођења трагедије* о Шопенхауеровом витештву, али се не задовољава Ничеовим коментаром Дирерове гравире (Bertram 1920: 45).<sup>933</sup> Аутор

---

<sup>929</sup> Реч је о већ помињаном разговору између Касторпа, Пеперкорна и госпође Шоша на завршетку поглавља *Vingt-et-un*.

<sup>930</sup> Између 1915. и 1918. године Бертрам је, Руеловим речима, био Манов „најинтимнији пријатељ“, „готово члан [пишчеве] породице“ (Ruehl 2009: 81). У оригиналу: „most intimate friend“, „virtually a family member“.

<sup>931</sup> Руел се позива на писмо Филипу Виткопу (Philipp Witkop) од 13. септембра 1918. године, у коме Ман каже: „Желим да Вама и сваком другом посебно скренем пажњу на једну нову књигу, ‘Ничеа’ мог пријатеља Ернста Бертрама (...) У њој постоји поглавље, насловљено ‘Витез, смрт и ђаво’, чије ме је читање довело близу суза.“ (Br I, 149–150) У оригиналу: „[Ich] möchte Sie und jedermann sehr aufmerksam machen auf ein neues Buch, den ‘Nietzsche’ meines Freundes Ernst Bertram (...) Es giebt Kapitel darin, wie das ‘Ritter, Tod und Teufel’ überschriebene, bei deren Lektüre die Thränen mir nahe sind.“

<sup>932</sup> У оригиналу: „Nur von einer einzigen bildlichen Darstellung wissen wir, daß Nietzsches Herz an ihr gehangen hat durch lange Jahre hindurch, nur von einer, daß er sie als ein bestes Stück seiner selbst betrachtet und verehrt hat: es ist Albrecht Dürers Stich vom Ritter, Tod und Teufel, aus dem Jahre 1513“.

<sup>933</sup> Треба напоменути да је Ман из Бертрамовог рукописа екстензивно позајмљивао закључке и цитате. Млађи се аутор чак прибојавао да ће га, у случају да *Размишљања аполитичног човека* изађу пре његовог *Ничеа*, осумњичити да је своје цитате преписао из Манове књиге (Ruehl 2009: 82).

систематски настоји да покаже како је, хвалећи Шопенхауерово витештво, Ниче заправо дао сопствени „аутопортрет са смрћу и ђаволом“ (Bertram 1920: 62).<sup>934</sup> Бертрамовим речима, „иза Ничеовог *витешког песимизма* од самог почетка је стајала храброст да не избегне оно застрашујуће, смрт, нити оно сумњиво, ђавола, већ да га тражи, потврђује и хоће“ (Bertram 1920: 47 – курзив је наш).<sup>935</sup> Бертрамова диреровска слика није, како се то често истиче, значила само Ничеову духовну припадност протестантизму, већ је пре свега била амблем „витешког похода за истином“ немачког филозофа (Bertram 1920: 44).<sup>936</sup>

Бертрамова књига једина је од секундарне литературе о Ничеу играла значајнију улогу у компоновању *Чаробног брега* (Erkme 1996: 4). Па ипак, правећи паралелу између Сетембринијеве, Нафтине и Ничеове потраге за истином, Еркме не обраћа пажњу на витешку метафорику којом је Бертрам обогатио подухват немачког филозофа. Пишући о Ничеовој истинољубивости, Еркме се позива на пасаж који је Томас Ман подвукао у свом издању Бертрамове књиге. Еркме се ослања на последње поглавље монографије *Ниче: покушај једне митологије* под називом „Елеузина“ („Eleusis“). У њему Бертрам образлаже начин на који се Ничеова „воља за истином“ помирила са хеленским поштовањем за појавни свет (Bertram 1920: 352–353).<sup>937</sup> Фаворизовање античког наспрам позно-средњовековног слоја Бертрамовог тумачења Ничеове „воље за истином“ оставило је последице на Еркмеово тумачење *Чаробног брега*. Еркмеов избор цитата указује на замену теза типичну за рецепцију Мановог романа, која, према нашем мишљењу, промашује основни смисао потраге за истином у *Чаробном брегу*. Образовне дебате Касторпових ментора не ослањају се толико на традицију античких дијалога или елеусинских мистерија, колико подразумевају развијање једне епистемологије или чак онтологије витештва.<sup>938</sup>

---

<sup>934</sup> У оригиналу: „Selbstbildnis mit Tod und Teufel“.

<sup>935</sup> У оригиналу: „Hinter seinem ritterlichen Pessimismus steht von Anbeginn der Mut, der nicht das Furchtbare, den Tod, noch das Fragwürdige, den Teufel, scheut, sondern der es sucht, der es bejaht, der es will.“ Интересантно је можда приметити да једно од поглавља у *Чаробном брегу* носи назив „Fragwürdigstes“, тојест „Крајње сумњиве ствари“.

<sup>936</sup> У оригиналу: „Wahrheitritterschaft“. Управо то је Дирерова гравира, Бертрамовим речима, значила за Ничеа. Инспирисан Ничеом, Бертрам назива Шопенхауера „вitezом истине“ (Bertram 1920: 46), док Ничеа именује „Темпларом истине“ (Bertram 1920: 47). У оригиналу: „Ritter der Wahrheit“, „Templer der Wahrheit“.

<sup>937</sup> У оригиналу: „Wille zur Wahrheit“.

<sup>938</sup> Манов књижевни живот у другој деценији двадесетог века био је засићен метафориком Диреровог витештва у једнакој мери као и пишчев књижевни рад. Уколико се Шопенхауер појавио



Диреровска слика живота као жене долази тачно на оном месту на коме се стапају епистемолошки и онтолошки хоризонт Мановог романа, као нека врста истине и методе Касторповог образовања. Најдалекосежнија последица Шеровог тумачења тиче се онтолошког статуса паралеле са Диреровим сликарством у Мановом роману. Пеперкорнова дефиниција живота заправо долази на крају континуиране потраге главног јунака за одговором на питање „шта је живот“ (ЧБ I, 403, 404, 405), тачније шта је живот био (Scher 2000: 448).<sup>939</sup> Касторпова фасцинација Пеперкорновом „личношћу“ почива на младићевом уверењу да ексцентрични Холанђанин представља инкарнацију изгубљеног живота за којим је узалуд трагао (Scher 2000: 448). Ако главном јунаку на располагању стоји „само једна реч“ да изрази Пеперкорнову надмоћ, „а она гласи: личност“ (ЧБ II, 355), Касторпов невешто формулисани појам личности односи се на „*мистерију* која је изнад разборитости и глупости“ (ЧБ II, 355 – курзив је наш). То је „вредност (...) *апсолутно* позитивна, као и живот; укратко: једна *животна вредност*“ (ЧБ II, 356 – први курзив је присутан у оригиналу).<sup>940</sup> Шер, међутим, пропушта да увиди све конотације Пеперкорновог „краљевског лудовања“ (ЧБ II, 417)<sup>941</sup> и одласка са овог света као својеврсне абдикације.<sup>942</sup> Филолошка потрага за материјалним траговима гравире *Витез, смрт и ђаво у Чаробном брегу* није изостала случајно, тим пре што Шеров корпус, седма глава романа, обилује сликама пореклом из феудалног доба. На делу је, по свему судећи, био свестан или несвестан вредносни суд о значају имагинације витештва за онтологију *Чаробног брега*.

---

као Диреров витез у Ничеовом *Рођењу трагедије*, уколико је Ниче представљен на исти начин у чувеној Бертрамовој студији, аутор једне подругљиве рецензије из 1915. године приказује „витеза Томаса Мана“ како „између смрти и ђавола“ јаше на „седлу за даме“. Цитирано према: Ruehl 2009: 92. Одломак из текста Ренеа Шикелеа (René Schickele) у оригиналу гласи: „der Ritter Thomas Mann, im Damensattel reitend zwischen Tod und Teufel“.

Шикелеов малициозни приказ са више него јасним алузијама на пишчеву приватност садржао је ипак зрнце истине. Руеловим речима, „аутор *Размишљања* и есеја о Фридриху покушао је да себе изнова представи као књижевног војника који замахује моћним витешким мачем у одбрану немачке културе“, као што је то чинио уочи Првог светског рата (Ruehl 2009: 92). У оригиналу: „the author of the *Betrachtungen* and the ‘Friedrich’ essay tried to re-assert himself as a literary soldier wielding a mighty knightly sword for the cause of German *Kultur*“.

<sup>939</sup> У оригиналу: „was war das Leben“ (GKFA 5.1, 416, 417, 418).

<sup>940</sup> У оригиналу: „Und dafür ist uns nur ein Wort an die Hand gegeben, und das heißt ‘Persönlichkeit’ (...) ein Mysterium, das über Dummheit und Gescheitheit hinausliegt (...) ein positiver Wert (...) *absolut* positiv, wie das Leben, kurzum: ein Lebenswert“ (GKFA 5.1, 883).

<sup>941</sup> Касторп овим речима описује Пеперкорнов однос према животу. У оригиналу: „eine königliche Narretei“ (GKFA 5.1, 946).

<sup>942</sup> На Касторпов закључак госпођа Шоша се надовезује речима: „C’est une abdication“ (ЧБ II, 417; GKFA 5.1, 947).

По одласку Менера Пеперкорна са позорнице *Чаробног брега*, живот резидената давошког лечилишта запада у „велику отупелост“ (ЧБ II, 418), која одише атмосфером предратног времена.<sup>943</sup> Тема времена у роману је поступно развијана између поглавља „Кратка расправа о чулу времена“ („Exkurs über den Zeitsinn“), поглавља „Промене“ („Veränderungen“) и поглавља „Шетња дуж морске обале“ („Strandspaziergang“). Фокус приповедача поступно се померао са питања о „доживљавању времена“ (ЧБ I, 158)<sup>944</sup> на питање „шта је време“ (ЧБ II, 7)<sup>945</sup> и недоумицу може ли се и како време приповедати (ЧБ II, 291).<sup>946</sup> Пошто је у поглављу „Шетња дуж морске обале“ („Strandspaziergang“) „имагинарно време“ (ЧБ II, 292)<sup>947</sup> приповетке раздвојио од реалног, Ман формулише можда и најпознатији исказ о жанру свога романа. Приповедачаева опаска „да би се називу ‘временски роман’ могао дати један особен, двострук смисао какав имају снови“ и да „с овом повешћу одиста тако нешто“ намерава (ЧБ II, 293),<sup>948</sup> углавном се, међутим, чита у позној и унеколико измењеној интерпретацији самог писца. Ман је у предговору *Чаробном брегу* протумачио „временски роман у двоструком смислу: прво историјском, како тежи да представи слику једне епохе изнутра, предратни период европске историје, а затим и зато што је чисто време једна од његових тема“ (Mann 1999: 725).<sup>949</sup>

<sup>943</sup> Назив поглавља у последњој, седмој глави романа. У оригиналу: „der große Stumpfsinn“ (GKFA 5.1, 947).

<sup>944</sup> У оригиналу: „das Erlebnis der Zeit“ (GKFA 5.1, 159)

<sup>945</sup> У оригиналу: „Was ist die Zeit?“ (GKFA 5.1, 521)

<sup>946</sup> „Може ли се приповедати време, оно само, као такво, само по себи?“ (ЧБ II, 291). У оригиналу: „Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?“ (GKFA 5.1, 816)

<sup>947</sup> „Једна приповетка, међутим, чија би радња трајала пет минута, могла би сама по себи да траје хиљаду пута дуже захваљујући изванредној савесности и испуњавању тих пет минута, и уз то би могла изгледати врло кратка, премда би, у односу на њено имагинарно време, била врло дуга.“ (ЧБ II, 292) У оригиналу: „Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern – und dabei sehr kurzweilig sein, obgleich sie im Verhältnis zu ihrer imaginären Zeit sehr langweilig wäre.“ (GKFA 5.1, 817)

<sup>948</sup> У оригиналу: „(...) so daß denn also dem Namen des ‘Zeitromans’ ein eigentlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.“ (GKFA 5.1, 818)

<sup>949</sup> Вимеровим речима, „највише пута цитиран Манов исказ о *Чаробном брегу* јесте онај о ‘двоструком смислу временског романа’.“ (Wimmer 1997: 251) У оригиналу: „Das meistzitierte Wort Thomas Manns zum *Zauberberg* ist jenes vom ‘Zeitroman in doppeltem Sinn’.“

Одељак из предговора у оригиналу гласи: „It is in a double sense a time-romance. First in a historical sense, in that it seeks to present the inner significance of an epoch, the pre-war period of European history. And secondly, because time is one of its themes: time, dealt with not only as a part of the hero’s experience, but also in and through itself.“ (Mann 1999: 725)

Највећи број тумачења *Чаробног брега* као „временског романа“ углавном је фаворизовао прво, историјско значење Манове „повести“ (Langer 2009: 360). У Мановој мисли да је „доживљавање времена (...) тако сродно самом осећању живота и повезано са њим, да једно не може слабити а да и друго не кржља и не вене“ (ЧБ I, 158)<sup>950</sup> Картхаус тако види параболу за „осећање живота једне епохе“ (Karthus 1970: 302)<sup>951</sup> изгубљене у времену. „Карактер *Чаробног брега* као романа епохе био би“, закључује Картхаус, „утолико идентичан са његовим карактером ‘временског’ романа“ (Karthus 1970: 302).<sup>952</sup> Прелаз ка разумевању онтологије и поетике времена у *Чаробном брегу* одвијао се постепено, између уважавања утицаја средњовековне схоластике и успостављања паралела са Кантовом, Шопенхауеровом и Ничеовом мишљу, до закаснелог откривања значаја филозофских дебата двадесетих година, па чак и Ајнштајнове теорије релативности, за Манов роман.<sup>953</sup>

Еубанкс је међу првима систематски скренуо пажњу на вредност читања Мановог временског романа као „нечег попут романа о тубитку“ и „читања Хајдегерове аналитике тубитка као, у најмању руку, легитимне основе за тумачење модернистичког временског романа“, с обзиром на „Хајдегерово очигледно изједначавање тубитка с временом и темпоралношћу“ (Eubanks 2010: 55).<sup>954</sup> Мана и Хајдегера, према Еубанксу, поготово зближава уверење да „животу који бежи од смрти (...) измиче сам живот“ јер „пропушта да уважи временост која је основ

<sup>950</sup> У оригиналу: „es ist das Erlebnis der Zeit, – welches (...) mit dem Lebensgeföhle selbst so nahe verwandt und verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erföhre.“ (GKFA 5.1, 159)

<sup>951</sup> У оригиналу: „Lebensgeföhle einer Epoche“.

<sup>952</sup> У оригиналу: „Der Charakter des ‘Zauberberg’ als Epochenroman wäre dann identisch mit seinem Charakter als ‘Zeit’-Roman“.

<sup>953</sup> Упоредити преглед секундарне литературе на ову тему у приручнику Лангерове (Langer 2009: 345–347). Огрзал (Ogrzal 2007: 175–176), поред тога, упућује на приповедачев коментар како су „[у]читељи средњега века тврдили (...) да је време илузија, да је његово протицање под видом узрочности и последице само резултат устројства наших чула, а да је право стање ствари једно непроменљиво *sad*.“ (ЧБ II, 300) У оригиналу се за „право стање ствари“ користи израз „Sein“ („битак“): „Die Lehrer des Mittelalters wollten wissen, die Zeit sei eine Illusion, ihr Ablauf in Ursächlichkeit und Folge nur das Ergebnis einer Vorrichtung unsrer Sinne und das wahre Sein der Dinge ein stehendes Jetzt.“

<sup>954</sup> У оригиналу: „if we accept Heidegger’s apparent equation of Dasein as being-there with time and temporality as such, then we can justifiably proceed with an analysis that is bent on convincing readers of the value of reading the *Zeitroman* as something like a *Daseinsroman*, in which Mann’s evolving treatment of time in *The Magic Mountain* and *Doctor Faustus* emerges as a sort of coming-towards a thoroughly Heideggerian recognition, and likewise of reading Heidegger’s analytic of Dasein as, at the very least, a plausible basis for interpreting the modernist *Zeitroman*.“

његове аутентичности“ (Eubanks 2010: 66).<sup>955</sup> Еубанкс прави паралелу између Касторпове „несретне љубави“ према смрти (Selbstkommentare, 58)<sup>956</sup> и концепта *битка при смрти* (*Sein zum Tode*) немачког филозофа (Eubanks 2010: 66–111). Љубав према смрти измешта се из индивидуалног контекста и тумачи као Касторпово „онтолошко наслеђе“ (Eubanks 2010: 204 – курзив је наш),<sup>957</sup> породична историја, која је, Сетембринијевим речима, невидљивим мастилом исписана у бићу јунака (Eubanks 2010: 207–212).<sup>958</sup> Управо ово „изједначавање природе времена са конкретним (јер проживљеним) категоријама смрти, историје и субјективности уместо са заиста нерешивим питањима ‘броја, смера, текстуре и поделе’“ (Eubanks 2010: 270)<sup>959</sup> чини Мана и Хајдегера модерним.<sup>960</sup>

Величина и амбициозност задатка који пред историју књижевности поставља Манов *Чаробни брег* могу се најбоље упоредити са задатком који је пред историју мишљења поставила можда најважнија филозофска књига двадесетог века, расправа *Битак и време* (*Sein und Zeit*) Мартина Хајдегера. Еубанксово (и Огрзалово) поређење ступило је на критичку сцену са неочекиваним закашњењем, уколико се има у виду семантички и аксиолошки капацитет овог сусрета. Диспропорција између изазовности и маргинализованости хајдегеријанског

<sup>955</sup> У оригиналу: „For both Mann and Heidegger, a life that seeks to avoid death not only evades life itself, but it also fails to acknowledge the temporality that is the basis of its authenticity“.

<sup>956</sup> Еубанкс (Eubanks 2010: 71) се заправо ослања на речи из Мановог писма Јозефу Понтену од 5. фебруара 1925. године. У оригиналу: „schlimme Liebe“.

<sup>957</sup> У оригиналу: „ontological heritage“.

<sup>958</sup> Упоредити Сетембринијеве речи упућене Хансу Касторпу: „Даровит млад човек није неисписан лист хартије, он је, напротив, лист на коме је као неким симпатетичним мастилом већ све исписано, добро и рђаво, и ствар васпитача је да одлучно развија добро, а да прикладним утицајем избрише оно рђаво што би да избије.“ (ЧБ I, 153) У оригиналу: „Der begabte junge Mensch ist kein unbeschriebenes Blatt, er ist vielmehr ein Blatt, auf dem gleichsam mit sympathetischer Tinte alles schon geschrieben steht, das Rechte wie das Schlechte, und Sache des Erziehers ist es, das Rechte entschieden zu entwickeln, das Falsche aber, das hervortreten will, durch sachgemäße Einwirkung auf immer auszulöschen.“ (GKFA 5.1, 154)

<sup>959</sup> У оригиналу: „identifying time’s disclosure not with the perhaps truly irresolvable questions of time’s ‘number, direction, texture and division’ but with the concrete (because lived) categories of death, history and subjectivity in the world“.

<sup>960</sup> Огрзал је још 2007. године у монографији *Каиролошко укидање граница: читања Чаробног брега на путу ка једној поетологији по Хајдегеру и Дериду* (*Kairologische Entgrenzung: Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*) повукао паралелу између Манове концепције времена и Хајдегерове критике вулгарног појма времена као сукцесивне смене тренутака у *Битку и времену* (Ogrzal 2007: 180). Аутора, међутим, превасходно интересује начин на који се хајдегеријанско укидање границе између прошлости и будућности реализује у самом тексту *Чаробног брега* – у употреби глаголских времена, дејкси и томе слично (Ogrzal 2007: 167). У том смислу, Рикерова и Деридина методологија играју можда и важнију улогу од Хајдегерове у Огрзаловом тумачењу *Чаробног брега* (Ogrzal 2007: 181–182).

приступа Мановом роману делимично се може објаснити филолошким разлозима. Хајдегерово ремек-дело изашло је из штампе 1927. године, а Манов роман 1924. године, те је хронологија поново однела победу над модалношћу извора. С друге стране, књижевна историја била је довољно дарежљива и довољно шкрта да одговор на питање како би Хајдегер читао Манов *Чаробни брег* не задржи у сфери критичарске имагинације или досетке. У преписци са блиским пријатељем и чувеним филозофом Ханом Арент из двадесетих година Хајдегер је оставио неколико занимљивих белешки о Мановом роману. Коначан збир утисака немачког филозофа не може се, истини за вољу, самерити са очекивањима која увек имамо од „разговора на врху“ ове врсте (Блуменберг 2004: 160–168). Хајдегеријанско читање *Чаробног брега* имало је ту несрећу да му се, пре него што је устоличено, супротставио сам Мартин Хајдегер.

Хајдегер је, сопственим речима, прочитао први свезак издања *Чаробног брега* из 1924. године „у једном даху“ (Arendt, Heidegger 1999: 41),<sup>961</sup> током рада на рукопису монографије *Битак и време* (GKFA 5.2, 114). Свет Мановог романа опчинио је Хајдегера својом обухватношћу, али не и третманом теме до које је немачком филозофу морало бити посебно стало. Деветог јула 1925. године Хајдегер пише Хани Арент да приказ времена у Мановом роману „није импресиван“ (Arendt, Heidegger 1999: 40).<sup>962</sup> Читање другог тома *Чаробног брега* Хајдегер је довршио идућег месеца у својој кући у алпском насељу Тотнаубергу, како сазнајемо из писма Арентовој од 23. августа исте године.<sup>963</sup> Немачки филозоф очигледно је под утиском Мановог романа када се на почетку писма жали како му је „боравак овде горе“ испрва побољшао, а потом погоршао здравље (Arendt, Heidegger 1999: 44).<sup>964</sup> Обавестивши Хану Арент да је прочитао *Чаробни брег* до краја, Хајдегер понавља како се време у роману „не котира сувише високо“ (Arendt,

---

<sup>961</sup> Хајдегер 17. јула 1925. године пише Хани Арент: „Када будеш дошла, понеси *Чаробни брег II* са собом, уколико ти је при руци. У данима када нисам могао да радим, прочитао сам први свезак у једном даху.“ У оригиналу: „Wenn du kommst, bring den *Zauberberg II* mit, falls du ihn zur Verfügung hast. In den Tagen, als ich nicht arbeiten konnte, habe ich Band I in einem Zuge gelesen.“

<sup>962</sup> Хајдегер признаје како је „величина [Манове] представе заиста невероватна“, али додаје да оно што је „до сада прочитао о ‘времени’ није импресивно.“ У оригиналу: „Freilich die Größe der Darstellung – ist unerhört; was ich bislang von der ‘Zeit’ zu lesen bekam, ist nicht überwältigend“.

<sup>963</sup> Хајдегер пише Арентовој: „Прочитао сам *Чаробни брег* до краја.“ (Arendt, Heidegger 1999: 45) У оригиналу: „Den *Zauberberg* hab ich zu Ende gelesen.“ У то време Хајдегер је боравио у Тотнаубергу (Arendt, Heidegger 1999: 273).

<sup>964</sup> У оригиналу: „Mein Aufenthalt hier oben hat mir erst eine schöne Erholung gebracht und darauf bekam ich eine böse Erkältung“.

Heidegger 1999: 45).<sup>965</sup> Поглавље „Промене“ утолико немачком филозофу делује „понешто слабо и несигурно“ (Arendt, Heidegger 1999: 45).<sup>966</sup>

Хајдегерово резерва према приказу времена у Мановом роману може се у исто време образложити и побити управо примером из друге половине *Чаробног брега* који, зачудо, не заузима значајно место ни у Еубанксовом ни у Огрзаловом тумачењу. У поглављу „Шетња дуж морске обале“ приповедач се, пре него што се упустио у чувена разматрања о жанру романа пред читаоцем, позабавио једном само наизглед техничком дилемом списатељског заната. Да би се време приповедало, оно се, према приповедачу, нечим мора *испунити* јер „приповетка је у томе слична музици што *испуњава* време, што га ‘прикладно испуњава’, што га ‘дели’ и што чини да ‘нечег има у њему’ и да се ‘нешто збива с њиме’“ (ЧБ II, 291).<sup>967</sup> Материја времена, а самим тим и материја „временског романа“, не може дакле бити дословце схваћено време, колико све оно што то време испуњава. Утолико је значајнија чињеница да највећи број страница Мановог романа испуњава свакодневица пацијената давошког санаторијума коју, речима Ханса Касторпа из поглавља „Велика отупелост“, чини „живот ван времена, безбрижан и безнадежан, живот активне раскалашности у стагнацији, мртав живот“ (ЧБ II, 422).<sup>968</sup> Живот ван времена, а то ће рећи ван бриге о њему, према речима приповедача, није истински живот. Питање „шта је живот“ (ЧБ I, 403, 404, 405)<sup>969</sup> отуда се за Мана подудару са питањем „шта је време“ (ЧБ II, 7),<sup>970</sup> којим почиње шеста глава романа. Напор да се време приповеда, самим тим, не би био ништа друго до напор да се супстанца живота ухвати у речи, да се у романескној форми докучи смисао битка – дијалектике *промене* која живот чини живим и *стагнације* која га умртвљује. Копча која се у Касторповим мислима готово нехотице успоставља између битка, времена и бриге дефинише *прави живот* у духу

---

<sup>965</sup> У оригиналу: „Die ‘Zeit’ wird man nicht allzu hoch in Rechnung stellen.“

<sup>966</sup> Хајдегер говори о почетку другог тома *Чаробног брега* у издању из 1924. године. У оригиналу: „Eigentlich ist mir der Anfang des II. Bandes etwas schwach und unsicher.“

<sup>967</sup> У оригиналу: „Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit *erfüllt*, sie ‘anständig ausfüllt’, sie ‘einteilt’ und macht, daß ‘etwas daran’ und ‘etwas los damit’ ist“ (GKFA 5.1, 816).

<sup>968</sup> У оригиналу: „Das Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, das Leben als stagnierend betriebsame Liederlichkeit, das tote Leben.“ (GKFA 5.1, 951)

<sup>969</sup> У оригиналу: „was war das Leben“ (GKFA 5.1, 416, 417, 418).

<sup>970</sup> У оригиналу: „Was ist die Zeit?“ (GKFA 5.1, 521)

Хајдегерове феноменологије и онтологије времена, али је тај живот, на жаљење приповедача, из романа претежно одсутан.

Хајдегерова nelaгода у основи представља реакцију на поетичку амбивалентност Мановог третмана времена, тачније књижевне епохе којој *Чаробни брег* припада. На немачком говорном подручју, о овој поетичкој међу-позицији углавном се дискутовало у контексту Манове традиционалности,<sup>971</sup> „класичне модерности“ (Koopman 1983: 9–25)<sup>972</sup> или „апокрифне авангардности“ (Börnchen, Liebrand 2008, Hrsg.).<sup>973</sup> Ман је проглашаван за последњег представника епохе XIX века у XX веку,<sup>974</sup> за „модерног класика“ Гетеовог кова (Koopman 1983: 10; Karthaus 2007: 63–70),<sup>975</sup> па и за авангардисту „под пресвлаком традиције“ (Börnchen, Liebrand 2008: 10).<sup>976</sup> Укотвљеност ових дилема у традицији и помало патинирана (иако у високој мери поуздана) методологија тумачења књижевноисторијског положаја немачког писца најбоље се виде из наслова Хамахеровог текста о Томасу Ману, „чаробњаку последњих или првих ствари“ (Hamacher 2008: 29–50).<sup>977</sup> Амерички тумачи могли су са већом слободом приступити Мановој поетици, те се

---

<sup>971</sup> Критичари ове оријентације, како показују Бернхен и Либранд (Börnchen, Liebrand 2008: 9), радо су се позивали на Манове речи о себи као „закаснелом и последњем, оном који окончава“ (GW XI, 690). У оригиналу: „ein Spätgekommener und Letzter, ein Abschließender“.

<sup>972</sup> У оригиналу: „die klassische Moderne“. У класично-модерне романи, према Копману, спадају „дела која, будући временски удаљена од садашњости, нису више сасвим модерна, али су довољно модерна да би била од значаја за садашњост“ (Koopman 1983: 9). У оригиналу: „klassisch-moderne Romane sind (...) jene Werke, die, weil in eigenem zeitlichen Abstand zur Gegenwart entstanden, nicht mehr ganz modern sind, aber doch modern genug, um noch einige Aussagekraft für die Gegenwart zu haben.“ Класичност за Копмана представља вредносну и типолошку категорију. У типолошком смислу, појам класичне модерности подразумева афирмативан однос појединих представника немачке међуратне модерне према вечитим хуманистичким идеалима и њихову поетичку блискост са немачком класиком с почетка XIX века (Koopman 1983: 9–25).

<sup>973</sup> Одредницу „авангарда“ у поменутом зборнику треба узети са извесном резервом, будући да приређивачи инсистирају на одликама које авангарда дели са модернизмом – попут антитрадиционализма, фокуса на језику, отворености дела, аутопоетике, критике хуманизма и рационалног субјекта (Börnchen, Liebrand 2008: 16). У зборнику се, у суштини, прави имплицитан отклон од кључног елемента Биргерове дефиниције авангарде – протеста против институције уметности као такве (Börnchen, Liebrand 2008: 17). „Апокрифна авангарда“ (Börnchen, Liebrand 2008: 13) била би заправо врло слична модернизму, који такође може имати успеха код грађанске публике и не преца од традиције. То се види и у програмском геслу приређивача зборника: „читати Томаса Мана као што читамо Кафку“ (Börnchen, Liebrand 2008: 17). У оригиналу: „арокрипне Avantgarde“; „Thomas Mann wie Kafka lesen“.

<sup>974</sup> Према: Börnchen, Liebrand 2008: 9.

<sup>975</sup> У оригиналу: „ein moderner Klassiker“ (Karthaus 2007: 63).

<sup>976</sup> У оригиналу: „Die Texte Thomas Manns tragen einen traditionellen Firnis.“

<sup>977</sup> Наслов Хамахерове студије гласи „Чаробњак последњих или првих ствари? Епигонство, авангардност и проблем креативности – у модерни и код Томаса Мана“. У оригиналу: „Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann“.

расправа о односу реализма и модернизма на другом континенту претвара у расправу о односу модернизма и постмодерне у Мановом опусу (Butter 2008: 64).<sup>978</sup> Осамдесетих година у Северној Америци Ман већ важи за „великог модернисту“, па и за „претечу постмодернизма“ (Butter 2008: 51),<sup>979</sup> у зависности од фазе стваралаштва којој су критичари и теоретичари давали предност.

Суд о Мановој постмодерности углавном је, експлицитно или имплицитно, био резервисан за позна пишчева остварења. Још је Фредрик Џејмсон у семиналном тексту „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“ („Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism“) сматрао да постмодерни појам пастиша – кога треба „оштро разликовати од пријемчивије [модернистичке] идеје пародије“ – „дугујемо Томасу Ману (у *Доктору Фаустусу*)“ (Jameson 1988: 200).<sup>980</sup> Бутеровим речима, у краткој опасци америчког теоретичара „Ман се појавио као модерниста, који је у свом позном делу направио – према Џејмсону фатални – корак ка постмодернизму“ (Butter 2008: 59).<sup>981</sup> Поетичка међупозиција Мановог позног дела систематски је разрађена деведесетих година у зборнику *Доктор Фаустус Томаса Мана: роман на маргини модернизма* (*Thomas Mann's Doctor Faustus: A Novel at the Margin of Modernism*). Херберт Ленерт (Herbert Lehnert), један од приређивача зборника, говори у име најшире заједнице тумача тврдећи да флоскула „‘Доктор Фаустус на маргини модернизма’ значи да се роман бави модернизмом као епохом, да представља свест о њеном завршетку, њен прелаз ка новој ери: пост-модернизму“, додавши да је „Доктор Фаустус (...) ‘модеран’ роман и зато што не пружа разрешење“ тог пројекта (Lehnert 1991: 2).<sup>982</sup>

---

<sup>978</sup> Бутер закључује како „Томас Ман није реалиста; исто тако, не треба га ситуирати ни на границу реализма и модернизма“ (Butter 2008: 64). У оригиналу: „Thomas Mann ist kein Realist; er ist auch nicht an der Grenze von Realismus und Modernismus zu situieren.“

<sup>979</sup> Бутер, на првом месту, упућује на ставове Линде Хачион из *Поетике постмодернизма*, која о „Џојсу, Паунду, Елиоту, Ману“ говори као о „великим модернистима, не постмодернистима“ (Hatchon 1996: 155). У оригиналу: „Joyce, Pound, Eliot, Mann – the great modernists, not postmodernists“ (Hutcheon 2000: 88). Бутер се потом враћа на мишљење Фредрика Џејмсона из студије „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“ („Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism“). Џејмсон је, према Бутеру, Мана представио као „претечу постмодернизма“. У оригиналу: „Vorreiter des Postmodernismus“.

<sup>980</sup> У оригиналу: „This concept [pastiche], which we owe to Thomas Mann (in *Doktor Faustus*) (...) is to be sharply distinguished from the more readily received idea of parody.“ (Jameson 1991: 16)

<sup>981</sup> У оригиналу: „In der kurzen Erwähnung erscheint Thomas Mann als ein Modernist, der in seinem Spätwerk den – Jameson zufolge – fatalen Schritt zum Postmodernismus vollzieht.“

<sup>982</sup> У оригиналу: „‘*Doctor Faustus at the Margin of Modernism*’ means that the novel deals with modernism as an era, that is represents the consciousness of its ending, its transition to a new era: post-modernism. *Doctor Faustus* also is a ‘modern’ novel because it does not offer closure.“



У последњој деценији, расправа о Мановој „постмодерности“ постепено захвата целину стваралаштва немачког писца. Постмодерне тенденције попут цитатности, отворености дела за различита читања и поетске амбивалентности Шпрехер је сматрао истинским „залогом за будућност текстова Томаса Мана“ у целини (Sprecher 2007: 96).<sup>983</sup> Бутеровим речима „[к]ао што један пут води од модернизма *Уликса* (1922) до постмодернизма *Дуге гравитације* (1973) Томаса Пинчона, тако се указује други пут од модернизма *Чаробног брега* и *Доктора Фаустуса* до постмодернизма Фаулсове *Жене француског поручника* (1969) и ДеЛиловог *Подземља* (1997)“ (Butter 2008: 64).<sup>984</sup> Бутерово повезивање онтолошких питања са постмодерним одликама *Доктора Фаустуса* (Butter 2008: 60),<sup>985</sup> инсистирање на органском развоју постмодернизма из модернизма (Butter 2008: 61)<sup>986</sup> и поетичко приближавање *Чаробног брега* Мановом позном роману – могу пружити повољан методолошки оквир за тумачење ремек-дела из 1924. године.

Положај „на маргини модернизма“ не мора се дефинисати само у књижевноисторијским оквирима. Према нашем мишљењу, Ленертов опис граничне позиције *Доктора Фаустуса* могао би се дословце применити не само на Манов *Чаробни брег*, него и на већину канонских романа из епохе модернизма. *Чаробни брег* у поетичком смислу осцилира између тематизовања и критике модалитета битка–ван–времена који би се (ретроспективно) могао назвати постмодерним пре него романтичким. Својеврстан је парадокс да један

<sup>983</sup> У оригиналу: “Elemente[n] der Zukunftsfähigkeit von Thomas Manns Texten (...) ihn zur Postmoderne prädestinierten.“

<sup>984</sup> У оригиналу: „So wie ein Weg von Modernismus des *Ulysses* (1922) zum Postmodernismus von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) führt, scheint ein anderer Weg von Modernismus des *Zauberbergs* und des *Doktor Faustus* zum Postmodernismus von Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969) und DeLillos *Underworld* (1997) zu führen.“

<sup>985</sup> Бутер тумачи прелаз са епистемолошких на постмодерна онтолошка питања у роману *Доктор Фаустус*, на трагу МекХејлове теорије постмодерне прозе. Према МекХејлу „постмодернистичка проза се од модернистичке прозе разликује на исти начин на који се поетика којом доминирају онтолошка питања разликује од поетике којом доминирају епистемолошка питања“ (McHale 2004: xii). У оригиналу: „postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues“.

<sup>986</sup> Према Бутеру, „прелаз од модернизма до постмодернизма не појављује се (...) као радикалан прекид, него као један релативно органски развој, будући да су се, према МекХејлу, променили само односи доминанти, везани за епистемолошка и онтолошка питања у приповедању.“ (Butter 2008: 61). У оригиналу: „Der Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus erscheint (...) nicht als radikaler Bruch, sondern als eine relativ organische Entwicklung, da sich laut McHale lediglich die Dominanzverhältnisse verändern, mit denen epistemologische und ontologische Fragen in Erzähltexten verhandelt werden.“

модернистички жанр попут „временског романа“ Ман успева поставити у тако задате оквире.<sup>987</sup> *Чаробни брег* је врста феноменологије свакодневног живота који долази после модернистичке дефиниције свега што уопште значи „бити“, после краја времена, историје и наде у напредак. Приповедач током читавог романа обликује овај наводно постмодерни живот – „живот ван времена, безбрижан и безнадежан, живот активне раскалашности у стагнацији“ – и бори се против њега иронијом, која није сасвим лишена наклоности. Модалитет битка у давошком санаторијуму отуда се претежно приказује са модернистичким (хајдегеријанским) вредносним предзнаком – као „мртав живот“ (ЧБ II, 422).<sup>988</sup>

Испразна егзистенција на брегу осуђује се у име идеала чије порекло мора побудити нарочиту пажњу филолога. Бранећи тезу да су се витезови прошлости, ти „заточници минулог“ (ЧБ II, 524),<sup>989</sup> борили за слободу боље него заговорници идеје напретка, Нафта на завршетку романа изазива Сетембринија на двобој пиштољима, који умногоме представља травестију витешких дуела.<sup>990</sup> Сетембрини се у више наврата позива на „правила витешког карактера“ (ЧБ II, 531),<sup>991</sup> „витешку уредбу“ (ЧБ II, 532)<sup>992</sup> или „витешке прописе“ који би требало да ублаже „зверску природу двобоја“ (ЧБ II, 532).<sup>993</sup> Двобој са завршетка романа у основи се надовезује на витешку борбу Сетембринија за племенитост живота, а против Нафтине апотеозе смрти (ЧБ II, 177; GKFA 5.1, 702). При томе, сама подела улога у двобоју

---

<sup>987</sup> За Копмана „не може бити никакве сумње да су сви романи класичне модерне (...) такође временски романи“ (Koopman 1983: 12). У оригиналу: „Es kann zwar kein Zweifel darüber herrschen, daß alle Romane der klassischen Moderne (...) auch Zeitromane sind“.

<sup>988</sup> У оригиналу: „Das Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, das Leben als stagnierend betriebsame Liederlichkeit, das tote Leben.“ (GKFA 5.1, 951)

<sup>989</sup> У оригиналу се инсистира на појму витештва: „die (...) Ritter des Vergangenen“ (GKFA 5.1, 1054). Слобода и индивидуализам представљају за Нафту „романтично-средњовекован“ изум (ЧБ II, 524). У оригиналу: „romantisch-mittelalterlich“ (GKFA 5.1, 1054). Витезовима минулог Нафта зато назива немачке романтичаре Ернста Морица Арнта (Ernst Moritz Arndt), који је „величао племство“ (ЧБ II, 524,) и Јозефа фон Гереса (Joseph von Görres), који је „саставио хришћанску мистику“ (ЧБ II, 524). Читав пасаж заправо се ослања на ставове Георга Брандеса (Georg Brandes) изнете у књизи *Романтичарска школа у Немачкој (Die romantische Schule in Deutschland)* из 1897. године (GKFA 5.2, 402). У оригиналу: „Und Naphta nannte Arndt, der (...) den Adelsstand verherrlicht, nannte Görres, der die ‘Christliche Mystik’ verfaßt habe.“ (GKFA 5.1, 1054)

<sup>990</sup> Комична „афера части“ (ЧБ II, 509) придошлица из Пољске, чије друштво није било само „елегантно“, него и витешки „монденско“ (ЧБ II, 510), наговештава несрећан исход романа. У оригиналу: „Ehrenhandel“ (GKFA 5.1, 1039). У оригиналу се, такође, алудира на витештво, а не на монденски изглед Пољака: „Die Gesellschaft war dermaßen elegant und ritterlich gewichst“ (GKFA 5.1, 1039).

<sup>991</sup> У оригиналу: „Regelung ritterlicher Art“ (GKFA 5.1, 1060).

<sup>992</sup> У оригиналу: „ritterliche Regelung“ (GKFA 5.1, 1061).

<sup>993</sup> У оригиналу: „ritterlichen Milderungen des Tierischen“ (GKFA 5.1, 1062).

на ироничан начин одражава структуру интелектуалног проседеа *Чаробног брега*. Док се хуманиста Сетембрини залаже за витешке протоколе, а језуита захтева обрачун пиштољима (ЧБ II, 529; GKFA 5.1, 1058–1059), Хансу Касторпу, као ни до сада, није додељен положај секунданта, већ „неутралне стране“ (ЧБ II, 532).<sup>994</sup> Витешки дуел може се на том трагу схватити као исход дебата Манових учитеља и коначни хоризонт Мановог питања о смислу битка и времена уочи Првог светског рата. Касторпова реакција на Нафтину поразну жељу да се у двобоју пуца три пута са растојања од пет метара – узвик: „Ту престаје витештво“ (ЧБ II, 532)<sup>995</sup> – поприма у овом контексту готово иконичке размере. У чињеници да се двоструко финале Мановог романа подудара са судбином хиљадугодишње европске традиције витештва, која и сама „престаје“ управо на овом месту, мора се видети више од случајности.

Пропаст буржоазије у *Чаробном брегу* систематски се доводи у везу са одумирањем старог племства и не би било погрешно видети у њој пандан нестајању феудализма.<sup>996</sup> Манова слика друштвеноисторијске ситуације с почетка двадесетог века типолошки се може упоредити са сликом Европе на прелазу из средњег у нови век, утолико пре што кључни протагонисти *Чаробног брега* оличавају културолошки сукоб средњовековља и хуманизма. Пред проучаваоцем Мановог романа стога искрсава сложена недоумица. Да ли са крајем витештва почиње или престаје модернистичка епоха, која се супротставља вредностима грађанског друштва? Другим речима, да ли је витештво одлика предратног или поратног начина живота у Мановом роману? На питања ове врсте не може се, према

---

<sup>994</sup> Касторп је, додуше, желео да буде Сетембринијев секундант, али му је сугерисано да би двобоју само „као неутрална страна, могао (...) можда да присуствује“ (ЧБ II, 532). У оригиналу: „Als Unparteiischer etwa (...) möge er [Hans Castorp] auf dem Kampfplatz zugegen sein.“ (GKFA 5.1, 1061–1062).

<sup>995</sup> У оригиналу: „Da höre die Ritterlichkeit auf“ (GKFA 5.1, 1062).

<sup>996</sup> Касторпов деда био је „тако тврдоглав у тежњи да аристократски збије друштвени слој у коме су људи били способни да владају, као да је живео у четрнаестом веку, када је сталеж занатлија у борби против жилавог отпора патриција са његовим старим слободама почео да осваја седишта и гласове у градском већу“ (ЧБ I, 41). Дедин карактер није се одражавао само на „сањивом лицу младог патриција“ (ЧБ I, 57) Ханса Касторпа. Аристократске црте везане су пре свега за друштвени сталеж једног, Шошиним речима, „petit bourgeois“ (ЧБ I, 507; GKFA 5.1, 518). У оригиналу: „Er [Lorenz Castorp] war (...) streng herkömmlich gesinnt, auf aristokratische Einengung des gesellschaftlichen Kreises, in dem man regierungsfähig war, so hartnäckig bedacht, als lebte er im vierzehnten Jahrhundert, wo das Handwerkertum gegen den zähen Widerstand des altfreien Patriziats sich Sitz und Stimme im städtischen Rat zu erobern begonnen hatte“ (GKFA 5.1, 41); „in seinem [Hans Castorps] schläfrigen jungen Patriziergesicht“ (GKFA 5.1, 58).

нашем мишљењу, одговорити пре него што прецизно дефинишемо шта уопште подразумевамо под појмом *краја*. О концепту завршетка у *Чаробном брегу* треба размишљати дијалектички и пажљиво бирати метафоре које користимо да бисмо пренели наводно тестаментарну поруку Мановог романа. У том погледу поново нам од посебне помоћи може бити реакција привилегованог читаоца *Чаробног брега* коме есхатолошка питања нису била нимало страна.

Хајдегер је у писму Хани Арент завршетак *Чаробног брега* описао као „крај без краја“ (Arendt, Heidegger 1999: 45),<sup>997</sup> у коме се крије енигматична позитивна порука романа. Манов „крај без краја“ претвара се, према Еубанксу, у нешто „више од пуког краја књиге; у ствари, он захвата читав наратив врло слично начину на који је крај тубитка (...) измештен и редистрибуиран током живота тубитка, тако да је, према Хајдегеру, тубитак жива могућност сопствене смрти“ (Eubanks 2010: 102).<sup>998</sup> Крај Мановог романа оличен је у смрти протагонисте, епохе или једног погледа на свет, која је увек у извесном смислу „надомак руке“, иако је њена коначна репрезентација немогућа. Континуитет овог *битка ка смрти* чини *Чаробни брег*, попут *Доктора Фаустуса*, „књигом краја и књигом о крајевима“ (Eubanks 2010: 58).<sup>999</sup> Другим речима, живот пацијената Мановог санаторијума суштински долази после витештва, што ће рећи – после великих идеологема модернизма, без обзира на формално поклапање Кастопрове реченице о крају витештва са крајем самог романа. Уколико имамо слободу да незнатно изменимо Еубанксове речи, рекли бисмо да престанак витештва и сам представља „више од пуког краја књиге“, он је такође „измештен и редистрибуиран“, оличен у свакодневици пацијената Мановог санаторијума, као „жива могућност сопствене смрти“. Метафора континуума или тока отуда боље изражава крај витештва него представа тачке или границе фиксирани у простору и времену.

У *Чаробном брегу* присуствујемо последњим пропламсајима борбе која је започела још у XVII веку, а која ће тек крајем двадесетог века бити коначно

---

<sup>997</sup> У оригиналу: „ein Ende ohne Ende“.

<sup>998</sup> У оригиналу: „But this *not yet* [‘Ende ohne Ende’] does more than simply bookend the novel; in fact, it is dispersed back over the course of the narrative in much the same way that Dasein’s end (...) is displaced and redistributed back over the course of Dasein’s life in such a way, Heidegger claims, that Dasein is the living possibility of its own death.“

<sup>999</sup> У оригиналу: „a novel of and about *endings*“. Еубанкс примењује Манов опис *Доктора Фаустуса* као „књиге краја“ („ein Buch des Endes“) на *Чаробни брег* у више наврата (Eubanks 2010: 58, 111–113).

изгубљена. Битка између свакодневног битка и идеала наслеђених из велике епохе витештва – вођена од Сервантесовог *Дон Кихота* до модернистичких „књига краја“ – у *Чаробном брегу* наговештена је истовремено у књижевном и политичком смислу. Повратак сада већ демократски оријентисаног писца на ставове о витештву из *Размишљања аполитичног човека* у основи се слагао са обликовањем онтологије постмодерног живота, која још увек посеже за витештвом као мерилом сопствене вредности. Пишући о животу после витештва Ман је антиципирао свршетак модернистичке епохе, која је почела као што је и завршила, тематизацијом сопственог краја.

Позни исказ о *Чаробном брегу* као „авантуристичком истраживању мистерије живота“ (Mann 1999: 728)<sup>1000</sup> баца посебно светло на поетичку слојевитост Мановог романа. У више наврата, приповедач *Чаробног брега* догађаје на брегу назива пустоловинама и авантурама. Касторпова љубав према госпођи Шоша и „нада која се губила у нечем (...) потпуно пустоловном“ (ЧБ I, 306),<sup>1001</sup> потрага „наш[ег] млад[ог] пустолов[а]“ (ЧБ I, 409)<sup>1002</sup> за одговором на питање о смислу живота, „пустоловна смелост“ (ЧБ I, 441)<sup>1003</sup> мисије обилажења *moribund*-а и други „утисци и доживљаји (...) авантуристичког карактера“ (ЧБ II, 67)<sup>1004</sup> на брегу, од љубавних сплетака и скијања<sup>1005</sup> до „авантура крви и духа“ (ЧБ II, 555)<sup>1006</sup> са краја романа не могу се, наравно, без остатка упоредити са повлашћеном улогом коју авантура игра у средњовековној витешкој романси. Петнаест значења појма авантуре која Грин препознаје у Волфрамовом *Парсифалу* сежу од витешких

---

<sup>1000</sup> У оригиналу: „adventurous investigation into the mystery of life.“ (Mann 1999: 728) У немачком предлошку Ман говори о „опасном истраживању“ („gefährlicher Forschung“), које потом назива „авантуристичким напредовањем“ („abenteuerlicher Förderung“) (GW XI, 616). Не треба, наравно, заборавити ни Манову припајање жанра *Bildungsroman*-а „авантуристичком роману“. У немачком предлошку Ман говори о „Abenteuerroman“ (GW XI, 616), у енглеском преводу о „novel of adventure“ (Mann 1999: 728).

<sup>1001</sup> У оригиналу: „eine ins (...) vollständig Abenteuerliche ausschweifende Hoffnung“ (GKFA 5.1, 314).

<sup>1002</sup> У оригиналу: „der junge Abenteuerer“ (GKFA 5.1, 422).

<sup>1003</sup> У оригиналу: „Gefühl der Abenteuerlichkeit“ (GKFA 5.1, 456).

<sup>1004</sup> У оригиналу: „die Eindrücke und Abenteuer so vieler Monate (...) Nur abenteuerlichen Wesens waren sie alle“ (GKFA 5.1, 585).

<sup>1005</sup> Љубавне сплетке на брегу добијале су, речима приповедача, „акцент нечуведеног, неисказано пустоловног“ (ЧБ I, 351). Касторпово скијање, као и штошта друго, постаје једно од „попришта његових пустоловина“ (ЧБ II, 192). Придошлице „са Балкана или са Леванта“ су, рецимо, „авантуристички свет“ који привлачи Касторпа, али одбија Јоахима (ЧБ I, 461). У оригиналу: „Akzent des Unerhörten, Abenteuerlich-Namenlosen“ (GKFA 5.1, 361); „[französisch Redendes] vom Balkan oder der Levante, abenteuerliche Welt“ (GKFA 5.1, 478); „die Landschaft seiner Abenteuer“ (GKFA 5.1, 716).

<sup>1006</sup> У оригиналу: „Abenteuer im Fleische und Geist“ (GKFA 5.1, 1085).

окршаја и чудесних сусрета са натприродним светом до „достојанствених и свечаних асоцијација (...) авантуре, у значењу ‘мистерије’, са централним симболом Грала“ (Green 1978: 102).<sup>1007</sup> Чини се, међутим, да авантуре Манових јунака представљају све само не „шансу коју Бог [у Волфрамовом спеву] пружа витезовима да докажу своју вредност и утврде своје место у божанском поретку ствари“, „шансу да се ослободе принуда свакодневног живота и посвете безинтересном циљу исправљања зала“ (Green 1978: 137).<sup>1008</sup>

Жанр *Чаробног брега* било би ипак погрешно одредити као пародију витештва. Поетички *credo* романа, повлашћени критеријум за процењивање вредности живота, Ман, хотимично или не, преузима из витешког света. Пре би се могло рећи да *Чаробни брег* представља пародију свакодневног живота у име витешких идеала, него пародију витештва у име начела свакодневног живота. У пуном смислу те речи, не би се ни могло могло говорити о пародији, него о травестији елемената витешког романа. Фрагменти витешког света у *Чаробном брегу* нису изложени подсмеху, они фигурирају попут заборављене референтне тачке према којој се одмерава висина моралних и духовних вредности савременог живота. Појам травестије отуда прикладније него појам пародије изражава позицију витештва наспрам једног аисторијског, антиидеолошког и у основи антиметафизичког погледа на свет. Погледа човека који, благо нахерене главе и полуотворених уста, у чуду стоји пред великим крхотинама модерности, не разумевајући сасвим ни чему су оне служиле, ни зашто су биле унапред осуђене на пропаст.<sup>1009</sup>

Заједно са аутором ипак можемо сматрати да имамо право на „пето“ читање *Чаробног брега* као имплициране травестије витешког романа, с надом да су се стекли услови за правилно разумевање ризика, али и интерпретативних могућности

---

<sup>1007</sup> У оригиналу: „Wolfram can use the word in this sense, with dignified and solemn associations (...) applying *âventiure*, meaning ‘mystery’, to the central symbol of the Grail.“

<sup>1008</sup> У оригиналу: „Wolfram depicts *âventiure* positively, as an opportunity offered by God for knights to prove their worth and establish their place in the divine order of things. (...) knighthood is granted the opportunity to free itself from the compulsions of everyday life and to devote itself to the disinterested pursuit of the righting of wrongs“.

<sup>1009</sup> Карактеристичном забаченом држању и положају усана Ханса Касторпа приповедач се враћа током читаваог романа, почевши од поглавља „О крстионици и о дедином двоструком лику“ („Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt“). Упоредити, на пример: ЧБ I, 39 (GKFA 5.1, 38); ЧБ I, 64 (GKFA 5.1, 62); ЧБ I, 509 (GKFA 5.1, 520); ЧБ II, 67 (GKFA 5.1, 585); ЧБ II, 408 (GKFA 5.1, 938).

које жанровска паралела ове врсте подразумева. Време је да се Немеровљево и Маново читање *Чаробног брега* извуче из клопке херменеутичког консензуса, према коме је

[м]лади Американац (...) несумњиво имао право – али се не мора посезати за Гралом и легендом о трагачима за Гралом, за Фаустом, Парсифалом и Гаваном, јер егзистенцијална потрага у далеко већој мери припада двадесетим годинама: питање о смислу појединачног живота питање је времена, а не питање антикварне књижевне историје. (Коорман 1997: 295)<sup>1010</sup>

---

<sup>1010</sup> У оригиналу: „Der junge Amerikaner (...) hatte zweifellos recht – aber man muß nicht den Gral und die Gralssucherlegende bemühen, nicht Faust, nicht Parzifal und Gawan, da die Existenzsuche nur zu sehr in die zwanziger Jahre gehört: die Frage nach dem Sinn des eigenen Lebens ist eine Zeitfrage, keine Frage einer antiquarischen Literaturgeschichte.“

## ГОСПА

- Значи, могу да замолим за једну ствар?
- Да захтевате, захтевате, моја госпо – одговорио је Воланд, осмехујући се са разумевањем – да захтевате једну ствар. (ММ, 278)<sup>1011</sup>

Први читаоци романа *Мајстор и Маргарита* морали су са извесним неповерењем прихватати причу о „прав[ој], верн[ој], вечит[ој] љубав[и]“ (ММ, 215) Булгаковљеве изабранице према писцу уништеног иметка и угледа.<sup>1012</sup> Маргарита Николајевна живела је са супругом „на целом горњем спрату виле са вртом у једној улици у близини Арбата“ (ММ, 215),<sup>1013</sup> и то „[ч]аробно место“ (ММ, 215)<sup>1014</sup> није било једина екстравагантност у животу Булгаковљеве хероине. За разлику од других, „Маргарита Николајевна није оскудевала у новцу (...) Маргарита Николајевна никада није прилазила штедњаку (...) Маргарита Николајевна није упознала ужас живота у заједничком стану“ и, упркос свему, „ниједнога трена“ није била срећна (ММ, 215).<sup>1015</sup> „[Л]епа и паметна“ (ММ, 215),<sup>1016</sup> а поврх свега усамљена јунакиња Булгаковљевог романа, током мужевљевих службених путовања, вадила је на тоалетни сточић „своје богатство“ (ММ, 218), које би потом, са детињастом нежношћу, изнова уредно похранила „под свиленим крпицама“ (ММ, 218).<sup>1017</sup> Заклоњена трокрилним огледалом, на последњем спрату

---

<sup>1011</sup> У оригиналу: „– Так я, стало быть... могу попросит... об одной вещи?! – Потребовать, потребовать, моя донна, – отвечал Воланд, понимающе улыбаясь – потребовать одной вещи.“ (МиМ, 274)

<sup>1012</sup> На то барем упућује приповедачава предострожност с почетка другог дела романа: „За мном, читаоче! *Ко ти је рекао да на свету не постоји* права, верна, вечита љубав? Нека томе лажову одсеку његов погани језик! За мном, мој читаоче, и само за мном, а ја ћу ти показати такву љубав!“ (ММ, 215 – курзив је наш) У оригиналу: „За мной, читатель! *Кто сказал тебе, что нет на свете* настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!“ (МиМ, 209 – курзив је наш)

<sup>1013</sup> У оригиналу: „Маргарита Николаевна со своим мужем вдвоем занимали весь верх прекрасного особняка в саду в одном из переулков близ Арбата.“ (МиМ, 210)

<sup>1014</sup> У оригиналу: „Очаровательное место!“ (МиМ, 210)

<sup>1015</sup> У оригиналу: „Маргарита Николаевна не нуждалась в деньгах. (...) Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житея в совместной квартире. Словом... Она была счастлива? Ни одной минуты!“ (МиМ, 210)

<sup>1016</sup> У оригиналу: „Она была красива и умна.“ (МиМ, 210)

<sup>1017</sup> У оригиналу: „Маргарита аккуратно сложила свое имущество, и через несколько минут оно было опять погребено под шелковыми тряпками“ (МиМ, 213).



„готске виле“ (ММ, 216),<sup>1018</sup> Маргарита је у слободно време плакала над фотографијом изгубљеног љубавника и листала странице мајсторовог романа, у који је, сопственим речима, уложила „цео свој живот“ (ММ, 288).<sup>1019</sup> Једног таквог дана, пре ко зна колико година, Маргарита је „изашла са жутим цвећем у руци“ не би ли је човек са којим се није познавала „на крају пронашао, и да се то није десило, она би се отровала, зато што јој је живот празан“ (ММ, 138).<sup>1020</sup>

Булгаков је очигледно намеравао да причу о мајсторовој и Маргаритиној љубави постави изнад потреба тренутка и да је обликује као прворазредан *књижевни* догађај, свестан ризика који ова одлука са собом повлачи. Слика мајсторове љубавнице која не залази у кухињу у буржоаској вили свога супруга није могла рачунати на наклоност представника јавног живота револуционарне Москве. Наратив о идеалној драгој која читав живот посвећује интелектуалном раду мушкарца није постао ништа пожељнији ни у време коначног објављивања романа у часопису *Москва* крајем 1966. и почетком 1967. године. На први поглед, главни разлог за пишчеву обазривост није лежао ни у контроверзности дела које није планирао да објави за живота, ни у наводном прото-феминистичком погледу на свет Михаила Булгакова. Булгаков је пре свега циљао на поетичку и културноисторијску анахроност описа Маргаритине и мајсторове љубави, која упркос свему није помутила успех романа код савремене публике. Мајсторова и Маргаритина историја освојила је наклоност савремених читалаца барем у оној мери у којој је претходно освојила имагинацију писца, који је три године пре смрти одлучио да коначно промени име и смисао свог „романа о ђаволу“.<sup>1021</sup>

Љубавна прича о мајстору и Маргарити од самог се почетка гради помоћу архаичних стилских конвенција, које су у највећој мери имуне на реалистичке

---

<sup>1018</sup> У оригиналу: „готический особняк“ (МиМ, 210).

<sup>1019</sup> У оригиналу: „я всю жизнь вложила в эту твою работу“ (МиМ, 284).

<sup>1020</sup> У оригиналу: „Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста.“ (МиМ, 137–138)

<sup>1021</sup> Из Булгаковљевог писма совјетској влади од 28. марта 1930. године сазнајемо да је Булгаков у то време своје заветно дело називао „роман[ом] о ђаволу“ (БСД VII, 59). У оригиналу Булгаков помиње „черновик романа о дьяволе“ (БСС V, 448). С друге стране, Елена Булгакова, у дневничком уносу од 12. новембра 1937. године, сведочи како Булгаков ради „на роману о Мајстору и Маргарити“ (Дневник Мастера, 314). У оригиналу: „М.А. работал над романом о Мастере и Маргарите“. На основу коментара Булгаковљевог супруге истраживачи сматрају да је назив *Мајстор и Маргарита* (*Мастер и Маргарита*) конципиран на јесен 1937. године (Коментарий, 28). Редакција романа довршена 1937. године носи управо овај наслов (Булгаков 2006: 365).

вредносне критеријуме. Речима Хелен Луизе Ендру (Helen Louise Andrew), ауторке докторске дисертације *Неки аспекти натприродног и гротескног у Мајстору и Маргарити М. А. Булгакова и одабраним раним радовима (Some Aspects of the Supernatural and the Grotesque in M. A. Bulgakov's The Master and Margarita and selected Earlier Works)* из 1975. године, „могуће је тврдити да се из више разлога двоје јунака и њихов начин живота могу описати као ‘чудесни’, или ‘чудни’“ још пре доласка Воландове свите (Andrew 1975: 238).<sup>1022</sup> Ендруова користи више различитих епитета за мајсторов и Маргаритин бајковит (Andrew 1975: 238),<sup>1023</sup> „митски, романтичан, *uncanny* и симболичан“ (Andrew 1975: 242),<sup>1024</sup> легендаран живот (Andrew 1975: 247),<sup>1025</sup> не заборавивши да дода како се под придевом „романтичан“ заправо мисли на традицију романсе.<sup>1026</sup>

Без обзира на стилску инклузивност Булгаковљевог романа или на могућу неодлучност критичара, Ендруова подвлачи како, према њеном мишљењу

не бисмо правили велику грешку уколико бисмо такође сугерисали да Булгаков „модернизује“ и пародира низ сталних мотива и тема романсе (...) Узмимо, на пример, мотив прелепе, богате, али усамљене госпоје која је удата за човека кога не воли и не може волети; тему раздвојених љубавника (то ће рећи, богате госпоје и човека који је обично витез); тему госпоје која чека на повратак свога витеза поред огледала у мужевљевом замку. Могло би се казати да таквим темама обилују све књижевне традиције. Ипак, рекло би се да слике богатства, витезова, госпи, замака, огледала, и тако даље, припадају традицији романсе, традицији дворске љубави и слично. (Andrew 1975: 239)<sup>1027</sup>

<sup>1022</sup> У оригиналу: „it is, nevertheless, possible to suggest that in a number of ways the two characters and their modes of living may be described as ‘marvellous’ or ‘strange’“.

<sup>1023</sup> Према Ендруовој, „мањак детаља [у Маргаритином опису] указује на утицај бајке, као и непрекидно понављање речи ‘Маргарита’ и претеривања попут ‘никад’, ‘све’, ‘ни за трен’“ (Andrew 1975: 238). У оригиналу: „the lack of particularization suggests the influence of the folk-tale as does the constant repetition of the word ‘Margarita’ and the exaggerations such as ‘never’, ‘everything’, ‘not for a moment’“.

<sup>1024</sup> У оригиналу: „the meeting of the Master and Margarita may be described as being simultaneously mythical, romantic, uncanny and symbolic“.

<sup>1025</sup> Ендруова говори о „често легендарној особености двају јунака“ (Andrew 1975: 247). У оригиналу: „the often legendary quality of the two characters“.

<sup>1026</sup> Упоредити коментар придева романтичан из пера Ендруове: „‘романтичан’ (а то ће рећи, из традиције романсе)“ (Andrew 1975: 239). У оригиналу: „‘romantic’ (that is, from the tradition of romance)“.

<sup>1027</sup> У оригиналу: „In our opinion there would be no great error in also suggesting that Bulgakov ‘modernizes’ and parodies a number of stock motifs and themes of the romance (...) For instance, take the theme or motif of the beautiful, wealthy but lonely lady who is married to a man whom she does not and cannot love; the theme of the separated lovers (that is, the wealthy lady and a man who is often a knight); the theme of the lady who waits for the return of her knight by the mirror in her husband’s castle. Such themes may be said to abound in all literary traditions. However, the images of wealth, knights, ladies,

Иако је Маргаритин „љубавник (...) витез у метафоричком смислу, који се бори за истину и правду само на папиру“, иако Маргарита „ужива (према традиционалним стандардима романсе) скромне луксузе као што су згодан муж, новац, приватни врт“, а „средњовековни властелински замак постаје петособан стан на последњем спрату готске куће“ (Andrew 1975: 239–240),<sup>1028</sup> идентитет Булгаковљеве хероине за ауторку остаје недвосмислен. Речима Хелене Луизе Ендру, „[у] *Мајстору и Маргарити* прелепа госпа је Маргарита“ (Andrew 1975: 239).<sup>1029</sup>

Алузија на средњовековну традицију дворске љубави може имати далекосежне последице по тумачење Булгаковљевог романа. Тема романтичних љубавника пружила је повода за једну од најактуелнијих Булгаковљевих интервенција на ткиву књижевне традиције. Субверзивни потенцијал запажања Хелене Луизе Ендру дошао је до изражаја тек десетак година касније, у чувеној монографији Ендрју Барата (Andrew Barratt) *Између два света: критички увод у Мајстора и Маргариту* (*Between Two Worlds: A Critical Introduction to The Master and Margarita*). У Баратовим редовима посвећеним Маргаритиној судбини осећа се, штавише, врста узбуђења над неистраженим могућностима интерпретације Хелене Луизе Ендру:

Један доскорашњи студент је чак узео [Булгаковљев] стилистички маниризам као сигнал пародијске намере. (...) Ситуација у којој се Маргарита затекла на почетку XIX поглавља аналогна је положају госпе која „чека на повратак свога витеза поред огледала у мужевљевом замку“. Али, наравно, њен муж није никакав тиранин, замак није непробојна тврђава и (најсубверзивније од свега) жена је та на коју ће спасти дужност да спасе свога витеза у невољи! (Barratt 1987: 109)<sup>1030</sup>

---

castles, mirrors and so on would seem to belong to the tradition of romance, to the tradition of courtly love and so on.“

<sup>1028</sup> У оригиналу: „Margarita’s lover is a writer – a knight only in a metaphorical sense who pursues truth and justice only on paper (...) she enjoys such modest (by traditional romantic standards) luxuries as a handsome husband, money, a private garden, not having to do the cooking or live in a communal flat (...) the medieval castle on an estate becomes a five room flat on the top floor of a Gothic house“.

<sup>1029</sup> У оригиналу: „In *The Master and Margarita* the beautiful lady is Margarita.“

<sup>1030</sup> У оригиналу: „One recent student has even taken the stylistic mannerism as a signal of parodic intent. (...) Her [Margarita’s] situation at the beginning of the Chapter 19 is analogous to that of the damsel who ‘waits for the return of her knight by the mirror in her husband’s castle’. But, of course, the husband is no tyrant, the castle no impregnable fortress, and (most subversively of all) it is the woman who will be called upon to rescue her knight in distress!“

Можемо, на жалост, само замишљати на какав би пријем Булгаковљева инверзија мушких и женских улога, и то унутар једног од најпатријархалнијих европских жанрова, могла наићи код представника родних студија осамдесетих година, поготово међу феминистички оријентисаним тумачима средњовековне књижевне традиције. Критичка рецепција Булгаковљевог романа оглушила се на асоцијације Барата и Ендруове, те смо до данас остали ускраћени за овај, по свему судећи, плодан интердисциплинарни дијалог.

Културноисторијски подтекст *Мајстора и Маргарите* и сложена мрежа Булгаковљевих интертекстуалних игара одувек су привлачили пажњу интерпретатора. То пре свега важи за хришћанску иконографију романа, прожету елементима гностицизма, манихејства, богумилства, зороастризма, езотерије или масонерије (Коментарий, 87). Средњовековни слој романа остао је у сенци религиозног подтекста и надређених категорија попут алхемије, која није само одражавала дух средњовековља, него је, по свему судећи, утицала и на дуалну структуру романа (Коментарий, 103, 108). Примећене су и сличности између Булгаковљевог дела са „драмском традицијом средњовековних мистерија и карневала који је пратио средњовековне религијске фестивале“ (Milne 1977: 2).<sup>1031</sup> Есхатолошки исход *Мајстора и Маргарите* Милне сажима у закључку да „роман, попут средњовековне мистерије, представља комедију духовне победе над материјалним светом и смрћу“ (Milne 1977: 33).<sup>1032</sup> Двоструку структуру романа Милне је покушао да објасни помоћу концепта средњовековне *фигуре*, којом се прошли и будући догађаји доводе у симболичку везу (Milne 1977: 4–5). У поглављима о Пилату предсказују се, према Милнеу, дешавања у савременој Москви. Своја запажања Милне је покушао да заснује и филолошки, на реконструкцији првих скица романа из пера Чудакове, у којима је главни јунак Фесја (Феся) представљен као историчар епохе средњег века на западу (Milne 1977: 4; Чудакова 1976: 223). Милнеова студија се, упркос свему, на послетку претвара у анализу „калеидоскопског обрасца“ (Milne 1977: 17)<sup>1033</sup> према коме је роман

---

<sup>1031</sup> У оригиналу: „the dramatic tradition of the medieval mystery play and the carnival which accompanied the medieval religious festivals“.

<sup>1032</sup> У оригиналу: „The novel is, like its ancestor the medieval mystery play, a comedy of spiritual victory over the material world and death.“

<sup>1033</sup> У оригиналу: „the novel’s kaleidoscopic pattern“.

компонован. На сличан начин можемо читати и запажање Миливоја Јовановића да се „Булгаков понајвише могао користити средњовековном фолклорном концепцијом демонског и њеном интерпретацијом у књижевним изворима од буле папе Инокентија VIII ‘Summis desiderantes affectibus’ и списка ‘Mallens maleficarum’ Јакоба Шпренгера и Хајнриха Инститориса до Гетеовог ‘Фауста’ и Уисмансовог романа ‘Бездан’“, а да су „као извори могли (...) послужити и текстови о црној магији и астрологији, а посебно Гогољева верзија свих ових извора, с којом Булгаковљев роман има више додирних тачака“ (Јовановић 1975: 122–123).

Без обзира на занимање за жанрове на граници између усмене и писане културе средњег века, везе Булгаковљевог романа са реториком и симболиком средњовековне романсе нису постале предмет засебног истраживања руске књижевне критике. О значају витештва за роман *Мајстор и Маргарита* можемо се обавестити само из тумачења појединих пишчевих асоцијација, при чему за сада можемо оставити по страни спорадичне коментаре о романтичарском, тојест гетеовском, приказу Булгаковљевих демона „у виду војника или витезова“ (Коментарий, 224).<sup>1034</sup> Упркос мишљењу коментатора, не баш сасвим очекиван приказ Воландове свите у обличју витезова најлакше се може илустровати примером Коровјова-Фагота. Воландов помоћник ословљен је титулом витеза неколико пута током романа,<sup>1035</sup> али је загонетна појава Коровјова–Фагота на завршетку романа у обличју „тамнољубичаст[ог] витез[а] мрачна лица које се никада не осмехује“ (ММ, 370),<sup>1036</sup> кажњеног услед несрећно сročеног

---

<sup>1034</sup> У оригиналу: „в виде воинов или рыцарей“. Реч је о коментару прве сцене у којој се Воланд појављује „држећи под руком мач, а не штап“ (ММ, 47). У оригиналу: „держа под мышкою не трость, а шпагу“ (МиМ, 49). Ирина Белобровцева (Ирина Белобровцева) и Светлана Куљус (Светлана Кульус) на сличан начин коментаришу и алузију на мачеве (шпаге) Воландове свите у XVIII поглављу романа (ММ, 201; МиМ, 199). Према ауторки, „Булгаков прибегава традиционалном приказивању демона у виду витезова“ (Коментарий, 331). У оригиналу: „Булгаков прибегает к традиционному изображению демонов в виде рыцарей“. Ниједан од двају коментара не улази у строже разликовање књижевноисторијских и херменеутичких импликација пишчевог одабира специфичне врсте мача, тојест рапира или шпаге, за своје демоне. Њима ћемо се бавити нешто касније у овом поглављу.

<sup>1035</sup> У осамнаестом поглављу романа „Злосрећни посетиоци“ („Неудачливые визитеры“) Хела се, молећи за пријем бифеције у Воландове одаје, обраћа Коровјову речју „[в]итеже“ (ММ, 201). У оригиналу: „Рыцарь“ (МиМ, 199). Титулом „витеже“ (ММ, 281) Коровјову се са пуним респектом обраћа и сам Воланд у поглављу „Спасавање мајстора“ („Извлечение мастера“), без обзира на то што од њега тражи најбаналнију ствар, да послужи госте пићем. У оригиналу: „рыцарь“ (МиМ, 277).

<sup>1036</sup> У оригиналу: „темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом“ (МиМ, 368).

„каламбур[а] о светлости и тами“ (ММ, 371),<sup>1037</sup> једина успела да побуди трајније интересовање тумача. Дебата руске књижевне критике о фигури Коровјова углавном се руководила филолошким критеријумима, што се не би могло закључити према њеним херменеутички смелим закључцима. Несклад између полазишта и исхода тумачења Коровјовљевог витештва, према нашем мишљењу, баца посебно светло на разумевање природе пишчевих алузија на витештво у роману *Мајстор и Маргарита*.

На самом почетку налази се истраживање криптографије романа *Мајстор и Маргарита* из пера И. Галинскаје (И. Галинская). Галинскаја смело претпоставља да за прототиповима Булгаковљевог јунака, ако је он „истовремено витез и јеретик, (...) треба трагати у XII и XIII веку у Прованси, у време ширења албижанске јереси“ (Галинская 1986: 98).<sup>1038</sup> Витезове Албижане или катаре са историјске позорнице збрисали су крсташи почетком XIII века, али су припадници овог реда оставили иза себе низ књижевних сведочанстава. Галинскаја у том духу поставља питање „да ли витез Булгакова води порекло од витезова-трубадура у време Албижана?“ и да ли је на завршетку романа остављен без имена „јер је име аутора најпознатијег епског дела те епохе – јуначке *Песме о албижанском крсташком походу* [*La chanson de la croisade albigeoise*], у коме (...) фигурира тема светлости и таме, такође непознато“ (Галинская 1986: 101).<sup>1039</sup> Руска критичарка наводи неколико врло занимљивих, иако унеколико рискантних аргумената у прилог својој тези. Ауторка на почетку истиче како француска етимологија појма „фагот“ подразумева семантичка поља музике, неумесног одевања, јереси, еротике и понашања луде (Галинская 1986: 97). Један од јунака Булгаковљевог *Позоришног романа* назива се Петар Бомбардов (Петр Бомбардов), док се у предговору издању *Песме о албижанском крсташком походу* из 1931. године може пронаћи име извесног Пјера Бомбарда (Пьер Бомбард), колекционара из XVIII века који је поседовао наведени рукопис (Галинская 1986: 101). Писац првог дела поеме био је,

---

<sup>1037</sup> У оригиналу: „его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош“ (МиМ, 368).

<sup>1038</sup> У оригиналу: „если булгаковский персонаж – одновременно и рыцарь, и еретик, то следы его прототипов надо искать в XII–XIII вв. в Провансе, в эпоху распространения альбигойской ереси“.

<sup>1039</sup> У оригиналу: „а не ведет ли рыцарь у Булгакова свое происхождение от рыцарей-трубадуров времен альбигойства? И безмянным остается потому, что неизвестно имя автора самого знаменитого эпического произведения той эпохи – героической поэмы ‘Песня об альбигойском крестовом походе’, в которой также (...) фигурирует тема света и тьмы?“

како се из текста сазнаје, „албижански витез-трубадур, учесник битке с крсташима због чега је и сакривао своје право име“ (Галинская 1986: 101).<sup>1040</sup> Себе је називао „учеником чаробњака Мерлина, геомантом, који уме да види скровите и предсказује будуће догађаје (...), а такође и некрмантом, способним да призива мртваце и разговара с њима“ (Галинская 1986: 101),<sup>1041</sup> попут Булгаковљевог јунака.

Коровјовљев каламбур о светлости и тами, тамно-љубичасти плашт и мрачно лице без осмеха завредили су слична објашњења. По смрти Симона де Монфора (Simon de Montfort), предводника крсташа у опсади катарског града Тулуза, у тексту поеме стоји како је међу Албижанима завладала срећа толико велика да се „из таме створила светлост“, што је према дуалистичком учењу катара било немогуће (Галинская 1986: 102–103).<sup>1042</sup> Француски историчар XIX века, Наполеон Пејра (Napoléon Peyrat) је у рукописима који су садржали песме витеза-трубадура Каденеа (Cadenet) пронашао приказ аутора у љубичастој одори (Галинская 1986: 104). Пејра је такође приметио како срце аутора поеме „плаче бесмртним плачем“ над погибелји „највитешкијег народа на свету“ (Галинская 1986: 104).<sup>1043</sup> Галинскаја крунише свој аргумент структурним сличностима између књижевних остварења витезова Албижана и Булгаковљевог романа. Строфе у провансалској трубадурској поезији катара биле су испеване у александринском дванаестерцу, осим последњег стиха у шестерцу. По принципу *coblas capfinidas* свака наредна строфа понављала је и варирали последњи полустих претходне строфе (Галинская 1986: 105–106). Булгаков се, према ауторки, користио овом техником на најважнијим местима у роману, на копчама између поглавља о Москви и поглавља о Понтију Пилату, па чак и на копчи између двају делова романа (Галинская 1986: 106). О поменутој примарној и секундарној литератури о Албижанима писац се могао обавестити у речнику Брокхауса и Ефрона (Брокгауз-

---

<sup>1040</sup> У оригиналу: „альбигойский рыцарь-трубадур, участник битв с крестоносцами, отчего он и скрывает свое настоящее имя“.

<sup>1041</sup> У оригиналу: „Он называет себя учеником волшебника Мерлина, геомантом, умеющим видеть потаенное и предсказывать будущее (...), а также некрмантом, способным вызывать мертвецов и беседовать с ними.“

<sup>1042</sup> У оригиналу игра речима долази до изражаја „l’escurs esclarzie“. Цитирано према: Галинская 1986: 102.

<sup>1043</sup> У оригиналу: „плачет бессмертным плачем“. Пејра такође говори „о гибели (...) самого рыцарского народа в мире“. Пејрина *Историја катара (Histoire des Albigeois)* овде се цитира према: Галинская 1986: 104.

Ефронъ), којим се често помагао током рада на *Мајстору и Маргарити* (Галинская 1986: 104).

Прве реакције руске књижевне критике на ставове Галинскеје биле су очекиване, али стога не мање важне. Татјана Поздњајева (Татьяна Поздняя) покушала је крајем осамдесетих година да оспори тезу о утицају провансалске трубадурске поезије на Булгакова пишчевим наводним непознавањем француског језика (Поздняяева 2007: 205).<sup>1044</sup> За филолошким изворима Коровјовљевог каламбура Поздњајева је трагала на поузданом месту, у Гетеовом *Фаусту*. У сцени у Фаустовој радној соби Мефистофел се Гетеовом јунаку прво представља речима из мотоа романа, као „део снаге (...) која вазда/ жели да твори зло, а увек добро сазда“ (Гете 1999: 59), а потом и као део таме из које се родила светлост (Поздняяева 2007: 206).<sup>1045</sup> У једном од превода Гетеовог ремек-дела на руски језик, који је Булгакову могао бити познат, у глави „Вештина кухиња“, Мефистофел себе чак назива и витезом (Поздняяева 2007: 204).<sup>1046</sup> Лидија Јановскаја (Лидия Яновская) је у својој критици ставова Галинскеје посегла за принципом Окамове бритве (Яновская 2013: 671). Број претпоставки не треба умножавати без преке потребе, него се ослонити на оно што је близу и може се проверити. Питање је, међутим, у којој мери би само тумачење Јановскеје подлегло општрици Окамових критеријума. Поређење Коровјова са ликом шестокрилог серафима Азраила са платна сликара Врубела, који уз то није приказан у витешком руху, звучи барем толико смело колико теза Галинскеје о средњовековним трубадурима (Яновская 2013: 673–675). Маргуљов је почетком деведесетих година Булгаковљев каламбур протумачио као

---

<sup>1044</sup> Булгаковљево знање латинског, грчког, немачког или шпанског језика било је предмет бројних расправа и мистификација (Яновская 2013: 401–408). Писац је, међутим, говорио француски језик, о чему сведоче Булгаковљево изјаве, ауторови савременици, сачувана преписка и коментари превода сопствених дела на њега (Куртис 1995: 117–118). Можемо се спорити само о томе да ли је писац овим језиком у потпуности владао (Яновская 2013: 407).

<sup>1045</sup> Поздњајева наводи Гетеове стихове у преводу Н. Холодковског: „а я – лишь части часть, которая была/ В начале всё той тьмы, что свет произвела“. Превод је био актуелан у време писања романа (Коментарий, 140). У преводу Бранимира Живојиновића: „а ја сам део дела што беше све испрва/ честица мрака што изнедри светлину“ (Гете 1999: 59).

<sup>1046</sup> У преводу Холодковског Мефистофел је „рыцарь свободный“ (Поздняяева 2007: 204). У Булгаковљевој библиотеци налазио се, међутим, превод *Фауста* у прози из пера Соколовског, у издању из 1902. године (Кончаковский 1997: 59). У преводу Соколовског Мефистофел се представља као барон и кавалер, али не и као витез: „Можешь звать меня господиномъ барономъ. Кавалеръ я не хуже другихъ; а въ дворянствѣ моемъ сомнѣваться нечего.“ (Гете 1902: 68). У Живојиновићевом преводу: „Бароном зови мене, но, и готова ствар;/ кавалир ја сам, као и други кавалири./ У отмену ми крв не сумњаш зар?“ (Гете 1999: 116).



алузију на чувену Дантеову пародију католичке химне на Велики Петак (Маргулев 1991: 72).<sup>1047</sup> Коровјовљев опис стога Маргуљова подсећа на меланхоличан портрет Дантеа из пера Карлајла или Бокача (Маргулев 1991: 72). Аутор критикује Галинскају због недостатка филолошки поузданих извора (Маргулев 1991: 70), али са друге стране Фаготово витештво оправдава витешким пореклом Дантеовог прапрадеде (Маргулев 1991: 72).

У новије време пажњу привлачи Смолиново поређење Коровјова са ликом витеза Белог Месеца, Сансона Караска, из Булгаковљеве драме *Дон Кихот* (Соколов 2005: 305–306). Дон Кихот у Булгаковљевој драми умире од туге коју му је задала Караскова неслана шала, тојест лажни двобој са надмоћним супарником (Соколов 2005: 305–306). Годину дана касније, Смолин је понудио алтернативно читање епизоде са краја Булгаковљевог романа. Испод Фаготовог описа Смолин препознаје фигуру извесног оца Василија из пишчеве младости (Смолин 2006: 35), претходно указавши на симболику љубичасте боје којом се у католичкој традицији дочарава туга (Смолин 2006: 33). Без обзира на привидно позитивистички приступ, Смолин гради надахнут наратив о „блиставом јункеру“ (Смолин 2006: 36)<sup>1048</sup> који је обећао да ће се замонашити уколико његова љубљена девојка оздрави од тешке болести. Неподобан за свештенички позив, младић ће после низа година бити рашчињен због неумесне шале на рачун свога реда, чија је садржина до данас остала нерасветљена (Смолин 2006: 37).

Критичари су побијали ставове Галинскаје у име методолошког редукционизма, принципа проверивости хипотеза и варијанте помног читања извора у близини оригиналног текста. У односу према филолошким полазиштима, која уистину подсећају на четрнаестовековне максиме једног од утемељивача егзактне науке, поређење Булгаковљевог јунака са витезовима Албижанима заиста не стоји добро. Из окамовске перспективе, ставови Галинскаје пате од сувишне ерудиције и подсећају на провизорно грађење мостова према удаљеним појавама

---

<sup>1047</sup> На почетку XXXIV певања *Пакла* налази се стих: „Vexilla regis prodeunt Inferni“ (Пакао XXXIV, 1). Данте алудира на *Химну крсту* Венанца Фортуната (Venantius Fortunatus) из VI века, која почиње речима „Vexilla regis prodeunt“ – у Комболовом преводу „иду краљеве заставе“ (Kombol 1976: 596). Италијански песник одступа од латинског узора у томе што своје стихове посвећује краљу пакла. Маргуљов у Дантеовом поступку види имплицитно супротстављање царства светлости и царства таме (Маргулев 1991: 72).

<sup>1048</sup> Смолин свога јунака у оригиналу назива „јункером, блиставшим“.

из културноисторијског контекста, који самоме аутору није морао бити познат. Слично би се, додуше, могло рећи за резултате већине интерпретација фигуре Булгаковљевог резигнираног витеза, што отвара питање природе наратива *Мајстора и Маргарите*. Рекло би се да нас Булгаковљеве алузије на витештво позивају на методологију тумачења, чије се претпоставке морају учинити експлицитним да би постале легитимне. Једину истинску грешку Галинскаје и њених критичара, према нашем мишљењу, не чини мешање филолошких критеријума са имагинацијом интерпретатора, колико недовољно развијена свест о том поступку. Бранити слободу читања, притом, не значи исто што и писати апологију тезе о утицају љубичасте одоре јеретичких витезова-трубадура, иконографије шестокрилих серафима или сталежа Дантеових предака на Булгаковљев роман. Одбрана слободе читања циља на свесно отупљивање оштрице Окамових аргумената у име континуитета и егалитета тумачења. У супротном мора доћи или до повлачења или до засићења критичког мишљења, а „с речју ‘вitez’“ у Булгаковљевом роману све ће бити – као што је и до сада било – „сасвим јасно“ (Яновская 2013: 668).<sup>1049</sup>

Вишезначност алузија на витештво у *Мајстору и Маргарити* не може се објаснити пуким позивањем на стваралачку историју и недовршеност романа. Њихово разумевање не заснива се ни на генези текста, ни на самом тексту, па чак ни на контексту, колико на свему ономе што долази после текста, када је рад тумачења увелико отпочео. Читање се у неку руку претвара у екстензију текста, у креирање критичког наратива који тече упоредо са Булгаковљевим романом и са њим никада не успоставља директан филолошки контакт. Као што се паралелне линије не срећу у праволинијском, али се срећу у закривљеном простору, тако и рад критичара тече независно од дела које, на послетку, ипак тумачи. Због тога у овом поглављу нагласак неће бити стављен на филолошке изворе и историју тумачења, нити на помно читање Булгаковљевог романа. Булгаковљеве хотимичне алузије или нехотичне асоцијације биће, заузврат, надограђиване културолошким значењима. Читаоцу не припада само дужност да овлада скривеним значењима текста, већ и одговорност да прошири алузивни капацитет романа смисленим искорацима у културну историју.

---

<sup>1049</sup> У оригиналу: „Со словом ‘рыцарь’ как раз ясно.“

Једино је екстензивним читањем Булгаковљевих алузија могуће реафирмисати кључну улогу средњовековне традиције у *Мајстору* и *Маргарити*. Рад на „рестаурацији“ Булгаковљеве слике витештва започели смо од познатог приказа Коровјова на завршетку романа, али се може показати како атрибути осталих чланова Воландове свите, попут оружја или титула Булгаковљевих демона, такође кореспондирају са реквизитима средњовековних витезова. У том смислу, долазак ђаволове свите у савремену Москву у неку руку представља провалу средњег века у поетику Булгаковљевог романа. Средњовековна, а не тек хришћанска, традиција мора се издвојити и разумети као засебан значењски слој унутар *Мајстора* и *Маргарите*, као нека врста посредника између хеленског наслеђа и савременог погледа на свет. Како су то Ендрова и Барат већ наслутили на примеру витешке љубави између мајстора и његове „госпе“ Маргарите, Булгаковљев роман отвара пут ка преобликовању средњовековних патријархалних кодекса у савременом духу. Смисаоно тежиште *Мајстора* и *Маргарите* ипак сачињава динамичан идентитет хероине романа, чија се срчаност и оданост не могу без остатка сместити у оквире традиције дворске љубави. Булгаковљева верзија средњовековног идеала „госпе“ упутиће нас на маргинализовану књижевну и друштвену појаву *витешкиња* у култури средњег века. Маргарита није пасивни посматрач авантура својих избавилаца, она се налази на челу Булгаковљевог похода за искупљењем свакодневног живота, који у исто време има есхатолошко, онтолошко и поетичко значење.

Ма колико се спорили о коначном исходу романа, можемо претпоставити да је Булгаков писао *Мајстора* и *Маргариту* са амбицијом да раскринка истинско лице свакодневног живота. Нигде се то јасније не види него у поглављу под називом „Опроштај и вечито уточиште“ („Прощение и вечный приют“). Занимање руског модернисте за „последње ствари“, а поготово за питање о истинској природи битка, долази до изражаја већ на самом почетку поглавља, у чувеној метаморфози Воландове свите током лета над Москвом:

Ноћ се згушњавала, летела поред њих, хватала коњанике за плаштове, и, смичући им их са рамена, разоткривала варке. И кад би Маргарита, коју је са свију страна пробијао прохладан ветар, отворила очи, видела би како се мења лик свију који су летели ка циљу. Када им је у сусрет почео да се помаља иза ивице шуме пурпуран и пун месец, нестале су

све варке, сручиле се у мочвару, утонула је у измаглици непостојана чаробна одора. (ММ, 370)<sup>1050</sup>

Пре свих на пишчеву позорницу, у свом „правом облику“ (ММ, 371),<sup>1051</sup> који је већ покренуо лавину тумачења, ступа Коровјов-Фагот:

Тешко да би ико сада познао Коровјова-Фагота, самозваног преводиоца додељеног тајанственом саветнику коме никакви преводи нису били потребни, у ономе који је летео тик уз Воланда са десне стране мајсторове пријатељице. На месту онога који је у одрпаном циркуском оделу напустио Врапчија брда под именом Коровјова-Фагота, сада је јахао, тихо звецкајући златним ланцем узда, тамнољубичасти витез мрачна лица које се никада не осмехује.

– Зашто се толико променио – упитала је тихо Маргарита Воланда, док је ветар око њих фијукао.

– Овај се витез једном несрећно нашалио – одговорио је Воланд, окрећући ка Маргарити своје лице са оком које је благо светлuczало – његов каламбур о светлости и тамније био на своме месту. И витез је због тога морао да се пошали мало више и дуже него што је претпостављао. Али данас је ноћ када се своде рачуни. Витез је свој рачун исплатио и свео га. (ММ, 370–371)<sup>1052</sup>

Често се, међутим, занемарује чињеница да Булгаковљев загонетни „витез мрачна лица“ није једини коме се у XXXII поглављу романа приписују одлике феудалног достојанства. У округном Воландовом сапутнику Азазелу Маргарита

---

<sup>1050</sup> У оригиналу: „Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрвав их с плеч, разоблачала обманы. И когда Маргарита, обдуваемая прохладным ветром, открывала глаза, она видела, как меняется облик всех летящих к своей цели. Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда.“ (МиМ, 367)

<sup>1051</sup> У оригиналу: „в своем настоящем обличье“ (МиМ, 368).

<sup>1052</sup> У оригиналу: „Вряд ли теперь узнали бы Коровьева-Фагота, самозванного переводчика при таинственном и не нуждающемся ни в каких переводах консультанте, в том, кто теперь летел непосредственно рядом с Воландом по правую руку подруги мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотую цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом.

– Почему он так изменился? – спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

– Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, – ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, – его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!“ (МиМ, 367–368)

препознаје „демона убицу“, који се, такође попут витеза, појављује у блиставом оклопу:

По страни од свих летео је, *блистајући челиком оклопа*, Азазел. Месец је променио и његово лице. Нестао је без трага наказан очњак, а и његово ћораво око било је лажно. Оба Азазелова ока била су једнака, празна и црна, а лице бело и хладно. Сада је Азазел летео у свом правом обличју, као демон безводне пустиње, демон убица. (ММ, 371 – курзив је наш)<sup>1053</sup>

Ноћ је, како то наслућује Маргарита,

откинула и раскошан Бехемотов реп, смакла са њега крзно и разбацала га у праменовима по баруштинама. Сада је онај који је био мачак што забавља *кнеза таме* постао мршав младић, демон-паж, најбоља *дворска луда* која је икада постојала на свету. Сада се и он умирио и летео нечујно, окренувши своје лице светлости која је долазила од месеца. (ММ, 371 – курзив је наш)<sup>1054</sup>

Булгаковљеву слика демона-пажа можда је најбоље одмерити према поглављу „О пажевима или скутоношама“ („Des pages ou varlets“) у *Јединственој историји витештва (Histoire singulière de la chevalerie)* Жиста-Жана-Етјена Руа (Just-Jean-Étienne Roy). Чувени деветнаестовековни историчар ослања се на романтичну слику младих племића који су у седмој години одлазили из родитељског дома, да би се у кући новог господара и угледног витеза учили хришћанској етици, галантним манирима и вештини ратовања, очију нетремице управљених на старешине, за чијим су звањем, без трунке зависти, жудели (Roy 1994: 19–23). Пажеве обавезе, према француском медијевисти, у највећој мери су се подударале са положајем младих ученика у сопственом дому:

---

<sup>1053</sup> У оригиналу: „Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Азазелло. Луна изменила и его лицо. Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Азазелло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Азазелло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца.“ (МиМ, 368)

<sup>1054</sup> У оригиналу: „Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее ключья по болотам. Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он и летел беззвучно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны.“ (МиМ, 368)

Дужности ученика нису у то време садржале ничег што би пажа могло да унизи или понизи. (...) Пажеве функције састојале су се од обичних послова око домаћинства, у близини свога учитеља и своје покровитељке. Он им је правио друштво у лову, на њиховим путовањима, посетама и шетњама, служио их за столом и приносио пиће. Увек пун поштовања и оборених очију, млади паж учио се командовању у послушности и елоквенцији у мртвој тишини. (Roy 1994: 21)<sup>1055</sup>

Иако се Бехемотови поступци тешко могу описати Руовим речима, подређен положај пажа, који ипак није лишен витешког дигнитета, добро одговара дијалектици између карикатуралне Бехемотове снисходљивости из московских поглавља и свечаног описа лета ове „најбоље дворске луде“ ка месецу са завршетка романа. Рекло би се, штавише, да Булгаковљев опис лета демона-пажа у друштву двају витезова и једнога кнеза садржи обрисе витешке хијерархије, која делује унапред промишљено и циљано.

Булгаков у извесном смислу крунише роман поређењима из репертоара средњовековне витешке романсе, која нису лишена примесе локалне боје. Пошто је Воланд крстио титулом „кнеза“, типичним обележјем владара средњовековне феудалне Русије (Свердлов 2003), наратор симболички проширује реон ђаволове владавине на читав земаљски шар:

И најзад, Воланд је летео такође у свом правом облику. Маргарита не би могла да каже од чега су биле узде његовог коња и мислила је да је лако могуће да су то месечевии ланчићи, да је сам коњ – само комад помрчине, а грива овога коња – облак, а мамузе коњаника – беле мрље звезда. (ММ, 371)<sup>1056</sup>

---

<sup>1055</sup> У оригиналу: „Les fonctions auxquelles il était astreint en cette qualité n’avaient rien, en ces temps-là, qui pût avilir ou dégrader. (...) Arrivé dans le château de son patron, il était admis au rang des pages ou varlets. Les fonctions auxquelles il était astreint en cette qualité n’avaient rien, en ces temps-là ; qui pût avilir ou dégrader. (...) Les fonctions de ces pages étaient les services ordinaires des domestiques auprès de la personne de leur maître et de leur maîtresse. Ils les accompagnaient à la chasse, dans leurs voyages, dans leurs visites ou promenades, et même les servaient à table et leur versaient à boire. Toujours respectueux et les yeux baissés, le jeune page apprenait à commander en obéissant, et à bien dire en gardant un morne silence.“

<sup>1056</sup> У оригиналу: „И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд.“ (МиМ, 368)

Титула *кнеза* није једина феудална инсигнија коју Булгаков приписује несуђеном протагонисти *Мајстора и Маргарите*. Независно од реалистичности или фантастичности просторног и временског оквира, те комичког или трагичког карактера радње, Воландови сапутници кроз читав роман називају свога господара *месиром*. Било да је реч о Азазелу који моли за дозволу да протера несрећног Стопу Лиходејева из Москве, о Коровјову који би радо био на услузи своме господару и „удесио“ да се Никанор Иванович више не појављује на свету, о Хели која захтева аудијенцију за збуњеног бифецију, о Бехемоту који у шаху покушава покрасти и самог ђавола, о трагичном мајстору или Маргарити у опроштајном лету над Москвом, озбиљност и надређеност Воландовог положаја не доводи се у питање.<sup>1057</sup> Титула *месица* у роману се имплицитно повезује са витештвом и представља виши ступањ феудалне власти не само од пажа, него и од обичног витеза.<sup>1058</sup>

Међу почастима средњовековних француских витезова спадала је, поред раскошно одевеног коња, сопственог печата и финансијских привилегија, и титула *месица* (Roy 1994: 151). Готово век и по после првог објављивања Рујева монографије о витештву, чувени медијевиста Жорж Дуби (Georges Duby) покушао је да објасни еволуцију феудализма променом односа између трију основних друштвених категорија средњег века – свештенства, племства и народа – у књизи

---

<sup>1057</sup> Азазел се први обраћа Воланду титулом „месица“ (у оригиналу: „мессир“) у седмом поглављу романа, под називом „Опак стан“ („Нехорошая квартира“) (ММ, 82; МиМ, 83). У деветом поглављу, под називом „Коровјовљеве ујдурме“ („Коровьевские штуки“), на исти начин му се обраћа Коровјов-Фагот (ММ, 98; МиМ, 99). У дванаестом поглављу „Црна магија и њено раскринкавање“ („Черная магия и ее разоблачение“) Коровјов се Римском представља као „њихов помоћник“ (ММ, 117). У оригиналу: „ихний помощник“ (МиМ, 117). Поред тога што за Воланда користи краљевско „ми“, Коровјов наставља да му се обраћа титулом *месица* (ММ, 119, 123; МиМ, 119, 120, 123). У осамнаестом поглављу, под називом „Злосрећни посетиоци“ („Неудачливые визитеры“), то чини и Хела (ММ, 201; МиМ, 199). У двадесет и другом поглављу „При светлости свећа“ („При свечах“), у сада већ измењеном, митском амбијенту, Коровјов, Маргарита, Бехемот и Азазел одреда називају Воланда истим именом (ММ, 248, 249, 252, 255–257; МиМ, 242, 243, 246, 247, 250–252). Посебно вреди издвојити сцену у којој Коровјов збуњеној Маргарити на уво дошапне Воландову титулу, да би му се јунакиња обратила на адекватан начин (ММ, 252; МиМ, 246–247). У наредним поглављима – током великог бала (ММ, 269; МиМ, 265), спасавања мајстора (ММ, 272–275, 284; МиМ, 267–271), лакрдија у стану број 50 (ММ, 338; МиМ, 335), одлучивања о судбини мајстора и Маргарите (ММ, 351, 353–355; МиМ, 348, 351–352), уочи смрти љубавника (ММ, 360; МиМ, 357) и последњег лета над Москвом (ММ, 368; МиМ, 265) – Воланд задржава исту титулу. Важно је истаћи како у двадесет и четвртном поглављу чак и сумњичави, резервисани мајстор Воланда ословљава на исти начин (ММ, 284; МиМ, 280).

<sup>1058</sup> Хела успоставља хијерархијску разлику између витештва Коровјова и Воландовог звања када каже: „Витеже, дошао је некакав човечуљак [бифеција], каже да му је потребан месир.“ (ММ, 201). У оригиналу: „Рыцарь, тут явился маленький человек, который говорит, что ему нужен мессир.“ (МиМ, 199).

под називом *Три реда или имагинирање феудализма (Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme)*. У поглављу о настанку институције витештва крајем XII века, Диби заправо говори о стварању нове племићке касте, која је постепено почела да преузима некадашња овлашћења свештеника и сизерена:

После 1175. године титула *miles* редовно је претходила патронимима свих витезова и по правилу била повезана са другом титулом: *dominus* или „messire“. Вековима се овај појам односио на властодршце, које су сматрали опуномоћеним од стране Христа; хиљадите године, осим краља, овако су називани само бискупи и грофови (...) Потом су титулу присвојили господари замака (...) У последњој четвртини дванаестог века, ова је титула красила сваког витеза (Dubu 1982: 294)<sup>1059</sup>

Распрострањеност титуле месира подударала се са завршном фазом дезинтеграције феудализма и кризом система опорезивања у средњовековној Француској. Некадашњи вазали и витезови „лаичког“ порекла почели су око сопствених имања копати шанчеве, правити утврђења и убирати порезе од руралног становништва (Dubu 1982: 294–295). Држава је на новонасталу ситуацију реаговала поопштравањем критеријума за избор у витешки ред, пре свега увођењем јавних и сакрализованих церемонија иницијације (Dubu 1982: 296–301). Титули месира настојао се вратити негдашњи сјај и престиж:

унутар ове касте издвојила се ужа група, која није обухватала све одрасле мушкарце, већ само витезове којима је указивано поштовање достојно властелинске власти, власти призване речју „messire“. У исто време, управо ову титулу, „messire“, почели су преузимати и свештеници – али само свештеници, не и цело свештенство. У витешком позиву се, сходно томе, као и у свештеничком звању, видео посед који се прибављао иницијацијом, врста *реда*, у смислу који је Црква, после Римске републике, давала овом појму. (Dubu 1982: 295).<sup>1060</sup>

---

<sup>1059</sup> У оригиналу: „After 1175, the title *miles* regularly preceded the patronymic of all knights and was connected, as a rule, with another title: *dominus*, ‘messire’. For centuries this term had been used to designate those in possession of a power considered to be a delegation of the might of Christ; in the year 1000, apart from the king, only bishops and counts (...) were so designated. Then it was taken up by masters of castles (...) In the last quarter of the twelfth century, it was a title that adorned every knight“.

<sup>1060</sup> У оригиналу: „within this caste, a more limited group was singled out, whose membership included not all adult males but only knights, who were cloaked in a dignity assimilated to seigniorial authority, an authority evoked by the word ‘messire’. In the same period, this very title, ‘messire’, began to be taken up by priests as well – but only by priests, not by all the clergy. Like the priesthood, therefore, knighthood was



У речнику Брокхауса и Ефрона нема референце на титулу *месира*, те не можемо бити сигурни коликим је и каквим знањем о хијерархији витештва располагао Булгаков. Без обзира на то, може се повући смислена паралела између значења које Дибби и Булгаков приписују овом појму. Средњовековни месир располагао је, попут фамозног предводника демона у роману *Мајстор и Маргарита*, својим имањем, имао повлашћен статус унутар витешког сталежа и био овенчан титулом која је по много чему подсећала на звање свештеника.

Сакрални, или тачније – десакрализовани, елементи Воландове карактеризације одавно су уочени у критици. Белобровцева и Куљусова изражавају општи став када у појединим поступцима „црн[ога] маг[а]“ (ММ, 202)<sup>1061</sup> препознају пародију или извртање црквених и хришћанских обреда. Међу најпознатијим епизодама ове врсте вероватно се налази Булгаковљев приказ „црне мисе“ у Садовој улици у Москви (Коментарий, 332–333). Реч је о посети несрећног бифеције Варијетеа, Андреја Фокича, стану број 50, који се у међувремену преобразио у „велико и мрачно предсобље“ (ММ, 201),<sup>1062</sup> са великим прозорима кроз које се „пробијала (...) необична светлост, налик на светлост у цркви“ (ММ, 201).<sup>1063</sup> У стану се налазио сто застрт црвеним брокатом, с прашњавим боцама и тањиром „од жеженог злата“ (ММ, 202),<sup>1064</sup> а из камина је допирао мирис печења и тамјана, „тако да је бифеција, који је из новина већ сазнао за Берлиозову погибију и где је Берлиоз становао, помислио да можда којим случајем није било одржано црквено опело, али је одмах одбацио ту мисао као очигледно глупу“ (ММ, 202).<sup>1065</sup> Ране варијанте поглавља обилувале су још отворенијим алузијама на псеудо-хришћанске ритуале ђаволове свите (Кушлина, Смирнов 1988: 288). Воланд, рецимо, у трећој редакцији романа под називом *Црни маг* (*Черный маг*), лежи пред збуњеним бифецијом на дивану застртом плаштом са ушивеним крстовима

---

subsequently viewed as an estate to which one acceded by ordination, a sort of *ordo*, in the sense that the Church, after the Roman Republic, gave to this term.“

<sup>1061</sup> У оригиналу: „Черный маг“ (МиМ, 200).

<sup>1062</sup> У оригиналу: „большая и полутемная передняя“ (МиМ, 198).

<sup>1063</sup> У оригиналу: „лился необыкновенный, похожий на церковный, свет“ (МиМ, 199).

<sup>1064</sup> У оригиналу: „было видно, что это блюдо из чистого золота“ (МиМ, 199).

<sup>1065</sup> У оригиналу: „Пахло не только жареным, но еще какими-то крепчайшими духами и ладаном, отчего у буфетчика, уже знавшего из газет о гибели Берлиоза и о месте его проживания, мелькнула мысль о том, что уж не служили, чего доброго, по Берлиозу церковную панихиду, каковыю мысль, впрочем, он тут же отогнал от себя, как заведомо нелепую.“ (МиМ, 199–200)

(Булгаков 2007: 29).<sup>1066</sup> У завршној редакцији *Мајстора и Маргарите* алузије на католичке обреде постале су дискретније, а упражњено место попунили су управо они елементи карактеризације Воландове свите који су били мање наглашени у рукопису романа.

Интересантно је у том погледу упоредити улогу коју последњи Хелин дијалог са Фокичем има у композицији треће и последње верзије осамнаестог поглавља *Мајстора и Маргарите*. Тек што је побегао од Воландове дружине, штедљиви Фокич био је приморан да поново закуца на врата стана број 50, будући да је у њему оставио шешир. У трећој редакцији романа Хела пресреће бифецију парадоксалним и збуњујућим питањем да није са шеширом заборавио и мач (Булгаков 2007: 32).<sup>1067</sup> У коначној редакцији романа Булгаков незнатно варира ову епизоду,<sup>1068</sup> али тек пошто је претходно представио за савременог становника Москве крајње неуобичајену опрему Воланда и његове свите:

Читаво велико и мрачно предсобље било је затрпано необичним предметима и одећом. Тако је преко наслона столице био пребачен коротни плашт, постављен материјалом ватрене боје, а на сточићу пред огледалом се налазио дугачак мач са златним балчаком што се пресијавао. Три мача са сребрним балчацима стајала су у ћошку као да су некакви кишобрани или штапови. А на јеленским роговима су висили берези са орловским перима. (...)

(...) Крај камина је мали риђи, с ножем за појасом, на дугачком челичном мачу пекао комаде меса (ММ, 201–202)<sup>1069</sup>

---

<sup>1066</sup> У оригиналу: „Хозяин этот раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золотую парчу, на коей были вышиты кресты“.

<sup>1067</sup> У оригиналу: „Вы опять?! – крикнула она. – Ах, да ведь вы и шпагу забыли?“ (Булгаков 2007: 32)

<sup>1068</sup> У коначној редакцији *Мајстора и Маргарите* риђокоса Воландова пратиља Фокичу пружа „његов шешир и мач са тамним балчаком“ (ММ, 207), а Хелино питање још је изричито: „Зар сте дошли без мача? – зачудила се Хела.“ (ММ, 207) У оригиналу: „Гелла подавала ему его шляпу и шпагу с темной рукоятью“ (МиМ, 204); „Разве вы без шпаги пришли? – удивилась Гелла“ (МиМ, 205).

<sup>1069</sup> У оригиналу: „Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотом рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями. (...)/ (...) У камина маленький рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса“ (МиМ, 198–199).

Уколико узмемо у обзир да се фантастична свита од почетка до краја романа приказује са истим реквизитима – од четвртог поглавља у коме се Воланд привиђа Берлиозу „држећи под руком мач, а не штап“ (ММ, 47),<sup>1070</sup> преко XXII поглавља у коме Азazel уместо метле зајаше „дуги рапир“ (ММ, 246),<sup>1071</sup> XXIII поглавља у коме Воланд одлази са бала у „црној хламиди са челичном шпадом о бедру“ (ММ, 271),<sup>1072</sup> и XXIV поглавља у коме Бехемот колутове дима „хвата на врх шпаде“ (ММ, 276–277),<sup>1073</sup> све до XXIX главе у којој кнеза таме видимо „у црној сутани“ и са „дугачк[ом] и широк[ом] шпад[ом]“ (ММ, 351)<sup>1074</sup> – Хелино чуђење постаје сасвим оправдано.

Симболика опреме Булгаковљевих демона, којој писац посвећује нарочиту пажњу, захтева екскурс у област од сразмерно малог значаја за књижевну критику. У строгом смислу те речи, Булгаковљеви демони ни не носе са собом *мач*. Неутрални појам *мача* Булгаков резервише за актере поглавља о Пилату,<sup>1075</sup> док припадници Воландове свите употребљавају искључиво *шпаду* или *рапир*, без обзира на колебања у преводу.<sup>1076</sup> Употреба термина „шпада“ и „рапир“ открива пишчеву намеру да нагласи посебност Воландове свите и обавезује тумача да напусти утабане стазе читања књижевног текста. Адекватно читање *Мајстора и Маргарите* подразумева да сличности и разлике између римског или средњовековног мача, шпаде, рапира и модерне мачевалачке опреме проучимо са прилежношћу са којом се изучавају финесе религиозног подтекста Булгаковљевог романа. За помоћ у том послу, који само на први поглед не обећава херменеутички

---

<sup>1070</sup> У оригиналу: „держа под мышкою не трость, а шпагу“ (МиМ, 49).

<sup>1071</sup> У оригиналу: „на длинную рапиру“ (МиМ, 241).

<sup>1072</sup> Воланд се на балу појављује у прљавој спаваћници, са шпадом коју користи као штап (ММ, 269; МиМ, 264). На завршетку поглавља, пошто се причестио крвљу барона Мајгелја и „наступила [је] метаморфоза“ – „[н]естале су закрпљена спаваћница и похабане папуче“ и Воланд је већ био „у некаквој црној хламиди са челичном шпадом о бедру“ (ММ, 271). У оригиналу: „Тогда произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре.“ (МиМ, 267)

<sup>1073</sup> У оригиналу: „ловит их на конец шпаги“ (МиМ, 272).

<sup>1074</sup> У оригиналу: „Воланд сидел (...) одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шпага (...)“ (МиМ, 348).

<sup>1075</sup> „[Д]уги мач“ (ММ, 171) командира але, у шеснаестом поглављу романа о Христовом погубљењу, у оригиналу се назива „длинный меч“ (МиМ, 168). То важи и за „мач“ (у оригиналу „меч“) кентуриона Пацоловца у истом поглављу (ММ, 172; МиМ, 169). У XXVI поглављу начелник тајне римске службе Афраније пресвлади се, после Јудиног убиства, у војну хламиду и опасује „кратак мач“ (ММ, 311) – у оригиналу такође „меч“ (МиМ, 308). Неколико страница касније, за Афранијев мач поново се користи појам „меч“ (ММ, 315; МиМ, 312).

<sup>1076</sup> У преводу Милана Чолића разлика између мача и рапира/шпаде се, како се да приметити, повремено губи.

повољан исход, обратићемо се историји и класификацији европских мачева, са посебним нагласком на њиховом развоју у XVI веку.

Нешто више о необичној опреми Воландове свите можемо сазнати са самог пишевог извора, из одреднице „Шпада“ („Шпага“) унутар енциклопедијског речника Брокхауса и Ефрона:

Шпада – хладно оружје; састоји се из дугачког, уског сечива и рукохвата са балчаком. Шпада је настала у XVI веку и убрзо постала неизоставно оружје на двору. На почетку шпада је била чисто бојно оружје; коњица је имала тешку и дугачку [шпаду] – мач за седло, пешадија кратку; ова лака шпада била је изворни облик рапира или брета, на коме се уместо балчака налазила полукружна чаша. (...) Шпада се користила искључиво за убадање, али су је Италијани оспособили и за сечење (Брокгауз-Ефронъ XXXIX<sup>A</sup>, 818).<sup>1077</sup>

Развитак рапира из класичне шпаде завредио је засебну одредницу у лексикону Брокхауса и Ефрона:

Рапир (Schläger, Stossrappier, Florette) – оружје за убадање и сечење са правим сечивом, које се углавном користи у мачевању. У употреби од завршетка XVII в. (...) Распрострањен у Француској и Шпанији. Рапир је заменио шпаду за вежбање са једноставном накрсношом. Током мачевања рапирима преко лица се носи гвоздена маска. (Брокгауз-Ефронъ XXVI, 272–273)<sup>1078</sup>

Помало недоречен лексиконски опис можемо допунити Оукшотовом (Oakeshott) етиологијом и класификацијом мачева XVI и XVII века. У другој половини XV века мачеви су се на Иберијском полуострву почели користити не само за напад, него и за одбрану (Oakeshott 2000: 134). Део одбрамбених функција гломазног средњовековног оклопа постепено је преузимао мач који се могао носити

---

<sup>1077</sup> У оригиналу: „Шпага – холодное оружје; состоитъ изъ длиннаго, узкаго лезвiя и рукояти съ гардою. Особенное развитiе Ш. получила въ XVI ст. и вскорѣ стала отличительнымъ оружiемъ дворянскаго сословiя. Сначала Ш. была чисто боевымъ оружiемъ; кавалеристы имѣли ее тяжелой и длинную – сѣдельный мечъ, пѣхотинцы короткую; эта легкая Ш. первоначально была типа рапиры или бретты, у которой вмѣсто гарды была полукруглая чашка. Тяжелая Ш. перешла затѣмъ въ палашъ, который первоначально носилъ названiе валлонской Ш. Шпага предназначалась исключительно для уколовъ, но итальянцы приспособили ее и для рубки“.

<sup>1078</sup> У оригиналу: „Рапира (Schläger, Stossrappier, Florette) – колющее и рубящее оружје, съ прямымъ клинкомъ, примѣняемое главнымъ образомъ при фехтовании (см.). Въ употребленii съ конца XVII в. (...) Распространена во Франци и Испани. Р. замѣнила собою учебную шпагу, съ гардою въ формѣ простаго креста. При фехтовании рапирами на лицо одѣвается желѣзная маска.“

уз цивилно одело, такозвана *espada ropera*. Пракса ношења мача уз одело проширила се Европом почетком XVI века, а *espada ropera* понела је француско име *la rapière*. Рапирима су у то време називани сви дугачки мачеви који су се држали једном руком, заштићеном специфичним рукохватом, који је у наредним деценијама попримио карактеристичан, често екстравагантан облик (Oakeshott 2000: 135). Оукшот, из перспективе модерног истраживача, ипак успоставља разлику између двеју основних врста мачева који су у XVI веку именовани рапирима. Разлика између двеју наведених јединица из лексикона Брокхауса и Ефрона у том смислу приближно одговара Оукшотовој разлици између такозваног *Reitschwert*-а и рапира:

*Reitschwert* се углавном користио у војне сврхе, али је рапир био у потпуности цивилан. Први мач природно се, путем *espada ropera*-е, развио из старомодног оружаног мача [arming-sword], погодног и за пешадијску борбу и за борбу на коњу, и практичног на бојном пољу. То није био случај са рапиром. Он је био врло специјализовано оружје, предвиђено за формално мачевање које су Италијани развили после 1550. из стила борбе шпанских мајстора-оружара почетком века. (Oakeshott 2000: 136)<sup>1079</sup>

У стварности, *reitschwert*-и и рапири још увек се могу наћи заједно изложени у савременим галеријама, не само „зато што сви толико личе једни на друге“, него и „зато што би се *reitschwert*-и, или Мачеви, у већини могли користити као рапири, иако не постоји ниједан рапир који се може користити као мач“ (Oakeshott 2000: 137).<sup>1080</sup> Сечиво *reitschwert*-а морало је бити избалансирано и оштро, за разлику од сечива рапира хексагоналног или четвртастог попречног пресека, ретко ширег од 9.5 милиметара (Oakeshott 2000: 136–137), а често дугачког и до метар и по (Valentine 1968: 9). Без обзира на то, рекло би се да према Оукшоту постоји само један поуздан и сликовит критеријум за разликовање двеју врста мачева:

---

<sup>1079</sup> У оригиналу: „The *reitschwert* was mainly military in its functions, but the rapier was purely civil. The first was a logical development, through the *espada ropera*, of the old-fashioned arming-sword, suitable for combat on foot or on horseback, and practical on the battlefield. Not so the rapier. It was a highly-specialized weapon, designed for the formal swordplay developed by the Italians after about 1550 from the style of fight which the Spanish masters of arms had worked out earlier in the century.“

<sup>1080</sup> Оукшот, у духу англосаксонске традиције, појмове „Мач“/„мач“ и „*Reitschwert*“ повремено користи као синониме. У оригиналу: „for most *reitschwerte*, or Swords, could be used like rapiers, though there is no true rapier that can be used like a sword“.

Једини начин на који се просечан рапир може разликовати од просечног Мача [*reitschwert*-a] јесте по томе како изгледа и какав утисак одаје у руци. Уколико осетите да бисте њиме могли човеку одсећи руку, то је мач. У супротном – рапир. (Oakeshott 2000: 137)<sup>1081</sup>

Отуда нас не мора изненадити што се у Булгаковљевом роману појам *шпада* („шпага“) – која се за потребе овога рада може изједначити са *reitschwert*-ом – и појам *рапира* („рапира“) користе као синоними.<sup>1082</sup> Булгаков само једном користи појам шпада у другачијем значењу, током описа партије шаха између Воланда и Бехемота у XXII поглављу романа. Маргарита у чуду посматра оживеле шаховске фигуре, тачније „три бела пешака-ландскнехта са хелебардама“ и њиховог „официра који је размахивао штапом“ у смеру Воландових коњаника (ММ, 254). У оригиналу се, међутим, не говори ни о каквом штапу, већ о *шпади* официра (МиМ, 249).<sup>1083</sup> Булгаков се у овом случају, уколико је уопште био информисан о типичним атрибутима ландскнехта, вероватно руководио хронологијом, а не типологијом ренесансног оружја. Бодеш ландскнехта није спадао у шпада, нити је уопште спадао у мачеве, али се користио у XVI веку као помоћно оружје уз рапир (Oakeshott 2000: 225–227), који остаје важан елемент опреме Воландове свите.

Кључни аргументи у прилог становишту да Воландова свита носи рапире/шпада из XVI или XVII века налазе се на пресеку културологије, филологије и херменеутике књижевности. У очи пре свега упадају физичке карактеристике опреме Воландове свите. У више наврата истиче се дужина мачева (ММ, 201–202, 246, 351; МиМ, 199, 241, 348), који су подсећали на кишобране (ММ, 201; МиМ, 199) или штапове (ММ, 47, 201, 269; МиМ, 49, 199, 264), чиме се сугерише њихов оштар или зашиљен врх – погодан за убадање и печење хране над ватром камина (ММ, 202; МиМ, 199) или хватање колотова дима (ММ, 276–277; МиМ, 272) – а можда и карактеристичан попречни пресек сечива. Рапири су такође били познати по раскошним, понекад позлаћеним балчацима (Norman 1980: 39). Воланд поседује

---

<sup>1081</sup> У оригиналу: „The only way in which the average rapier can be distinguished from the average sword is by its ‘look’ and its feel in the hand. If you feel that you could cut off a man’s arm with it, then it is a sword. If not, a rapier.“

<sup>1082</sup> Мачеви Воландове свите се, рецимо, у XVIII поглављу *Мајстора и Маргарите* називају шпадама (ММ, 201–202; МиМ, 198–199), да би се у XXII поглављу романа Азazelов мач назвао рапиром (ММ, 246; МиМ, 241).

<sup>1083</sup> У оригиналу: „Три белых пешки-ландскнехты с алебардами растерянно глядели на офицера, размахивающего шпагой“ (МиМ, 249).

шпаду „са златним балчаком што се пресијавао“, а остали чланови свите шпаде „са сребрним балчацима“ (ММ, 201).<sup>1084</sup>

Поред материјалних сличности, не треба занемарити ни Булгаковљеве интертекстуалне везе са стваралаштвом Александра Диме Оца, аутором који је својим романима прославио мачевање рапирима. Оукшотовим речима, „истинско доба рапира није наступило све до XVII века“ и тек је „Димин Д’Артањан (активан у стварном животу оприлике од 1620. године до шездесетих година XVII века) био истински фикционални представник борбе рапирима“ (Oakeshott 2000: 137).<sup>1085</sup> Воландова свита, са шпадама и „береи[ма] са орловским перима“ (ММ, 201),<sup>1086</sup> заиста асоцира на ликове и опрему протагониста чувеног Диминог романа *Три мускетара*. Постоје добри филолошки разлози који нас, на послетку, опредељују за такво тумачење. Булгаков је више пута алудирао на Димине романи у својим делима (Безродный 1988: 205). Један од јунака *Позоришног романа*, како наводи Безродни, „ужасно личи на предводника Диминих мускетара“ (БСД III, 465).<sup>1087</sup> Захар Севастијанович Маркизов, јунак драме *Адам и Ева*, следбеник је Диминог грофа Монте Криста,<sup>1088</sup> а хероина позног Булгаковљевог романа својом титулом подсећа на Димину *Краљицу Марго* (Безродный 1988: 205).<sup>1089</sup>

Булгаковљев роман, свесно или несвесно, евоцира блиску повезаност рапира са историјом мачевања. (Oakeshott 2000: 125; Valentine 1968: 7). Током обрачуна ватреним оружјем у стану број 50, Бехемот узвикује име типичног мачевалачког

---

<sup>1084</sup> У оригиналу: „[длинная шпага] с поблескивающей золотом рукоятью“; „[Три шпаги] с рукоятями серебряными“ (МиМ, 199).

<sup>1085</sup> У оригиналу: „The true age of the rapier was not until the early seventeenth century. (...) Dumas’ d’Artagnan (active in real life from about 1620 until the 1660s) was the true fictional exponent of rapier-fighting.“

<sup>1086</sup> У оригиналу: „береты с орлиными перьями“ (МиМ, 199).

<sup>1087</sup> У оригиналу: „Он жутко похож на предводителя мушкетеров у Дюма...“ (БСС IV, 447)

<sup>1088</sup> Према речима једне од јунакиња, Маркизов само „[с]еди у гаћама, са плавим наочарима, чита ‘Грофа Монте Криста’ и пије“ (БСД V, 264). У оригиналу: „Сидит в подштаниках, в синем пенсне, читает ‘Графа Монте-Кристо’ и пьет“ (БСС III, 328).

<sup>1089</sup> Булгаков се у свом последњем роману угледао на сцене из различитих Диминих романа. Белобровцева и Куљусова, на пример, тумаче Воландов афоризам „онај ко воли, треба да подели судбину онога кога воли“ (ММ, 372) као парафразу двеју реченица из романа *Краљица Марго*: „Долг жено – разделять судьбу своего мужа“ и „Если любишь, люби и в смерти“ (Коментарий, 443). У оригиналу: „тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит“ (МиМ, 369). Лескис (Г. Лескис) и Атарова (К. Атарова) слажу се са овим тумачењем (Путеводитель, 230–231). Безродни је у *Мајстору и Маргарити* препознао више одјека заплета и ликова из романа *Гроф Монте Кристо* (Безродный 1988). Међу њима је пажњу коментатора нарочито привукла појава госпође Тофана на Сатанином балу и Аззелово стрељачко умеће у поглављу „Спасавање мајстора“ (Коментарий, 371, 384).

потеза: „Ремиза!“ (ММ, 336),<sup>1090</sup> а потом изазива припаднике тајне полиције „на двобој“ (ММ, 337).<sup>1091</sup> Бехемотова иронична алузија омогућава нам да се подсетимо разлога из којих су основане прве школе мачевања у Европи. Руковање новом врстом мача, који ће почетком XVI века освојити континент, захтевало је посебну обуку, поготово уколико имамо у виду сложене технике убода и одбране рапиром (Oakeshott 2000: 125). Рапир се потом почео користити у дуелима између грађана, толико често да је енглеска краљица 1562. године посебним указом забранила употребу овог оружја у мирнодопским условима (Norman 1980: 23). Само између 1601. и 1609. године, наглашава Нади, у двобојима је погинуло више од две хиљаде племића (Nadi 1943: 19). Историја мачевалачких дуела у тој мери је испреплетана са историјом рапира да се чини како Бехемотова алузија не оставља много простора за сумњу у врсту и природу мачева Булгаковљевих демона.

Пропусти оваквог начина резоновања, које настоји на доношењу синтетичких закључака по цену стварне разноликости књижевнога дела, одавно су познати у књижевној критици. Сумњу у хронолошку и типолошку заокруженост описа шеснаестовековних или седамнаестовековних мачева Воландове свите побуђују већ њихови средњовековни оклопи и витешке титуле. Чак и да оставимо по страни чињеницу да шеснаести век обележава последњу фазу нестајања средњовековног оклопа, описи шпада Булгаковљевих демона нису увек усаглашени ни међу собом. Воландова истовремено „дугачка и широка шпада“ (ММ, 351 – курзив је наш)<sup>1092</sup> по своме облику далеко више подсећа на дуге мачеве из претходних епоха, него на сачуване примерке ренесансних шпада. Ренесансне шпаде од мачева из прошлости разликовале су се управо по свом танком и издуженом сечиву. Можемо претпоставити да се писцу нехотице провукла понека грешка, али то још увек не значи да постоји ауторитет који

---

<sup>1090</sup> У оригиналу: „Ремиз!“ (МиМ, 333) Алдо Нади (Aldo Nadi), један од највећих мачевалаца XX века, даје следеће објашњење ремизе: „Уколико противник одбрани ваш напад и не нападне вас заузврат истог трену, ваше око сместа мора пронаћи пролаз у коме ћете поново покушати погодак, уместо одбране закаснелог напада противника. Такав покрет назива се *ремизом*.“ (Nadi 1943: 206) У оригиналу: „If your opponent parries your attack and does not riposte at once, your eye must immediately find an opening wherein you can again attempt to score without counterparrying his delayed riposte. Such a movement is called *remise*.“

<sup>1091</sup> „Изазивам на двобој! – раздрао се мачак, љуљајући се изнад њихових глава на лустеру“ (ММ, 337) У оригиналу: „Вызываю на дуэль! – проорал кот, пролетая над головами на качающейся люстре“ (МиМ, 334).

<sup>1092</sup> У оригиналу: „Его длинная и широкая шпага“ (МиМ, 348).



„исправне“ елементе Булгаковљевог описа може раздвојити од „погрешних“. Циљ екстензије *Мајстора и Маргарите* ка културноисторијском контексту XVI и XVII века не може, дакле, бити формулисање коначног *одговора*, колико тумачење једног сасвим логичног *питања*. Како је могуће да Булгаков, упознат са типологијом дугих мачева, с врстом оружја Диминих мускетара и фразама из мачевалачког жаргона, повремено „заборавља“ на основна својства и претпоставке рапира?

Према Оукшоту, разлика између бојне шпаде и рапира производ је модерне терминологије, будући да су се оба мача „развила из истог корена, помоћног мача [arming-sword] из средине XV века“ (Oakeshott 2000: 135).<sup>1093</sup> *Помоћни мач (arming-sword)* било је заправо петнаестовековно име за средњовековни мач „*épée courte*” или ‘*parvus ensis*’, који је могао бити кратко оружје типова XIV или XV“ (Oakeshott 1997: 44).<sup>1094</sup> Тип XIV из Оукшотове класификације средњовековних мачева био је популаран у Француској, Италији и Енглеској отприлике у исто време када и титула месиара, у периоду између 1270. и 1340. године. Карактерисало га је „кратко, широко и оштро зашиљено сечиво“, „претежно кратак рукохват“, те „подугачка и закривљена накрсница“ (Oakeshott 1997: 51).<sup>1095</sup> Специфичне одлике мача типа XIV стављају га на сам крај епохе „мачева са пљоснатим, лаким сечицима превасходно дизајнираним за сечење и супротстављање ланчаном оклопу“ (Oakeshott 1997: 53).<sup>1096</sup> Тип XV већ спада у другу групу средњовековних мачева „са чвршћим сечивима погодним за пробадање, често са ојачаним и врло оштрим врховима, дизајнираним да се супротставе пуном оклопу доминантном после 1350. године“ (Oakeshott 1997: 53).<sup>1097</sup> Мачеви типа XV имали су широке или уске, али у сваком случају „врло зашиљене оштрице са четвороугаоним ‘спљоштеним дијамантским’ попречним пресеком“ (Oakeshott 1997: 56).<sup>1098</sup> Почели су се јављати

---

<sup>1093</sup> У оригиналу: „Both the *reitschwert* and the rapier sprang from the same root, the mid-fifteenth-century arming-sword.“

<sup>1094</sup> У оригиналу: „the ‘*épée courte*’ or ‘*parvus ensis*’ which may have been the short weapon of Types XIV or XV, better known by its 15th century name of ‘arming sword’“.

<sup>1095</sup> У оригиналу: „A short, broad and sharply-pointed blade“; „The grip is generally short“; „The cross is generally rather long and curved“.

<sup>1096</sup> У оригиналу: „With Type XIV we come to the end of the types in Group 1, the swords with flat, light blades designed primarily for cutting, and to oppose armour of mail.“

<sup>1097</sup> У оригиналу: „The swords of Group II to be examined now are all of a stiffer section, with blades effective for thrusting, often with reinforced and very acute points, designed to oppose the armour of plate prevalent after 1350.“

<sup>1098</sup> У оригиналу: „acutely pointed blade of four-sided ‘flattened diamond’ section“.

већ у другој половини XIII века и били доминантни у XV веку у Италији (Oakeshott 1997: 56–58).

Основно оружје средњовековнога витеза био је ипак такозвани *велики мач* подтипа XIIIa, познат под именима „espée de guerre“, „Grant espée“ или „Grete Swerde“ (Oakeshott 1997: 42). Мачеви типа XIII начелно су имали „широко сечиво, готово исте ширине као и врх балчака“ у облику правог крста, са ивицама које су се „неприметно сужавале ка затупљеном врху“ (Oakeshott 1997: 41).<sup>1099</sup> Хијерархија између типова и подтипова у овом је случају обрнута, јер је тек „далеко важнији подтип, XIIIa, тај који нам даје бројне и убедљиве доказе да су и тип и подтипови припадали периоду између 1240. и 1350. године“ (Oakeshott 1997: 42).<sup>1100</sup> Мачеви подтипа XIIIa били су „начелно истог облика као тип XIII, само знатно већи. Сечиво, сличне форме, обично је дужине између 37 и 40 инча, док дршка може бити дугачка између шест и по и девет инча.“ (Oakeshott 1997: 42)<sup>1101</sup> Ови *велики мачеви* широког сечива дужине око једног метра, са дршком од неких двадесетак центиметара, могли су се носити у седлу и за појасом. За разлику од књижевних описа опреме коњаника, минијатуре на прелазу између XIII и XIV века приказују витезове са опасаним мачем који се протеже од струка до пода (Oakeshott 1997: 45–46). Без обзира на то, велики мачеви нису били део свакодневне ношње витеза (Oakeshott 1997: 46). Изузетно пробојни и ефикасни у рату, велики мачеви „развили су се као нека врста одговора на општепознато унапређење оклопа тог доба, на почетку преласка с ланчаног на пун оклоп“ (Oakeshott 1997: 50).<sup>1102</sup> Нова промена бојне опреме у XVI веку довела је до преображавања великог мача у једноипоручне мачеве или такозване „бастарде“ (Oakeshott 2000: 129).

---

<sup>1099</sup> У оригиналу: „A broad blade, nearly as wide at the tip as at the hilt. Most examples show a distinct widening immediately below the hilt, thereafter the edges run with an imperceptible taper to a spatulate point.“

<sup>1100</sup> У оригиналу: „it is the far more important sub-type, XIIIa, which gives us ample and convincing evidence that both type and sub-types belong to the period 1240–1350.“

<sup>1101</sup> У оригиналу: „This is generally the same shape as Type XIII, only much larger. The blade, of similar form, is generally from 37" to 40" long, while the grip ranges from 6 1/2" to 9" in length.“

<sup>1102</sup> У оригиналу: „They may have been developed as some kind of answer to the avowedly more efficient armour of this period at the start of the transition from mail to plate“.

Воландова „дугачка и широка шпада“ (ММ, 351)<sup>1103</sup> лакше би се дала замислити опасана „о бедру“ (ММ, 271)<sup>1104</sup> средњовековног месиара, него ренесансног мускетара. То не значи да се одлике средњовековног великог мача нужно преносе на опрему осталих чланова Воландове свите – тешко да би Азazel могао набости или пећи храну користећи гломазан мач са тупим врхом, који се морао држати са две руке. Рекло би се да Булгаковљева хотимична алузија или нехотична омашка више ремети, него што успоставља један систем значења. По њој се читава прикривени или неостварени потенцијал описа Воландове свите, снага имагинације развијеног и позног средњег века, која се пробија у опис шеснаестовековне шпаде Диминих мускетара упркос вољи аутора и намерама филолога.<sup>1105</sup>

Служећи се методама филологије, готово да је немогуће извући се из расправа о хронологији и пробити до смисленог херменеутичког исхода Булгаковљевог романа. Притом је слика широког рапира можда и најмања тешкоћа коју читање *Мајстора и Маргарите* треба да превазиђе. Подједнако је тешко замислити средњовековне витезове, који уместо шлемова носе беретке с перима и рапире, и феудалног месиара обученог у римску хламиду или католичку сутану. Питање да ли опрема Булгаковљевих демона потиче из тринаестог, шеснаестог или деветнаестог века, из епохе средњег века, ренесансе или романтизма, додатно се компликује алузијама на римску и католичку ношњу. Из полифоне пишчеве радионице филологија би могла извући само два закључка. Булгаковљев роман из перспективе филолога може представљати или амалгам различитих културних епоха – поготово епоха европске дворске културе – или недовршен, па самим тим и контрадикторан, књижевни пројекат. Можда се ипак може отићи корак даље – или барем подузети корак уназад – од ове безизлазне ситуације. Без обзира на начелну „непоузданост“ или „недовршеност“ Булгаковљевог романа, могу се

---

<sup>1103</sup> У оригиналу: „длинная и широкая шпага“ (МиМ, 348).

<sup>1104</sup> Воланд се, како смо већ поменули, на завршетку бала појављује „у некаквој црној хламиди са челичном шпадом о бедру“ (ММ, 271). У оригиналу: „Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре.“ (МиМ, 267)

<sup>1105</sup> У чувеној класификацији мачева с краја XIX века, Бежајм не разликује мач *Reiterschwert* од бастарда (Voeheim 1890: 244–246). Појмом шпаде могле би се, дакле, уз извесну слободу обухватити не само врсте рапира, него и познати наследник великог средњовековног мача. Не морамо, међутим, ову већ довољно замршену област компликовати новим потподелама да бисмо објаснили блискост описа Воландовога мача имагинацији позног средњег века.

расветлити померања значења која настају у „пукотинама“ текста. Из тог разлога, било је неопходно прво спровести опсежно прикупљање, а потом и каталогизовање материјала за грађење екстензије која ће повезати изасланике из доњег света са идеалом витештва. Теза о витешкој опреми Булгаковљевих демона није бесмислена, упркос томе што није интуитивна.

Средњовековна епоха са подједнаком је снагом развијала имагинацију врховног зла и имагинацију витештва, али њихове атрибуте никада није објединила у истој фигури. Оновремени уметници Сатану су представљали, уколико су га уопште представљали, у гротескном или териоморфном облику. Раселовим речима, „до једанаестог века Сатана је обично човек или човеколик“ (Russell 1984: 210),<sup>1106</sup> премда већ тада изобличеног изгледа, с канцама, густим длакама, репом или роговима (Russell 1984: 130–131). У развијеном и позном средњем веку, „од једанаестог века и даље, он све чешће постаје животиња или чудовиште на граници између човека и животиње“, а „од четрнаестог века постаје наглашено гротескан“ (Russell 1984: 210).<sup>1107</sup> Расел с правом закључује како овај „чудовишни Ђаво, с роговима на коленима, листовима или чланцима и са лицима на грудима, стомаку или гузовима, одражава унутрашњу Луциферову чудовишност“ (Russell 1984: 210).<sup>1108</sup> Сатанин изглед био је изразито идеолошки конотиран. Сатанина нагост, на пример, симболизовала је сексуалност и анималност, коса зашиљена попут прамичка пламена подсећала на варварске фризуре, а дуг закривљен нос изражавао предрасуде антисемитизма (Russell 1984: 211). Оваквом бићу место је било у паклу, са демонима који су кукама и трозупцима мучили грешнике (Russell 1984: 212).

У средњем веку само су анђели или свеци, ма колико то из савремене перспективе деловало неуобичајено, могли понети витешки оклоп. Обавештеног тумача не мора изненадити што „у XV веку, у сценама Пасије, римски војници носе оклоп с краја средњег века“ (Mâle 1908: 58),<sup>1109</sup> али бисмо заједно са историчарима

---

<sup>1106</sup> У оригиналу: „Into the eleventh century Satan is usually human or humanoid“.

<sup>1107</sup> У оригиналу: „from the eleventh century onward he [Satan] is more likely to be animal or a human/animal monster; from the fourteenth century he becomes increasingly grotesque.“

<sup>1108</sup> У оригиналу: „The monstrous Devil, with horns on knees, calves or ankles and with faces on chest, belly, or buttocks reflects Lucifer’s inner moral monstrosity.“

<sup>1109</sup> У оригиналу: „Au XV<sup>e</sup> siècle, dans les scènes de la Passion, les soldats romains portent l’armure de la fin du moyen âge.“

средњовековне уметности вероватно поделили одушевљење над чињеницом да у исто време затичемо арханђела Михаила у витешком руху.<sup>1110</sup> Још у XIV веку на *Витражу срца* (*Vitrail du cœur*) из Евреа (*Évreux*), арханђел Михаил, иако одевен у хаљину из XIII века, на грудима носи оклоп (*Mâle* 1908: 58). У молитвенику војводе Берија (*duc de Berry*) из истог периода Свети Михаил већ је приказан у витешкој одори, а од средине XV века Свети Михаил се готово увек представља као витез (*Mâle* 1908: 58). Према Емилу Малу, овако приказан, арханђел Михаил „морао је личити на Јованку Орлеанку, у пуном оклопу и са визиром, који су се носили око 1430. године“ (*Mâle* 1908: 58).<sup>1111</sup> Почетком XVI века, у *Великом часослову Ане Бретањске* (*Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*), Свети Михаил је приказан у златном оклопу, који Мала подсећа на позоришне костиме (*Mâle* 1908: 58–59). Арханђел Михаил се, по свему судећи, у витешком оклопу први пут и појавио на позорници (*Mâle* 1908: 59). Средњовековне мистерије често су почињале бојем између добрих и лоших анђела и вероватно утицале на приписивање војничких одлика Светом Михаилу. Према Маловом мишљењу, петнаестовековна „Фукеова [*Fouquet*] минијатура, која представља део једне мистерије, дочарава нам на рајским терасама анђела који носи оклоп и који не може бити нико други до Свети Михаил“ (*Mâle* 1908: 59),<sup>1112</sup> са пораженим ђаволима у облику гаргојла под ногама. У хроникама Жана Молинеа (*Jean Molinet*, 1435–1507) „[д]ело архангела Михајла изведено оружјем било је ‘la premiere milicie et prouesse chevaleureuse qui oncques fut mis en exploit’ (‘прво витешко јунаштво које је икада показано’)“, а арханђел Михаил проглашен је праоцем витештва (*Хојзинга* 1974: 84).

Чувени Дантеов савременик, Вилијам Лангланд (*William Langland*), у поеми *Пирс Патар или Визија о Петру Патару* (*Piers Plowman or Visio Willelmi de Petro Ploughman*) из друге половине XIV века, на сличан начин обрађује мотив Луциферовог изгнанства из раја. Луцифер је првобитно био „небески арханђел,

<sup>1110</sup> Маловим речима, „ништа није занимљивије него видети Светог Михаила обученог у војни оклоп тога времена“ (*Mâle* 1908: 58). У оригиналу: „Mais rien n’est plus curieux que de voir saint Michel lui-même revêtir l’armure militaire du temps.“

<sup>1111</sup> У оригиналу: „Il [saint Michel] dut apparaître à Jeanne d’Arc avec l’armure de plate et le casque à visière qui se portaient aux environs de 1430.“

<sup>1112</sup> У оригиналу: „La miniature de Fouquet, qui représente les trefaux d’un Mystère, nous laisse deviner, sur les gradins du Paradis, un ange qui porte l’armure et qui ne peut être que saint Michel.“

један од добрих витезова<sup>1113</sup> који су при паду попримили одуран облик (Russel 1984: 237).<sup>1114</sup> Карактеристике витештва Лангланда не приписује само арханђелима, него и њиховом заповеднику Христу. Пошто је старозаветног Господа описао као витеза који је алегоризованој Нади поверио задатак да управља његовим краљевством,<sup>1115</sup> не чуди што у распетом Христу Лангланд препознаје „витеза и краљевог сина“.<sup>1116</sup> У духу Лангландовог приказа распећа истовремено се најављује и последњи Христов обрачун са Сатаном. Алегорија вере предвиђа како ће се на Судњем Дану, као на некаквом витешком турниру, Исус борити у шлему и оклопу.<sup>1117</sup> У сцени силаска у Ад, Раселовим речима, Исуса зато треба замислити као „витеза са шлемом и оклопом који јаше на ратном коњу да изазове Ђавола у двобој и да, пошто Ђавола порази, изведе пророке из пакла“ (Russell 1984: 239).<sup>1118</sup>

Преношење витешких атрибута с анђела на ђавола и његове помоћнике у *Мајстору* и *Маргарити* у основи је модеран и оригиналан поступак, који се поклапа са теодикејом Булгаковљевог последњег романа. Речима Миливоја Јовановића, Булгаковљева концепција зла подједнако се одваја од библијско-сатиричне и романтичарске представе ђавола – „Воланд није близак лику нечастивих што у паклу дежурају крај казана с грешницима – он није виновник греха, његово је само да суди злу“ (Јовановић 1975: 136–137). Булгаковљев „Воланд, симбол вечног и апсолутног, као једнак с једнаким стоји уз бок другом симболу вечног и апсолутног

<sup>1113</sup> Стихови су наведени према трећој верзији Лангландовог пева, која се у литератури обично означава латиничним словом „С“. У оригиналу: „He [Lucifer] was an archangel of heuene · on of godes knyзtes“ (Langland 1873: 21). Превод на савремени енглески језик ослања се на другу, такозвану „В“ варијанту Лангландовог пева (Langland 2014: 31).

<sup>1114</sup> У оригиналу: „Iopen out in loþliche forme“ (Langland 1873: 21).

<sup>1115</sup> Упоредити одељак из верзије „В“: „‘Ја сам *Нада*,’ рекао је, ‘извидница у потрази за витезом што ми на Синају стави у задатак да владам свим краљевствима по заповести коју носим.’“ У преводу на савремени енглески: „‘I am *Hope*,’ he said, ‘a scout who is seeking/ A knight who on Sinai set me the assignment/ Of ruling all realms with this writ that I bear.’“ (Langland 2014: 203) У средњовековном оригиналу: „‘I am *spes*,’ quod he, ‘a spye · and spire after a knyste,/ That toke me a maundement · vpon þe mounte of synay,/ to reule alle rewmes with; · I bere þe writte here.’“ (Langland 1869: 303).

<sup>1116</sup> У преводу на савремени енглески: „a knight/ And the son of a king“ (Langland 2014: 216). У средњовековном оригиналу: „he was knyзte & kynges sone“ (Langland 1869: 326).

<sup>1117</sup> Упоредити одељак из верзије „В“: „Питао сам Веру за кога су метеж и фанфаре, ко је касео на турнир. ‘Исус’, рекао ми је, (...) то племић Исус надметаће се Пирсовим оружјем, у његовом шлему и оклопу названом *људским обликом*.“ У преводу на савремени енглески: „I asked Faith who the fuss and the fanfares were for,/ Who was trotting to the tournament. ‘Jesus,’ he told me,/ (...) This gentleman Jesus will joust in Piers’ arms,/ In his helmet and armor called *human shape*.“ (Langland 2014: 214–215) У средњовековном оригиналу: „þanne I frayned at faith · what al þat fare be-ment[e],/ And who sholde iouste in Iherusalem · ‘Ihesus,’ he seyde,/ (...) þis ihesus of his gentrice · wole iuste in piers armes,/ in his helme & in his haberioun · *humana natura*.“ (Langland 1869: 323).

<sup>1118</sup> У оригиналу: „Jesus is a knight, a jouster with helmet and mail riding up on his warhorse to challenge the Devil in combat and, having defeated him, to bring the prophets up out of hell.“

– Јешуи, а оно што је у Гетеовом делу представљено као божји добровољни пристанак на Мефистофелов статус међу људима у *Мајстору и Маргарити* добија функцију врхунске сарадње двају начела“ (Јовановић 1975: 132–133). Читајући Јовановићеве примере средњовековне репрезентације демона зла, рекло би се, међутим, да Воланд не подсећа искључиво на Христа. Јовановић указује како „у епилогу старофранцуских ‘ђаволских прича’ деградирани нечастиви неизоставно доспевају под бич немилостивог арханђела Михајла“ (Јовановић 1975: 118). Једна од најупечатљивијих улога Светог Михаила у посмртном и Страшном Суду тицала се вагања душа (Johnson 2005: 87), а током читавог средњег века било је „распрострањено веровање у његову успешност као заштитника верника и преносиоца њихових душа на небо“ (Johnson 2005: 86).<sup>1119</sup> Три улоге арханђела Михаила – улога судије, заштитника и христијанизованог Харона – кореспондирају са Воландовим односом према грешницима у савременој Москви, а поготово са месировом бригом за судбину мајстора и Маргарите на овом и на „оном“ свету.

Претварање демона у средњовековне витезове не представља никакав последњи потез руског мајстора, а још мање сјајну глазуру поврх Булгаковљевог ремек-дела. Писац се за симболику развијеног и позног средњег века одлучио из концептуалних разлога, да би, сопственим речима, дочарао „право“, супстанцијално обличје својих демона. Отуда је сасвим природно што елементи Булгаковљеве концепције зла постају видљивији уколико се поставе у контекст феудалне хијерархије с краја XII века, типологије оружане опреме из XIII и XIV века или упореде са уметничким представама Светог Михаила и Исуса у духу XIV и XV века. Култура развијеног и позног средњег века игра кључну улогу у разумевању Булгаковљеве демонологије, али тек треба истражити њен потенцијални значај за карактеризацију придружених чланова Воландове свите, мајстора и Маргарите.

Нису се само Булгаковљеви демони у поглављу „Опроштај и вечито уточиште“ („Прощение и вечный приют“) појавили у свом истовремено измењеном и „правом облику“ (ММ, 371).<sup>1120</sup> Заједно са Воландовом свитом, све даље од постапокалиптичке Москве, летели су и насловни јунаци романа:

---

<sup>1119</sup> У оригиналу: „widespread belief in his efficacy as guardian of the faithful and conveyor of their souls to heaven“.

<sup>1120</sup> У оригиналу: „в своем настоящем обличье“ (МиМ, 368).

Себе Маргарита није могла да види, али је одлично видела како се променио мајстор. Коса му се сада белела на месечини, и позади се скупила у перчин који се вијорио на ветру. Када би ветар одувао плашт са мајсторових ногу Маргарита би видела на чизмама звезде мамуза како се пале и гасе. Као и младић-демон, мајстор је летео не скидајући поглед са месеца, али му се смешио као добром и вољеном познанику, и по навици стеченој у соби 118 нешто је мрмљао себи у браду. (ММ, 371)<sup>1121</sup>

Тумачи су углавном остали уздржани пред питањем семантике мајсторовог и Маргаритиног описа из XXXII поглавља романа.<sup>1122</sup> Неку врсту путоказа интерпретаторима могао би понудити један од најпознатијих аспеката Булгаковљеве космологије. У Булгаковљевом опусу месец најчешће представља симбол духовног препорода или смрти, последњег и најважнијег преокрета у судбини јунака (Есипова 1988: 171). Слика месеца се, као што је познато, јавља готово на свим сижејним чвориштима романа *Мајстор и Маргарита*, али нашу пажњу привлачи истовремено присуство лунарне симболике у пишевој адаптацији чувеног Сервантесовог романа из 1938. године (Коментарий, 222–223).

У Булгаковљевој драми *Дон Кихот*, месец осветљава бројне подвиге главног јунака, а скромну стварност шпанске провинције преображава у поприште витезове имагинације (Есипова 1988: 172). Под светлошћу месеца, провинцијална служавка Мариторнес претвара се у страсну сењору, локално свратиште у замак, а винске бачве претварају се у чаробњаке, премда ноћни амбијент мање омогућава, а више поспешује рад витезове фантазије (БСД VI, 169–170; БСС IV, 182–183). Машта сервантесовског витеза Јесипову наводи на занимљиво поређење са *Weltanschauung*-ом самог творца романа *Мајстор и Маргарита*, ма ко он, према Булгаковљевој мистификацији, био. „Верујући не само у ‘вештице’ и ‘чаробњаке’, него у очима невидљиву фантастичну суштину света, Дон Кихот се“ – речима Јесипове – „залаже за живот, у коме има места за обоје, за лепоту и чудо, у коме

---

<sup>1121</sup> У оригиналу: „Себя Маргарита видеть не могла, но она хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при луне и сзади собирались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше-демону, мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой, и что-то, по приобретенной в комнате N 118-й привычке, сам себе бормотал.“ (МиМ, 368)

<sup>1122</sup> Белобровцева и Куљусова тако коментаришу искључиво мајсторов разговор са собом, у коме препознају аутобиографску алузију на Булгаковљево држање и врсту компензације за напуштenu професију писца (Коментарий, 440–441).



постоје – морају постојати! – Јешуа и Воланд.“ (Есипова 1988: 173)<sup>1123</sup> Судаћи према сугестији ауторке, Дон Кихот и мајстор у том случају сарађују на истоветној мисији, која се не би могла замислити без помоћи покретача сваког стваралачког духа. „[С]ам живот Дон Кихота одвија се ‘у знаку месеца’“ (Есипова 1988: 172),<sup>1124</sup> управо оног месеца коме се мајстор, за разлику од својих сапутника, „смешио као добром и вољеном познанику“ (ММ, 371; МиМ, 368).

Судбина Булгаковљевог Дон Кихота разликовала се од Сервантесовог предлошка у довољној мери да се могла „упоредити са судбином многих других совјетских писаца 1938. године“ (Doyle 1983: 874).<sup>1125</sup> Специфичност Булгаковљеве драме представљао је песимистичан исход Дон Кихотових авантура, типичан за положај интелектуалца у стаљинистичкој Русији (Doyle 1983: 873). После двобоја са Сансоном Караском прерушеним у витеза Белог Месеца, Дон Кихот се на имање враћа као „празан витез са сломљеним копљем“ (БСД VI, 207).<sup>1126</sup> Булгаковљев витез скончава „преплављен земаљским појавама и злом које је желео да савлада“ (Doyle 1983: 873),<sup>1127</sup> суочен са са горком истином да његов измаштани свет нема права да постоји. Булгаков је, штавише, током писања драме, „себе видео као витеза који се бори за право на уметничку слободу, за добро насупрот злу“ (Doyle 1983: 874)<sup>1128</sup> и, према сведочанству Јермолинског (С. Ермолинский), „сањао о књижевном витештву“ (Doyle 1983: 874).<sup>1129</sup> Дојловим речима, „Булгаковљево књижевно витештво повремено му је деловало подједнако безнадежно и трагично као и Дон Кихотов позив“ (Doyle 1983: 874).<sup>1130</sup>

Аутобиографска позадина мајсторовог и Дон Кихотовог лика вероватно је омогућила размену између романа и драме, премда не нужно у смеру који бисмо

---

<sup>1123</sup> У оригиналу: „Веря не просто в ‘колдунов’ или ‘волшебников’, но в невидимую глазу фантастическую сущность мира, Дон Кихот отстаивает жизнь, в которой есть место объему, красоте, чуду, в которой есть – должны быть! – Иешуа и Воланд.“

<sup>1124</sup> У оригиналу: „Сама жизнь Дон Кихота идет ‘под знаком Луны’“.

<sup>1125</sup> У оригиналу: „the fate of Don Quixote can be seen to parallel that of many other Soviet writers in 1938“.

<sup>1126</sup> У оригиналу: „пустой внутри рыцарь со сломанным копьем“ (БСС IV, 219).

<sup>1127</sup> У оригиналу: „Don Quixote is overwhelmed by the earth and the evil around him which he had set out to overcome“.

<sup>1128</sup> У оригиналу: „He saw himself, as a writer, in terms of a knight, battling for his right to artistic freedom, battling for good against evil“.

<sup>1129</sup> Цитат Јермолинског преузет је из Дојлове студије: „[Bulgakov] ‘used to dream of literary chivalry’“.

<sup>1130</sup> У оригиналу: „Bulgakov’s literary knight-errantry at times seemed as frustrating and as tragic for him as was Don Quixote’s vocation.“

очекивали. Иако се Сервантесов *Дон Кихот у Мајстору и Маргарити* издваја као један од узорних романа светске књижевности,<sup>1131</sup> мајсторов лик у потпуности је заокружен пре него што се Булгаков плански почео занимати шпанским писцем (Doyle 1983: 876). Тако се, „уместо да Сервантесов роман утиче на *Мајстора и Маргариту*, догодило управо супротно – Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* утицао је на пишчеву интерпретацију лика Дон Кихота“ (Doyle 1983: 876).<sup>1132</sup> Лик „трипут романтичн[ог]“ (ММ, 374)<sup>1133</sup> мајстора који је изгубио веру у своје идеале, као да је пројектован на Сервантесовог јунака и претворен у драмски текст (Doyle 1983: 876).<sup>1134</sup> Може се приметити у којој мери логика Дојлове „пројекције“ подсећа на интерпретативни процес који смо назвали грађењем екстензије. Разлика између екстензије и пројекције почива искључиво у чињеници да је посао тумача у другом случају обавио сам аутор. Идеју мајсторовог витештва Булгаков је развио у другом жанру, пошто је последњу целовиту верзију романа *Мајстор и Маргарита* већ дао на прекуцавање (Doyle 1983: 875).<sup>1135</sup>

За разлику од ауторове пројекције мајсторових особина на фигуру Сервантесовог витеза, екстензија Маргаритиног лика очекује се од читаоца. У претпоследњем (уколико рачунамо епилог) поглављу романа Булгаков двоструко

---

<sup>1131</sup> Пред домом писаца у Москви, Коровјова подилази „слатка језа“ пред помишљу „како у овој кући сада сазрева будући аутор ‘Дон Кихота’, или ‘Фауста’, или, ђаво ме однео, ‘Мртвих душа’“ (ММ, 345). Похвале савременим писцима су, наравно, ироничне. У оригиналу: „и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будущий автор ‘Дон-Кихота’, или ‘Фауста’, или, черт меня побери, ‘Мертвых душ’!“ (МиМ, 342).

<sup>1132</sup> У оригиналу: „Instead of Cervantes’s novel influencing *Master i Margarita*, precisely the reverse seems to have happened – Bulgakov’s *Master i Margarita* influenced his interpretation of Don Quixote“.

<sup>1133</sup> У XXXII поглављу романа Воланд се пита: „о, трипут романтични мајсторе, зар не желите да са својом пријатељицом шетате преко дана под вишњама у цвету, а да увече слушате Шубертову музику?“ (ММ, 374) У оригиналу: „О трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?“ (МиМ, 371) Непосредно пошто је мајстора сврстао међу романтичне јунаке, Воланд разочараног писца пореди са Фаустом који је покушао да створи свог хомункулуса (ММ, 374; МиМ, 371).

<sup>1134</sup> Дојловим речима, „лик Дон Кихота био је под великим утицајем мајсторовог лика, који као да је пројектован на њега“ (Doyle 1983: 876). У оригиналу: „The character of Don Quixote is much influenced by the character of the Master, who is, as it were, projected onto him.“

<sup>1135</sup> У време писања студије Дојл је, сопственим речима, настојао да попуни празнину у тумачењу положаја Сервантесовог наслеђа у Булгаковљевом опусу (Doyle 1983: 869). Чини се, међутим, да потреба за истраживањем ове врсте још увек постоји. Дојлова теза није стекла већи број присталица. О. Јесипова се фокусира на Дон Кихотов идеализам у првим чиновима драме, али је самим тим морала изнаћи више разлика него сличности између Булгаковљевог Дон Кихота и мајстора (Есипова 1988: 186–187). Мајстор се не пореди са Дон Кихотом ни у енциклопедији Соколова посвећеној Булгакову (БЭ, 440–458), ни у коментарима Белобровцеве и Куљусове (Коментарий, 285–286), па ни у најновијем приручнику о *Мајстору и Маргарити* (Путеводитель, 274–278).

подвлачи Маргаритин значај, тако што јој истовремено додељује улогу фокализатора и резонера. Читава сцена лета демона у 32. поглављу романа приповеда се из Маргаритине перспективе, али управо из тог разлога Булгаковљева хероина није могла да разазна обресе можда и најважнијег члана Воландове свите. „Себе“, речима ауторског приповедача, „Маргарита није могла да види“ (ММ, 371).<sup>1136</sup> На први поглед може се закључити да је Маргаритин опис Булгаков оставио недовршеним из техничких разлога, али је сасвим могуће да су пишчев избор предодредили дубљи мотиви. Према нашем мишљењу, Булгаков не само да није желео, него можда није ни могао решити загонетку „правог“ Маргаритиног лика. Писцу је недостајао заједнички појам за бројне мене кроз које је његова хероина пролазила током романа. Са истраживањем симболике и културне историје једног таквог појма могло се почети тек пошто смо анализирали предуслове за појаву истинског јунака романа *Мајстор и Маргарита*.

Између сто двадесет и једне Маргарите коју су, речима Коровјова, припадници Воландове свите пронашли у Москви, само је Маргарита Николајевна одговарала строгим критеријума за одабир краљице Сатаниног бала.<sup>1137</sup> Маргаритина изузетност у роману се изводи према законима феудалне имагинације, из наводног племенитог порекла Булгаковљеве хероине. На избор домаћице бала свакако се морало одразити и то што је, како тврди Коровјов, уза све своје личне квалитете, Маргарита Николајевна по пореклу „краљевске крви“ (ММ, 250).<sup>1138</sup>

– Зашто краљевске крви? – преплашено је прошаптала Маргарита, привијајући се уз Коровјова.

– Ах, краљице – живахно је торокао Коровјов – питања крви су – најсложенија питања на свету! (...) Постоје ствари у којима не важе сталешке преграде, па чак ни државне границе. Да навестим, једна француска краљица, која је живела у шеснаестом веку, врло

---

<sup>1136</sup> У оригиналу: „Себя Маргарита видеть не могла“ (МиМ, 368).

<sup>1137</sup> „Сто двадесет и једну Маргариту смо пронашли у Москви, и верујете ли – ту се Коровјов са очајањем лупио по бедру – ниједна не одговара. И, на крају, на нашу срећу...“ (ММ, 249) У оригиналу: „Сто двадцать одну Маргариту обнаружили мы в Москве, и, верите ли, – тут Коровьев с отчаянием хлопнул себя по ляжке, – ни одна не подходит. И, наконец, счастливая судьба...“ (МиМ, 244)

<sup>1138</sup> Међу разлозима из којих Маргарита треба без страха да преузме понуђену улогу на себе Коровјов посебно истиче овај: „А уза све то и ви сте лично – краљевске крви.“ (ММ, 250). У оригиналу: „Да и притом вы сами – королевской крови.“ (МиМ, 244)

би се, по свему судећи, изненадила да јој је неко рекао како ћу њену заносну прапрапраунуку после много година водити под руку у Москви по балским дворанама. (ММ, 250)<sup>1139</sup>

Булгаковљева хероина назива се краљицом и принцемом у више наврата.<sup>1140</sup> У материјалима за последњу редакцију романа могу се пронаћи пишчеви исписи из енциклопедијског речника Брокхауса и Ефрона о двома француским краљицама из шеснаестог века које су носиле име Маргарите (БЭ, 405). Уз име Маргарите Наварске (1492–1549) Булгаков је дописао: „у другом браку жена Енрикеа од Албре, краља Наваре“ и упутио на краљичин зборник новела *Хептамерон*, састављен по узору на чувено Бокачово дело (Коментарий, 356–357).<sup>1141</sup> Уз име Маргарите де Валуа (1553–1615) писац је додао коментар: „Вартоломејска ноћ, крвава свадба. Гесар (1842). 24. VIII. 1572“ (Коментарий, 357).<sup>1142</sup>

---

<sup>1139</sup> У оригиналу: „–Почему королевской крови? – испуганно шепнула Маргарита, прижимаясь к Коровьеву./ – Ах, королева, – игриво трещал Коровьев, – вопросы крови – самые сложные вопросы в мире! (...) Есть вещи, в которых совершенно недействительны ни сословные перегородки, ни даже границы между государствами. Намекну: одна из французских королев, жившая в шестнадцатом веке, надо полагать, очень изумилась бы, если бы кто-нибудь сказал ей, что ее прелестную прапраправнучку я по прошествии многих лет буду вести под руку в Москве по бальным залам.“ (МиМ, 244–245)

<sup>1140</sup> Маргарити се речима „краљице моја француска“ први пут обраћа слушкиња Наташа у XXI поглављу романа под називом „Лет“ (ММ, 240). У оригиналу: „Королева моя французская“ (МиМ, 235). Наташин удварач преображен у брава назива је одмах потом „принцемом“ (ММ, 240), Наташа „господарицом“ (ММ, 241) и „краљицом“ (ММ, 242), дебелко на реци „светлом краљицом Марго“ (ММ, 243). У оригиналу: „Принцесса“ (МиМ, 235); „повелительница“ (МиМ, 235); „Королева“ (МиМ, 237); „светлая королева Марго“ (МиМ, 238). Жабе у истом поглављу свирају почасни марш за Маргариту, наге вештице јој се клањају „према дворском церемонијалу“ (ММ, 244), а козоноги посетилац прилази њеној руци и пита се „да ли се краљица добро искупала“ (ММ, 244). У оригиналу: „[Нагие ведьмы] стали приседать и кланяться придворными поклонами“ (МиМ, 239); „хорошо ли купалась королева“ (МиМ, 239).

Са описа прожетог фолклорном и демонолошком симболиком у XXII поглављу прелази се на преиспитивање краљичиног порекла у дијалогу са Коровјовом (ММ, 250; МиМ, 244–245), а сам Воланд Маргарити указује почаст речима: „Поздрављам вас, краљице“ (ММ, 252). У оригиналу: „Приветствую вас, королева“ (МиМ, 246).

На Сатанином балу у XXIII поглављу Маргарита у коси носи „краљевск[у] дијамантск[у] дијадем[у]“ (ММ, 258), а краљицом је овај пут назива приповедач (ММ, 258; МиМ, 253). У оригиналу: „королевский алмазный венец“ (МиМ, 253). Коровјов и гости на балу током читавог поглавља ословљавају Маргариту истом титулом (ММ, 258, 261–262, 267, 271; МиМ, 253–254, 256–257, 262, 267).

У XXIV поглављу Маргариту краљицом називају Бехемот и Коровјов (ММ, 272, 274–276; МиМ, 268–271). Коровјов се Булгаковљевој хероини у једном тренутку чак обраћа речима „чаробна краљице“ (ММ, 274), а Воланд говори о њеном „краљевск[ом] достојанств[у]“ (ММ, 278). У оригиналу: „очаровательная королева“ (МиМ, 270); „королевским достоинством“ (МиМ, 274).

<sup>1141</sup> У оригиналу: „во втором браке жена Генриха д’Альбрэ, короля Наваррск. ‘*Heptaméron, ou l’histoire des amants fortunés*’“.

<sup>1142</sup> У оригиналу: „Варфоломеевская ночь, кровавая свадьба. Guessard (1842). 24. VIII. 1572.“

Булгаковљева Маргарита је, судећи по примерима из романа, ипак „прапрапраунука“ супруге Анрија IV, са којом се у стварности прекинула лоза владара из династије Валуа. У XXI поглављу романа један од јунака романа алудира на познато етничко чишћење Хугенота, које се одиграло у ноћи 24. августа 1572. године, непосредно након Маргаритиног брака с протестантским владаром Анријем IV, и на парижанско издање краљичине преписке из 1842. године под Гесаровом (Guessard) уредничком палицом (Коментарий, 354):

– Јој! – тихо је ускликнуо и задрхтао – опростите великодушно, светла краљице Марго! Преварио сам се. А за све је крив коњак, проклет био! – Дебељко се спустио на једно колено, цилиндер је руком одмакао у страну, поклонио се и, мешајући руске речи са француским, почео почео да меље некакве глупости о крвавој свадби свог пријатеља Гесара у Паризу, о коњаку, и о томе како је утучен због жалосне грешке. (ММ, 243)<sup>1143</sup>

Други аргумент у прилог овом становишту тиче се популарног Диминог историјског романа *Краљица Марго* (1844), посвећеног владању Маргарите де Валуа у периоду између Вартоломејске ноћи и смрти Шарла IX 1574. године (Dumas 1997: xvi). Чувени краљичин надимак Булгаков је, по свему судећи, преузео из романтичарског романа Александра Диме Оца (Коментарий, 357; Путеводитель, 230–231)<sup>1144</sup> и доследно користио до самог краја *Мајстора и Маргарите*.<sup>1145</sup>

Суве историјске чињенице о краљичином животу изложене су у краткој лексиконској одредници Брокхауса и Ефрона (Брокгауз-Ефронъ XVIII<sup>A</sup>, 605). Маргарита де Валуа (1553–1615) била је ћерка Анрија II и Катарине Медичи. Њен политички живот отпочео је 1572. године, „крвавом свадбом“ са Анријем IV, и завршио се 1599. године, раскидањем бездетног брака са новоустоличеним француским краљем. Последње године живота Маргарита је провела у Паризу

---

<sup>1143</sup> У оригиналу: „– Ой! – тихо воскликнул он и вздрогнул. – Простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался. А виноват коньяк, будь он проклят! – Толстяк опустился на одно колено, цилиндр отнес в сторону, сделал поклон и залопотал, мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара, и про коньяк, и про то, что он подавлен грустной ошибкой.“ (МиМ, 238)

<sup>1144</sup> Подсетићемо још једном на могуће цитате из овог Диминог романа (Коментарий, 443; Путеводитель, 230–231).

<sup>1145</sup> На овај начин Маргарити се обраћају дебељко у XXI поглављу (ММ, 243; МиМ, 238), Коровјов у XXIII и XXIV поглављу (ММ, 258, 267, 275; МиМ, 253, 262, 271). Именом Марго Маргариту оловљавају приповедач у XXIV поглављу (ММ, 273; МиМ, 269) и, најзад, сам мајстор у XXX поглављу романа (ММ, 358; МиМ, 355).

окожуена ученим људима и писцима. Средином XIX века Гесар је објавио занимљиве Маргаритине мемоаре. С друге стране, Маргарита де Валуа такође је била „ћерка једног краља, сестра трију краљева, и краљева супруга“ (Sluhovsky 2000: 193),<sup>1146</sup> последњи припадник династије Валуа и предмет непрекидне фасцинације историчара и књижевника (Sluhovsky 2000: 193). Краљица је, речима Слуховског, „водила активан сексуални живот“ (Sluhovsky 2000: 195),<sup>1147</sup> можда и сувише активан према критеријумима њених савременика. Шеснаестовековни и седамнаестовековни аутори нису се устезали да краљицу представе као инцестуозну нимфоманку, чедоморку и проститутку, која је „балсамовала срца својих преминулих љубавника, носила их преко дана у свом корсету и излагала током ноћи на зидовима спаваће собе“ (Sluhovsky 2000: 195–196).<sup>1148</sup> Судаћи према овим легендама, Слуховски с правом истиче да је „присвајање мушких привилегија“ (Sluhovsky 2000: 195)<sup>1149</sup> и сексуалних слобода Маргариту де Валуа у историјском смислу коштало више него њене стварне афере.

Према речима ове феминистички оријентисане историчарке, „Маргарита де Валуа последњих 150 година не може се одвојити од хероине Димине књиге, *Марго*“ (Sluhovsky 2000: 196),<sup>1150</sup> премда треба нагласити да Димин фамозни надимак потиче из једне Ронсарове представе из 1563. године (Viennot 1993: 27). У њој је десетогодишња краљица играла јунакињу под именом Марго, које се убрзо одомаћило у Маргаритиној породици. У културолошком смислу надимак Марго краљицу је, међутим, „потцењивао и фамилијаризовао, поставши део Димине сексуализације рано-модерне хероине“ (Sluhovsky 2000: 198).<sup>1151</sup> Тумачи углавном подвлаче две карактеристичне црте Димине краљице, њену романтичарску фаталност и андрогину подвојеност. Слуховски издваја „андрогини квалитет присвајања мушке привилегије“ од стране Димине јунакиње, која „није мушкарац, али ипак, за разлику од буржоаских жена, води сопствени сексуални

---

<sup>1146</sup> У оригиналу: „She was a daughter of a king, a sister of three kings, and a wife of a king.“

<sup>1147</sup> У оригиналу: „Marguerite pursued an active sexual life.“

<sup>1148</sup> У оригиналу: „the queen embalmed the hearts of her deceased lovers, carried them attached to her farthingale during the day, and exhibited them on her bedroom’s walls during the night.“

<sup>1149</sup> У оригиналу: „appropriating masculine privileges“.

<sup>1150</sup> У оригиналу: „Marguerite de Valois of the last 150 years cannot be separated from the heroine of Dumas’s book, *Margot*“.

<sup>1151</sup> У оригиналу: „It cheapened and familiarized the queen, and was part of Dumas’s sexualization of the early modern heroine.“

живот“ (Sluhovsky 2000: 198).<sup>1152</sup> У том смислу, Марго је права „мелодрамска хероина, *femme fatale*“ (Sluhovsky 2000: 197),<sup>1153</sup> која „поступа као мушкарац у својој независности“ (Sluhovsky 2000: 198).<sup>1154</sup> Према Дејвиду Кауарду (David Coward), „[ц]еребрална и страсна, невина и сексуална, жена по својим афектима и мушкарац по својим поступцима, Марго није само упадљиво комплексан лик, него и чистокрвна романтичарска хероина“ (Dumas 1997: xx),<sup>1155</sup> у којој је дошао до изражаја слободарски занос и политички набој Диминих романа (Dumas 1997: xix). Преломљене кроз призму романтичарске поетике, предрасуде савременика Маргарите де Валуа изгубиле су на полемичкој оштрини, али нису напустиле дискурс књижевника и историчара све до деведесетих година двадесетог века (Sluhovsky 2000: 198–200).<sup>1156</sup>

Премда се демонска краљица Марго може довести у везу са Булгаковљевом дијабологијом, могли бисмо се запитати зашто аутор бира фигуру контроверзне шеснаестовековне француске краљице да би истакао племенито порекло своје јунакиње. Маргарита Наварска (1492–1549), сестра француског краља Франсоа I, која је после смрти свог супруга Анрија од Албе 1543. године самостално управљала његовим краљевством, а свој двор претворила у центар културног живота тадашње Француске, била би у ту сврху далеко погоднији избор. Покровитељка протестаната у време најтежих верских ратова била је емпатичан покровитељ песника. На двору Маргарите од Наваре, који је представљао заматак књижевних салона XVIII века, прибежиште је пронашао и један Еразмо Ротердамски (Брокгауз-Ефронъ XVIII<sup>A</sup>, 604). Поред тога, Маргарита се са успехом опробала у најразличитијим књижевним жанровима, пишући песме, поеме, драме, новеле, посланице, дијалоге и водећи опсежну преписку (Ferguson, McKinley 2013a: 17). По образовању Маргарита Наварска није заостајала за припадницима супротног пола у то доба. Маргаритини књижевни извори били су разноврсни, од платонизма до Псеудо-Дионисија Ареопагите и Лутера (Ferguson, McKinley 2013a:

---

<sup>1152</sup> У оригиналу: „Margot is not a man, and yet, unlike bourgeois wives, she leads her own sexual life. (...) Indeed, there is an androgynous quality to Margot’s appropriation of a male privilege.“

<sup>1153</sup> У оригиналу: „melodramatic heroine: a *femme fatale*“.

<sup>1154</sup> У оригиналу: „a beautiful woman who acts like a man in her independence“.

<sup>1155</sup> У оригиналу: „Cerebral and passionate, virginal and sexual, a woman in her affections and a man in her actions, Margot is not only a character of considerable complexity but a full-blown Romantic heroine.“

<sup>1156</sup> Познат пример представља роман Хајнриха Мана *Младост краља Анрија IV (Die Jugend des Königs Henri Quatre)*, објављен 1935. године (Sluhovsky 2000: 199).

26). Беседе јунака *Хептамерона* биле су, према речима аутора опсежне одреднице о краљици из речника Брокхауса и Ефрона, „пуне оштроумља и душевне истанчаности“ (Брокгауз-Ефронъ XVIII<sup>A</sup>, 604).<sup>1157</sup> У *Хептамерону* и другим делима ауторка контемплира о мистичној и готово љубавној унији с Богом после смрти, духовном преображају и природи милосрђа (Ferguson, McKinley 2013a: 19–25; Ferguson, McKinley 2013b: 364–366). У *Хептамерону*, сматрају проучаваоци, Маргарита Наварска „такође пружа много примера жена снажне воље које крше закон ћутања и отворено бране своја права од мушкараца који злоупотребљавају свој ауторитет“ (Ferguson, McKinley 2013b: 351).<sup>1158</sup> Маргарита се у зборнику новела критички односила према „унутрашњим противречностима и немогућностима“ идеала дворске љубави (Ferguson, McKinley 2013b: 356),<sup>1159</sup> премда би било погрешно овом суптилном религиозном мислиоцу „пришити етикету феминизма у модерном смислу те речи“ (Ferguson, McKinley 2013b: 341).<sup>1160</sup>

Бројне књижевне теме Маргарите Наварске – попут духовне конверзије или односа људске и божанске милости – кореспондирају са основним преокупацијама аутора *Мајстора и Маргарите*, али писац у Булгаковљевом роману остаје мушкарац. Маргаритина еманципација доспева до унапред задате границе у оквиру друштвене расподеле родних улога. Делатна снага Булгаковљеве хероине тако може подсетити на андрогине одлике краљице Маргарите де Валуа, али се не може идентификовати са стваралачком биографијом Маргарите Наварске. Булгаковљев роман нарочито је подложен критици из феминистичке перспективе, иако се то не би могло закључити из рецепције овог ремек-дела у стручној јавности. Можда су, међутим, традиционални тумачи *Мајстора и Маргарите* ипак у нечему били у праву. Дебата о родној детерминисаности фигуре писца у роману не би смела занемарити чињеницу да за аутора *Мајстора и Маргарите* постоји нешто важније

---

<sup>1157</sup> У оригиналу: „[Бесѣды] полны остроумія и душевной чуткости“.

<sup>1158</sup> У оригиналу: „Marguerite also presents many examples of strong-willed women who break the law of silence and speak out eloquently to defend themselves against men who abuse their authority.“

<sup>1159</sup> У оригиналу: „Rather, many tales seem to evoke the codes of the courtly love tradition only to expose their inherent contradictions and impossibilities.“

<sup>1160</sup> У оригиналу: „it would be an error to project onto Marguerite and her writings the label of feminist in the modern sense of the term“.



и од саме књижевности – динамика спасења у коме Булгаковљева *хероина* игра главну улогу.

Родна равноправност, како су Хелена Луиза Ендру и Ендру Барат већ приметили, посебно долази до изражаја у начину на који је Булгаков реинтерпретирао традиционалну улогу *даме* или *госпе*. Можемо се, додуше, спорити у којој мери у *Мајстору* и *Маргарити* појам *даме* представља категорију грађанског друштва. Када Воланд, на Бехемотово тобожње незадовољство, користи грубе изразе „у присуству даме“ (ММ, 253)<sup>1161</sup> или када својој дворској луди на Врпчијим брдима не дозвољава звиждук који би ту исту даму уплашио,<sup>1162</sup> „господски“, грађански однос јунака према Маргарити преплиће се са поштовањем према њеном аристократском пореклу. За разлику од тога, језички маркиран синоним *донна* (*госпа*), пореклом са италијанског говорног подручја, означава статус или звање Булгаковљеве јунакиње. Титула *госпе* уско је повезана са Маргаритином високом позицијом у феудалној хијерархији Воландове свите. Воланд је користи када у XXII поглављу Маргарити формално представља чланове своје дружине.<sup>1163</sup> У дијалогу о Фридиној судбини у XXIV поглављу романа њоме се обележава опсег Маргаритиних овлашћења:

– Значи, могу да замолим за једну ствар?

– Да захтевате, захтевате, моја госпо – одговорио је Воланд, осмехујући се са разумевањем – да захтевате једну ствар. (ММ, 278)<sup>1164</sup>

Пошто је ослободила Фриду уместо мајстора, Коровјов са суптилношћу и опрезом поданика Маргарити шапуће у уво: „Дијамантска госпо, овога пута вам саветујем да будете разумнији! Иначе срећа може да исклизне из руку!“ (ММ,

---

<sup>1161</sup> У оригиналу: „в присутвии дамы“ (МиМ, 248).

<sup>1162</sup> Воланд објашњава Бехемоту: „Можеш да уплашиш даму“ (ММ, 368). У оригиналу: „Ты можешь испугать даму“ (МиМ, 365).

<sup>1163</sup> У преводу на српски језик изостављена је Маргаритина титула: „Дакле – обратио се Воланд Маргарити – представљам вам своју свиту.“ (ММ, 254) У оригиналу, међутим, Воланд инсистира на Маргаритином звању: „И так, – обратился к Маргарите Воланд, – рекомендую вам, донна, мою свиту.“ (МиМ, 248)

<sup>1164</sup> У оригиналу: „– Так я, стало быть... могу попросит... об одной вещи?/ – Потребовать, потребовать, моя донна, – отвечал Воланд, понимающе улыбаясь – потребовать одной вещи.“ (МиМ, 274)

280)<sup>1165</sup> Најзад, последња инвокација *госпе* у XXIV поглављу означава Маргаритину наредбодавну моћ и власт над члановима сопствене свите.<sup>1166</sup>

Титула *госпе* преплиће се у роману са Маргаритином титулом шеснаестовековне француске *краљице*, само што се користи са већом географском, неголи историјском прецизношћу. Спектар интерпретативних могућности просторно се сужава, а временски проширује. С једне стране, то значи да се треба ухватити у коштац са културноисторијском и књижевноисторијском неодређеношћу пишчеве алузије. С друге стране, потрага за „тачним“ значењем Маргаритине титуле морала би се одвијати у оквирима конкретне националне културе или историје италијанске књижевности. Пред тумачем, другим речима, искрсавају најмање два питања. Које последице по тумачење лика Маргарите има алузија на *италијанско* културно наслеђе уколико је Булгаковљева јунакиња већ окарактерисана као *француска* краљица, а њеном покровитељу приписана титула *француског* витеза „месира“? Може ли се, на послетку, одлучити припада ли Булгаковљев појам *госпе* историјској епоси ренесансе или средњег века – будући да потиче из уста средњовековних витезова, а упућен је двојници познате шеснаестовековне краљице? Ситуацију тумача додатно отежава чињеница да конкретан књижевноисторијски материјал наизглед оснажује просторну и временску амбивалентност Маргаритине титуле.

У чувеном тексту из 1883. године француски медијевиста Гастон Парис (Gaston Paris) искористио је појам *дворске (куртоазне) љубави (amour courtois)* да би објаснио специфичан однос између витеза Ланселота и краљице Гиневре, жене краља Артура у романси *Ланселот или Витез на таљигама (Lancelot ou le Chevalier de la Charrette)* Кретјена де Троа из дванаестог века (Paris 1883: 518–519).<sup>1167</sup> Из Парисових разматрања развила се класична дефиниција дворске љубави, која је почивала на „готово религиозној оданости љубавника својој дами“ (Newman 1973:

---

<sup>1165</sup> Поређење Маргарите са „дијамантск[ом] госп[ом]“ (ММ, 280) подсећа на мотив „краљевск[е] дијамантск[е] дијадем[е]“ (ММ, 258) у њеној коси. У оригиналу: „Алмазная донна“ (МиМ, 276); „королевский алмазный венец“ (МиМ, 253).

<sup>1166</sup> Маргаритина свита састоји се од слушкиње Наташе и њеног удварача Николаја Ивановича. Воланд пита Маргариту: „Шта ћете наредити, драга моја госпо, да урадим са вашом свитом? Мени лично она није потребна.“ (ММ, 286) У оригиналу: „Куда прикажете, моя дорогая донна, девать вашу свиту? Мне она лично не нужна.“ (МиМ, 282)

<sup>1167</sup> Упоредити превод Кретјенове романсе на српски језик из пера Коље Мићевића: Кретјен де Троа 2011.

vi).<sup>1168</sup> Средњовековни аутори, често и сами витешког порекла, истицали су, унутар конвенција доба, спољашњу лепоту и унутрашње врлине својих госпа (Bumke 1991: 325). Даме су имале репрезентативну улогу на дворским свечаностима и биле укључене у комплексан систем дипломатских и друштвених односа (Bumke 1991: 335). Већ на самим почецима дворске љубави, у провансалској поезији XII века, „трубадурова нада да ће освојити место у госпоином срцу обелодањује жељу за позицијом моћи на двору“ (Potkay, Evitt 1997: 49–50).<sup>1169</sup> Дама се, штавише, „будући да представља дворску еминенцију, обично ословљава мушком титулом ‘midons’ (господару), а трубадур јој се обраћа речником феудализма, обећавајући да ће служити као њен вазал“ (Potkay, Evitt 1997: 49–50).<sup>1170</sup> Мотив службе био је толико дубоко укорењен у идеал дворске љубави да није напуштан ни у случајевима када је дама била нижег социјалног ранга од свог удварача (Bumke 1991: 363–364). Отуда не чуди што је респект према објекту дворске љубави ишао све до поређења госпоиног погледа са лицем Господњим (Potkay, Evitt 1997: 52).

Парисова дефиниција може се, наравно, побијати контра-примерима (Bumke 1991: 361), премда треба имати у виду да је дворска љубав од самог почетка конципирана као „доктрина парадокса, љубав истовремено недозвољена и морално уздижућа, страсна и дисциплинована, понижавајућа и ослобађајућа, људска и трансцендентна“ (Newman 1973: vii).<sup>1171</sup> Средњовековним ауторима није сметало спајање љубавне врлине и прељубе, религије и идолатрије, сакралне симболике и изворно секуларне природе дворске љубави (Bumke 1991: 360–377), па ни глорификовање једне у основи мизогине слике гопе, која у крајњем исходу представља „нарцисоидни алтер его трубадура“ (Potkay, Evitt 1997: 54).<sup>1172</sup> Са ширењем на различите средњовековне жанрове мењале су се готово све Парисове одлике дворске љубави (Wollock 2011: 151–181), осим једне – њеног дворског карактера (Bumke 1991: 361). Дворска љубав је истовремено племенита (Bumke

---

<sup>1168</sup> У оригиналу: „marked [That love] by an almost religious devotion of the lover to his lady“.

<sup>1169</sup> У оригиналу: „the troubadour’s hope that he will win a place in his lady’s heart voices their wish for a place of power in the court“.

<sup>1170</sup> У оригиналу: „Because the lady represents courtly eminence, she is usually addressed with the male title ‘midons’ (my lord), and the troubadour addresses her in the vocabulary of feudalism, promising to serve as her vassal.“

<sup>1171</sup> У оригиналу: „courtly love is a doctrine of paradoxes, a love at once illicit and morally elevating, passionate and disciplined, humiliating and exalting, human and transcendent“.

<sup>1172</sup> У оригиналу: „The courtly lady, a narcissistic alter ego for the troubadour“.

1991: 372) и оплемењује (Newman 1973: vii) или барем учи љубавнике правилном опхођењу на двору (Bumke 1991: 374–376). Идеал дворске љубави налазио се негде на пола пута између витешке етике и дворске етикеције.

У тринаестом веку дворска лирика раширила се на италијанско говорно подручје. Према оцени Теодолинде Баролини (Teodolinda Barolini), „[к]онвенције трубадурске љубавне поезије – засноване на концепту феудалне службе љубавника господарици ‘midons’ (италијански, *madonna*), његовој госпи (...) – успешно су пресађене на двор Фридриха II [краља Сицилије] у Палерму“, и тако „Палермо постаје престоница прве групе италијанских лирских песника који су писали на народном језику, такозване сицилијанске школе“ (Barolini 2006: 23).<sup>1173</sup> Оснивач сицилијанске школе и, по свему судећи, творац првог сонета, песник Ђакомо да Лентини (Giacomo da Lentini) прогласио је сусрет са својом господом вреднијим од уласка у рај (Barolini 2006: 26). У сонету са почетним стихом „У срцу се заветујем да ћу служити Богу“ („Io m’aggio posto in core a Dio servire“) Лентини даје „врло секуларну – и врло дворску – дефиницију раја као места које нуди ‘sollazzo, gioco e riso’ [ужитак, игру и смех]“ (Barolini 2006: 25)<sup>1174</sup> и, пре свега, прилику да своју „госпу види у слави“ – „la mia donna in ghiora stare“.<sup>1175</sup> У наредном сонету, који не резонује без разлога са Маргаритином титулом „дијамантск[е] госп[е]“ (ММ, 280),<sup>1176</sup> Лентини пореди лепоту своје љубљене са лепотом дијаманта и поверава ју на чување самом Христу.<sup>1177</sup> Песников успон од неживих објеката, преко фигуре госпе до хоризонта божанског, према мишљењу Клајнхенца, антиципира другу значајну етапу италијанске средњовековне поезије, такозвани *stil novo* или *нови стил* (Kleinhenz 1986: 43). Песници *новог стила* на трагу Гвида Гвиницелија (Guido Guinizzelli) настојали су да отклоне напетост између световне љубави према госпи и дужности према Богу (Barolini 2006: 32). Гвиницелијева *donna* у канцони „Al cor gentil rempara sempre amore“ слична је анђелима, те песник више не може бити крив

---

<sup>1173</sup> У оригиналу: „The conventions of troubadour love poetry – based on the notion of the lover’s feudal service to ‘midons’ (Italian, *madonna*), his lady (...) – were successfully transplanted to the court of Frederick II in Palermo. Palermo became the capital of the first group of Italian vernacular lyric poets, the so-called Sicilian School“.

<sup>1174</sup> У оригиналу: „very secular – and very courtly – definition of paradise as a place that offers ‘sollazzo, gioco e riso’ [maintained pleasure, play, and laughter]“.

<sup>1175</sup> Наведено према: Barolini 2006: 24.

<sup>1176</sup> У оригиналу: „Алмазна донна“ (МиМ, 276).

<sup>1177</sup> Реч је о сонету који почиње стихом „Ни дијамант, ни смарагд, ни сафир“ („Diamante, né smiraldo, né zafino“). Наведено према: Kleinhenz 1986: 43.

пред Господом за своју љубав.<sup>1178</sup> Нови концепт „теологизоване дворске љубави“ освојио је италијанско песништво тринаестог века и кулминирао у фигури Дантеове Беатриче, „госпе која љубавника не одваја од Бога, већ га Богу води“ (Barolini 2006: 30).<sup>1179</sup>

Дантеова представа Беатриче настала је постепеним усклађивањем идеала дворске љубави са чувеном формулом Томе Аквинског „*gratia non tollit naturam, sed perficit*“, према којој божанска милост не уништава природу, него је усавршава (Singleton 1973: 54). Синглтон описује начин на који *дична госпа песниковог ума*, „*la gloriosa donna de la mia mente*“ с почетка *Новог живота* (Vita Nuova II, 1)<sup>1180</sup> у Дантеовој *Гозби* (*Convivio*) прераста у госпу Филозофију (*Sapientia*) и најзад постаје *врла госпа*, „*donna di virtù*“ (Inf. II, 76)<sup>1181</sup> *Комедије* (Singleton 1973: 50–51). Књижевна еволуција лика Беатриче од „створења дворске љубави“ (Singleton 1973: 52)<sup>1182</sup> до „посредника, божанског средства које песникову вољу усмерава к Богу“ (Singleton 1973: 53)<sup>1183</sup> може се начелно пратити у целинама Дантеове *Комедије*. Беатриче силази у пакао у обличју „блажене (...) и лијепе жене“ стилновиста са „анђелским гласом“ и звезданим очима (Пакао II, 53–56).<sup>1184</sup> У последњем певању *Чистилишта* Беатриче се својим пратиљама обраћа речима којима се Христ обраћао својим ученицима: „*Modicum et non videbitis me;/ et iterum (...)/ Modicum et vos videbitis me!*“ (Чистилиште XXXIII, 10–12; Pg. XXXIII, 10–12).<sup>1185</sup> У XXVIII певању *Раја* Беатриче уноси рај у песникову душу,<sup>1186</sup> да би се на крају пева прстен затворио и силазак Дантеове госпе у пакао упоредио са мисијом Спаситеља (Ferrante 1975: 136–139).<sup>1187</sup> Ферантеова с правом наглашава како у

---

<sup>1178</sup> У имагинарном дијалогу са Богом, Гвиницели одговара: „Имала је [госпа] лик анђела од Твога царства, није била моја кривица уколико сам јој поклонιο љубав.“ У оригиналу: „*Tenne [donna] d’angel sembianza/ che fosse del Tuo regno;/ non me fu fallo, s’in lei posi amanza.*“ Наведено према: Barolini 2006: 31.

<sup>1179</sup> Баролини у оригиналу говори о „theologized courtly love, epitomized by the figure of Dante’s Beatrice, the lady who does not separate the lover from God but leads him to God“.

<sup>1180</sup> У Комболовом преводу: „дична владарица моје душе“ (Нови живот II, 1).

<sup>1181</sup> У Комболовом преводу: „[к]репосна жен[а]“ (Пакао II, 76).

<sup>1182</sup> У оригиналу: „*For Beatrice is a creature of courtly love.*“

<sup>1183</sup> У оригиналу: „*the vehicle, the God-given means, by which the will of the poet is directed to God.*“

<sup>1184</sup> У оригиналу: „*donna (...) beata e bella,/ (...) con angelica voce*“ (Inf. II, 53–57).

<sup>1185</sup> Беатриче цитира место из Јеванђеља по Јовану, које у Вуковом преводу гласи: „Још мало, и нећете ме видјети, и опет мало па ћете ме видјети: јер идем к оцу.“ (Јован 16: 16)

<sup>1186</sup> У преводу Мата Мараса, Беатриче је „она што ми пази/ душу у рају“ (Рај XXVIII, 2–3). У преводу се губи семантичка нијанса из оригинала: „*quella che ’mparadisa la mia mente*“ (Par. XXVIII, 3).

<sup>1187</sup> Данте се обраћа Беатричи стиховима: „О, госпо што ми нади дајеш снаге,/ и која ради мога спаса пати/ те остави у паклу своје траге“ (Рај XXXI, 79–81). И даље: „Ти ме к слободи из сужањства оте“

Дантеовој *Комедији* „жене играју (...) активну улогу у човековом спасењу (...) покрећући човека својом лепотом и Бога својим молитвама“ (Ferrante 1975: 131).<sup>1188</sup> Тридесет година касније запажање Ферантеове искристалисало се у смелу формулу Дантеовог песничког успеха. Беатриче се у *Комедији* из пасивне госпе провансалских трубадура претвара у истинску и делатну „свештеницу андрогиног Бога“ (Ferrante 2003).<sup>1189</sup>

Дантеов велики наследник у XIV веку, Франческо Петрарка, према средњовековном наслеђу већ се односи са иронијом (Lombardi 2010: 23), која је поједине тумаче чак навела на закључак како ренесансни песник суштински одбацује концепт *fin'amors* (Kabnitz 2014: 131). Дантеовска „vera beatrice“ (Petrarca 1974: 930), „блаженица“ (Petrarca 1974: 931) из последње песме *Канџонијера*, не алудира више на појаву деификоване госпе, већ на класичне атрибуте Девике Марије (Sturm-Maddox 1980: 136–137). Петраркина „bella donna“ (Petrarca 1974: 14),<sup>1190</sup> красна госпа Лаура, за разлику од Дантеове Беатриче, није *mediatrix* спасења у коме се рефлектује Божија љубав, лепота и мудрост. Љубав према Лаури била је овоземаљска и стога грешна, али је у великом болу који узрокује садржала сопствену казну и покајање. У рафинираном преплитању средњовековног и ренесансног погледа на свет, Петраркин *болни порок*, који је некада носио назив *vitium roenale*, испуљивао је самога себе и приближавао страдање љубавника Христовој пасији (Kabnitz 2014: 131). Дискурс песникове љубавне жеље, распет између посветовљења и теологије, потврдио је „јединствену позицију Петраркиног живота и дела на прелому између средњовековне и ране модерне епохе“ (Lombardi 2010: 22).<sup>1191</sup>

Италијански облик појма *госпе (donna)* у Булгаковљевом роману преусмерава пажњу читаоца од шеснаестовековног ка средњовековном двору, по чему подсећа на карактеризацију војне опреме Воландове свите. Маргарита у улози сизерена више личи на госпу са француских или италијанских дворова или на

---

(Рај XXXI, 85). У оригиналу: „O donna in cui la mia speranza vige,/ che soffristi per la mia salute/ in inferno lasciar le tue vestige“; „Tu m’hai di servo tratto a libertate“ (Par. XXXI, 79–81, 85).

<sup>1188</sup> У оригиналу: „Women have (...) an active function in the salvation of man. (...) moving man with their beauty and God with their prayers“.

<sup>1189</sup> Наслов студије Ферантеове у оригиналу гласи: „Dante’s Beatrice: Priest of an Androgynous God“.

<sup>1190</sup> У преводу четвртог сонета из *Канџонијера*: „госпа (...) красна“ (Petrarca 1974: 15).

<sup>1191</sup> У оригиналу: „the unique position of Petrarch’s life and work on the cusp between the medieval and the early modern periods“.

Дантеову Беатриче, него на Петраркину Лауру. За тумачење Маргаритине титуле, према нашем мишљењу, није од пресудне важности да ли се етикеција на Сатанином балу може недвосмислено упоредити са опхођењем провансалских трубадура према дворским госпама, нити да ли се Маргаритина спаситељска мисија и путовање по савременој Москви типолошки могу довести у везу са силаском Беатриче у пакао. Екскурс у књижевну и културну историју појма *donna* не претендује на откривање могућих утицаја, па ни на успостављање типолошких сродности са романом *Мајстор и Маргарита*. Вероватно није ни могуће утврдити да ли је Булгаков позајмио појам *donna* из дванаестог, тринаестог или четрнаестог века, да не помињемо дилеме у којој су мери Данте и стилновисти били модерни, а Петрарка остао „последњи средњовековни аутор“ (Lombardi 2010: 22).<sup>1192</sup> Наша дигресија има, на први поглед, далеко скромнији циљ – проширење хоризонта читања Булгаковљевог романа на велику традицију средњовековног идеала племените љубави.

Можда би се, из савремене теоријске и социолошке перспективе, могло посумњати како Булгаковљев роман више губи него што добија поређењем са патријархалним идеалом љубави из средњег века. Књижевне и социјалне конвенције иза француског концепта дворске љубави подвргнуте су шездесетих година оправданој критици. Феминистички оријентисани тумачи приказали су, на материјалу француске средњовековне књижевности, „дворску госпу конструисану културним силама, које је фиксирају и ограничавају као објект, имајући за циљ промовисање љубавних жеља, књижевних тежњи, моралног побољшања, брачне надмоћности, социјалне мобилности или друштвених фантазија мушкараца“ (Burns 2001: 35).<sup>1193</sup> Дворска љубав је за ове тумаче представљала „аферу између мушкараца“ (Burns 2001: 39),<sup>1194</sup> који су се надметали у књижевном занату и борили за власт, на рачун женске суверености и женских права (Burns 2001: 35–42). Крајем двадесетог века медијевисти су, међутим, почели дизати глас против монолитне

---

<sup>1192</sup> Ломбарди подвлачи како је „много пажње посвећено Петрарки као првом хуманисти, такорећи ‘стандардном’, квинтесенцијалном хуманисти; мање Петрарки као последњем средњовековном аутору“ (Lombardi 2010: 22). У оригиналу: „much attention has been focused on Petrarch as the first humanist, indeed the ‘standard’, quintessential humanist; less so to Petrarch as the last medieval author“.

<sup>1193</sup> У оригиналу: „the courtly lady as constructed by cultural forces that fix and limit her as an object used to promote the amorous desires, literary aspirations, moral improvement, marital superiority, social mobility, or psychic fantasy of men“.

<sup>1194</sup> У оригиналу: „Courtly love as an affair between men“.

слике средњовековних родних улога. Проширивши корпус текстова из шездесетих година, савремени тумачи открили су бројне „средњовековне књижевне хероине које су прекршиле правила, али су остале у игри“ дворске љубави (Burns 2001: 50).<sup>1195</sup> Јунакиње алтернативног корпуса дворске љубави преузимале су улогу вештих говорника, мистика, песника, па чак и витезова (Burns 2001: 48). Замена родних улога одразила се на питања жанра, те ни „радња ових алтернативних средњовековних љубавних заплета више не почива првенствено на херојским подухватима витеза који спасава госпу у невољи, на трубадурима љубавницима који умољавају неосвојиву госпу, или на хришћанском господару који снагом љубави преобраћа сараценску принцезу у другу веру“ (Burns 2001: 49).<sup>1196</sup> Испоставља се да западна љубавна култура још увек може да учи из сопствене средњовековне прошлости, уместо што у популарним саветима како „уловити правог мушкарца“ рециклира приручнике дворске љубави из дванаестог века (Burns 2001: 23).

Феминистичке студије француске средњовековне традиције могу се довести у везу са радом Теодолинде Баролини на „родној историји ране италијанске књижевности“ (Barolini 2006: 361).<sup>1197</sup> Речима Баролинијеве, „дијалектика између дворске и анти-дворске идеологије представља историјску константу ране италијанске традиције“ (Barolini 2006: 361).<sup>1198</sup> Италијанска љубавна лирика развијеног и позног средњег века наметала је фигури жене строжа ограничења него дидактичка и моралистичка поезија тога доба. За разлику од „дворске госпе, која представља, отелотворује, служи као циљ и референтна тачка, али у дворској лирици не дела и не говори“ (Barolini 2006: 362),<sup>1199</sup> жене у италијанској моралистичкој поезији „говоре виспрено и с ауторитетом“ (Barolini 2006: 367).<sup>1200</sup> Несклад у приказивању жене унутар љубавног и дидактичког дискурса превазиђен је тек у хибридној фигури Дантеове Беатриче, „дворске госпе која говори – и то

---

<sup>1195</sup> У оригиналу: „medieval literary heroines who broke the rules but still stayed in the game“.

<sup>1196</sup> У оригиналу: „Agency in these alternative medieval love plots no longer resides principally in the heroic actions of a knight rescuing a damsel in distress“.

<sup>1197</sup> У оригиналу: „a gendered history of early Italian literature“.

<sup>1198</sup> У оригиналу: „The dialectic between courtly and anti-courtly ideologies is a historical constant in the early Italian tradition“.

<sup>1199</sup> У оригиналу: „the courtly lady, who represents, embodies, serves as goal and point of reference, but does not, in the courtly lyric, do, act, or speak“.

<sup>1200</sup> У оригиналу: „speak with authority and vigor“.



говори као мушкарац“ (Barolini 2006: 367).<sup>1201</sup> „[Ф]ундаментално ограничење – из феминистичке перспективе – инхерентно фигури Беатриче“, чињеницу да Дантеова хероина „постоји за Дантеа, чијим потребама служи током *Комедије*“ (Barolini 2006: 367–368),<sup>1202</sup> Баролинијева доводи у везу са наслеђем дворске љубави (Barolini 2006: 368). Резерва према концепту дворске љубави посебно долази до изражаја у феминистичкој критици Петраркиног песништва, које се, речима Баролинијеве, враћа на „дворску парадигму коју је Данте одбацио“ (Barolini 2006: 377).<sup>1203</sup> Без обзира на то да ли у Дантеовој *Комедији* препознамо оповргавање или усавршавање дворске парадигме, постаје јасно да се идеал дворске љубави не може у савремено окружење, па ни у родно освешћено тумачење Булгаковљевог романа, укључити у свом класичном облику.

Маргаритин лик не може се без остатка изједначити са идеалом дворске господе, а љубавна веза између мајстора и Маргарите, премда подсећа на мит о Тристану и Изолди,<sup>1204</sup> не поштује правила куртоазног опхођења између мушкарца и жене. Мајсторова спаситељка не окреће, попут Беатриче на рајском престолу, главу од плотске љубави ка извору вечног живота (Рај XXXIII, 93; Раг. XXXIII, 93),<sup>1205</sup> него се буса у груди попут ратнице и пристаје на пакт са ђаволом да би избавила свог љубавника.<sup>1206</sup> Булгаков, штавише, не преза да Маргаритину „мушку“ одлучност и вољу подвуче новим и упечатљивим културолошким поређењем, које на неочекиван начин проширује културноисторијски хоризонт романа *Мајстор и Маргарита*. Непосредно уочи последњег лета над Москвом, непуну страницу текста пре но што ћемо припаднике Воландове свите видети у

<sup>1201</sup> У оригиналу: „a courtly lady who speaks – who indeed speaks like a man“.

<sup>1202</sup> У оригиналу: „the fundamental limitation – from a feminist perspective – that is inherent to the figure of Beatrice: she exists for Dante, whose needs she serves throughout the *Commedia*“.

<sup>1203</sup> У оригиналу: „Petrarch forged his identity against Dante’s by going back to the courtly paradigm that Dante abandoned“.

<sup>1204</sup> У причи о мајстору и Маргарити преплићу се мотиви прељубе и вечне, предестиниране, љубави. У болници, „Иван је сазнао да су његов гост [мајстор] и тајна супруга [Маргарита] још првих дана своје везе закључили како их је сама судбина саставила на углу Тверске и оне споредне улице, и да су занавек створени једно за друго.“ (ММ, 139) У оригиналу: „Иван узнал, что гость его и тайная жена уже в первые дни своей связи пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек.“ (МиМ, 139)

<sup>1205</sup> Упоредити Синглтонову анализу овог места: Singleton 1973: 52.

<sup>1206</sup> Маргарита у XIX поглављу романа енергично одговара на Аззелов „нечист“ предлог да премаже своје голо тело магичном машћу и препусти се неизвесној судбини да би видела мајстора: „Да, срамота! Пропадам због љубави! – и, ударивши се у груди, Маргарита је погледала сунце.“ (ММ, 226) У оригиналу: „Да, стыдно! Я погибаю из-за любви! – и, стукнув себя в грудь, Маргарита глянула на солнце.“ (МиМ, 221–222)

њиховом истинском, витешком облику, Маргарита се доводи у везу са чувеним женским ратницама амазонкама. У дијалогу између Бехемота и Воланда из XXXI поглавља можда се нуди барем део одговора на питање изостављеног Маргаритиног описа са завршетка романа:

– Дозволите ми, метр – проговорио је он [Бехемот] – да зазвиждим пред трку у знак опроштаја.

– Можеш да уплашиш даму – одговорио је Воланд – и, сем тога, не заборави да је готово са твојим данашњим изгредима.

– Ах, не, не, месире – одговорила је Маргарита, која је седела у седлу као амазонка, налаktivши се и спутивши до земље свој дуги skut – допустите му нека зазвижди. Ухватила ме је некаква туга пред далек пут. Зар не, месире, она је потпуно природна чак и онда кад човек зна да га на крају тог пута чека срећа? (ММ, 368 – курзив и коментари су наши)<sup>1207</sup>

Амазонке су, као што је познато, у грчкој митологији описане као „жестоке ратнице из егзотичних источних земаља, једнако храбре и једнако умешне у борби као и најмоћнији грчки хероји“ (Mayor 2014: 10).<sup>1208</sup> Историјски прототип Амазонки из мита вероватно су представљала номадска коњичка племена из малоазијских степа, која су Грци прозвали Скитима (Mayor 2014: 11). Археолошка истраживања потврдила су приче старих Грка о скитским женама које су јахале коње, бориле се у рату и у сваком погледу биле равноправне са својим мужевима (Mayor 2014: 20). На прву забележену употребу назива „Амазонке“ за „етничку групу која се издвајала високим степеном једнакости између мушкараца и жена“ (Mayor 2014: 21)<sup>1209</sup> наилазимо у Хомеровој *Илијади*. Хомер говори о *Amazones antianeirai*, при чему се епитет *antianeirai* дуго погрешно преводио синтагмом „против мушкараца“ (Mayor 2014: 22). Хомеров назив *Amazones antianeirai* заправо упућује на „Амазонке, једнаке с мушкарцима“, како у

---

<sup>1207</sup> У оригиналу: „Разрешите мне, мэтр, – заговорил он, – свистнуть перед скачкой на прощание./ – Ты можеш испугать даму, – ответил Воланд, – и, кроме того, не забудь, что все твои сегодняшние безобразия уже закончились./ – Ах, нет, нет, мессир, – отозвалась Маргарита, сидящая в седле, как амазонка, подбоченившись и свесив до земли острый шлейф, – разрешите ему, пусть он свистнет. Меня охватила грусть перед дальней дорогой. Не правда ли, мессир, она вполне естественна, даже тогда, когда человек знает, что в конце этой дороги его ждет счастье?“ (МиМ, 365)

<sup>1208</sup> У оригиналу: „In Greek myth, Amazons were fierce warrior women of exotic Eastern lands, as courageous and skilled in battle as the mightiest Greek heroes.“

<sup>1209</sup> У оригиналу: „an ethnic group distinguished by a high level of equality between men and women“.

старогрчком језику префикс *–анти* није означавао супротност, већ равноправност (Mauro 2014: 23). Не изненађује ако су се у мушкој имагинацији ова два значења могла преплитати. Историја мизогиног односа према Амазонкама почиње још у античком добу, премда су антички Грци високо ценили њихово јунаштво (Mauro 2014: 28). Херодот је тврдио да Амазонке нису могле ступити у брак уколико пре тога нису убиле барем једног мушкарца (Mauro 2014: 25), припаднице племена оптуживали су да сакате мушке бебе и мрзе мушкарце (Mauro 2014: 21). На основу наивне етимологије имена *a + mazos* или *mastos* (у дословном преводу *без дојке*) створена је и предрасуда да су Амазонке одсецале једну дојку како би се лакше могле служити луком и стрелом (Mauro 2014: 21; Rawson 2008: 27). Сексуалне навике Амазонки и скитских жена које су се „понашале више као слободни грчки мушкарци“ него као грчке жене (Mauro 2014: 129),<sup>1210</sup> наводне праксе полиаморије и полиандрије – женске полигамије (Mauro 2014: 130), изазивале су у патријархалном грчком друштву мешавину страха и фасцинације. Одевене у кратку скитску тунику која је откривала једну дојку, Амазонке су, после Херакла, биле најчешћи мотив на грчким вазама, а пронађене су и глинене лутке са ликом ових ратница, којима су се вероватно играла грчка деца (Mauro 2014: 32–33).

О популарности племена атрактивних и сурових ратница из грчког мита можда најбоље сведочи прича о именовану чувене реке и области у Јужној Америци. Завичај Амазонки често се везује за реку Амазон, која наглашава егзотику сваке културолошке референце на грчке јунакиње. Постоје, међутим, живописни историјски разлози за неспоразум о истинском месту порекла грчких или скитских ратница у свести савременог човека. Име Амазонки налази се у блиској вези са открићем Америке и потрагом за Елдорадом у XV и XVI веку. Шестог јануара 1493. године Колумбо је од локалног америчког становништва сазнао за наводно постојање острва насељеног само женама, а 13. и 16. јануара исте године Колумбо у дневницима бележи како су острвљанке поседовале злато и укрштале се са канибалима са Кариба (Rawson 2008: 31). У писму од 15. фебруара 1493. године Колумбо тврди како је пронашао острво жена, премда тек Колумбов син успоставља паралелу између карипских домороткиња и Амазонки (Rawson

---

<sup>1210</sup> У оригиналу: „the Amazons of myth and historical legend had little in common with Greek women – the Amazons and Scythian women behaved more like free Greek men“.

2008: 32). На самом почетку шеснаестог века Веспући пореди „дивовске“ људождерке са острва Курасао (Curaçao) са амазонском краљицом Пентесилејом (Rawson 2008: 33). У потрагу се постепено укључује и локално становништво. Сам гувернер Кубе 1518. године шаље Кортеса у експедицију по централној Америци са намером да пронађе станиште фамозних Амазонки (Rawson 2008: 34). Кортес 1524. године пише Карлу V о острву пуном драгуља, злата и жена које одбацују мушки пород (Rawson 2008: 34–35). У међувремену, у Шпанији се шири мит о америчким Амазонкама, које се у петој књизи „бестселера“ *Амадис од Галије* смештају у Калифорнију (Rawson 2008: 35). Средином века, Писаров брат Гонсало (Gonzalo) отискује се на пут ка земљи Елдорадо. Један од Гонсалових капетана, Франсиско де Орељана (Francisco de Orellana), децембра 1541. године излази на дивовску реку Марањон (Marañón). Орељана се упушта у окршај са ратницама које су, према хроничару експедиције Карвахалу (Carvajal), поседовале снагу десеторице мушкараца и владале читавом регијом (Rawson 2008: 35). Орељанове и Карвахалове Амазонке заробљавале су, по узору на античке хероине, мушкарце зарад сопственог сексуалног задовољства, али су, у складу са савременом митологијом, злата такође имале у изобиљу (Rawson 2008: 35). Недуго по повратку Орељана у Шпанију, а по устаљеној навици да се Нови Свет именује по грчким митовима, Марањон ће понети име „реке Амазонки“, тојест данашњег Амазона (Rawson 2008: 36).

У Маргаритином лику могу се препознати рефлекси најразличитијих традиција у тумачењу Амазонки, од њене појаве у седлу из XXXI поглавља, која подсећа на номадско порекло и борбеност грчких јунакиња, до родне еманципованости, делатности, еротичности, па чак и извесне онеобичености или егзотичности Булгаковљеве хероине. Пошто савлада иницијално изненађење читаоца, екстензија романа ка културној историји Амазонки наглашава исте оне Маргаритине квалитете на којима су инсистирала поређења са краљицом Марго и Дантеовом господом Беатриче. Покушај да се одреди тачно порекло Булгаковљеве алузије заплиће се, штавише, у сличне противречности. У опису Маргарите „која је седела у седлу као амазонка, налаktivши се и спустивши до земље свој дуги

скут“ (ММ, 368),<sup>1211</sup> пажњу не привлачи само мушко држање Булгаковљеве хероине, него и дужина њене хаљине, сасвим неуобичајена за одевање Амазонки на малоазијском, грчком или америчком тлу. Природа Маргаритиног описа се усложњава када у игру укључимо непосредни, а камоли шири контекст Булгаковљеве алузије. Поређење са Амазонком Булгаков окружује референцама на средњовековну титулу месица и Воландов витешки плашт, док чланови ђаволове свите Булгаковљеву Амазонку у исто време ословљавају титулом *даме*, на граници између средњовековне госпе и грађанске госпођице. Различите могућности Маргаритине карактеризације – од античке амазонке, преко средњовековне госпе и ренесансне краљице до грађанске даме – могу се повезати по типолошкој сличности, али се, барем на први поглед, тешко могу уобличити у јединствен и стваран лик. У Маргарити је, у извесном смислу те речи, сажета културна генеалогичка савремене жене, што *идентификовање* „правог обличја“ Булгаковљеве јунакиње у последњем поглављу романа чини готово немогућим задатком. Изостанак Маргаритиног описа уочи епилога *Мајстора и Маргарите* може се надокнадити само у облику *екстензије* Булгаковљевог романа у културни контекст.

Маргаритино поређење са Амазонкама у извесној мери искорачује изван уобичајених културноисторијских представа о античким ратницама. Пошто се из степа Мале Азије преселило на европски континент, а пре него што је освојило земље Новог Света, митско племе Амазонки имало је дугачку и плодну средњовековну историју. Речима Софије Касање-Бруке, „Амазонке су без премца најпознатије ратнице средњег века“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 139).<sup>1212</sup> Заједно са библијским јунакињама попут Јудите и хероинама витешких романа, Амазонке су биле најизразитије представнице типа *egregia bellatrix*, такозваних *лепих ратница* развијеног и позног средњег века (Cassagnes-Brouquet 2013: 136). У средњовековним енциклопедијама Амазонке су се налазиле међу народима света и живе у земљи са симболичним називом *Féminie* или *Amazonie* (Cassagnes-Brouquet 2013: 140–141). За разлику од предрасуда енциклопедиста и путописаца о окружности Амазонки према мушкарцима, писци витешких романа прилагодили су озлоглашене обичаје грчких јунакиња захтевима жанра (Cassagnes-Brouquet

---

<sup>1211</sup> У оригиналу: „Маргарита, сидящая в седле, как амазонка, подбоченившись и свесив до земли острый шлейф“ (ММ, 365).

<sup>1212</sup> У оригиналу: „Les guerrières plus les plus célébrées au Moyen Âge sont sans conteste les Amazones.“

2013: 143). Амазонијом Бенуе де Сен-Мора (Benoit de Sainte-Maure), писца *Романа о Троју* (*Le Roman de Troie*, око 1155. године), шетају хероине племенитог изгледа обучене у хаљине од златних нити (Cassagnes-Brouquet 2013: 144), а само њихово име у рими „Amazoneises/ corteises“ кореспондира са врлинама средњовековне аристократије (James-Raoul 2005: 216).<sup>1213</sup> Бенуа де Сен-Мор подједнако хвали дворске манире и жестину Амазонки у боју (James-Raoul 2005: 216). Током опсаде Троје, краљица Пентесилеја предводи одред од хиљаду добро наоружаних Амазонки на арапским коњима. Пентесилеја јаше у оклопу бељем од снега, огрнута плаштом од свиле боје љиљана, док са белим штитом опточеним драгим камењем и челичним мачем у рукама нагони Грке у повлачење (Cassagnes-Brouquet 2013: 145–146). Амазонке из *Романа о Александру* (*Le Roman d'Alexandre*, око 1180. године) „награду витештва“ такође „воле више/ него ишта у овом смртном животу“,<sup>1214</sup> не престајући да буду дворске даме, лепе спољашњости и куртоазних манира (Cassagnes-Brouquet 2013: 147–148). У средњовековним романсама на античке теме заправо се постепено обликовао нови тип жене, који је за немогућим спојем срчаности и чистоте, *virago* и *virgo*, трагао у фигури *витешкиње* (James-Raoul 2005: 217–218).

Иако се, речима Софије Касање-Бруке, појам витештва до дан-данас „готово увек деклинира у мушком роду“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 9),<sup>1215</sup> развијени и позни средњи век познавали су и неговали традицију женског витештва. У старофранцуским и латинским средњовековним изворима тако наилазимо на речи *chevaleresse* или *chevalière*, које нису означавале само супругу витеза, „него и витешкињу која се бори на коњу [*cheval*] или даму која припада витешком реду“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 9).<sup>1216</sup> Витешкиње су оставиле снажан траг у историјској стварности и имагинацији развијеног и позног средњег века. Жене су суделовале у крсташким ратовима, бориле се у војним витешким редовима, заслужиле сопствени витешки код и уписале се у средњовековну књижевну

---

<sup>1213</sup> Упоредити стихове 23681–23682 у оригиналу. Цитат према: James-Raoul 2005: 216.

<sup>1214</sup> У оригиналу: „Car mieus aiment le pris de la chevalerie/ Que nule riens qui soit en ceste mortel vie.“ (ст. 7609–7610) Цитат према: James-Raoul 2005: 213.

<sup>1215</sup> У оригиналу: „la chevalerie, presque toujours déclinée au masculin“.

<sup>1216</sup> У оригиналу: „Chevaleresse ou chevalière, les mots existent au Moyen Âge, en latin comme dans les langues d'oïl et d'oc, non seulement pour désigner la femme d'un chevalier, mais aussi la cavalière, celle qui combat à cheval, ou encore la damme qui appartient à un ordre de chevalerie.“

традицију као учеснице женских витешких турнира и *лепе ратнице* из артуријанских романи.

Имењакиња Булгаковљеве хероине, Маргарита од Беверлија (Marguerite de Beverley) учествовала је осамдесетих година XII века на ходочашћу у Јерусалим, непосредно пре Саладинове опсаде града (Cassagnes-Brouquet 2013: 40). Према сопственом сведочењу, Маргарита је, у пластрону, са шлемом и оружјем, бок уз бок са мушкарцима, бранила зидине Јерусалима од Саладинове најезде (Cassagnes-Brouquet 2013: 40). Маргаритин брат, Томас од Фроидмона (Thomas de Froidmont) приказао је у делу *Hodoeporicon et Pericula Margarite Iherosolimitane* своју сестру као истинског крсташа (Cassagnes-Brouquet 2013: 41). Највише података о активном учешћу жена у крсташким ратовима пружају муслимански хроничари у покушају да дискредитују изопачене обичаје хришћанских супарника (Cassagnes-Brouquet 2013: 42). Хроничар Имад ал-Дин (Imad al-Din) из XII века тврди како је жена племенитог порекла предводила војску од петсто витезова против муслиманских снага 1189. године у Сирији (Cassagnes-Brouquet 2013: 45). Имад ал-Дин говори о витешкињама у француској војсци, које се, у верижном оклопу и са штитом, нису разликовале од мушкараца (Cassagnes-Brouquet 2013: 45–46).

Улога жена у крсташким ратовима може се довести у везу са њиховим чланством у религиозним војним редовима Темплара, Тевтонаца и Хоспиталаца током XII и XIII века (Cassagnes-Brouquet 2013: 52). Жене се у витешке редове нису уклањивале зарад борбе, колико да би се подвизавале или помагале као часне или медицинске сестре (Cassagnes-Brouquet 2013: 53–54, 58–59). Током опсаде пољског града Елблинга 1245. године, додуше, припаднице тевтонског витешког реда наводно су одбациле женске хаљине и узеле мачеве у руке. Позна *Пруска хроника* (*Chronique de Prusse*) Пјера од Дуисбурга (Pierre de Duisbourg), написана 1326. године, вероватно се у већој мери ослањала на литерарне конвенције, него на историјске документе (Cassagnes-Brouquet 2013: 68). Опис тевтонки које су заборавиле на „слабост свога пола“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 68–69)<sup>1217</sup> уклапао се у друштвене и књижевне конвенције доба и пре свега настојао да прикаже супериорност хришћана над неверницима, чак и у случају неравноправне борбе између мушкараца и жена.

---

<sup>1217</sup> У оригиналу: „la faiblesse de son sexe“.

Књижевност XII и XIII века унела је нове промене по питању женског овладавања мушким војним вештинама. Трубадур Хуон III од Уазија (Huon III d'Oisy) компоновао је 1189. године први *Турнир дама* (*Tournoiement des dames*) и тиме засновао књижевни жанр који ће обележити наредна два века (Cassagnes-Brouquet 2013: 79–81). Првобитна намера Хуоновог спева, који се протеже на неких двеста стихова и тематизује надметање између тридесет дама племенитог порекла, била је сатиричка. Имагинарни турнир представљао је експлицитну критику друштва у коме жене морају понети оружје уместо мушкараца (Cassagnes-Brouquet 2013: 81). Први турнир дама, занимљивим стицајем околности, почиње окршајем Јоланде од Кајија (Yolande de Cailly) са стварном песниковом супругом Маргаритом (Cassagnes-Brouquet 2013: 87–88). Име Маргарите фигурира и у *Турниру дама* (*Le Tournoiement des dames*) Ричарда од Семија (Richard de Sémilly), састављеном око 1200. године, у коме долази до сукоба копљима између „витешкиње Француске“ Маргарите од Провансе (Marguerite de Provence) и краљице Наваре Изабеле (Cassagnes-Brouquet 2013: 90). Врлина и раскош сучељених госпи, коју Пјер Генсен у делу *Le Tournoiement as dames de Paris* (1270) пореди са Роландовим подвизима, не заостају нужно за мушким турнирима (Cassagnes-Brouquet 2013: 91–93). Госпама су приписани витешки атрибути попут најбољег коња на свету, белог или позлаћеног оклопа који одјекује под ударцима, штитова украшених грбовима, елегантних копаља и мачева (Cassagnes-Brouquet 2013: 98–99). У спеву *Carros* (око 1201. године) Рембоа од Вакеираса (Raimbaud de Vaqueiras), који се са одређеним оградама може укључити у традицију турнира дама, витешкиње опседају Троју у пуној бојној опреми, служећи се чак и катапултима (Cassagnes-Brouquet 2013: 85–87). Окршаји дама су, другим речима, били бучни, жестоки и мужевни (Cassagnes-Brouquet 2013: 100).

Витешки редови XIV и XV века изгубили су првобитну војну функцију и посветили се етичким питањима, дворској етикецији и лепој књижевности (Cassagnes-Brouquet 2013: 112). Међу витешким редовима који су на измаку средњовековне епохе примали женске чланове свакако се истиче такозвани *ред подвезице* („ordre de la Jarretière“), основан 1349. године на иницијативу Едварда III (Cassagnes-Brouquet 2013: 118). Према легендама из XV и XVI века, краљ Едвард III подигао је током једног пријема подвезицу тајанствене даме с пода и злурадим



званицама узвикнуо мото реда: „Honny soit qui mal у pense“ (Нека је стид оног ко има задње мисли). Иако стварни емблем Едвардових витезова више личи на „чвор, симбол узајамне лојалности чланова реда“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 119),<sup>1218</sup> него на елемент женске ношње, дворске госпо биле су незаменљиви чланови реда подвезице. Међу истакнутим чланицама реда нашло се и више Маргарита, од Маргарите Анжујске до супруге и ћерке Хенрија VII Тудора (Cassagnes-Brouquet 2013: 123–124). Утицај Едварда III отворио је, по свему судећи, врата витешких редова женама широм Европе. Припаднице реда Хермине („l’ordre de l’Hermine“), основаног по узору на ред подвезице, називале су себе витешкињама („chevaleresses de l’Hermine“) и састајале се сваке године на дан Светог Михаила, покровитеља витештва, руковођене девизом „à la vie“, „за живот“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 125). Витешки ред Луја IV од Бајерна (Louis IV de Bavière) из XIV века састојао се од двадесет монаха и тринаест витезова лаичког порекла са супругама, који су, под окриљем метра („maître“) и метресе („maîtresse“), слушали лекције и стицали практичне вештине из доброг владања (Cassagnes-Brouquet 2013: 130). Припаднице једног шпанског витешког реда из XV века посвећеног Богородици („Orden de Jarra de la Salutacion ou de la Stola“ заклињале су се на верност свом учитељу (maître) у име љубави, „por so amor“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 128).

Време друштвене декаденце витештва погодовало је развоју идеала женског витештва у књижевности и уметности током последњих двеста година средњег века. Криза витештва, које се из војног реда претворило у дворску и књижевну праксу, у извесном смислу те речи феминизирала је централни појам феудалног друштва (Cassagnes-Brouquet 2013: 166). Отуда не чуди што је традиција *лених ратница*, потекла из античке и јудејске прошлости, оставила трага на средњовековним романсама смештеним у доба краља Артура. Радња *Романсе о Силенси* (*Le Roman de Silence*) с краја XIII века, која спада међу најпознатије производе артуријанског циклуса витешких романа, у целости се заснива на догађајима у животу једне витешкиње. Силенса је, речима Касање-Бруке, „без сумње једна од најфасцинантнијих хероина из књижевности средњег века“ (Cassagnes-Brouquet 2013: 149).<sup>1219</sup> Прича о девојци која је одгајана као дечак

---

<sup>1218</sup> У оригиналу: „un nœud, symbole de la loyauté qui lie entre eux les membres de l’ordre“.

<sup>1219</sup> У оригиналу: „Silence est incontestablement l’une des héroïnes les plus fascinantes de la littérature médiévale.“

тако постепено прераста у наратив о ратници, која у префињеном верижном оклопу, са копљем од истог материјала и добрим мачем, мамузама од злата и шлемом опточеним драгим камењем, попут Амазонке на коњу ускаче у борбу (Cassagnes-Brouquet 2013: 151). За разлику од госпи које су се покоравале конвенцијама дворске љубави, Силенса надмашује витезове у боју својом врлином и храброшћу (Cassagnes-Brouquet 2013: 153).

Уметничка представа витешкиња достиже врхунац у канону такозваних *девет хероина* или *девет витешкиња* („Les Neuf Preuses“), разасутих по књижевним делима, таписеријама, каминима, фасадама, муралима и витражима, у црквама и дворовима из XIV и XV века. Канон девет витешкиња створен је по угледу на скуп *деветорице витезова* или *хероја* („Les Neuf Preux“), међу којима су се нашли Александар Велики, Цезар, Хектор, Јешуа, Давид, краљ Артур, Шарлемањ и други јунаци из паганске, јеврејске и хришћанске традиције (Cassagnes-Brouquet 2013: 156–157). О популарности *деветорице витезова* у позном средњем веку на сликовит начин сведоче ликови четири краља из игри картама, који су у другој половини XV века обликовани према Шарлемању, Александру, Давиду и Цезару. Хектор је постао жандар каро (Cassagnes-Brouquet 2013: 159). Представе *девет витешкиња* биле су нешто мање популарне од мушкараца – барем ако је судити по чињеници што се на картама наша само једна од њих, краљица каро по имену Аргија (Argia) – и у потпуности преузете из паганске традиције (Cassagnes-Brouquet 2013: 163). Семирамида, краљица Вавилона, неколико краљица Амазонки укључујући Пентесилеју, и друге чланице девет хероина, први пут су се заједно јавиле у *Књизи радости* (*Livre de Léesce*) Жана Лефевра (Jehan le Fèvre) из друге половине XIV века (Cassagnes-Brouquet 2013: 159). После Лефеврове алегорије радости која стаје у одбрану женске врлине и чувене *Књиге о граду дама* (*Le Livre de la Cité des Dames*) Кристине де Пизан с почетка XV века канон девет витешкиња постаје познат најширој публици (Cassagnes-Brouquet 2013: 162). Оспоравани француски краљ Хенри VI ушао је 1431. године у Париз, праћен свечаном поворком која се састојала од деветоро витезова и витешкиња (Cassagnes-Brouquet 2013: 162), а на таписеријама с почетка XVI века још увек затичемо Пентесилеју у оклопу и са шлемом на глави (Cassagnes-Brouquet 2013: 165).

Булгаков, по свему судећи, није могао бити свестан свих аспеката ове богате, али у време настанка романа *Мајстор и Маргарита* још увек маргинализоване и егзотичне традиције, премда је, парадоксално, морао бити упознат са једном од њених најистакнутијих представница. Сличности ове контроверзне историјске фигуре с Маргаритиним ликом толико су убедљиве да је право чудо што нису раније привукле пажњу истраживача. Јованка Орлеанка (Jeanne d'Arc), чувена ослободитељка Орлеана од енглеске опсаде током Стогодишњег рата и следбеница краља Шарла VII Победника, још је за свога живота проглашена *десетом витешкињом* (Cassagnes-Brouquet 2013: 192), а канонизирана је као светица 1920. године (Cassagnes-Brouquet 2013: 187). Подвизи чувене Девице („la Pucelle“) из петнаестог века у своје време нису били тумачени на исти начин. Јованка Орлеанка чула је гласове анђела и светаца који су, према њеном мишљењу, ходали међу људима сваког дана (Warner 2000: 126). Аудитивне и визуелне сензације које су наводно руководиле њеним поступцима, инквизиција је на чувеном суђењу 1431. године прогласила дијаболичким и јеретичким. Деветнаестогодишња хероина оптужена је за сарадњу с ђаволом, а на погрдној капи коју је носила пред погубљење насликани су Белиал, Сатана и Бехемот уместо Јованкиних заштитника, арханђела Михаила, свете Катарине Александријске и свете Маргарите Антиохијске (Warner 2000: 117).

Из данашње перспективе може изгледати необично да су истражитељи једнаку пажњу посветили оптужбама за јерес и начину на који се Јованка Орлеанка још увек облачила у тамници. Навика да носи мушку одећу, оклоп и кратку косу попут мушкараца коштала је ову петнаестовековну хероину барем колико и фатални одговор, „responsio mortifera“, истражитељима о исувише свакодневной и присној комуникацији с анђелима (Warner 2000: 141–143). Мода је у средњем веку, као и данас, била уско повезана са социјалним статусом и друштвеним поретком, који је био на удару Јованкиног трансвестизма (Warner 2000: 170–171). Одевајући се као мушкарац, Јованка је на индиректан начин присвајала привилегије и идеал врлине који нису били доступни женама (Warner 2000: 147–149), приближавајући се на тај начин такозваном *vita angelica* (Warner 2000: 146). Премда је анђеоски идеал хришћанске врлине био андрогин, етичка супериорност се током читавог средњег века приписивала мушком роду. Бити андрогин, превазићи

„ограничења“ сопственог пола, за жену је заправо значило постати мушкарац (Warner 2000: 147–148), али се Јованка никада није одрекла родног идентитета жене (Warner 2000: 146). Јованка Орлеанка изборила се за право да буде идеална андрогина жена, а не андрогини мушкарац (Warner 2000: 151).

Историјске трансформације имена *Jeanne d'Arc* одражавају Јованкину родну амбивалентност. У Француској су Јованку називали *Jhenne*, *Jhannette* или *la Pucelle* (Warner 2000: 198). Име *Jeanne d'Arc* представља накнадну интерполацију у једном од транскрипта са Јованкиног суђења, а презиме *d'Arc* вероватно се појавило и задржало у машти Јованкиних биографа и хроничара услед заводљиве паралеле са симболичком лука и стреле, типичним атрибутима женске моћи још од антике (Warner 2000: 198–199). Најужи круг сарадника Јованке Орлеанке од почетка је поредио њен необичан начин живота са легендама о Амазонкама. Персевал од Буленвиља (Perceval de Boulainvilliers), саветник краља Шарла VII, у писму миланском војводи од 21. јуна 1429. године на имплицитан начин пореди брзину Јованке Орлеанке са брзином Вергилијеве Амазонке Камиле (Warner 2000: 200). Италијански песник Антоан Астесан (Antoine Astesan) у *Посланици* (*Épître*) Шарлу од Орлеана из 1435. године Јованку пореди са „краљицама Амазонки из старине, Пентесилејом и Оритесијом“,<sup>1220</sup> као и са Томирисом и Камилом из *Енеиде* (Warner 2000: 201; Cassagnes-Brouquet 2013: 192). Мужевна слика Јованке Орлеанке донекле се мења у XVI и XVII веку под утицајем италијанске ренесансне поезије (Warner 2000: 213). На познатом платну из 1659. године, спорног ауторства између Клода Деруа (Claude Deruet) и Жана де Комона (Jean de Caumont), „Девица Орлеана“ назива се „Амазонком Француске“ (Warner 2000: 214).<sup>1221</sup> Јованка Орлеанка насликана је са дугачком, уместо са кратком косом, пуштеном преко оклопа који јој покрива попрсје (Warner 2000: 214). Деветнаести век надовезује се на такву традицију, што се може приметити на Енгровом платну *Јованка Орлеанка на крунисању краља Шарла VII* (*Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII*) из 1854. године. Енгорова Орлеанка појављује се у облику у коме је данас познајемо, дуге косе коју краси ореол светице, у пуном оклопу од главе до пете, украшеном раскошном хаљином чији скути падају на земљу.

<sup>1220</sup> У оригиналу: „la reine des Amazones, Penthésilée ou Oritesia“. Цитат према: Cassagnes-Brouquet 2013: 192.

<sup>1221</sup> Натписи испод платна у оригиналу гласе: „Pucelle d'Orleans“, „Amazone de France“.

Вишевековна традиција женског витештва и постхумна слава Јованке Орлеанке претворили су у имагинацији савременог доба ову хероину у емблем витешкиње (Cassagnes-Brouquet 2013: 10). Јованка је очигледно добро поступила када је, речима Марине Ворнер (Marina Warner), „одабрала (...) да на себе навуче две међусобно преплетене униформе поуздане врлине, мушкост и витештво“ (Warner 2000: 159).<sup>1222</sup> Витешка авантура Јованке Орлеанке почиње 1429. године, на путу из замка Вокулера (Vaucouleurs) у Шинон (Chinon), на који се седамнаестогодишња девојка простог порекла која није знала ни да се бори ни да јаше коња, али је зато знала да убеди престолонаследника у свој витешки позив, отиснула са свитом састављеном од витеза, пажа и четворо слугу (Warner 2000: 161–162). Затим су уследиле битка за Орлеан, за коју је Јованка регрутовала између десет и дванаест хиљада војника, и свечаност крунисања Шарла VII, на којој се, према једној биографији с почетка XVI века, Јованка појавила на коњу и у белом оклопу (Warner 2000: 160). Савременици Јованке Орлеанке углавном су је описивали у пуној витешкој опреми са белом заставом, речима Кристине де Пизан у најплеменитијој од свих боја, са ликовима арханђела Михаила, Габријела и Христа који држи свет у својим рукама, на позадини од поља љиљана (Warner 2000: 165; Cassagnes-Brouquet 2013: 194). Љиљани су били знак високог достојанства и симбол хришћанске Француске (Warner 2000: 167). Арханђел Михаило није само представљао заштитника округа у коме је Јованка рођена, него и „емблем француског отпора“ (Warner 2000: 132).<sup>1223</sup> Речима Ворнерове, „овај милитантни светац, увек приказан у витешком оклопу, са извученим оружјем (...) био је природан и најприкладнији избор за заставника Јованкине политичке мисије“ (Warner 2000: 132).<sup>1224</sup> Материјални и нематеријални витешки атрибути попут безусловне храбрости, великодушности и сажаљења, који су красили Јованку Орлеанку, полако су, међутим, излазили из моде у време јачања дипломатије на француском двору (Warner 2000: 180). Доба витезова и витешкиња у блиставим оклопима, са дугачким плаштевима којима се Јованка дичила (Warner 2000: 170–171), наставило је да живи у сећању писаца и уметника.

---

<sup>1222</sup> У оригиналу: „Joan chose (...) to dress herself in two intertwined uniforms of positive virtue, maleness and knighthood.“

<sup>1223</sup> У оригиналу: „Michael was the emblem of French resistance.“

<sup>1224</sup> У оригиналу: „This military saint, always represented in knightly armour, weapons drawn (...) was the natural, most apt choice for Joan to make for the standard-bearer of her political mission.“

Традиција женског витештва представља, према нашем мишљењу, крајњи телеолошки хоризонт *Мајстора и Маргарите*, коме се сваким новим редом исписаним о Маргаритином лику аутор примицао све више. Градећи лик Маргарите, Булгаков прелази пут од алузија на аристократско порекло француске краљице и суверену моћ дворске господе до референце на Амазонке које су стотинама година опчињавале средњовековну имагинацију. Маргарита се из господе која, заточена у кули, чека на избављење, постепено претвара у смелу витешкињу, која је у стању да спасење за себе и за друге извојује сама. Паралеле између опхођења Бехемота и Маргарите према Воланду с краја XXXI главе романа и односа припадника витешких редова према своме учитељу или метру, изненадне сличности разних историјских Маргарита, фигура средњовековних Амазонки или лепих ратница са Булгаковљевом хероином које искрсавају током проучавања средњовековних извора, у том смислу могу представљати више од пуке коинциденције. Маргарита је у пуном смислу те речи *egregia bellatrix*, спој витешке осиноности са дамском лепотом и чистотом, *virago* и *virgo* у исти мах. Нигде се то можда не види тако добро као на завршетку романа, када Булгаковљева хероина јаше попут Амазонке, окружена витезовима из Воландове пратње, док њени дуги скути падају с коња до земље. Маргарита на крају романа више подсећа на средњовековну краљицу Пентесилеју, која се у блиставим хаљинама борила против грчких јунака, или на популарне приказе Јованке Орлеанке на коњу, косе пуштене преко витешког оклопа, него на атлетски одевене грчке хероине или француске ренесансне краљице.

Паралела са Јованком Орлеанком у том погледу има изразиту симболичку и кохезивну снагу. Витешкиња у служби арханђела Михаила, идеални андрогин, вештица и Амазонка дели готово све конститутивне црте свог културноисторијског идентитета са Булгаковљевом хероином. Посебан куриозитет представља повезивање вокације Јованке Орлеанке са светитељем који се у то време појављивао на платнима Ђентилеа да Фабријана (*Gentile da Fabriano*) и Јана Ван Ајка (*Jan van Eyck*) у пуном витешком оклопу, сачињеном по последњој моди петнаестог века (Warner 2000: 175). Обликован према узору на витезове крсташе који су у себи сједињавали војну и сакралну сферу средњовековног друштва (Warner 2000: 175), арханђел Михаило представља, како смо видели, неку врсту

пандана Маргаритиног дијаболничког заставника. Екстензије Маргаритиног и Воландовог лика воде нас на овај начин у исто културноисторијско средиште и тиме додатно потврђују своју херменеутичку и семантичку легитимност. Екстензија ка традицији женског витештва, оличеној у фигури Јованке Орлеанке, има и још једну, корективну последицу по тумачење Булгаковљевог ремек-дела. Концепт женског витештва помаже нам да превазиђемо уске оквире патријархалне предрасудности која не дозвољава жени да постане песник, али судбину поезије, и не само поезије, ставља у њене руке.

Маргаритина борба за мајсторов рукопис у неку руку представља борбу за сопствени живот. Уочи првог сусрета са Азazelом, Маргариту затичемо на клупи под зидинама Кремља, растужену реторичким питањем: „Зашто сам избачена из живота?“ (ММ, 221)<sup>1225</sup> Истински разлог Маргаритине туге и отуђености долази до изражаја у XXIV поглављу романа о спасавању мајстора. Писцу који је дигао руке од свог рукописа Булгаковљева хероина одговара са дозом прекора: „Па ти знаш да сам цео свој живот уложила у то твоје дело.“ (ММ, 288)<sup>1226</sup> Маргаритина племенита мисија, премда на први поглед пати од патријархалних предрасуда, у контексту Булгаковљевог романа задобија неслућене сразмере. Булгаковљева хероина постаје један од главних актера универзалне борбе за живот испуњен смислом наспрам партикуларних интереса свакодневице, за битак наспрам баналног битисања, која испуњава странице романа *Мајстор и Маргарита*.

Критику рационалне, анонимне и меркантилне свакодневице Миливој Јовановић поставио је у семантичко средиште постхумно објављене утопије Михаила Булгакова. Булгаковљев модел свакодневице, према Јовановићу, сведочи о „апсолутној безличности и анонимности, које воде, како је и Киркегор запазио, потпуној нивелацији појава и активности свакодневичких јунака у Булгаковљевом роману“ (Јовановић 1975: 88), плошности и бирократизацији свакодневног живота, којим управљају опште истине и пароле, попут оне да је мачкама улаз у јавни превоз забрањен (Јовановић 1975: 90–94). Упркос обиљу историјских реалија и сатиричком подтексту *Мајстора и Маргарите*, Булгаковљев модел свакодневице у основи је универзалан и аисторијски, важећи подједнако у Пилатово доба, у

---

<sup>1225</sup> У оригиналу: „Почему я выключена из жизни?“ (МиМ, 216)

<sup>1226</sup> У оригиналу: „Ведь ты знаешь, что я всю жизнь вложила в эту твою работу“ (МиМ, 284).

Москви и на Сатанином балу (Jovanović 1975: 107–112). Воландовим речима, Московљани „воле новац, али *то је увек тако било* (...) лакомислени су... шта се може... *обични људи*... све у свему, *лице на оне пређашње*... стамбено питање их је само покварило...“ (ММ, 123 – курзив је наш).<sup>1227</sup> Воланд, међутим, није једини коме је поверен положај „филозоф[а] постојања“ (Jovanović 1975: 137) у Булгаковљевом роману. У *Мајстору и Маргарити* конституише се прикривена онтологија свакодневног, обичног живота, од разочаране примедбе приповедача како „нигде на свету нема Карипских мора и не плове по њима лудо храбри гусари (...) Нема ничега, ништа није ни било! Постоји, ено, закржљала липа, постоји ограда од кованог гвожђа и иза ње булевар (...) О, богови, богови моји, отрова ми дајте, отрова!“ (ММ, 59),<sup>1228</sup> до Аззелове реплике отрованом мајстору у арбатском сутерену: „Зар, да бисте се осећали живим, морате неизбежно седети у подруму у кошуљи и болничком рубљу? То је смешно!“ (ММ, 362–363)<sup>1229</sup> Њу, пре свега, карактерише пародија вулгарног материјализма, који се изједначава са небићем „у сусрету с врхунским мерилом провере и оцене [свакодневног живота] – апсолутним и вечним“ (Jovanović 1975: 71).

Фундаментална идеја Булгаковљевог романа и Јовановићевог рада лежала је, према речима самог критичара, у покушају да се јунаци *Мајстора и Маргарите* приведу књижевноисторијски јасно маркираном концепту „песничке правде“ (Jovanović 1975: 222). Јовановићева анализа

наводи на закључак да су извори сродности Булгаковљеве замисли и токова европске књижевности у средњовековљу и епохи ране ренесансе, као и у оним усмеравањима руске књижевности што су се ослањала на домете поменутих раздобља. Такав Булгаков је сав у стремљењима једне изразито субјективистичке филозофије, која је од давних дана сумњала у ефикасност социјалне акције (Jovanović 1975: 244).

---

<sup>1227</sup> У оригиналу: „они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги (...) Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...“ (МиМ, 123)

<sup>1228</sup> У оригиналу: „никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры (...) Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар (...) О боги, боги мои, яду мне, яду!“ (МиМ, 61)

<sup>1229</sup> У оригиналу: „Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно!“ (МиМ, 360)



Јовановићевим речима, „свакодневица је у ауторском гласу [с краја романа] *побијена*“ (Јовановић 1975: 220 – курзив је наш) у име идеала правичности, који се са више права може упоредити са хришћанском идејом искупљења, него са револуционарном делатношћу. Јовановићев закључак потврђују и потоња интертекстуална читања Булгаковљевог романа, попут познатог тумачења апокалиптичке визије *Мајстора и Маргарите* из пера Едварда Ериксона (Edward Ericson). По тематизовању трансценденције, космичке историје и порекла зла, по наглашеном значају симбола и основном расположењу, читав роман подудара се са апокалиптичким списима (Ericson 1991: 154–155). Идеја о два доласка Христовог, на почетку и на крају нове ере, успоставља суштинску везу романа о Пилату са московским поглављима романа (Ericson 1991: 157). Последње главе *Мајстора и Маргарите* обилују алузијама на призоре из *Откровења Јовановог*, од звука труба, олује, земљотреса и појаве четворице јахача апокалипсе уочи Страшног Суда, до нестајања Јершалаима и Москве у тами и диму, те закључне Пилатове визије небеског Јерусалима (Ericson 1991: 157–164).

Булгаковљева битка против „зле свакодневице“ (Јовановић 1975: 137) у *Мајстору и Маргарити* отуда поприма изразито религиозне димензије и може се, према Јовановићу, довести у везу са погледима симболиста и акмеиста на улогу средњовековља у савременој књижевности (Јовановић 1975: 235–244). Јовановић, међутим, не придаје посебног значаја чињеници да се Блокова концепција уметникове борбе за правду налази „у дослуху с раноренесансном замишљу ‘хришћанског витеза’ по угледу на Исуса“ (Јовановић 1975: 235). Рекло би се да је тиме пропуштена велика интерпретативна шанса да се Булгаковљев модел свакодневице самери не само према концепту песничке и божанске правде, него, пре свега, према концепту витешке етике. Рат против зала свакодневице у Булгаковљевом роману воде јунаци са титулама витеза, месица и госпе, а барем неки од њих пред лице Господње ступају у средњовековним оклопима. Отуда Јовановићево тумачење крајњег исхода *Мајстора и Маргарите* можемо са још већом одлучношћу усмерити на прелаз између средњовековне и ренесансне епохе. Свакодневица је у ауторском гласу *Мајстора и Маргарите* побијена у име идеала хришћанског витештва.

Однос између свакодневног и витешког преклапа се са односом између стварног и фантастичног, профаног и нуминозног, феноменалног и ноуменалног у Булгаковљевом роману.<sup>1230</sup> Таква, двопланска структура *Мајстора и Маргарите* подстакла је једног од најчувенијих теоретичара постмодернизма на провокативне закључке о поетици Булгаковљевог ремек-дела. Међу примере постмодерне фантастике, која почива на „дуалној онтологији“ романескне слике света, Мекхејл уз Фуентесове и Кортасарове романе из шездесетих година без задршке убраја *Мајстора и Маргариту* Михаила Булгакова (McHale 2004: 73).<sup>1231</sup> *Differentia specifica* постмодерне фантастике састоји се, према Мекхејлу, у блискости „нашег, нормалног и свакодневног света“ са „светом паранормалног и натприродног“ (McHale 2004: 73).<sup>1232</sup> Светови у колизији често се и дословно налазе „врата до врата“, што за последицу има кафкијански „изостанак чуђења“ у сусрету са натприродним (McHale 2004: 76).<sup>1233</sup> Постмодерна „банализација“ фантастике, сматра Мекхејл, остаје „[д]алеко од тога да пригуши или неутралише фантастични ефекат, као што је Тодоров по свему судећи веровао“, него „заправо изоштрава и интензивира сукоб између нормалног и паранормалног“ (McHale 2004: 76–77).<sup>1234</sup> Постмодерни роман се често у ту сврху служио наративним стратегијама менипејске сатире, па чак конструисао и „фиктивне карневале“ (McHale 2004: 174).<sup>1235</sup> Мекхејл истиче да „[п]утујуће представе у постмодерним фантастичним текстовима често имају улогу дисруптивних фактора, средстава помоћу којих се натприродно или паранормално утискује у ‘нормалну’ стварност“, закључивши како „[п]остмодернистички примери обухватају *Мајстора и Маргариту* Булгакова (1928–1940), роман *Yellow Back Radio Broke-Down* (1969) Исмаила Рида и *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972) Анђеле Картер“ (McHale 2004: 174).<sup>1236</sup>

<sup>1230</sup> Појам ноуменалног користимо с пуном свешћу о значају Кантовог утицаја на Булгаковљев роман (Левина 1991; Dikova-Milanova 2013).

<sup>1231</sup> У оригиналу: „a dual ontology“.

<sup>1232</sup> У оригиналу: „on one side our world of the normal and everyday, on the other side the next-door world of the paranormal or supernatural“.

<sup>1233</sup> У оригиналу: „lack of amazement“.

<sup>1234</sup> У оригиналу: „Far from smothering or neutralizing the fantastic effect, as Todorov apparently believed it would, this ‘banalization’ of the fantastic actually sharpens and intensifies the confrontation between the normal and paranormal.“

<sup>1235</sup> У оригиналу: „it [postmodernist fiction] constructs fictional carnivals“.

<sup>1236</sup> У оригиналу: „Traveling shows frequently function in postmodernist fantastic texts as agents of disruption, vehicles for insinuating the supernatural or paranormal into ‘normal’ reality. Postmodernist

Поставља се, међутим, питање мере у којој је Мекхејлу стало до паралеле између жанра фантастике и постмодерног романа. Уколико баналност амплификује фантастични ефекат Кафкиног *Преображаја*, то не мора, упркос Мекхејловом залагању, важити за дијалог између дечака и тигрова који заједно уче таблицу множења у Бротигеновом (Richard Brautigan) роману *У шећеру лубенице* (*In Watermelon Sugar*) из 1968. године (McHale 2004: 76). Можда је боље једноставно прихватити да колизија светова нема исти смисао у делима написаним двадесетих и шездесетих година. Док ствараоци модернистичке епохе покушавају да онеобиче баналност, постмодерни аутори настоје да банализују или карневализују могућност фантастике у савременом животу. На сличан начин можемо сагледати и разлику у типовима полифоничности модернистичког и постмодерног романа. Хетероглосија дискурса у оба случаја кореспондира са умножавањем фиктивних светова (McHale 2004: 172), али модернистичку пародију ипак треба разликовати од постмодерног пастиша, као што и „продукцију“ треба разликовати од „рециклаже“ (Jameson 1988: 200–201). У савременом пост-литерарном свету „пародија остаје без вокације“ и подудар се са „падом високо-модернистичке идеологије стила – који је исто тако јединствен и непогрешив као и твоји отисци прстију“ (Jameson 1988: 201). Мешање поменутих тенденција Мекхејла води у парадоксалне анахронизме, попут сврставања *Мајстора и Маргарите* у постмодерне романе (McHale 2004: 73, 78, 174).

Мекхејлово стајалиште може се критиковати из књижевноисторијске, жанровске, наратолошке и онтолошке перспективе. Пре свега, жанровска ознака фантастике примењива је на Булгаковљев роман само са великим оградама. Подухвати Воландове дружине нису ништа више ни мање фантастични од библијских чуда. У самом роману, Булгаков се користио другом терминологијом да би описао начин на који јунаци *Мајстора и Маргарите* пркосе ограничењима природне нужности. Примивши телеграм Стјопе Лиходејева са Јалте, Варенуха своје изненађење изражава узвиком да је „[т]о (...) немогуће“ (ММ, 104, 106),<sup>1237</sup> док валута коју су Никанору Ивановичу у сну подметнуле нечисте силе представља

---

examples include Bulgakov's *The Master and Margarita* (1928–40), Ishmael Reed's *Yellow Back Radio Broke-Down* (1969), and Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972).“

<sup>1237</sup> У оригиналу: „Этого не может быть“ (ММ, 105, 107).

„немогућ[у] ствар“ (ММ, 162).<sup>1238</sup> Наратив романа обојен је низом имплицитних доказа у прилог постојања немогућег, од побијања материјалистичког става да Бог и ђаво не постоје,<sup>1239</sup> до оповргавања скептика према којима „на свету не постоји права, верна, вечита љубав“ (ММ, 215).<sup>1240</sup> Препознатљива Воландова изјава како „[р]укописи не горе“ пропраћена мајсторовим и Маргаритиним клицањем: „Свемогући! Свемогући!“ (ММ, 283)<sup>1241</sup> Булгаковљев роман представља књижевни споменик немогућем, пре него што осцилира на непоузданој граници између стварности и маште, која производи утисак фантастичног.

Без обзира на то што се почеци човекове културе и мишљења могу довести у везу са покушајем да се прекораче границе могућег и замисливог света (Јерков 2013: 68), нису све епохе поклањале једнако пажње категорији немогућег. Епоха просвећености заступала је, речима Александра Јеркова, „култур[у] могућег и рационалног“, за разлику од романтизма који се залагао за „култур[у] немогућег и ирационалног“ (Јерков 2013: 69). Слична културноисторијска динамика поновила се у другој половини двадесетог века, на прелазу из модернизма у постмодерну – Јерковљевим речником, на прелазу из „доба немогућег“ у савремено „доба немогућности“ (Јерков 2013: 67) или „циничних могућности“ (Јерков 2013: 69). Разлика модернистичког залагања за немогуће у односу на сличне тежње у деветнаестом веку лежи у томе што „биће романтизма тражи немогуће као позитивни пројекат, биће модерног га тражи као негацију стварног и могућег, као негативни пројекат“ (Јерков 2013: 75). Постмодерно доба стога почиње са успостављањем превласти „пук[ог] живот[а]“ над „немогућ[ом] обман[ом] нечег

---

<sup>1238</sup> У оригиналу: „но дело это немислимое“ (МиМ, 159).

<sup>1239</sup> У првој глави романа незвани странац крај Патријаршијског рибњака улази у спор са Берлиозом и Иваном о непостојању Бога и било каквих виших сила које управљају човековим животом на земљи (ММ, 11–18; МиМ, 12–19). Маргаритин први сусрет са Воландом у XXII поглављу на ироничан начин алудира на епизоду с почетка романа: „Њен поглед је привлачила постеља, на којој је седео онај кога је још недавно крај Патријаршиског рибњака сироти Иван убеђивао да ђаво не постоји. Тај непостојећи седео је на постели.“ (ММ, 251) У оригиналу: „Взор ее притягивала постель, на которой сидел тот, кого еще совсем недавно бедный Иван на Патриарших прудах убеждал в том, что дьявола не существует. Этот несуществующий и сидел на кровати.“ (МиМ, 246)

<sup>1240</sup> Поновићемо приповедачев коментар с почетка другог дела романа: „За мном, читаоче! Ко ти је рекао да на свету не постоји права, верна, вечита љубав? Нека томе лажову одсеку његов погани језик!/ За мном, мој читаоче, и само за мном, а ја ћу ти показати такву љубав!“ (ММ, 215 – курзив је наш) У оригиналу: „За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!/ За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!“ (МиМ, 209)

<sup>1241</sup> У оригиналу: „Рукописи не горят.“ (МиМ, 278). Мајстор и Маргарита узвикују: „Всесилен! Всесилен!“ (МиМ, 279).

вишег од тога“, која је тријумфовала у високом модернизму (Јерков 2013: 74), у делима попут Булгаковљевог романа *Мајстор и Маргарита*.

Јерковљеви закључци о природи немогућег релативизују сваки покушај да се умножавање дискурса у *Мајстору и Маргарити* третира у постмодерном кључу. Према Јеркову, управо „доба немогућег обилује изразима, оно је симболичка пролиферација“, док је „у цивилизацији могућег и остварљивог дискурс (...) атропичан“ (Јерков 2013: 67) јер више не јури за недостижним књижевним, друштвеним и филозофским циљевима. С друге стране, негацијом свакодневице у роману *Мајстор и Маргарита* писац је настојао да животу прида виши, трансцендентни смисао и племенитији облик. Јерковљеве речи о онтолошком значају потраге за немогућим, која је свој врхунац достигла унутар модернистичке епохе, готово се дословце могу применити на Булгаковљев приказ живота у репресивном совјетском друштву:

Хомер пише оно што је највише немогуће, иако се чини да је једино могуће, да напросто треба живети, бити жив. Култура живота је немогућа култура у историји човечанства. Историја немогућег и није ништа друго но историја идеје живота која се, када је већ онемогућена у реалности, увек пројектовала у трансценденцији. (Јерков 2013: 71)

Можемо се спорити у којој мери Јерковљева филозофија немогућег остаје у оквирима модернистичке телеологије која не види „како од тога [немогућег] одустати а да се не сруши цело здање историје“ (Јерков 2013: 68). Уколико модернистичко залагање за немогуће постане услов свеколике културе, па и самог битка, одрицање од немогућег поприма сразмере апокалипсе.

Пошто је апокалипса прошла, приповедач романа *Мајстор и Маргарита* не „допушта нам да прославимо ‘комедију победе’ с ону страну земаљског света“ (Barratt 1987: 304). Булгаков се, напротив, у позно написаном „Епилогу“ свог романа „постарао да појмимо дистанцу која раздваја ову комедију од гротескне стварности световног постојања“ (Barratt 1987: 304).<sup>1242</sup> У епилогу романа Булгаков „обрће апокалиптичка очекивања из дотадашњег наратива“ (Barratt 1987: 304).<sup>1243</sup>

---

<sup>1242</sup> У оригиналу: „Rather than leave us to celebrate the extra-mundane ‘comedy of victory’ (to borrow Milne’s felicitous phrase), Bulgakov ensures that we ponder the distance which separates that comedy from the grotesque reality of mundane existence.“

<sup>1243</sup> У оригиналу: „reverses the apocalyptic expectations generated by the preceding narrative“.

Москва не само што није уништена, него ни „животи њених становника нису претрпели никаквих значајнијих промена“ (Barratt 1987: 305).<sup>1244</sup> Уколико је у последњем, XXXII поглављу романа читаоцу предочен „прави“ облик Воландове свите, у епилогу *Мајстора и Маргарите* открива се „истинска“ природа опортунистичког и профаног живота становника Москве, живота који остаје изван спасења јер суштински долази после краја времена, историје и немогућих витешких подвига. О том животу Булгаковљев роман више не може ништа да каже, нити му може признати право на постојање, осим у облику пародије. Булгаковљева „мистичка утопија са наглашеним дистопијским цртама“ (Лысюк 2008: 443),<sup>1245</sup> објављена на измаку шездесетих година, није само ставила тачку на пишчев донкихотски књижевни пројекат, него и на епохални значај еманципације витештва у двадесетом веку.

---

<sup>1244</sup> У оригиналу: „Moscow is not destroyed, and the lives of its inhabitants are not changed in any significant way.“

<sup>1245</sup> У оригиналу: „мистическая утопия с ярко выраженными дистопическими признаками“.

## ЗАКЉУЧАК

Јер, ствар није исцрпена у њеном *циљу*, већ у њеном *извршењу*, нити је *резултат* стварна целина, већ целину сачињава резултат заједно са својим *постајањем* (Феноменологија, 2)<sup>1246</sup>

Легитимизација једног поља истраживања, према устаљеном мишљењу, подразумева извођење прегледних закључака из амбивалентних хипотеза. Перспектива истраживача у том се погледу увек разликује од очекивања читалаца. Истраживач зна како сваки закључак по својој природи представља саставни део дугачког процеса закључивања, који је током рада на одређеној теми био испуњен бројним семантичким могућностима и методолошким „немогућностима“. Истраживање улоге витешког идеала у обликовању савременог српског и светског романа из тог разлога приводимо крају Хегеловим подсећањем како „ствар није исцрпена у њеном *циљу*, већ у њеном *извршењу*, нити је *резултат* стварна целина, већ целину сачињава резултат заједно са својим *постајањем*“ (Феноменологија, 2). Осамостаљивање закључка у односу на амбивалентност *извршења* и *постајања* почетних хипотеза умањује херменеутички допринос и, што је можда још важније, лепоту самог истраживања.

Херменеутички допринос поглавља „Витез Тужног Лика“, према нашем мишљењу, састоји се у тумачењу витешке подлоге донкихотских мотива у опусу Црњанског, са посебним нагласком на суматраистичкој поетици *Дневника о Чарнојевићу* (1921). Донкихотство Црњанског схватили смо у првобитном смислу реакције на *витешки идеал* развијеног и позног средњег века. У једном од најпознатијих пасажа из текста о *Ex Pontu* из априла 1919. године, Црњански пореди етеристе са *витезовима крсташима*. Етеристи су, речима Црњанског, „обвезани, као *крстоноше* Христовом гробу, преко гора и мора, ма да га никад не сагледаше“ (Есеји I, 274 – курзив је наш). Филолошко истраживање показује како се писац могао заинтересовати за проблематику крсташког витештва из Мажуранићевог препева првог певања Тасовог *Ослобођеног Јерусалима* из 1895.

---

<sup>1246</sup> У оригиналу: „Denn die Sache ist nicht in ihrem *Zwecke* erschöpft, sondern in ihrer *Ausführung*, noch ist das *Resultat* das *wirkliche* Ganze, sondern es zusammen mit seinem Werden“ (Phänomenologie, 13).

године (Mažuranić 1895: 206). Црњански се у то време занимао за поетику витешког романа. У есеју „Нови Мађари“ од 1. јула 1919. Црњански описује средњовековне „Ахил[е] у чипкама и плаштовима“ и „Парис[е] што су певали серенаде и Наузике“ (Есеји I, 283). Четрдесет година касније, писац и даље држи витештво на високој цени. У *Итаки и коментарима* (1959) Црњански витешки однос према домовини супротставља наводном опортунизму Милана Ракића, који остаје „неозарен *сјајем старих, феудалних, витезова*“ (Коментари, 285 – курзив је наш). Феноменологија витештва истовремено се показује врло значајном за разумевање опуса Милоша Црњанског и превредновање критичких истраживања о великом писцу. Тумачи су тако потиснули чињеницу да је Џацић јунаке Црњанског местимице називао „вitezовима етеризма“, а у протагонистима *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону* препознао „мржњ[у] (...) *ритера*, који негују култ своје даме, према промискуитетним мужјацима без части, достојанства и без истинског смисла за лепоту“ (Џацић 1976: 266–267 – курзив је наш).

Сагледан из перспективе пишевог односа према витешком идеалу, суматраизам Црњанског представља неку врсту донкихотске травестије витештва етериста из есеја о *Ex Pontu*. Донкихотски мотиви, како је познато, обележавају готово шездесет година књижевног рада Милоша Црњанског, од првог необјављеног романа *Син Дон Кихотов* из 1913. године до *Романа о Лондону* из 1972. Писац драме *Маска* (1918) за себе у трећем лицу каже: „Ох, он је син Дон Кихотов.“ (Маска, 69) Песник „Молитве“ (1919), посвећене модернистичком „богу“ Дон Кихоту, себе такође сматра Дон Кихотвим, то јест Божијим сином (Итака, 98). Слично би се могло казати за приповедача *Дневника о Чарнојевићу* (1921), који задржава амбивалентну христолику и донкихотску позицију. То се нарочито добро види у поређењу Рајићевог двојника, безименог Далматинца, са фигуром Дон Кихота из истоимене опере Жила Маснеа из 1910. године (Дневник, 165). Писац *Дневника о Чарнојевићу* желео је, без обзира на очигледну разлику између јунака Црњанског и фигуре из неоромантичарског либрета Анрија Каина (Caïn 1911), да скрене пажњу на скривену *донкихотску* природу поетике суматраизма. Пошто је етеризам изједначио са *крсташким* походом у далеке пределе, Црњански сада пореди суматраистичку окренутост даљинама са *донкихотским* пројектом. Суматраизам је, према нашем мишљењу, представљао



племенит и узалудан покушај да се одговори на питање „[г]де је живот“ са почетка романа (Дневник, 125). Црњански, у духу модернистичке епохе, аутентични живот не проналази у свакодневици, него на далеком острву из полинезијског архипелага. Суматраиста Црњанског у том погледу подсећа на Маснеовог, то јест Каиновог Дон Кихота, који своје штитоноши поклања „острво Снова“ (Cain 1911: 78).<sup>1247</sup>

Дистанцирање од витешких идеала из младости ишло је у опусу Црњанског руку под руку са удаљавањем од начела модернистичке поетике. У *Другој књизи Сеоба* (1966) и *Роману о Лондону* (1972) симболика витештва још увек је присутна, али се однос према витешком идеалу из корена мења. Донкихотски јунак *Друге књиге Сеоба* Марко Зимински пада мртав „са коња (...) пред ветрењачом“ (Друга књига Сеоба, 692), док се донкихотски поглед Павла Исаковича на живот постепено саображава са духом постмодерног доба, које није наклоњено великим подвизима и узалудним погибијама. Иако протагониста *Романа о Лондону* станује на такозваном „брду ветрењача“ (Роман о Лондону, 16), Црњански са иронијом констатује како „[в]етрењача нема више тамо“ (Роман о Лондону, 11). Витешка љубав између Тристана и Изолде у последњем роману Црњанског оличава у очима савремених туриста само „коит, коит, коит“ (Роман о Лондону, 220). Позни романи Милоша Црњанског критикују и преиспитују могућност живота у времену које суштински наступа *после* витештва, за разлику од пишчевих модернистичких остварења у којима витешки идеали још увек обликују човеково постојање.

Однос Иве Андрића, књижевног колеге и савременика Милоша Црњанског, према идеалима развијеног и позног средњег века представља интригантну и маргинализовану тему, које смо се подухватили у поглављу „Витез бесконачне резигнације“. Симболика средњовековног витештва играла је значајну, премда недовољно запажену, улогу у читавом Андрићевом песничком и прозном раду, а поготово је дошла до изражаја у композицији Андрићевих приповедака о Томи Галусу и вишедеценијској генези *Проклете авлије* (1954). *Проклета авлија* обједињује пишчево занимање за витешке и трубадурске идеале развијеног и позног средњег века са младалачком лектиром Серена Киркегора. Тамил се из ове двоструке генетичке перспективе може упоредити са киркегоровским *вitezом бесконачне резигнације*, који се после несрећне љубави повлачи у неизлечиву

---

<sup>1247</sup> У оригиналу: „l'île des Rêves“.

меланхолију. Средњовековни и киркегоровски подтекст Андрићевог кратког романа остали су до данас у сенци фолклорне тематике раних приповедака и послератних романа, па и пишчевих изјава о снажном утицају „народн[е] свест[и] и епик[е]“ на лични књижевни рад (Jandrić 1982: 439). Популарност Андрићевих ремек-дела фолклорне инспирације, па и релативна непознатост Андрићевих алузија на епоху витештва, прикрили су од књижевне историје читаву хронологију пишчевих покушаја да се отргне од доминантне парадигме сопственог стваралаштва.

Песнички субјект *Ex Ponta* 1918. године полази у потрагу за идеалном драгом док му душа „пред очима покољења лежи (...) нага и беспомоћна као преломљен мач“ (*Ex Ponto*, 10). Андрић се исте године из дантеовске перспективе интересовао за „трубадурски култ жене“ (Уметник, 199) у есеју „Љубавна лирика Петра Прерадовића“. Године 1923. Андрић преводи „Три старе љубавне песме“, настале средином XIV и „концем XV века“ (Андрић 1923: 184) и проширује хоризонт знања о трубадурском песништву. Писца је, како сазнајемо из писма Младеновићу, привукла „[а]вантуристичка веселост и трубадурска примитивност“ италијанских песника (Јуришић 1981: 691). У „Легенди о светом Франциску из Асизија“ из 1926. године Андрић обрађује „време витештва и трубадурства“ и Францискове ученике назива „‘трубадури[ма] Божји[м]’, и кавалери[ма] ‘Госпође Сиротиње’“ (Историја и легенда, 78). У „Легенди о Лаури и Петрарки“ из 1927. године Андрић скреће пажњу на „трубадурске реквизите“ (Историја и легенда, 90) Петраркине љубавне поезије и путовање „Франсоа I, краљ[а] кавалер[а] и песник[а]“ кроз Авињон 1533. године (Историја и легенда, 86). Андрић 1928. године наставља студије европске и турске историје с краја XV века (Jandrić 1982: 47), а три године касније планира приповетку под називом „Кавалери Св. Духа“. Недовршена приповетка почиње приказом заноса и страдања Томе Галуса из 1931. године (Андрић 1931), а наставља се верзијом „Јелене, жене које нема“ из 1934. године (Ђукић Перишић 1992: 69). Андрић се четрдесетих година враћа мотиву кавалера у имену травничког лекара „*Bartolo cavagliere d’Epiro, dottore illyrico*“ (Травничка хроника, 275 – курзив је наш) и лику „непознатог витеза у оклопу, са визиром и великом перјаницом на глави“ у фра Лукиној ћелији (Травничка хроника, 260). У приповеци „На сунчаној страни“ из 1952. године писац назива

Галусове саборце „кавалџерима“ (Стазе, 93). Аутор *Проклете авлије* у исто време разоткрива историјску улогу „јерусалимских витезова реда св. Јована“ (Проклета авлија, 79) на Родосу. Лик ефенди-Ћамила проиходи из ове вишедеценијске авантуре.

Хронологија Андрићевог односа према стваралаштву Серена Киркегора тиче се саме садржине Ћамиловог модернистичког витештва. Андрић већ као студент у Бечу и Кракову чита и делимично преводи Киркегорову књигу *Или-или* (Бандић 1996: 215; Андрић–Дурбешић, 78), која ће потом обележити годину дана пишчевог тамновања у Сплиту и Марибору између јула 1914. године и марта 1915. године (Adamović 1976: 15; Matić 1976: 86; Ređep 1976: 129; Jandrić 1982: 439; Бандић 1996: 215; Karaulac 2003: 130, 142–143; Đukić Perišić 2012: 169–170). На основу алузије на присуство „kierkegaardskog страха и тјескобе“ (Уметник, 213) у Матошевом опусу из 1914. године можемо претпоставити да је Андрић у младости читао Киркегорове књиге *Страх и дрхтање* и *Појам стрепње* у немачком преводу. Судећи по враћању на мотив „страха и тескобе“ (Стазе, 121 – курзив је наш) у опису Сарајева из 1953. године, писац наставља да се бави Киркегором после окупације. У обликовању протагонисте *Проклете авлије* Андрић се, према нашем мишљењу, ослањао на Киркегорову књигу *Болест на смрт* и аутобиографске фигуре из списка *Или-или* и *Страх и дрхтање*. Ћамилово уверење како се „од себе (...) не може оздравити“ готово дословце парафразира Киркегорову дефиницију очајања, „т[е] болест[и] властитог ја“ (*Болест на смрт*, 17).<sup>1248</sup> Занимање Андрићевог протагонисте за живот „најнесрећниј[ег] од свих људи“ (Проклета авлија, 87) евоцира потрагу Киркегорових *витезова туге* за Најнесрећнијим (Или-или, 205–217; Entweder-oder, 197–209), док се фаталне последице Ћамилове раскинуте веридбе могу упоредити са судбином Киркегоровог *витеза бесконачне резигнације* (*Страх и дрхтање*, 193–200; Furcht und Zittern, 36–40). Меланхолија Киркегорових јунака засићена је симболиком духовног витештва, која се морала одразити на Ћамилов став према животу. Било да се од света повлачи у дубине прошлости или у бесконачну резигнацију, Андрићев кавалџер одбија да призна *победу живота над духом*, са којом почиње постмодерно доба.

---

<sup>1248</sup> У оригиналу: „Verzweiflung, diese Krankheit im Selbst“ (Die Krankheit zum Tode, 18).

Андрићева *Проклета авлија* умногоме је најавила промене које ће у српској прози наступити шездесетих година. Први објављени роман породичне трилогије Данила Киша, *Башта, пепео* (1965), обележава књижевноисторијску прекретницу између модернизма и постмодерне у српској прози XX века (Jerkov 1991: 99–100). Кишово приповедање карактерише превласт аутопоетике над причом и умножавање различитих културних, књижевних или жанровских референци. Писац је, тумачећи породичну трилогију, повлашћено место ипак придавао жанру образовног романа, што је утицало на рецепцију трију Кишових књига у књижевној критици. Према познатим пишчевим речима из предговора *Породичном циркусу*, „тек овако, као својеврсна трилогија, те књиге добијају своје право значење Билдунгсромана“, будући да показују „развој (...) двеју главних личности [оца и сина] (...) и сазревање тих двеју личности и на плану творачком“ (Породични циркус, [5]). У поглављу „Тужни Тристан“ настојали смо да породичну трилогију, а нарочито роман *Башта, пепео*, сагледамо у контексту традиције витешког романа. У том погледу претежно смо се ослањали на аутопоетичке исказе Кишових приповедача, при чему смо посебну пажњу посветили фигури мајке, која остаје изван пишчеве класификације „двеју главних личности“ трилогије. Положај витешког идеала у роману *Башта, пепео* у великој мери одредиле су поетичке промене у српској прози шездесетих година. Кишов роман стога постепено прелази са приче о витешким одликама јунака на причу о витешким узорима приповедача, са онтологије на (ауто)поетику витештва.

Фрагменти *Раних јада* објављени почетком шездесетих година превасходно су оријентисани на жанр бајке (Делић 1997: 119; Митровић 2005: 121), премда се млади Андреас Сам „стиди свог недораслог *кавалџерства*“ (Рани јади, 13 – курзив је наш). У роману *Башта, пепео* мајчине бајке трансформишу се у „краљевске повести“ (Башта, пепео, 87) или „медијевалн[е] [приче] (...) о витезовима и о краљевима, о Циганки-лепотици и о последњем Абенсеражу“ (Башта, пепео, 175). Мајчина породична генеалогичка завршава се „у далекој и мутној историји средњег века“, у окружењу „вitezова и дворских дама“ (Башта, пепео, 174). Тумачење друштвене, културолошке и књижевне подлоге мајчине прича открива њихову тесну везу са жанром витешког романа, то јест витешке романсе. Бројне витешке романсе изграђене су по узору на жанр бајке и пуне „егзотичних земаља у којима

се најчешће збивају те [мајчине] краљевске повести“ (Башта, пепео, 87). Међу њима се свакако издваја Шпанија, прапостојбина Шатобријановог Абенсеража, кога француски писац представља у руху средњовековног витеза. Инспирисан мајчиним повестима, приповедач романа *Башта, пепео* и сам ствара неку врсту „медијевалне приче“ или травестираног витешког романа о својој породичној историји. Простор, време и јунаци *Баште, пепела* описују се у координатама „ритерско-феудалног друштва“ (Varia, 201), како је Киш називао период развијеног и позног средњег века. Породична „кућа за послугу“ потиче „из доба феудализма“ (Башта, пепео, 65), које очигледно опчињава „полуфеудалн[у] Европ[у]“ (Башта, пепео, 41) Кишовог детињства. Млади Андреас Сам себе замишља у витешком дуелу против газде Молнара (Башта, пепео, 109), док се главни јунак Андреасовог романа пореди са чувеним витезом Тристаном (Башта, пепео, 149). Приповедач и главни јунак, речима и делом, заједно воде анахрони „крсташки рат“ против баналне свакодневице (Башта, пепео, 146).

Кишов роман *Башта, пепео* представља последњи модернистички покушај оплемењивања свакодневног живота идеалима витештва, који се већ тада утапају у постмодерни пастиш различитих традиција. У Кишовим позним романима приповедни интерес премешта се са витешког идеализма на формалне аспекте, систем мишљења и политичку актуелност средњег века. Символика *пешчаника*, по коме је назван последњи „део“ Кишове породичне трилогије, алудира на библијске представе апокалипсе (Делић 1997: 300), док се композиција романа пре може упоредити са полиперспективизмом средњовековне иконе (Bošković 2004: 127–129), него са епизодичношћу витешке романсе. Писац *Гробнице за Бориса Давидовича* (1976) повлачи паралеле између средњовековних и савремених тоталитарних режима (Гробница, 135), док се томови Кишове *енциклопедије мртвих* пореде са езотеричним или светачким средњовековним списима (Енциклопедија мртвих, 39). Године када је објављена *Енциклопедија мртвих* (1983), у епилогу *Раних јада* под називом „Еолска харфа“, Киш самерава сопствену поезику са естетичким начелима Томе Аквинског. Проблематика витештва у савременом српском роману на тај начин уступа место формалистичким, интелектуалистичким и политичким преокупацијама постмодерног доба.

Тумач Црњансковог, Андрићевог и Кишовог књижевног рада непрекидно се сусреће са покушајима да се успостави целина витешке имагинације српског модернизма. Читаву генерацију међуратних писаца с простора заједничке државе Срба, Хрвата и Словенаца Црњански је крајем друге и почетком треће деценије двадесетог века замишљао попут витешког реда етериста (Есеји I, 274) и донкихотских суматраиста (Дневник о Чарнојевићу). „Етеристе“ и „суматраисте“ Црњанског Андрић почетком тридесетих година назива кавалџерима или витезовима Светог духа (Андрић 1931), да би у *Травничкој хроници* (1945) и *Проклетој авлији* (1954) наставио да развија мисао о витештву Левантинаца. Када је средином шездесетих година роман *Баишта, пепео* посветио витешком идеализму Средње Европе, Киш вероватно није ни слутио како довршава пројекат најбољих писаца српске и јужнословенске књижевности XX века. Витешка природа српског романа, а можда и читаве српске књижевности модернистичке епохе, може се исправно разумети само у европском и светском контексту. Говорити о књижевном витештву Јужних Словена не значи затворити, него отворити дијалог са културом модерне Европе и других делова света. Сличне књижевне идеје проналазимо у самом срцу светске књижевне традиције, што још једном потврђује лепу и недискриминаторну природу књижевне имагинације. У дијалог са великим писцима, да се послужимо Киркегоровим речима, „не прима [се] гласањем куглицама“ – у књижевном дијалогу може учествовати „свако ко има храбрости да себе самог уведе у њега“ (Страх и дрхтање, 198).<sup>1249</sup>

Култура модерног доба осавремењавала је средњовековно наслеђе, али је само средњовековно наслеђе добрим делом већ представљало осавремењивање и христијанизацију антике. Писци витешких романа на античке теме претварали су хероје попут Александра или Ахила у углађене средњовековне витезове и уживали у Орфејевом походу да спасе заточену Еуридику из супарничког замка (*Sir Orfeo...*). У поглављу „Витез луталица“ покушали смо да покажемо посредничку улогу средњовековне традиције у Џојсовом сусрету са хомерским и постхомерским обрадама грчког мита о Одисеју. Преко античке подлоге мита о Одисеју у Џојсовом роману под карактеристичним латинизованим насловом *Уликс* (1922) дискретно је

---

<sup>1249</sup> У оригиналу: „Ritterorden (...), in den man nicht durch Ballotage aufgenommen wird, sondern dessen Mitglied jeder ist, welcher den Mut hat, sich selbst einzuführen“ (Furcht und Zittern, 39).

превучен слој средњовековне симболике. Хомеров Одисеј дуго није спадао међу омиљене средњовековне јунаке, али је у чувеној петнаестовековној *Књизи о Троји* Цона Лидгејта напослетку стекао све одлике узорног *лутајућег витеза и крсташа* Уликса (Stanford 1992: 287). Џојс пореди Леополда Блума са витезом луталицом (Уликс, 414–15; U 14.1060-62) и крсташем (Уликс, 695; U 17.2018-23) на преломним местима у композицији романа. Џојсовог Уликса са Лидгејтовим јунаком не повезује само латинска етимологија Одисејевог имена, него и заједничка намера двају писаца да модернизују, а то ће рећи христијанизују, мит о чувеном грчком луталици. Ирски писац, по свему судећи, није познавао Лидгејтову витешку романсу, али то не умањује метафоричку снагу нашег поређења. Џојсов *Уликс* може се, према нашем мишљењу, читати као велика метафора о витешким начелима епохе модернизма.

У студијама о *Уликсу* не може се, зачудо, наићи чак ни на Лидгејтово име. Класична и савремена истраживања Џојсових средњовековних извора подједнако занемарују улогу витешког идеала у обликовању Џојсове поетике. Истраживање витешког подтекста *Уликса* може се изборити за право на постојање само тако што ће показати сопствену актуелност, интердисциплинарност и инклузивност. У Џојсовом роману „средњовековни“ или „витешки Џојс“ симболички се сусреће са „Џојсовима“ проистеклим из постструктуралистичке, постколонијалне или еколошке критике. Реконструкција целине витешке имагинације *Уликса* суочава се са хибридношћу културне подлоге Џојсовог романа и политичким пародијама „католичког витештва Европе које је потопљено код Трафалгара“ (Уликс, 143).<sup>1250</sup> Ирски националисти у пишевој се машти попут донкихотских витезова боре против сопствене колонијалне историје, као што се локални шумски надзорник, „вitez Жан Вис де Нолан“ (Уликс, 335),<sup>1251</sup> бори против дефорестизације ирских шума. Фрагменти витешке симболике расути су по најразличитијим тематским областима Џојсовог романа и неретко изложени подсмеху. Џојс се истовремено опирао идеологији ирског национализма и енглеског империјализма зато што су обе почивале на истој предрасуди о сопственој превоћи (Attridge, Howes 2000b: 2). Без обзира на оправдану критику застарелости феудалног погледа на свет,

<sup>1250</sup> У оригиналу: „the catholic chivalry of Europe that foundered at Trafalgar” (U 7.566)

<sup>1251</sup> У оригиналу: „chevalier Jean Wyse de Neaulan“ (U 12.1267).

витештво је Џојсу било потребно да би похвалио или покудио свакодневни живот својих јунака, да би га, једном речју, уздигао до статуса књижевне грађе.

Између Хомеровог и Џојсовог текста испречиле су се, Кестнеровим речима, „безбројне фазе посредовања“ (Kestner 1991: 565).<sup>1252</sup> Алузијама на витештво у роману смо придали повлашћен значај због положаја у композицији романа и космополитске ширине средњовековног погледа на свет. Кључне Џојсове алузије на витештво углавном нису биле производ читања антологија и схематских пародија. Хришћанско витештво наметнуло се као неопходан посредник између савременог и херојског доба по унутрашњој логици Џојсове имагинације. По завршетку рада на *Уликсу*, Џојс је постао свестан значаја витешке тематике за сопствени опус и настојао да дванаестовековни мит о Тристану и Изолди постави у средиште свог новог пројекта. Потрага за све обухватнијим моделом нарације у *Финегановом бдењу* завршила се, међутим, на штету витешке тематике (Derpmann 2007). Алузије на витешки свет обеснажене су радикалном контингенцијом значења Џојсовог последњег романа, која је најавила долазак постмодерног доба (Attridge 2000: 121).

Поглавље „Витез Светог грала“ написано је на основу двадесет и девет речи, којима Томас Ман у *Чаробном брегу* (1924) алудира на витешки идеал (Bulhof 1976: 411). Скромна евиденција елемената витештва стоји у несразмери са важношћу истраживања витешког подтекста Мановог романа, које отвара могућност читања *Чаробног брега* у контексту традиције витешког романа. Немачки писац препознао је улогу витешке традиције у обликовању *Чаробног брега* крајем тридесетих година, читајући дипломски рад деветнаестогодишњег студента Универзитета Харвард, Хауарда Немерова. У завршном раду под именом *The Quester-Hero: Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann* (*Јунак-трагач: мит као универзални симбол у делима Томаса Мана*) млади Немеров пронашао је „заједнички чинилац између Мана, Гетеа и циклуса о Гралу (...) у присуству фигуре најбоље описане именом ‘Трагача’“ (Nemerov 1940: 19).<sup>1253</sup> Томас Ман се, како је познато, позвао на „верзиран и шармантан коментар младог Немерова“ (Mann 1999:

---

<sup>1252</sup> У оригиналу: „innumerable stages of mediation“.

<sup>1253</sup> У оригиналу: „The most important common denominator between Mann, Goethe and the Grail cycles is found (...) to be the presence of the figure best described as the ‘Quester’“.



728)<sup>1254</sup> у предавању студентима Принстона, које је потом прерасло у предговор издању *Чаробног брега* из 1939. године. Оригинални Немеровљеви закључци пали су у међувремену у сенку Мановог читања, што због релативне недоступности Немеровљевог рукописа, што због ауторитета немачког писца. Критичари су из тог разлога пропустили шансу да протумаче важне разлике између Мановог и Немеровљевог тумачења паралеле између Ханса Касторпа и трагача за Светим гралом. Ман се удаљава од Немеровљевог истраживања *архетипске* подлоге романи о Светом гралу, да би подвукао „веома истакнуто *витешко* и *мистичко* порекло“ (Mann 1999: 728 – курзив је наш)<sup>1255</sup> Ханса Касторпа и жанра образовног романа. Ханс Касторп је, према недвосмисленим речима немачког писца, „трагач за Светим гралом“ (Mann 1999: 728),<sup>1256</sup> витез који се отиснуо на пут „авантуристичког истраживања мистерије живота“ (Mann 1999: 728).<sup>1257</sup> Манова необична потреба да, после двадесет година, истакне витешку симболику *Чаробног брега* још једном подвлачи значај „ове касне, компликоване, свесне па опет несвесне карике у великој традицији“ (Mann 1999: 728).<sup>1258</sup>

Филолошко истраживање могућих извора *Чаробног брега*, који би се бавили темом витештва, непрекидно осцилира на граници између свесних и несвесних, непосредних и посредних утицаја. Утицај витешког идеала из тог смо разлога тражили „испод“ Гетеовог, Шопенхауеровог, Ничеовог, Вагнеровог или Андерсеновог присуства у генези *Чаробног брега*. Најранији извор *Чаробног брега*, стихована пародија на тему Мановог боравка у чаробној бањи 1901. године, истовремено алудира на Вагнерову и средњовековну легенду о витезу Танхојзеру. На завршетку песме, Ман се поистовећује са Волфрамом фон Ешенбахом, аутором чувене тринаестовековне романсе *Парцифал* (Nb I, 216). Две године касније, Ман објављује приповетку *Тристан*, која посредним путем води до истоимене витешке романсе Готфрида од Стразбура (GW VIII, 216–262; Man 1980a: 149–197). Током 1923. године, у време рада на VI и VII поглављу *Чаробног брега*, Ман довршава сценарио за филм *Тристан и Изолда* по узору на Готфридову тринаестовековну романсу (GW XIII, 9–17). Писац изјављује како сценарио „нема додирних тачака са

<sup>1254</sup> У оригиналу: „Young Nemerov’s (...) most able and charming commentary“.

<sup>1255</sup> У оригиналу: „a very distinguished knightly and mystical ancestry“.

<sup>1256</sup> У оригиналу: „Hans Castorp is a searcher after the Holy Grail“.

<sup>1257</sup> У оригиналу: „adventurous investigation into the mystery of life“.

<sup>1258</sup> У оригиналу: „this late, complicated, conscious and yet unconscious link in a great tradition“.

истоименом Вагнеровом музичком драмом“, него „представља сценску адаптацију витешког епа мајстора *Готфрида од Стразбура*“ (GW XIII, 18).<sup>1259</sup> Листа извора *Чаробног брега* такође обухвата есеје и политичке списе, у којима се Ман повремено дотиче витешке тематике. У есеју „Фридрих и велика коалиција“ („Friedrich und die große Koalition“) из 1914. године Ман пореди Фридриха Великог са Дон Кихотом (GW X, 131), вероватно инспирисан памфлетом Јозефа Попера о Волтеру (Popper 1905: 207). Маново истраживање историје слободних зидара и језуитског покрета представља засебно поглавље у генези *Чаробног брега*. Слободни зидари се у Мановим изворима доводе у везу са витешким редом Темплара (Rennert 1915: 467; Thalmann 1967: 122; Lenning 1867: 360–373), а језуити са витезовима Христа (Gothein 1895: 565). Писац *Размишљања аполитичног човека* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*) из 1918. године посвећује неколико емфатичних редова Диреровој гравири *Витез, смрт и ђаво* с почетка XVI века (GKFA 13.1, 161, 588; GKFA 13.2, 267–268, 597). Манова лектира, поред тога, обухвата Ничеово *Рођење трагедије*, у коме се Шопенхауер проглашава за диреровског витеза (Nietzsche 1899a: 143–144; Niče 1998: 163–164), и Бертрамовог *Ничеа* (*Nietzsche: Versuch einer Mythologie*), у коме се исто тврди за Шопенхауеровог ученика (Bertram 1920: 44, 47, 62). Читање поглавља Бертрамове монографије о Диреровом витезу писца *Размишљања* је, по личном сведочењу, „довело близу суза“ (Br I, 150).<sup>1260</sup>

Већина капиталних извора *Чаробног брега* садржи референце на свет средњовековног витештва, које су очигледно остале у сећању немачког писца. Пажњу филолога свакако привлачи Нафтино питање „да ли се господин Сетембрини сећа да је највећи песник средњег века, Волфрам фон Ешенбах, био неписмен?“ (ЧБ II, 260),<sup>1261</sup> док љубавни троугао између Ханса Касторпа, госпође Шоша и „краља“ Менера Пеперкорна у седмој глави романа подсећа на заплет Готфридове романсе о Тристану. Иако је у роману „главни и прави витез Ханс

<sup>1259</sup> У оригиналу: „Über meinen Entwurf ist in erster Linie zu sagen, daß er sich keineswegs mit Richard Wagners gleichnamigem Musikdrama berührt. Er ist eine szenische Vorstellung des schönen Epos Meister Gottfrieds von Straßburg“.

<sup>1260</sup> У оригиналу: „bei deren Lektüre die Thränen mir nahe sind“.

<sup>1261</sup> У оригиналу: “Ob Herr Settembrini sich erinnere, daß der größte Dichter des Mittelalters, Wolfram von Eschenbach, Analphabet gewesen sei?” (GKFA 5.1, 787)

Касторп, док млади Цимсен само асистира“ (ЧБ I, 466),<sup>1262</sup> млади пруски војник је „својим честитим, витешким карактером задобио опште симпатије“ (ЧБ II, 230).<sup>1263</sup> Лик Јоахима Цимсена, који је „натакнуо себи на главу неку војничку посуду, неки лонац“ (ЧБ II, 503),<sup>1264</sup> можда и више алудира на опис донкихотских страдања Фридриха Великог из Мановог есеја, него на фигуру оловног војника из Андерсенове бајке (Маар 1995: 233). Сетембринијева титула „вitez[a] сунца“ (ЧБ II, 160)<sup>1265</sup> сведочи о враћању масона „на извесне духовне витешке редове средњег века, нарочито на храмовнике“ (ЧБ II, 242).<sup>1266</sup> Наличје темпларске симболике показује сродност Мановог језуите са „ратничким монашким типовима средњег века (...) ратборним храмовницима (...) који нису сматрали за злочин него за највећу славу да човек Христа ради буде убијен или да убија“ (ЧБ II, 154).<sup>1267</sup> Алузије на Ничеова, Шопенхауерова и Дирерова дела у феудалном амбијенту поглавља о Менеру Пеперкорну призивају у сећање Бертрамов опис „витешког похода за истином“ (Bertram 1920: 44)<sup>1268</sup> тројице аутора. Дугачке дебате о смислу живота на крају романа заиста се разрешавају витешким дуелом између Нафте и Сетембринија. Неславан исход дуела, међутим, само потврђује Касторпову мисао како „[т]у престаје витештво“ (ЧБ II, 532).<sup>1269</sup> Манов *Чаробни брег* најављује епохални крај витештва и тријумф, из модернистичке перспективе, бесмисленог живота пацијената давошког санаторијума.

Протагонисти Булгаковљевог романа *Мајстор и Маргарита* (1940, обј. 1966) у поглављу под називом „Опроштај и вечито уточиште“ („Прощение и вечный приют“) такође се појављују у свом „правом обличју“ (ММ, 371)<sup>1270</sup>

<sup>1262</sup> У оригиналу: „Denn sie verstand (...), daß hier der wahre und eigentliche Ritter Hans Castorp sei, während der junge Ziemßen bloß assistierte“ (GKFA 5.1, 483)

<sup>1263</sup> У оригиналу: „Joachims properes, ritterliches Wesen hatte die allgemeine Zuneigung gewonnen“ (GKFA 5.1, 756).

<sup>1264</sup> У оригиналу: „Und wie war das mit der Kopfbedeckung? Sie sah aus, als hätte Joachim sich ein Feldgeschirr, einen Kochtopf aufs Haupt gestülpt und ihn durch Sturmband unter dem Kinn befestigt.“ (GKFA 5.1, 1033)

<sup>1265</sup> Нафта, подсетимо, назива Сетембринија витезом сунца у поглављу „Operationes spirituales“. У оригиналу: „Sonnenritter“ (GKFA 5.1, 683).

<sup>1266</sup> У оригиналу: „Zurückgreifen auf gewisse geistliche Ritterorden des Mittelalters, die Templer insbesondere“ (GKFA 5.1, 768).

<sup>1267</sup> У оригиналу: „von kriegerischen Mönchstypen des Mittelalters (...) von streitbaren Tempelherren, die (...) um Christi willen getötet zu werden oder zu töten, für kein Verbrechen, sondern für höchsten Ruhm“ (GKFA 5.1, 676).

<sup>1268</sup> У оригиналу: „Wahrheitritterschaft“.

<sup>1269</sup> У оригиналу: „Da höre die Ritterlichkeit auf“ (GKFA 5.1, 1062).

<sup>1270</sup> У оригиналу: „в своем настоящем виде“ (МиМ, 368).

средњовековних витезова. Прави облик Коровјова-Фагота представља „тамнољубичасти *витез* мрачна лица“ (ММ, 370 – курзив је наш).<sup>1271</sup> Азazel је „летео (...) *блистајући челиком оклопа*“ (ММ, 371 – курзив је наш).<sup>1272</sup> Бехемот постаје „мршав младић, демон-*паж*, најбоља *дворска луда* која је икада постојала на свету“ лети у друштву „*кнеза таме*“ Воланда (ММ, 371 – курзив је наш).<sup>1273</sup> Воланд, поред титуле кнеза, кроз читав Булгаковљев роман задржава средњовековну витешку титулу *месира* (ММ, 82, и даље; МиМ, 83, и даље). Читава Воландова свита опремљена је *шпадама* или *рапирима* (ММ, 47, 246, 271, 276–277), познатим ренесансним мачевима са дугачким и танким сечивима. Само у XXIX глави Воланда видимо са атипичном „дугачк[ом] и *широк[ом]* шпад[ом]“ (ММ, 351 – курзив је наш),<sup>1274</sup> која побуђује сумњу у хронолошку прецизност Булгаковљевих алузија. У Булгаковљевом роману нема помена мајсторовог витештва, премда се мајстор може довести у везу са ликом Дон Кихота из истоимене Булгаковљеве драме. Приповедач нас посредно упућује да за витештвом треба трагати на другом месту, у лику мајсторове сапутнице Маргарите. Маргарита живи на последњем спрату „готске виле“ (ММ, 216),<sup>1275</sup> Воландова свита обраћа јој се титулом италијанске *госпе* (ММ, 254, и даље; МиМ, 248, и даље) и француске *краљице* Марго (ММ, 240, и даље; МиМ, 235, и даље), а приповедач је пореди са фигуром *амазонке* (ММ, 368; МиМ, 365). Коначне Маргаритине слике у последњој глави романа нема. Поглавље „Госпа“ посвећено је управо (ре)конструисању тог, „правог“ лика Булгаковљеве хероине, која у себи спаја одлике средњовековне госпе и жене-ратнице.

Интерпретације *Мајстора* и *Маргарите* обично стављају акценат на хеленски, гностички или хришћански подтекст Булгаковљевог романа. Међуслој средњовековног витештва, које у Булгаковљевом роману практично повезује римску прошлост са савременим добом, готово да је испао из видокруга критике.

<sup>1271</sup> У оригиналу: „темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом“ (МиМ, 368).

<sup>1272</sup> У оригиналу: „Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Азazelло.“ (МиМ, 368)

<sup>1273</sup> Упоредити: „Сада је онај који је био мачак што забавља кнеза таме постао мршав младић, демон-паж, најбоља дворска луда која је икада постојала на свету.“ (ММ, 371) У оригиналу: „Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире.“ (МиМ, 368)

<sup>1274</sup> У оригиналу: „длинная и широкая шпага“ (МиМ, 348).

<sup>1275</sup> У оригиналу: „готический особняк“ (МиМ, 210).

У поглављу „Госпа“ представили смо културну и књижевну историју Булгаковљевих алузија на елементе витешког света у облику читалачких екстензија. Воландова титула месира се од XII века редовно повезује са витезовима, премда су је постепено почели преузимати и свештеници (Duby 1982: 294–295). Институција пажева, који служе свог господара да би једнога дана и сами постали витезови, представљала је основ витешког друштва (Roy 1994: 19–23). Према Оукшотовој класификацији мачева, Воландова дугачка и широка шпада најпре би се могла довести у везу са такозваним средњовековним *великим мачем* („espée de guerre“, „Grant espée“ или „Grete Swerde“) из друге половине XIII и прве половине XIV века (Oakeshott 1997: 42). Булгаков на завршетку романа преображава чланове Воландове свите у витезове, као што су то средњовековни писци и уметници чинили са свецима попут арханђела Михаила (Mâle 1908: 58–59; Хојзинга 1974: 84), па чак и са самим Исусом Христом (Russell 1984: 239; Langland 2014: 214–215). Фигура Булгаковљевог Дон Кихота сама по себи представља екстензију лика разочараног писца романа о Понтију Пилату, док се суверена Маргарита пре може довести у везу са Дантеовом Беатриче, него са ренесансним госпама и краљицама. Булгаковљева „прелепа госпа (...) Маргарита“ (Andrew 1975: 239)<sup>1276</sup> истовремено је „жена (...) на коју ће спасти дужност да спасе свога витеза у невољи“ (Barratt 1987: 109).<sup>1277</sup> Маргаритин „прави“ лик отуда смо градили по узору на чувену петнаестовековну „Амазонку Француске“ (Warner 2000: 214) и штићеницу арханђела Михаила (Warner 2000: 117), *витешкињу* Јованку Орлеанку (Cassagnes-Brouquet 2013: 10).

Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* представља један од најупечатљивијих примера модернистичке уверености у *племенитост* сопствених циљева. Потрага за аутентичним или „правим“ обликом живота у Булгаковљевом роману представља витешку пустоловину, племениту битку против свакидашњице у којој учествују представници оба света. Иако у завршним поглављима *Мајстора и Маргарите* борба Булгаковљевих витезова поприма апокалиптичке сразмере, свакодневни живот Московљана у епилогу романа има последњу реч. Заокупљени својим свакодневним пословима, становници Москве можда су изгубили

<sup>1276</sup> У оригиналу: „the beautiful lady (...) Margarita“.

<sup>1277</sup> У оригиналу: „it is the woman who will be called upon to rescue her knight in distress“.

могућност спасења, али су у време објављивања Булгаковљевог романа шездесетих година прошлог века барем стекли право на сопствено постојање. „Постапокалиптичка“ слика Булгаковљеве Москве постала је стварност постмодерног доба.

## ЛИТЕРАТУРА

*Скраћенице: ћириличне*

- Андрић–Дурбешић: Андрић, Иво. „Андрићева писма Војмиру Дурбешићу“. *Писма (1911–1973)*. Иво Андрић: сабрана дела у 20 књига. Књ. XIX. (Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Нова књига, 2011): 19–78.
- Андрић–Гојмерац: Андрић, Иво. „Андрићева писма Евгенији Гојмерац“. *Писма (1911–1973)*. Иво Андрић: сабрана дела у 20 књига. Књ. XIX. (Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Нова књига, 2011): 79–127.
- Башта, пепео: Kiš, Danilo. *Bašta, pepeo*. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga četvrta*. Beograd: Prosveta, 2007.
- Болест на смрт: Kierkegaard, Sören. *Bolest na smrt*. Prevod i glosar Milan Tabaković. Predgovor Mirko Zurovac. Beograd: NIRO „Mladost“, 1980.
- Бордел муза: *Bordel muza: antologija francuske erotske poezije*. Odabrao i prepevao Danilo Kiš. [Izbor grafike Aubrey Beardsly.] Zagreb: Liber, 1972.
- Брокгаузъ-Ефронъ [том]: *Энциклопедическій словарь*, начатый проф. И. Е. Андреевскимъ, продолжается подъ редакціею К. К. Арсеньева и заслуженнаго профессора Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго. С.-Петербургъ: Типографія Акц. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ, 1890–1907. Томъ XVIII<sup>А</sup>: *Малолѣтство–Мейшагола*; Томъ XXVI: *Рабочая книжка – Резолюція*; Томъ XXXIX<sup>А</sup>: *Шенье – Шуйскій монастырь*.
- БСД I–VIII: Булгаков, Михаил. *Дела у осам књига*. Прир. Миливоје Јовановић и Милан Чолић. Београд: СКЗ; Народна књига, 1985.

- БСС I–V: Булгаков, Михаил. *Собрание сочинений в пяти томах*. Москва: Художественная литература, 1989–1992.
- БЭ: Соколов, Б. В. *Булгаков: энциклопедия: персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья*. Москва: ЭКСМО, 2005.
- Горки талог искуства: Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Прир. Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga petnaesta*. Beograd: Prosveta, 2007.
- Гробница: Kiš, Danilo. *Grobница za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga sedma*. Beograd: Prosveta, 2005.
- Дан. 2: *Даница. Забавник за годину 1827*. Издао Вук Стеф. Карацић. Друга година. У Бечу, у штампарији Јерменскога намастира, 1827. // *Даница. 1826: 1827: 1828: 1829: 1834*. Прир. Милорад Павић. (Београд: Просвета, 1969): 105–208.
- Дон Кихот I–II: Сервантес, Мигел де. *Оштроумни племић Дон Кихот од Манче: I–II*. Прев. Душко Вртунски. Стихове превели Бранимир Живојиновић, Душко Вртунски. Поговор Сретен Марић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Вајат, 1988.
- Дневник: Црњански, Милош. „Дневник о Чарнојевићу“. *Приповедна проза. Приче о мушком. Приповетке. Дневник о Чарнојевићу*. Прир. Новица Петковић. (Београд: Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: СКЗ; Lausanne: L’Age d’Homme, 1996): 123–185.
- Дневник Мастера: Булгаковы, Михаил и Елена. *Дневник Мастера и Маргариты*. Составление, предисловие, комментарии В. И. Лосева. Москва: Вагриус, 2001.



- Друга књига Сеоба: Црњански, Милош. *Друга књига Сеоба*. Прир. Душан Иванић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; СКЗ: БИГЗ; Lausanne: L'Age d'Homme, 1996.
- Енциклопедија мртвих: Kiš, Danilo. *Enciklopedija mrtvih. Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga deseta*. Београд: Prosveta, 2007.
- Есеји I: Црњански, Милош. *Есеји и чланци I: књижевност, уметност*. Прир. Ж. Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.
- Есеји II: Црњански, Милош. *Есеји и чланци II. Историја; Полемике; Разговори*. Приредио, са сарадницима, Ж. Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.
- Естетика I: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika: I*. Preveo dr Nikola Popović. Predgovor Dragan M. Jeremić. Београд: Kultura, 1970.
- Естетика II: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika: II*. Preveo Vlastimir Đaković. Redaktor dr Nikola Popović. Predgovor Dragan M. Jeremić. Београд: Kultura, 1970.
- Жеђ: Андрић, Иво. *Жеђ: приповетке II*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. VI. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Живот, литература: Kiš, Danilo. *Život, literatura*. Прир. Mirjana Miočinović. Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga četrnaesta. Београд: Prosveta, 2007.
- Знакови поред пута: Андрић, Иво. *Знакови поред пута*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. XIV. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.

- Или-или: Kierkegaard, Sören. *Ili-ili*. Prev. Milan Tabaković. Pogovor Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša“; Svjetlost, 1990.
- Историја и легенда: Андрић, Иво. *Историја и легенда: есеји I*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. XII. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Итака: Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Приредио и коментаре написао Гојко Тешић. Београд: Агенција „Драганић“, 1994.
- Јован [глава: ред]: „Свето јеванђеље по Јовану“. *Нови завјет Господа нашега Исуса Христа*. Превео Вук Стеф. Караџић. (У Биограду: Издање Британскога и иностранога библијскога друштва, б. г.): 87–111.
- Коментари: Црњански, Милош. „Итака и коментари“. *Лирика. Лирика; Итака и коментари; Антологија кинеске лирике; Песме старог Јапана*. Прир. Ж. Стојковић. (Београд: Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: СКЗ; Lausanne: L’Age d’Homme, 1993): 155–373.
- Коментарий: Белобровцева, Ирина; Куљос, Светлана. *Роман М. Булгакова Мастер и Маргарита. Коментарий*. Москва: Книжный Клуб 36.6, 2007.
- Лирика: Црњански, Милош. „Лирика“. *Лирика. Лирика; Итака и коментари; Антологија кинеске лирике; Песме старог Јапана*. Прир. Ж. Стојковић. (Београд: Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: СКЗ; Lausanne: L’Age d’Homme, 1993): 11–154.
- Маска: Црњански, Милош. *Маска [1918&1923]*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. Предговор Милорад Павић. Београд: Агенција „Драганић“, 1994.

- МиМ: Булгаков, Михаил. *Мастер и Маргарита*. // Булгаков, Михаил. *Мастер и Маргарита. Письма*. (Москва: Художественная литература, 1992): 6–384.
- ММ: Булгаков, Михаил. *Мајстор и Маргарита*. Прев. Милан Чолић. Редакција превода Нана Богдановић. Београд: СКЗ; Народна књига, 1985.
- На сунчаној страни: Андрић, Иво. *На сунчаној страни: реконструкција романа*. Прир. Жанета Ђукић Перишић. Иво Андрић: сабрана дела у 20 књига. Књ. VIII. Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Нова књига, 2011.
- Нови живот [одељак, реч.]: Dante, Alighieri. „Novi život“. *Novi život. Rime. Gozba. O umijeću govorenja na pučkom jeziku. Monarhija. Poslanice. Ekloge. O položaju i obliku vode i zemlje*. Preveli Frano Čale et al. *Djela: knjiga prva*. Прир. Frano Čale i Mate Zorić. (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976): 67–123.
- Пакао [певање, стих]: Dante, Alighieri. „Пакао“. *Božanstvena komedija*. Prev. Mihovil Kombat, Mate Maras (*Raj, XVIII–XXXIII*). *Djela: knjiga druga*. Прир. Frano Čale i Mate Zorić. (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976): 11–189.
- Пешчаник: Kiš, Danilo. *Peščanik*. Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga peta. Београд: Prosveta, 2006.
- Писма Андрићу I: Караулац, Мирослав. „Андрићеви давни пријатељи“. *Свеске задужбине Иве Андрића V/4* (1986): 9–86.
- Писма Андрићу II: „Писма Милоша Црњанског Иви Андрићу“. Прир. Биљана Ђорђевић. *Свеске задужбине Иве Андрића XIX/16* (2000): 39–96.
- Појам стрепње: Кјеркегор, Серен. *Појам стрепње: обично, психолошки усмерено разматрање у правцу догматичког проблема*

- о наследном греху*. Прев. Глигорије Ерњаковић. Београд: СКЗ, 1970.
- Породични циркус: Киш, Данило. *Породични циркус: Рани јади, Башта, пепео, Пешчаник*. Београд: СКЗ, 1993.
- Потоњи Абенсераж: [Петровић Његош, Никола I]. *Потоњи Абенсераж: по Шатобријану спјевао Никола I*. Цетиње: К. ц. државне штампарије, 1910.
- Проклета авлија: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. IV. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Путеводитељ: Лескис, Г. А.; Атарова, К. Н. *Москва – Ершалаим: Путеводитељ по роману Михаила Булгакова ‘Мастер и Маргарита’*. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2014.
- Рај [певање, стих]: Dante, Alighieri. „Raј“. *Vožanstvena komedija*. Prev. Mihovil Kombol, Mate Maras (*Raј, XVIII–XXXIII*). *Djela: knjiga druga*. Prir. Frano Čale i Mate Zorić. (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976): 375–556.
- Рани јади: Kiš, Danilo. *Rani jadi: za decu i osetljive*. Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga treća. Београд: Prosveta, 2005.
- Речник МС: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Рјечник ЈАЗУ: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Na svijet izdaje Jugoslavenska akademija znanosti i umetnosti. Обрађује Р. Budmani. Dio V. Kipak– Leken. U Zagrebu 1898–1903.
- Роман о Лондону: Црњански, Милош. *Роман о Лондону*. Прир. Светозар Кољевић у сарадњи са Зораном Мутићем, Ивом Славнићем и Богданом Ракићем. Београд: Задужбина

- Милоша Црњанског; Наш дом; Lausanne: L'Age d'Homme, 2006.
- Сан: Црњански, Милош. „Сан (Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице.)“ *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 83–98.
- Стазе: Андрић, Иво. *Стазе, лица, предели*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. X. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Страх и дрхтање: Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Предговор, превод и напомене Слободан Жуњић. Београд: Плато, 2002.
- Травничка хроника: Андрић, Иво. *Травничка хроника: конзулска времена*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. II. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Уликс: Цојс, Џејмс. *Уликс*. Прев. Зоран Пауновић. Подгорица: ЦИД, 2001.
- Уметник: Андрић, Иво. *Уметник и његово дело: есеји II*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. XIII. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Феноменологија: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Fenomenologija duha : sa jubilarnog izdanja od 1921. godine*. Preveo Dr Nikola M. Popović. Predgovor Dr Veljko Korać. Beograd: BIGZ; „Kultura“, 1974.
- Хиперборејци: Црњански, Милош. *Код Хиперборејаца*. Прир. Никола Бертолино. Београд: Задужбина Милоша Црњанског: СКЗ: БИГЗ; Lausanne: L'Age d'Homme, 1993.

ЧБ I–II: Man, Tomas. *Čarobni breg*. T. I–II. Preveli Dr Miloš Đorđević (I–V) i Nikola Polovina (VI–VII). Novi Sad: Matica srpska, 1980.

Чистилиште[певање,стих]: Dante, Alighieri. „Čistilište“. *Božanstvena komedija*. Prev. Mihovil Kombol, Mate Maras (*Raj, XVIII–XXXIII*). *Djela: knjiga druga*. Prir. Frano Čale i Mate Zorić. (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976): 191–374.

*Скраћенице: латиничне*

Ästhetik I: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik: I*. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke: 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Ästhetik II: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik: II*. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke: 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Br I–III: Mann, Thomas. *Briefe und Nachlese*. Band I: 1889–1936. Band II: 1937–1947. Band III: 1948–1955. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer, 1962–1965.

Collegheft: Mann, Thomas. *Collegheft 1894–1895*. Hrsg. von Yvonne Schmidlin und Thomas Sprecher. Thomas-Mann-Studien XXIV. Frankfurt/Main: Klostermann, 2001.

Die Krankheit zum Tode: Kierkegaard, Søren. *Die Krankheit zum Tode*. Übersetzt und mit Nachwort von H. Gottsched. Søren Kierkegaard: gesammelte Werke. Band 8. Jena: Eugen Diederichs, 1911.

Der Begriff der Angst: Kierkegaard, Søren. *Der Begriff der Angst*. Übers. von Christoph Schrempf. Søren Kierkegaard: gesammelte Werke. Band 5. Jena: Eugen Diederichs, 1912.

DüD I–III: *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14/I–III: Thomas Mann. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne

- Fischer. München: Heimeran; Frankfurt/Main: S. Fischer, 1975–1981.
- Entweder-oder: Kierkegaard, Søren. *Entweder/ Oder: erster Teil*. Mit Nachwort von Christoph Schrempf. Übersetzt von Wolfgang Pfeleiderer und Christoph Schrempf. Søren Kierkegaard: gesammelte Werke. [Band 1]. Jena: Eugen Diederichs, 1911.
- Ess I–VI: Mann, Thomas. *Essays*. Bd. 1–6. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1993–1997.
- Ex Ponto: Андрић, Иво. *Ex Ponto: Немири: Лирика*. Сабрана дела Иве Андрића. Књ. XI. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље: Мисла, 1977): 7–81.
- Furcht und Zittern: Kierkegaard, Søren. *Furcht und Zittern: Wiederholung*. Mit Nachwort von H. Gottsched. Zweite, verbesserte Auflage. Søren Kierkegaard: gesammelte Werke. Band 3. Jena: Eugen Diederichs, 1909.
- G [поглавље, ред]: Don Gifford with Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008. [Коментари се односе на Габлерово издање *Уликса* (упоредити скраћеницу U). Ознаком G 0 означавали смо одсуство коментара.]
- GKFA [том, страна]: Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2002, ff. Daraus: Bd. 5.1: Der Zauberberg: Roman; Bd. 5.2: Der Zauberberg: Kommentar von Michael Neumann; Bd. 13.1:

- Betrachtungen eines Unpolitischen; Bd. 13.2: Betrachtungen eines Unpolitischen: Kommentar von Hermann Kurzke; Bd. 22: Briefe II: 1914–1923; Bd. 23.1: Briefe III: 1924–1932; Bd. 23.2: Briefe III: 1924–1932: Kommentar von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini.
- GW I–XIII: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, 2. Aufl. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1974. Daraus: Bd. VI: Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde; Bd. VII: Der Erwählte: Roman/ Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der Memoiren erster Teil; Bd. VIII: Erzählungen: Fiorenza: Dichtungen; Bd. X: Reden und Aufsätze (2); Bd. XI: Reden und Aufsätze (3); Bd. XIII: Nachträge.
- Inf. [певање, стих]: Dante, Alighieri. „Inferno“. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966.  
[07.04.2016. <http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>]
- Le cirque de famille: Kiš, Danilo. *Le cirque de famille: Chagrins précoces: Jardin, cendre: Sablier*. Traduit du serbo-croate par Pascale Delpech et Jean Descat. Paris: Gallimard, 1989.
- Nb I–II: Mann, Thomas. *Notizbücher 1–6 und 7–14*. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main: S. Fischer, 1991–1992.
- Par. [певање, стих]: Dante, Alighieri. „Paradiso“. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966.  
[10.04.2016. <http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>]
- Pg. [певање, стих]: Dante, Alighieri. „Purgatorio“. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966.  
[08.04.2016. <http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>]



- Phänomenologie: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke: 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Reg I–V: *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*. Bd. 1–5. Hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1976–1987.
- Selbstkommentare: Mann, Thomas. *Selbstkommentare: Der Zauberberg*. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- Tb [датум]: Mann, Thomas. *Tagebücher*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn (1918–1921, 1933–1934, 1935–1936, 1937–1939, 1940–1943) und Inge Jens (1944–1.4.1946, 28.5.1946–31.12.1948, 1949–1950, 1951–1952, 1953–1955). Frankfurt/Main: S. Fischer, 1977–1995.
- TM Hb: *Thomas-Mann-Handbuch*. 3. Aufl. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, 2001.
- TM Jb: *Thomas Mann Jahrbuch* 1 (1988)ff. Begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Hrsg. von Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer und Hans Wißkirchen. Frankfurt/Main: Klostermann.
- TMS: *Thomas-Mann-Studien* 1 (1967)ff. Hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Bern; München: Francke; ab 9 (1991) Frankfurt/Main: Klostermann.
- U [поглавље, ред]: Joyce, James. *Ulysses: the Corrected Text*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Afterword by Michael Groden. New York: Vintage Books, 1986.
- Varia: Kiš, Danilo. *Varia*. Prir. Mirjana Miočinović. Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović: knjiga dvanaesta. Beograd: Prosveta, 2007.

Vita Nuova [одељак, реч.]: Dante, Alighieri. *Vita Nuova*. A cura di Miche Barbi. Le opere di Dante. Testo critico della Società dantesca italiana. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

[07.04.2016. <http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>]

Yale: *The Yale Zauberberg-Manuscript: Rejected Sheets Once Part of Thomas Mann's Novel*. Hrsg. von James F. White. Thomas-Mann-Studien IV. Bern und München: Francke, 1980.

### *Литература: ћирилична*

Андрић, Иво. „Три старе љубавне песме“. *Мисао* XI/3 (1923): 184–185.

Андрић, Иво. „Занос и страдање Томе Галуса. (Одломак из приповетке ‘Кавалјери Св. Духа’.)“. *Српски књижевни гласник: нова серија* XXXIII/1 (1. мај 1931): 1–8.

Андрић, Иво. *Писац говори својим делом*. Приредио и поговор написао Радован Вучковић. Београд: БИГЗ; СКЗ, 1994.

Аврамовић, Марко. „Две Суматре: Милош Црњански и Небојша Васовић“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 452–465.

Алексић, Јана М. „Прича о историји: једно читање историјске фикције у *Проклетој авлији* Иве Андрића“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 87–104.

Алексић, Марко. *Српски витешки код*. Београд: Лагуна, 2016.

Аурелије Антонин, Марко. *Самом себи*. Прев. Албин Вилхар. Предговор Милош Н. Ђурић. Београд: Плато, 1998.

Ахметагић, Јасмина. „Религиозност Едуарда Сама“. *Зборник 22. књижевних сусрета. Савремена српска проза. 18–19. новембар 2005. Трстеник*. (Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 2006): 119–131.

- Бајазетов, Александра. „Врлине грађанина и смена генерација: ‘Породична трилогија’ Данила Киша и традиција образовног романа“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* XLVIII/2–3 (2000): 375–393.
- Бандић, Милош И. „Како приступити писцу и његовом делу: интервју са Милошем И. Бандићем“. // Влатковић, Драгољуб. *Нобеловац у новинама: сусрети и разговори новинара са Ивом Андрићем*. (Ниш: Просвета, 1996): 211–217.
- Батушић, Славко. „Два човјека“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 181–184.
- Башић, Ивана С. „Битак и прича: интензионалност приповедачког поступка у *Проклетој авлији*“. *Зборник Матице српске за славистику = Славистически сборник = Review of Slavic Studies* 82 (2012): 41–57.
- Безродный, М. В. „Об одном источнике романа ‘Мастер и Маргарита’“. *Русская литература* 4 (1988): 205–208.
- Блок, Марк. *Феудално друштво*. Прев. Мирјана Перић Марјанов. Предговор Робер Фосије. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.
- Блуменберг, Ханс. *Брига иде преко реке*. Прев. Алекса Буха. Београд: Плато, 2004.
- Бошковић, Драган. *Заблуде модернизма*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Брајовић, Тихомир. „*Пешчаник* на *Мансарди*: генеза Кишовог романеског дискурса“. *Летопис Матице српске* CLXX/453/4 (април 1994): 509–519.
- Брајовић, Тихомир. „Иронијски песник Милош Црњански“. У *Облици модернизма*. (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005): 83–92.
- Булгаков, Михаил. „*Мой бедный, бедный мастер...*“: *Полное собрание редакций и вариантов романа „Мастер и Маргарита“*. Издание подготовил Виктор Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. Москва: Вагриус, 2006.
- Вајт, Едмунд. „Данило Киш“. Прев. Гордана Стојковић. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу: Данило Киш XIII–XIV/76–77* (мај–август 1987): 40–47.
- Валъ, Лука. „Андрићев циклус о фра-Петру“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* XXIX/27 (2010): 129–154.

- Велмар-Јанковић, Светлана. „Библиографија поезије Милоша Црњанског“. // Црњански, Милош. *Сабране песме*. Прир. Светлана Велмар-Јанковић. (Београд: СКЗ, 1978): 359–407.
- Велш, Волфганг. *Наша постмодерна модерна*. Прев. Бранка Рајлић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Винавер, Станислав. „Црњански и критичари“. // Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Приредио и коментаре написао Гојко Тешић. (Београд: Агенција „Драганић“, 1994): 192–197.
- Витановић, Слободан. „Тематско јединство у делима Данила Киша и његов роман *Башта, пепео*“. // Киш, Данило. *Башта, пепео*. (Београд: Нолит, 1982): 217–243.
- Владушић, Слободан. „Блискост два романа: лик у Стеријином *Роману без романа* и Кишовој *Мансарди*“. *Свеске: књижевност, уметност, култура* IX/35 (1997): 93–98.
- Владушић, Слободан. „Од епа до (постмодерног) романа: релација између лика и предмета у контексту жанровских трансформација“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год. Књ. II. Јужнословенске/европске парадигме и српска књижевност: интеркултурни хоризонти*. Одговорни уредник Драган Бошковић. (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет; Скупштина града, 2009): 343–352.
- Владушић, Слободан. „Роман и смрт приповедања – жанровска кавга у Андрићевој *Проклетој авлији*“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* XXIX/27 (2010): 155–170.
- Вранеш, Бранко. *Последњи витезови: огледи из књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- Вранеш, Бранко М. „Тужна срећа последњих витезова: Андрићев Тамил и кнез Мишкин Достојевског“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 105–121.
- Вукмановић, Саво. „Епски пјесник“. // Петровић Његош, Никола I. *Спјегови*. Приредио за штампу, предговор и објашњења написао и рјечник саставио

- Саво Вукмановић. Целокупна дјела Николе I Петровића Његоша. Књ. 2. (Цетиње: Обод, 1969): 7–16.
- Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде: експресионизам*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Гадамер, Ханс-Георг. *Европско наслеђе: чланци*. Прев. Божидар Зеџ. Београд: Плато, 1999.
- Галинская, И. Л. *Загадки известных книг*. Москва: Наука, 1986.
- Гвозден, Владимир. „Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 122–133.
- Гете, Јохан Волфганг. *Фауст: трагедија*. Прев. Бранимир Живојиновић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића; Гетеово друштво у Београду, 1999.
- Гете, Јохан Волфганг. *Поезија и стварност: из мог живота*. Прев. Ерих Кош (I–X књига) и др Јован Богичевић (XI–XX књига). Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића; Гетеово друштво у Београду, 2006.
- [Гёте, И. В.] *Фаустъ, трагедія Гёте*. Въ переводѣ и объясненіи А. Л. Соколовскаго. С.-Петербургъ: Типографія бр. Пантелеевыхъ, 1902.
- Глигорић, Велибор. „М. Црњански. Дневник о Чарнојевићу“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 139–141.
- Глушчевић, Зоран. „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици цвета Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*. Ур. Милослав Шутић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996): 21–33.
- Грчевић, Фрањо. „Обликовања симболистичке прозе“. *Српски симболизам: типолошка проучавања*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 1985): 509–532.

- Данојлић, Милован. „Киш и Французи“ // Павловић, Миливоје. *Венац од трња за Данила Киша*. (Београд: Службени гласник, 2017): 169–171.
- Дединац, Милан. „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског (Библиотека Албатрос – Београд)“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић*. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 165–170.
- Делић, Јован. *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе*. Београд: Просвета, 1995.
- Делић, Јован. „Иронични лиризам“. *Књижевно дјело Данила Киша: зборник радова, II*. Уредник Радомир В. Ивановић. (Подгорица: Културно-просвјетна заједница; Будва: Средња школа „Данило Киш“, 1996): 87–96.
- Делић, Јован. *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе II*. Београд: БИГЗ, 1997.
- Делић, Јован. „Вјечна прича о дјетету и смрти: проза Данила Киша према епу о Гилгамешу“. *Роман као пешчаник: приповедачка уметност Данила Киша: зборник радова*. (Нови Сад: Културно-просветна заједница града Новог Сада; Светови, 1998): 41–55.
- Делић, Јован. *Мост и жртва*. Нови Сад: Православна реч; Београд: Музеј града Београда, 2011.
- Ђорђевић, Стојан. „О настајању *Проклете авлије* и генези Андрићевог књижевног стварања“. *Свеске задужбине Иве Андрића XXX/28* (2011): 183–226.
- Ђорђевић, Стојан. „Драгоцен и незаобилазан домет српског неомодернизма“. // Павловић, Миливоје. *Венац од трња за Данила Киша*. (Београд: Службени гласник, 2017): 376–379.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Кавалер светог духа: о једном недовршеном роману Иве Андрића*. Београд: Задужбина Иве Андрића; БИГЗ, 1992.
- Ђурић, Мина. „Фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 189–203.
- Есипова, О. „Пјеса ‘Дон Кихот’ в кругу творческих идей М. Булгакова“. *М. А. Булгаков - драматург и художественная культура его времени: сборник*

- статей*. Составитель А. А. Нинов. Научный редактор В. В. Гудкова. Художник А. В. Дугин. (Москва: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988): 168–188.
- Жан, Ремон. „Кнез Данило“. Прев. Гордана Стојковић. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу: Данило Киш XIII–XIV/76–77* (мај–август 1987): 48–49.
- Живковић, Драгиша. „Епски и лирски стил Ива Андрића“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 81–103.
- Живојиновић, Бранимир. „Иво Андрић и немачка књижевност“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 243–265.
- Жуњић, Слободан. „Дијалектичка лирика *Страх и дрхтања*“. // Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Предговор, превод и напомене Слободан Жуњић. (Београд: Плато, 2002): 5–140.
- Захарија, Константин. „Сиоранове меланхолије“. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу XXXIII/160–161* (2006–2007): 199–219.
- Игњатовић, Драгољуб С. „Дневник о Чарнојевићу или нихилизам као упозорење“. *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Ур. Предраг Палавистра, Светлана Радуловић. (Београд: Институт за књижевност и уметност; БИГЗ, 1972): 75–92.
- Илић, Александар. „Суматраизам Милоша Црњанског“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 185–188.
- Јамасаки, Кајоко. „Лао Це и поезија Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 514–528.
- Јасперс, Карл. *Ум и егзистенција: пет предавања одржаних од 25. до 29. марта 1935. године*. Прев. Милош Тодоровић. Београд: Плато, 2000.

- Јерemiћ, Драган М. „Филозофија Ива Андрића“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 9–22.
- Јерков, Александар. „Лексикографска парадигма: модел енциклопедијске прозе Данила Киша“. *Књижевност* 2–3 (1990): 244–265.
- Јерков, Александар. „Оквир, рам, пукотина. Иманентна поетика романа Данила Киша“. *Библиографски вјесник* XXII/2–3 (1993): 61–85.
- Јерков, Александар. „Иманентна поетика и сазнајна моћ Андрићеве *Травничке хронике*“. *Књижевност: месечни часопис*, год. 49, књ. 101, св. 5/6 (1996): 294–303.
- Јерков, Александар. „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*: смисао Андрићеве поетике“. *Свеске задужбине Иве Андрића* XVIII/15 (1999): 185–229.
- Јерков, Александар. „Ништа није немогуће, а све јесте“. *Немогуће: завет човека и књижевности*. Ур. Драган Бошковић. (Крагујевац: ФИЛУМ, 2013): 67–79.
- Јерков, Александар. „Од себе се не да оздравити: прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића“. *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1/2 (2014): 37–52.
- Јерков, Александар. „Увек о Кишу, а сада још и о питању љубави ‘у јесен године 7464. (по византијском рачунању времена)’, на крају нешто о Ничеу и орфизму“. *Летопис Матице српске* CXCI/496/5 (новембар 2015): 547–577.
- Јовановић, Бојан. „Андрићево црно сунце“. *Свеске задужбине Иве Андрића* XXXII/30 (2013): 155–170.
- Јовановић, М. С. „[Милош Црњански: Дневник о Чарнојевићу]“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 147–150.
- Јовић, Бојан. „Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја“. *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*. Ур. Милослав Шутић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996): 77–87.



- Јокић, Јасмина С. „Источњачко позориште сенки и Андрићева *Проклета авлија*“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 311–323.
- Јоковић, Миролjub. „Лирска дистанца као израз носталгије за апсолутом“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Модерно у прозном дискурсу српске књижевности 20. века*. Бр. 23/1 (Београд: МСЦ, 1995): 29–40.
- Кермаунер, Тарас. „Отвореност, затвор, лудило“. *Зборник радова о Иви Андрићу*. Ур. Антоније Исаковић. (Београд: Српска академија наука и уметности, 1979): 601–635.
- Ковач, Звонко. *Поетика Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Кончаковский, А. *Библиотека Михаила Булгакова: реконструкција*. Киев: Музей истории города Киева; Литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова, 1997.
- Кораћ, Станко. „Иво Андрић према стоицизму и егзистенцијализму“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 29. маја 1980*. Уредник Драган Недельковић. (Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981): 619–645.
- Кордић, Радоман. „Приповедање *taedium vitae*“. *Књижевност* 8–9–10 (1992): 1190–1210.
- Кош, Ерих. „Последњи Андрићеве дани“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* I/1 (1982): 301–317.
- Кошничар, Софија М. „Поетика Милоша Црњанског, интертекстуална цитатност и ефекат лептира“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Развојни токови српске поезије*. Бр. 42/2. Том I. (Београд: МСЦ, 2013): 109–124.
- Кретјен де Троа. *Ланселот или Витез на таљигама*. Превод са старофранцуског, предговор и коментари Коља Мићевић. Београд: СКЗ, 2011.
- Крњевић, Вук. „Кишев породични циклус“. *Књижевност* 2–3 (1990): 333–346.
- Куртис, Дж. „М. А. Булгаков и иностранные языки“. *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*. Книга 3. Ответственные редакторы Н. А. Грознова, А. И. Павловский. (Санкт-Петербург: Наука, 1995): 112–128.

- Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: СКЗ, 1996.
- Кушлина, О.; Смирнов, Ю. „Некоторые вопросы поэтики романа ‘Мастер и Маргарита’“. *М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени*. Составитель А. А. Нинов. Научный редактор В. В. Гудкова. Художник А. В. Дугин. (Москва: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988): 285–303.
- Лазаревић, Бранко. „Предратна и поратна причања (3)“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 171–177.
- Лазаревић, Бранко. „Лирика г. Црњанског“. // Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Приредио и коментаре написао Гојко Тешић. (Београд: Агенција „Драганић“, 1994): 199–207.
- Лазич, Јасмина. „Сан Петра Рајића у Дневнику о Чарнојевићу као авангардни манифест суматраизма“. *Авангарда: од даде до надреализма*. Ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић. (Београд: Институт за књижевност и уметност: Музеј савремене уметности, 2015): 261–291.
- Лысюк, Наталия Анатольевна. *Мистерия всепобеждающей любви: мифологические основания романа Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”*. Киев: Украинский филологический центр, 2008.
- Левина, Л. А. „Нравственный смысл кантианских мотивов в философском романе М. Булгакова ‘Мастер и Маргарита’“. *Филологические науки* 1 (1991): 12–23.
- Ломпар, Мило. *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*. Београд: Службени лист СЦГ, 2004.
- Ломпар, Мило. *О завршетку романа: смисао завршетка у роману Друга књига Сеоба Милоша Црњанског*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- Лбуљ, Рамон. *Књига о витешком реду*. Прев. Синиша Здравковић. Београд: Тендуоро Менаџмент, 2013.
- Мајков, А. *Историја српскога народа*. С рускога превео Ђ. Даничић. У Биограду: Издање и штампа државне штампарије, 1876.

- Маргулев, А. „Товариш Дант’ и ‘бывший регент’“. *Литературное обозрение* 5 (1991): 70–74.
- Марић, Сретен. „Шатобријан“ // Шатобријан, [Франсоа Рене де]. *Рене: Атала: Мемоари с ону страну гроба: Есеји*. Избор и превод Милица Царцарачевић. Предговор Сретен Марић. (Београд: Просвета, 1963): 7–40.
- Микић, Радивоје. „Прича, сан и манифест. Један поглед на *Дневник о Чарнојевићу*“. *Књига о Црњанском*. Прир. Мило Ломпар. (Београд: СКЗ, 2005): 98–129.
- Миливојевић, Ивана. *Фигуре аутора: функције ауторског коментара у прози Данила Киша*. Београд: Чигоја штампа, 2001.
- Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског*. Београд: СКЗ, 1970.
- Милошевић, Никола. „Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*. Ур. Милослав Шутић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996): 107–113.
- Миочиновић, Мирјана. „Поговор: изводи из Кишове поетике“. // Киш, Данило. *Породични циркус: Рани јади, Башта, пепео, Пешчаник*. (Београд: СКЗ, 1993): 501–512.
- Митровић, Марија. „‘Родно’ право и по-етика“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005): 117–130.
- Московљевић, Олга. „Андрић и скандинавске књижевности“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 301–305.
- Мујо-Фрес, Женевјев. „Немогуће смрти“. Прев. Гордана Стојковић. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу: Данило Киш XIII–XIV/76–77* (мај–август 1987): 66–71.
- Недић, Владан. „Иво Андрић и народна књижевност“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 223–234.
- Недић, Марко. *Стилска преплитања: студије и огледи о српској прози друге половине XIX и прве половине XX века*. Београд: Службени гласник, 2011.

- Павловић, Миливоје. *Венац од трња за Данила Киша*. Београд: Службени гласник, 2017.
- Павловић-Самуровић, Љиљана. „Први српски превод Сервантесовог *Дон Кихота*“. // Сервантес Сааведра, Мигел. *Велеумни племић Дон Кихот од Манче. Прва свеска*. Фототипско издање. Са шпанског превео Ђорђе Поповић-Даничар. Предговор др Љиљана Павловић-Самуровић. (Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1996): V–XVII.
- Палавестра, Предраг. „Да ли Киш припада (српској) критичкој књижевности?“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005): 67–77.
- Пантић, Михајло. *Киш*. Београд: Филип Вишњић, 2002.
- Парежанин, Ратко. „С. Х. С. књижевне бургије“. // Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Приредио и коментаре написао Гојко Тешић. (Београд: Агенција „Драганић“, 1994): 174–176.
- Пеинтер, Сидни. *Историја средњег века (284–1500)*. Превели Чедомир Антић, Небојша Порчић. Београд: Слио; Бања Лука: Глас српски, 1997.
- Пековић, Слободанка. „Thanatos Syndrome у прози Ива Андрића“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у своме времену*, бр. 22/1 (1994): 51–58.
- Петковић, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: СКЗ, 1996.
- Петковић, Новица. „Је ли стварно постојао Чарнојевић?“. *На извору живе воде: из оставштине*. Изабрао и приредио Драган Хамовић. (Београд: Завод за уџбенике, 2010): 123–126.
- Петров, Александар. *Поезија Црњанског и српско песништво*. Београд: Signature, 1997.
- Петров, Александар. *Пре прошлости I: српска књижевност и књижевни живот (1959–2011)*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Петровић, Предраг. „Где су гробови старих романа? Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског“. *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008): 159–196.

- Петровић, Предраг. „*Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотовског гласа*“. *Између музике и смрти: огледи о модернистичкој поезији*. (Београд: Службени гласник, 2016): 79–93.
- Петровић, Растко. „Милош Црњански: Дневник о Чарнојевићу“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993): 189–192.
- Петровић Његош, Никола I. *Спјевови*. Приредио за штампу, предговор и објашњења написао и рјечник саставио Саво Вукмановић. Целокупна дјела Николе I Петровића Његоша. Књ. 2. Цетиње: Обод, 1969.
- Пијановић, Петар. *Проза Данила Киша*. Подгорица: Октоих, 2005.
- Поздняева, Татьяна. *Воланд и Маргарита*. Санкт-Петербург: Амфора, 2007.
- Покрајац, Гордана. „Историјске инспирације *Проклете авлије*“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 61–72.
- Поповић, Богдан. „Књижевна и уметничка политика ‘Гласникова’“. *Српски књижевни гласник*, Нова Серија, књига 1, број 3 (1. октобар 1920): 210–213.
- Поповић, Богдан. *Огледи о српској књижевности*. Прир. Предраг Палавестра. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Поповић, Ђорђе. „Сервантесов живот и дела му“. // Сервантес Сааведра, Мигел. *Велеумни племић Дон Кихот од Манче. Прва свеска*. Фототипско издање. Са шпанског превео Ђорђе Поповић-Даничар. Предговор др Љиљана Павловић-Самуровић. (Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1996): VII–XXIX.
- Поповић, Радован. *Бескрајни плави круг*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Прстојевић, Александар. „Аутобиографија и аутопоетика у ‘Породичном циркусу’ Данила Киша (*Рани јади, Башта, пепео, Пешчаник*)“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Српска аутобиографска књижевност* 27/1 (1998): 455–460.
- Радин, Ана. „Суматраистичка и митска слика света (на примеру *Сеоба Милоша Црњанског*)“. *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ*

- књижевном делу: зборник радова*. Ур. Милослав Шутић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996): 181–188.
- Радонић, Јован. *Ђорђе Бранковић деспот „Илирика“*. Београд : [б. и.], 1929.
- Радуловић, Оливера. *Речи са чистих усана: библијски подтекст модерне књижевности*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
- Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.
- Раичевић, Горана. *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига, 2010а.
- Раичевић, Горана. *Кротитељи судбине. О Црњанском и Андрићу*. Београд: Алтера, 2010б.
- Раичевић, Горана С. „*Лирика Итаке* између бодлеризма и авангарде“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Развојни токови српске поезије*. Бр. 42/2. Том I. (Београд: МСЦ, 2013): 125–136.
- Раичевић, Горана. „Суматраизам – у трагању за земаљском срећом“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 310–322.
- Ракић, Милан. *Песме*. Прир. Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2015.
- Раскин, А. Г. *Шалјпин и русские художники*. Ленинград: Искусство, 1963.
- Росић, Татјана. „Писати оца“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005): 131–154.
- Самарџија, Снежана Д. „Поетика усменог приповедања у Андрићевој ‘Причи’“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 265–277.
- Свердлов, М. Б. *Домонгољска Русь: Князь и княжеская власть на Руси VI – первой трети XIII в.* Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.
- Секви, Ерос. „Андрић, Италија и Италијани“. *Иво Андрић*. Ур. др Војислав Ђурић. (Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 1962): 287–299.

- Сервантес Сааведра, Мигел. *Велеумни племић Дон Кихот од Манче. Прва свеска*. Фототипско издање. Са шпанског превео Ђорђе Поповић-Даничар. Предговор др Љиљана Павловић-Самуровић. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1996.
- Скарпета, Ги. *Повратак барока*. Нови Сад: Светови, 2003.
- Смолин, М. *Мастер и Маргарита. Коды, ключи, символы*. Санкт-Петербург: Вектор, 2006.
- Соколов, Борис. *Расшифрованный Булгаков. Тайны "Мастера и Маргариты"*. Москва: Эксмо; Яуза, 2005.
- Сребро, Миливој. *Роман као поступак у савременој српској књижевности: Б. Ћосић, Д. Киш и М. Ковач*. Нови Сад: Матица српска, 1985.
- Сребро, Миливој. „‘Принц Данило’, витез уметности и књижевности, и ‘Њено Височанство’ француска критика“. *Летопис Матице српске* CLXXXI/475/5 (мај 2005): 753–781.
- Старобински, Жан. „Меланхолија у башти грчког корена“. *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу* XXXIII/160–161 (2006–2007): 7–14.
- Стојановић, Бранислава. „Одбачени фрагменти *Раних јада*: прилог генези текста“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005а): 183–194.
- Стојановић, Бранислава. „Библиографија Данила Киша“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005б): 453–789.
- Стојановић, Драган. *Лепа бића Иве Андрића*. Подгорица: ЦИД; Нови Сад: Платонеум, 2003.
- Стојановић, Јасна (прир.). *Како смо читали Дон Кихота: српска књижевна критика о Сервантесовом роману*. Београд: Фокус, Форум за интеркултурну комуникацију, 2014.
- Стојановић-Пантовић, Бојана. *Наслеђе суматраизма: поетичке фигуре у српском песништву деведесетих*. Београд: Рад, 1998.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*“. *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*. (Нови Сад: Академска књига, 2011): 98–108.

- Стојановић Пантовић, Бојана. „Призматичност појма суматраизам: експресионистичка варијанта Милоша Црњанског“. *Летопис Матице српске*, год. [44], књ. 115 (2013): 61–70.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 323–331.
- Сувајџић, Бошко Ј. „Андрић и Кочић – кнежевићи и кнезови“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, бр. 41/2 (2012): 279–288.
- Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит, 1979.
- Тасо, Торквато. *Ослобођени Јерусалим*. Слободно препјевао Драгиша Станојевић. Београд: СКЗ, 1957.
- Тасовац, Тома. „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* XIX/16 (2000): 161–224.
- Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Татаренко, Ала. „Поезија као исповест нове вере: о суматраизму Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет; Нови Сад: Матица српска, 2014): 292–309.
- Тешић, Гојко. „Случај ‘Дневника о Чарнојевићу’“. // Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993а): 107–129.
- Тешић, Гојко. „Белешке уз *Дневник о Чарнојевићу*“. Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу: роман*. Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић. (Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1993б): 211–212.
- Тешић, Гојко. „Белешке уз *Лирику Итаке*“. // Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Приредио и коментаре написао Гојко Тешић. (Београд: Агенција „Драганић“, 1994): 233–252.



- Томић, Лидија. „Новембар Гистава Флобера и Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског – једна могућа паралела“. *Научни састанак слависта у Вукове дане: Пројимање жанрова у српској књижевности: Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*. Бр. 33/2 (Београд: МСЦ, 2004): 401–405.
- Угреновић, Александра. „(Нео)платонистичка концепција љубави у делима Милоша Црњанског (*Лирика Итаке, Приче о мушком, Дневник о Чарнојевићу, Љубав у Тоскани, Сеобе, Друга књига Сеоба*)“. *Наш траг: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XX, бр. 3–4 (децембар 2013): 26–65.
- Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Прев. Божидар Зеџ. Београд: Плато, 2000.
- Хајдегер, Мартин. *Путни знакови*. Прев. Божидар Зеџ. Београд: Плато, 2003.
- Хојзинга, Јохан. *Јесен средњег века*. Нови Сад: Матица српска, 1974.
- [Хомер]. *Хомерова Одисеја*. Предео Т. Маретић. У Биограду: Државна штампарија Краљевине Србије, 1904.
- Црњански, Милош. „Суматра“. *Српски књижевни гласник*, Нова Серија, књига 1, број 4 (15. октобар 1920а): 262.
- Црњански, Милош. „Стење“. *Српски књижевни гласник*, Нова Серија, књига 1, број 4 (15. октобар 1920б): 263.
- Црњански, Милош. „Објашњење ‘Суматре’“. *Српски књижевни гласник*, Нова Серија, књига 1, број 4 (15. октобар 1920в): 265–270.
- Чудакова, М. „Творческа история романа Михаила Булгакова ‘Мастер и Маргарита’“. *Вопросы литературы* 1 (1976): 218–253.
- Џајс, Франсис. *Витезови кроз историју*. Прев. Љиљана Крстић. Београд: Утопија, 2003.
- Џацић, Петар. *О Проклетој авлији*. Београд: Просвета, 1975.
- Џацић, Петар. *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Београд: Нолит, 1976.
- Шмитран, Стевка. „Дневник о Чарнојевићу: роман о палингенезији света“. *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова*. Ур. Милослав Шутић. (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996): 207–216.

Шукало, Младен. *Љубичасти ореол Данила Киша*. Приштина: „Григорије Божовић“; Бања Лука: Београд: Задужбина „Петар Кочић“, 1999.

Яновская, Лидия. *Последняя книга, или Треугольник Воланда: с отступлениями, сокращениями и дополнениями*. Предисл. А. Яновского. Москва: ПРОЗАИК, 2013.

*Литература: латинична*

Abbott, Scott H. *The Survival of the Romantic Bundesroman in the Twentieth Century*. A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Recommended for Acceptance by the Department of Germanic Languages and Literatures. October, 1979.

Abbot, Scot H. „*Der Zauberberg* and the German Romantic Novel“. *Germanic Review* LV/4 (Fall 1980): 139–145.

Agamben, Đordo. *Profanacije*. Prev. Ivo Kara-Pešić. Beograd: Rende, 2010.

Adamović, Dragoslav. „Govorio je: ‘Kad umrem, eto nekrologa...’“ // Popović, Radovan. *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*. (Beograd: Sloboda, 1976): 9–16.

Allison, Sarah; Heuser, Ryan; Jockers, Matthew; Moretti, Franco; Witmore, Michael. „Quantitative Formalism: an Experiment“. *Literary Lab: Pamphlet 1* (January 15, 2011): 1–26.

Andrew, Helen Louise. *Some aspects of the supernatural and the grotesque in M. A. Bulgakov's The Master and Margarita and selected earlier works*. A Dissertation in Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. Department of Russian, Monash University, Melbourne, Victoria, Australia. February 1975.

Anselme et al. *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, chevaliers, commandeurs et officiers de l'ordre du Saint-Esprit*. Tome 9. Partie I. Paris, 1884–1890.

Arendt, Hannah; Heidegger, Martin. *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*. Aus den Nachlässen herausgegeben von Ursula Ludz. Frankfurt am Main: Klostermann, 1999.

Armand, Louis; Vichnar, David (ed.). *Hypermedia Joyce*. Prague: Litteraria Pragensia, 2010.

- Asbridge, Thomas. *The First Crusade: A New History*. London et al.: Simon&Schuster, 2005.
- Attridge, Derek. *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Attridge, Derek; Ferrer, Daniel (ed.). *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Attridge, Derek; Howes, Marjorie (ed.). *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000a.
- Attridge, Derek; Howes, Marjorie. „Introduction“. *Semicolonial Joyce*. Edited by Derek Attridge and Marjorie Howes. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000b): 1–20.
- Auerbah, Erih. *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Prevod i pogovor Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1978.
- Baier, Christian. „Die *Vita Adriani* des Dr. Serenus Zeitblom. Hagiographische Elemente in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*“. *TM Jb XXV* (2012): 75–98.
- Barnett, Annie; Dale, Lucy (ed.). *An Anthology of English Prose (1332 to 1740)*. With a Preface by Andrew Lang. London, New York, Bombay and Calcutta: Longmans Green, 1912.
- Barolini, Teodolinda. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press, 2006.
- Barratt, Andrew. *Between Two Worlds: a Critical Introduction to The Master and Margarita*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1987.
- Bartulović, N. „Razgovori s dušom“. // Andrić, Ivo. *Ex Ponto*. (Zagreb: Književni jug, 1918): 5–15. [05.06.2017. <http://velikirat.nb.rs/items/show/9170>]
- Baswell, Christopher. „Marvels of translation and crises of transition in the romances of Antiquity“. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Edited by Roberta L. Krueger. (Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2000): 29–44.
- Battersby, James L.; Phelan, James. „Meaning as Concept and Extension: Some Problems“. *Critical Inquiry* XII/3 (Spring 1986): 605–615.
- Baumann, Reinhard. *Landsknechte: ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreissigjährigen Krieg*. München : C.H. Beck, 1994.

- Becket, Fiona. „James Joyce, Climate Change and the Threat to our ‘Natural Substance’“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 21–37.
- Beckett, Samuel. „Dante... Bruno. Vico... Joyce“. *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Edited by Samuel Beckett et al. (London: Faber and Faber, 1929): 3–22.
- Bennewitz, Ingrid. „Wenig erwählt. Frauenfiguren des Mittelalters bei Thomas Mann“. *TM Jb XXV* (2012): 59–73.
- Benson, Larry Dean. *Malory's Morte Darthur*. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 1976.
- Benzenhöfer, Udo. „Freimaurerei und Alchemie in Thomas Manns ‘Zauberberg’ – ein Quellenfund“. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen CCXXII/1* (1985): 112–121.
- Berger, Dieter A. „Resurgent Romance and the Comic in Contemporary British Fiction“. *Of Remembraunce the Keye: Medieval Literature and its Impact through the Ages: Festschrift for Karl Heinz Göller on the Occasion of his 80<sup>th</sup> Birthday*. Edited by Uwe Böker in collaboration with Dieter A. Berger and Noel Harold Kaylor, Jr. (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2004): 233–250.
- Bertram, Ernst. *Nietzsche: Versuch einer Mythologie*. Berlin: G. Bondi, 1920.
- Best, Stephen; Marcus, Sharon. „Surface Reading: An Introduction“. *Representations* 108 (Fall 2009): 1–21.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bogdanović, Marijan. *Ljetopis kreševskoga samostana*. Priredio, latinske i talijanske dijelove preveo, uvod i bilješke napisao dr. fra Ignacije Gavran. Sarajevo; Zagreb: Synopsis, 2003.
- Boeheim, Wendelin. *Handbuch der Waffenkunde: das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Mit 662 Abbildungen nach Zeichnungen von Anton Kaiser und vielen Waffenschmiedemarken. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1890.
- Boldrini, Lucia (ed.). *Medieval Joyce*. European Joyce Studies 13. Amsterdam: Rodopi, 2002.

- Bošković, Dragan. *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Pešcaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*. Beograd: Plato, 2004.
- Boulton, D'Arcy Jonathan Dacre. *The Knights of the Crown: The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe: 1325–1520*. Woodbridge: The Boydell Press, 2000.
- „Bowdoin Prizes are Announced: Awards Given to Five Graduates and Three Undergraduates“. *The Harvard Crimson* (May 28, 1940). [10.02.2016. <http://www.thecrimson.com/article/1940/5/28/bowdoin-prizes-are-announced-ppublished-last/>]
- Boyle, Robert S. J. *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London and Amsterdam: Feffer&Simons, 1978.
- Boysen, Benjamin. *The Ethics of Love: An Essay on James Joyce*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2013.
- Börnchen, Stefan; Liebrand, Claudia (Hrsg.). *Apokrypher Avantgardismus: Thomas Mann und die Klassische Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink, c2008.
- Börnchen, Stefan; Liebrand, Claudia. „Einleitung“. *Apokrypher Avantgardismus: Thomas Mann und die Klassische Moderne*. Hrsg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. (Paderborn: Wilhelm Fink, c2008): 7–27.
- Brajović, Tihomir. *Fikcija i moć: ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*. Beograd: Arhipelag, 2011.
- Brandes, George. *William Shakespeare: a Critical Study*. London: William Heinemann, 1905.
- Brazeau, Robert; Gladwin, Derek (ed.). *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Cork: Cork University Press, 2014.
- Brewer, Derek. „Some Notes on the Nature of Medieval Romance and the Modern Novel“. *Of Remembraunce the Key: Medieval Literature and its Impact through the Ages: Festschrift for Karl Heinz Göller on the Occasion of his 80<sup>th</sup> Birthday*. Edited by Uwe Böker in collaboration with Dieter A. Berger and Noel Harold Kaylor, Jr. (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2004): 47–59.

- Brivic, Shelly. „Hybrid Joyce’: The Fifth Biennial International Korean James Joyce Conference, Chonnam National University, Kwangju, Korea, 10-11 November 2012“. *James Joyce Quarterly* XLVIII/4 (1 July 2011): 601–602.
- Brodman, James William. *Charity and Religion in Medieval Europe*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2009.
- Bruckner, Matilda Tomaryn. „The shape of romance in medieval France“. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Edited by Roberta L. Krueger. (Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2000): 13–28.
- Brune, Paul L’Abbé. *Histoire de l’Ordre Hospitalier du Saint-Esprit*. Paris: Librairie catholique C. Martin, 1892.
- Bulhof, Francis. *Transpersonalismus und Synchronizität: Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns “Zauberberg”*. Groningen: Drukkerij van Denderen, 1966.
- Bulhof, Francis. *Wortindex zu Thomas Mann: Der Zauberberg*. Ann Arbor, MI: Xerox University Microfilms International, 1976.
- Bumke, Joachim. *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*. Translated by W. T. H. and Erika Jackson. Introduction by W.T.H. Jackson. New York: AMS Press, 1982.
- Bumke, Joachim. *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*. Translated by Thomas Dunlap. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1991.
- Bumke, Joachim. *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Bunjac, Vladimir. *Dnevnik o Crnjanskom*. Beograd: BIGZ, 1982.
- Burckhardt, Jacob. *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Basel: Schweighauser, 1860.
- Burns, E. Jane. „Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition“. *Signs* XXVII/1 (Autumn, 2001): 23–57.
- Butler, Christopher. „Joyce the modernist“. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Edited by Derek Attridge. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): 67–86.
- Butter, Michael. „Chiffre für den Modernismus oder postmodernistischer Autor: Thomas Mann aus der Sicht eines Amerikanisten“. *Apokrypher Avantgardismus: Thomas*

- Mann und die Klassische Moderne*. Hrsg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. (Paderborn: Wilhelm Fink, c2008): 51–66.
- Cain, Henri. *Don Quixote: Heroic Comedy in Five Acts*. English Version by Claude Aveling. Composed by J. Massenet. New York: G. Schirmer; Paris: Heugel et Cie, 1911.
- Carlyle, Thomas. *Past and Present*. London: Chapman and Hall, 1893.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie. *Chevaleresses: une chevalerie au féminin*. Paris: Perrin, c2013.
- Castle, Gregory. „Post-colonialism“. In *James Joyce in Context*. Edited by John McCourt. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 99–111.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Leben und Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote von der Mancha*. Uebersetzt von Hieronymus Müller. Theil 2. Zwickau: Gebrüder Schumann, 1825a.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Leben und Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote von der Mancha*. Uebersetzt von Hieronymus Müller. Theil 4. Zwickau: Gebrüder Schumann, 1825b.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Leben und thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Übersetzt von Ludwig Tieck. Band 1. Dritte verbesserte Auflage. Berlin: G. Reimer, 1831.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Leben und thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Übersetzt von Ludwig Tieck. Band 2. Dritte verbesserte Auflage. Berlin: G. Reimer, 1832.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Uebersetzt, eingeleitet und mit Erläuterungen versehen von Ludwig Braunfels. Band 1. Straßburg: K.J. Trübner, 1905.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Leben und thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Übersetzt von Ludwig Tieck. Neu herausgegeben mit 16 Originalradierungen von Karl Walser. Band 1. Berlin: Bruno Kassirer, 1909.
- Cervantes, Michael. *Der scharfsinnige Junker, Don Quijote von der Mancha*. Aus dem Spanischen von D.W. Soltau. In völlig neuer Bearbeitung von W. Lange. Leipzig: Philipp Reclam, [1920].

- Cervantes, Miguel de. *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von La Mancha*. Mit fünf Originalradierungen von A. Schrödter. Nach der Tieckschen Übersetzung für Schule und Haus bearbeitet von Guido Höller. Köln am Rhein: Hermann&Friedrich Schaffstein, o. J. [192-?]
- Châteaubriand, François-René de. *Atala: René: Les Aventures du dernier Abencérage*. Introduction, notes, appendice et choix de variantes par Fernand Letessier. Paris: Garnier frères, 1958.
- Cheng, Vincent. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Classen, Albrecht. „Der Kampf um das Mittelalter im Werk Thomas Manns: Der Zauberberg: Die menschliche Misere im Kreuzfeuer geistesgeschichtlicher Strömungen“. *Studia Neophilologica* 75:1 (2003): 32–46.
- Cooper, Helen. „Joyce’s Other Father: The Case for Chaucer“. *Medieval Joyce*. Edited by Lucia Boldrini. European Joyce Studies 13. (Amsterdam: Rodopi, 2002): 143–163.
- Cormeau, Christoph. „Artusroman und Märchen: zur Beschreibung und Genese der Struktur des höfischen Romans“. *Wolfram-Studien V*. Hrsg. von Werner Schröder. (Berlin: Erich Schmidt, 1979): 63–78.
- Čale, Frano. „Tasso u Hrvata“. *Filologija* 6 (1970): 43–55.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- Damrosch, David. „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age“. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Edited by Haun Saussy. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006): 43–53.
- Danto, Arthur Coleman. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Dasenbrock, Reed Way; Mines, Ray. „‘Quella vista nova’: Dante, Mathematics and the Ending of *Ulysses*“. *Medieval Joyce*. Edited by Lucia Boldrini. European Joyce Studies 13. (Amsterdam: Rodopi, 2002): 79–91.
- Day, Richard R.; Bamford, Julian. *Extensive Reading in the Second Language Classroom*. Cambridge U.K et al.: Cambridge University Press, 1998.



- Deane, Seamus. „Joyce the Irishman“. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Edited by Derek Attridge. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): 28–48.
- Deppman, Jed. „A Chapter in Composition: Chapter II.4“. *How Joyce Wrote Finnegans Wake: a Chapter-by-chapter Genetic Guide*. Edited by Luca Crispi and Sam Slote. (Madison: The University of Wisconsin Press, 2007): 304–346.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prev. dr Ljerka Šifler-Premec. Redakcija prevoda Eleonora Prohić. Pogovor dr Nikola Milošević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1976.
- Derrida, Jacques. „Two Words for Joyce“. *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984): 145–159.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Edited by Derek Attridge. New York and London: Routledge, 1992.
- Dettmar, Kevin J. H. *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading against the Grain*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- D’haen, Theo. „Major Histories, Minor Literatures, and World Authors“. *Comparative Literature and Culture* XV/5 (2013): 2–9. [10.01.2016. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2342>]
- Dierks, Manfred. „Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie in Thomas Manns *Zauberberg*“. *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Hrsg. von Thomas Sprecher. TMS XI. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1995): 173–195.
- Dikova-Milanova, Miglena. „Bulgakov’s *The Master and Margarita* and the Illusions of Kant’s Speculative Reason“. *Russian Literature* LXXIV, III/IV (2013): 275–303. [12.05.2016. [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)]
- Dorer, Edmund. *Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen. Mit einem Anhang: Die Cervantes Bibliographie*. Leipzig: W. Friedrich, 1881.
- Doyle, Peter. „Bulgakov and Cervantes“. *The Modern Language Review* LXXVIII/4 (Oct., 1983): 869–877.
- Duby, Georges. *The Three Orders: Feudal Society Imagined*. Translated by Arthur Goldhammer; with a Foreword by Thomas N. Bisson. Chicago and London: University of Chicago Press, 1982.

- Dumas, Alexandre. *La Reine Margot*. Edited with an Introduction and Notes by David Coward. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Đukić Perišić, Žaneta. *Pisac i priča: stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality: Essays*. Translated by William Weaver. San Diego; New York; London: A Harvest Book; A Helen and Kurt Wolff Book; Harcourt Brace & Company, 1986.
- Eco, Umberto. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Eco, Umberto. *The Middle Ages of James Joyce: the Aesthetics of Chaosmos*. Translated from the Italian by Ellen Esrock. London: Hutchinson Radius, 1989.
- Economou, George D. *The Goddess Natura in Medieval Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Edge, David; Paddock, John Miles. *Arms & Armor of the Medieval Knight: An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*. New York: Crescent Books, 1991.
- Eicken, Heinrich von. *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*. Stuttgart: J.G. Cotta, 1887.
- Eisner, Martin G. „The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante“. *California Italian Studies* II/1 (2011): [3–20]. [12.06.2017. <https://escholarship.org/uc/item/4gq644zp>]
- Elez, Vesna. „Le journal et son double: *Novembre* de Gustave Flaubert et *Le Journal de Tchernoïevitch* de Miloš Tsernianski“. *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes = Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Sous la direction de / priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić. (Beograd: Filološki fakultet, 2014): 113–121.
- Ellmann, Richard. *James Joyce: New and Revised Edition*. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982.
- Ericson, Edward E. *The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. Lewiston, New York; Queenston, Ontario; Lampeter, Dyfed, Wales: E. Mellen Press, c1991.

- Erkme, Joseph. *Nietzsche im „Zauberberg“*. TMS XIV. Frankfurt am Main: Klostermann, 1996.
- Eubanks, Kevin Parker. *A Poetics of Care, or Time and the Dasein of Modernism in Thomas Mann and Martin Heidegger (1924/1947)*. A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of English and Comparative Literature. Chapel Hill, 2010.
- Ferguson, Arthur B. *The Indian summer of English Chivalry: Studies in the Decline and Transformation of Chivalric Idealism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1960.
- Ferguson, Gary; McKinley, Mary B. „Introduction“. *A Companion to Marguerite de Navarre*. (Leiden; Boston: Koninklijke Brill NV, 2013): 1–27.
- Ferguson, Gary; McKinley, Mary B. „The Heptaméron: Word, Spirit, World“. *A Companion to Marguerite de Navarre*. (Leiden; Boston: Koninklijke Brill NV, 2013): 323–371.
- Ferrante, Joan M. *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*. New York : Columbia University Press, 1975.
- Ferrante, Joan. „Dante’s Beatrice: Priest of an Androgynous God“. *Dante: The Critical Complex. Volume I: Dante and Beatrice: The Poet’s Life and the Invention of Poetry*. Edited with introductions by Richard Lansing. (New York&London: Routledge, 2003): 187–216.
- Feyerabend, Paul. *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*. Prev. Mario Suško. Redakcija prevoda i pogovor Abdulah Šarčević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.
- Feyerabend, Paul. *Against Method*. London; New York: Verso, 1993.
- Fichte, Joerg O. „‘If you achieve perfection, you die’: The Treatment of Galahad in Modern Arthurian Literature“. *Of Remembraunce the Key: Medieval Literature and its Impact through the Ages: Festschrift for Karl Heinz Göller on the Occasion of his 80<sup>th</sup> Birthday*. Edited by Uwe Böker in collaboration with Dieter A. Berger and Noel Harold Kaylor, Jr. (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2004): 215–232.

- Flavigny, Félicité de. *Abrégé historique des chevaliers et officiers commandeurs de l'Ordre du Saint Esprit depuis son institution jusqu'à la Révolution de 1789: suivi de la liste de personnes admises aux honneurs de la cour*. Paris: Librairie Auguste Aubry, 1873.
- Florio, Joseph. *Emasculating the Rabble: Joyce's Medieval Rites of Satire, Allusion and Deromanticisation: a Study of the Life-long Rebelliousness of the Modernist Irish Writer, James Joyce*. Zurich: Zurich University, 2000.
- Fogarty, Anne. „Foreword“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): xv–xviii.
- Fordham, Finn. „Early Television and Joyce's *Finnegans Wake*: New Technology and Flawed Power“. *Broadcasting in the Modernist Era*. Edited by Matthew Feldman, Henry Mead; and Erik Tonning. (London and New York: Bloomsbury, 2014): 39–56.
- Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Prev. Nikola Kovač. Beograd: Nolit, 1971.
- Fukujama, Frensis. *Kraj istorije i poslednji čovek*. Prev. Branimir Gligorić, Slobodan Divjak. Podgorica: CID; Banja Luka: Romanov, 2002.
- Gillespie, George T. „Why Does Tristan Lie? A Study of Deception in Gottfried's *Tristan*, with Some References to *Felix Krull* and Other Writings of Thomas Mann“. *Trivium* 12 (May 1977): 75–91.
- Gillespie, Michael Patrick; with the assistance of Erik Bradford Stocker. *James Joyce's Trieste Library: a Catalogue of Materials at the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin*. Austin: The Center, 1986.
- Girouard, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Illustrierte und kommentierte Ausgabe. Unter Mitwirkung von Prof. Dr. Julius Vogel und Dr. Julius Zeitler. Hrsg. von Geheimrat Prof. Dr. Rich. Wülfer. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1903.
- Goldman, Jonathan. *Modernism is the Literature of Celebrity*. Austin: University of Texas Press, 2011.

- Goldstein, Richard. „Estetika banalnosti“. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje* XXXV/4–5 (april/maj 1989): 346–358. Temat: *Postmoderna aura: II*.
- Gothein, Eberhard. *Ignatius von Loyola und die Gegenreformation*. Halle: Max Niemeyer, 1895.
- Gottfried, von Strassburg. *Tristan und Isolde*. Neu bearbeitet und nach den altfranzösischen Tristanfragmenten des Trouvère Thomas ergänzt von Wilhelm Hertz. Stuttgart: Gebrüder Kröner, 1877.
- Green, Dennis Howard. „The concept *âventiure* in *Parzival*“. // Green, Dennis Howard; Johnson, Leslie Peter. *Approaches to Wolfram von Eschenbach: Five Essays*. (Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas: Peter Lang, 1978): 83–157.
- Green, D. H. *The Beginnings of Medieval Romance: Fact and Fiction, 1150–1220*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003.
- Grimbert, Joan Tasker. „Introduction“. *Tristan and Isolde: a Casebook*. Edited with an Introduction by Joan Tasker Grimbert. (New York & London: Garland, 1995): *xiii–ci*.
- Grubačić, Slobodan. *Aleksandrijski svetionik: tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne*. Beograd: Balkankult; Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Hage, Volker. „Mit Don Quijote nach Amerika. Über Thomas Manns ‘Seitensprung’ im Jahre 1934“. *TM Jb X* (1997): 53–65.
- Halpert Zamir, Lily. *Danilo Kiš: jedna bolna, mračna odiseja*. Beograd: Ateneum, 2000.
- Hamacher, Bernd. „Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann“. // *Apokrypher Avantgardismus: Thomas Mann und die Klassische Moderne*. Hrsg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. (Paderborn: Wilhelm Fink, c2008): 29–50.
- Hamacher, Bernd. „Zurück in die Zukunft. Thomas Manns Lutherbild und die Modernität des Mittelalters“. *TM Jb XXV* (2012): 115–127.

- Hammel-Kiesow, Rolf. „Ritter und Kaufleute, Netzwerken und Proto-Globalisierung. Das Bild vom Lübecker Mittelalter im frühen 21. Jahrhundert“. *TM Jb XXV* (2012): 11–25.
- Hamilton, John T. *Security: Politics, Humanity, and the Philology of Care*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hannay, Alastair. „Kierkegaard and the variety of despair“. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Edited by Alastair Hannay and Gordon D. Marino. (Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1998): 329–348.
- Hannay, Alastair. *Kierkegaard: A Biography*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2001.
- Hajdeger, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Izabrao i preveo Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982.
- Harries, Karsten. *Between Nihilism and Faith: A Commentary on Either/Or*. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- Härle, Gerhard. *Die Gestalt des Schönen: Untersuchung zur Homosexualitätsthematik in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Königstein/Ts: Hain, 1986.
- Heftrich, Eckhard. *Zauberbergmusik: über Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1975.
- Heller, Agnes. *A Theory of Modernity*. London: Blackwell, 1999.
- Herr, Cheryl. „Art and Life, Nature and Culture, *Ulysses*“. *Joyce's Ulysses: The Larger Perspective*. Edited by Robert D. Newman and Weldon Thornton. (Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1987): 19–38.
- Herr, Cheryl Temple. „Joyce and the Everynight“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 38–58.
- Heyerick, Koenraad. „Towards a Metaphorology of the Novel: Metaphor, Narration, and the Early Modern Novel“. *Orbis Litterarum LXI/3* (2006): 202–213.
- Highmore, Ben. „Introduction: Questioning Everyday Life“. *The Everyday Life Reader*. Edited by Ben Highmore. (London and New York: Routledge, 2002): 1–37.
- Hirsch, E. D. Jr. „Meaning and Significance Reinterpreted“. *Critical Inquiry XI/2* (December 1984): 202–225.

- Hodel, Robert. *Diskurs (srpske) moderne*. Beograd: Filološki fakultet; Institut za književnost i umetnost; Čigoja štampa, 2009.
- Holquist, Michael. „The Place of Philology in an Age of World Literature“. *Neohelicon* XXXVIII/2 (July 31, 2011): 267–287.
- Howes, Marjorie. „Joyce, colonialism, and nationalism“. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Edited by Derek Attridge. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): 254–271.
- Hutcheon, Linda; Hutcheon, Michael. „Death drive: Eros and Thanatos in Wagner’s *Tristan und Isolde*“. *Cambridge Opera Journal* XI/3 (November 1999): 267–293.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 2000.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.
- Irr, Caren. „Toward the World Novel: Genre Shifts in Twenty-First-Century Expatriate Fiction“. *American Literary History* XXIII/3 (Fall 2011): 660–679.
- Jaeger, Stephen C. *Medieval Humanism in Gottfried von Strassburg’s Tristan und Isolde*. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag, 1977.
- James-Raoul, Danièle. „Les Amazones au Moyen Âge“. *En quête d’utopies. Textes réunis par Claude Thomasset et Danièle James-Raoul*. (Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2005): 195–230.
- Jameson, Fredric. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“. *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*. Ur. Ivan Kuvačić, Gvozden Flego. (Zagreb: Naprijed, 1988): 187–232.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London; New York: Verso, 1991.
- Jandrić, Ljubo. *Sa Ivom Andrićem*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1982.
- Janusko, Robert. *The Sources and Structures of James Joyce’s „Oxen“*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- Janusko, Robert. „Yet Another Anthology for the ‘Oxen’: Murison’s *Selections*“. *Joyce Studies Annual*. Edited by Thomas F. Staley. (Austin: University of Texas Press, 1990): 117–131.

- Jauss, Hans Robert. „The Alterity and Modernity of Medieval Literature“. *New Literary History* X/2 (Winter, 1979): 181–229. Thematic: *Medieval Literature and Contemporary Theory*.
- Jean, Raymond. „Le Prince Danilo“. *Sud: revue littéraire bimestrielle: Danilo Kiš* XVI/66 (1986): 48–51.
- Jerkov, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo; Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Jewers, Caroline A. *Chivalric Fiction and the History of the Novel*. Gainesville et al.: University Press of Florida, 2000.
- Johnson, Richard F. *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 2005.
- Jonas, Klaus W. *Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. I: Bibliographie der Kritik 1896-1955*. Berlin: Erich Schmidt 1972.
- Jonas, Klaus W. *Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. II: Bibliographie der Kritik 1956-1975*. Berlin: Erich Schmidt 1979.
- Jonas, Klaus W. und Koopmann, Helmut. *Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. III: Bibliographie der Kritik 1976-1994*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1997.
- Jones, Ellen Carol; Beja, Morris (ed.). *Twenty-First Joyce*. The Florida James Joyce series. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- Jovanović, Milivoje. *Utopija Mihaila Bulgakova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1975.
- Joyce, James. *Occasional, Critical and Political Writing*. Edited with an Introduction and Notes by Kevin Barry. Translations from the Italian by Conor Deane. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Jurišić, Šimun. „Talijanske teme Ive Andrića“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 29. маја 1980*. Уредник Драган Недељковић. (Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981): 689–697.
- Kablitz, Andreas. „*Good Friday Magic: Petrarch's Canzoniere and the Transformation of Medieval Vernacular Poetry*“. *Rethinking the New Medievalism*. Edited by R.



- Howard Bloch, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper, Jeanette Patterson. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014): 115–135.
- Kaeuper, Richard W. *Chivalry and Violence in Medieval Europe*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Kalmet, Ž. *Feudalno društvo*. Prev. Branislav M. Nedeljković. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964.
- Karaulac, Miroslav. *Rani Andrić*. Beograd: Prosveta, 2003.
- Karhaus, Ulrich. „Der Zauberberg - ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos)“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970): 269–305.
- Karhaus, Ulrich. „Der Geschichtliche Takt. Thomas Mann: ein moderner Klassiker“. *TM Jb XX* (2007): 63–80.
- Keen, M. H. *The Laws of War in the Late Middle Ages*. London: Routledge & K. Paul, 1965.
- Keen, Maurice Hugh. *Chivalry*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
- Kenner, Hugh. „Modernism and What Happened To It“. *Essays in Criticism XXXVII/2* (April 1987): 97–109.
- Kestner, Joseph A. „Before ‘Ulysses’: Victorian Iconography of the Odysseus Myth“. *James Joyce Quarterly XXVIII/3* (Spring, 1991): 565–594.
- Kiberd, Declan. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Life in Joyce’s Masterpiece*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2009.
- Kiberd, Declan. „Notes“. // Joyce, James. *Ulysses: Annotated Student Edition*. Introduction and Notes by Declan Kiberd. (London et al: Penguin, 2011): 941–1195.
- Kirkpatrick, Andrew. „Modernity, Post-Modernity and Protohistoricisim: Reorienting Humanity through a New Sense of Narrative Emplotment“. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy X/2* (2014): 22–77.
- Kiser, Lisa J. „Alain de Lille, Jean de Meun, and Chaucer: Ecofeminism and Some Medieval Lady Natures“. *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages*. Edited by Piero Boitani and Anna Torti. (Cambridge: D. S. Brewer, 1996): 1–14.
- Klaić, Vjekoslav. *Povijest Hrvata od najstarijih vremena do svršetka XIX. stoljeća*. Svezak prvi. Prvo doba: vladanje knezova i kraljeva hrvatskih (641–1102). Drugo

- doša: vladanje kraljeva Arpadovića (1102–1301). Zagreb: Tisak i naklada knjižare Lav. Hartmana (Kugli i Deutsch), 1899.
- Klaić, Vjekoslav. *Život i djela Pavla Rittera Vitezovića (1652.–1713.)*. Zagreb: Matica hrvatska, 1914.
- Kleinhenz, Christopher. *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*. Lecce (Italy): Milella, [1986].
- Kolb, Herbert. „Über Thomas Manns Filmexposé ‘Tristan und Isolde’“. *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für Helmut Motekat*. Hg. v. Erich Huber-Thoma u. Ghemela Adler. (Frankfurt/M., Bern u.a. 1986): 303– 327.
- Kombol, Mihovil. „Tumač: Pakao“. // Dante, Alighieri. *Božanstvena komedija*. Prev. Mihovil Kombol, Mate Maras (*Raj, XVIII–XXXIII*). *Djela: knjiga druga*. Prir. Frano Čale i Mate Zorić. (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976) 559–597.
- Konstantinović, Radomir. „Miloš Crnjanski“. *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Knj. 1. (Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983): 349–407.
- Koopmann, Helmut. *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1983.
- Koopman, Helmut. „Der Zauberberg und die Kulturphilosophie der Zeit“. *Auf dem Weg zum „Zauberberg“*. *Die Davoser Literaturtage 1996*. Hrsg. von Thomas Sprecher. TMS XVI. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1997): 273–297.
- Kozłowska, Elżbieta. „Das mittelalterliche *Memento mori* im Totentanzkapitel des *Zauberbergs* von Thomas Mann“. *Studia Niemcoznawcze* 31 (2005): 509– 513.
- Krčmar, Vesna. „Poetska proza dvadesetih godina: *Ex Ponto* I. Andrića i *Dnevnik o Čarnojeviću* M. Crnjanskog“. *Књижевност и језик* 1–2 (1985): 22–33.
- Kristiansen, Børge. *Uniform-Form-Überform: Thomas Manns ‘Zauberberg’ und Schopenhauers Metaphysik*. Universitetsforlaget i København: Akademisk forlag, 1978.

- Krueger, Roberta L. „Introduction“. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Edited by Roberta L. Krueger. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 1–9.
- Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*. München: Beck, 1999.
- Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. München: C.H. Beck, 1985.
- Lai, Yi-Peng. „The Tree Wedding and the (Eco)Politics of Irish Forestry in ‘Cyclops’: History, Language and the Victorian Politics of the Forest“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 91–110.
- Langer, Daniela. *Erläuterungen und Dokumente zu Thomas Mann: Der Zauberberg*. Stuttgart: P. Reclam, 2009.
- Langland, William. *The Vision of William Concerning Piers Plowman, Together with Vita de Dowel, Dobet, et Dobest, Secundum Wit et Resoun*. Edited from Numerous Manuscripts, with Prefaces, Notes, and a Glossary, by the Rev. Walter W. Skeat. Part II. The “Crowley” Text; or Text B. London: Published for the Early English Text Society, by N. Trübner & Co., 1869.
- Langland, William. *The Vision of William Concerning Piers Plowman, Together with Vita de Dowel, Dobet, et Dobest, Secundum Wit et Resoun*. Edited from Numerous Manuscripts, with Prefaces, Notes, and a Glossary, by the Rev. Walter W. Skeat. Part III. The “Whitaker” Text; or Text C. London: Published for the Early English Text Society, by N. Trübner & Co., 1873.
- Langland, William. *Piers Plowman: A Modern Verse Translation*. Translated by Peter Sutton. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- Law, Jules David. „Simulation, Pluralism, and the Politics of Everyday Life“. *Coping With Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*. Edited by Morris Beja and Shari Benstock. (Columbus: Ohio State University Press, 1989):195–205.
- Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. Translated by Sacha Rabinovitch. New York et al.: Harper Torchbooks, 1971.
- Lefebvre, Henri. *Kritika svakidašnjeg života*. Prev. Predrag Vranicki, Noemi Jungwith. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno: ogledi*. Prev. Ivanka Pavlović. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.

- Lehnert, Herbert. „Leo Naphta und sein Autor“. *Orbis Litterarum*, Jg. 37 (1982): 47–69.
- Lehnert, Herbert. „Das Chaos und die Zivilisation, das Exil und die Fiktion: Thomas Manns ‘Meerfahrt mit Don Quijote’“. In: *Thomas Mann und seine Quellen: Festschrift für Hans Wysling*. Herausgegeben von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1991): 152–172.
- Lehnert, Herbert. „Introduction: Indeterminacy of the Text and the Historical Horizon“. *Thomas Mann’s Doctor Faustus: a Novel at the Margin of Modernism*. Edited by Herbert Lehnert and Peter C. Pfeiffer. (Columbia, S.C.: Camden House, c1991): 1–15.
- [Lenning]. *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei*. Zweite völlig umgearbeitete Auflage von Lennings *Encyclopädie der Freimaurerei*. Dritter Band. Quaderstein–Zytomierz. Nachträge und Berichtigungen. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867.
- Leonard, Garry. „The History of Now: Commodity Culture and Everyday Life in Joyce“. *Joyce and the Subject of History*. Edited by Mark A. Wollaeger, Victor Luftig, and Robert Spoo. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996): 13–26.
- Lernout, Geert. „The *Finnegans Wake* Notebooks and Radical Philology“. *Probes: Genetic Studies in Joyce*. Edited by David Hayman and Sam Slote. European Joyce Studies. Vol. 5. (Amsterdam: Rodopi, 1995): 19–48.
- Letessier, Fernand. „Introduction“. // Châteaubriand, François-René de. *Atala: René: Les Aventures du dernier Abencérage*. Introduction, notes, appendice et choix de variantes par Fernand Letessier. (Paris: Garnier frères, 1958): iii–lxxx.
- Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prev. Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Lippitt, John. *Routledge Philosophy Guidebook to Kierkegaard and Fear and Trembling*. London and New York: Routledge, 2003.
- Lloyd, David. *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Lombardi, Elena F. “‘I Desire Therefore I Am’: Petrarch’s *Canzoniere* between the Medieval and the Modern Notion of Desire”. *Early Modern Medievalisms: The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*. Edited by Alicia

- C. Montoya, Sophie van Romburgh, Wim van Anrooij. (Leiden; Boston: Brill, 2010): 19–43.
- Lončar, Mate. „Obzori sumatraizma“. *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радловић. (Београд: Институт за књижевност и уметност; БИГЗ, 1972): 93–118.
- Lovrenović, Ivan. „Andrić i franjevačke hronike“. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju XXXII/3* (mart 1986): 119–134.
- Lukács, Georg von. *Die Seele und die Formen: Essays*. Berlin: Egon Fleischel&Co., 1911.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer, 1920.
- Lukács, Georg. *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Prev. Kasim Prohić. Sarajevo: „Svjetlost“; „Veselin Masleša“, 1990.
- Lukács, Georg. „The Ideology of Modernism“. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Edited by David H Richter. (Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2006): 1218–1232.
- Lukač, Georg. *Duša i oblici: eseji*. Prev. Vera Stojić. Predgovor dr Kasima Prohića. Beograd: Nolit, 1973.
- Lumiansky, R. M. „Structural Unity in Benoit's *Roman de Troie*“. *Romania*, Volume 79, Numéro 315 (1958): 410–424.
- [Lydgate, John]. *Lydgate's Troy Book*. Edited from the Best Manuscripts with Introduction, Notes and Glossary by Henry Bergen. Part III. Books IV and V, Completing the Text (with Sidenotes by Dr Furnivall). London: Early English Text Society, 1910.
- Liotard, Jean-François. „Odgovor na pitanje: što je postmoderna?“. *Postmoderna: nova epoha ili zablude*. Ur. Ivan Kuvačić, Gvozden Flego. (Zagreb: Naprijed, 1988): 233–243.
- Liotard, Jean-Francois. *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982–1985*. Prev. Ksenija Jančin. Zagreb: August Cesarec; Naprijed, 1990.
- Maar, Michael. *Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. München: Carl Hanser, 1995.

- Maddux, Stephen. „Cocteau’s Tristan and Iseut: A Case of Overmuch Respect“. *Tristan and Isolde: a Casebook*. Edited with an Introduction by Joan Tasker Grimberty. (New York & London: Garland, 1995): 473–504.
- Mahoney, Dhira B. „Malory’s ‘Tale of Sir Tristram’: Source and Setting Reconsidered“. *Tristan and Isolde: a Casebook*. Edited with an Introduction by Joan Tasker Grimberty. (New York & London: Garland, 1995): 223–253.
- Man, Tomas. *Pripovetke I*. Prev. dr Miloš Đorđević, Nikola B. Jovanović, Boško Petrović, Anica Savić-Rebac, Branimir Živojinović. Novi Sad: Matica srpska, 1980a.
- Man, Tomas. *Doktor Faustus: život nemačkog kompozitora Adrijana Leverkina, ispričao jedan prijatelj: I*. Prev. Dragan Stojanović. Novi Sad: Matica srpska, 1980b.
- Man, Tomas. *Eseji: I*. Prev. Tomislav Bekić, Boško Petrović, Petar Vujičić. Novi Sad: Matica srpska, 1980c.
- [Mann, Thomas]. *Thomas Manns Roman-Projekt über Friedrich den Großen im Spiegel der Notizen*. Edition und Interpretation von Anna Ruchat. Bonn: Bouvier, 1989.
- [Mann, Thomas]. *On Myself and Other Princeton Lectures: An Annotated Edition Based on Mann's Lecture Typescripts*. Ed. by James N. Bade. Frankfurt/Main et al.: Peter Lang, 1996.
- Mann, Thomas. *The Magic Mountain*. Translated by H. T. Lowe-Porter. With an Introduction by Adam Foulds. London: Vintage Books, 1999.
- Mann, Viktor. *Wir waren fünf: Bildnis der Familie Mann*. Konstanz: Südverlag, 1964.
- Mancoff, Debra N. *The Return of King Arthur: the Legend through Victorian Eyes*. New York: H. N. Abrams, 1995.
- Maron, Gottfried. *Ignatius von Loyola: Mystik – Theologie – Kirche*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2001.
- Matić, Dušan. „Takav je Andrić...“ // Popović, Radovan. *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*. (Beograd: Sloboda, 1976): 82–88.
- Mayer, Hans. *Thomas Mann: Werk und Entwicklung*. Berlin: Volk und Welt, 1950.
- Mayor, Adrienne. *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton&Oxford: Princeton University Press, [2014].

- Mazzini, Giuseppe. *Politische Schriften*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Siegfried Flesch. Band I. Leipzig: Reichenbach'sche Verlagbuchhandlung, Hans Wehner, 1911.
- [Mažuranić, Ivan]. *Pjesme Ivana Mažuranića*. Sa slikom i autografom pjesnika ter sa fototipijom pjesnika na odru. Zagreb: V. Mažuranić, 1895.
- [Mažuranić, Ivan.] *Pjesme Ivana Mažuranića*. Izdao Vladimir Mažuranić. Drugo izdanje. Sušak: Primorski štamparski zavod D. D., 1924.
- Mâle, Emile. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Librairie Armand Colin, 1908.
- McCourt, John. *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*. Cork: Cork University Press, 2010.
- McDonald, William C. „Gottfried von Strassburg: *Tristan* and the Arthurian Tradition“. *Tristan and Isolde: a Casebook*. Edited with an Introduction by Joan Tasker Grimbert. (New York & London: Garland, 1995): 147–185.
- McDonald, William. „Kierkegaard's Demonic Boredom“. *Essays on Boredom and Modernity*. Edited by Barbara Dalle Pezze and Carlo Salzani. (Amsterdam: Rodopi, 2009): 61–84.
- McHale, Brian. „Postmodernistička proza (1)“. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje* XXXV/4–5 (april/maj 1989): 275–294. Temat: *Postmoderna aura: II*.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 2004.
- Meisel, James H. „Thomas Mann: The Personality“. *The Michigan Alumnus Quarterly Review* LII/4 (October 27, 1945): 41–43.
- Meisel, Perry. *The Myth of the Modern: A Study in British Literature and Criticism after 1850*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- Mertens, Volker. „Richard Wagner und das Mittelalter“. *Richard-Wagner-Handbuch*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler herausgegeben von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1986): 19–59.
- Mertens, Volker. „Mit Wagners Augen? Thomas Manns 'mittelalterliche' Werke: *Tristan*-Film und *Der Erwählte*“. *TM Jb* XXV (2012): 129–143.

- Meyers, Jeffrey. *Thomas Mann's Artist-Heroes*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014.
- Mihajlović-Mihiz, Borislav. „La noblesse de la souffrance: *extrait*“. Traduit du serbo-croate par Pascale Delpech. *Sud: revue littéraire bimestrielle: Danilo Kiš XVI/66* (1986): 87–91.
- Mihajlović-Mihiz, Borislav. „Danilo Kiš: otmenost patnje“. *Vidici: časopis beogradskih studenata za kulturu, književnost i društvena pitanja: Kiš u dijaspori 4–5* (1990): 83–86.
- Miller, Douglas. *The Landsknechts*. Colour Plates by G. A. Embleton. Oxford: Osprey Publishing, 1996.
- Milne, Lesley. *The Master and Margarita – a Comedy of Victory*. Birmingham: Department of Russian Language & Literature, University of Birmingham, 1977.
- Milošević, Nikola. „Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog“. // Crnjanski, Miloš. *Seobe I*. Priredili Roksanda Njeguš i Stevan Raičković. (Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost, 1966): 9–107.
- Milošević, Nikola. „Ivo Andrić i njegova ‘bodlja u srcu’“. // Popović, Radovan. *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*. (Beograd: Sloboda, 1976): 193–206.
- Mitsch, Ruthmarie H. „The Other Isolde“. *Quondam et Futurus III/2* (Summer 1993): 45–55.
- Mooney, Edward F. *Knights of Faith and Resignation: Reading Kierkegaard's Fear and Trembling*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London; New York: Verso, 2005.
- Moretti, Franco. „Conjectures on World Literature and More Conjectures“. *World Literature: A Reader. Edited by Theo D'haen, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen*. (London; New York: Routledge, 2013): 160–175.
- Moseley, Virginia. *Joyce and the Bible*. De Kalb: Northern Illinois University Press, 1967.
- Murison A. F. (ed.) *Selections from the Best English Authors (Beowulf to the Present Time)*. With an Outline of the History of the English Language and Literature,



- Biographical Notices of Authors, and Full Explanatory Notes. London, Edinburgh: W. & R. Chambers, 1907.
- Müller, Joachim. „Taedium vitae und fortdauerndes Leben: Drei Briefe Goethes an Zelter: Eine Kommentierung im Kontext von beider Briefwechsel“. *Zeitschrift für Germanistik* I/2 (1980, Juni): 166–182.
- Nadi, Aldo. *On Fencing*. Foreword by Paul Gallico. New York: G. P. Putnam's Sons, [1943].
- Nemerov, Howard Stanley. *The Quester-Hero: Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann*. Submitted in competition for the Bowdoin Prize at Harvard University (March, 1940).
- Nemerov, Howard. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick and New Jersey: Rutgers University Press, 1963.
- Nemerov, Howard. *A Howard Nemerov Reader*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.
- Newman, Barbara. „Did Goddesses Empower Women? The Case of Dame Nature“. In *Gendering the Master Narrative: Women and Power in the Middle Ages*. Edited by Mary C. Erler and Maryanne Kowaleski. (Ithaca and London: Cornell University Press, 2003): 135–155.
- Newman, F. X. „Preface“. *The Meaning of Courtly Love*. Edited by F. X. Newman. (Albany: State University of New York Press, 1973): vi–x.
- Nicholson, Helen. *The Knights Templar: a New History*. Stroud: Sutton Publishing, 2001a.
- Nicholson, Helen. *The Knights Hospitaller*. Woodbridge: The Boydell Press, 2001b.
- Niče, Fridrih. *Genealogija morala: polemički spis*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Grafos, 1983.
- Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Grafos, 1989.
- Niče, Fridrih. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*. Prev. Tomislav Bekić, Irma Lisičar, Sreten Marić, Vera Stojić, Božidar Zec. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes bis viertes Stück*. Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band I. Leipzig: C.G. Naumann, 1899a.

- Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft* („*la gaya scienza*“). Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band V. Leipzig: C.G. Naumann, 1899b.
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VII. Leipzig: C.G. Naumann, 1899c.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke I: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen; Menschliches, Allzumenschliches*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Ullstein Materialien, 1980.
- Nodilo, Natko. *Historija srednjega vijeka za narod hrvatski i srpski. Knj. 3. Varvarstvo otima mah nad Bizantijom, do smrti cara Heraklija (566-641.)*. U Zagrebu : Mile Maravića, 1905.
- Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. London and New York: Routledge, 2002.
- Nolting-Hauff, Ilse. „Märchen und Märchenroman: zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur“. *Poetica* 6/2 (1974): 129–178.
- Noon, William T. *Joyce and Aquinas*. New Haven: Yale University Press; London: Oxford University Press, 1957.
- Norman, A. V. B. *The Rapier and Small-Sword, 1460–1820*. With Illustrations and Advice by C. M. Barne. London; Melbourne: Arms and Armour Press; New York: Arno Press, 1980.
- Norris, David A. „Testimony, witnessing and the Holocaust in *Garden, Ashes*“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Ур. Предраг Палавестра. (Београд: САНУ, 2005): 215–226.
- Nunes, Maria Manuela. *Die Freimaurerei: Untersuchungen zu einem literarischen Motiv bei Heinrich und Thomas Mann*. Bonn: Bouvier, 1992.
- Oakeshott, Ewart. *The Sword in the Age of Chivalry*. Woodbridge: The Boydell Press, [1997].
- Oakeshott, Ewart. *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*. Woodbridge: The Boydell Press, 2000.
- O'Brien, Eugene. „‘Can excrement be art... if not, why not?’ Joyce's Aesthetic Theory and the Flux of Consciousness“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 197–212.

- Oexle, Otto Gerhard. „Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte“. *Mittelalter und Moderne: Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt: Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995*. Herausgegeben von Peter Segl. (Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1997): 307–364.
- Ogrzal, Timo. *Kairologische Entgrenzung: Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007.
- Olesen, Tonny Aagaard. „Troubadour Poetry: The Young Kierkegaard’s Study on Troubadours – ‘with Respect to the Concept of the Romantic’“. // Stewart, Jon (ed.). *Kierkegaard and the Patristic and Medieval Traditions*. (Hampshire: Ashgate, 2008): 299–321.
- Ottmer, Eva. „Das Motiv des mittelalterlichen Totentanzes in Thomas Manns *Der Zauberberg*“. *Kyushu Doitsu Bungaku. Forschungsberichte zur Germanistik in Kyushu*. Bd. 19. Hrsg. vom Verein für Germanistik in Kyushu, Japan. (Fukuoka: Germanistisches Seminar der Literarischen Fakultät der Universität Kyushu, 2005): 39–57.
- Panhard, Félix. *L’ordre du Saint-Esprit aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles: notes historiques et biographiques sur les membres de cet ordre: depuis Louis XV jusqu’à Charles X: 1715–1830: précédé d’un précis historique*. Paris: Librairie héraldique de J.-B. Dumoulin, 1868.
- Paris, Gaston. „Etudes sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac“. *Romania* 12 (1883): 459–534.
- Peacock, W. (ed.) *English Prose from Mandeville to Ruskin*. London et al.: Henry Frowde; Oxford University Press, 1912.
- Pearsall, Derek. *John Lydgate*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Pearsall, Derek Albert. *Arthurian Romance: a Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2003.
- Petrarca, Francesco. *Kanconijer*. Priredio Frano Čale. Preveli Frano Čale et al. Zagreb; Dubrovnik: Nakladni zavod Matice hrvatske; Hrvatsko filološko društvo: Liber, 1974. = Petrarca, Francesco. *Il Canzoniere*. A cura di Frano Čale. Versioni a cura

- di Frano Čale et al. Zagreb; Dubrovnik: Nakladni zavod Matice hrvatske: Hrvatsko filološko društvo: Liber, 1974.
- Pinoteau, Hervé. „The Order of the Holy Spirit“. *World Orders Of Knighthood&Merit. Vol. 1 (1–1086)*. Edited by Guy Stair Sainty and Rafal Heydel-Mankoo. (Wilmington, Delaware: Burke’s Peerage&Gentry, 2006): 323–329.
- Popper, Josef. *Voltaire. Eine Charakteranalyse, in Verbindung mit Studien zur Ästhetik, Moral und Politik*. Dresden: Reißner, 1905.
- Potkay, Monica Brzezinski; Evitt, Regula Meyer. *Minding the Body: Women and Literature in the Middle Ages, 800–1500*. New York: Twayne Publishers; London: Prentice Hall International, c1997.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Foreword by David Norris. Dublin: The Lilliput Press, 1999.
- Prabhu, Anjali. *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Pütz, Peter. „Das Sanatorium als Purgatorium“. *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914): Thomas Mann im Europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000*. TMS 26 (2002): 199–212.
- Querol Gavaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Rabaté, Jean-Michel. „Lapsus ex machina“. *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984): 79–101.
- Rabaté, Jean Michel. „Party Joyce: From the ‘Dead’ to When We ‘Wake’“. *The Modernist Party*. Edited by Kate McLoughlin. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013): 64–78.
- Rabine, Leslie W. „Love and the New Patriarchy: *Tristan and Isolde*“. *Tristan and Isolde: a Casebook*. Edited with an Introduction by Joan Tasker Grimbert. (New York & London: Garland, 1995): 37–74.
- Radič, Viktorija. *Danilo Kiš: život & delo i brevijar*. Prev. Marko Čudić. Beograd: LIR BG – Forum pisaca, 2005.
- Rawson, Claude. „Amazon: The Women, the name and the river. Some reflections“. *Réalité et représentations des amazones*. Sous la direction de Guyonne Leduc; préface de Sylvie Steinberg. (Paris: Harmattan, c2008): 27–40.

- Ređep, Draško. „Andrić i Novi Sad“ // Popović, Radovan. *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*. (Beograd: Sloboda, 1976): 127–130.
- Reichenbacher, Helmut. „Richard Wagner’s Adaptation of Gottfried von Straßburg’s *Tristan*“. *University of Toronto Quarterly* LXVII/4 (Fall 1998): 762–767.
- Rembo, Artur. *Sabrana poetska dela*. Prevod, predgovor i napomene Nikolina Bertolino. Beograd: Paideia, 2004.
- Rennert, M. „Die Freimaurer in Italien“. *Suddeutsche Monatshefte* (Juni 1915): 459–470.
- Reynolds, Mary T. *Joyce and Dante: the Shaping Imagination*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Richards, John. *The Landsknechts*. Illustrated by Gerry Embleton. Oxford: Osprey Publishing, 2002.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes: Poésie, prose et correspondance*. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. Paris: Librairie générale française, 1999.
- Ristić, Marko. „Seobe. Miloš Crnjanski: *Seobe*, roman. Beograd, 1929. Izdavačka knjižara Gece Kona.“ *Prisustva: Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Antun Branko Šimić, Paul Eluard*. (Beograd: Nolit, 1966): 161–168.
- Rohde, Peter Preisler. *Sören Kierkegaard in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Rougemont, Denis de. *L’amour et l’Occident*. Paris: Union Générale, 1962.
- Rouse, Robert. „Walking (between) the Lines: Romance as Itinerary/Map“. *Medieval romance, Medieval Contexts*. Edited by Rhiannon Purdie and Michael Cichon. (Cambridge : D.S. Brewer, 2011): 135–147.
- Roy, J. J. E. *Histoire singulière de la chevalerie: texte suivi d’une étude sur les structures de la France médiévale*. Paris: Jean de Bonnot, 1994.
- Ruehl, Martin A. „A Master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the Making of a National Icon“. *Oxford German Studies* XXXVIII/1 (2009): 61–106.
- Runciman, Steven. *A history of the Crusades. Volume I. The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1995a.

- Runciman, Steven. *A history of the Crusades. Volume III. The Kingdom of Acre and the Later Crusades*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1995b.
- Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Ružmon, Deni de. *Ljubav i Zapad*. Prev. Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik; Karpos, 2011.
- Saintsbury, George. *A Short History of English Literature*. London, New York: Macmillan., 1900.
- Sambunjak, Zaneta. „*Prokleta avlija* u kontekstu srednjovisokonjemačke književnosti“. *Andrićeva Avlija = Andrićs Hof*. Hg./ur. Branko Tošović. (Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige; Nmlibris, 2015): 481–490.
- Sauter, Karl Heinz. *The Portrayal of the Jesuit in Thomas Mann's Der Zauberberg, Ludwig Marcuse's Ignatius von Loyola, and Fritz Hochwälder's Das heilige Experiment*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School University of Southern California. June 1977.
- Savage, Robert. „Translator's Afterword“. *Paradigms for a Metaphorology*. Translated from the German with an afterword by Robert Savage. (New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2010): 133–146.
- Scher, Steven Paul. „Peeperkorns Dürer-Bild? Neues zu Thomas Manns 'Der Zauberberg'“. *Resonanzen: Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. (Würzburg: Königshausen&Neumann, 2000): 439–448.
- Scherer, Wilhelm. *Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1883.
- Scherliess, Volker. „Thomas Manns Tristan: Parodie 'Wagner in verjüngten Proportionen'“. *Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner*. Hrsg. von Holger Pils und Christina Ulrich. (Göttingen : Wallstein Verlag, 2011): 50–63.

- Schlüter, Bastian. „Thomas Manns Mittelalter“. *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*. Hrsg. von T. Lörke und Ch. Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Schlüter, Bastian. *Explodierende Altertümlichkeit: Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.
- Schlüter, Bastian. „Ein rechtes Kind des 19. Jahrhunderts? Thomas Mann und die Bilder vom Mittelalter“. *TM Jb XXV* (2012): 41–57.
- Schmidt, Rachel. *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2011.
- Scholes, Robert. „Joyce and Modernist Ideology“. *Coping With Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*. Edited by Morris Beja and Shari Benstock. (Columbus: Ohio State University Press, 1989): 91–107.
- Schork, R. J. *Greek and Hellenic Culture in Joyce*. Gainesville, FA: University Press of Florida, 1998.
- Schork, R. J. *Joyce and Hagiography: Saints Above!* Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Sciolino, Martina. „The Contemporary American Novel as World Literature: The Neoliberal Antihero in Don DeLillo’s *Cosmopolis*“. *Texas Studies in Literature and Language* LVII/2 (2015): 210–241.
- Scott, Bonnie Kime. „Joyce, Ecofeminism and the River as Woman“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 59–69.
- Scott, Pauline. „The modernist Orlando: Virginia Woolf’s refashioning of Ariosto’s *Orlando Furioso*“. *Modern Retellings of Chivalric Texts*. Edited by Gloria Allaire. (Aldershot et al.: Ashgate, 1999): 83–97.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Seneka, Lucije Anej. *Rasprava o blaženom životu i odabrana pisma Luciliju*. Sa latinskog preveo i uvod napisao dr Miloš Đurić. Beograd: Grafos, 1986.
- Shakespeare, William. *Othello*. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert von K. Schmidt. In: Shakespeare’s dramatische Werke. Nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schegel und Ludwig Tieck. Mit Einleitungen

- und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici. Hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 12. 2. Auflage. (Berlin : G. Reimer, 1897): 1–162.
- Shakespeare, William. *Othello*. Edited by Norman Sanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Sicari, Stephen. *Joyce's Modernist Allegory: Ulysses and the History of the Novel*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
- Simon, Ralf. *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans: Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Singleton, Charles S. „Dante: Within Courtly Love and Beyond“. *The Meaning of Courtly Love*. Edited by F. X. Newman. (Albany: State University of New York Press, 1973): 43–54.
- Sir Orfeo*. Edited by A. J. Bliss. London: Oxford University Press, 1954.
- Siskind, Mariano. „The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global: A Critique of World Literature“. *World Literature: A Reader*. Edited by Theo D'haen, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen. (London; New York: Routledge, 2013): 329–352.
- Slote, Sam; Mierlo, Wim Van (ed.). *Genitricksling Joyce*. European Joyce Studies 9. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1999a.
- Slote, Sam; Mierlo, Wim Van. „Genitricksling Joyce: An Introduction“. *Genitricksling Joyce*. Edited by Sam Slote and Wim Van Mierlo. European Joyce Studies 9. (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1999b): 3–11.
- Sloterdijk, Peter. *Kritika ciničnoga uma*. Prev. Boris Hudoletnjak. Podgorica: CID, 2008.
- Sluhovsky, Moshe. „History as Voyeurism: from Marguerite De Valois to La Reine Margot“. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 4:2 (2000): 193–210.
- Smail, R. C. *Crusading Warfare, 1097–1193*. With a Bibliographical introduction by Christopher Marshall. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1995.
- Smith, Evans Lansing. „The Arthurian Underworld of Modernism: Thomas Mann, Thomas Pynchon, Robertson Davies“. *Arthurian Interpretations* IV/2 (Spring 1990): 50-64.



- Spisak knjiga i periodičnih publikacija iz biblioteke Ive Andrića*. Beograd: Spomen-muzej Ive Andrića, b. g.
- Spoof, Robert. *Without Copyrights: Piracy, Publishing and the Public Domain*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Sprecher, Thomas. „Die Krankenschwesterfiguren im frühen Werk Thomas Manns unter besonderer Berücksichtigung von *Adriatica* von Mylendonk“. *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914): Thomas Mann im Europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000*. TMS 26 (2002): 35–72.
- Sprecher, Thomas. „Altes und Neues“. TM Jb XX (2007): 81–102.
- Stair Sainy, Guy; Heydel-Mankoo, Rafal. “Introduction“. *World Orders Of Knighthood&Merit. Vol. 1 (1–1086)*. Edited by Guy Stair Sainy and Rafal Heydel-Mankoo. (Wilmington, Delaware: Burke’s Peerage&Gentry, 2006): xliii–lxiv.
- Stair Sainy, Guy. „The Sovereign Military Hospitaller Order of Malta“. *World Orders Of Knighthood&Merit. Vol. 1 (1–1086)*. Edited by Guy Stair Sainy and Rafal Heydel-Mankoo. (Wilmington, Delaware: Burke’s Peerage&Gentry, 2006a): 7–54.
- Stair Sainy, Guy. „The Equestrian Order of the Holy Sepulchre of Jerusalem“. *World Orders Of Knighthood&Merit. Vol. 1 (1–1086)*. Edited by Guy Stair Sainy and Rafal Heydel-Mankoo. (Wilmington, Delaware: Burke’s Peerage&Gentry, 2006b): 187–201.
- Stanford, W. B. *The Ulysses Theme: a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. With a New Foreword by Charles Boer. Dallas: Spring Publications, 1992.
- Sterling-Hellenbrand, Alexandra. „Uta and Isolde: Designing a Perfect Woman“. *Essays in Medieval Studies* 19 (2002): 70–89.
- Sturm-Maddox, Sara. „Transformations of Courtly Love Poetry: *Vita Nuova* and *Canzoniere*“. *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*. Edited by Nathaniel B. Smith and Joseph T. Snow. (Athens: University of Georgia Press, c1980): 128–140.
- Svendsen, Lars. *A Philosophy of Boredom*. Translated by John Irons. London: Reaktion Books, 2005.

- Swennen Ruthenberg, Myriam. „Coming full circle: romance as *romanzo* in Elsa Morante's *L'Isola di Arturo*“. *Modern Retellings of Chivalric Texts*. Edited by Gloria Allaire. (Aldershot et al.: Ashgate, 1999): 147–163.
- Šamić, Midhat. *Istorijski izvori Travničke hronike Ive Andrića i njihova umjetnička transpozicija*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1962.
- Šekspir, Viljem. *Otelo*. Prevod i napomene Živojin Simić i Sima Pandurović. U: *Celokupna dela: knjiga četvrta*. (Beograd: BIGZ; Narodna knjiga; Nolit; Rad, 1978): 277–391.
- Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*. Con brevi note storiche e letterarie ad uso delle Scuole del Prof. A. Fassini. Torino et al.: Ditta G. B. Paravia e comp., 1885.
- Taylor, Craig. *Chivalry and the Ideals of Knighthood in France During the Hundred Years War*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013.
- Tebben, Karin. „Wagners Tannhäuser auf dem Zauberberg“. *Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner*. Hrsg. von Holger Pils und Christina Ulrich. (Göttingen : Wallstein Verlag, 2011): 65–78.
- Thalman, Marianne. *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1967 [1923].
- Theall, Donald F. *James Joyce's Techno-Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- „The meaning and origin of the expression: The proof of the pudding“. [05.02.2015. <http://www.phrases.org.uk/meanings/proof-of-the-pudding.html>]
- Thompson, Clara Louise. *Tedium vitae in Roman sepulchral inscriptions*. Thesis: Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Pennsylvania in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Saint Louis; Lancaster, Pa.: Press of the New era printing company, 1911.
- Thompson, Raymond H. *The Return from Avalon: a Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*. Westport, Connecticut; London, England: Greenwood Press, 1985.
- Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses: an Annotated List*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985.

- Thulstrup, Niels; Thulstrup, Marie Mikulová (ed.). *Kierkegaard as a Person*. Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag, 1983.
- Topia, André. „The matrix and the echo: Intertextuality in *Ulysses*“. *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984): 103–125.
- Toprak, Metin. *Die deutsche Mitte: politische Betrachtungen des Zauberbergs*. Frankfurt/Main et al.: Lang, 1999.
- Tošović, Branko. „Andrić ispred i iza Avlije“. *Andrićeva Avlija = Andrićs Hof*. Hg./ur. Branko Tošović. (Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige; Nmlibris, 2015a): 21–66.
- Tošović, Branko. „Avlijski hipertekst“. *Andrićeva Avlija = Andrićs Hof*. Hg./ur. Branko Tošović. (Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige; Nmlibris, 2015b): 67–136.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de d. Quijote y Sancho: según Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Fernando Fe, 1905.
- Unamuno, Migel de. *Život Don Kihota i Sanča Panse: prema romanu Migela Servantesa Savedre*. Preveo Gojko Vrtunić. Predgovor Sreten Marić. Beograd: Kultura, 1969.
- Vaget, Hans Rudolf. *Thomas Mann, der Amerikaner: Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938-1952*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2011.
- Vaget, Hans Rudolf. „Hoover’s Mann: Gleanings from the FBI’s Secret Files on Thomas Mann“. *The Fortunes of German Writers in America: Studies in Literary Reception*. Ed. by Wolfgang Elfe, James N Hardin and Günther Holst. (Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1992): 131–144.
- Vaget, Hans Rudolf. „‘Ein Traum von Liebe’. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns *Der Zauberberg*“. *Auf dem Weg zum „Zauberberg“*. *Die Davoser Literaturtage 1996*. Hrsg. von Thomas Sprecher. TMS XVI. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1997): 111–141.
- Valente, Joseph (ed.). *Quare Joyce*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998a.

- Valente, Joseph. „Joyce’s (Sexual) Choices: A Historical Overview“. *Quare Joyce*. Edited by Joseph Valente. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998b): 1–16.
- Valentine, Eric. *Rapiers: An Illustrated Reference Guide to the Rapiers of the 16th and 17th Centuries, with their Companions*. Photographs by Edward Perry. Harrisburg: Stackpole Books, 1968.
- Vasić Rakočević, Branislava V. „Andrić u svetlu egzistencijalizma: *Znakovi pored puta* i osnove Kjerkegorovih i Hajdegerovih filozofskih postavki“. *Andrićevi Znakovi = Andrićs Zeichen*. Hg./ur. Branko Tošović. (Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige: Nmlibris, 2016): 485–491.
- Vatimo, Đani. *Kraj moderne*. Prev. Ljiljana Banjanin. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.
- Vidan, Ivo. „Andrićevi zatvori“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 29. маја 1980*. Уредник Драган Недељковић. (Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981): 181–195.
- Viel-Castel, Horace de. *Statuts de l’ordre du Saint Esprit au droit désir ou du Næud institué a Naples en 1352 par Louis d’Anjou, Premier du nom roi de Jérusalem, de Naples et de Sicile: manuscrit du XIVme siècle conservé au Louvre dans le Musée des Souverains français; avec une notice sur la peinture des miniatures et la description du Manuscrit*. Paris: Engelmann et Graf, imprimeurs-lithographes, 1853. [01.01.2017. [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/viel\\_castel1853/0009](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/viel_castel1853/0009)]
- Viennot, Éliane. *Marguerite de Valois: histoire d’une femme, histoire d’un mythe*. Paris: Payot, 1993.
- Vladiv-Glover, Slobodanka. *Postmodernizam od Kiša do danas*. Beograd: Prosveta, 2003.
- Vladušić, Slobodan. *Crnjanski, megalopolis*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Vlajčić, Milan. „Bašta, pepeo: novi roman Danila Kiša u izdanju ‘Prosvete’“. *Mladost: list Narodne omladine Jugoslavije* 457 (14. jul 1965): 6.

- Vlajčić, Milan. „Umro je princ naše i evropske književnosti“. *Vidici: časopis beogradskih studenata za kulturu, književnost i društvena pitanja: Kiš u dijaspori* 4–5 (1990): 87–89.
- Vormbaum, Thomas. *Diagonale – Beiträge zum Verhältnis von Rechtswissenschaft und Literatur*. Münster: LIT, 2011.
- Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SuD): Digitale Bibliothek*. Bd. 11. Berlin: directmedia, 2004.
- Wagner, Richard. *Tristan und Isolde: Complete German Text with Original Stage Directions*. English Translation and Commentary by Peter Bassett. Kent Town, AU: Wakefield Press, 2006.
- Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Wapnewski, Peter. *Richard Wagner: die Szene und ihr Meister*. München: Beck, 1983.
- Ward, A. W. *Chaucer*. Edited by John Morley. London, New York: Macmillan, 1896.
- Warner, Marina. *Joan of Arc: the Image of Female Heroism*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000.
- Warren, Michelle R. „Post-Philology“. *Postcolonial Moves: Medieval Through Modern*. Edited by Patricia Clare Ingham and Michelle R. Warren. (New York: Palgrave, 2003): 19–45.
- Weber, Alexander. „Allegorie und Erzählstruktur in Gottfrieds *Tristan*, Grimmelshausens *Simplicissimus* und Thomas Manns *Zauberberg*“. *Colloquia Germanica*, Bd. 32 (1999): 223–256.
- Weber, Alexander. „Thomas Manns ‘Zauberberg’ im Lichte einer unbeachteten Venusber-Novelle“. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 129 (2010): 253–269.
- Weigand, Hermann J. *Thomas Mann's Novel Der Zauberberg: a Study*. New York; London: D. Appleton-Century Company, incorporated, [c1933].
- Werner, Jürgen. „Die Kunst des Vergessens. Eine Erinnerung an Thomas Manns Roman ‘Der Erwählte’“. *Akzente* 37/3 (Juni 1990): 258–263.
- Whitstable, Mark of. *Gospel Chivalry: Franciscan Romanticism*. Leominster: Gracewing, 2006.
- Wichtl, Friedrich. *Weltfreimaurerei, Weltrevolution, Weltrepublik: eine Untersuchung über Ursprung und Endziele des Weltkrieges*. München: J. F. Lehmann, 1919.

- Williamson, Edwin. *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1984.
- Wimmer, Ruprecht. „Zur Philosophie der Zeit im *Zauberberg*“. *Auf dem Weg zum „Zauberberg“*. *Die Davoser Literaturtage 1996*. Hrsg. von Thomas Sprecher. TMS XVI. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1997): 251–272.
- Wimmer, Ruprecht. „Schwer datierbares Mittelalter. Epoche und Zeit in Thomas Manns *Erwähltem*“. *TM Jb XV* (2012): 99–114.
- Winston, Greg. „‘Aquacities of Thought and Language’: The Political Ecology of Water in *Ulysses*“. *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Edited by Robert Brazeau and Derek Gladwin. (Cork: Cork University Press, 2014): 136–158.
- Wisskirchen, Hans. „‘Gegensätze mögen sich reimen’: Quellenkritische und entstehungsgeschichtliche Untersuchungen zu Thomas Manns Naphta-Figur“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 29 (1985): 426–454.
- Wißkirchen, Hans. „Mittelalterrezeption um 1920: ein Beitrag zur Wirklichkeitsbewältigung der bürgerlich-konservativen Intelligenz nach dem 1. Weltkrieg“. *Forum: Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Band 1. Hrsg. von Rüdiger Krohn. (Göppingen: Kümmerle, 1986): 257–275.
- Wißkirchen, Hans. „‘Lübeck ist überhaupt die Stadt des Totentanzes’. Mittelalterliches im Lübeck-Bild Thomas Manns“. *TM Jb XXV* (2012): 27–40.
- Witalisz, Wladyslaw. *The Trojan Mirror: Middle English Narratives of Troy as Books of Princely Advice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Wolf, Kenneth Baxter. *The Poverty of Riches: St. Francis of Assisi Reconsidered*. Oxford et al.: Oxford University Press, 2003.
- Wolfram, von Eschenbach. *Parzival. Hofisches epos*. Bd. I. Aus dem Mittelhoch deutschen übersetzt von Karl Pannier. Dritte Auflage. Leipzig: Reclam, 1897.
- Wollaeger, Mark A. „Reading *Ulysses*: Agency, Ideology, and the Novel“. In *Joyce and the Subject of History*. Edited by Mark A. Wollaeger, Victor Luftig, and Robert Spoo. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996): 83–104.
- Wollock, Jennifer G. *Rethinking Chivalry and Courtly Love*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2011.

- Wynn, Marianne. „Die Krise des Helden in der Moderne und im Mittelalter. Thomas Mann, Emily Brontë, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach“. In: *Festschrift für Heinz Engels zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von G. Augst, O. Ehrismann, H. Range. (Göppingen: Kümmerle, 1991): 105–123.
- Wyschogrod, Michael. *Kierkegaard and Heidegger: The Ontology of Existence*. New York: Humanities Press, 1954.
- Wysling, Hans. *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. TMS, Bd. 3. Bern und München: Francke, 1974.
- Wysling, Hans. *Bild und Text bei Thomas Mann: Eine Dokumentation*. Bern: Francke, 1975.
- Wysling, Hans. *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Hrsg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. TMS XIII. Frankfurt am Main: Klostermann, 1996.
- Young, Frank W. *Montage and motif in Thomas Mann's 'Tristan'*. Bonn: Bouvier, 1975.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 2005.
- Zander, Peter. *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz+Fischer, 2005.
- Zhang, Longxi. „Canon and World Literature“. *Journal of World Literature* 1/1 (2016): 119–127.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Бранко Вранеш рођен је 1988. у Београду. Ради као асистент на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду, за област Српска књижевност 20. века. Вранеш је спољни сарадник на пројекту „Српска књижевност у европском културном простору“ (178008), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије. Технички је секретар Савеза славистичких друштава Србије и Међународног комитета слависта. Ангажован је као лектор Међународног славистичког центра при Филолошком факултету у Београду.

Поред истраживачког рада у земљи, Вранеш је прикупљао грађу за своју докторску дисертацију на Универзитету Харвард (Кембриџ, МА), када је у својству гостујућег истраживача („Visiting Researcher“), од јула до децембра 2014. године, боравио на Катедри за компаративну књижевност, под покровитељством проф. др Дејвида Дамроша (David Damrosch). Похађао је летњу школу Института за светску књижевност Универзитета Харвард (IWL) 2014. године у Хонгконгу и 2016. године на Универзитету Харвард.

Главну област интересовања Бранка Вранеша представља компаративно изучавање српске књижевности 20. века, методологија светске књижевности и књижевна херменеутика. Вранеш је аутор књиге *Последњи витезови: огледи из књижевности* (Београд: Завод за уџбенике, 2011) и студија објављених у земљи и у иностранству.

Добитник је „Бранкове награде“ Матице српске за 2006/2007. годину и награде „Проф. др Радмила Милентијевић“ за 2012. и за 2013. годину. Двоструки је стипендиста „Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (SYLFF)“ -а за 2014/2015. и 2017/2018. годину. Служи се енглеским, немачким, француским и руским језиком.



Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Изјављујем

Потписани-а: Бранко Вранеш

број уписа: 12055/д

да је докторска дисертација под насловом

Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 21.12.2017.

Бранко Вранеш

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Бранко Вранеш

Број уписа: 12055/д

Студијски програм: Књижевност

Наслов рада: Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа

Ментор: проф. др Јован Делић

Потписани/а Бранко Вранеш


Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 21.12.2017.



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 21.12.2017.



1. Ауторство - Дозвољавање 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. Дозвољавање 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 прераде. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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 прераде. Дозвољавање 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. Дозвољавање 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.