

Предраг Петровић
АВАНГАРДНИ РОМАН БЕЗ РОМАНА
Поешика крайкої романа срїске аванїарде

БИБЛИОТЕКА

• ПОЕТИКА •

КЊИГА ПРВА

Уредник

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ

Рецензенти

др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ

др ЈОВАН ДЕЛИЋ

ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

АВАНГАРДНИ РОМАН
БЕЗ РОМАНА

Поеџика крајњкої романа срїске аванїарде

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

БЕОГРАД, 2008.

*Објављивање ове књиџе финасијски је помогло
Министарство за науку
Владе Републике Србије.*

САДРЖАЈ

На почетку: термилошке недоумице	7
Између програмске и иманентне поетике.....	15
Авангарда или тријумф коперниканске естетике.....	27
Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде	71
Где су гробови старих романа? <i>Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског</i>	159
Кинематографско писање: <i>Крила Станислава Кракова</i>	197
Енциклопедијски облик: <i>Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома Растка Петровића</i> ...	221
Типографске могућности: <i>77 самоубица Бранка Ве Пољанског</i>	269
Тријумф песничке слике: <i>Корен вида Александра Вуча</i>	285
Роман приповеда о себи: <i>Људи њоворе Растка Петровића</i>	299
На крају: <i>крајко</i>	339
Захвалности	347
Белешка о аутору.....	349

НА ПОЧЕТКУ: О ТЕРМИНОЛОШКИМ НЕДОУМИЦАМА

Књижевнотеоријска мисао на почетку двадесетог века била је обележена једним, на први поглед, сасвим разложним захтевом да се успоставе стабилне везе између јасних појмова и њиховог прецизног језичког израза. „Не треба мислити да је могуће знати књижевне особине, а не знати термине који их бележе,“ вели Богдан Поповић. „Те две ствари су практично нераздвојне једна од друге. Где појма има, ту има и назива и имена; и обратно, где назива нема, ту се не зна ни за одговарајући појам“.¹ Данас је, међутим, очигледно да је успостављање стабилне везе појма и његовог назива, вероватно и највеће изневерено очекивање науке о књижевности у протеклом столећу. Уз мало цинизма, могло би се рећи да је грандиозна теоријска мисао о књижевности у двадесетом веку своју сврху нашла не у томе да појмове које користи недвосмислено и прецизно дефинише, већ, напротив, да управо свест о двосмислености и нестабилности термина што више нагласи и увећа, или, другим речима, да у самој несавршености дефинисања предмет свог интересовања нађе залог и смисао опстанка. Полазећи од ове, сваком књижевном послу иманентне, сумљичавости, Цветан Тодоров закључује да већ сам разлог постојања књижевности – потреба да се каже оно што обичан језик не каже и не може да каже – подразумева да нас њено

¹ Богдан Поповић, „Теорија реда-по-ред“, *Огледи и чланци из књижевности*, Београд, 1959, стр. 182.

проучавање увек води ка приближној, а не апсолутној истини. „Ако описна наука хоће да каже Истину, она противречи свом разлогу постојања. Такође: одређени облик физичке географије више не постоји од тренутка када су сви континенти правилно описани“.² Изостанак стабилне и општеприхваћене терминологије, проистекле из вере у једну општеважећу истину, није само лукавство науке о књижевности која би да тиме избегне судбину неких облика физичке географије, нити је пак у питању обичан немар.³ Зато што као и предмет њеног интересовања („језичко уметничко дело“) постоји у језику, односно као манифестација изражајних могућности и ограничења језика, наука о књижевности има потребу да свој метајезик стално преиспитује, доводи у сумњу и проширује његов семантички потенцијал, како би он био способан да обухвати све драматичније промене у самом књижевном систему и култури. Коначно, ако књижевни критичар и успе да разлучи значења једног термина, опише контексте, повуче паралеле и направи дистинкције, он нити може, нити има

² Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić, Beograd, 1987, str. 27.

³ Можда је, ипак, у питању уверење да је без чврсто одређених термина лагодније? Почетком шездесетих година прошлог века одржан је у Бордоу научни скуп посвећен проблемима неуједначености књижевне терминологије. Председавајући, професор Батилон, у свом уводном говору, како нас о томе обавештава Светозар Петровић, истиче да „уклањање многозначности књижевних термина није ни могуће ни пожељно, а конгресисти – окупљени да дискутирају о дефиницији књижевних термина као о једној од двију главних тема конгреса – томе топло аплаудирају“. На истом скупу Роберт Ескарпит брани тезу о опсаности покушаја да се дефинише сам термин литература: „Један низ многозначности чини повијест нашег термина. Покушај објашњења можда би га уништио заувек“ (Svetozar Petrović, „Ројам књижевне терминологије“, *Priroda kritike*, Zagreb, 1972, стр. 212). Није тешко ову тврдњу схватити као одјек чувеног Малармеовог исказа, под чијом сенком је сва модерна поезија, да „именовати неку ствар значи покварити три четвртине ужитка у једном песничком делу; уживање се састоји у постепеном одгонетању; сугерисати ствар то је циљ“ (Хуго Фридрих, *Стируктура модерне лирике*, прев. Т. Бекић, Нови Сад, 2003, стр. 130).

ту свемоћ, како то истиче Велек, да пропише правила за његову будућу употребу.⁴

Није само наука о књижевности одређена тиме да су њени проблеми првенствено проблеми њеног језика. Неколико деценија након Богадан Поповића, важност познавања и разумевања термина покушао је да објасни један од водећих мислилаца двадесетог века, Теодор Адорно. Кључну улогу у већини филозофских дела има језичка формулација, констатује Адорно, закључујући да је претежни део филозофског посла управо језичкокритичке природе, што новија мисао оличена у деконструкцији, иницираној Деридином критиком темељних појмова нововековне филозофије (структура, знак, језик, писмо, идентитет), изразито потврђује, самосвесно указујући на неотклоњиву напетост између концепције о целовитости коју филозофија настоји да оствари, и апорија и парадокса који то настојање прате. Пошто филозофија непрестано разочарава сваког ко очекује да методом прецизног дефинисања нешто постигне (изазивајући у њему отпор и бес који се онда маскирају у иронију), живот филозофије заправо је нестални и променљиви живот њених појмова. „Задатак филозофске обраде филозофске терминологије не може бити ништа друго до да пробуди овај живот који је закопан у терминима и у ријечима“.⁵ Овај став је од важности за разрешење неких терминолошких недумица које поставља наше испитивње поетике једног жанра, романа, у одређеном историјском периоду – авангарди. Адорнови захтеви да се „не могу дати изолована објашњења ријечи“, односно да су објашњења речи могућа само „преко експлицитног односа према склопу у којем се ријечи налазе“⁶ добро су познати у модерној лингвистици и науци о књижевности заснованој између осталог и на Бахтиновој концепцији уну-

⁴ Rene Velek, „Termin i pojam književne kritike“, *Kritički pojmovi*, prev. A. Spasić, Beograd, 1966, стр. 27.

⁵ Teodor Adorno, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*, prev. S. Novakov, Sarajevo, 1986, стр. 18.

⁶ Isto, стр. 17.

трашње дијалогичности и контекстуалне условљености значења речи. Коначно и Бахтинова размишљања о роману, која полазе од става да „што је жанр развијенији и сложенији то се потпуније сећа своје прошлости“⁷, одговарају могућности да се књижевне појаве, уместо давања статичних и универзалних дефиниција, прате и објашњавају у своме дијахронијском развоју (не би ли се пробудио „живот закопан у терминима и речима“), односно у историјском контексту, али увек имајући у виду актуелну књижевнотеоријску и методолошку ситуацију. Такав начин размишљања заправо одговара једној модерно заснованој историјској поетици жанра (а управо је жанр онај феномен који, према Бахтину, по самој својој природи одражава најчвршће, „вечне“ тенденције развоја књижевности) која има намеру да „реконструира како одређени начини организовања књижевног дјела функционишу у одређеној књижевноповијесној ситуацији, или чак шире – у културној ситуацији“.⁸

Нема потребе наглашавати да су кључни појмови на којима се заснива ова студија (жанр, роман, поетика, авангарда) изузетно сложени за термилошко одређење, али као што смо на почетку и констатовали, наука о књижевности и живи од таквог, није претерано рећи, плодотворног „термилошког промискуитета“.⁹ Намера нам је да испитамо како се у време авангарде конституише један специфичан прозни жанр, кратки роман, и да детаљније анализирамо нека његова појединачна, репрезентативна остварења. Стога је неопходно да размотримо како се роман формирао у српској и европској књижевност пре авангарде, али и каква је његова жанровска позиција у потоњој књижевности. И за разумевање романа, не само као жанра, него и књижевног и културолошког репрезента једног времена, и за објашњење

⁷ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. M. Nikolić, Beograd, 2000, стр. 115.

⁸ Mihail Głowiński, „Književna vrsta i problemi historijske poetike“, prev. G. Chamot, *Umijetnost riječi*, br. 2–4, Zagreb, 1974, стр. 316.

⁹ Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, стр. 208.

авнагарде, непходно је испитати њихов сложени однос према традицији. При томе, како је то у есеју „Историја књижевности и наука о књижевности“ из 1931. године истакао Валтер Бенјамин, књижевна дела се никада не могу поуздано испитати ако имамо на уму само корелацију са временом у коме су она настала. У обзир се, неминовно, мора узети и „њихово представљање временом које их познаје – то јест нашим“.¹⁰ Кратки романи који су објављени двадесетих година прошлога века, не делују данас својом експерименталном формом тако шокантно како је то било у време када су се појавили, баш због тога што су и сами утицали на формирање модерног схватања о роману као жанру отвореном за различите могућности приповедања и вишеструке везе са другим књижевним формама, па и другим медијима, сликарством, музиком и филмом. Док један критичар 1922. године констатује да *Крила* Станислава Кракова „ако би их посматрали по свим правилима књижевне теорије нису роман“, данас без устручавања тврдимо да ова књига то свакако јесте. Зато да бисмо уочили до каквих је то промена у роману, теорији књижевности и у самом схватању књижевног жанра дошло у српској литератури током протеклог века, морамо да се осврнемо и на то шта до авангарде у српској књижевности јесте био роман, али и шта је роман данас. Те промене које су почетком двадесетих година прошлог века настале у схватању романа, један други критичар, Тодор Манојловић, такође поводом *Крила*, описаће овако: „Роман? – Никако, ако под тим називом замишљамо једну према извесним формалним правилима развијену, испричану повест или авантуру неке централне личности, неког јунака; али роман, зацело, ако под овим разумемо сликовиту евокацију или песничку, визионарску реконструкцију једног доживљаја“.¹¹

¹⁰ Нав. према: Антоан Компањон, *Демон теорије*, прев. В. Капор и др., Нови Сад, 2002, стр. 273.

¹¹ Оба навода о Краковљевом роману дата су према: „Критичари о роману *Крила*“, у: Станислав Краков, *Крила*, приредио Г. Тешић, Београд, 1991, стр. 142 и 145.

Наведена Адорнова сугестија о животу који би се могао пробудити у терминима, добија свој пуни смисао при одређењу назива какви су поетика и авангарда. Иако је вековима млађа од назива поетика, авангарда је изузетан пример како један термин може вишеструко да прошири свој семантички опсег – од војничког, какав је био у почетку, постаје социолошки, идеолошки, политички, културолошки, па тек потом уметнички и књижевни термин, али при томе памтећи све значењске фазе кроз које је прошао.¹² Уважавајући могућност да се авангарда може схватити и у типолошком смислу – као назив за сваки облик изразито иновативног уметничког стварања који иде испред свог времена (зато поједини аутори, попут Рената Пођолија, говоре о авангарди и као симптоматичном стању духа модерне уметности), ми ћемо се у држати њеног књижевноисторијског одређења – као обједињујућег назива за све „програмске уметничке тенденције, свјесне самих себе а представљене првенствено од стране група“¹³ које су у српској књижевности деловале углавном током двадесетих година прошлога века. Језгровито Адорново одређење наглашава моменат поетичке самосвести који постоји у авангардној уметности и књижевности, а изражава се, како ћемо видети у наредном поглављу („Између програмске и иманентне поетике“), у облику манифеста и програма, али и у самим књижевним делима, односно у њиховом иманентнопоетичком слоју. Адорново тумачење модерне уметности, уз ставове Валтера Бенјамина и Херберта Маркузеа, имали су велики утицај на формулисање до данас свакако најутицајнијег и најзначајнијег одређење авангарде као самокритике уметности у грађанском друштву, које је у својој

¹² Готово да нема аутора који је писао о авангарди, а да се није осврнуо на војничко порекло, односно борбену метафорику тог појма (франц. *Avant-garde* – На оружје!). Тако Матеј Калинеску закључује да „изразите војне импликације појма савим тачно упућују на неке ставове и смјернице које авангарда изравно дугује широј свијести модернитета“ (Matei Calinescu, *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*, prev. G. Slabinac, Zagreb, 1988, стр. 95).

¹³ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, prev. K. Prohić, Beograd, 1979, стр. 62.

студији *Теорија авангарде* (1974) формулисао Петер Биргер. Управо Биргерова студија потврђује да би било поједностављено схватити авангарду као механички збир књижевних покрета, односно периодизацијску одредницу чија је сврха једноставно у томе да буде надређена свим појединачним – измима. Уместо тога отварају се могућности да се у разноликим, па и сукобљеним уметничким тенденцијама, од футуризма до надреализма, уче поетичке блискости, што ће бити предмет интересовања у поглављу „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“. Свесни терминолошке и периодизацијске дилеме авангарда / модернизма која постоји у нашој науци о књижевности, сматрамо да одредница авангарда, њена поетичка концепција и књижевноисторијско образложење, више одговарају променама и тенденцијама у српској међуратној уметности од назива модернизам, који изван англосаксонских књижевности има неуједначену употребу, значење и временски опсег.¹⁴

Централни део ове књиге биће посвећен истраживању поетике једног од кључних жанрова српске авангардне књижевности – кратког романа, што је захтевало поступно задржавање на проблемима жанровског одређења романа уопште, његове позиције у српској књижевности, односу авангардне прозе према затеченим миметичким приповедачким конвенцијама, као и одређење специфичности кратког романа у односу на дужу приповетку или „велики“ романа. То ће бити предмет разматрања у поглављу „Авангардни роман без романа“ након чега ћемо детаљније анализирати нека репрезентативна остварења авангардног кратког романа.

Идеал сваког књижевноисторијског проучавања, ако се данас у науци о књижевности уопште може говорити о некаквом научном идеалу, за нас би понајпре могао бити онај који историчару

¹⁴ Уп. о томе: Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, prev. М. Дан и З. Томић, Београд, 1997, као и Јан Вјежбицки, „Размишљања о књижевноисторијском процесу у двадесетом веку“, *Разговор о књижевносци*, приредио Г. Теших, Београд, 2003.

философских идеја поставља Валтер Бенјамин у *Трактиату о немачкој историји* – „из удаљених екстрема и привидних екцеса развита извући конфигурацију идеје као тоталитета који се заснива на могућности да такве супротности смисаоно постоје једна поред друге“.¹⁵ У драматичним променама које су се десиле у уметности двадесетог века, историјска авангарда свакако је дала највише „удаљених екстрема и привидних екцеса“ тако да је сваки покушај да се о њој говори као о смисаоној целини, неизбежно праћен извесним степеном неповерења и сумљичавости.¹⁶ Али говорити о авангарди исто тако је и привилегована (и зато, наравно, одговорнија) позиција проучаваоца књижевности, јер управо у авангардном експерименту суштина модерне уметности има свој потпуни и бескомпромисни израз. „Само у екстремима“, доказује Адорно испитујући облике модерне музике у двадесетом веку, „суштина ове музике налази свој израз; само они допуштају спознају њеног истинског садржаја“.¹⁷

Свесни ризика које носи наш избор да, уважавајући специфичности авангардних покрета, говоримо о кохерентној поетици авангардног кратког романа као једног од кључних носилаца уметничког експеримента у српској књижевности двадесетих година, покушаћемо да следимо Бенјаминов идеал идеје као могуће смисаоне коегзистенције (привидних) супротности. Он даје неопходну херменеутичку наду да недеомуце које стоје на почетку нашег истраживања, неће бити оне које паралишу и неповратно збуњују, него оне које сумњом муче, тражећи тако потребно разрешење, па макар то и не било спасоносно наравоученије.

¹⁵ Нав. према: Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, prev. I. Focht, Beograd, 1968, стр. 33.

¹⁶ Чак и њен најпознатији историчар Гиљермо де Торе у *Историји авангардних књижевности* (1974) радије бира неограничавајућу и лагоднију множину (авангардне књижевности), него ограничавајућу јединицу.

¹⁷ Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, стр. 33.

ИЗМЕЋУ ПРОГРАМСКЕ И ИМАНЕНТНЕ ПОЕТИКЕ

„Чињеница да се можда ниједан значајан
уметнички догађај никада није десио без свесне
жеље долази до самосвести само у толико
нападаним *измима*“.

Теодор Адорно, *Естетичка теорија*

Није претерано рећи да је термин поетика управо у време авангарде почео да добија своја вишеструко умножена значења која га прате до данас. Иако је крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века, са појавом романтизма, у европској уметности дошло до смене двеју естетика – новији семиотичари означили су их као естетику истоветности, каква је постојала у класицизму, и естетике супротности, која истиче начела стваралачке оригиналности и индивидуалности и доминира у нововековној култури¹ – ипак је тек почетком двадесетог века поетика почела да се ослобађа нормативних функција које су је пратиле у претходним столећа. „Али жалили ми за тим или се радовали“, вели Пол Валери у свом предавању на Колеж де Франсу 1937, „ера ауторитета у уметности је од пре извесног времена истекла, па реч Поетика побуђује једино помисао на немиле и отрцане прописе“.² Међутим, Валери не жели да због тога тај термин одбаци и остави га књижевној прошлости, већ, напротив, да му удахне нови живот тиме што ће га етимолошки вратити његовом античком језичком пореклу – придеву који се односио на стварање (ποιητικός) и од кога су хеленистички филолози извели назив за Аристотелов

¹ Уп. о томе: Новица Петковић, „Осврт на формалистичко схватање књижевности и његову семиотичку проверу“, *Опелги из српске поезије*, Београд, 1990, стр. 41–42.

² Пол Валери, *Предавања о поезији*, прев. В. Никитовић, Београд, 2003, стр. 8.

спис о драмском песништву. Поетика је, дакле, „све оно што стоји у вези са стварањем или компоновањем дела у којима је језик истовремено и супстанца и средство“.³ У деценијама које ће уследити, назив поетика биће још небројено пута преиспитан и поново дефинисан, али ово језгровито одређење које је дао Валери, остаће најобухватније, а можда и најтачније.

У време авангарде, која непосредно претходи оваквим Валеријевим размишљањима о поетици, један други значајан европски песник, такође следећи етимолошку везу, изједначио је стварање са поезијом. „Поезија и стварање су иста ствар“, пише Аполинер у свом есеју „Нови дух и песници“ из 1918. године. „Песником ваља звати само оног ко проналази, ко ствара, у оној мери у којој човек може да ствара. Песник је онај који открива нове радости, па макар било и мучно подносити их. Песником се може бити у свим областима: довољно је имати дух и ићи открићу“. Таквих песника, сматра Аполинер, било је увек у прошлости, али оно по чему се ови најновији разликују је њихова самосвест о процесу стварања и темељним и далекосежним променама које то стварање изазива. „Истраживати истину, тражити је исто тако у етичкој области као и у области маште, то су главне особине новог духа. Уосталом, та струја је одувек имала своје смеле представнике, који тога нису били свесни, одавно се она формира, одавно већ наступа. Али ово је први пут да се она јавља *свесна саме себе*. Зато што је до сада литерарна област била опасана уским границама“.⁴ Та стваралачка самосвест испољиће се у авангардној књижевности, и поводом ње, на различите начине. Понајпре у, препознатљивим за овај период, манифестима књижевних покрета који добијају статус посебног, повлашћеног жанра, потом у програмским текстовима и есејима које пишу готово сви авангардни аутори, затим у преиспитивању старих и ле-

³ Исто, стр. 94.

⁴ Gijom Apoliner, „Novi duh i pesnici“, u: *Rađanje moderne književnosti. Poezija*, priredili S. Marić i Đ. Vuković, Beograd, 1975, стр. 181 (подвлачење је наше).

гитимисању нових стваралачких поступака у самим књижевним остварењима, те, коначно, у теоријски формулисаним ставовима о предмету и задацима проучавања књижевности уопште. Овако изражена стваралачка самосвест авангардне књижевност отвара низ методолошких питања битних за истраживања изражајних могућности романа у том периоду. Није ли због приличног броја манифеста, програма, есеја и критика у којима авангардни аутори експлицитно образлажу своје погледе на књижевност и уметност наш задатак делом олакшан? Може ли се, међутим, свим тим програмским текстовима безрезервно веровати и да ли су они уопште сагласни са поетичким ставовима који су експлицитно и имплицитно присутни у самим књижевним делима? Питање стваралачке недоследности авангардних аутора који у манифестима износе радикална поетичка опредељења, а у својим романима ипак остају при неким традиционалним приповедачким конвенцијама, постављено је већ на почетку друге деценије прошлог века, убрзо након формирања првих авангардних покрета. У „Отвореном писму Маринетију“ објављеном 1912. године у часопису *Der Sturm* немачки ескспресиониста Алфред Деблин замера италијанском футуристи на поетичкој недоследности – занимање за техничка достигнућа остаје у Маринетијевим романима, на пример у *Пајином једнокрилицу* (1912), само на тематско-мотивском нивоу, док слабије продире у језичку фактуру и стил. Футуризам, истиче Деблин, маше манифестима и декларацијама, али у својим књижевним остварењима и даље следи неке конвенције прошлости.⁵

Чини се да су управо историчари оних епоха и периода у књижевности у којима није било изражене поетичке самосвести, какав је средњи век, посебно били заинтересовани за нека херменеутичка питања која нас овде муче. У предговору за *Поезију сѣаре руске књижевности* Димитрија Лихачова наш познати

⁵ Види о томе: Viktor Žmegač, „Döblinove epske montaže“, *Istina fikcije*, Zagreb, 1982.

медијевалиста Димитрије Богдановић истиче да свака епоха књижевне историје има своју поетику, односно сопствене законне књижевног стварања, али „док је у једној епоси та поетика такорећи теоријски свесна сама себе, дотле у другој епоси такве свести нема па се поетски систем мора откривати егзактним проучавањем самог књижевног стварања, мора се реконструисати – откривањем веза и услова, значења и општих циљева књижевног стварања у самим књижевним облицима, у самој реализацији“.⁶ Реконструкцију стваралачких поставки аутора једне епохе из самих књижевних дела као свој задатак поставља и Сергеј Аверницев у својој *Поетика рановизантијске књижевности*. Он жели да испита поетику која је „иманентна самом књижевном стварању“ истичући да „то није теорија књижевности рановизантијских научника, већ су то радне поставке рановизантијских писаца, реконструисане само на основу књижевних споменика“. Аверницев на крају подвлачи и једну важну сазнајну разлику. Његова студија жели да испита „не толико оно што су људи те епохе знали о својој књижевности, колико оно што ми можемо знати о њој: а то су две различите ствари“.⁷ Навели смо управо ова два става, Богдановићев и Аверницевљев, баш због тога што су изречена о књижевном периоду/епоси који, за разлику од авангарде, нема манифестовану, односно експлицитну поетичку самосвест. Међутим то, наравно, не значи да ми, за разлику од проучавалаца давне средњовековне књижевности, можемо да одахнемо и спокојно се задовољимо авангардним манифестима као изразима високе поетичке самосвести те тако одустанемо од реконструкције авангардне поетике из самих књижевних дела, конкретно из романа објављених у том периоду. Најпре због онога што је Аверницев одлично формулисао, а што бисмо ми

⁶ Димитрије Богдановић, „Предговор“, у: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. VIII.

⁷ Сергеј Аверницев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић, М. Момчиловић, Београд, 1982, стр. 17 (подвлачење је наше).

могли рећи овако – важно је шта су авангардни аутори мислили о књижевности свога времена, али нас још више занима све оно што ми данас о њој можемо сазнати, а то свакако превазилази оквири манифеста или програма и поетички је уписано у сама књижевна дела. Тако се о поетици кратког романа из авангардних програма не може сазнати готово ништа, нити се то жанровско одређење тада уопште учестало и помиње. Сам назив кратки роман, као ознака за претежни део авангардних романа објављених двадесетих година прошлога века, појављује се у књижевно-историјским прегледима тек у новије време, између осталог и зато што се управо у савременој књижевности овај специфични романескни облик, који није ни скраћени роман ни продужена приповека, позиционира као један од водећих жанрова. Стога на основу изграђене поетичке самосвести о роману као жанру, рефлектоване понајпре у самим романескним остварењима попут *Дневника о Чарнојевићу*, *Бурлеске Госјодина Перуна Боја Грома* или *Људи ѿворе*, можемо покушати да, из данашње перспективе, реконструирамо поетику кратког романа који се у време авангарде заправо по први пут јавља у српској књижевности као један од главних прозних жанрова.

Полазећи од неких новијих размишљања о одређењу појма поетика, издвојићемо и појаснити различите облике авангардне поетичке свести (теоријску, иманентну и програмску) који су важни за испитивање поетике једног авангардног жанра – кратког романа.

На почетку своје *Теорије књижевности* (1948) Велек и Ворен захтевају да се успостави разлика између књижевности као уметничког стварања и проучавања књижевности као научног знања или учености. У новије време за означавање ове дистинкције употребљавају се називи иманентна и теоријска поетика. Наглашавајући потребу да се свуда где је могуће раздвоји раван проучавања од равни самог предмета проучавања, Новица Петковић констатује да је важно „разлучивање поетике на теоријску и иманентну – где је прва вазана за научну дисциплину, а друга

за њен предмет“.⁸ Основе новије поетике као теоријског промишљања о књижевности поставили су управо руски формалисти двадесетих година прошлог века подстакнути бурним променама у авангардној књижевности. Тако *Теорија књижевности* Бориса Томашевског, објављена 1927. године, у свом поднаслову има назив *Поетика*. Према овом аутору, задатак теорије књижевности/поетике није да прописује, него да анализира и класификује поступке којима се граде књижевна дела. Баш због тога што су теоријски ставови руских формалиста произашли из тумачења тадашње поезије и прозе које су „оголиле“ и учиниле очигледним саму конструкцију књижевног дела као артефакта, о чему ће у наредним поглављима бити више речи, ставови Тињанова, Шкловског или Ејхенбаума биће нам од великог значаја за разумевање авангарде и авангардног романа. Следећи формалисте, француски структуралиста Цветан Тодоров дао је познату дефиницију теоријске поетике. Поетика „тежи сазнавању општих закона који управљају стварањем сваког [књижевног] дела“. Њен предмет испитивања није појединачно књижевно дело него „својства оне особене врсте дискурса који представља књижевни дискурс“, а то апстрактно својство које једно књижевно дело чини особитим Тодоров, следећи формалисте, именује као *литерарносћ*.⁹ Важно је и ауторово објашњење односа испреплетаности поетике као теорије књижевности и тумчења појединачног дела – „Тумачење и претходи поетици и долази после ње: појмови којима се поетика служи створени су у складу са оним што нужно захтева конкретна анализа, а ова опет може напредовати само ако употребљава инструменте које је теорија створила“.¹⁰ Управо пример руских формалиста потврђује овај однос – из анализе авангардних књижевних поступака произашли су теоријски ставови о природи

⁸ Новица Петковић, „Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања“, *Оледи из српске поетике*, стр. 44.

⁹ Svetan Todorov, *Poetika*, prev. B. Jelić, M. Konstantinović, Beograd, 1986, стр. 11.

¹⁰ Исто, стр. 13.

књижевног стварања уопште, који су потом проверавни и употребљавани тумачењем класичних дела (на пример, Стерновог *Трисјаирама Шендија* о коме пише Шкловски). Још два питања су битна када се говори о теоријској поетици. Чини се да у последње време значењски „флексибилнији“ термин поетика почиње да замењује „крути“, академски назив теорија књижевности. У облику књижевнотеоријских приручника теорија се „институционализовала, преобразила се у метод, постала мала педагошка техника често једнако сувопарна као експликација текста коју је напад ватрено нападала“.¹¹ С тим у вези је и знатно проширење појмовног оквира термина поетика који више није везан само за књижевност већ и за културу, па и идеологију. Већ Лубомир Долежал одредио је поетику као „сазнајну делатност која сакупља знања о књижевности и укључује их у шири систем знања стеченог у хуманистичким и друштвеним наукама“¹², док Линда Хачион, констатујући да постмодерна уметност подрива принципе као што су вредност, ред, значење и идентитет, закључује да је „од одређене или одређеније дефиниције потребнија поетика као отворена, стално промењива теоријска структура, помоћу које бисмо довели у ред наше културно знање и наше критичке поступке. То неће бити поетика у структуралистичком смислу те речи, већ ће отићи даље, од проучавања књижевног дискурса ка проучавању културне теорије и праксе“.¹³

Док теоријска поетика, као облик рационалног знања о књижевности, постоји у научним текстовима, иманентна поетика припада самим књижевним делима и обухвата „експлицитне и имплицитне поетичке аспекте дела, поетичке исказе и поетичке фигуре“.¹⁴ Авангардна поетичка самосвест има своје важно

¹¹ Антоан Компањон, *Демон теорије*, стр. 7.

¹² Lubomir Doležal, *Poetike zapada*, prev. R. Popović, Sarajevo, 1991, стр. 5.

¹³ Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, prev. V. Gvozden, Lj. Stanković, Novi Sad, 1996, стр. 34.

¹⁴ Aleksandar Jerkov, „Иманентна поетика“, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, br. 1, Beograd, 1997, стр. 9.

место у структурним и тематским елементима књижевних дела објављених у том периоду, а понајпре у роману. Роман преиспитује сопствене жанровске конвенције, приповедачке поступке и изражајне могућности, што Бахтин назива самокритиком или искушавањем романескне речи и при томе подсећа да би се третинологијом руских формалиста тај феномен могао назвати и огољавањем романескног поступка. Реч се критикује у њеном односу према стварности, заправо у претензијама да „верно одражава стварност“ и то према Бахтину представља суштинску карактеристику оне стилске линије модерног романа која почиње Сервантесовим *Дон Кихотом*.¹⁵ Тек у време авангарде, када се доводе у питање не само миметичке конвенције приповедања, него се и свесно дестабилизује фикционални статус исприповеданог света и аутономност књижевног дела, роман у српској књижевности по први пут након Стеријиног *Романа без романа* (који је Скерлић упоредио управо са *Дон Кихотом* и на који се, не случајно, позива Марко Ристић у свом надреалистичком романескном „чудовишту“ *Без мере*) почиње да развија облике искушавања сопствене речи, односно да проблематизује дотадашње и оправдава сопствене наративне поступке. Развијајући своју поетичку самосвест роман почиње сам себе поетички да тумачи и у том смислу иманентна поетика је израз тежње уметничког дела да „из себе успостави идентитет са самим собом.“¹⁶ Зато је за истраживање поетику кратког авангардног романа од пресудног значаја да утврдимо и то „како се књижевна вредност и смисао романескне целине виде из перспективе која се у самом делу поетички успоставља – из перспективе иманентне поетике“.¹⁷ Експлицитни поетички искази у авангардним романима имају аутопоетичку функцију јер они „поетички уређују, конципира-

¹⁵ Mihail Bahtin, *O romanu*, prev. A. Badnjarević, Beograd, 1989, стр. 179.

¹⁶ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 30.

¹⁷ Aleksandar Jerkov, „Imanentna poetika“, стр. 10.

ју, легитимишу и вреднују уметничку праксу којој припадају¹⁸. Они су носиоци приповедачке самосвести о књижевној форми, језику, односу стварности и фикције или самом чину писања. Аутопоетички искази могу објаснити неке аспекте приповедних и композиционих поступака којима је роман остварен и тада ћемо их назвати метанаративним исказима или аутопоетичким у ужем смислу јер се односе првенствено на дело коме припадају (на пример, када свети Петар, иначе један од многобројних ликова са наглашеном аутопоетичком функцијом у Растковим романима, у *Бурлесци Госјодина Перуна Боја Грома* говори о својој ванвременској позицији у поретку универзума, он објашњава позицију приповедача у роману). Тиме што легитимишу уметничку праксу којој роман припада, аутопоетички искази могу проблематизовати нека општа питања авангардног уметничког стварања, па су зато и аутопоетички у ширем смислу (када Ван Гог у *Бурлесци* објашњава однос уметности и стварности у његовим исказима може се препознати авангардни програмски став, изречен и на почетку Винаверовог *Манифестја експресионистичке школе*, о потреби суштински креативног, а не подражавалачког уметничког чина). Имплицитна (подразумевана) поетика остаје у делу скривена или присутна у облику поетичких фигура, односно метафоричних исказа. Међутим, ово разликовање експлицитних и имплицитних аспеката иманентне поетике није увек једноставно, поготову онда када „поетички искази у којима се непосредно говори о неком поетичком својству и када су експлицитно формулисани могу имати имлицитни смисао,“ примећује Александар Јерков.¹⁹ Тако се у *Дневнику о Чарнојевићу* приповедачев двојник експлицитно изјашњава као суматраиста, објашњавајући своје животно опредељење тврдњама о томе како је све на свету у вези и на једном далеком острву оставља свој траг, што метафорично упућује на

¹⁸ Зоран Милутиновић, *Меташеаиџралносѝ. Иманенѝна ѝоеѝика у гرامي ХХ века*, Београд, 1994, стр. 7.

¹⁹ Александар Јерков, „Иманентна поетика Андрићевих романа“, *Свеске Задушбине Иве Андрића*, бр. 8, Београд, 1992, стр. 228.

суматаристичку поетику самог романа, односно на асоцијативну природу самог приповедања и лајтмотивске „трагове“ који повезују удаљене дневничке фрагменте. Жанровски различити текстови какви су песма „Суматра“, „Објашњење ’Суматре““ из 1920. године, роман *Дневник о Чарнојевићу* из 1921, али и поетична комедија *Маска* објављена 1918. и песма „Етеризам“ из збирке *Лирика Ишаке* штампане 1919, примери су различитих облика испољавања поетичке самосвести једног авангардног аутора и могућности да се иманентна поетика не посматра само у оквиру једног дела него у контексту целокупног опуса или једне фазе ауторовог стваралаштва. У свим тим Црњанским текстовима суматраизам постоји искључиво као вид иманентне поетике неодојиве од уметничке целине којој припада. Црњански никада није написао манифест нити објашњење суматраизма. У првом, програмском делу „Објашњења ’Суматре““ бране се општи авангардни ставови о књижевности, а суматраизам се не помиње нити се објашњава у чему је његова специфичност. Суматраизам имплицитно постоји тек у другом делу „Објашњења“, у облику аутобиографски интониране приповетке у којој наратор говори о томе како је спознао „сву немоћ људског живота и замршеност судбине наше“ и приметио „везе досад непосматарне“. Као и у песми „Суматра“, у роману *Дневник о Чарнојевићу* суматраизам је поетички имплицитно уписан у саму структуру уметничког дела или постоји у облику фигуративних исказа.

Свој најочигледнији израз авангардна поетичка самосвест добија у форми манифеста и програмских есеја. Иако се и за један и за други тип текстова који могу „истовремено имати теоријски облик и иманентна уметничка својства“ може прихватити опште одређење програмска поетика,²⁰ за наше истраживање битна је разлика између манифеста као „метапоетског текста посебне намене“ који се непосредно обраћа, а неретко улази и у сукоб са читаоцем провоцирајући га не би ли „срушио његове естетске

²⁰ Isti, „Иманентна поетика“, стр. 20–21.

навике и створио нове²¹ и програмског есеја у коме аутор без полемичке заострености, у облику теоријског разматрања обрађује сопствене погледе о природи уметничког стварања. Док су манифести, какве у српској књижевности пишу Љубомир Мицић, Драган Алексић или Раде Драинац, заправо и сами специфична авангардна уметничка остварења са наглашеном функцијом естетске и етичке провокације, па су стога „непоуздани водичи према књижевним и уметничким структурама“²², дотле су есеји које пишу Милош Црњански, Растко Петровић или Станислав Винавер неупоредиво значајнији и поузданији за разумевање српске авангарде, а посебно авангардног романа. Тако Винаверов *Манифест експресионистичке школе*, изузетно важан за појашење односа који авангарда успоставља према реализму, није сасвим типичан авангардни манифест, него програмски есеј. Текстове какви су Црњансков предговор за Флоберов роман *Новембар* објављен 1920, у ком се говори о везама романа и документарних жанрова (дневника, аутобиографије, мемоара), или Растков есеј из 1924. године „Хелиотерапија афазиса“, где се излаже концепција „малог романа“ у коме би се испитале различите изражајне могућности језика, можда је најбоље назвати теоријским аутопоетикама због тога што ти есеји садрже „рационалистичку језгру коју поезија и роман носе у себи у мутном раствору речи и израза“.²³ При томе се, наравно, мора уважити разликовање између аутопоетичких ставова који су део иманентне поетике романа и аутопоетичких

²¹ Aleksandar Flaker, „Avangardni manifest kao književna vrsta“, *Nomadi ljepote*, Zagreb, 1988, стр. 215–216.

²² Isti, „Teze o proučavanju avangarde“, *Poetika osporavnja*, Zagreb, 1984, стр. 22.

²³ Данило Киш, „О ирационалном“, *Есеји: аутопоетике*, приредио Ј. Зивлак, Нови Сад, 2000, стр. 54. Управо је у тумачењу прозе Данила Киша очигледан проблем у којој мери се многобројни аутопоетички ставови које аутор објашњава у есејим и интервјуима, могу сматрати меродавним, поузданим и „коначним“ за разумевање његових приповедака и романа. Уп. о томе: Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Београд, 1995, посебно поглавље „Писац као тумач сопственог дјела“.

рефлексија у есејима, али исто тако и постојање особеног авангардног феномена аутореминисценције, па и аутоцитатности,²⁴ којим поједини кратки романи управо упућују на такву врсту читања која би довела у везу аутопоетички интониране есеје и потом објављене романе, о чему ће у доцнијим поглављима бити више речи.

Уз уважавање и разликовање ових облика авангардне поетичке самосвести, за наше истраживање жанровског конституи-сања и природе авангардног кратког романа битна је, како смо то већ поменули у уводу, и историјска поетика жанра као облик књижевноисторијског истраживања које би требало да обједини све поменуте поетичке аспекте авангарде (теоријску, програмску, иманентну) са потоњом критичком и теоријском свешћу о авангардној књижевности и о роману као жанру.

²⁴ Види о томе у: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd, 1982, стр. 38.

АВАНГАРДА ИЛИ ТРИЈУМФ КОПЕРНИКАНСКЕ ЕСТЕТИКЕ

„Од Коперника човек се котрља од центра ка х.“
Фридрих Ниче, *Воља за моћ*

„Промене су настале. По свој прилици да оне одговарају неком поремећају у тежиштима Духа Васељене. У центру стварања, ако он постоји, врши се распоред снага.“
Станислав Винавер, *Манифест експресионистичке школе*

Последње деценије двадесетог века у хуманистичким наукама обележене су често истицаном тезом да историја, као и књижевност, постоји, односно доступна је само у облику текстова. Тако Пол де Ман почетком седамдесетих година, у последњој реченици свога есеја „Књижевна историја и модерност“ закључује да „основе историјског знања нису емпиријске чињенице, већ написани текстови, макар они били прерушени у рухо ратова и револуција“.¹ Свест о прошлости као текстуалној, а тиме и језичкој, наративној и идеолошкој конструкцији довела је у питање идеал објективне историографије засноване на непристрасном прикупљању поузданих чињеница. Ову промену Мишел Фуко означио је као „епистемолошку мутацију историје“² и она се огледа најпре у промењеном односу према самим документима који више нису неутрална и статична сведочанства о прошлим догађајима, већ текстови отворени за различите облике преиспитивања и манипулације. И њихов састављач и потоњи тумач су идеолошки, аксиолошки, културолошки или

¹ Pol De Man, *Problemi moderne kirtike*, prev. G. Todorović, Beograd, 1975, стр. 311.

² Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. М. Козомара, Београд, 1998, стр. 16.

етички ангажовани у конституисању за њих прихватљиве истине.³ Коначно и сам језик својим конвенцијама утиче на обликовање одређене слике света. Читав низ епистемолошких, онтолошких и херменеутичких питања о статусу прошлости и могућностима њеног сазнавања и разумевања у многама је проблематизовао природу и облике историјског знања.

Теза о историји као наративној конструкцији довела је у питање опозицију између историографије и фикције и нашла своје изузетно место како у постмодерној прози, тако и у новијој наратологији. Институционална подвојеност историографије и књижевности релативизује се доказивањем не само њихове структурне истоветности засноване на темпоралном и наративном карактеру људског искуства, већ и признавањем „дубоког сродства између претензија на истинитост ових двају приповедних начина“⁴. Различито формулисане, првенствено у оквиру струје новог историзма, тврдње (или како их Лубомир Долежел иронично назива „догмама које читав постмодернистички хор понавља без икаквог теоријског оправдања“) о текстуалности историје, а поготову оне о изједначавању историографије и фикције, доживеле су бројне критике – од питања да ли је Елвис Присли заправо мртав или не⁵ до захтева да се нови историзам недвосмислено одреди према чињеницама холокауста.⁶ Међутим, преиспитивање и проблематизовање могућности историјског знања и даље остаје отворено и свакако представља епистемолошко полазиште и за сваки приступ књижевној прошлости.

³ Још је Вилхелм Дилтај приметио да је „онај ко историју истражује исти онај ко историју ствара“, (нав. према: Jürgen Habermas, *Saznanje i interesi*, prev. M. Cekić, Beograd, 1975, стр. 191).

⁴ Pol Riker, *Vreme i priča*, prvi tom, prev. S. Miletić i A. Moralić, Sremski Karlovci, 1993, стр. 11.

⁵ Erik Hobsbaum, *Nacije i nacionalizam od 1780: program, mit, stvarnost*, prev. S. Nikolić, Beograd, стр. 213.

⁶ Види о томе: Lubomir Dolezel, „Fiction and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenge“, у: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, edited by D. Herman, Columbus, 1999.

За историчара књижевности важна је свест да периодизацијски и појмовни оквири у које „уклапа“ поједине ауторе и дела, никада нису неутрални, него су и сами резултат одређених књижевних, теоријских и идеолошких конструкција.⁷ Управо авангарда као периодизацијска одредница за уметничка струјања између два светска рата потврђује сву сложеност проучавања књижевне прошлости и конституисања, односно конструисања књижевних периода као могућих јединствених целина у књижевноисторијском протоку времена. Уз у уводу поменуто семантичку ширину самог термина, могу се издвојити бар три групе проблема који се намећу при одређивању авангарде као књижевног периода/формације. Први је већ отворени проблем текстуалне природе прошлости. Слика о авангарди се знатним делом формира на основу манифеста међуратних уметнички покрета, првенствено оних којима је писање таквих текстова био главни облик уметничког деловања (футуризам, дадаизам, зенитизам, делом надреализам) при чему се често не узима у довољној мери њихов, такође текстуални, полемички и књижевни контекст.⁸ Такво читање авангарде, које јој даје изразито деструктивни и наглашено анти-традиционалистички карактер, присутно је и у неким најбољим и најутицајнијим студијама о авангарди, каква је Биргерова *Теорију авангарде* (1974). Књига Адријана Марина *Поетика авангарде* (1984) нехотично чини овај проблем очигледним – у првом делу књиге, заснованом на дадаистичким или футуристичким програмским текстовима, авангарда се низом негативистичких одређења приказује као нихилистичка и екстремистичка уметничка теорија и пракса, док је у другом поглављу, заснованом на програмским

⁷ Уп. о томе: David Carrol, „Representation or the End(s) of History: Dialectics and Fiction“, у: *The Subject in Qvestion, The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago, London, 1982.

⁸ Још 1925. Борис Ејхенбаум забележио је да многе тезе које су авангардни уметници истицали у својој огорченој борби са противницима нису биле толико поуздани књижевни или научни принципи колико „пароле заостршене до парадокса из пропагандистичких разлога“. (Нав. према: Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, стр. 153).

текстовима који су лишени полемичког контекста, авангарда објашњена као креативна и визионарска уметност.

Међутим, питање о поузданом разумевању авангарде, као и проблем вредновања њених уметничких достигнућа, не може се једноставно разрешити тиме што би се авангарда објашњавала и вредновала не толико на темељу програмских и полемичких ставова експлицитно изражених у манифестима појединих покрета, а више на основу самих књижевних дела – поезије, романа, приповедака или драма. Често истицани став да су футуристичка или надреалистичка књижевна дела неколико корака заостајала за амбициозним програмским ставовима и уметничким теоријама, иако великим делом тачана, такође захтева додатно објашњење. Наиме, како то поводом авангардне уметности закључује Теодор Адорно „садржај истине извјесних умјетничких покрета апсолутно не врхуни у великим умјетничким дјелима“.⁹ То што поједини авангардни покрети и аутори, попут Маринетија или Тристана Царе, нису оставили велика уметничка дела, него су своју уметничку активност испољавали понајпре у писању манифеста или есеја, не значи да њихове текстове треба одбацити или прогласити непоузданим јер немају самолегитимацију у значајним романима или збиркама песама. Својим ставовима који су оспоравали не само затечене уметничке конвенције, него и сам појам уметности, они су далекосежно променили њено схватање и позицију у модерној култури и друштву и тиме програмски отворили пут за изузетне креације, попут Џојсовог романа *Уликс* (1922) кога многи тумачи доводе у везу са поетиком италијанског футуризма, о чему ће у наредном поглављу бити више речи.

Као што смо у уводном поглављу истакли, проучавање књижевне прошлости значи не само представљање књижевних дела у контексту времена у коме су настала, него и успостављање веза са временом у коме се као проучаваоци налазимо. То најпре условљава да због временске дистанце, књижевне периоде видимо у

⁹ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 63.

некој врсти вештачког скраћења, да динамику догађаја сводимо на репрезентативну меру, преосмишљавамо их и вршимо избор условљен актуелним књижевним, научним или идеолошким контекстом. Песник и есејиста Миодраг Павловић добро је уочио овај методолошки проблем у свом огледу о Дису. Немогуће је анализирати смене књижевних појава и праваца, а бар делом не подлећи ономе што Павловић назива *илузијом ѿерсијективне*: „Наше видно поље разапиње се између великих имена као између потпорних тачака, а пропушта при томе ону главну бујицу осредњости која је израз основног расположења свога времена, и која је позадина оцртавању ликова великих појава“.¹⁰ Готово да није потребно нагласити колико је у авангарди, која се одликује изразитим динамизмом и интензитетом књижевног живота, овај проблем очигледан. Не само да правимо или следимо већ сачињене изборе значајних књижевних дела и аутора, него и њихово појављивање тумачимо према накнадно осмишљеним књижевноисторијским „законитостима“ и „нужностима“ које, ипак, увек остају под знаком питања. Наш први и до данас један од најбољих тумача српске и европске авангарде, Станислав Винавер, оставио је у *Манифесту експресионистичке школе* (1920) занимљиву опаску о логици и законитостима књижевних промена. Винавер сматра да би се математички могло доказати на основу дотадашњих збивања и еволуција у литератури, да су млади, авангардни аутори морали доћи баш такви какви су. За изузетно Биргерово објашњење генезе авангарде као самокритике уметности у грађанском друштву која је нужно морала доћи након естетизма, заиста би се могло рећи да је скоро математички изведено. Међутим, иако математичар по образовању, Винавер у разјашњењу авангардне уметности предност даје једном другом моменту: „*Случај* је хтео да смо ми и на основу логике тока књижевних форми оно што бисмо били и после једне сасвим

¹⁰ Миодраг Павловић, „Владислав Петковић Dis“, *Есеји о српским ѿесницима*, Београд, 1992, стр. 283.

друге формалне прошлости“.¹¹ Моменат случаја или стваралачке хировитости и импровизације свакако не укида нашу могућност да у књижевноисторијском низу промишљамо о узроцима и последицама смене књижевних формација и поступака. Али, поготову када је о авангарди реч, наши одговори остају делом и отворени, због, винаверовски речено, злокобне и несводљиве авангардне динамике.

Оба ова херменеутичка питања, текстуална природа прошлости и илузија историјске перспективе, могу се у крајњој линији свести на питање избора, како текстова и аутора, тако и одређеног методолошког приступа, односно поступака тумачења конкретних књижевних дела. Критеријуми на основу који се врши избор значајних и вредних уметничких остварења нису, када је о авангарди реч, били само естетички, него често и идеолошки. Непосредно након Другог светског рата политичка подобност и соцреалистичка ангажованост постају у нашој књижевности главна мерила уметничке вредности. „У социјалистичким земљама преовладала је логика или, боље рећи, тиранија партиског монолизма: победник пише историју и све оно што је било на путу остварења револуционарних идеала потопљено је, или бачено на сметлиште историје, ликвидирано је, цензурисано“.¹² Тек друга половина осамдесетих и почетак деведесетих година прошлог века значила је књижевну и културну рехабилитацију једног дела авангардних аутора, прећутно цензурисаних у комунистичком режиму, попут Драгише Васића, Станислава Кракова или Александра Илића. Али питање односа идеологије и (авангардне)

¹¹ Станислав Винавер, „Манифест експресионистичке школе“, *Громобран свемира*, Београд, 1921, стр. 14 (подвлачење је наше).

¹² Гојко Тешић, „Увод: После ‘злочина’ и казне“, *Уиђљена башићина, антиологија иривоједака*, Београд, 1990, стр. 5. У овом контексту занимљива је опаска немачког аутора Ханса Магнуса Енценсбергера о термилошкој потешкоћи на коју су наилазили комунистички идеолози када пишу о естетичким питањима: „авангарду у уметности треба осудити, авангарду у политици величати“ (Н. М. Encensberger, „Апорије avangarde“, *Nemačka, Nemačka između ostalog*, prev. D. Gojković, Beograd, 1980, стр. 57).

уметности тиме свакако није до краја разрешено. Разлози због којих су неки аутори и њихова уметничка дела били непожељни у официјелној култури могу доста тога да нам кажу о природи авангарде и буду значајни за њено културолошко или социолошко тумачење. Полемике вођене тридесетих година прошлога века и настављене након рата, у којима су учествовали Станислав Винавер, Марко Ристић или Милан Богдановић јасно откривају сукобљене естетичке концепте у српској књижевности тога времена. Стављање појединих авангардних покрета у службу одређене идеологије (односи италијанског футуризма према фашизму или везе француског и српског надреализма са комунистичком партијом) и данас остају отворена за преиспитивање друштвене функције уметности.¹³

Сумирајући неке од проблема пред којима се налазимо у одређивању природе и позиције авангарде у књижевности двадесетог века, задржаћемо се на једном индикативном примеру који потврђује сталну релативност књижевноисторијских проучавања. У веома инспиративном тексту „Апорије авангарде“ немачки песник и есејиста Ханс Магнус Енценсбергер луцидно уочава неке противуречности присутне како у самој концепцији авангардне уметност, на пример то што авангардни покрети, понајпре надреализам, желе да доктринарним путем наметну слободу стварања, тако и у радовима неких њених доцнијих проучавалаца. Међутим, уз знатна потцењивања авангардног уметничког експеримента као јефтини и вулгарни трикови без трајније естетске вредности, Енценсбергер изводи изразито полемички, могло би се рећи острашћени, закључак: историчари књижевности, неке од њих назива и хохштаплерима, су а posteriori измислили поједине авангардне покрете тако што су

¹³ Уп. о томе: Aleš Erjavec, *Ideologija i umjetnost modernizma*, prev. R. Mavrak, Sarajevo, 1991. Неке од својих теоријских разматрања о односу уметности и идеологије у двадесетом веку овај словеначки аутор проверава кроз преиспитивање односа футуризма и његовог вође Маринетија са фашизмом.

их преувеличали и посветили им и сувише пажње. Тиме је до крајњих граница заоштрен став о књижевним периодима и покретима као историјским конструкцијама које немају никакве везе са „реалношћу“. Питање које се намаће свакако је забрињавајуће – да ли се проучавајући авангарду заправо бавимо једном великом мистификацијом, прворазредном „хохштаплерском“ преваром? Наравоученије које Енценсбергер изводи је следеће: „Сваки историчар има право да повезује појаве и оно што је разнолико сажима у исто име, али под условом да конструкције којима се испомаже не брка са реалношћу, чијем приказивању оне служе“. ¹⁴ Став на први поглед сасвим разуман, да не садржи у себи управо једну апорију. Проучавање књижевне прошлости требало би, дакле, да служи приказивању онога што се стварно у књижевном животу неког доба дешавало. То би заправо представљало неку врсту миметичке, односно референцијане илузије у историји књижевности. Како је прошлост доступна само путем текстова (књижевноисторијске конструкције служе, дакле, приказивању текстуалне стварности), радије прихватамо једну релативизовану, али плодотворнију, изазовнију и отворенију концепцију историје књижевности као „низања текстова и парчића дискурса који су повезани у различите хронологије, једне историчније, а друге више књижевне, у сваком случају кушање канона које нам је оставила традиција“. ¹⁵ Такво проучавање књижевне прошлости, које је свесно своје текстуалне условљености, свакако потврђује да је историјска авангарда као уметнички и естетички феномен и те како постојала и оставила изузетна уметничка остварења, и даје читав низ могућности да је одредимо као књижевни период /формацију.

¹⁴ Н. М. Encensberger, „Апорије avangarde“, стр. 69. Разлоге за ауторов овако негативан став према авангарди треба делом тражити у извесној идентификацији коју Енценсбергер успоставља између „агресивности“ и „доктринарности“ авангарде у уметности и комунизма у друштву.

¹⁵ Антоан Компањон, *Демон теорије*, стр. 288.

Кушање канона и конвенција један је од најважнијих момената како саме књижевности тако и њеног теоријског промишљања у време авангарде. Зато нам је и важно поменуто Компањоново одређење историје књижевности као сталног изазивања и преиспитивања прошлости, јер такав однос према традицији почиње у модерној уметности и науци управо у авангарди. Код различитих аутора тога времена (Т. С. Елиот, руски формалисти, Хајнрих Велфлин, код нас Станислав Винавер) сазрева свест да књижевно-историјски развој није континуиран, прогресиван и праволинијски, него да у њему важнију улогу има динамика прекида и дисконтинуитета.¹⁶ Са канонизованом и аутоматизованом традицијом прави се дисконтинуитет који заправо значи успостављање нових веза са оним моментима у култури, књижевности и језику који су до тада били непризнати, скрајнути или запостављени. Такви ставови кристализују се паралелно и у књижевном старалаштву и књижевној теорији.

Изузетан пример таквог паралелног, прожимајућег односа теорије и модерне књижевности током друге и треће деценије прошлога века свакако је руски формализам. „Ако се за неку школу у књижевној теорији може рећи да је израсла из самог развоја књижевности, односно из стања у коме се у једноме историјском тренутку нашла књижевност, онда пре свега то треба рећи за руску формалну школу.“¹⁷ Сматрајући да нема велике разлике између метода науке и уметности Јуриј Тињанов оставио је, поред великог броја студија, и неколико романа – *Кјухља* (1925), *Смрти Везира-Мухшара* (1929) и недовршеног *Пушкина*, док је Виктор Шкловски писао жанровски мешовиту прозу на грани-

¹⁶ „Појам дисконтинуитета заузима кључно место у историјским дисциплинама. (...) Он је данас постао један од основних елемената историјске анализе“, сматра Мишел Фуко у књизи *Археологија знања*, стр. 13.

¹⁷ Novica Petković, „Poetika avangarde kao avangardna poetika (teorijska načela ruskih formalista)“, у зборнику *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo, 1988, стр. 223. О односу авангарде и руског формализма уп. и: Ignazio Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, prev. V. Frangeš, Zagreb, 1977.

ци романа, дневника, писама, мемоара и есеја – *300 или њисма не о љубави* (1923) или *Трећа фабрика* (1926). Управо у једном писму Шкловском, Тињанов је изнео занимљиво предвиђање развоја романескне форме у двадесетом веку које се делимично и остварило: „Мислим да ће белетристика настала на историјском материјалу нестати и да ће се појавити белетристика на теорији. Код нас наступа теоријско време“.¹⁸

Уважавајући чињеницу да су руски формалисти теоријски најбоље изразили неке од кључних проблема авангардне уметности док је она још трајала, као и њихов значај за формирање књижевнотеоријске мисли у двадесетом веку, било кроз прихватање или полемисање са њиховим ставовима, у одређењу авангарде поћи ћемо од једног од њихових најзначајнијих текстова. То је оглед Јурија Тињанова „Књижевна чињеница“ („Литературный факт“) објављен 1924. године, потом пренет у књигу *Архаисти и новатори* (1929). Већ у уводном делу Тињанов закључује да се у науци о књижевности мора одустати од статичких дефиниција књижевних појмова, па и књижевности саме. Појам коме аутор посвећује највећу пажњу је жанр. Разлози због којих је немогуће дати статично одређење како самог појма жанра, тако и појединих конкретних жанрова, блиски су онима које ће доцније изнети Бахтин образлажући немогућности да се понуди целовито и задовољавајуће одређење романа. Одлике жанрова из епохе у епоху се стално мењају и нарушавају, нове појаве смењују старе, оно што је јуче постојало на периферији књижевности данас долази у њен центар – „У ејоси распадања некој жанра он се из центра премешија на периферију, а на његово место из ситница књижевности, из њене позадине и низине избија у центар нова појава“.¹⁹

¹⁸ Jurij Tinjanov, *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori*, prev. N. Kusturica, Sarajevo, 1990, стр. 288.

¹⁹ Исто, стр. 153 (подвлачење је ауторово). Чувени пример који Тињанов наводи за ову појаву је форма приватног писма која је у старијим епохама функционисала као књижевна чињеница (епистоларни жанр), да би доцније то престала да буде. Занимљиво би било према овом моделу посматрати

Књижевност тако остаје стално отворена према разноврсној, до тада ванкњижевној и ванестетској грађи и феноменима (писма, дневници, мемоари, говорни жанрови, језик и форме субкултуре, „примитивна“, „наивна“ и дечија уметност и слично), што авангардни књижевни експеримент изразито потврђује, између осталог и у специфичној форми кратког романа. Уметничка пракса у двадесетом веку, почев од историјске авангарде, показује „општи феномен ‘експлозије’ естетике изван институционализованих оквира предвиђених традицијом“.²⁰ У писму упућеном Тињанову поводом његовог текста о књижевној чињеници, Виктор Шкловски коментарише и уз одобравање закључује да се књижевност „развија на периферији упијајући у себе ванестетски материјал. Тај материјал и те промене, које он трпи у додиру с материјалом који је већ естетски обрађен, морају се узети у обзир“.²¹

Полазећи од назначеног променљивог односа између књижевног центра и периферије историјску авангарду одредићемо као феномен великог и далекосежног децентрирања европске културе и уметности у првим деценијама прошлог века, или другим речима губитак равнотеже, према Винаверу, односно „истискивање центра гравитације из уметности“, како стоји у каталогу за прву изложбу Плавог јахача у Минхену 1912. године. Под децентрирањем подразумевамо превазилажење евроцентризма у култури и уметности старог континента интересовањем за далеке (афричке, азијске или латиноамеричке) културе, али и занемарене или скрајнуте слојеве самог европског уметничког наслеђа (паганско, средњовековно, фолклорно); затим устукнуће логоцентризма пред продором интересовања за ирационално,

судбину сонета у српској поезији – од романтизма, када га готово нема, преко модерне када је централни песнички жанр, затим авангарде, када је поново на периферији, па до неосимболизма када поново постаје један од учесталих стиховних облика.

²⁰ Đani Vatimo, *Kraj moderne*, prev. Lj. Banjanin, Novi Sad, 1991, стр. 55.

²¹ Виктор Шкловски, *ЗОО или њисма не о љубави. Трећа фабрика*, прев. Л. Суботин, Београд, 1966, стр. 156.

подсвесно и инфантилно; крах естетичизма због одбацивања традиционалних и канонизованих естетичких вредности, првенствено лепог, на чије место долазе ружно, гротескно, апсурдно, шокантно, трагикомично; потом промене у жанровском систему оспоравањем дотадашњих жанровских конвенција; дестабилизацију статуса субјекта и деструкцију традиционалног текста изостанком кохерентног и хармонизованог односа делова/фрагмената и целине, па до експериментисања у језику и поигравања са граматичким нормама. Из данашње перспективе авангарду, дакле, можемо одредити као књижевни период који је у знаку далекосежног измештања уметности и културе из њихових конвенционалних, канонизованих и уравнотежених оквира, ка ономе што је периферно, неконвенционално, маргинализовано, односно, у дотадашњој званичној естетици, историји језика и књижевности непризнато и изопштено.

Пре него што, на основу овде скицираних теза, детаљније образложимо неке одлике авангардне књижевности, задржаћемо се на самом појму децентрирање. Реч је о појму који се јављао током прошлог столећа у различитим облицима и контекстима, али углавном у функцији објашњавања промена насталих у модерној уметности и филозофији. Осврнућемо се зато на нека, за нашу тему значајна, теоријска разматрања о концепту децентрирања.

Један број аутора овај појам, експлицитно поменут или имплицитно присутан, повезује или директно изводи из револуционарног негирања геоцентризма које је извео Никола Коперник средином шеснаестог века. Петер Слотердајк у есеју *Коперниканска мобилизација и њихоломејско разоружање* истиче да сваки разговор о новом времену подразумева посебан осврт на научне, културолошке, психолошке и естетичке последице „коперниканског шока“ и „космолошке децентрализације Земље“ који су човеку оспорили нарцистичку позицију средишњег места у свемиру. Те последице најочигледије су у двадесетом веку. „Естетска модерна је суштински радикални коперниканизам“, закључује Слотердајк позивајући се на примере из међуратне уметности ко-

ја „разбија догме птоломејске уметности које су се ослањале на подражавање природе и такозване природне хармоније. Естетски модернизам ускраћује претпоставку да постоји природа с којом је могућа идентификација, коју је могуће подражавати. Он зна да је хиљадама година стар птоломејски илузионизам вукао и одговарајуће уметничко средство“.²² Зато што се одрекла стваралачких поступака карактеристичних за „птоломејски илузионизам“ уметност двадесетог века је развила низ нових изражајних форми и техничких могућности, као што су монтажа, колаж, апстракција, контрапункт, дисонанца и друга, која су, сматра Слотердајк, богатија него у целокупној европској уметности од Алтамира до Чајковског. Његови ставови о модерној уметности подстакли су нас да феномен авангардног децетрирања одредимо управо као тријумф коперниканске естетике која оспорава догму реалистичког мимезиса и сваке петрификоване перцепције, начела лепог и хармоничног, разумљивог и пријатног, а афирмише самосвесне стваралачке поступке засноване на принципима монтаже, конструкције, мешању жанрова или карневализације.

На самом измаку деветнаестог столећа позицију европског човека у коперниканском контексту поменуће Фридрих Ниче, који ће својим ставовима снажно утицати на само на авангардне ауторе, него и на целокупну европску духовност у прошлом веку. Тодор Манојловић зато с правом истиче да се „модерни дух може по својој најдубљој суштини означити као ничеовски“.²³ У уводу за први део постхумно објављене књиге *Воља за моћ* (1901) који носи наслов „Европски нихилизам“, Ниче износи и ову лапидарну констатацију: „Од Коперника човек се котрља од центра ка х“.²⁴ Ова реченица сажима Ничево одређење нихили-

²² Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje: ogledi iz estetike*, прев. Z. Krasni, Novi Sad, 1988, стр. 44.

²³ Тодор Манојловић, *Основе и развој модерн уоезије*, Београд, 1987, стр. 143.

²⁴ Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, прев. Д. Стојановић, Београд, 2003, стр. 36.

зма као основног процеса и законитости западне историје који се огледа у обезвређивању и пропадању свих канонизованих, највиших вредности, а првенствено идеје Бога. То пропадање почиње управо од тренутка када је наука доказала да Земља није центар универзума, односно да Бог није створио свемир само за човека и дао Земљи повлашћено место, како је то веровала догматска хришћанска мисао. Тиме је уздрмана не само нарцистичка позиција човека, него и положај и постојање самог Бога. Ничеово „х“ симболише непознат, несигуран и зато ужасавајући циљ тог кретања: „Цела наша европска култура већ одавно се креће у агонији напетости, која из деценије у деценију бива све већа, као да очекује катастрофу: она је немирна, махнита, нагла; као бујица која хита *крају*, која више не премишља, која се боји доћи к себи“.²⁵ Ниче ту неизвесност разрешава ставом да су старе вредности нашле свој логични завршетак у нихилизму, и да је зато потребно постављање нових вредности, што ће у односу на старе значити превредновање свих вредности.²⁶ Авангардна уметност управо има за циљ превредновање свих естетичких, али и етичких, културолошких и националних вредности и конвенција. Петер Рајић у *Дневику о Чарнојевићу* на неколико места варира Ничеову идеју о релативности добра и зла (*С ону сћрану добра и зла*) тврдећи да не зна више шта је добро а шта зло, односно да га више ништа не везује ни за добро ни за зло, док су трагови Ничеове филозофије витализма, али и концепције о смрти Бога присутни у роману Растака Петровића *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома*. Иако не употребљава сам термин децентрирање, Ничево ставови су битни за авангардно напуштање евроцентризма, о чему ће доцније бити више речи. Међутим, Ниче у својој књизи *Воља за моћ* употребљава један други појам за одређење времена на прелазу два века, који ће наћи важно место

²⁵ Исто, стр. 31 (подвлачење је Ничеово).

²⁶ О нихилизму као филозофији вредности види: Мартин Хајдегер, „Ничеове речи ‘Бог је мртав’“, *Шумски џушеви*, прв. Б. Зеџ, Београд, 2000.

у историји и теорији књижевности и филозофије – дезинтеграција: „Дезинтеграција, то јест неизвесност обележава ово време: ништа не стоји на сигурним ногама и тврдој вери у себе: живи се за сутра, јер је прекосутра сумњиво. Све је клизаво и опасно на нашем путу, а уз то још се веома отањио лед на коме стојимо: сви осећамо како дише топао, кобни југ – где ми још сада газимо доскора неће нико више *моћи* ногом стати“.²⁷ Зато авангарда као дезинтеграција и превредновање канонизованих вредности и аутоматизованих уметничких поступака има у Ничеовој филозофији своје важно извориште.

Неколико година након Ничеових постухумно објављених фрагмената у књизи *Воља за моћ*, руски филозоф Федоров такође ће се позвати на Коперниково одбацивање геоцентризма и закључити: „Док се Земља држала средиштем, могли смо бити спокојни посматрачи прихватајући привидно за стварно и истинито; али чим је нестало тог уверења, средишњи положај мислећег бића постао је сврхом, пројектом.“²⁸ Федоров развија филозофски концепт заснован на идеји да супротстављање центрипеталним силама теже и свему ономе што вуче на доле и нагони падању, представља суштинско обележје људског бића још од првих грађевина и скулптура и напора да се човек вине у небо. Идеје овог мислиоца утицаће како на модерну науку, првенствено К. Е. Циолковског, тако и на руске футуристичке песнике и сликаре супрематизма. Напуштање централне перспективе у сликарству Казимир Маљевич објашњава поништавањем сваког облика геоцентризма и силе теже која човека везује само за један простор и једну димензију: „Ново моје сликарство не припада искључиво Земљи. (...) У ствари у човеку, у његовој свести лежи усмереност ка простору, тежња откинућа од земљине кугле“.²⁹

²⁷ Ф. Ниче, *Воља за моћ*, стр. 59.

²⁸ Нав. према: Jevgenij Kovtun: „Borba sa silom teže“, prev. A. Knežević, *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 1, Zagreb, 1990, стр. 86.

²⁹ Исто, стр. 86.

Идеју о кризи и неодрживости постојеће европске културе заострава Први светски рат. Непосредно пред рат, Освалд Шпенглер почиње да пише своје капитално дело *Пројаси Запада* чији се први том појавио јула 1918. у Минхену. Сагледавајући историју као склоп различитих култура, које се као живи организми рађају, расту, доживљавају зрелост и умиру, Шпенглер инсистира на томе да је западна култура ушла у своју последњу, фаустовску фазу када све духовно прелази у материјално – у оно што Шпенглер именује цивилизацијом. У својој коперниканској концепцији светске историје Шпенглер осуђује игнорантски однос који званична историја има према неевропским и староевропским (предгрчким) културама. „Називам ову схему, уобичајену за западног Европљанина, у којој високе културе круже *око нас* као тобожњег средишта светског збивања, *пифоломејски систем историје*, и сматрам за *коперниканско откриће* у области историје што у овој књизи на место онога ступио систем у коме никако не заузима повлашћени положај антика и Запад *поређ* Индије, Бабилона, Кине, Египта, арабљанске и мексиканске културе – појединачни светови постојања и збивања, који у скупној слици историје исто толико теже и који по величанствености душевне концепције, по сили свог успона, можда и надмашују антику.“³⁰ Шпенглерова концепција о сумраку европске уметности, филозофије и религије, иако по много чему и данас актуелна, ипак се није остварила, упркос чињеници да је прокламована и у манифестима појединих авангардних покрета, баш због коперниканског обрта који је изведен у самој уметности. Далеко од тога да је био теоретичар авангардне уметности, али Шпенглер је управо назначио пут којим се нова уметност кретала – ка плодотворној синтези са културама које су биле изван западноевропског културног круга.

Мисао о поништавању центра и разбијању свих затворених и ограничавајућих форми људског мишљења налазимо и

³⁰ Oswald Špengler, *Propast Zapada*, први том, прев. В. Вујић, Београд, 1989, стр. 54 (подвлачење је ауторово).

у српској књижевности пред Први светски рат у есејистичкој прози „Круг“ Исидоре Секулић из збирке *Сајућници* (1913). Нараторка изражава презир према кругу као симболу човековог робовања центру, односно једној, ограничавајућој и увек истој и зато баналној форми: „Мрзим обожавање средишта, и страх ме је робовања њему“. Човеков ум и машту, који су увек слободни и незадовољни, преварила је идеја круга, затворила их и учинила јаловим и уморним. Зато је потребан ослободилачки преврат: „И зато желим да дође неки страшни преврат, и у том преврату да се сатре инстинкт и идеја круга, и као последица тога да се растворе и распадну облици и могућности круга“.³¹

Преврат наслућен пред Први светски рат одиграће се у српској књижевности неколико година доцније и у Станиславу Винаверу добити свог првог теоретичара. У духу Бергсоновог динамизма и витализма и на трагу руског авангардног експеримента, чији је сведок у време Октобарске револуције накратко био, Винавер ће у *Манифесту експресионистичке школе* у неколико наврата варирати идеју о поремећеној равнотежи, настављајући тако своју поетичку концепцију зачету у предратној прозној збирци *Приче које су изјубиле равнотежу* (1913). Говорећи о позитивистичком и академском деветнаестовековном духу Винавер га одређује на следићи начин: „Равнотежа је затворила готово све видике. Свака велика снага у њој је била маскирана (...). Наше лице, наше тело, видљива природа око нас – све је то тако безизразно представљено на сликама XIX века, јер су на тим сликама сви контрасти утонули, све један у загрљај другог“.³² Нова уметност је прозрела илузорност такве уравнотежене слике

³¹ Исидора Секулић, *Сајућници*, Београд, 1977, стр. 98. Александар Јерков истиче да „Круг“ „стоји на оном полу одбацивања диктата затворене структуре који ће у историји идеја постати доминантан читавих пола века касније, у критици структурализма и петрификоване рецепције“ (Александар Јерков, „Врхунац модерне: *Сајућници* Исидоре Секулић и могућности њиховог тумачења“, *Свеј речи*, бр. 6/7/8, Београд, 1998, стр. 77).

³² Станислав Винавер, *Громобран свемира*, стр. 19.

света и покушава да изрази онтолошки преокрет који је настао. „Промене су настале. По свој прилици да оне одговарају неком поремећају у тежиштима Духа Васељене. *У центру стварања, ако он постоји, врши се распоред снага*“.³³ Овај Винаверов исказ отвара једно веома сложено питање о авангади као децентрирању европске културе и уметности. Да ли је авангарда од књижевне и уметничке периферије направила нови центар, или је, као што је наслеђено у овој Винаверовој реченици, заправо довела у питање и саму могућност постојања центра као организационог и кохезивног фактора одређене уметничке или културолошке структуре? Да ли је оспоравајући затечене књижевне конвенције авангарда кроз полемичку искључивост наметнула неке нове норме, што је наочигледније у надреализму који је, према оцени Растка Петровића, дошао у заблуду зато што је покушао да „цело стварање и изучавање живота ограничи на оно што пружа подсвест“?³⁴ Из данашње перспективе ипак можемо рећи да у процесу децентрирања европске културе и уметности авангарда није поништила, али јесте релативизовала и довела у питање саму концепцију центра као стабилног и непроменљивог дела око кога се образује стваралачки универзум као затворена структура. У тежњама ка иновативности и преиспитивању традиције центар стално мења своју позицију образујући око себе отворене структуре. Центар није место у коме се све силе доводе у стање равнотеже, него извор сталног динамизма и преосмишљавања.

Критика центра и затворених структура доминираће у постструктурализму и деконструкцији. У есеју Жака Дерида „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“ (1966) проблематизује се концепција о средишту као фиксираном месту које отвара, али и ограничава игру у коју улазе сви елементи структуре. Према Дерида средиште се више не може промишљати „као присутност бивања, већ да средиште нема природног места, да

³³ Исто, стр. 16 (подвлачење је наше).

³⁴ Растко Петровић, „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“, *Есеји и чланци*, приредио Ј. Христић, Београд, 1974, стр. 468.

оно није неко фиксирано место већ функција, врста не–места у које се реализује игра неограниченог броја знакова–супституција³⁵. То децентрирање, односно свест о „структуралности структуре“, могло би се, према Дерида, уз извесна ограничења учити у ничеанској критици метафизике, фројдистичкој критици свести, субјекта и идентитета по себи и у хајдегеровској деструкцији онто–теологије и детерминације бића као присутности. Међутим, децентрирање би се најпре могло довести у везу са рођењем етнологије и критиком етноцентризма. Реч је о тренутку када је европска култура била „дислоцирана, померена са свог места и приморана да себе посматра као референтну културу“³⁶, што Дерида покушава да покаже на примеру истраживања и студија Клода Леви–Строса. У контексту таквог, постструктуралистичког мишљења авангардна критика евроцентризма, као и негирање затворених структура и фиксiranог центра, добијају изузетни значај као покушај да се европска култура и уметност, као и саме уметничке конвенције посматрају не више као нешто само по себи задато, јасно и канонизовано, него подложно критици, преиспитивању и погледу са стране, из перспективе других, неевропских култура или субкултура, односно другачијих стваралачких поступака и форми. Деридино одеређење децентрирања као свести о структуралности саме структуре, може се препознати у самосвести авангарде уметности о сопственим стваралачким категоријама, поступцима и изражајним могућностима.

Сматрајући авангарду за уметнички, културолошки и цивилизацијски пројекат свеобухватног и далекосежног измештања европске духовности изван канонизованих и институционалних

³⁵ Žak Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“, u zborniku *Strukturalistička kontroverza*, prev. J. Lukić, Beograd, 1988, стр. 291. Свој став Дерида ће још јасније нагласити: „Ја нисам рекао да не постоји средиште, да ми можемо без средишта. Верујем да је средиште функција, а не биће – оно је реалност, али као функција. А та функција је апсолутно неизбежна“ (стр. 315).

³⁶ Isto, стр. 293.

оквира, не привхатамо некакав механицистички и општеважећи књижевноисторијски модел о закономерном и сталном смењивању књижевног центра и периферије према коме, као на некој клацкалицы, оно што је „старо“ увек и нужно мора да буде уклоњено пред појавом нечег „новог“. Концепција руских формалиста о односу књижевног центра и периферије, односно децентрирања (коме ми дајемо знатно обухватније значење), била је инспирисана првенствено књижевним променама које је извела тада актуелна кубо-футуристичка поезија и проза, и ми је у том књижевном контексту и посматрамо, држећи да је та идеја теоријски најбоље изразила управо суштину историјске авангарде. Поменимо и то да поједини аутори управо у ставовима Јурија Тињанова проналазе неку врсту алтернативе потоњој структуралистичкој мисли, која своје корене има у руском формализму – „структурализам је оптуживан за својеврсни елеатизам, који све своди на чврсте, непокретне структуре. С тим у вези ваља рећи да се на самоме извору тога правца у европској мисли оцртава друга, да тако кажем – херакловска – линија чији је блистави представник управо Јуриј Тињанов“.³⁷

О могућим опасностима да се модел смењивања књижевног центра и периферије механички примењује при свакој појави неке литерарне новине сведочи један занимљив пример из новије српске прозе, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века. Део тадашње књижевне критике видео је у појави такозване „стварносне“ или прозе „новог стила“, оличене у ауто-

³⁷ Bogusław Żilko, „Tinjanov/literarnost“, prev. I. Lukšić, *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 7, Zagreb, 1990, стр. 82. Начини и облици размишљања о књижевности свакако су се знатно променили од времена руских формалиста, међутим интерес за неке њихове ставове у новије време се поново обнавља, што потврђују последње књиге Линде Хачион, Антона Компањона или Жерара Жената. У полемикама које су у српској књижевности вођене у другој половини седамдесетих година поводом збирке *Гробница за Бориса Давидовича*, Данило Киш је неке своје (постмодернистичке) књижевне поступке објашњавао позивајући се управо на ставове Виктора Шкловског, о чему сведочи његова књига *Час анајомље*.

рима као што су Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић и други, централни књижевни ток. „Под утицајем руских формалиста критика је у појави ‘стварносне прозе’ видела закониту смену модела, те онда у новом моделу ‘видела’ будућност, а староме намењивала одумирање. По некој логици, не без веза са друштвеним приликама, сматра се да је вредно само оно што има ‘будућност’. Али када је о будућности реч, ваља знати да суђаје не питају савременике за мишљење; будућност увек крије изненађења и преокрете“.³⁸ Показало се, наравно не без сукоба и полемика, да је „централно“ место ипак припадало једној другој прозној линији оличеној у Кишу, Албахарију, Пекићу и доцнијим ауторима који ће постати носиоци постмодерног доба српске прозе. Овоме свакако треба додати и то да је у време док ово пишемо постмодерна наративна парадигма умногоме истрошила неке од својих препознатљивих креативних могућности, али то свакако не значи да ће аутоматски бити истиснута неким новим књижевним моделом или једноставном обновом неких традиционалних облика. Што се авангарде тиче, ни њој будућност, односно критичарске суђаје нису биле наклоњене, бар је тако изгледало у првом тренутку. Почетком тридесетих година историјска авангарда у процесима социјализације надреализма и појаве „новог реализма“ доживљава жестоке нападе. Међутим, деценије које су уследиле показале су, опет кроз полемике и сукобе, да су уметничке промене остварене током десетих и двадесетих година основе модерне уметности до данас. Уз извесно релативизовање, сагледавање заблуда и утопизама, ограничења и полемичке жустрине, о авангарди се данас може говорити као о некој врсти поетичког складишта или експерименталног „терена“ на коме се уметност у двадесетом веку окушала у неким радикално новим изражајним облицима и поступцима.

³⁸ Aleksandar Jerkov, „Gospodar priča (ogled o mladoj srpskoj prozi)“, *Nova tekstualnost*, Nikšić, Beograd, Podgorica, 1992, стр. 82. Поменути утицај руских формалиста односи се делом и на књигу *Поейика руској формализма* објављену 1970. године, са текстовима у избору Александра Петрова.

Зато сматрамо да се о феномену децентрирања европске уметности и културе у протеклом столећу може говорити понај-пре поводом авангарде, када је темељно и далекосежно промењено схватање уметничког стварања и његове рецепције. За разлику од књижевних иновација у прошлости, авангардна уметност донела је нешто суштински ново. Нове технике и поступци уметничког стварања ретроактивно су деловали на рецепцију целокупне дотадашње уметности и културе. У недавно објављеној књизи *Фигуре V* (2002) француски теоретичар Жерар Женет показује овај процес на примеру апстрактног сликарства које „повратним ефектом, исто једноставним колико делотворним, стално позива да се све фигуративне слике посматрају као формални предмети, независно од њиховог иконичког садржаја – став који, наравно, не занемарује разматрање њиховог садржаја, већ се њему додаје, интензивније него кроз прошлост“. Надовезујући се на познати Елиотов, а потом и Борхесов став да сваки аутор „измишља своје претходнике“, Женет закључује да су фовисти, кубисти или апстрактни уметници остварили својим делима један специфичан, до тада у уметности непознат и парадоксалан стилски ефекат „на наше опажање њихових претходника који доприноси да их сада *претходници* у ‘претходнике’ сопствених претходника“. ³⁹ И у књижевности је овај просец очигледан – „огољавњем“ поступака и форме, пародирањем, односно декомпозицијом наслеђених романескних конвенција, авангардни аутори Црњански, Растко Петровић или Бранко Ве Пољански, изменили су рецепцију реалистичке прозе. С друге стране, активирањем заборављеног или одбаченог културног наслеђа, поготову језика (преддуковска књижевна и језичка традиција, од средњег века па до Милована Видаковића), Црњански, Растко Петровић или Настасијевић су то наслеђе поново укључили у токове српске духовности. Позивајући се на ставове руских формалиста о очућавању и огољеној

³⁹ Žerar Ženet, „Umetnost dovedena u pitanje“, *Figure V*, prev. V. Kapor, Novi Sad, 2002, стр. 255.

форми Петер Биргер истиче да је тек авангарда учинила уметничка средства препознатљивим у њиховој општости, јер их „она више не одабира према неком стилском принципу, него се њима служи као уметничким средствима“.⁴⁰ Како је авангарда утицала на то да се старија уметност види на другачији начин, Биргер примећује поводом студије Валтера Бенјамина *Порекло немачке жалобне илре* (1928). Преузимајући Бењаминово схватање алегорије засновано на тумачењу барокне књижевности, Биргер из тог појма изводи своју концепцију о монтажи као кључном поступку којим настаје неорганско авангардно уметничко дело. Међутим, Бенјамин је до свога објашњења алегорије дошао управо у додиру са авангардом, тврди Биргер – „Бенјаминово искуство са авангардним делима је омогућило и развијање ове категорије као и њену примену на књижевност барока – а не обрнуто. И овде развој неке ствари у савремености одређује тумачење протеклих фаза развоја“.⁴¹ Управо ниједан други књижевни период није својим иновацијама тако снажно утицао на промену рецепције целокупне дотадашње уметности као што је то учинила авангарда тиме што је, да парафразирамо Шкловског, сам уметнички поступак учинила главним јунаком своје уметности.

Децентрирање европске уметности и културе у првим деценијама прошлог века најпре се може одредити као напуштање евроцентризма, односно самопрокламованог средишњег и повлашћеног положаја западноевропске духовности и отварање према културама других континената и народа, а затим, под тим утицајем, откривање и реактивирање елемената старог, „примитивног“ и неканонизованог наслеђа саме европске културе. У свом радикалном облику, као стратегија културног нихилизма и демолирања свих европских цивилизацијских тековина, критка евроцентризма присутна је у манифестима и програмим првен-

⁴⁰ Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Z. Milutinović, Beograd, 1998, стр. 29 (подвлачење је ауторово).

⁴¹ Isto, стр. 105–106. О Бенјамину као тумачу авангардног роман више ћемо говорити у наредном поглављу.

ствено дадаизма и зенитизма Љубомира Мицића (идеја барбарогенија). Значајнија је, међутим, обновитељска и креативна улога коју је релативизовање евроцентризма имало управо кроз прихватање такозваних „примитивних култура“ и њихове уметности и превредновање европске традиције. У том смислу треба бити опрезанан са одређивањем авангарде као антитрадиционалистичког усмерења. „Положај савремене умјетности према традицији, то што се замјера да је она губитак традиције“, вели Адорно, „условљено је промјеном унутар саме категорије традиције“.⁴² Авангардни уметници устају против централне, канонизоване, академске европске традиције, а величају ону која је непризната, неконвенционална и запостављена. Уосталом, сама реч *радикално*, која се често везује за авангарду, значи коренито, односно повратак коренима, изворима, што авангарда и чини. Она јесте феномен претходништва, али кроз сталну загледаност у прошлост и њено превредновање. Стога би било исправније говорити о авангарди као о поетици превредновања него оспоравања.⁴³

Темељну критику европских, односно хришћанских вредности крајем деветнаестог века извео је Ниче, осуђујући парламентарни систем, друштвене реформе, хришћански морал, исмевајући визију о прогресу путем науке и хуманистичко уверење у човекову доброту и рационалност. И код Ничеа, као и нешто раније код Шопенхауера, и доцније код Шпенглера, приметан је поглед усмерен ка источњачкој духовности.

У току Првог светског рата руски филозоф Николај Берђајев пише есеј индикативног наслова „Крај Европе“. Рат је, према Берђајеву, с једне стране победа древних, ирационалних и ратоборних нагона који су надвладали лажни буржоаски хуманизам, и у исти мах то је крај Европе као монополисте светске културе

⁴² Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 56.

⁴³ Уп. о томе: Радован Вучковић, „Дијалектика односа традиције и авангарде“, *У знаку традиције и авангарде*, Београд, 2004, као и: Josephine M. Gay, *The british avant-garde: the theory and politics of tradition*, Harvester Wheatsheaf, 1991.

и затворене провинције земаљске кугле која претендује да буде мала васељена. „Светски рат поставља питање изласка у светске просторе, ширења културе по читавој површни земљине кугле.(...) Европа је не само дужна да носи своју културу у Азију и Африку, већ је дужна и да добије нешто из древне колевке културе“.⁴⁴

Критику, сличну Ничеовој, али првенствено са социолошког становишта, извео је и Макс Вебер у „Предговору аутора“ за *Зборник есеја о социологији свейске религије* (1920). Покушавајући да одреди специфичности културе западног друштва Вебер се пита „зашто су се искључиво у западној цивилизацији појавили културни феномени који (како ми то волимо да мислимо) леже у основи развојне линије која има универзално значење и вредност?“ Ти феномени су, према њему, систематизована теологија, концепт рационалности, стандардизоване методе и научни експеримент, бирократски апарат, тонска музика, одређени систем перспектива у сликарству и слично. Свој релативистички суд Вебер завршава ставом да оно што се нама, Европљанима, чини универзалним и општеприхватљивим, добија такав карактер искључиво у оквиру нашег сопственог вредносног поретка, па према томе не може претендовати на трансцедентну универзалну вредност.⁴⁵

Прве авангардне тенденције у уметности на почетку прошлог века везане су управо за рецепцију неевропских култура и уметничких дела. У црначким и полинезијским рукотворинама и киповима, маскама и идолима са Обале слоноваче, из Конга и Океаније сликари попут Пикаса, Жоржа Брака или Пола Гогена проналазе инспирацију за нове облике ликовног израза и нове идеале лепоте. Појмови као што су дивље, примитивно, варварско и наивно почињу да доминирају у европској уметности. Такве тенденције убрзо ће се осетити и у књижевности. Код нас

⁴⁴ Николај Берђајев, „Крај Европе“, *Човек и машина*, изабрани есеји и чланци, прев. Јб. Локсимовић, Београд, 2002, стр. 82.

⁴⁵ Max Weber, „Author's Introduction“, *Collected Essays on the Sociology of World Religions*, u: *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, 1958.

их је међу првима уочио нико други до Богдан Поповић. Својом *Антологијом новије српске лирике* (1911) овај естетичар и теоретичар књижевности модерне канонизовао је ону линију српске поезије на почетку двадесетог века која је оличена у Јовану Дучићу и Милану Ракићу. Али отворен, знатно више него Скерлић, и за другачије песничке тонове, Поповић је у своју антологију уврстио, у оквиру трећег раздобља, и песме Милана Ћурчина, у којима је присутна пародија и иронија конвенционалних песничких поступака и форми (у песмама „Пустите ме како ја хоћу“ и „На странпутици“), као и две песме Симе Пандуровића, од којих је „Ми по милости божјој, деца овог столећа“ програмска песма нове књижевне генерације. У предговору антологији Поповић овако одређује одлике тог трећег, најновијег доба српске лирике: „Најзад поколебаност, узнемиреност, иронија, сумња, песимизам (уз афирмацију живота), фамилијарност, нешто анархије, сувише отворене личне исповести, у стилу неправилном и мучном, често сплетеном, у облику разлабављеном: сецесија и декадентизам, али са клицама обнове у себи. То је великим делом, долазак примитива у културну средину и међу високо културне творевине – *неоварварство*“.⁴⁶ Одлике које је Поповић уочио радикализоваће се и постати доминанте авангардне поезије након Првог светског рата. Није ни мало случајно што је напуштање владајућих песничких конвенција наш антологичар, врло добро упућен у европска уметничка збивања, означио као неоварварство. Наравно, Поповић продор примитивног и варварског у „високу културу“ третира као нешто естетски мање вредно (кроз опозицију ниска, примитивна, декадентана и висока, развијена, софистицирана култура), пролазно и периферно у односу на главну, ларпурлартистичку књижевну линију. Можда и нехотице, Поповић је наслутио да ће варварско и примитивно бити обновитељско за аутоматизовану и формалним и мотивским конвенцијама ограничену српску по-

⁴⁶ Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, седамнаесто издање, Београд, 1990, стр. 12 (подвлачење је ауторово).

езију. Десетак година доцније исти аутор поново се бави продором варварског у европску културу у есеју „Каква је уметничка вредност црначке пластике“ (1923). Поповић детаљно анализира црначке рукотворине и скулптуре и признаје да оне врше огроман утицај на нове уметнике, али оспорава им сваку естетичку вредност и закључује да је „данашњи нараштај први који је нашао да се треба скотрљати низ целу падину брега, до дна – да треба почети не неколико ступњева дубље, но сасвим доле (...) с примитивистичким лудостима у архитектури, музици, и поезији, с аморфним стихом, с муцањем, с враћањем језика на примитивну праксу, с укидањем интерпункције, с укидањем граматике; речју с укидањем свега онога што је цивилизација с муком створила, – с враћањем у варварство“.⁴⁷ Деструктивност, на којој Богдан Поповић посебно инсистира, те нове, варварске уметности, остала је у свом огољеном облику углавном присутна у исказима неких авангардних манифеста. У прози и поезији Милоша Црњанског, Растака Петровића, Рада Драинца или Момчила Настасијевића окретање неевропским културама (Африка, Далеки исток), односно фолклорном и митском наслеђу и предвуковском језику добило је знатно сложенију, плодотворну и обновитељску, а не само рушилачку улогу.

Милош Црњански 1923. године објављује *Антиологију кинеске лирике*, а пет година касније *Песме старог Јапана* и тако по први пут у нашој култури озбиљније скреће пажњу на поезију и духовност Далеког истока. У поговору прве антологије Црњански објашњава зашто се одлучио за ово издање, изnoseћи и неке ставове који би се могли сматрати и аутопоетичким: „Дати, што пре, преводе из кинеске лирике и кинских мислилаца било је, за нас, нарочито важно, зато да би показали и најдаље, прастаре слике, мисли, утицаје и везе, које су, у свом вечном кружењу, кроз живот, могле стићи и до нас (...). Јапански, још више кинески

⁴⁷ Исти, „Каква је уметничка вредност црначке пластике?“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. VIII, св. 3, Београд, 1923, стр. 223.

лиризам имао је, огромног по мом мишљењу, утицаја, непримећеним странпутицама, у задње доба, на европски (као индокинеска скулптура на најновију европску скулптуру, особито из Париза и Лондона) а код нас је потпуно непознат⁴⁸. Утицаји далекоисточне лирике на европску поезију свакако се морају везати понајпре за избор кинеске поезије који је у препевима објавио Езра Паунд у антологији *Кинџај* из 1915. године. Као што се критичари, међу њима и Т. С. Елиот, слажу да је поезија Истока имала несумљиви утицај на Паунда⁴⁹, тако се свакако може говорити о елементима источњачке лирике и духовности у поезији и поетици Милоша Црњанског, на шта упућује и чињеница да је наш песник своју иманентну поетику назвао суматраизам. Низ суматраистичких појмова могу се пронаћи у поменутом предговору у коме Црњански одређује кинеску лирику као „врхунац свега прозачног, мирног, вечног, етеричног“. У исти мах Црњански у својим романима, *Сеобе* и знатно доцније *Друја књија Сеоба*, реактивира и поново у токове српске књижевности укључује аутобиографску и мемоарску прозу осамнаестог века (*Мемоари* Симеона Пишчевића), док у романима Милована Видаковића, који су након Вукове реформе остали изопштени из наше литературе, проналази црквенословенску језичку грађу коју укључује у своје романе (језик којим говори Вук Исакович у *Сеобама*).

Сличан књижевни процес – интересовање за неевропске, примитивне културе и с друге стране, активирање домаће „дубоке“ културне традиције, постоји у стваралаштву Растка Петровића. Африка је у Растковом делу присутна од „Споменика путевима“ (1922), где доводи у везу црначки идол плодности са распетим Христом, преко интересовања за примитивно, предлогичко мишљење, под утицајем Клода Леви-Брила, до путописа *Африка*

⁴⁸ Милош Црњански, *Антологија кинеске лирике*, Београд, 1923, стр. 95.

⁴⁹ Уп. о томе: Ezra Pound, *A Critical Anthology*, edited by J. P. Sullivan, London, 1970. Форд Мадокс Хјуфер устврдио је поводом Паундове антологије: „Да су то били оригинални стихови, Паунд би био највећи песник данашњице“ (стр. 78).

(1930) у коме, између осталог, записује у препевима неке црначке песме. Као што се Црњански може по свом интересу за Далеки исток упоредити са Езром Паундом, тако се и Растко може довести у везу са једним од најитригантнијих појава европске авангарде – француским аутором Блезом Сандраром који је 1921. године објавио антологију црначке поезије, а потом и збирку *Малих црначких прича за децу белаца*.⁵⁰ Паралелно са таквим интересовањима Растко Петровић је опседнут и старом словенском и српском митологијом, културом, фолклором и историјом, што се испољава како у његовим есејима, поготову у „Младићству народног генија“ (1924) где развија концепцију „геолошког фолклора“, тако у поезији и прози. У својм есејима он конципира идеју расности, односно припадности једном колективу/племену које има своје специфичне националне и културне особине којима се прикључује општечовечанској, универзалној духовности, о чему пише у тексту „Да наша књига буде уистину наша“ (1930). Растко је покушао да успостави везе између различитих култура, између прошлости и садашњости, заступајући један и данас актуелан културолошки и цивилизацијски пројекат о Балкану и Србији као месту сусрета и прожимања Истока и Запада: „У духовном животу Истока постоје читаве категорије специфичних вредности које би наш народ могао, пре него други сажети у себе. Помирити ове са вредностима Запада и створити из тога, генијем расе, једну специфичну културу, којом би се обогатио сутрашњи духовни живот Европе, у томе би, интелектуално схваћена, била углавном мисија, општечовечанска, наше мисли

⁵⁰ У серији разговора које је 1950. водио на француском радију са књижевником Мишелом Манолом, који су објављени у књизи *Блез Сандрар вам љовори* (1952), Сандрар описује црначке песнике готово идентично као и Растко у седмој глави *Африке*: „Стенографисао сам речи њихових песама. Дивна је њихова безазлена поезија. У ноћима пуног месеца црни песници се такмиче и позивају један другог на двобој речима. Једна рима, једна слика, један редак. То је увек импровизација“ (*Блез Сандрар вам љовори*, прев. М. Вукумировић, Београд, 1998, стр. 52).

данас и у будућности“.⁵¹ Оваква визија, на жалост, може се одредити као облик авангардног утопизма. И прошли и наступајући век у знаку су сукоба цивилизација, према Семјуелу Хантингтону, односно сукоба култура, према Френсису Фукујама, у коме примарна легитимизација народа није више идеолошка, колико културолошка.

Понирање у језичко и културно памћење доминира у поезији и прози „свеца српског језика и српског књижевног израза“, како га је назвао Винавер – Момчила Настасијевића, чије је књижевно дело у знаку је две архетипске народне приче, једне о тамном вилајету и друге о немуштом језику. Срж његове поетике је сложена језичка, музичка и етнопсихолошка концепција матерње мелодије, која је делом блиска Јунговом одређењу колективног несвесног. „Матерњом мелодијом“, објашњава Настасијевић, „називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза“.⁵² Да би је у поезији и прози остварио, Настасијевић, на трагу Расткового концепције геолошког фолклора, посеже за богатом језичком грађом и жанровским облицима српске усмене и средњовековне књижевности.

За разлику од идеје Растка Петровића о синтези Истока и Запада, програм балканизације и барбаризације Европе зенитисте Љубомира Мицића био је сасвим другачији: „европска култура је свирепа и људождерска. зато зенитисте раде за *балканизацију европе* и хоће да прошире свој *културни нихилизам*, у име новог варварства, на све континенте. у име нових људи и нових континената, у име одлучне борбе: *исток против запада!* нови балкан је колевка чистог варварства, који исповеда ново људоборство. у томе знаку настаће наша нова култура и нова цивилизација. она ће се морати створити коначним сударом старих, до крви непо-

⁵¹ Растко Петровић, „Између Истока и Запада! (идејни хашишизам у књижевности)“, *Есеји и чланци*, стр. 193.

⁵² Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију“, *Есеји. Белешке. Мисли*, приредио Н. Петковић, Горњи Милановац, Београд, 1991, стр. 40.

мирљивих динова: истока и запада.⁵³ Свој антиевропски став и културни нихилизам Мицић је, као и Драган Алексић, заступао првенствено у програмским текстовима и полемикама, делом у поезији, али и у роману *Барбарогеније децивилизатор*, објављеном у Француској. Иако његово дело није имало оне кретивне потенцијале, уметничке вредности и утицај на доцнију српску књижевност као остварења Растка Петровића или Момчила Настасијевића, Мицићев концепт о барбарогенију има у контексту авангардног оспоравања евроцентризма и појаве неопримитивизма велики значај. У његовој, на шпенглеровском трагу, осуди материјалистичке и империјалистичке цивилизације која је изгубила свој смисао, као и антриполошком захтеву, под Ничеовим утицајем, за обновељским духом, новим човеком и хероизмом, отварају се за српску културу важна и до данас отворена питања о домаћем културном идентитету и националној специфичности између истока и запада. Мицићеви ставови, у културолошком или антрополошком смислу су важни и занимљиви, али у чисто књижевном јалови и неостварени, чине очигледним својеврсни парадоксални положај појединих српских аутора прама Европи – „Европа се у исто време прихвата, а у исти мах и одбацује!“⁵⁴ Међутим, српски књижевници, иако следе европске авангардне ауторе у преиспитивању и превредновању европских духовних тековина, постављају и разрешавају ово питање у контексту домаће традиције и националних вредности.

Конечно, и надреализам се у својим теријским ставовима позива на примитивну мисао. У *Нацрциу за једну феноменологију ирационалној* (1931) Марко Ристић и Коча Поповић развијају концепцију параноичке симулације која настаје кроз синтезу субјекта

⁵³ Љубомир Мицић, „Зенитозофија или енергија стваралачког зенитизма“, у: *Писци као кријичари после Првој светској рат*, Београд, 1975, стр. 352.

⁵⁴ Уп. о томе: Бранка Прпа-Јовановић: „Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси (1919 –1929)“, у зборнику *Српска авангарда у периоду*, Београд, 1996.

и објекта. Параноја као субверзивни механизам којим се служи подсвест блиска је магији и фетишизму. Док европска мисао систематски одбацује изразе подвести, дотле предлогичка или примитивна мисао управо развија и даје маха тим категоријама.

Одређујући авангардно превазилажење евроцентризма као повратак примитивном, изворном и неканонизованом не желимо да негирамо авангардну опседнутост техничким и научним иновацијама, конструктивизмом или урбанизацијом, које су до изражаја нарочито дошле у футуризму. Тако је, на пример, нагли развој саобраћаја омогућио да се огромне просторне удаљености брже савлађују и утицао на појаве „путујућег лиризма“, како га је назвао Гиљермо де Торе, у поезији Блеза Сандрара или Рада Драинца. Нагла експанзија филма као нове уметности утицала је да и књижевност прихвати могућности нових изражајних и композиционих поступака, какав је на пример монтажа. Међутим, у основи нових формалних и изражајних поступака, којима је према наведеном мишљењу Петера Слотердајка, модерна уметност надмашила све што је до тада у тој области људског стваралаштва постојало, налази се управо инспирација старим, у различитим традицијама, присутним стваралачким потенцијалима. Поред неких примера које смо претходно поменули, поготову о зачецима авангардног, кубистичког сликарства и нових уметничких поступака под утицајем рецепције црначке пластике, занимљив је управо пример монтаже и симултанизма као неких од кључних иновативних поступака и тековина авангардне уметности. Пионир филмске монтаже, руски редитељ Сергеј Ајзенштајн у есеју *Неочекивано* (1928) пише да је за поступке монтаже и симултанизма којима се служи у својим филмовима, и који ће постати основе модерног филма и имати велики утицај на књижевност, инспирацију нашао у старом јапанском кабукиј позоришту и наглашава: „Као што импресионизам непобитно дугује јапанском дрворезу а постимпресионизам – црначкој скулптури, тако ће звучни филм бити не

мањи дужник Јапанаца“.⁵⁵ Окретање наших или рецимо руских аутора фолклорном или митолошком наслеђу није значило само пуко преузимање мотива, ликова или заплета из прошлости, него понајпре „усвајање језичких форми и компликоване приповедачке технике која је требало да наметне читаоцу представу о неогонетљивости живота, у чијим ритуалима се обнављају вечне истине и понављају човековом искуству неприступачни феномени“.⁵⁶ Слика модерног града у поезији Момчила Настасијевића (циклус *Речи у камену*), Растка Петровића (рецимо у песми „Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног“) или Рада Драинца (на пример, у збирци *Улис*) увек су доведене у везу са митом, модерни живот на нови начин обнавља стара, архетипска искуства. Наравно, да нам није циљ да доказујемо како се из сваког авангардног иновативног поступка или мотива модерне цивилизације налази веза са одређеним обликом старе традиције и културе, већ да истакнемо да је на почетку авангардног ланца иновација ресемантизација и актуелизација неких у традицији присутних изражајних могућности.

Авангардна уметност довела је у питање две темељне вредности европске културе: логоцентризам, као доминацију разума у индивидуалној и колективној духовности, и естетичизам, као доминацију категорије лепог у уметности.

Различити облици оспоравања рационалног поимања света и уметничког стварања готово да су стално место свих значајнијих авангардних програмских текстова и манифеста, посебно надрелистичких: „Ми још живимо под владавином логике (...). Али логички се поступци, у наше доба, примењују само на решавање проблема другостепеног значаја. (...) Под видом цивилизације, под изговором напретка, успело се да се из духа избаци све оно што се, оправдано или неоправдано, може сматрати празноверјем; варком; да се забрани сваки начин истраживања истине

⁵⁵ Sergej Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, prev. B. Vučićević, Beograd, 1964, стр. 53. Уп. о томе и есеј „Основно načelo filma i ideogram“ у истој књизи.

⁵⁶ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд, 2000, стр. 118.

који не одговара уобичајеном⁵⁷. Негирање доминантне улоге рационалног у човековом понашању и поимању света имало је крајем деветнаестог и почетком двадесетог века у Ничеу и Фројду два кључна аутора, који, међутим, имају две сасвим опречне концепције ирационалног. Док Ниче наглашава креативне и виталистичке потенцијале ирационалног, нагонског и дионизијског у човеку и самој људској култури, дотле Фројд у несвесном и инстинктима види могуће опасности по опстанак и индивидуе и цивилизације. У једном писму Штефану Цвајгу Фројд наглашава да је основни задатак психоанализе „да се бори против демона ирационалности на трезвен начин, како би га учинила разумљивим објектом науке“⁵⁸.

Иако у авангарди постоји једнодушан програмски став о недовољности и ограничениости спознајних моћи разума који се задржава само на чињеничном, проверљивом, па зато и површном и баналном, и с друге стране величање интуиције, нагона, маште, лудила, сна, инфантилног, који „иду до дна“ како је то на једном месту приметио Душан Матић, ипак, авангардана уметност управо заострава психолошку и гносеолошку разлику између спонтаног ирационализма и свесног продирања у ирационално и подсвесно, и покушај да се они језички артикулишу. Да ли се целокупна људска природа, па тиме и уметничко стваралаштво може свести само на ирационално и како се то ирационално може у књижевном делу аутентично изразити?

Неке од ових недоумица авангардне уметности опажа већ 1913. године Казимир Маљевић. Уочавајући да у савременом сликарству постоји извесна „лака доступност у извођењу црте-

⁵⁷ Andre Breton, „Prvi manifest nadrealizma (1924)“, *Tri manifesta nadrealizma*, prev. L. Matic, Kruševac, 1979, стр. 22–23.

⁵⁸ Нав. према: Marvin Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, prev. Đ. Krivokapić, Beograd, 2000, стр. 420. За Фројдово схватање деструктивне природе несвесног посебно је значајна његова студија из времена Првог светског рата *Актуелна размишљања о рају и смрти* (1915), код нас преведена у књизи: Sigmund Freud, *Mi i smrt*, prev. Ž. Martinović, Beograd, 2001.

жа“ која обезбеђује лажну увереност да што год се нацрта мора да испадне добро, Маљевич констатује: „Дошли смо до одбацивања смисла и логике старог разума, али треба спознати смисао и логику новог разума који се већ појавио, заумног у поређењу с оним првим. Дошли смо до заумности, (...) али ја почињем да спознајем да у том заумном такође постоји строги закон, који ће слици дати право на постојање. И ниједна линија се не сме повлачити без спознаје његовог закона, тек тада смо живи“.⁵⁹ То што авангардна уметност програмски негира недовољност и искључивост рационалне спознаје света, а афирмише једну другачију, „заумну“ логику не значи да је та нова логика и на њој засновано авангардно уметничко дело лишено сваког смисла и поетичке самосвести – од намере да провоцира, превреднује и изазове шок и упитаност код реципијента, до конституисања једне сасвим другачије визије света који постоји као феномен у наративној, односно лирској свести. Оспоравање рационалности добило је у авангардном роману свој израз првенствено одустајањем од миметичке концепције књижевног стварања, свезнаујећег приповедача, каузалне и темпоралне логике приповедног текста, а у поезији афирмисањем слободног стиха који је вођен не метричким правилима него ритмом емоција, док смеле метафоре пркосе захтеву да „песма мора бити јасна“. То што у *Дневнику о Чарнојевићу* нема узрочно-последичног следа догађаја, какав махом постоји у реалистичком роману, не значи да логика и осмишљености текста сасвим изостају уступајући место потпуној хаотичности. Уместо старе, конвенционалне и „површне“ логике успоставља се једна другачија, суматраистичка и „дубинска“ повезаност догађаја, ликова и текстуалних фрагмената заснована на специфичној асоцијативној и лајтмотивској техници приповедања.⁶⁰ Песма „Јади јунакови“ у Растковом роману *Бурлеска*

⁵⁹ „Pisma Kazimira Maljeviča Mihailu Matjušinu“, u: *Prilozi za razumevanje ruske avangarde*, priredio S. Mijušković, prev. S. Ćurić, Beograd, 2003, стр. 63.

⁶⁰ У есеју „О ирационалном“ Данило Киш констатује да ирационално у модерној књижевности постоји као „свесна организација несвесног“. За-

Господина Перуна Боја Грома делује, у односу на неки Дучићев или Ракићев сонет као негирање сваког рационалног и уравнотеженог песничког стварања, а заправо је брижљиво осмишљена и математички прорачуната текстуална конструкција, али заснована на другачијој песничкој логици. До нове, до тада неубичајене логике којом се осмишљава књижевно стварање долази се онеобичавањем, односно посматрањем ствари из једне другачије, изврнуте перспективе из које се конвенционални и општеважећи закони чине привидним, о чему пише Растко Петровић у есеју „Хелиотерапија афазије“ (1924), а потом и у кратком роману *Људи љоворе* (1931). „Живот нам изгледа логичан чим престане да нас занима“, каже Растко у првом тексту, „Напрегнемо ли још више пажњу, закон саме те појаве распашиће се неумитно, имаћемо пред собом и око себе само једно чудо од ситуације; закон сам те појаве може нам се указати још једном идеалан, фантазмагоричан и изврнут“.⁶¹

Један од кључних проблема авангардне књижевности била је управо могућност исказивања ирационалних или несвесних садржаја свести. У тексту индикативног наслова „Истина као конструкција“ (1922) будући надреалиста Душан Матић износи став да је стварност у својој основи ирационална и да „ниједна слика коју ми можемо дати неће бити адекватна“. Надреализам ће, међутим, убрзо прокламовати у својим програмским текстовима јасну намеру да у облику аутоматског писања ипак изрази диктат мисли ван сваке разумске контроле. Такву уметничку концепцију која, под утицајем психоанализе, покушава да целокупно стварање, али и саму људску духовност ограничи на подсвесне садржаје

државајући се на модерном роману који је „педантеријом и логиком зидана интелектуална грађевина“, Киш примећује да се присуство ирационалног ту првенствено остварује различитим облицима свесног приповедачког нарушавања и реорганизовања хронолошког тока времена. (Данило Киш, *Есеји: аутобиографичке*, стр. 65).

⁶¹ Растко Петровић, „Хелиотерапија афазије“, *Есеји и чланци*, стр. 412–413.

критиковаће Растко Петровић у поменутом тексту „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“, објављеном у трећем броју часописа *Свегочанства*, децембра 1924. године, дакле у тренутку када српски надреализам још није ни био програмски конституисан. Уочавајући надреалистичке заблуде – аутоматско писање и асоцијација идеја само су први, а не најдубљи слој подсвесног живота, ферментација осећања, а не ферментација идеја је у основи наше подсвести, те коначно унутрашњи живот је сувише разгранат да би се дао свести само на једну компоненту, Растко отвара питања о границама и природи несвесног, као и аутентичности ирационалних садржаја. Уместо усмерености само на подсвесно, Растко заговара једно знатно отвореније, али и тачније одређење књижевног стварања као „мобилизације свих моћи свести“, односно ангажовање целокупних креативних потенцијала људске личности: и свесног и подсвесног, рационалног и нагонског, индивидуалног и колективног („расног“).

Оно што је далекосежна новост у авангардним књижевним делима јесте не присуство самих мотива сна или лудила, јер тога је било и раније, него развијање песничких и приповедачких техника којима се симулирају стања ирационалног или ониричког. Тиме се посебно бавио надреализам. У тексту „Технике у надреалистичкој поезији“, написаном средином седамдесетих, Ване Живадиновић-Бор сумира надреалистичко сликарско и књижевно искуство констатујући да су надреалистички програми у почетку „саветовали песнику пасиван став у покушају да дође до садржаја подсвести онаквих какви јесу“, песници су убрзо схватили уметничку неделотворност потпуне спонтаности и аутоматског писања, па су „инстинктивно осетили да подсвесна имажинација може бити подстакнута извесним методама“.⁶² Тако Бор објашњава

⁶² Ване Живадиновић Бор, „Технике у надреалистичкој поезији“, у: *Авангардни ујисци као кришчари*, приредио Г. Тешић, Београд, 1994, стр. 556. „Сам Фројд изгледа је прозрео трик надреализма“, вели Арнолд Хаузер. „Прича се да је рекао Салвадору Далију, који га је посетио у Лондону непосредно пред смрт: Оно што ме занима у вашој уметности није несвесно,

осмишљене технике којима су се служили песници да би изразили своје поетске имажинације – од технике тематских варијација и неочекиваних семантичких спојева, поетске пародије, симулирање визуелног нереда до поступака непотпуног писања или наговештавања. Била би зато мистификација тврдити да су надреалистички текстови лишени сваке иманентно поетичке осмишљености, и препуштени само подсвесним импулсима свога аутора. Да није тако, не би ни било разлике између лудака и песника, о којој пише Растко Петровић у есеју „Општи подаци и живот песника“. И код једног и код другог доминира унутрњи живот, емоције и визије, али док лудак своје емоције расипа немилице, пројектујући своје снове и визије у објективну стварност, докле песник стварност „прерађује и увлачи у свој унутарњи емоционални свет искуства“.⁶³ Уосталом и сами надреалисти, и француски и београдски, одустаће почетком тридесетих година од својих првобитних ставова о искључивом диктату мисли у одсуству сваке разумске контроле. У књизи *Анџизиг* (1932) Марко Ристић и Ване Бор истичу да интерес надреализма није једноставна и механичка замена свесног подсвесним, већ да се садржај подсвести учини свесним и тиме прошири границе људске духовности ван позитивистичких оквира дотадшње грађанске филозофије, етике и естетике.⁶⁴

Могле би се, заправо, издвојити две групе поступка којима авангардни текст сугерише присуство ирационалног и подсвесног. Један су афирмисали надреалисти и заснива се необичним песничким сликама и сложеним метафорама насталим асоцијативним повезивањем удаљених садржаја и појмова, а други, какав постоји у прози Растка Петровића, заснован је на синтаксичком

него свесно. Није ли тиме мислио да каже: Мене не занима ваша симулирана параноја него метод вашег симулирања.“ (А. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, II том, прев. К. Атанасијевић, Београд, 1966, стр. 438).

⁶³ Растко Петровић, „Општи подаци и живот песника“, *Есеји и чланци*, стр. 460.

⁶⁴ Ване Бор, Марко Ристић, *Анџизиг*, Надреалистичка издања, Београд, 1932. Уп. о томе: Јован Делић, „Књижевне теорије српског надреализма“, *Српски надреализам и роман*, Београд, 1980.

и лексичком разбијању структуре језика што води појави заумног или непојмовног језика, на пример у роману *Дан шестии*. И Момчило Натасијевић синтаксички, лексички и ритмички организује свој песнички језик не би ли тако изразио „матерњу мелодију“ која би као музички и етнопсихолошки феномен произилазила из колективног несвесног.

Авангардно оспоравање естетицизма може се схватити у ширем смислу – негација лепог као централне естетичке категорије западноевропске уметности од ренесансе, и у ужем смислу, како то објашњава Петер Биргер, као негација оног ступња коју је уметност досегла крајем деветнаестог века, а то је ларпурлартистички култ форме из које су истиснути сви „проблематични“ и идеолошки садржаји. И једно и друго значење подударају се у српској књижевности почетком прошлог века, јер управо тада се, понајпре у теоријским текстовима Богдана Поповића или у иманентној поезији Дучићеве поезије, конституише култ лепог као беспрекорне форме и софистициране садржине. Међутим, већ Пандуровићева и Дисова поезија озваничиле су метричке, језичке и смисаоне „грешке“ као нови конструктивни принцип, као и присуство естетике ружног у песничкој визији света.

Уместо испуњавања нормативног захтева да „песма мора бири цела лепа“ авангардна књижевност у знаку је различитих облика естетике ружног, као и доминације категорија гротескног и апсурдног. Већ у првој авангардној песничкој збирци, *Лирици Ийшаке* (1919) Милоша Црњанског, а потом у поезији и прози Растка Петровића и надреалистичком текстовима и колажима, гротеска се легитимише као „средство и у исти мах последица ремећења општег поретка у култури и књижевности, са свом мрежом ограничења и забрана који дубоко сежу и у интимни живот“.⁶⁵ Различити облици језичких, песничких и стварносних деформација које доминирају у авангардној уметности – карикатурална

⁶⁵ Новица Петковић, „Лирика Милоша Црњанског“, *Огледи о српским њесницима*, Београд, 2004, стр. 107.

претеривања, пародијска изобличавања, оксиморонске структуре, шокантни и неочекивани спојеви (првенствено еротског и самртничког, љубави и насиља) своде се према једном од најзначајних теоретичара гротеске, Волфгангу Кајзеру на „укидање категорије предмета, разарање појма личности и разбијање историјског реда и устројства“.⁶⁶ О различитим облицима и тумачењима гротеске у авангардној књижевности говорићемо опширније поводом Растковог романа *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома*.

Ружно у авангарди доминира првенствено у сликама немоћи и распадања људског тела у ратној експресионистичкој прози, на пример, у Краковљевом роману *Крила*, али и у надреалистичким песничким визијама и фантазмагоричким сликама. Не може се, наравно, рећи да су ружно и гротескно откриће било ког правца или периода у књижевности, па тако ни авангарде. Иако присутно већ у првим теоријским размишљањима о природи уметности и односа (лепе) форме и (непријатног) садржаја, код Платона и Аристотела, ружно се тек у двадесетовековној естетици јавља као „епохлани проблем“.⁶⁷ Дијалектичка супротност између лепог и ружног није основа само естетике која свој врхунац доживљава у ларпурлартизму, већ и традиционалног морала. Тако се лепо тумачи као центар и канон, доводи се у везу са идеалом и умом, истином, поретком, хармонијом и цивилизацијом, док је ружно било ознака за неправилно и неприхваћено, зло, неред, деформисано и маргинално. Као антитеза и контрадикција сваком канону вредности, ружно „уништава поредак, узнемирава вредности, исмева ауторитет и морал, извргава руглу религију, раскида хармонију, небо спушта на земљу, изокреће позицију класе, расе и пола, критикује лепоту и доброту“.⁶⁸ Уверење да се уметност

⁶⁶ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и писаништву*, прев. Т. Бекић, Нови Сад, 2004, стр. 259.

⁶⁷ Milan Damjanović, „Problem ružnog u estetici“, *Filozofija*, br. 2, Beograd, 1961, стр. 54.

⁶⁸ Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex*, Evanston, Northwestern UP, 1987, p. 11.

не исцрпљује у појму лепог него има потребу за ружним као његовом негацијом, заступа један од најзначајних теоретичара модерне уметности у прошлом веку, Теодор Адорно. У модерној уметности присутност елемената ружног, почев од наглашеног представљања физичке одвратност и распадања, до формалне дисхармоније и разарања, постаје толико наглашено да из тога, према Адорну, произилази један нови квалитет у чијој основи је протест против илузије о свеколикој хармонији, и у уметности и у поретку света. „Хармонија која као резултат не признаје напетост што у њој настаје, постаје елеменат који смета, нешто што је лажно и, ако хоћете, дисонантно“. ⁶⁹ За разлику од лепог које се изједначава са јединством, рационалношћу и кохеренцијом, ружно је елеменат који авангардна уметност супротставља владавини закона форме – „у ружном закон форме капитулира као немоћан“. ⁷⁰ Адорно чини и једну историјску инверзију. Оно што фигурира као ружно историјски је старије од лепог, или другим речима лепо се родило у ружном, а не обратно, што је еквивалентно Ничеовој оцени да су све добре ствари некада биле злобне. У почетку је било само ружно као прецивилизовани, архаични и безоблични елемент, док је лепо дошло тек на другом стадијуму, као резултат цивилизацијских, сублимирајућих процеса чија је сврха била да одагнају страх од примитивног и првобитног хаоса и мрака. Лепо зато није платонистички чист почетак, како је то сматрала стара естетика, већ нешто што је проистекло из негирања онога чега смо се првобитно бојали, а што је након тог негирања и културолошког изгона постало ружно. Тај процес конституисања и канонизовања лепог према Адорну био је насилнички и ауторитарни, чинећи да категорија лепог постане елитистичка, искључујућа и репресивна. Зато се у новијим расправа о ружном све више наглашава тај културолошки и идеолошки моменат. Лепо се изједначава са доминантном

⁶⁹ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 96.

⁷⁰ Isto.

високом културом и хегемонијом друштвених, моралних, расних и естетичких идеологија, а ружно се повезује са субкултуром, маргиналним и прогнанима, једном речју са оним Другим, што управо авангарда настоји да афирмише.⁷¹

Историја модерне уметности може се зато једним делом одредити као процес легитимизације ружног и то не само као сигнала за распадање старе метафизичке једнакости доброг, истинитог и лепог. Ружно више није само пука супротност лепом, него је и самостална вредност, један нови квалитет. Док се лепо у авангарди негативно вреднује као конзервативна, статична категорија оптерећена нормативним вредновањима и конвенционалним очекивањима, ружно постаје извор шокантног и провокативног, могућност за испољавање неспутане креативне моћи.

Питањима организовања авангардног књижевног дела посветићмо пажњу у наредним поглављима, у којима ћемо говорити о роману. Овде ћемо се укратко задржати на променама које настају у жанровском систему. У оквирима постојећих жанровских ограничења постаје неодрживо изразити „нове мисли, нове заносе, нове законе, нове морале“, као то истиче Црњански у „Објашњењу ‘Суматре’“. Настале промене могу се посматрати на три плана: пародирање затечених жанровских конвенција, „мешање жанрова“ и заснивање нових жанрова. Авангарда у српској књижевности уочи Првог светског рата почиње управо Винаверовим пародијама на поезију модерне коју је канонизовала антологија Богдана Поповића, а наставља се након рата *Лириком Ишакe* Милоша Црњанског у које се систематски и поетички осмишљено пародрају песнички жанрови као што су молитва, ода, химна, здравица или дитирамб.⁷² Оспоравње концепције целовитог органског уметничког дела у коме постоји хармоничан однос између делова и целине остварује се у авангарди између

⁷¹ Уп. о томе: *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Neslon and R. Shiff, The University of Chicago Press, 2003, p. 326–340.

⁷² Уп. о томе: Новица Петковић, „Лирика Милоша Црњанског“, стр. 110–115.

осталог и мешањем или конфузијом жанрова како је тај процес назвао Ренато Пођоли.⁷³ Различите могућности заснивања једног жанра на конвенцијама других жанрова најочигледније су у нашој књижевности у роману који почиње да усваја и модификује одлике периферних, „ванкњижевних“, односно документарних жанрова, какви су путопис, дневник, аутобиографија или писмо. Управо ова флуидност жанровских граница, а посебно динамичан однос између романа, традиционално одређеног као фикционалне врсте, и документарних жанрова, као и поступци лиризације и есејизације прозе, постаће од тада неке од кључних одлике модерне српске књижевности. Коначно, авангарда заснива и неке нове, само њој својствене жанрове, првенствено манифест као најважнији облик комуникације уметничких покрета са публиком и полемички наглашен покушај превредновања укуса, и, затим, књижевни часопис (сваки од осам бројева часописа *Сведочанство* осмишљен је и изведен као јединствена књижевна конструкција). Важно место у књижевном животу добија и форма есеја које пишу сви авангардни аутори као облика теоријског изражавања својих поетичких ставова. Једна од битних новина је, како ћемо то видети у наредном поглављу, афирмисање кратког романа као новог жанра који ће битно утицати на то да роман постане носећа књижевна врста новије српске књижевности.

И поред тога што је оспоравање, модификовање или мешање затечених жанровских конвенција у бити авангардне уметности, не може се једноставно тврдити да је авангарда негирала и само постојање концепта књижевних жанрова. Напротив, у појединим романима, на пример, постоји изражена поетичка свест о жанру и његовим изражајним могућностима. Примери Винаверових пародија или Расткове *Бурлеске* потврђују да је за оспоравање и пародирање жанровских конвенција потребно њихово добро познавање да би се оне изнутра разградиле. Авангарда је можда

⁷³ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, prev. J. Janičijević, Beograd, 1975.

понајпре извела „демократизацију жанрова“⁷⁴ тиме што је релативизовала границе међу њима и учинила их предметом поетичког промишљања у самом књижевном делу.

Сви облици авангардне поетичке свести посвећују жанру кључно место. Књижевнотеоријска мисао формирана у авангарди формулисаће модерно схватање жанра. Поменути Тињановљев текст „Књижевна чињеница“ управо је посвећен проблему немогућности да се успостави стабилно и коначно одређење жанра као најважнијег елемента књижевне комуникације. Схватање да се жанрови на могу теоријски успоставити као статични и затворени системи литерарних конвенција и функција, већ да се морају дијахронијски пратити варијације, нарушавања и смењивања карактеристика које формирају поетичку свест о жанру, врхуни у Бахтиновом проучавању романа. Нагалашавјући да управо „књижевна врста по самој својој природи одражава најчвршће, ‘вечне’ тенденције развоја књижевности“ Бахтин закључује да се живот жанара састоји у „поновном рађању и обнављању у свакој новој етапи развика литературе и у сваком појединачном делу“.⁷⁵ Коначно, и Бахтиново одређење романа као израза галилејевске језичке свести која претпоставља вербално и смисаоно децентрирање идеолошког света, додирује се са поимањем авангарде као феномена децентрирања европске уметности и културе. Ова веза је значајна и зато што нас уводи у наредни део наше књиге, посвећен позицији и природи романа у авангарди.

У овом поглављу задражали смо се на неким одликама авангарде значајним за истраживање поетике једног од њених најважнијих жанрова у српској књижевности – кратког романа. Настојали смо да истакнемо и далекосежну важност коју је авангарда имала за развој уметности прошлога века. У поглављима која следе испитаћемо, између осталог, и то колико су промене настале у роману тога времена утицале на развој и афирмацију овог жанра у модерној српској књижевности.

⁷⁴ Fernan Verezan i drugi, *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, prev. R. Kordić, Beograd, 2001, стр. 14.

⁷⁵ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 103.

АВАНГАРДНИ РОМАН БЕЗ РОМАНА: поетика кратког романа српске авангарде

„Прави роман почиње од *Не* према роману,
исто као што права филозофија почиње од *Не*
према филозофима“.

Александар Тибодe, *Размишљања о роману*

I

О роману се тешко може говорити само као о једном од књижевних жанрова. Поједини аутори, попут Фредерика Џејмсона, управо и одређују роман онајпре као крај традиционално схваћене категорије жанра.¹ Међутим, жанр је до данас остао једна од кључних, али, парадоксално, и не само у новије време, најчешће оспораваних и обесмишљених књижевних категорија/институција. Док књижевна критика и историја никако не могу без жанровских одредница, дотле новија књижевна продукција готово систематски и непрекидно поткопава овај појам, што доводи до тога да се „старе жанровске одредбе претварају у систем механичког лепљења имена, против којег се нужно мора борити сваки аутентични уметнички израз“.² Ипак, чињеница да жанровске класификације и до данас опстају, наравно не у свом нормативном или конзервативном облику, не може се олако порећи ни у самој књижевној продукцији, поготову када се ради о роману. Тако, на пример, останемо ли у периоду авангарде, *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског, који је уз *Приче о мушком* (1920) означио почетак авангардних промена у српској

¹ Frederik Džejmson, *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, prev. D. Puhalo, Beograd, 1984, стр. 182.

² Isto, стр. 127.

прози, оцењен је и у тадашњој и у данашњој критици као дело без „иједног класичног романескног елемента, без предмета, без фабуле и чврсто оцртаних ликова“³. Али управо ауторовом вољом књига у поднаслову носи одређење *роман*, иако спрам традиције релистичке романескне прозе то није. Очигледно да таква жанровска одредница сугерише да *Дневник* треба читати на фону дотадашње српске и европске романескне прозе (чија репрезентативна остварења – Сервантеса, Достојевског, Флобера или нашег Јакова Игњатовића приповедач повремено помиње или на њих алудира), али и код читаоца активира свест о роману као репрезентативној форми писма у култури новог доба.

У опреци између традиционалног, платоновско-аристотеловског концепта класификације разнородних књижевних остварења на основу одабраних формалних критеријума, какво постоји у уџбеницима из теорије књижевности, и оног крочеовског које полази од тога да је свако дело несводљива и самосвојна естетска творевина, за одређење жанра, и у том смислу схватање романа, чини нам се занимљивије и плодотворније схватање књижевне врсте као својеврсне језичке игре како је одређује Лудвиг Витгенштајн. У својим *Филозофским истраживањима* он се пита: „Али колико има различитих врста реченице? Рецимо потврдне, упитне и заповедне? Овим врстама нема броја: нема броја различитим врстама употребе онога што називамо знацима, речима, реченицама. И ово мноштво није нешто непроменљиво, дато једном заувек, већ настају нови типови језика, можемо да кажемо – нове језичке игре, а друге застаревају и заборављају се“. Нешто доцније Витгенштајн констатује да разне игре образују једну породицу „чији чланови поседују породичне сличности“.⁴ Идеја о „породичној сличности“ текстова заснованој на језичким играма, односно прихватању и изневеравању језичких, књижев-

³ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, четврто издање, Београд, 2004, стр. 1062.

⁴ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, prev. K. Maricki-Gadanski, Beograd, 1969, стр. 71.

них и естетичких конвенција далеко је флексибилнија и ближа роману него концепција жанра заснована на сократовској вери у чврсте и непремостиве разлике између литерарних форми.

Разматрајући односе између категорија општег и посебног у уметности, Теодор Адорно у *Естетичкој теорији* констатује да ниједно значајно уметничко дело никада није у потпуности одговарало своме жанру. Али и та одступања од постојећег и прихваћеног модела временом и сама постају правила, што уосталом и авангардна уметност најбоље потврђује. Ако обраћање унапред датој универзалности родова већ дуго није у уметности од велике помоћи, ни радикално посебно, сматра Адорно, није решење јер се оно приближава граници случајности и апсолутне равнодушности. Однос општег и посебног немачки филозоф разрешава у интеракцији, па и борби, жанровских начела и њиховог појединачног остварења: „Појединачно дјело не даје за право умјетничким родовима тиме што се оно њима подређује, већ кроз конфликт у којему их је оно друго оправдало, из себе створило и најзад уништило“.⁵

Пре него што се вратимо неким Адорновим теоријским разматрањима о дијалектици општег и посебног у уметничком делу, задржаћемо се на односу романа и других жанрова. Претензије романа биле су, поготову у последња два века, знатно веће у односу на друге књижевне врсте. У периоду реализма, када му је призната позиција једног од главних књижевних и културних репрезентата епохе, роман је претендовао на тоталитет у приказивању друштвене стварности, да би у двадесетом столећу тежио да изрази тоталитет, односно универзум дискурса. Више од било ког књижевног жанра или неког другог типа писања, роман је постао „главни семиотички агенс појмљивости“⁶, облик којим друштво поима себе и кроз који артикулише свет. Коначно, својим најбољим остварењима роман претендује да буде свеобухватни,

⁵ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 334–335.

⁶ Џонатан Калер, *Сипруктуралистичка њоешика*, прев. М. Минт, Београд, 1990, стр. 283.

енциклопедијски израз свога времена. Тај повлашћени статус који му је признат у култури новог доба, роман је задобио између осталог и због своје отворености не само ка другим књижевним жанровима него ка готово свим облицима људског мишљења и писања.

На самом измаку осамнаестог века, у време када је признавање толико оспораване књижевне вредности романа постајало све очигледније, немачки филозоф, књижевник и историчар Јохан Готфрид Хердер у есејистичким записима *Писма за унапређење хуманијетета* (1793–1797) посветио је знатну пажњу роману и дао следеће свеобухватно и, чини се, до данас тачно одређење: „Ниједна врста поезије није шира од романа; само он је способан попримити најразличитије облике јер садржи или може садржавати не само повијест и географију, филозофију и теорију готово свих умјетности и умјећа него и поезију свих родова и врста у прози. Све што занима људски ум и срце, страст и карактер, облик и обзор, умјетност и мудрост, све што је могуће и замисливо, па чак и оно што је немогуће, све то има мјесто у роману ако заокупља срце и ум“.⁷ Хердер јасно истиче једну од кључних одлика романа – да у себе интегрише не само све остале родове и врсте, него свеукупност људског искуства, остварајући својеврсни књижевни синкретизам, али поседујући и успешну способност жанровске мимикрије. Скоро два века касније Данило Киш у једној духовитој констатацији предлаже „кулинарско“ одређење романа као „прождрљивог“ жанра који је извојевао себи право да буде интегрални текст, утока не само свих жанрова, него сваке *condition humaine*, коме најбоље одговара метафора лонца или складишта. „Романом се данас назива, с правом, и без икаквог ограничења, сваковрсна прозна књижевна творевина која се држи у лабавим оквирима нечега што се више и не би могло назвати *сценом*, него пре целином или како се то

⁷ Нав. према: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987, стр. 85.

данас каже структуром“.⁸ Ову способност романа да преузима и интегрише функције и облике других форми писања, многи теоретичари жанрова узимали су као несавршеност, сматрајући роман мање вредном књижевном врстом. Заправо основни грех, али показатељ се доцније заправо епохална предност и снага романа, била је то што га античке и класицистичке поетике нису уврстиле у свој избор узорних жанрова и тиме га канонизовале и ограничиле његове могуће видове. Нормативне поетике одустале су од сваког покушаја да роман подробније одреде, признајући му, уз извесну дозу презира, слободу креативних могућности, као у Боалоовој *Песничкој уметности*: „Фриволан је роман и све му се прашта; / Доста је да прича забави у лету; / Претерана строгост ту потребна није“.⁹

Препуштен таленту и инвентивности својих аутора, али и укусу многобројне читалачке публике, роман је од друге половине осамнаестог века постепено постајао водећи жанр националних књижевности и једна од кључних тема књижевнотеоријских расправа. Међутим, до данас роман је и даље остао „једини књижевни облик који представља одсуство облика“¹⁰ и који даље наставља да се трансформише и не дозвољава ни једном свом облику/типу да се стабилизује. Декомпозиција постојећих форми, сумња у тренутни поредак ствари, како у самој књижевности тако и у свим доменима стварности, знања и искуства, стално преиспитивање и иновирање изражајних могућности чине основне механизме на којима се заснивају промене у романескној прози.

Управо због те жанровске нестабилности Михаил Бахтин сматра роман за главног јунака драме књижевног развоја новог

⁸ Данило Киш, „Роман на длану“, *Есеји: аутобиоетике*, стр. 123–124.

⁹ Никола Боало, *Песничка уметност*, прев. С. Витановић, Београд, 1976, стр. 268.

¹⁰ Rene Maria Alberes, *Istorija modernog romana*, прев. М. Видакović, Сарајево, 1967, стр. 8.

времена. Зато што настајање новог света може да схвати само онај који и сам настаје, роман не само да је специфична форма која најбоље изражава могућности настајања новог света него је и „једини жанр који је родио тај нови свет и који му је у свему сродан. Роман је умногоме антиципирао и антиципира будући развој читаве књижевности“.¹¹ Две најзначајније теорије романа у двадесетом веку, Бахтинова и Лукачева, слажу се да је роман репрезентативна форма једне епохе и да је сасвим другачије природе него што су то други жанрови, али док Лукач у том супротстављању романа остатку књижевног система види могућу слабост – роман је „на уметничком плану најчешће *ујрожавана* форма“¹², дотле Бахтин у прожимању жанрова које се остварује у роману види његову снагу и основу доминантне позиције међу другим књижевним врстама. Колико је за промишљење романа битан Бахтинов став о роману као енциклопедији жанрова чија је сложена структура заснована на полифоничности, толико је важно и Лукачево „демонско“ одређење романа као „епопеје свијета који је бог напустио“ и у коме је иронија кључна конститутивна категорија: „Иронија као самоукидање субјективитета који је дошао до краја јесте највиша слобода која је могућа у свијету без бога“.¹³

И поред тога што је историја романа, више но и једног другог жанра, обележена пре дисконтинуитетом и опозицијама, него праволинијским развојем и преласком једне романескне форме у другу, то не значи да се не може говорити, или бар покушати да се говори, о одређеним типовима романа карактеристичним за поједине периоде књижевне историје, или о неким његовим својствима која и поред бројних жанровских мутација остају *differentia specifica* у односу на друге форме писма. Током проте-

¹¹ Mihail Bahtin, *O romanu*, стр. 439.

¹² Georg Lukacs, *Teorija romana*, prev. K. Prohić, Sarajevo, 1990, стр. 57 (подвлачење је наше).

¹³ Isto, стр. 75. Уп. о томе и: Pol de Man, „*Teorija romana* Ђерда Лукача“, *Problemi moderne kritike*, стр. 113–123.

клог века критичари су често узимали реалистички роман друге половине деветнаестог столећа као жанровску „меру“ и према њему одређивали присуство прозних иновација и експеримената. Такав поступак делом је оправдан зато што се роман у двадесетом веку, и то понајпре од времена авангарде, мењао кроз преиспитивање или отворену негацију реалистичких, односно миметичких наративних конвенција.

Управо су облици модерног романа до крајњих граница заострили покушаје термилошког одређења које би било довољно широко да обухвати све, или бар већину његових жанровских „узорака“. Бројни покушаји да се одреде „носеће компоненте“ романа, односно да се одговори на питање зашто неки текст жанровски одређујемо као роман, дали су својеврсни инвентар романескних елемената. Од оних формалних, какав је дужина текста, односно број речи, затим преко теме, композиције, приче, заплета, ликова, мотивације, простора, времена до позиције приповедача, а у новије време и читаоца, референцијалних односа, интертекстуалних веза и онтолошког статуса фикционалног света. Очигледно да се од целовите дефиниције романа с правом одустало, а уместо тога проучаваоци га радије посматрају из угла једног конститутивног елемента коме дају примат, на пример позиција приповедача, и затим на основу тога образују одређену типологију, рецимо ауторски/аукторијални, роман у првом лицу и персонални роман. Ову тријадну поделу, коју смо навели као пример, даје немачки теоретичар прозе Франц Штанцл, уз оцену да свака типологија на „географској карти романа обележава ограничено подручје“.¹⁴ Ограничено најпре због свођења романа на један повлашћени елеменат прозне структуре, затим избором приповедачке традиције на коју се критичар позива, те, коначно, и одређеним, често прећутним, вредносним ставом који се према тој традицији заузима. Међутим, Штанцл примећује још један

¹⁴ Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, прев. Д. Гојковић, Нови Сад, 1987, стр. 130.

специфичан моменат битан за сваки роман понаособ и који се често не може ухватити мрежом општих, типских категорија – „носећи елеменат у смисаоном склопу једног романа може бити обликован од најразличитијег материјала, може се састојати од неухватљивог предива унутрашњих веза“.¹⁵ Те специфичне унутрашње везе у сваком роману успостављене су захтевима његове иманентне поетике као самосвести књижевног текста о свом артифицијелном, наративном и референцијалном статусу. Зато се не може рећи да роман изневеравајући и поигравајући се са затеченим жанровским конвенцијама не пристаје ни на каква правила. Он прихвата она правила која аутопоетички генерише, преиспитује и оправдава, бивајући увек у дослуху са дотадашњом прозном традицијом. Слабљење општих естетичких ограничења води према јачању посебних, иманентнопоетичких законитости, односно како то истиче Адорно – „утапање у посебно дјело, супротно родовима, води његовој иманентној законитости“.¹⁶ Зато поетичка самосвест, односно оно што Бахтин назива самокритиком или искушавањем романескне речи, представља једну од његових кључних особина. Разматрајући Бахтинову концепцију романа као енциклопедијског жанра Александар Јерков истиче самосвест романа као једну од његових најбитнијих особина – „Штавише, може се рећи да је једно од најважнијих својстава романа да се поетичка свест о литерарности изрази као обликовни принцип“.¹⁷

Одговор на питање шта је заправо роман, неминовно је повезано са питањем какав је књижевноисторијски пут роман прешао до сада и у ком правцу његов развој иде данас. Зато бављење једним конкретним романом или једним његовим жанровским обликом увек упућује критичара да успостави релације

¹⁵ Исто, 129.

¹⁶ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 336.

¹⁷ Aleksandar Jerkov, „Roman i tekst: enciklopedijski model u književnosti“, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, br. 2, Beograd, 1998, стр. 18.

са развојним путем који је роман до тада прешао. Констатација да је за разумевање књижевног експеримента двадесетих година прошлога века битан сложени однос авангардних покрета према уметничкој и културној традицији управо се у пуној мери односи на авангардну прозу, односно роман. За тумачење прозе тога периода у српској књижевности битан је однос и премe националној али, наравно, и европској прозној традицији. Немогуће је зато говорити о авангардном роману без осврта на позицију тога жанра у дотадашњој српској књижевности и култури.

II

Иако стоји на почецима новије српске књижевности, на прелазу осамнаестог и деветнаестог века, најпре у облику превода, а затим и оригиналних остварења Атанасија Стојковића и Милована Видаковића, роман је, како то у студији *Српски роман 1800–1950* констатује Јован Деретић, „све до педесетих година XX века видно заостајао не само за европским романом него и другим врстама домаће књижевности, нарочито приповетком“.¹⁸ Оваква тврдња свакако се мора ублажити чињеницом да је поједначних остварења изузетне уметничке вредности било, али недовољно да се роман стабилизује као водећи и кључни жанр националне књижевности, што је у европским литературарама у време епохе реализма већ постао. О позицији романа у српској књижевности друге половине деветнаестог века можда најбоље говори опречност између два текста – једног који 1857. пише романописац Јаков Игњатовић („Поглед на књижество“) и другог који две деценије потом објављује књижевни критичар Светислав Вуловић („Уметничка приповетка у новијој српској књижевности“). У прегледу литерарних жанрова свога времена Игњатовић посебну пажњу посвећује роману и његовим врстама

¹⁸ Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд, 1981, стр. 11.

(хумористички, историјски, социјални), хвалећи Милована Видаковића чији романи и поред бројних слабости имају у српској култури епохални значај. „Ова струка, мислим, има велику своју будућност“, пророчки закључује Игњатовић своје размишљање о роману.¹⁹ Међутим, 1880. године у свом прегледу уметничке прозе Вуловић термином приповетка назива сва обимнија приповедачка остварења, штавише сматрајући, и то баш у случају прозе Јакова Игњатовића, приповетку надређеном књижевном формом у односу на роман. Овакав жанровски повлашћени статус приповетке и непостојање изграђене књижевне свести о роману, може се уочити и код тадашњих приповедача, на пример Стевана Сремца који је своја дела називао приповеткама, док нека од њих данас недвосмислено одређујемо као романе.

У првим деценијама прошлога века критичари ће често понављати Скерлићеву оцену да „српска књижевност још увек ишчекује свога великог романописца, који би се својим талентом бацио на роман“.²⁰ Скрлић је несумњиво имао у виду чињеницу да су романе до тада писали изразити приповедачи (Матавуљ, Веселиновић, Сремац или Станковић), док су аутори посвећени првенствено роману као жанру (попут Видаковића, Игњантовића или Ранковића) пре били изузетак него правило у нашој књижевности.

Узроци овог, условно речено, заостајања романа у односу на приповетку, која се према Скерлићевој оцени развила у „нај-савршенији род наше књижевности“²¹ и постала национални литерарни жанр, разноврсни су. Задржаћемо се на неким од њих зато што поједини аутори српске авангарде дају занимљиве оцене о статусу романа и његовој традицији у нашој дотадашњој књижевности.

¹⁹ Јаков Игњатовић, *Одабрана дела*, књ. 2, Нови Сад, 1969, стр. 386.

²⁰ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1996, стр. 388.

²¹ Исти, „Новији српски приповедачи“, *Писци и књије*, књ. 5, Београд, 1964. Овај чланак објављен је 1907. године.

У авангардном оспоравању нормативног језика, утемељеног на Вуковој реформи и ставовима његових настављача окупљених у школи филолошке критике, постепено сазрева свест о роману као жртви језичке реформе. И поред бројних слабости, романи Милована Видаковића били су баштиници једне богате европске прозне традиције, од грчког љубавног романа, преко барокног витешког до елемената педагошког и сентименталистичког романа. Међутим, Видаковићеви романи баштинили су и једну развијену и софистицирану језичку традицију црквенословенског језика која Вуковом реформом бива прекинута. Нови, на основама народног говара, заснован књижевни језик није био спреман за све културне функције, а поготову не за тако сложен литерарни жанр какав је роман. У постхумно објављеној књизи *Заноси и ѓркоси Лазе Косџића* Станислав Винавер знатну пажњу посвећује питању ограничења које је српској духовности наметнуо народни језик, као и изражајним могућностима које је имао одбачени славеносербски језик: „Славеносербски има извесне дражи, извесна високопарна каћиперства, кад жели да буде учен и уман, и кад се труди да буде топао и присно достојан предака, њихових подвига, њиховог благочашћа и њихове свете историје. Милован Видаковић преведен на коректан српски (како то предлаже Павле Поповић) изгубио би много – па можда и све. Милованова безазлена надахнута старинска језичка стилизација просто нас разоружава. Осећамо сав онај његов благодарни напор: да буде стари Србин и до краја Србин“.²² Нешто доцније Винавер још експлицитније говори о музикалности Видаковићевог језика: „У невезаном слогу, склад се довиную до руководног начела које управља осећајима и мислима, тек код Милована Видаковића. У говорној мелодији Миловановој лежи драж овог писца нашег, који је слатким жаморима и освојио сва срца нашега света, жељна драгосне музике, жудна језичких милошти“.²³ Нешто од обнове

²² Stanislav Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad, 1963, стр. 85–86.

²³ Isto, стр. 178.

такве музикалности прозне реченице, остварене преуређењем синтаксичког низа, али и специфичном црквенословенском стилизацијом, поново је активирано у роману *Сеобе* Милоша Црњанског. У једном интервјуу датом поводом овог романа, Црњански посебно говори о својој употреби језичке грађе из осамнаестог века и закључује: „Да није било Вука, наш језик би се сасвим другачије развијао, чак можда корисније у појединим стварима. Ви нисте могли да пишете о филозофији на нашем језику Вуковог доба, али је чистота Вуковог рада и чистота језика са којим се он појавио победила“.²⁴ Слично је устврдио и један од првих критичара *Сеоба*, Милан Богдановић. Наглашавајући да Црњански не пише „Вуковим језиком и стилем“, већ да „ломи и растаже онај укочени рационални ред речи који је код нас остао иза Вука“, Богдановић додаје и ово: „Остаје отворено питање, да ли Вукова реформа, поред све неизрачунљиве благотворности, није можда у извесном смислу зауставила и на другу страну обрнула нашу књижевну мисао одбацивши онако апсолутно језик и стил славјанских писаца“.²⁵ Наравно да не може, поготову из данашње перспективе, бити говора о оспоравању Вукове реформе, али може о њеним извесним ограничењима, којих ће, уосталом, временом постати свестан и сам Вук, на пример укључујући нешто од црквенословенске језичке грађе у друго издање *Рјечника* (1852).

Без одговарајуће писане и језичке традиције роман се у српској књижевности није могао развијати. О томе уосталом сведочи и пример изузетног, али сасвим усамљеног *Романа без романа* Јована Стерије Поповића који је настао као реакција на видаковићевски тип прозе, потврђујући тако један од кључних механизма у развоју европског романа – да је то једини жанр који кризу и истрошеност постојећег начина приповедања користи, да кроз облике самокритике, пародије и поетички самосвесног испитивања наративних могућности створи нови тип свог писма.

²⁴ Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, Beograd, 1992, стр. 195–196.

²⁵ Milan Bogdanović, „*Seobe Miloša Crnjanskog*“, *Stari i novi*, knj. III, Beograd, 1961, стр. 235.

Зато није случајно што је Марко Ристић у интертекстуални опсег свог надреалистичког антиромана *Без мере* (1928) укључио и ово Стеријино дело.

Усмена, народна књижевност није могла у првом тренутку да послужи као основа за развој романа, али је зато одговарала мањем прозном облику – приповеци. „Од свих осталих облика прозе – бајке, приповетке, пословице, пошалице – роман одваја то што он нити долази из усмене традиције, нити у њу увире“, закључује Валтер Бенјамин анализирајући један од најважнијих авангардних романа, Деблинов *Берлин Александерплац*.²⁶ Доминација усмене традиције канонизоване у Вуковим збиркама, као основама наше књижевне културе, најчешће је означавана као кључни разлог за не постојање значајније романескне традиције у нас. Један од првих аутора који се озбиљније бавио овим питањем, био је романиста и изузетан познавалац наше народне епике, Никола Банашевић. У огледу „О нашем роману“ (1928) Банашевић, разматрајући однос између епопеје, која је као обимнија форма непозната нашој народној епици, епске песме и романа, даје етнопсихолошко објашњење за доминацију приповетке, као краћег прозног облика, у односу на роман. Наш епски песник, бар у оном периоду стварања из кога су нам остале јуначке песме, није испевао обимна дела, него се задовољио краћим и језгровитим песмама. „Главна је да је такав начин стварања дубоко укоренен и да је, по нашем мишљењу моћно деловао на нашу расну наклоност ка епизоди и фрагменту у књижевном причању. (...) А тај начин, то је заокружена мања целина, некада епска песма, а сада приповетка“.²⁷ Занимљиво је да Банашевић као

²⁶ Walter Benjamin, „Kriza romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*“, *Estetički ogledi*, prev. T. Stamać, Zagreb, 1986, стр. 188.

²⁷ Никола Банашевић, „О нашем роману“, *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. XXIII, бр. 8, Београд, 1928, стр. 617. О доминацији приповетке у ранијим периодима српске књижевности, у новије време писао је Михајло Пантић у: *Modernističko pripovedanje: srpska i hrvatska pripovetka/novela 1918–1930*, Београд, 1999.

својеврсну потврду ове своје тезе наводи романописце потекле из средина где је ослабио дух десетерачке епике, попут Јакова Игњатовића и Боре Станковића, који као изразити прозни таленти пишу неконвенционалним стилем и језиком, а не у вуковској традицији. Такав „нединарски“ човек је и Црњански, у коме Банашевић види наду будућег српског романа. Наравно да се овој тези могу ставити примедбе, али она свакако указује на извесне ограничавајуће моменте епске традиције, као и усмених поступака приповедања (какав је сказ) и жанрова (на пример анегдота) на изразитији развој романа. Правило да су српски романописци заправо изразити приповедачи, што најречитије потврђује Андрић, може се уочити све до наших дана, али уз чињеницу да носећи жанр српске књижевности више није приповетка, већ свакако роман. Тиме је српска књижевност у дослуху са оним процесима које је у европској литератури уочио Киш, говорећи средином седамдесетих година о сенци бујајуће романескне продукције која озбиљно прети да угрози приповетку као жанр. Киш за ову појаву наводи рецепционистичко објашњење Цветана Тодорова да данашња публика више воли роман од приче не зато што је дужина текста вредносни критеријум, „него пре стога што читалац нема времена, читајући неко кратко дело, да заборави како је ту реч о литератури а не о животу“.²⁸

Однос романа према епској традицији нужно је посматрати и у контексту односа романа према историји. Једно од најстаријих и најсложенијих књижевнотеоријских питања о разлици књижевности и историографије, као и о критеријумима истинитог, вероватног и нужног, отворено у Аристотеловој *Поеџици*, и присутно све до новијег времена у теорији могућих светова, херменеутици Пола Рикера или радовима аутора блиских новом историзму, отворено је на самом почетку новије српске књижевности, у полемици између Вука Караџића и Милована Видаковића. У познатој критици *Љубомира у Јелисијуму* Вук замера нашем

²⁸ Данило Киш, „Романи на длану“, *Есеји: ауџиојоеџишке*, стр. 131.

првом романописцу због нетачног приказивања историје и бројних анахронизама. Занимљив је, данас готово заборављен, Видаковићев одговор на ово изједначавање романескне и историјске истине. У предговору роману *Касија царица* (1827) Видаковић пише да „роман ваља разликовати од историје, јер ова сведочи о делу и казује како је где и када било, а роман нам уподобљава ствари само истини и приказује нам исте у примерима као у веселој игри“.²⁹ Знатно доцније слично ће размишљати и Милош Црњански поводом својих романа *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*: „Најмање су оба романа историјска (...). У роману Толстоја *Раи и мир* најмање је важна историја (...). Роман није историја“.³⁰ Управо је однос према историји био један од кључних и неразрешених проблема српског романа у деветнаестом веку. Док је у европским књижевностима жанр историјског романа био једна од водећих, од српских аутора се тек очекивао велики роман инспирисан националном прошлошћу. Покушаји да се епска прошлост „преточи“ у роман, а слично је било и са историјском драмом, завршавали су се неуспешно.³¹ Непосредно пред Први светски рат, у исто време када и Црњански редакцији *Бранковој кола* у Сремским Карловцима предаје рукопис свог првог романа, *Син Дон Кихот*ов, који ће у рату бити изгубљен, шпански филозоф и есејиста Ортега и Гасет објављује *Размишљања о Кихоту* у којима, између осталог, пише о разлици епике и романа. Неколико деценија пре Бахтина, Ортега и Гасет одређује разлику између

²⁹ Наведено према четвртом издању *Касије царице*, Нови Сад, 1880, стр. 16. О Видаковићевим схватањима романа и Вуковим књижевним критеријумима уп.: Сава Дамјанов, „Видаковић, модерности од Вука...“, *Ново чишање традиције*, Нови Сад, 2002, стр. 57–74.

³⁰ Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, стр. 64.

³¹ Пишући о нашој историјској драми, Јована Христића вели да ни Ђура Јакшић ни Лаза Костић „нису написали ону историјску драму која се од њих очекивала: они су били далеко већи песници од својих предходника и савременика, али се у својим драмама ниједном нису послужили средишњим причама срске историје“ (Ј. Христић, „Драме Милутина Бојића“, *Есеји*, 1994, стр. 180).

романескног и епског управо у односу на представљање прошлости. „Роман и епика су потпуно супротни. Тема епике је прошлост као таква: у њој се говори о свету који је био и који је завршен, о митском времену чија древност није на исти начин прошлост као што је то било које давно историјско време. То није прошлост из сећања, већ идеална прошлост“.³² Уместо идеализације прошлости, с једне, или препричавања историјских чињеница, с друге стране, српски роман двадесетих година прошлог века развија другачији, сложенији и уметнички успелији однос према историјском наслеђу. Тако Милош Црањански у *Сеобама* активира традицију српске мемоарске прозе, која је у уметничком смислу знатно успелија и вреднија од покушаја историјског романа, и развија једну сасвим другачију могућност транспонована историјске грађе у роман, која више није у знаку епског него лирског начела. Констатујући да се *Сеобе* заснивају на сасвим поузданој историјској основи, на проученим подацима о приликама и људима, Милан Богдановић примећује да тај роман осветљава оно што је за историју потпуно неухватљиво. „Без факата, без датума, без видних и знаменитих збивања ти тренуци ројења и лутања роја, тако живописни, тако сочни и тако бескрајно трагични и велики, бивају у историји заобилажени и остају заборављени“.³³ Тек са *Сеобама* српска књижевност добија уметнички изузетан роман који на нов начин разрешава однос историје и фикције, заснован не на идеализацији прошлости, већ на поетском и метафизичком понирању у оне димензије људског постојања које исторографија не бележи или пред којима остаје немоћна. И Растко Петровић у роману *Бурлеска Господина Перуна Боја Грома* остварује једна нов однос према историји и миту који се, једним делом, можда најбоље може одредити оним што Видаковић назива „весела игра“. Занимљив је у том смислу један анахронизам који повезује ову двојицу романописаца. У својој критици Вук

³² Ortega i Gaset, „Razmišljanja o Kihotu“ (odlomci), prev. J. Rajić, *Književna kritika*, Beograd, god. XVI, br. 1, 1985, стр. 20.

³³ M. Bogdanović, *Stari i novi*, knj. III, стр. 227.

замера Видаковићу што јунаци његових романа користе дуван у средњем веку, знатно пре открића Америке и преношења ове биљке у Европу. У *Бурлесци* постоји исти анахронизам, на почетку трећег поглавља, са изразито метанаративном функцијом, битан за разумевање позиције приповедача, као и категорија простора и времена у овом роману. Поступак коме је због непоштовања историјске и географске истине био у Вуковој критици оспорен легитимитет, у Растковом роману поново бива афирмисан и поетички оправдан.

Током осамнаестог и деветнаестог века паралелно са књижевним жанровима, развијају се и документарне врсте, понајпре аутобиографија, мемоари, дневник, али они нису, као у другим европским књижевностима, битно утицали на развој српског романа. Пратећи еволуцију романеског облика Бахтин истиче посебан однос који је роман имао према ванкњижевним жанровима (дневници, писма, исповести и слично) од којих преузима не само тематско-мотивску грађу, него и форме, методе, језик и стил.³⁴ Иако је у српској књижевности било изразитих примера да аутори пишу своје романе служећи се документарним изворима, *Горски цар* Светолика Ранковића настао на основу новинских извешаја Пере Тородовића најпознатији је пример, или да романописац буде инспирисан аутентичним догађајем, односно анегдотом (Сремчеви романи), тек у авангарди роман користи све приповедачке и композиционе могућности отвореног, руски формалисти би рекли огољеног, прожимања са документарним жанровима, првенствено у романима Милоша Црњанског и Растка Петровића. У предговору за Флоберов роман *Новембар*, Црњански почетком двадесетих година управо говори о могућности да се нови облик романа заснује на аутобиографској и мемоарској грађи, што *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе* потврђују. Зато се с правом може тврдити да је за далекосежне промене које су настале у српском роману у време авангарде, од изузетног значаја

³⁴ Mihail Bahtin, *O romanu*, стр. 466.

активирање приповедачких могућности документарних, према дотадашњим критеријумима „некњижевних“ жанрова.

III

Однос према роману за авангардне ауторе неразлучив је од става према реализму не само као књижевној епохи која је, како је то иронично приметио Бретон, фабриковала романе, већ и реализму као естетичком, епистемолошком и онтолошком моделу уметничког стварања и поимања света. Опонирање авангардне уметности и реализма покренуо је у прошлом веку читав низ далекосежних питања и отворио бројне полемике (каква је, рецимо, она између Лукача и Брехта) о самој природи и смислу уметничког стварања, односа књижевности и стварности, значења мимезиса, аксиолошке позиције реализма према модерној уметности, до неких идеолошких питања какво је оно о значају соцреализма. Италијански аутор Марио де Мичели чак је устврдио, свакако не без разлога, да је „објективно говорећи, искључива функција авангарде била да уништи реализам у његовим основним начелима и облицима“.³⁵

У центру система књижевних жанрова европског реализма стајао је роман схваћен као епопеја грађанског друштва, израз систематског, некада и сцијентистичког виђења света заснованог на социјалним и психолошким анализама и мотивацијама. Разматрајући природу деветнаестовековног приповедања, Жан Пол Сартр констатује да наратор ту наступа са позиције мудрости и искуства и казује о догађају који је прошао, оцењен је и схваћен. Прича која се нуди публици „већ је класирана, сређена, окресана, прочишћена, или боље речено, пружа се само кроз мисли које се ретроспективно о њој формирају“. Таква приповедна техника

³⁵ Mario de Micheli, *Umjetničke avangarde XX stoljeća*, prev. M. Vekarić, Zagreb, 1990, стр. 89.

и могућа је у стабилизovanом друштву „које располаже једним моралом, једним мерилом за вредности и једним системом објашњавања да би усвојило своје локалне промене, и које је убеђено да је умакло историчности“.³⁶ Реалистички роман зато, можда изнад свега, постоји као пажљиво креиран интерпретациони систем заснован на реду света и реду исказа. У том систему све је могло да буде разјашњено, почев од најмањих покрета јунака, до правила која управљају индивидуалним и друштвеним понашањима. „Писац никада није говорио ‘не знам’, нити је на то имао права“.³⁷

Амерички аутор Тимоти Рајс текстове друге половине деветнаестог века сврстава у модел аналитичко-референцијалног дискурса у коме као доминантна црта постоји „подударане поретка језика са логичким поретком разума и структуралном организацијом света“ тако да се између њих успоставља не однос аналогije већ однос идентитета. Егземпларна изјава таквог „разумско-семиотичко-посредујућег модела света“ је *cigito ergo sum*.³⁸ Његова дезинтеграција почиње крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, а кулминира у време авангарде када долази до аксиолошког и онтолошког распада стварности, односно оспоравања слике света као објективне датости и предмета позитивистичког сазнавања. То оспоравање одвија се у књижевности понајпре кроз преиспитивање и негирање схватања језика као једноставног посредника или инструмента за представљање вантекстуалне стварности. За испитивање авангардне прозе значајна је демистификација и деструкција реалистичког поступка приповедања као дискурса подређеног правилима и протоколарним конвенцијама, како га описује Филип Амон – од именовања јунака, мотивације његових поступака, грађења заплета и ограниченог репертоара његових

³⁶ Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, prev. F. Filipović, Beograd, 1981, стр. 93.

³⁷ Mihail Golivinski, *Red, kaos, značenje*, prev. P. Vujačić, Beograd, 2003, стр. 7.

³⁸ Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism*, Cornell University Press, New York, 1982, стр. 31.

разрешења, специфичног уланчавања наратива и дескрипције, читљивости текста, па до специфичних решења проблема извора, гараната и промета приповедачевог знања.³⁹

У критичком односу авангарде према реализму и његовом кључном књижевном производу – роману, важно је разликовати две димензије поетичког оспоравања. Једну која је програмска и изражена у манифестима, и другу, много важнију, иманентнопоетичку, садржану у самим авангардним романима. Док је прва, програмски полемична линија оспоравања призивала крај романа и била изражена првенствено у текстовима дадаизма и надреализма, она друга, иманентно полемичка, кроз оспоровње реалистичких конвенција развила је нове прозне поступке, као што су колаж, монтажа, цитатност, лиризација, контрапункт, и тиме засновала нову романескну традицију, која је у исти мах обновила и неке старе, предреалистичке приповедачке могућности.

Поменули смо да савремени теоријски приступи роману инсистирају не његовој хибридној форми, полифоничности, пародији, интертекстуалности и посебно на израженој поетичкој самосвести о тексту као артефакту што води ка проблематизовању односа између фикције и вантекстуалне стварности. „Самосвесно систематско указивање прозе на свој статус људске творевине како би се покренуло питање о односу између фикције и стварности“ Патриша Во одређује као метафикционалност, истичући да је реч о феномену који роману као жанру даје идентитет. Међутим, управо реалистички роман, који се традиционално сматра класичним обликом овога жанра, потискује могућности испољавања аутопоетичке свести тако што је „потчињава доминантном гласу свезнајућег, боголиког аутора“.⁴⁰ Постојење таквог гласа, односно онога што је Бахтин назвао монолошким принципом у

³⁹ Filip Amon, „Diskurs podređen pravilima“, *Treći program*, Beograd, proleće 1990, br. 85, стр. 202–196. О „догми својственој реалистичкој епистемологији“ уп. и: Jan Vat, „Realizam i romaneskni oblik“, *isti časopis*, 167–182.

⁴⁰ Patriša Vo, „Metaproza“, prev. N. Petrović, *Reč*, br. 19, Beograd, 1995, стр. 78.

роману, била је једна од кључних замерки авангарде реалистичком роману који као такав није могао да изрази дух сумње и динамике новог времена. У разматрању позиције авангардног романа и његовог односа према реалистичком, али и старијем романескном наслеђу, значајане увиде даје амерички аутор Џон Барт у познатом есеју „Књижевност исцрпљености“ из 1967. године. Размишљајући о наративном аспектима прозе шездесетих година (која се данас одређује као постмодернистичка), понајпре о приповеткама Хорхеа Луиса Борхеса, Барт отвара и нека методолошка питања о поетичкој природи романа, првенствено у односу према реализму. Роман је зачет као хибридна форма, изразите самосвести о својој „неоригиналности“ и заснованости на пародирању других текстова или „опонашању докумената“ као што су писмо и пронађени рукопис – „Ако ово звучи непријатно декадентно, ипак је одатле тај жанр отприлике и почео, с *Кихотом* који опонаша Амадаса, Сервантесом који се претвара да је Сид Хамете Бененгели (и с Алонсом Киханом који се претвара да је Дон Кихот) или Филдингом који пародира Ричардсона“.⁴¹ Међутим, у деветнаестом веку реалистички роман жели системом поступака који се односе на карактеризацију ликова, јасну везу узрока и последице, приповедачеву селекцију, распоред и интерпретацију догађаја, да буде „оригиналан“ и директно „опонаша“ стварност. Барт тако прави разлику између, с једне стране, реалистичког романа који има претензију, а заправо илузију, да опонаша стварности и, с друге стране, романа који самосвесно опонаша друге романисте и документе, иако је тема и једног и другог типа заправо живот, а не документи. У двадесетом веку роман се махом поново враћа својој метафикционалној традицији која у постмодернизму постаје доминантна наративна стратегија. Из тога произилази закључак да реалистички роман није никакав класичан облик романа, нити врхунац у његовом развоју, већ једна

⁴¹ Џон Барт, „Књижевност исцрпљености“, прев. Ђ. Кривокапић, *Књижевна кришка*, Београд, лето/јесен 1996, стр. 41.

контра-традиција која изневерава праву природу овога жанра. „Са ове тачке гледишта, метафикција дефинише традицију насупрот које се реализам мора сагледати као контратрадиционалан или неортодоксан“, коментарише неке импликације Бартовог есеја Најал Луси⁴². Након кратке реалистичке фазе, односно након те контра-традиције, роман се поново враћа својој доминантној развојној линији, оличеној у делима Сервантеса, Раблеа, Стерна или Филдинга.

Изражена самосвест о романескној форми и њеној отворености ка другим, фикционалним или документарним жанровима, другим облицима писма и културног наслеђа, проблематизовање односа стварности и фикције, као и активирање неких језичких, наративних или поетичких момената предреалистичке романескне и књижевне традиције, од средњег века, старе словенске религије и митологије, мемоарске традиције осамнаестог столећа, романа Милована Видаковића или Стеријиног *Романа без романа*, свакако су изузетно важани моменти за разумевање природе овог жанра у авангарди. Српски, као и европски, авангардни роман оличен у остварењима Јевгенија Замјатина, Јурија Ољеше, Бориса Пилњака, Александра Деблина, Адреа Бретона или Луја Арагона, експериментишући са новим прозним поступцима заправо обнавља роман као отворену, хибридную и поетички самосвесну форму.

Управо у време авангарде руски формалисти, чији текстови представљају једну од основа теоријског размишљања о роману у двадесетом веку, своје кључне појмове (форма, сиже, фабула, огољавање поступака) изводе на основу анализа структуре не реалистичких већ управо романа у којима постоји изразити моменат метафикционалности – *Дон Кихот* и *Трисџрам Шенди*. У познатом огледу „Стернов *Трисџрам Шенди* и теорија романа“ (1921) Шкловски ово дело, о коме је до тада једва озбиљније

⁴² Најал Луси, *Посмодернисичка теорија књижевности*, прев. Љ. Петровић, Нови Сад, 1999, стр. 186.

писано, одређује као „најтипичнији роман совјетске књижевности“, баш због тога што су ту огољени и проблематизовани сви кључни приповедачки поступци који одређују роман као жанр, подвлачећи следећи однос: „Разлика између Стернова романа и романа обичног типа иста је као између обичне пјесме са звуковном инструментацијом и футуристичке пјесме написане на заумном језику“.⁴³

Али треба одмах рећи да би било једнострано и погрешно прогласити реализам, из перспективе авангардног оспоравања, за мање вредан или мање битан период у развоју романа. Уосталом, и сам Шкловски ће крајем двадесетих година написати обимну монографију о класику руског реализма, Толстоју – *Грађа и сѣил у Толстѣјевом роману „Рат и мир“* (1928) у којој је применио, сумирао, али делом и ревидирао своје дотадашње појмовне и теоријске претпоставке о проучавању прозе. Поред анализе самих књижевних поступака, односно примене „унутрашњег“ приступа, Шкловски ће у своја разматрања укључити културни и историјски контекст Толстојевог романа, доказујући де је ефекат очућавања код Толстоја заправо „поступак онеобичавања културних конвенција“.⁴⁴ Годину дана касније појављује се и студија Михаила Бахтина о Достојевском која ће постати темељ модерног приступа роману, уводећи појмове као што су полифонија, дијалогичност и карневализација. Бахтинова књига била је заправо потврда Лукачевих речи да Достојевски својим стваралачким ставом више не припада деветнаестом веку и реализму, већ једном новом свету. „Само анализа форме његовог дјела може показати да ли је он Хомер или Данте овог свијета, или само шаље пјесме које ће касније писци, заједно са својим претходницима, сплести

⁴³ Viktor B. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, prev., J. Bedenicki, Zagreb, 1969, стр. 103.

⁴⁴ Новица Петковић, „Књижевни поступци и мотивација у теорији Виктора Шкловског“, у: В. Шкловски, *Грађа и сѣил у Толстѣјевом роману „Рат и мир“*, Београд, 1984, стр. 50.

у велико јединство, је ли он само почетак или већ испуњење“.⁴⁵ Бахтинова анализа потврдила је да ни Достојевски, па ни Толстој, ипак нису „збачени са Пароброда Савремености“, како су то у свом манифесту „Шамар јавном мњењу“ (1913) тврдили руски кубофутуристи. И поред своје почетне полемичке заоштрености, авангарда ће, како својим уметничким остварењима, тако и теоријским промишљањем насталим под њеним утицајем и у њеном књижевном контексту, радикално променити однос према књижевној традицији, остављајући као своје трајно наслеђе уверење да ниједан појам нити концепт уметничког стварања, дакле ни реализам као ни саме авангардне програмске поетике, не може бити једном за свагда одређен и безрезервно прихваћен. „Проширити поље стварног и одбацити механичко подражавање, али не и стварање које тумачи и обогаћује стварност: то је оно што препоручују најкарактеристичнији текстови“, сумира Адријан Марино авангардни однос према реализму.⁴⁶

Неке од важних програмских текстова о реализму и роману написаће француски надреалисти. Надреализам је свакако најбољи пример специфичног односа који постоји између програмског и иманентног поетичког оспоравања романа у авангарди. По свом бескомпромисном негирању реализма овај покрет могао би, како то примећује Гиљермо де Торе, „тачније и свеобухватније да се назове антиреализам“.⁴⁷ Осуда реализма има једно од кључних места у Бретоновом првом манифесту из 1924. године и усмерена је првенствено на роман као носећи жанр реалистичке књижевности, али добијајући изразите тенденције начелног оспоравања романа као жанра уопште. У дескрипцији, карактеризацији ликова, психолошкој мотивацији, позитивистичком и рационалистичком ставу и логици заплета у реалистичком роману Бретон види само

⁴⁵ Georg Lukacs, *Teorija romana*, стр. 128–129.

⁴⁶ Adrijan Marino, *Poetika avangarde*, прев. М. Вуковић, Београд, 1998, стр. 122.

⁴⁷ Гиљермо Де Торе, *Историја авангардних књижевности*, прев. Н. Мариновић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 230.

манифестације осредњости, баналности, плитке надувености и непријатеље сваког интелектуалног и моралног полета, наводећи као пример један одломак из *Злочина и казне*.⁴⁸ Четири године потом Бретон ће свој став према роману изразити на нов начин, тако што ће написати свој први роман – *Нађу* (1928). Слично ће поступити и заступник Бретонових идеја у српској књижевности, Марко Ристић, који исте године (1928) објављује своје „безоблично чудовиште“ *Без мере*. Зато је надреализам можда најизразитији пример како се авангарда „обрачунала“ са романом стварајући заправо његове нове облике и тако потврђујући основни принцип развоја овога жанра – стално преиспитивање и оспоравање канонизованих приповедачких конвенција. Зато би се с правом могло рећи да је авангардна поетика оспоравања иманентна роману као жанру и да је у њему добила свој најдалекосежнији и најпотпунији израз.

Однос авангарде према реализму разматра се већ у првом и теоријски најсложенијем и најзначајнијем програму српске авангарде, Винаверовом *Манифесту експресионистичке школе* (1920), који је по неким ставовима у дослуху са убеђењима немачких експресиониста и руских формалиста⁴⁹. Винаверово одређење реализма, и у ширем смислу односа уметности и стварности, изузетно је значајно најпре због тога што превазилази једнострано, а делом и данас присутно, схватање реализма као једноставног репродуковања и подражавања емпиријске стварности. За разлику од Бретонове полемичке једностраности у првом манифесту надреализма, Виневер знатно сложеније сагледава проблем реализма у уметности тумачећи га превентивно као једну од уметничких категорија у чијој основи је снага убедљивости и илузије која се остварује употребом одговарајућих књижевних поступака какви су избор теме и стављање акцента. Реализам не

⁴⁸ Andre Breton, „Prvi manifest nadrealizma“, *Tri manifesta nadrealizma*, стр. 19–22.

⁴⁹ Види о томе: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, стр. 212–218.

почива на објективном и тачном приказивању стварности, већ у дејству уметничке слике могуће стварности на читаоца. „Прави реализам, у највећем броју случајева, јесте покушај не да се ствари представе онакве какве су, већ тако, да се роди убеђење, да су оне збиља такве“.⁵⁰ Велики писци реалистичке књижевности, попут Достојевског и Гогоља, према Винаверу, велики су визионари који су „генијалним и несвесним триковима“ држали своје читаоце у илузији да им говоре о веродостојној стварности. У питању је заправо једна игра које авангардни уметници постају свесни: „Има уметности која нам ствара илузију реалности па ма све било варка – а има уметности која нас држи у атмосфери иреалнога и ако је све што се износи стваран однос између бића“.⁵¹ Може се приметити да је Винаверово одређење реализма блиско модерној формулацији феномена референцијалне илузије у књижевности. Док се у добро познатом феномену интенционалне илузије идентификују и затим замењују текст и његов аутор, референцијална илузија прави грешку тако што замењује „представу о стварности самом ставарношћу, и има погрешну тенденцију да тумачење које се од нас очекује замени представом“.⁵² Постојање вантекстуалне стварности и сам механизам референције усмерен било на материјално или нематеријално, имагинарно или емпиријско, свакако су сложенији феномени од авангардног преиспитивања реализма. Механизам референције има изузетно место у читалачком поимању књижевности, поготово у рецепцији романа од кога се и данас конвенционално очекује да створи један свет који ће читалац моћи да доведе у везу са својим искуством стварности и књижевности. Међутим, сама свест о референцијаној илузији као кључном моменту реалистичког дискурса, а у ширем смислу и саме књижевности, као и свест о уметничким поступцима и наративним конвенцијама

⁵⁰ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, стр. 6.

⁵¹ Исто, стр. 8.

⁵² Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program*, Beograd, proleće 1990, br. 85, стр. 197.

којима се та илузија остварује, омогућила је авангарној прози да демистификује, оспори и пародира такве књижевне поступке, да проблематизује сам однос емпиријске/материјалне и фиктивне/текстуалне стварности књижевног дела, као и саму његову рецепцију. Свест о „лукавству“ реалистичких аутора да своју визију света представе као објективну стварност, донела је, према Винаверу, не само слободу уметничког избора, већ и једну далекосежну сумњу која проистиче из онтолошке осцилације између бића и небића, стварног и нестварног. „Ми наше светове градимо данас са још једним хелијумом, кога није било на досадашњим земљама: *ми уносимо њу у њишину језу стварности и нестварности* (...); за нас је игра око присуства или одсуства егзистенција једна драж више у стварању, једно уживање више у створеном“.⁵³ Оспоравање конвенција реалистичког дискурса резултат је сумње у онтолошку стабилност рационалистичког и позитивистичког поимања стварности, сумње из које проистиче егзистенцијална језа и стваралачко узбуђење пред питањем шта стварност заправо јесте и које су могућности да се она у уметности представи, односно декомпонује и изнова креира. Постојање две слике стварности, једне материјалне, феноменалне и друге суматраистичке, етеричне у *Дневнику о Чарнојевићу*, потпуно разарање каузалног и линеарног поретка ствари, а обнављање митског и мистичног доживљаја света у *Бурлесци* Растка Петровића или *Хроници моје вароши* Момчила Настасијевића, превласт ониричког као јединог аутеничног облика човекове егзистенције у роману *Корен вида* Александра Вуча, могућности су нових и спрам реалистичких конвенција другачијих књижевних поступака, и израз једног радикално другачијег поимања стварности. Било би претерано тврдити да авангарда једноставно негира постојање емпиријске стварности у име неке друге. Она доводи у питање њено појединостављено тумачење, наглашавајући метафизичке, подсвесне или пак морално санкционисане димензије постојања. У књижевним

⁵³ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, стр. 10.

делима, понајпре романима, авангардних аутора дошло је до онтолошке и аксиолошке инверзије у односу на реалистичку прозу – права истина о свету и природи људске егзистенције није у рационалном поимању манифестованог, емпиријског света, већ у откривању метафизичке, утопијске или митске димензије, или као код Растка Петровића у механици еротских и физиолошких односа, који свој аутентични израз могу добити једино у књижевном делу. Казано речима Паула Клеа, авангардна уметност не репродукује видљиво, она чини видљивим.

Винаверов текст значајан је због поменутих теоријских имликација битних за разумевање авангардне прозе, поготову романа, али он не садржи никакве конкретније ставове о дотадашњој српској књижевности (осим са данашњег становишта неприхватљиве оцене да у нашој књижевности није били импресионизма), па ни према српском реализму и његовим представницима. За разлику од манифеста и програмских текстова руског кубофутуризма или француског надреализма у којима се оштро и безрезервно одбацују представници руског, односно француског реализма, у програмским текстовима српске авангарде то није случај. Видели смо, Винавер такође помиње Достојевског али без икакве назнаке оспоравања књижевне вредности његових дела. Ни код Винавера ни код других авангардних аутора нема значајнијег полемичког негирања наслеђа српског реализма, поготову не на онакв начина како се критикује поезија модрне. Очигледно је да се романи Црњанског, Растка Петровића, Бранка Ве Пољанског или Александра Вуча суштински разликују од реалистичких текстова, темељно оспоравајући све познате жанровске конвенције. *Дневник о Чарнојеву* помиње „гробове старих романа“, док се поједини делови *Бурлеске* могу читати и као пародија српске сеоске приповетке. О томе ће, наравно, доцније бити више речи, а овде ћемо се само задржати на неким ставовима из есеја Растка Петровића и Милоша Црњанског у којима се изражава њихов, поетички веома битан, став према српском реализму. Критику, али без оспоравња, двојице најзначајнијих представника српског реализма износи Растко

у есеју *Сйварностй у сйраној и нашој књижевностй* (1931), у седмом поглављу посвећеном Исидори Секулић. Симо Матавуљ, аутор нашег најбољег реалистичког романа, *Бакоња фра Брне* и Лаза Лазаревић, аутор најбољих приповедака тога раздобља нису, према Растку, дошли до „праве интелектуалне замисли живота, нити праве интелектуалне процене његових вредности. То су били изврсни приповедачи; али не и романсијери. Њина је мисао била прозирна као и остале боје у њиховој приповеци“.⁵⁴ Растков суд значајан је како за питање изостанка романа као стабилног и формираног жанар у нашем реализму, тако и за, размишљање зашто је код наших авангардних писаца изостало израженије, експлицитно одређење према нашем реалистичком роману. Изостанак сложене мисаоне промишљања живота и останак на једноставној анегдотској структури код Матавуља, неки су од разлога недовољне развијености српског реалистичког романа, који остаје у сенци приповетке. У исти мах изостанак канонизације овог жанара, као што је то био случај у европским књижевностима друге половине деветнаестог века, учинио је да наш дотадашњи роман не буде предмет авангардних напада, као што ће то бити Дучићева и Ракићева поезија. У том смислу важно је и да авангарду од реализма у српској књижевности одваја проза модерне која је била у знаку дезинтеграције неких реалистичких конвенција, отварајући тако појединим својим поступцима, као што је лиризација прозе, пут радикалнијим авангардним књижевним поступцима, о чему ће у наставку бити више речи.

У осврту на однос авангардних аутора и српске реалистичке традиције изузетно место имало би успостављање поетичких веза између Милоша Црњанског и најзначајнијег романсијера нашег деветнаестог века Јакова Игњатовића. У тексту *Сйојодишњица Јакова Игњатовића* из 1922. године Црњански овом писцу даје изузетно место – Игњатовић је „највећа личност нашег реализма“ чији романи *Вечийи младожења*, *Триен сйасен* и *Пайиница* данас

⁵⁴ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 249.

треба „да су на сваком столу“ јер им у српској прози припада „највише место до времена Боре Станковића“.⁵⁵ Овако високо мишљење о Игњатовићу, које превазилази дотадашње књижевнoисторијске оцене, на пример Вуловићеву или Скерлићеву, чију монографију о Игњатовићу Црњански иронично помиње („Скерлић је у својој студији о Јаши Игњатовићу умео да остане здрав“), аутор оправдава низом ставова који би се могли одредити и као аутопоетички. У тексту објављеном годину дана након *Дневника о Чарнојевићу*, Црњански имлицитно успоставља књижевне и поетичке везе са Игњатовићем, читајући његове романе у духу своје суматраистичке поетике, слично као што је то учинио и са поезијом Бранка Радичевића, који се појављује у драми *Маска* из 1919. као гласноговорник идеја суматраизма. Док је дотадашња критика (Скерлић, Вуловић), па и она доцнија (Живковић, Деретић) у Игњатовићевим романима видела одлике „сировог“ реализма, односно „оријентацију на приказивање ниских, приземних видова живота“⁵⁶, дотле Црњански у томе види трагизам индивидуалне и колективне пролазности – „дубок осећај пролазности меса, глади и блуди“. И један и други романописац деле исти географски простор, али и блиско културноисторијско искуство читавог једног нација, које Црњански у Игњатовићевим делима овако доживљава: „Видели би да имамо читав један крај где смо изумрли. Посматрали би велику лешину наших гладних и ситих, блудних и невиних, богатих и убогих, тамо горе крај Дунава где смо оставили празне цркве и гробља (...). Лешина исељеног Чарнојевића лежи прострта, испред лепих драперија и завеса

⁵⁵ Милош Црњански, *Есеји*, приредили Б. Петровић и С. Трећаков, Нови Сад, 1991, стр. 93.

⁵⁶ Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, стр. 113. Први је такву оцену детаљно изнео Светислав Вуловић који истиче да су Игњатовићеве мане то што „црта друштво какво је на сокаку, у механи, берберници, при постављеној трпези (...). Његове слике нису очишћене од прашине и блата. Његова психологија није дубока, већ лака, емпирична“ (С. Вуловић, „Уметничка приповетка у новијој српској књижевности“, стр. 409–410).

осталог народа“.⁵⁷ Црњански посебно инсистира на гротескним сликама људског тела које постоје у Игњатовићевим романима као испољавање „бестијалног талента нашег реализма“. Нешто од такве бестијалности, као и наглашености баналних и тривијалних појединости из живота које се динамично смењују попут монтираних филмских кадрова, стварајући ефекте гротескног и апсурдног, запажамо у првом циклусу *Прича о мушком* („Иза видовданске завесе“) који се одиграва у игњатовићевском декору. Однос тела и духа о коме Црњански пише у овом есеју, као да је одломак из *Дневника о Чарнојевићу* или бар нека врста поетичког коментара уз тај роман и доцније *Сеобе*: „Како би било дивно осетити да само дух нико и ништа не каља. И болове и очајања и лудило сагледати опет у животу, трбусима и месу. Али и тада би у овим мамурним, од блата створеним, оживелим телесима, што се тетуралају кроз љубавни смех и плачући глад, осећали дубоку дивну даљину и могућност стапања живота са водама што остају воде, небесима која су вечна и ваздухом око свега, јер земља је једна“.⁵⁸ Црњански помиње и толико оспоравани и куђени Игњатовићев језик који тако „искварен“ и „разбарушен“ сасвим одговара ауторовој визији света, дајући осећај „понижености, јер смо свуда били и јер су нас за све употребљавали“, што ће одговарати егзистенцијалној и историјској позицији Вука Исаковича у *Сеобама*, који говори управо једним старим и „исквареним“ језиком⁵⁹. Једним другачијим, али сасвим легитимним, читањем Игњатовићеве прозе, Милош Црњански очигледно и превреднује Игњатовићево место у историји српског романа, већ и тиме што га одређује не као зачетника нашег реализма или представника

⁵⁷ Милош Црњански, *Есеји*, стр. 95.

⁵⁸ Исто, стр. 96.

⁵⁹ Уп. о Игњатовићевом језику и стилу Скерлићеву оцену, која се у ублаженом облику и данас понавља: „И каква невештина и немарност у писању, какве погрешке у стилу овога неписменог писца! Несумљиво је да је он најнеписменији од свију наших познатих писаца!“ (Ј. Скерлић, *Јаков Игњатовић*, Београд, 1964, стр. 156).

такозваног протореализма, него нашег најзначајнијег аутора тога периода.

Дакле, у нашој авангарди нема полемичке заоштрености и програмског негирања уметничке вредности појединих аутора из периода реализма. У самим романима остварује се оспоравање општих конвенција којих се роман као жанр у европској књижевности, а првенствено у реализму, придржавао (разграната фабула, временски и просторни континуитет радње, мотивација, миметичност, стабилна позиција приповедача и слично). У поменутом есеју о Игњатовићу Црњански високо вреднује управо једног аутора који се својим кључним приповедачким поступцима разликује од „високог реализма“ у српској и европској књижевности, користећи се у својим делима стваралачким наслеђем осамнаестог века или још ранијег пикарског романа.⁶⁰

Баз развијене и канонизоване домаће традиције и у активном дослуху са европским авангардним променама, српски роман двадесетих година прошлога века развија, иманентнопоетичко преиспитивање и оспоравање свих постојећих и очекиваних жанровских ограничења.

IV

Док се у нашој књижевности током друге половине деветнаестог века поетичка и културолошка свест о роману тек формира, а приповетка и даље заузима доминатну позицију у жанровском систему, у европском реализму роман је дефинитивно постао повлашћени прозни облик који заузима централно место у хијерархији књижевних врста. Разумљиво је зато што је авангарда у европским књижевностима проблематизовала канонизовани стаус и приповедачке поступке реалистичког романа. Кроз оспо-

⁶⁰ О терминима протореализам и високи реализам види: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад, 1997.

равање реалистичког дискурса роман почетком двадесетог века експериментише са новим изражајним могућностима. После једног стабилног поретка наративних поступака, настале промене делују као криза самог жанра, а појединим ауторима и као апокалиптички наговештај краја романа. У авангарди се заправо отвара једно далекосежно питање, присутно у теоријским и наратолошким разматрањима током читавог протеклог столећа о кризи романа, на пример у познатом Кајзеровом есеју „Настанак и криза модерног романа“ (1957). То што је почетком прошлог века дестабилизован систем фабуле, заплета, времена, простора а понајпре свезнајућег приповедача као сувереног и сигурног господара приче, није била само криза једног жанра, већ онтолошки, аксиолошки и епистемолошки проблем. „Конвенционални роман“, вели Кајзер, „не чини се више правим, а то значи: не више вјерним изразом данашњег односа према битку и постојању“.⁶¹ Оспоравањем значаја или предвиђањем потпуног нестанка, поједини су аутори у судбини романа почели да виде остварење Хегелове идеје о крају уметности.

Размишљања о кризи или крају романа започињу управо у време авангарде, поводом неких авангардних романа. Међутим, пре него што се задржимо на тим ставовима (Мандељштама, Берђајева, Бенјамина и Адорна), који ће нам бити важни и као интерпретативно и теоријско полазиште за разумевање промена у српском роману двадесетих година, морамо да поставимо питање самог постојања књижевноисторијског и жанровског одређења авангардни роман. Питању авангардне прозе и романа није посвећена превелика пажња ни у европској ни у нашој науци о књижевности, изузев монографија о појединим ауторима или авангардним покретима, понајпре о експресионизму. Разлози за то су тешкоће, па и неповерење, да се о авангардној књижевности, а посебно прози, говори као јединственом и кохерентном лите-

⁶¹ Wolfgang Kayzer, „Nastanak i kriza modernog romana“, u: *Moderne teorije romana*, priredio M. Solar, Beograd, 1979, стр. 256.

рарном феномену, што нас опет враћа различитим одређењима самог појма авангарда и термилошким недоумицама у троуглу експресионизам–авангарда–модернизам.

Колико је одређење прозе и романа у време авангарде изузетно сложено питање, потврђује изучавање експресионистичке прозе у њеној матичној, немачкој књижевности. Индикативна су два примера. Иако се о експресионистичкој прози појавило неколико изузетних студија и антологија (Инге Јенс, Карл Отен, Валтер Зокел, Фриц Мартин), тек 1970. године објављена је прва исцрпна књига у целини посвећена овом питању – *Prosa des Expressionismus* Армина Арнолда. Аутор констатује да је управо проза највреднији део овога покрета (нарочиту пажњу посвећује кратким романима Фрица Јунга, Ота Флакеа, Криса Коринта), али је упркос томе још увек запостављена и неистражена. Након ове појавило се још неколико изузетних студија о експресионистичкој прози (Герхарда Кнапа, Берента Шефера, Вилхелма Крула), али књига Августинијуса П. Дирика *German Expressionist Prose* (1987) у којој се не говори роману, јер аутор сумња да експресионистички роман постоји као засебни жанр, потврђује да недоумице и резерве које се тичу експресионистичке прозе, а поготову романа, још нису ни близу разрешења.⁶² Ипак, аутор првог прегледа европске авангардне књижевности (*Literaturas europeas de vanguardia*, 1925) шпански књижевник Гиљермо де Торе у свеобухватној *Историји авангардних књижевности* објављеној пола века доцније, 1974. године, закључиће да су промене настале у авангардној прози и роману трајније и за даљи развој књижевности значајније. Иновације авангардног стила најпре су се указале у манифестима и у поезији, али, истиче Де Торе, „од онога тренутка када је иноваторски занос авангарде ослабио, формалне и тематске иновације постале су видљивије на романи-

⁶² Исцрпан преглед проучавања експресионистичке прозе у немачкој науци о књижевности даје Бојана Стојановић-Пантовић у: *Morfologija ekspresionističke proze*, Novi Sad, 2003, стр. 33–50. Уп. о томе и: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 16–21.

јерском плану, док се поетски израз повлачио у познате пејзаже и традиционалне форме“.⁶³ Као што ћемо у наставку видети, управо српска авангардна књижевност недвосмислено потврђује став о изузетном и далекосежном значају промена насталих током двадесетих година у прози, понајпре у кратком роману.

Најзначајнија романескна остварења друге и треће деценије прошлога века (Пруст, Џојс, Кафка, Ман, Жид или Вирџинија Вулф) обично се не посматрају у директнијој вези са авангардним покретима и критичари их радије тумаче у контексту шире схваћене модернистичке књижевне парадигме, док авангарда тада одређују само као њен радикални и екстремни уметнички израз. Међутим, управо најзначајнији и најутицајнији романескни експерименти двадесетих година прошлога века, *Уликс* Џемса Џојса, потврђује да се корените промене настале не само у приповедачкој техници, већ и у самом схватању смисла и функције уметности, не могу разумети без директнијег повезивања са авангардним покретима. Још половином тридесетих година Херман Брох у есеју „Џемс Џојс и савременост“ (1936) објашњава да је *Уликс* заснован на концепцији „тоталног уметничког дела“ које је објединило најважније експерименталне поступке футуризма, дадаизма и експресионизма, дајући им пуни смисао и вредност. Гледано изоловано, дадизам или футуризам нису у књижевности оставили остварења велике уметничке вредности, али јесу засновали далекосежну и утицајну поетичку концепцију која ће свој врхунски уметнички израз наћи у делима какав је Џојсов *Уликс*. „Нешто је савим друго“, вели Брох, „кад се футуристички или дадаистички елементи примене као творни за једно тотално уметничко дело: тек ту се њима пружа могућност да буду једно лице приказаног света, лице које остаје потпуно незапажено све док се оваква струјања посматрају изоловано или пак док сама претендују на тоталитет“.⁶⁴ Подсећајући на Џојсов боравак у

⁶³ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 14.

⁶⁴ Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. S. Janković, Niš, 1979, стр. 149.

Трсту и Риму у време када италијански футуристи у бројним манифестима програмски објашњавају нове уметничке поступке, Гиљермо де Торе закључује да је „роман *Ulysses*, исто као и *Finnegan's Wake* јединствен у сваком погледу, нарочито на језичком плану, али и препун разних и различитих утицаја. Толико бројних и распрострањених, као што ће бити утицаји које је он извршио на савремени роман“.⁶⁵ Други значајан аутор који ствара у то време и о коме је аргументовано писано као специфичном представнику експресионистичке прозе је Франц Кафка. Тако амерички компаратиста и утицајни проучавалац немачког експресионизма Валтер Зокел у својој монографији о Кафки (1964) истиче да овај приповедач нема специфично експресионистичке стилско-језичке особености, али да се може уочити низ тематско-мотивских и наративних сличности Кафкине прозе са оном коју у исто време пишу Алфред Деблин, Георг Хајм или Готфрид Бен⁶⁶.

Дакле, може се рећи да појам авангардни роман обухвата романе настале у непосредном програмском контексту авангардних покрета као и она дела чије приповедачке стратегије и иманентна поетика произилазе из авангардних поетика или са њима у дослуху. Кључно обележје авангардног романа је радикално напуштање миметичких поступака и превазилажење жанровских ограничења уз заснивање нових, експерименталних наративних техника. Већина проучавалаца почетке авангардног романа види у Рилкеовим *Зайисима Малџеа Лауригса Бриџеа* (1910), Маринетијевом делу *Мафарка – фуџуриџи* (1910) и *Пеџроџраџу* Андреја Белог (прва верзија 1913, а последња 1922). Док германиста Виктор Жмегач у „кругу поетике *изама*“ током двадесетих година понајпре издваја роман *Берлин Александер-џлац* (1929) и програмске текстове Алфреда Деблина, а потом и дела Готфрида Бена и Франца Кафке⁶⁷, слависта Александар

⁶⁵ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 86.

⁶⁶ Уп. о томе: Viktor Žmegač, „Aspekti tumačenja Kafkinih dela“, *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986.

⁶⁷ Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987.

Флакер авангарду одређује анализирајући романе *Гола година* (1922) Бориса Пиљњака, *Ми* (1924) Јевгенија Замјатина и *Зависји* (1927) Јурија Ољеше⁶⁸. Коначно, белгијски аутор Мишел Дипуис говори о авангардном роману имајући у виду првенствено француске ауторе из круга надреализма – Бретона, Арагона, Рејмона Кеноа⁶⁹. У средишту авангардног романеског експеримента, према Радовану Вучковићу, налази се Џојсов *Уликс*. Смелом разградњом реалистичког приповедачког модела и стандардног језичког изражавања, ерудитном слојевитошћу и многозначношћу ово дело је, доказује Вучковић, засновало доминатни, џојсовски модел авангардног романа који следе, али са извесним ублажавањима и сопственим поетичким преосмишљавањима, Вирџинија Вулф, Херман Брох, Вилијем Фокнер, Џон Дос Пасос и Алфред Деблин. Други модел авангардног романа успоставља Кафка, код кога нове могућности приповедачке уметности не проистичу из разградње језичких норми, него из померања у сликама људи и предмета, очућавања атмосфере и описа, као и заснивања параболничног смисла приче. Утицај Кафкиног дела испољиће се на европску прозу тек у другој половини века, у делима Сартра, Камија, Бекета, али и Борхеса.⁷⁰

За детектовање и тумачење новина у српском авангардном роману важно је успоставити одређени поетички контекст сачињен од европских авангардних романа, као својеврсних репера према којима би се посматрале наративне и жанровске промене у нашој књижевности. Таква репрезентативна остварења, настала у дослуху са авангардним поетикама и битна за тумачење неких одлика романа српске авангарде, била би, првенствено, Рилкеови *Зайиси Малијеа Лауригса Бријеа*, Џојсов *Уликс* и Деблинов

⁶⁸ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavnja*, Zagreb, 1984. Исте године појавила се и Флакерова монографија *Ruska avangarda*. Вредна пажње је и студија Миле Стојнић *Руски авангардни роман*, Београд, 1988.

⁶⁹ У: *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, prev. R. Kordić, Beograd, 2001.

⁷⁰ Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Источно Сарајево, 2005.

Берлин Александерџац. У међуратном периоду управо су ти романи били повод за есејистичка и теоријска промишљање неких књижевних и културолошких феномена модерног доба. Једно од кључних питања које се поводом авангардних роман нашло у центру пажње је оно о кризи самог жанра.

Очигледно је да постоји сагласност између размишљања о крају дотадашње европске културе, на пример у Шпенглеровој књизи *Пројаси Зайага* или есеју Николаја Берђајева „Крај Европе“ и оних о крају романа као кључног књижевног репрезента грађанске културе. То је најочигледније у тексту руског књижевника Осипа Мандељштама, објављеном 1928. године, који се управо и зове – „Крај романа“. Одређујући роман као „средишњу насушну потребу и организовану форму европске уметности“, Мандељштам сматра да је будућност те форме доведена у питање зато што је оспорена и дезинтегрисана њена суштинска композициона и наративна основа – биографија. „Мера романа је људска биографија или систем биографија“. ⁷¹ Настао као уметнички израз интересовања за судбину личности, роман је заснован на композиционој техници која биографију претвара у фабулу уз помоћ „уметности психолошке мотивације“. Врхунац такве прозне технике је у деветнаестом веку, када је објављивање романа било догађај не само у књижевном, него и у друштвеном животу. Тадашњи процват овога жанра руски аутор доводи у директну зависност од личности Наполеона који је својим метеорским

⁷¹ Osip Mandeljštam, „Kraj romana“, prev. M. Čolić, u: *Rađanje moderne književnosti. Roman*, priredio A. Petrov, Beograd, 1975, стр. 221. Исте године кад и Мандељштамов есеј, објављен је и Ристићев антироман *Без мере* у коме приповедач осуђује конвенције реалистичког романа и вели: „Чему ти удешени заплети и биографије измишљених личности, сва та прорачунавања која су своје деловање произвољно свела на један ограничени план свакодневних могућности, и не знам зашто тако саката, тако кретенасто веристичка, тако бедно подешена по правилима, беспредметним 'реалностима', подражавајући живот баш у ономе што је у њему најспоредније, распоређујући га по апстрактним захтевима једне већ давно умрле психологије, чему?“ (Марко Ристић, *Без мере*, Београд, 1962, стр. 172).

успехом дао кључну тему европском роману, на пример код Балзака или Стендала. „Типична биографија завојевача и срећника Бонапарте се распарчала у Балзака на десетак такозваних ‘романа среће’ (roman de réussite), где основна покретачка снага није љубав, већ каријера, то јест тежња да се човек пробије из нижих и средњих социјалних слојева у више“. Пошто акције изузетних личности у историјском току опадају, што потврђује хаос и насиље светског рата који је појединца учинио беспомоћним, роман уместо континуиране и линеарне биографске приче (фабуле) постаје разбијено и фрагментарно приповедање о растрзаном животу појединца где старе законитости психолошке мотивације више не играју никакву улогу. „Даља судбина романа неће бити ништа друго до историја распарчавања биографије, као форме, облика личног постојања, чак и више од распадања – катастрофалне погибије биографије,“ закључује Мандељштам.⁷² Распад биографије, односно фабуле као њеног наративног уобличења, свакако није довео до краја самог романа, већ једног његовог облика какав је постојао у реализму. Зато је Мандељштамов текст изузетно значајан, свакако не због предвиђања о сумраку овога жанра, него због уочавања једног процеса који траје у прози од почетка двадесетог века, а своди се на дезинтеграцију реализма, и кулминира у авангарди двадесетих година као наглашено преиспитивање и оспоравање свих признатих наративних конвенција. Напуштање фабуле и система мотивације књижевног лика израз су управо онога што Мандељштам назива нестанком интереса за биографију лика. Питање индивидуалног идентитета и његовог језичког израза, децентрираног субјекта који више нема потребу да се интегрише или пак сукоби са друштвом како то чини јунак реалистичког романа, него се од друштва отуђује преиспитујући своју егзистенцијалну позицију у свету, али и наративну позицију у тексту, опсесивно је питање прозе у првим деценијама прошлога века. Од Гавре Ђаковића, јунака, односно боље речено антијуна-

⁷² Isto, стр. 222.

ка романа *Бесџуће* Вељка Милићевића, кога Скерлић иронично пореди са индијским факиром „који век проведе гледајући у свој пупак“⁷³ и који се одриче своје биографије одлазећи преко мора у нови свет, пут је водио до Петра Рајића чији забележени живот је у правом смислу речи разбијена, фрагментарна аутобиографија у којој је једино вредно не оно што припада баналном и рационалном животу, дакле не фабула, већ оно што је део сна, утопијско и суматраистичко, односно оно што је у самој књижевној структури лирско и песничко. Од фрагмената животних прича сачињен је кратки роман *Људи јоворе*, док је *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома* у знаку гротескно хиперболисане приче о Набору Деволцу који живи неколико векова. Самосвесна потреба за де-струкцијом света, субјекта и саме приче доминира у роману *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског, док је у *Крилима* Станислава Кракова рат, а не човек једини прави протагониста.

Исте године када пише о крају старе европске, односно евроцентричне културе, Берђајев објављује и есеј „Астрални роман“ о првом руском авангардном роману, *Пејтроіраду* Александра Белог из 1910. Богата стилска, језичка и цитатна слојевитост, поступци пародирања и приповедни интерес за хаотичну свест јунака који се креће у абијенту космополитског гарада, чини *Пејтроіард* претходником Џојсовог *Уликса*. Није зато изненађујуће што ће се нека размишљања Николаја Берђајева о роману Андреја Белог подударити са Блоховим читањем *Уликса*. Док ће Мандельштам констатовати распад биографије као кичме романескног приповедања, Берђајев у роману Белог запажа разграђивање читавог поретка материјалне стварности и нестајање свих чврсто успостављених граница између предмета и људи. „Сами ликови људи се код њега декристализују и распрскавају, губе оне чврсте обресе који једног човека одвајају од другог, а такође и од предмета света којим је човек окружен.

⁷³ Јован Скерлић, „Вељко Милећевић: *Бесџуће*“, *Писци и књије*, књ. 5, стр. 297.

Чврстина, ограниченост, кристализованост нашег плотског света се руши“.⁷⁴ У старом, деветнаестовековном роману доминирао је физички, материјални свет, а *Пейроіраг* је први роман који нас уводи у димензију астралног где се све меша, разлива, „све прелази у све“. Процесе дестабилизације слике света као објективне датости и позитивистичког предмета сазнања Берђајев доводи у везу са разградњом логичког устројства језика. „Космички вихор који дува у речима“ усмерава језик и композицију романа ка лирским и музичким начелима, ка стварању особеног романа – симфоније какав је *Пейроіраг*. Одредница астрално којом Берђајев именује промене настале у роману почетком прошлога века блиска је заправо појму лирског романа и лиризације прозе у авангарди. Берђајев уочава још један важан моменат авангардне прозе – њену мултимедијалност, односно наглашену везу са другим уметностима, понајпре музиком и сликарством. Разлагање и раслојавање језика и света који постоје у *Пейроірагу* одговара поступцима кубистичког сликарства на Пикасовим сликама – „Кубизам у сликарству трага за геометријским костуром предмета, он скида обмашиву маску плоти и тежи да продре до унутрашњег устројства космоса“.⁷⁵

Очигледно да је декристализација стабилног поретка стварности и језика, о чему говори Берђајев, и размишљања о распаду биографског модела, односно континуиране и линеарне приче о јунаковом животу и његовој интеграцији или пак сукобу са друштвом, на чему је био заснован реалистички роман, што примећује Манделштам, доводи не до нестанка самог жанра, него до развијања и преиспитивања нових приповедачких могућности. О кризи приповедања, али и новим прозним поступцима који из те кризе проистичу, писаће Валтер Бенјамин у својим огледима „Криза романа“ (1930), поводом Деблиновог романа *Берлин Александерјлац*, и „Приповедач“ (1936), у коме анализира прозу

⁷⁴ Николај Берђајев, *Траједија и свакодневица*, прев. В. Меденица, Београд, 1997, стр. 89.

⁷⁵ Исто, стр. 91.

Николаја Љескова. У оба текста Бенјамин истиче да је роман у кризи зато што се сама уметност приповедања ближи своме крају. „Све је ређи сусрет с људима који знају нешто право исприповједати. (...) као да нам је одузета способност која нам се чинила неутуђивом, најсигурнија међу сигурнима. Наиме, способност размјене искустава“.⁷⁶ За разлику од епике која извире из усмене традиције, роман је плод издвојености, усамљености свога творца и с друге стране упућености не на усмено причање, него писану, односно штампану књигу. Уметност приповедања зато је одавно на издисају, сматра Бенјамин, зато што изумире епска страна истине и мудрости коју роман не може да пренесе. Збуњен пред многостукошћу света роман не зна да дели савете о животу. „Писати роман значи у приказивању људског живота тјерати оно неизмерљиво до крајности. Усред обиља живота и приказујући то обиље, роман показује дубоку збуњеност свега живог“. Рат је учинио још наглашенијом романескну немоћ да пренесе „смисао живота“, а нови облици комуникације, односно доминација кратке и сажете информације допринели су да роман доспе у кризу. Међутим, Бенјамин уочава и могућности да роман обнови нешто од епског ауторитета и свеобухватности истине. У Деблиновом роману *Берлин Александерџилац* уочава једно ново стилско и композиционо начело које на модеран начин приближава роман епској монументалности. У питању је монтажа, поступак заснован на састављању текста од елемената документарне грађе који су у уметности засновали дадаисти настојећи да свакодневни живот учине савезником у борби против академских конвенција. „Помоћу стихова из Библије, статистике, текстова шлагера, Деблин епском збивању прибавља ауторитет. Они одговарају стереотипним стиховима из старе епике“.⁷⁷

Криза романа, заправо у ширем смислу речи криза хуманитета, о којој говори Бенјамин, превазилази питање истроше-

⁷⁶ Walter Benjamin, „Pripovjedač“, *Estetički ogledi*, стр. 166.

⁷⁷ Isti, „Križa romana“, *Estetički ogledi*, стр. 190.

ности реалистичких наративних поступака и задира у саму бит романа као књижевне и културне форме. Авангарда је ту кризу учинила очигледном, али њене нове уметничке технике свакако је нису могле сасвим превазићи. Доба сумње, како је средином прошлога века француска списатељица Натали Сарот назвала стање у коме се налази модерни роман, отворено у време авангарде, делом се могло разрешити коначним прихватањем романа, на Бахтиновом трагу, као форме којој је иманентна стална сумња и преиспитивање сваког књижевног и друштвеног поретка. Али и тада остаје отворен парадокс који прати и роман и уметност у двадесетом веку, који ће Теодор Адорно педесетих година, настављајући Бенјаминаова размишљања, изразити на следећи начин: „приповедати данас није могуће, а форма романа захтјева приповијест“.⁷⁸ У овој констатацији може се препознати исказ из Рилкеових *Зайиса Малџеа Лауригса Бриџеа*, првог немачког модерног/авангардног романа објављеног 1910. године, који Адорно и помиње у своме тексту. „Да се причало, заиста се причало, то мора да је било пре мог времена“, каже приповедач, „Ја никад нисам чуо некога да прича“.⁷⁹ Способност да се кохерентним и сврховитим приповедањем, односно фабулирањем, представи објективна стварност чини се немогућом, па се и сам Малте одлучује за оно што Адорно означава „субјективистичко екстремно решење“. Реч је о субјективизму који у процесу приповедања „не трпи више никакву непреображену материјалност и управо тиме поткопава епски налог предметности“.⁸⁰ Криза традиционалног приповедања о посебним догађајима и ликовима резултат је кризе егзистенције и распада идентитета искуства, континуираног и разумљивог живота који једини допушта објективног, ауторитарног приповедача. Разрешење парадокса о потреби за приповедањем,

⁷⁸ Teodor Adorno, „Mjesto pripovijedača u suvremenom romanu“, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, prev. B. Mikulić, Zagreb, 1985, стр. 151.

⁷⁹ Р. М. Рилке, *Зайиса Малџеа Лауригса Бриџеа*, прев. Б. Живојиновић, Београд, 1996, стр. 149.

⁸⁰ Teodor Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, стр. 151.

али и одсуства тога да се нешто посебно и значајно исприча, како је то чинио еп (зато овај аутор роман и одређује као негативну епопеју), Адорно даје кроз оцену да „нема модерног уметничког дјела које би нешто вриједело, а да не налази ужитак у дисонанци и пропуштеноме“.⁸¹ Између субјекта и света постоји јаз који се не може премостити. Из тог јаза, те дисонанце између приповедача и стварности, а не покушаја да се она техником илузије прикрије и преобрази у хармонију, настаје модерни роман који је свестан својих ограничења у приказивању стварности. Адорно та ограничења одређује као свест о капитулацији пред надмоћном збиљом која се не може књижевношћу променити. Али романескна форма постаје свесна далекосежних могућности да управо ту немоћ учини својим савезником, односно прогласи је предметом приповедања и поетичке саморефлексије.

Позицију романа у савременом свету обележеном кризом хуманитета, нешто другачије ће одредити Херман Брох у поменутом есеју „Џејмс Џојс и савременост“, сматрајући да управо модерни роман има могућности да ту кризу превлада. Заснован на стилској агломерацији (присуство свих стилских могућности, од хомерског певања до научног мишљења) и преминацији језичког као чисте звучности пуне мистичног значења, *Уликс* обједињава доминантне уметничке тенденције модерног сликарства (кубизам, Пикасо), музике (атонални ситем) као и науке (теорија релативитета). Џојсов роман, објашњава Брох, развија концепцију тоталног уметничког дела које многострукошћу својих симбола и асоцијација настоји да обухвати постојећи свет. Роман који се прихватио тако радикалног подухвата да својим језиком и стилем обухвати тоталитет постојећег света, не остаје, међутим, само у границама превредновања естетичких категорија, већ испољава и самосвесну етичку вољу у виду сатире и комике усмерене према постојећем свету. Традиционална уметност доживљава своју врхунску кризу у естетицизму који на уметничко дело гледа само

⁸¹ Isto, стр. 156.

као на естетску творевину и предмет уживања, што као крајњи идеал, закључује Брох, заправо има претварање уметности у творевину кича. „Можда једно овакво изопачење уметности већ и само собом представља симптом распадања културе, можда је с повратком етичке строгости дат знак за један нови облик културе“.⁸² Романескни жанр, као репрезентивно уметничко сведочанство историјског тренутка, има могућност да превлада кризу у којој се нашла уметност и култура почетком двадесетог века, ако постане израз етичке воље за сазнањем која је захтев проницљивог и самосвесног духа. Преиспитивање приповедачког поступка и затечене књижевне традиције у авангардном роману повезано је са етичком и сазнајном запитаношћу приповедача над судбином модерног човека. У свету у коме се распадају старе вредности, судбина јунака авангардног романа обележена је трагиком која није узвишена него овоземаљска и не може се једноставно одредити као песимистичка или као оптимистичка јер, вели Брох, „песништво је с ону страну тих категорија, сама чињеница да оно постоји већ јесте извесни етички оптимизам, а присуство једног дела такве уметничке и етичке снаге као што је *Улис* представља – све и да је против воље његовог творца – крупан допринос томе оптимизму“.⁸³ Управо из потребе за уметничким и етичким превредновањем настају нови, експериментални приповедачки постуци као израз самосвести о узнемиравајућој позицији савременог човека. Иако модерни роман, као је то приметио Адорно, носи свест о капитулацији пред надмоћном збиљом која се књижевношћу не може променити, ипак само писање постаје егзистенцијални чин Броховог етичког оптимизма, који у „животу без смисла“ неминовно мора покушати да одговорити на питање које себи упорно поставља и на њега тражи одговор Петар Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу* : „Где је живот?“

⁸² Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, стр. 165

⁸³ Isto, стр. 167.

V

Било је речи о авангардном роману у европским књижевно-стима, а сад ћемо покушати да тај појам још подробније објаснимо у српској књижевности двадесетих година прошлог века тако што ћемо га прецизније одредити као кратки авангардни роман. Наиме, готово сви романи српске авангарде су по свом обиму, али и структурним одликама, заправо кратки романи. Једина три дужа романескна остварења овога периода су *Сеобе* Милоша Црњанског (1929), *Без мере* Марка Ристића (1928) и касније објављени *Дан шестии* Растка Петровића. Ако погледамо једини исцрпнији преглед скоро целокупне романескне продукције између два рата у књизи Станка Кораћа *Српски роман између два рата 1919–1941*, приметићемо да од око 130 наслова колико бележи овај аутор, не рачунајући одломке који су остали по часописима или нека дела која Кораћ изоставља, јер их не сматра романима, на пример *Људи њоворе* Растака Петровића, највећи део свакако нема знатнију књижевну вредност, нити, наравно, има били какве везе са авангарним поетикама⁸⁴. Према традиционалној тематској класификацији већина ових остварења спада претежно у историјске, на пример, сасвим анахрон роман на више од хиљаду страница Владана Ђорђевића *Цар Душан* (1919/1920), трилогија Стојана В. Живадиновића о Карађорђу (1930), циклус романа *Кроз вайру и лешеве* (1932–1936) Антонија Мусића, те свакако најпознатији историјски роман тог времена *Српска шрило-ија* (1934/35/36) Стевана Јаковљевића, затим криминалистичке, љубавне (најпознатији су романи Милице Јанковић – Мир Јам), друштвене, психолошке и романе за децу и омладину чије ауторе и наслове овде и нема потребе помињати. Уосталом, сличне резултате би показао и преглед актуелне романескне продукције која је свакако неупоредиво већа, па у току само једне године изађе више романа него у целом међуратном периоду, и сачињена

⁸⁴ Станко Кораћ, „Српски роман између два рата 1919 – 1941“, Београд, 1982.

претежно од дела која су мање књижевни, а више културолошки и социолошки феномени. Дистанцирамо ли се од појединих Кораћевих књижевних процена, на пример, оне о *Крилица* Станислава Кракова као површном, „танком“ и у крајањем исходу лошем роману, недвосмислено ћемо приметити да су најбоља остварења тога времена, уз поменуте романе *Сеобе*, *Без мере* и *Дан шестии*, заправо кратки авангардни романи Милоша Црњанског, Растка Петовића, Станислава Кракова, Драгише Васића, Бранка Ве Пољанског, Александра Вуча, Хамзе Хума, Рада Драинца, Александра Илића и Сиба Миличића. До сличног закључка можемо доћи погледамо ли преглед романа из међуратног периода који даје Јован Деретић у књизи *Српски роман 1800–1950*. У поглављу „Међуратни поетски роман“ Деретић издваја само романе Милоша Црњанског и Растка Петровића и сасвим узгредно спомиње Драгишу Васића, Сибу Миличића и Александра Вуча.

Тенденција ка кратким романескним формама није присутна само у српској, него и у европским авангардним књижевностима. Најизразитији су примери из немачке експресионистичке прозе – кратки романи Карла Ајнштајна *Бебикен или Дилеџансии чуда* објављен 1912. године, романи Ота Флакеа *Град моза* и *Не и да* објављени 1919, односно 1920. године, Франца Верфела *Убијени је крив а не убица* из 1920, који за тему има један од кључних авангардних топоса, сукоб очева и синова, потом роман *Банде разбојника* Леонарда Франка из 1914. године, *Најон и Бордел* Курта Корината из 1919⁸⁵, затим из руске авангарде – романи Бориса Пилњака *Гола година* из 1921, Јевгенија Замјатина *Ми* објављен 1924, Јурија Олеше *Зависии* из 1927. године⁸⁶ или најпознатији роман француског надреализма Бретонова *Нађа* из 1928. године. Један од кључних аутора португалске авангардне књижевности,

⁸⁵ Види о томе: Гиљермо Де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 121–123. и Fric Martin, *Istorija nemačke književnosti*, prev. V. Stojić, B. Živojinović, Beograd, 1971, стр. 548–634.

⁸⁶ Уп. о томе: Мила Стојнић, *Руски авангардни роман*, Београд, 1988.

Антонио Феро, не само да је написао неколико кратких романа већ је и поговор једног од њих (*Левиана* из 1927. године) посветио јединственом програмском образложењу поетике кратког романа. То је и својеврсни манифест кратког романа у коме се Феро полемички оштро обрушава на реалистичке ауторе, попут Балзака, чији „тешки, дебели, гломазни, гњаваторски романи дремају на полицама за књиге као претовљене свиње“.⁸⁷ Кратки роман је образац књиге модерног времена који одговара динамичном ритму савременог урбаног живота („кратки роман је брзо превозно средство осећања“). Роману више нису потребна „тешка сплеткарења са заплетом“, безброј ликова и обиље непотребних речи већ сажетост („глад за сажетошћу“) и динамизам. Аутор образлаже, за авангарду карактеристични, топос пута, заснивајући своје виђење књижевности и романа као приче о путовању. Тако оправдава и дуге романе Пруста и Џојса – „реч је само о дугим путовањима на која су морали да понесу више пртљага“. Посебно су занимљива његова размишљања о вези кратког авангардног романа и документарних жанрова, на пример, новинског извештаја и уопште концепције уређивања дневне штампе, о чему ћемо доцније говорити. Коначно, Феро афористички закључује: „Лако је писати много. Писати мало често је прави подвиг“.⁸⁸

Дакле, с правом се може тврдити да је кратки роман један од важних авангардних жанрова, односно када је реч о српској авангарди, кратки романи је њен несумљиво водећи прозни жанр. Ако поједини аутори тврде да се у европским књижевностима може говорити о доминацији авангарде претежно у поезији, драми и програмским текстовима, у српској књижевности то свакако не бисмо могли категорички да тврдимо. Међутим, и у нашој науци о књижевности ретке су књиге које се баве само авангардном прозом, а сасвим су усамљена мишљења да су се значајније и далекосежније промене у српској авангарди одиграле

⁸⁷ Антонио Феро, „О кратком роману“, прев. Ј. Нешковић, *Књижевна реч*, бр. 318, Београд, 1988, стр. 7.

⁸⁸ Исто.

не у поезији него у прози, односно како ми тврдимо у кратком роману који тада почиње да се конституише као важан жанр српске књижевности у протекломе столећу. Поменимо најпре књигу Радована Вучковића *Српска авангардна проза* (2000) која је једина целовита студија те врсте у нашој књижевности. У поглављу посвећеном експресионизму аутор констатује да је овај авангардни покрет у нашој, али и у европским књижевностима, „најдуже трајао и најплодније резултате дао у прози, тј, новели и у роману, из чије су почетне краће лирске структуре доцније израсле велике романијерске замисли“.⁸⁹ У том смислу чини нам се важан став и Марије Добровске-Партике која истиче да је „сав терет промена које су се догодиле у књижевности крајем XIX века и почетком XX века преузела поезија. Међутим, после Првог светског рата настала је понешто парадоксална ситуација: авангарда која се у другим европским књижевностима најрадије и најизразитије исказује у поезији, на српском терену своје присуство манифестује посредством прозе“.⁹⁰ Као аргуменат за такву тврдњу наводи управо библиотеку Албатрос која је 1921. година објавила три кључне књиге српске авангарде – два кратка романа, *Дневник о Чарнојевићу* и *Бурлеску Госјодина Перуна Боја Грома*, и једну књигу – манифест, Винаверов *Громобран свемира*. Наравно ауторка је свесна да ову тврдњу не треба апсолутизовати у смислу негирања значаја и удела авангарде у поезији, већ да треба нагласити да су први, под окриљем Албатроса, организовани наступи српских авангардних књижевника у знаку прозе.

Могли бисмо зато с правом да устврдимо да су промене у српској авангардној прози и понајпре у кратком роману биле свакако далекосежније и значајније за даљи развој српске књижевности у прошлом веку. Промене настале у поезији, првенствено разградња везаног и различити облици слободног стиха авангардних

⁸⁹ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 16.

⁹⁰ Марија Домбровска-Партика, „Библиотека Албатрос и Београдска књижевна заједница ALPHA – реч је о јединству супротности“, *Књижевна кришика*, Београд, зима/пролеће 1997, стр. 115.

песника, несумљуво су значајни, али из данашње перспективе показује се да је српска лирика друге половине прошлога столећа остала верна везаном стиху, као и неким сталним песничким облицима који су афирмисани у време модерне (сонет и терцина), а које је авангарда оспорила. О томе најизразитије свеодоче представници неосимболизма у српској поезији, поготову опус Ивана В. Лалића који успоставља везе управо са песницима које је наша авангарда здушно одбацила, на пример Војиславом Илићем или Милутином Бојићем. Авангарна искључивост и полемичка заостреност у односу на канонизовану поезију модерне, првенствено Дучића и Ракића, свакако ће касније бити превладана. Промене у приповеци и роману, првенствено оне које су извршили Милош Црњански и Растко Петровић, засноване на усложњавању жанровских, композиционих и наративних поступака и превасилажењу до тада у српској прози доминантног миметичког модела, постаће основе српске прозе у другој половини прошлога века, што се за њихову, у књижевном смислу свакако изузетну поезију, не може у истој мери рећи. Као нека врста контрааргумента ставу да су промене у авангардној прози далекосежније и значајније за српску књижевност, може се подсетити на важан моменат лиризације/поетизације авангардне прозе, дакле на једну од њених најбитнијих обележја, чији импулс долази из поезије. То, међутим, не оспорава наш став, него на извешан начин и оснажује – роман магнетски привлачи и обједињује авангардна достигнућа и на плану поезије, као и на плану програмских, односно есејистичких текстова. Коначно, једно од најзначајнијих достигнућа српске авангардне прозе јесте конституисање специфичног романескног жанра – кратког романа, који ће од тада добити изузетно место у нашој књижевности, у остварењима Владана Деснице (*Зимско љејовање*), Иве Андрића (*Проклећа авлија*), затим Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, Давида Албахарија или Владимира Тасића. Поменимо у контексту тезе о интензивнијим и далекосежнијим променама у авангардној прози, односно приповеци и понајпре

у кратком роману, него у поезији, ставове Гојка Тешића и Јована Делића. У предговору *Анџолоије српске авангардне њриповејке* (1989) Тешић назива овај период златним добом српске приповетке⁹¹. Ако је модерна, како је то истакао Миодраг Павловић, била златни век српске поезије, сада примат добија приповетка. Међутим, с обзиром на повлашћени положај приповетке у дотадашњој српској прози исто одређење, златно доба приповетке, могло би да се да и српском реализму. Тешићеву крилатицу зато бисмо могли да преформулишемо у: авангарда – златно доба српског кратког романа, тим пре што Тешић у своју антологију приповедака укључује и два кратка романа, *Људи јоворе* и *77 самоубица*. У студији *Српски надреализам и роман* (1980) Јован Делић показује да су утицаји надреализма на српски роман након Другог светског рата можда и очигледнији и сложенији него што су утицаји овог авангардног покрета на послератну поезију. У сваком случају, авангардни романописци одиграли су иницијалну улогу како у процесу преображаја српског романа у двадесетом веку и његовом интензивнијем прожимању са европским књижевним токовима, тако и у конституисању облика кратког романа, као једног од доминатих прозних форми новог доба.

Покушаји да се кратки роман, по свом обиму, али и композиционим, наративним и поетичким одликама, издвоји као специфична романескна творевина новијег су датума. У време авангарде, која је сва у знаку жанровских мешања и превирања, овај термин не срећемо. Занимљиво је укратко се осврнути на то како су ондашњи критичари, али и сами аутори, именовали ова остварења. О *Дневнику о Чарнојевићу*, који је у поднаслову одређен као роман, већина првих критичара говори као лирском роману (Винавер, Дединац), или пак доводи у питање његову жанровску природу – иронично, попут Љубомира Мицића („приповетке за децу са сликама“), затим оценом да та књига можда

⁹¹ Гојко Тешић, *Анџолоија српске авангардне њриповејке (1920–1930)*, Нови Сад, 1989, стр. XI.

уопште и није роман (Рудолф Ивановић), односно да није „роман старинског типа“ или „као остали добри романи“ (М. М. Световски), те коначно да онај „ко тражи мирно и прегледно причање, добро компонован догађај, почетак и крај тај се овде неће наћи“ (пише извесни Х. З.).⁹² Сличне оцене изречене су и у првим критикама романа *Крила* (1922) Станислава Кракова, па тако Тодор Манојловић пише: „Роман? – Никако, ако под тим називом замишљамо једну према извесним формалним правилима развијену, испричану повест или авантуру неке централне личности, неког јунака; али роман зацело, ако под овим разумемо сликовиту евокацију или песничку, визионарску реконструкцију једног доживљаја“.⁹³ Манојловићева оцена могла би се односити на сваки од авангардних кратких романа. Она најбоље сажима књижевну свест о коренитој жанровској метаморфози која се десила почетком двадесетих година. Сличан став изречен је исте 1922. године, на другом крају Европе поводом Пиљњаковог романа *Гола јодина* – „У бити то није роман,“ пише критичар Воронскиј, „У њему нема ни спомена о јединству израдње, фабуле и осталог што обично тражи читалац када узима у руке роман“.⁹⁴ Како, међутим, назвати тај нови, авангардни роман без романа? Бранко Ве Пољански своју књигу *77 самоубица* у поднаслову одређује као „надфантастичан веома брз љубавни роман“, што се свакако може схватити као наглашавање специфичне кратке форме овога дела. Око књига *Људи џоворе* и *Корен вида* и данас има неслагања око тога да ли су уопште у питању романи. Занимљиво је да Растко Петровић у свом програмском есеју „Хелиотерапија афазиије“ (1924) развија концепт једног „малог романа“ у коме би се испитале разнолике могућности језика, односно говора, и

⁹² Сви наводи дати су према: „Критички текстови уз *Дневник о Чарнојевићу*“, у књизи: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Г. Тешић, Београд, 1993, стр. 133–181.

⁹³ Тодор Манојловић, „Станислав Краков: *Крила*“, *Мисао*, књ. Х, св. 8, Београд, 1922, стр. 1860.

⁹⁴ Нав. према: Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, стр. 49.

тако изразила „једна механика одношаја између људи“.⁹⁵ У тим идејама није тешко препознати скицу будућег кратког романа *Људи ѿворе*.

Тек почетком осамдесетих година Ђорђије Вуковић у поговору романа Александра Илића *Глувне чини*, објављеном у престижној Нолитовој едицији „Српски роман“ 1982. године, истиче да би називом кратки роман (short novel) могла да се обухвати једна група дела која је означила смену у српској књижевности двадесетих година. „То су махом сасвим кратки романи, од сто до сто педесет страница цепног формата, који се често не разликују од дуге приповетке или новеле“.⁹⁶ На почетку те смене стоје *Дневник о Чарнојевићу* и *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома* и од њих треба поћи када се испитују промене настале у целокупној српској прози тих година. Вуковић помиње и кратке романе *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског, *Црвене мајле* Драгише Васића, али и неке мање познате и мање успелије, попут *Страси* Давида С. Пијадеа, *Сјо једна сѣрана* Светислава Шумаревића и *Соња* Марка М. Николића. Повезују их тенденције приближавања романа поезији, односно поетској прози на плану синтаксе, ритма, метафоризације описа природе, као и напуштање постојећих како реалистичких тако и самих жанровских конвенција у поступку приповедања, понајпре употреба различитих облика говора у првом лицу што се манифестује и кроз специфичне форме аутобиографије, преписке или „рукописа“. Такви облици приповедања у вези су са кључном позицијом субјекта: „Стално се појављују лица која се опсесивно баве собом, својим неурозама, nelaгодностима, разголићују се, самоиспитују, потпуно обузети тешкоћама које не могу да савладају или страхотама које су преживели у рату и другде“.⁹⁷ Почетком

⁹⁵ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 411–414.

⁹⁶ Ђорђије Вуковић, „Поговор“ у: А. Илић, *Глувне чини*, Београд, 1982, стр. 214. Исти текст Вуковић ће под називом „Изгубљени писац“ објавити у књизи *Опједи о српској књижевности*, Београд, 1985.

⁹⁷ Исто, стр. 217.

тридесетих година овај талас кратких романа већ је на измаку, а уместо интересовања за проблеме индивидуе, исповести, нове композиционе и жанровске могућности, преовладава интерес за социјалне и националне теме што доводи до превласти епских начела обликовања романа као „великог жанра“. Међутим, то свакако није значило да су промене настале у српској прози и роману током двадесетих година биле само једна успутна и мање важна епизода у развоју романа у двадесетом веку. Вуковићеве тврдње су изузетно значајне, најпре због могућности да се читав низ специфичних, кратких романескних остварења тих година посматра заједно и обједини једним називом – кратки роман, али и због ауторовог наглашавања значаја тада насталих промена које тек у светлу каснијих књижевних збивања добијају свој пуни смисао. Послератни модернизам и постмодерна проза од краја шездесетих и почетка седамдесетих година, показале, између осталог и кроз интерес за форму кратког романа, да су током авангарде извршене далекосежне промене у роману.

Пре него што се детаљније задржимо на неким до сада поменутих питањима о форми кратког романа, поменућемо још неколико, за нашу тему, изузетно битних студија и текстова. Један од аутора који је највише допринео обнови књижевног интересовања за „утуљену баштину“ српске авангарде несумњиво је Гојко Тешић. У предговору *Антилопији српске авангардне приповећке* (1989) Тешић сумира одлике „поетичког радикализма“ наше прозе двадесетих година. У том контексту посебно издваја *Дневник о Чарнојевићу* као „најзначајнији лирски роман српске књижевности уопште“, затим *Бурлеску Господина Перуна Боја Грома* у којој је „разорена класична структура романа“ и *Корен вида* као „кратки роман“ који је уз Ристићев роман *Без мере* најзначајније остварење српске надреалистичке прозе.⁹⁸ Међутим, као што смо поменули, Тешић је у своју антологију укључио и два текста

⁹⁸ Гојко Тешић, „Контекст за читање приповетке српског модернизма и авангарде“, предговор *Антилопији српске авангардне приповећке*, стр. IX – XXI.

који су, не само према нашем мишљењу, ипак кратки романи, а не приповетке. Реч је о 77 *самоубица* Бранка Ве Пољанског, које Тешић одређује као жанровски неухватљиву мешавину поезије и прозе, али која ипак има новелистичку композицију, и Растковом остварењу *Људи њоворе* као жанровски тешко одредљивом делу које „затвара чаробни круг српске авангарде“, својеврсној синтези свега модерног у књижевности двадесетих година и зато потребном тексту којим би Тешић композиционо затворио своју антологију. Ми ћемо се ипак определити да и један и други текст недвосмислено одредимо као кратки роман, који управо и настаје као нека врста жанровског и родовског мешања, дајући особену форму која се никако не може свести на приповетку, али ни на облике романа који су у српској књижевности до тада постојали. Овде ћемо истаћи још два важна момента које Тешић помиње о авангардној прози. Поред фрагментарности, колажирања, дефабуларизације и поништавања традиционалног сижера, жанровских преплитања и поетизације прозе, битни су и посве нови наративни поступци који се јављају у авангардној прози – интретекстуалност/интермедијалност и филмска техника приповедања (секвенционирање приче), што ће се уметнички најуспелије испољити управо у кратком роману, који се, како ћемо у наставку видети, неким својим особеностима близак једном важном жанру авангардне уметности, кратком филму.

Већина критичара, од Милана Дединца и Марка Ристића до Марка Недића, Станка Кораћа, Јована Деретића и доцнијих, одредила је романе из треће деценије прошлог века као лирске, односно поетске. Зато је за наше истраживање битна и студија у целини посвећена овом проблему, *Лирски роман српској експресионизма* Бојана Јовића из 1994. године. Ослањајући се на нека теоријска одређења лирског романа која нуди студија Ралфа Фридмана *Лирски роман* (1966), Јовић констатује да је реч о специфичној врсти романа која скреће пажњу читаоца не на људе и догађаје, наго на саму форму, тиме што „на рачун каузалног и темпоралног тока казивања, наглашава сликовитост, језичке

компоненте, субјективност личности“. Многоликост лирског романа, понекад и противуречност техника којима се служи, не дозвољава његово круто дефинисање, али у основи ове форме јесте покушај да се роман приближи структури и функцији песме.⁹⁹ Посматрајући првенствено романе *Дневник о Чарнојевићу*, *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома*, *Крила*, *Црвене мајле*, *Сеобе*, *Грозданин кикош*, *Људи џоворе*, *Глувне чини* и *Дан шессти* у контексту наше приповедачке традиције и европског експресионизма, Јовић у њима уочава паралелно присуство лирских (фрагментарност, проблематизовање стварности, тежиште на унутрашњем животу јунака, принцип понављања, напетост доживљајног и приповедачког *ја*) и експресионистичких особина (интензитет, дихотомичност, дисторзијичност, активизам). Очигледно да се нека одређења лирског романа могу подударити са карактеристикама кратког романа, заправо и један и други појам делом обухватају исте романе. Међутим, сматрамо да је одређење кратког романа у неким аспектима проучавања обухватније и не ограничава нас само на лирску компоненту ових дела, која је свакако од изузетног значаја, већ нам отвара могућности за подробније уочавање, на пример, њихове интертекстуалне, односно интермедијалне природе, жанровских и наративних веза са неким облицима нефикционалне и документарне прозе (аутобиографија, мемоари, путопис, дневник, писма), затим испитивање метанаративних и аутопоетичких исказа, односа према књижевном и културном наслеђу, и, коначно, до свестранијег сагледавања позиције и значаја ових романа у контексту српске и европске прозе прошлог века.

Током последње деценије авангардном, првенствено експресионистичком, поезијом и прозом у српској, али и другим јужнословенским књижевностима, посебно се бавила Бојана Стојановић-Пантовић. Међу бројним студијама у којима је раз-

⁹⁹ Бојан Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд, 1994, стр. 16.

матрала термилошка и поетичка питања немачког и нашег експресионизма, а нарочито проблем одређења кратких експресионистичких прозних форми (новела, кратка прича, песма у прози), издвојићемо овде њену студију *Српски експресионизам* (1998). Ту ауторка поред новеле, кратке приче, цртице и песме у прози као песебан прозни жанр издваја и кратки роман. Наглашавајући да у српској, као и у осталим експресионистичким књижевностима, постоји доминација кратких форми, ауторка, позивајући се на искуства немачких књижевника (К. Ајнштајн, А. Деблин), као опште одлике кратког романа тога доба издваја одбацивање миметичког принципа, психологизма, развијања сложених сижеа, дескрипције појединих стања и ситуација. Нови роман свој смисао налази у „артикулацији кретања и динамике, интензитету осећања, визионарском доживљају реалности и пантеистичко—мистичном предавању бескрају“.¹⁰⁰ Модерни и авангардни писци опредељују се првенствено за кратки роман, између осталог и зато што је „кратки роман брзо превозно средство осећања“, како је то приметио португалски аутор Антонио Феро. У сажетим, али инвентивним анализама Бојана Стојановић-Пантовић пише о тематским, композиционим и наративним аспектима романа Милоша Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу*), Станислава Кркова (*Крила*), Драгише Васића (*Црвене мајле*), Растка Петровића (*Бурлеска Господина Перуна Боја Грома*), Бранка Ве Пољанског (*77 самоубица*), и Александра Илића (*Глувне чини*), укључујући у корпус експресионистичких романа, по нашем мишљењу и не сасвим оправдано, Исидору Секелић (*Бакон Бојородичине цркве*) и Драгутина Илића (*Секунд вечности*). Наиме, чини се да последња два романа корпусу експресионизма припадају понајпре по неким тематско-мотивским одликама, али занато мање по приповедачком поступку, који остаје у традиционалним оквирима. То је уочљиво упореди ли се *Бакон Бојородичине цркве* са ранијом

¹⁰⁰ Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад, 1998, стр. 108.

Исидорином асоцијативном и интроспективном прозом у *Сајуи-ницима*, књигом која је означила почетак експресионистичког сензибилитета у српској књижевности. Студија Бојане Стојановић-Пантовић потврђује да већи део кратких романа двадесетих година спада у контекст поетике експресионизма. Међутим, ми смо овде с пуним правом изабрали шире одређење – *аванјардни* роман, обухватајући тако и надреализам (Вучов *Корен вида*), али сматрајући да се са становишта поетике експресионизма не могу у потпуности тумачити романи попут *Бурлеске*, у коме се могу препознати и неки дадаистички поступци, а на којима је готово у потпуности заснован роман *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског. Ако се под одредницом експресионизам тешко могу наћи и *Дневник о Чарнојевићу* и *Бурлеска* и *77 самоубица*, експресионизму „надређени“ термин авангарда не само да допушта такву могућност него и због своје синтетичне мозаичности омогућава знатно смелије и свестраније увиде у тумачењу ових текстова.

Такву могућност да се авангардна проза посматра као јединствена целина, уз уважавање индивидуалности, разноликости, па и супротстављености појединих књижевних покрета, даје монографија *Српска аванјардна проза* (2000) једног од наших најзначајнијих проучавалаца авангардне, поготову експресионистичке књижевности, Радована Вучковића. Ауторова намера била је да укаже на оно што је заједничко различитим писцима и поетикама, односно да прикаже оно што „обухвата збир особина прозне књижевности једног временског одсечка или једне књижевне формације“.¹⁰¹ Издвајајући неколико модела српске авангарне прозе (експресионистичка проза унутар које се разликују облици ратне и магично- сатиричне прозе, проза утемељена на фолклору и традицији, дадаистичко-зенистичка, и надреалистичка проза) Вучковић, у оквиру својих првенствено типолошких, а мање жанровских разматрања, посвећује пажњу свим прозним врстама, поготову кратком роману. Говорећи о оп-

¹⁰¹ Радован Вучковић, *Српска аванјардна проза*, стр. 12.

штим питањима експресионистичке прозе аутор истиче да се она састоји од „збира краћих романа (претежно лирске структуре и експонираног јунака првог лица) и новела (у распону од дугих до кратких форми)“.¹⁰² Вучковић је свакако наш најбољи познавалац немачке експресионистичке и авангардне књижевности, као и немачке науке о књижевности која се тиче овога периода, тако да је ова монографија од изузетне важности за сагледавање ширег, интернационалног контекста српске авангарде, па у том смислу и позиције кратког романа (на пример, однос кратких романа *Црвене мајле* Драгише Васића и *Убијени је крив а не убица* Франца Верфела, *77 самоубица* Ве Пољанског и *Секунда кроз мозак* Мелихора Фишера и слично).

У зборнику *Српски роман и рај* из 1999. године Александар Јовановић пише о роману *Крила* Станислава Кракова и сврстава га у „низ изузетно значајних у српској књижевности краћих романа, тзв. романа – новела“. Као главну одлику овог типа романа који се јављају током читаве књижевности прошлога века, Јовановић издваја новеличност која се испољава у усресређености на унутрашњи живот јунака и пориказивање догађаја из индивидуализоване перспективе, избегавање свеобухватне слике света и коришћење одговарајућих књижевних поступака и стилских средстава који ове романе ближе одређују као лирске или поетске, али све то уз опрезност „од заводљивих поређења и са свешћу о посебности сваког од њих“.¹⁰³

Осврнули смо се на оне ауторе који у својим студијама јасно помињу кратки роман као жанровско одређење, односно отврају нека питања битна за наше схватање поетике овог романескног облика и тумачење неких његових конкретних остварења у периоду авангарде. Очигледно је да у нашој науци о књижевности, и поред знатног броја студија о појединим

¹⁰² Исто, стр. 21.

¹⁰³ Александар Јовановић, „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)“, у зборнику *Српски роман и рај*, приредио М. Матицки, Деспотовац, 1999, стр. 113–114.

ауторима и авангардним покретима, понајпре о експресионизму, нема пуно целовитих прегледа авангардне прозе (осим помену-те Вучковићеве студије и Тешићеве антологије), док је питање специфичности авангардног кратког романа тек назначено. Осим Милоша Црњанског и Растка Петровића, наша историја књижевности до скоро није показивала значајнији интерес за већину аутора из овога периода а неки су тек у новије време предмет интензивнијег проучавања (Настасијевић, Васић, Краков, Драинац, Илић). Свакако да недоумице у проучавању прозе овога периода постоје првенствено због термилошких размиоилажења на линији модернизам – авангарда – експресионизам (већина аутора кратки лирски роман везује за експресионизам), затим сумње у могућност да се књижевност двадесетих година прошлога века може сагледати као целина, а не само у оквиру појединих покрета, потом због и даље отворених жанровских недоумица (на пример *Људи њоворе*: приповетка/роман/путопис), те коначно и због низа питања која се тичу сложене природе самог романа као жанра.

Често понављана оцена да је роман протејски жанр који се тешко може једноставно и коначно одредити, још у већој мери важи за кратки роман. Тим пре што одређење овог особеног (под)жанра отвара нимало пријатно питање дефинисања и ограничавања дужине текста, односно броја речи или стрница у роману. Ипак, ово питање се неминовно поставља и од њега се свакако прво мора поћи у дефинисању кратког романа. Уосталом, слична недоумица постоји и на плану дефинисања кратке приче или кратког филма, а своди се на недоумицу, како је духовито формулише енглески аутор Јан Рид – „колико дугачко значи кратко?”¹⁰⁴ Средином двадесетих година прошлога века, приближно у исто време, чак тројица утицајних аутора, Борис Томашевски, Борис Ејхенбаум и Едвард Морган Форстер, управо поводом романа и потребе за његовим разграничењем од других жанрова, пишу о

¹⁰⁴ Ian Reid, *The Sorth Story*, Methuen, London – New York, 1977, стр. 5.

проблему величине књижевних врста, што очигледно сигнализира да се тих година одвијају неке далекосежне промене, како у самој књижевној продукцији тако и у теоријском промишљању граница и могућности приповедних форми. Задржаћемо се најпре на најбржем, најједноставнијем, па због тога вероватно и једном од најпознатијих одређења романа, које предлаже Едвард Форстер у књизи *Асијектји романа* објављеној 1927, у којој су обједињена предавања које је аутор држао у Кембрицу. „Можда треба да дефинишемо шта је роман пре него што почнемо,“ каже Форстер у уводу и наставља, „а то ћемо обавити за трен ока“. Прихватајући дефиницију француског критичара Абела Шевајеа да је роман „приповедачка проза извесне дужине“, Форстер јој додаје прецизирање тог обима – „та дужина не би требало да буде мања од 50.000 речи. Свако приповедачко прозно дело које има више од 50.000 речи сматраћемо романом у овим предавањима, а ако вам се чини да ово није довољно филозофски утемељено, покушајте да смислите алтернативну дефиницију“.¹⁰⁵ Одређење које би својом једноставношћу и математичком прецизношћу парирало овом Форстеровом до данас није пронађено, тако да је у англоамеричкој критици постала раширена подела књижевних врста према броју речи.¹⁰⁶ Да је аутор своју дефиницију озбиљно схватао и вероватно имао неке методе бројања речи у роману, потврђује једна занимљива, али очигледно цинична, опаска о Џојсовом роману *Уликс*. Форстер примећује да „радња ових четири стотине хиљада речи обухвата један једини дан“.¹⁰⁷ Није тешко приметити колико је Форстер у свој књизи неповерљив и резервисан према модерним романима какве пишу Гертруда Стајн,

¹⁰⁵ Е. М. Форстер, *Асијектји романа*, прев. Н. Кољевић, Нови Сад, 2002, стр. 10.

¹⁰⁶ „До данас се у Америци различите форме епског израза подељене по њиховој дужини: ‘short story’ представља прозно књижевно дело од око 2000 до 30.000 ријечи, ‘short short story’ има мање од 2000 ријечи и ‘novellette’ од 30.000 до 50.000 ријечи“ (Ruth J. Kilchenmann, „O definiciji kratke priče“, *Dometi*, god. XIV, br. 11, Rijeka, 1981, стр. 46).

¹⁰⁷ Е. М. Форстер, *Асијектји романа*, стр. 98.

Андре Жид и Џемс Џојс, видећи у њима злокобно остварење оне Ничеове идеје о страшној ерозији обриси и смисла.

Ако, дакле, нисмо ни ситничари, нити циници да бројимо речи у роману, мораћемо да се задовољимо бројем страница. Тада на питање „колико дугачко значи кратко“ није тако тешко одговорити. Чињеница је да се у нашој књижевности двадесетих година појављује приличан број самостално, у облику књиге (што је важно за њихово бар формално, издавачко разгарничење од дуже приповетке) објављених прозних дела чији се број страница, гледано наравно према првом издању, креће од 28, колико има *77 самоубица* Ве Пољанског, на нешто већем формату папира од уобичајеног, па до 174. странице, колико има Расткова *Бурлеска Господина Перуна Боја Грома*. У оквиру ових бројчаних вредности сви остали кратки романи имају око или мање од 150 страница. То је свакако мање у односу на романе који су до тада објављивани у српској књижевности, на пример у односу на дела Јакова Игњатовића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића или Милутина Ускоковића. Оно што је раније важило као изузетак, на пример роман *Бесџуће* Вељка Милићевића који има „само“ 151 станицу, и кога Ђорђије Вуковић с правом назива „претечом кратких романа двадесетих година“¹⁰⁸, или Стеријин *Роман без романа* чија је „частица прва“ од 58 страница објављена 1838, постаје у време авангарде правило. На први поглед рекли бисмо да што се тиче броја страница, као првог, формалног, квантитативног одређења, можемо са извесном сигурношћу да детектујемо кратки роман током двадесетих година. Међутим, ствари постају сложеније ако хоризонт посматрања проширимо како према времену реализма, тако и ка модерној српској прози након Другог светског рата. Реч је о не увек јасно разрешеном односу између приповетке и романа, односно чињеници да кратки роман својим обимом може бити једнак дужој приповеци. Поменули смо *Бесџуће* Вељка Милићевића о коме се данас говори као о кратком

¹⁰⁸ Ђорђије Вуковић, „Поговор“, у: Д. Илић, *Глувне чини*, стр. 214.

роману, али у време када је објављен, најпре у наставцима 1906. у *Српском књижевном гласнику*, а потом и као књига 1912. године, критичари су га доживљавали као приповетку. Тако Јован Скерлић пише: „Вељко Милићевић је добро учинио што је у засебној књизи издао *Бесџуће*, овећу приповетку или ‘краћи роман’ како је сам назива“.¹⁰⁹ Очигледно је да постоји размимоилажење између аутора, који своје дело одређује као кратки роман, и критичара, који остаје при оцени да је реч о приповеци. *Бесџуће*, уз *Нечистију крв*, данас посматрамо као наш први модерни роман, између осталог и због извесних сличности, у позицији главног јунака и његове визије света, са једним од најзначајнијих дела српске авангардне прозе, кратким романом *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. Значај који је роман добијао у жанровском систему српске књижевности током двадесетог века условио је да неке „дуже приповетке“, како су их одређивали и њихови аутори и први критичари, данас именујемо и интерпретирамо као романе. Српски реализам је познавао јасне жанровске границе, али због примата приповетке и непостојања стабилизационе поетичке свести о роману, аутори су већа прозна остварења радије одређивали као приповетке, док их ми данас називамо романима, али ни ту нема опште сагласности, на пример око прозе Стевана Сремца. Сам аутор о својим делима говори као о приповеткама, док их новија критика одређује као романе, и то Јован Деретић полазећи од њиховог обима сматра да су романи *Ивкова слава*, *Лимунација на селу*, *Пој Тира и пој Сџира*, *Вукадин* и *Зона Замфирова*, док Душан Иванић, уважавајући првенствено структурне одлике (развијеност сижеа, сложенију композицију, епизоде, позицију ауторског приповедача) као романе узима само последња три од ових наведених дела.¹¹⁰

За уочавање специфичности кратког романа, који се разликује и од приповетке, и од дужег романа, занимљив је пример

¹⁰⁹ Јован Скерлић, „Вељко Милићевић: *Бесџуће*“, *Писци и књије* 5, стр. 295.

¹¹⁰ Душан Иванић, *Српски реализам*, стр. 114–118.

Андрићева *Проклеџа авлија* (1954) која је у време објављивања одређена од стране критике као приповетка, а тек касније као (кратки) роман, битно различит по композицији и поступку приповедања од великих Андрићевих романа-хроника какви су *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника*, али, опет и близак њима по сличном историјском и поетичком искуству. Међутим, Андрић има и приповетке које својим обимом превазилазе дужину *Проклеџе авлије*, каква је приповетка „Зеко“ објављена 1948. у збирци *Нове љишовејке*, или приповетке које су јој својом дужином блиске, на пример „Аникина времена“ и „Мара милосница“. Та прозна остварења се и поред своје дужине ипак не одређују као кратки романи, него дуже приповетке. Управо због своје сложене композиционе и наративне структуре, плурализма ликова, просторног и временског распона, изражене аутопоетичке свести и мисаоне вертикале *Проклеџа авлија* „добила“ је статус романа.

Очигледно да се питање дужине неког приповедног дела не може посматрати само као формално, спољашње одређење, него у вези са наративном структуром и значењем, односно као моменат који проистиче из именентне поетике самог дела. Већ је Аристотел у *Поетици* посветио знатну пажњу овом питању, доводећи у везу величину трагичке радње, односно дужину приче са појмовима целине, јединства и завршености. Пошто је дефинисао трагедију као подражавње неке завршене и целе радње која има „извесну величину“ и одредио да „прича треба да има одрђену дужину, али толику да се лако памти“, Аристотел величину трагичне радње даље овако појашњава: „Али одређивање дужине према самој природи ствари стоји овако: уколико је прича дужа по величини, остајући у границама прегледности, утолико је лепша. А да кажемо простије одређење: величина сме да важи као довољно одређење ако се у њој, док се догађаји нижу једни за другим по законима вероватности или нужности, несрећа може пробразити у срећу или срећа у несрећу“.¹¹¹ Дакле,

¹¹¹ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. dr M. Đurić, Beograd, 1990, стр. 58.

величина није неко механички одређено обележје, већ треба да буде мотивисана из саме природе ствари, из склопа, односно распореда и динамике догађања. Поменули смо да су поред Форстера још двојица аутора, оба из круга руских формалиста, покушала да одреде природу романа узимајући у обзир његову дужину, али управо повезујући је са питањима наративне структуре и склопа приче. Борис Томашевски у својој познатој *Теорији књижевности* (1925), у поглављу „Приповедне врсте“, најпре констатује да обележје величине није нимало неважно како се то може учинити на први поглед, већ да је базично, односно полазно у разврставању прозних дела. Обим дела Томашевски доводи у директу везу са распоредом грађе и типом сижеа: „Од обима дела зависи како ће писац распоредити грађу фабуле, како ће склопити свој сиже, како ће у њега увести своју тематику“. ¹¹² Томашевски међу приповедним врстама разликује малу форму – новелу (руски „рассказ“) и велику форму – роман. Пошто граница између мале и велике форме не може бити поуздано утврђена, аутор издваја и приповедање средњег обима, познато у руској књижевној традицији као повест. На жанровском одређењу повести задржаћемо се касније, јер овај појам добија важно место у српској постмодерној прози, код Пекића и Киша, овде нас онајпре интересује проблем односа новеле/приповетке и романа, односно могућност да се кратки роман конституише не само као прелазни жанр који може бити и једно и друго, да би на крају остао само „пасторче књижевне знаности“ ¹¹³, већ приповедни облик који има своје особености које га разликују и од дужег романа с једне, и од дуге приповетке с друге стране. Шкловски повлачи неке елементарне дистинкције између новеле која има једноставније грађену фабулу, један средишњи преокрет („мéну ситуација“), те једноставније поступке приповедања, од којих је доминантан сказ, и романа као сложеније форме која заправо

¹¹² Борис Томашевски, *Теорија књижевности: поетика*, прев. Н. Богдановић, Београд, 1972, стр. 272–273.

¹¹³ Ruth J. Kilchenmann, „O definiciji kratke priče“, стр. 46.

настаје везивањем (степенастим, паралелним или прстенастим) више новела у целину. Иако су формулисани пре осам деценија, у току којих је књижевност оспорила или довела у питање сваки облик иоле прецизнијег теоријског разграничења жанрова, ови ставови Виктора Шкловског нипошто нису за потцењивање и свакако су прихватљива полазна основа за наше испитивање односа дуже приповетке и кратког романа. Тај однос Борис Ејхенбаум поставља нешто другачије у свом огледу „О’ Хенри и теорија новеле“ (1925) о америчком приповедачу с почетка прошлог века. Ејхенбаум види новелу и роман као суштински непријатељске облике чија супротстављеност проистиче из разлике мале и велике форме. Док у роману огромну улогу има техника кретања, повезивања и спајања разноврсног материјала, могућност развијања и повезивања епизода, стварања разноврсних центара и слично, дотле новела (у распону од приповетке до кратке приче) свој сижејни акценат има превенствено у свом завршетку. Зато је за нашу дистинкцију између жанра кратког романа, који по обиму може бити једнак дугој приповеци, и самог жанра дуже приповетке важна Ејхенбаумова паралела – „Новела је задатак за постављање једначине с једном непознатом; роман је задатак за разна правила, који се решава помоћу целог ситета једначина са много непознатих, где је важнија интервална градња него последњи одговор. Новела је загонетка; роман је нешто налик на шараду или ребус“.¹¹⁴ Ако се кратки роман може својом дужином подударити са дужом приповетком, он се од ње разликује сложеност и отвореном структуром, понајпре усложњавањем наративних инстанци до те мере да је питање приповедача у *Дневнику о Чарнојевићу*, *Бурлесци* или *Проклећој авлији* и данас интригантано и несводљиво на један и „последњи одговор“.

Као што је потребно детектовати разлике између кратког романа и дуже приповетке, исто тако неопходно је и отворити питање односа кратког романа према „великом“ или „дугачком“

¹¹⁴ Boris Eichenbaum, *Književnost*, prev. M. Bojić, Beograd, 1972, стр. 72.

роману. Овај однос је занимљиво сагледати кроз поређење краткометражног и дугометражног филма, тим пре што је у низу авангардних романа (*Крила* Станислва Кракова су свакако најочигледнији пример) приметан утицај технике филмске нарације, односно филмске монтаже. У студији *Умешности крајкој филма* (1998) пољски аутор Марек Хендриковски оцењује да естетика кратког филма садржи један другачији начин размишљања од онога који влада у филмовима дугог метра, другачије се генерише порука и конституише визија света. Кратки филм није умањени нити поједностављени облик дугог филма, он не даје некаву минијатурну слику света – „Напротив, у филмској представи по правилу имамо увећану слику. (...) Кратки филм није телеграм. Његов лични карактер није питање формата него пре свага ефекта специфичне микроорганизације материјала“.¹¹⁵ Кратки роман није, дакле, скраћени или поједностављени облик великог романа, напротив, у њему постоје изузетно сложени приповедачки поступци, разуђена композиција или интензивне интертекстуалне везе. Речено језиком филма, у кратком роману углавном нема широких кадрова, масовних сцена, развијених, свеобухватних описа друштва, природе па ни појединих ликова, али се уочава доминација крупног плана – наративна фокусираност на карактеристични детаљ (филмским језиком то је заправо увећана слика) или на поједине епизоде из живота ликова. Стварност коју види, доживљава и о којој размишља приповедачки субјект, промишљајући све време и сопствену наративну позицију, нема више рационални смисао и целивитост, па је зато кратки роман у знаку наративних фрагмената између којих се не успостављају каузалне, него асоцијативне везе произашле из приповедачеве животне аксиологије и поетике. Фрагментарност структуре авангардног кратког романа није резултат једноставног сажимања или скраћивања, него управо

¹¹⁵ Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, prev. V. Marinković, Beograd, 2004, стр. 84.

специфичне микроорганизације приповедања произашле из онтолошке и поетичке позиције приповедачког субјекта.¹¹⁶ Покушавајући да објасни учесталост кратких форми (кратког романа и приче) у модерној књижевности, амерички теоретичар Ихаб Хасан у тексту „Радикална невиност“ (1961) покушава да објасни ту позицију. Кратке форме нису само сведочанства нашег махнитог и убрзаног начина постојања, већ су „и сведочанства, на базичнијем нивоу, да наши животи могу попримити облик само у изненадним откровењима или изолованим тренуцима кризе и да, доиста, будући да се наш свет може окончати а да ми то и не приметимо, нама недостају оне моћи предвиђања и развоја које подразумевају дужи романи“.¹¹⁷ Тренуци кризе и откровења део су покушаја јунака, односно приповедача авангардних кратких романа да спознају сопствени идентитет, који није целовит и јединствен, већ усложњен и противуречан, што утиче и на разбијање целовитости самог текста и његову фрагментарну организацију. Таквом доживљају идентитета и визији света који у приповедачевој свести више не постоји као јединствена и разумљива целина, одговара управо форма кратког романа.

Вратимо се могућим разликама кратког и дугог романа. Три су момента која Хендриковски, поред дужине, издваја као кључна за разумевање естетике мале форме кратког филма и његову дистинкцију од дугог метра – експерименталана природа („Малој филмској форми одлично пристаје свако експериментисање“), филмичност („У кратким филмовима највише долази до изражаја филмичност, схваћена као уређење поруке из естетских побуда“.)

¹¹⁶ Наглашавајући да се наше писмо нужно повинује начелу нејединства, Жак Дерида констатује да „фрагмент није неки одређени стил или промашај, он је сама форма написаног. (...) Без прекида – између слова, речи, реченица, књига – не би се могло пробудити никакво значење“. (Ж. Дерида, *Бела миџологија*, прев. М. Радовић, Нови Сад, 1990, стр. 116).

¹¹⁷ Нав. према: Најал Луси, *Посимодернистичка теорија књижевности*, стр. 152.

и поетски карактер („Поетски карактер мале филмске форме или њена особита естетика, заснива се на сличности са стиховима или поетском прозом непрекидних реминисценција“).¹¹⁸

Пре него што подробније објаснимо експерименталност, свест о сопственој литерарности и лирску природу кратког романа, задржаћемо се на неким занимљивим жанровским „пре-груписавањима“ у новијој српској књижевности и позицији кратког романа. Дуже приповетке, какве су рецимо писали Андрић или Вељко Петровић, постају у савременој књижевности реткост. Уместо тога преовладала је кратка прича (short story), у англосаксонском смислу овога појама – проза Давида Албахарија изразит је пример, док се дуже приповетке осамостаљују у кратке романе или постају делови сложенијих приповедних целина, попут Пекићевог *Времена чуда* или *Новој Јерусалима*, Михаиловићевог *Пейријиној венца*, Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича* или *Енциклопедије мртвих*, које су на прелазу из збирке приповедака или обједињених новела у роман. Док су Андрићеви романи настајали циклизацијом новела, сада као да се одвија супротни процес – роман се деконструира на већи број самосталних дужих прозних целина, али између којих постоје извесне тематско-мотивске, приповедачке и смисаоне везе, на пример у Кишовој *Гробници* коју аутор жанровски одређује као „седам поглавља једне заједничке повести“. И Борислав Пекић у поднаслову своје прве књиге, *Време чуда*, такође састављене из више приповедачких целина, користи исто жанровско одређење – повест. Повест се зато не може једноставно жанровски одредити као прелазна форма од дуже приповетке ка роману, нити се тај назив, управо због своје присутности у новијој српској прози, може искористити да би се њиме означили облици кратких романа. Подсећајући на дугу историју овога жанра у средњовековној и староруској књижевности, Виктор Шкловски закључује да је „с појмом ‘повест’, уз сву жанровску произвољност тог доба, била

¹¹⁸ Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, стр. 85.

спојена представа о некаквој веродостојности, о некаквој историчности дела¹¹⁹ што је свакако важан моменат за разумевање Пекићеве и Кишове постмодерне приповедачке стратегије која се може одредити, термином Линде Хачион, као историографска метафигција.

За нас је, међутим, занимљиво да су и Киш и Пекић не само аутори неколико дела која се одређују као кратки романи, него су половином седамдесетих година поетички експлицтно изнели сасвим опречна мишљења о том жанровском одређењу. У есеју „Романи на длану (уз један хипотетични избор француске кратке приче)“ из 1976, Данило Киш размишља о позицији приповетке првенствено у новијој француској, али и у другим европским књижевностима, у којима је ова прозна форма у изумирању. Због своје „прождрљивости“, односно тежњи да интегрише све остале родове и врсте, поезију, драму, а изнад свега есеј, романа је угрозио позицију приповетке која се „интегрисала у роман или се проширила, нарасла до кратког романа“. Поступак којим приповетак постаје кратки роман Киш одређује као „умножавање детаља“ – „прича постаје све више кратки роман, *a short novel*, детаљи се моноже, детаљи наизглед безначајни и нефункционални, али писац је ту, осећамо његов дах и његов глас који који нам каже: у овој причи ништа није од превасходно значаја и ништа није безначајно“.¹²⁰ Не само да дужа приповетка, него и збирка кратких прича може да прерасте у роман. Као пример такве жанровске трансформације Киш наводи управо једно авангардно остварење, књигу *Црвена коњица* Исака Бабелја која је „разбијени роман, роман из којег су избачене старинске спојнице засноване на једном лажном временском низу, везе и клишеи толико чести код слабих романсијера“.¹²¹ Управо сви кратки авангардни романи, *Дневник о Чарнојевићу*, *Крила*, *Корен вида* или *Људи њаворе*, имају

¹¹⁹ Виктор Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*, Москва, 1953, стр. 83.

¹²⁰ Данило Киш, *Есеји: аутобиографичке*, стр. 128.

¹²¹ Исто, стр. 125.

изразито фрагментарну, разуђену структуру у оквиру које се успостављају нове, асоцијативне, лајтмотивске, суматраистичке и друге везе, а конвенционалне просторне и временске координате бивају релативизоване или сасвим поништене. Тако је у авангарди роман постао не више једнодимензионални, праволинијски, континуирани текст какав је био у реализму, него отворен за различите могућности текстуалног и композиционог повезивања фрагмената, поглавља, одломака, секвенци и слично.

За разлику од Киша који уважава и легитимизује постојање кратког романа, Борислав Пекић има савим другачије мишљење. Док је Милош Црњански почетком двадесетих година *Дневнику о Чарнојевићу* дао у поднаслову жанровску одреницу роман, Пекић је управо то жанровско одређење поетички смишљено избегавао, шта свакако упућује на нешто промењену позицију романа у књижевности и култури на измаку двадесетог века. У једном интервјуу с краја седамдесетих година Пекић објашњава да ни једну своју књигу није назвао романом, већ одредницама повест, хроника, сотија, фантазмагорија и слично, зато што је термин роман постао у савременој књижевности „савршено неодређен“ у општој „морфолошкој збрци“ коју праве писци, критичари, издавачи и чланови разних жирија. „У наше време, признаћете и сами“, вели Пекић, „термин *роман* је изгубио сваку везу са литературом и постао ординаран, комерцијални израз којим се као чаробним плаштом покрива свака прозна форма. Благодареди томе књижевна морфологија је у потпуном распадању“.¹²² Пекић запараво на нов начин и у новом културолошком контексту активира идеју о крају романа. Сам термин се у потрошачкој култури новог доба семантички испразнио, честом употребом истрошио и свео на обичну издавачку или рекламну етикету. Пекић је највише киван на „санитарни израз кратки роман“ који афирмишу како издавачи, не би ли све што има више од педесет страница

¹²² Борислав Пекић, „Искуство романсијера“, *Савременик*, књ. I, св. 7, Београд, 1979, стр. 79.

прогласили за роман, али и сами аутори. Док је Киш говорио о умножавању детаља који приповетку претварају у кратки роман, Пекић иронично помиње „развлачење приче“ као облик насиља над приповедним текстом који изводе поједини књижевници – „Неке се приче, уз то, у међувремену, развлачењем тање и пуцају, јер им је конструкција замишљена да држи ограничену меру емоција, идеја, стања, догађаја, а не читаву тону, те имамо романескну недоношчад“.¹²³ Разрешење проблема да ли је кратки роман посебан романескни жанр или само „романескно недоношче“ понудили су ипак Пекићеви критичари. *Усијење и суноварајни Икара Губелкијана* (1975) и *Одбрана и последњи дани* (1977) одређени су по свом приповедном обиму и структури као кратки романи, упркос ауторовој ироничној резерви према овом жанровском одређењу. Тако Александар Јерков поводом ових Пекићевих дела констатује да је термин кратки роман неопходан да се „означе посебне поетичке условности прозног облика који није ни ’продужена новела’ нити ’скараћени роман’, него посебна романескна врста – управо кратки роман“, додајући и то да Пекићеве тврдње о кратком роману „показују да се ради о једном од оних случајева када дело, на срећу, изневаарава тумачење свога аутора“.¹²⁴

Нема никакве сумње да је кратки роман, иако и даље недољно испитан као специфични романескни жанр, добио право гарађанства у српској књижевности двадесетог века, а питање разликовања дуже приповетке и кратког романа остало у сенци сложених жанровских односа између збирке дужих, обједињених приповедака и романа. Констатујући да су границе међу литерарним жанровима постале толико флуидне да се све чешће тешко може повући јасна граница између романа, с једне, и збирке приповедака, аутобиографије, биографије или историографије с

¹²³ Исто, стр. 80.

¹²⁴ Александар Јерков, „Два кратка романа“, *Мейод и фанџазма: крџишка ѣрозе*, Београд, 1982, стр. 6. Уп. и: Александар Јерков, „Форма тумачења мита“, *Књижевна реч*, бр. 90, Београд, 1977, стр. 13.

друге стране, Линда Хачион примећује да ипак не постоји „једноставно, непроблематично стапање“ већ да „конвенције два жанра воде одлучујућу игру једна против друге“.¹²⁵ Та жанровска игра, која је роману кроз историју била позната, добила је радикална обележја управо у авангарди, и то не као једноставно мешање жанрова, него покушај романа да у форми експерименталног кратког романа инкорпорира у себе готово све постојеће књижевне и документарне жанрове, лирске, епске, драмске и есејистичке облике и да се тако, преиспитујући свој артифицијелни сатус, на нови начин потврди као репрезентативна књижевна и културна форма. Уметничко искуство авангарде биће зато од велике важности за српску прозу последњих деценија двадесетог века.

VI

У овом поглављу пажњу смо посветили питању дужине и жанровске позиције кратког романа, његовог односа према приповеци и дужем роману, док ћемо сад покушати да сумирамо и изведемо кључне одлике овог жанра, које ће нам бити и нека врста полазне основе у интерпретацији одабраних дела ове специфичне прозне форме. То неће бити насилно (или заводљиво) свођење разнородних текстова на некакав заједнички садржалац или поједностављени модел, већ покушај успостављања поетичких веза међу романима који су настајали у приближно исто време и у дослуху са истом авангардном потребом да се преиспитају и оспоре стари, а отворе могућности нових поступака уметничког стварања.

Прва и уједно најобухватија одлика авангардних кратких романа јесте њихова експериментална форма, па се зато може говорити и о кратком или експерименталном роману. Експериментални поступак у уметности означава да уметникова „воља,

¹²⁵ Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, стр. 26–27.

свијесна саме себе, искушава техничке поступке, непознате или несанкционисане¹²⁶. Продуктивни, уметници су, истиче Адорно, присиљени на експериментисање као креативни чин, али и додаје да експериментални поступак, схватајући ново као своју искључиву обавезу, у крајњој тачки води уметност ка непредвидљивости и нестабилности. Управо авангарда потврђује огромне креативне потенцијале експерименталних поступка у књижевности, али и немогућност да се стална потреба за иновацијама и оригиналношћу у дужем временском периоду одржи као императив уметничког стварања. Као што смо претходно истакли, одустајање од приповедачких конвенција реалистичке, односно миметичке прозе водило је томе да роман поетички самосвесно преиспитује сопствене жанровске могућности, како би изразио промене које су настале у поимању стварности, човека и уметности. Упоредимо ли кратке авангардне ромane са дотадашњом прозном традицијом, првенствено доминирајућом представом о роману каква је створена према миметичком наративном моделу, уочавамо да у авангарди изостаје сваки стабилан поредак приче и језика заснован на чврстим узрочно-последичним везама, јасним просторним и временским одређењима и ограничењима, мотивационом систему, приповедачевој поузданости и свезнању, синтаксичким и лексичким нормама и текстуалном континуитету и јединству. Сваки од кратких романа изнова решава питања романескне технике и проналази поетичко оправдање за њену легитимизацију. То, међутим, не значи да ти текстови немају никакве везе једни са другима. Пре него што покушамо да успоставимо везе и сличности које се тичу њиховог жанровског конституисања, поступака приповедања и позиције приповедачког субјекта, композиције, релативизовања временских и просторних односа, и језика, задржаћемо се на питању саме експерименталне форме. Могло би се, наиме, тврдити да је уметнички експеримент својствен, односно иманентан првенствено краткој форми, као и то да

¹²⁶ Teodor Adorno, *Estetička teorija*, стр. 60–61.

су у српској прози прошлога века све кључне поетичке промене отпочеле управо са појавом кратких романа. У поменутој студији *Умешности крајкој филма* пољски аутор Марек Хендриковски констатује да се експериментални карактер малих филмских форми повезује пре свега са филмском авангардом двадесетих година и додаје: „Малој филмској форми одлично пристаје свако експериментисање. У поређењу са дугометражним филмом или серијалом у епизодама, кратки филм садржи у себи извесну дозу ризика, који у оба ова случаја не само да не може него и не треба да има места“.¹²⁷ Без експеримента, чији главни носилац су кратке форме – од реклама до анимираних, документарних и краткометражних филмова, нема напретка и иновација у филмској уметности. Експеримент је нужни услов развоја кинематографије јер допушта најшире уметничке слободе, које велики, комерцијални филмови углавном избегавају прилагођавајући се укусу публике. Низ уметничких прелома почињало је од ауторских кратких филмова – „од њега су текли први импулси појава касније признатих као необично важних за историју филмске уметности, на пример надреализам, гневни млади људи и француски нови талас“.¹²⁸ Ови ставови изречени поводом кратке филмске форме, која би се с разлогом могла сматрати еквивалентом кратког романа у књижевности, занимљиви су за размишљање о позицији романа у нашој књижевности. Наиме, један од узрока приличног броја кратких романа у периоду авангарде је управо тај што је ова форма, за разлику од „великог“ романа, била отворенија и погоднија за експериментисање новим књижевним поступцима. Сличне поступке можемо, наравно, наћи и у приповеци тога времена или рецимо у путопису, али промене у кратком роману су, ипак, уметнички успелије, потпуније реализоване и значајније за доцнији развој српске књижевности. Упоредимо ли приповетке старословенске тематике Растка Петровића са *Бурлеском Госпо-*

¹²⁷ Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, стр. 20.

¹²⁸ Isto, стр. 22.

дина Перуна Боја Грома, уочићемо свакако низ сличности, али у овом кратком роману су мешање жанрова, колажирање, пародирање или интертекстуалност у потпуности уметнички развијени, дотле да се може говорити о везама Растковог романа и касније српске постмодерне прозе. Овај однос између приповедака и кратког романа још је занимљивији код Милоша Црњанског. Иако су његове приповетке, углавном сабране у збирци *Приче о мушком* из 1919. године, значајне за уочавање и разумевање промена у српској авангардној прози, тек у *Дневнику о Чарнојевићу* Црњански је поставио поетичке основе свог доцнијег романсијерског опуса и развио могућности суматраизма у прози. Зато је *Дневник*, да се послужимо речима Александра Тибоеа, она матична ћелија Црњансковог, не само романескног, неко и читавог књижевног опуса, о чему ће у наредном поглављу бити више речи. Коришћење експресивних могућности монтаже у прози, аналогно поступцима совјетског авангардног филма, најпотуније и најуспелије је у роману *Крила* Станислава Кракова, док је од свих дела са путописном основом, не само Растка Петровића, већ и авангарде у целини, кратки роман *Људи говоре* најзанимљивије и најуспелије остварење баш због прожимања романескних и путописних елемената. Коначно, надреализам је своје најбоље остварење у прози добио управо у *Корену вида* Александра Вуча, као што је и роман *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског дао синтезу свих кључних дадаистичких и зенитистичких поступака. Дакле, у кратком роману најпотпуније и уметнички најуспелије испољиле су се готово све кључне одлике авангардног експеримента. Између приповетке и традиционалног, дужег романа чије конвенције су оспорене и напуштене, кратки роман постао је идеална авангардна прозна форма за испитивање и развијање нових наративних техника и изражавање аутопоетичких ставова.

Поменули смо да би се поводом кратког авангардног романа могла формулисати и теза о заснованости кратког романа уопште, на експерименталној форми, као и о његовој присутности у свим переломним тренуцима у развоју српске прозе – од *Бесџућа* (1906)

Вељка Милићевића, названог првим модерним романом у српској књижевности, *Дневника о Чарнојевићу* (1921), који је озваничио промене у авангардној прози, затим *Зимској љејовоња* (1950) Владана Деснице и потом Андрићеве *Проклеће авлије* (1954), који су на почетку српског послератног модернизма, преко кратких романа Данила Киша с почетка шездесетих (*Псалам 44* и *Мансарда* из 1962) и Борислава Пекића (*Усијење и суновраћ Икара Губелкијана* из 1975. и *Одбрана и њоследњи дани* објављен 1977. године), који су важни за конституисање српске постмодерне прозе, до кратких романа Давида Албахарија и Светислава Басаре из деведесетих година, који развијају нове приповедачке могућности романа на крају века, и потом кратких романа Владимира Тасића којима отпочиње српска проза наступајућег столећа.

Експерименталност авангардног кратког романа односи се првенствено на три момента: конституисање жанра, затим нове поступке приповедања и композиције, те, коначно, промене у језику. Авангардно прожимање жанрова и укидање граница, које је прокламовао естетизам, између уметности и животне праксе, од пресудног је значаја за генерисање кратког романа. Роман у авангарди настаје у интензивној вези са „ванкњижевним“, документарним жанровима. Кратки роман настаје интегришући и модификујући жанровске конвенције дневника, аутобиографије, путописа, али и изражајне могућности једног новог медија – филма. То није проблематично мешање жанрова, јер се и романескне и конвенције документарног приповедања доводе у питање, преиспитују и иманентнопоетички оправдавају, што је најочигледније у *Дневнику о Чарнојевићу* (однос роман–дневник у вези је са егзистенцијалном потребом главног јунака да пише дневник) и Растковом роману *Људи њоворе* (за разумевање жанровског односа романа и путописа важне су приповедачеве аутопоетичке рефлексије). *Бурлеска Госњодина Перуна Боја Грома* по први пут у српској књижевности потврђује могућности роман као „утоке свих жанрова“ који интегрише све остале родове и врсте, заправо све могућности писма, док Краковљева *Крила* и *77 самоубица*

Бранка Ве Пољанског заснивају роман као интермедијални жанр који користи могућности филмске наративе, односно ликовног колажа и фотографије (на првој страници Пољансковог романа је фотографија Ајфелове куле). По први пут се у *Крилима* Станислава Кракова роман остварује поступцима кинематографског приповедања, односно коришћењем кадрирања, сценичности и монтаже са којима тада експериментише филм. Говорећи о позицији уметничког дела у наступајућој технолошкој ери, Валтер Бенјамин констатује да је управо филм „уметничка форма која одговара све изразитијој животној опасности. Својим шок–дејством, филм одговара далекосежним променама у апарату аперцепције – променама које доживљавају, по мери личне егзистенције, сваки пешак у велеградском саобраћају, а по историјском мерилу, сваки данашњи припадник неке државе“.¹²⁹ У жељи да изрази диманизам новог доба, шок–дејство ратних страха и неспокојство модерног човека, кратки роман ће свог природног савезника наћи у уметности покретних слика. Управо је прожимање са „некњижевним“ жанровима као другачијим облицима моделовања стварности и индивидуалног искуства, омогућило роману да преиспита и превазиђе дотадашња жанровска ограничења и очекивања и заснује нове изражајне могућности. „Новаторство и јесте у томе“, примећује Јури Лотман, „да се принципи једног жанра преуређују, по законима другог, при чему се тај други жанр органски уписује у нову структуру и у исто време чува памћење о другом систему кодирања“.¹³⁰

Веза са документарним врстама отвара и једно од најважнијих питања авангардне поетике – однос уметности и стварности, фикције и фактографије. Овај проблем најинтензивније се испољио у руској авангарди, у концепцији „књижевности чињеница“ (литература факата) која фиктивној фабули реалистичке

¹²⁹ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, *O fotografiji i umetnosti*, prev. J. Aćin, Beograd, 2007, стр. 124.

¹³⁰ Јури М. Лотман, *Семіосфера*, прев. В. Сантини, Нови Сад, 2004, стр. 205.

књижевности и „творевинама маште и досетљивости“ полемички супротставља „естетизацију чињенице“ – од новинске штампе и фотомонтаже, записника, есеја, до биографије, дневника и слично. Потреба да се приповедање заснује на документарној основи, од фотографија ликова и амбијента до аутентичних писма, рукописа и цртежа наглашена је и у надреалистичким романима.¹³¹ Због продора аутобиографског дискурса као и аутентичних чињеница из живота аутора у приповедање, у кратком роману српске авангарде поетички смишљено је наглашена тензија између аутора као стварне личности и приповедача као романескне конструкције. Приповедача романа *Корен вида* у једном тренутку ослонявају презименом Вучо, алузије на чињенице и околности из Растковог живота присутне су и у *Бурлесци* и у роману *Људи љоворе*, *Дневник о Чарнојевућу* и *Крила* имају у позадини непосредно ратно искуство својих аутора и директно кореспондирају са њиховим мемоарским текстовима. Роман тако превазилази традиционалне фикционалне оквире – причу о необичним заплетима, измишљеним догађајима или анегдотским згодама, заснивајући своје приповедање на аутентичном, личном, интензивно доживљеном егзистенцијалном, али и књижевно посредованом искуству свога аутора.

Отуда и доминација првог лица у приповедању, иако су присутни и облици других приповедачких ситуација, али уз напуштање позиције свезнајућег, објективног приповедача. Такве тенденције очигледне су у прози српске модерне, када се постепено напушта приповедање у трећем лицу које је доминирало у реалистичкој прози. Од облика доживљеног говора и лика

¹³¹ Занимљив је коментар Мориса Надоа о односу стварног и измишљеног у Бретоновом роману *Нађа*: „Чинило се, заисата, да је веома тешко поверовати у догађаје који су ту испричани, те се радије мислило да су они измишљени. Нема, међутим, ничег измишљеног у *Нађи*, све је ту – до најмање ситнице – савршено истинито. Нађа је постојала, многи су је познавали, а њена метеорска и жалосна судбина заиста је онаква какву је приказује Бретон“. (M. Nado, *Istorija nadrealizma*, prev. N. Bertolino, Beograd, 1980, стр. 167).

рефлектора (у *Нечистијој крви* и *Бесијућу*) прелази се на приповедање у првом лицу као монолошке рефлексије, интроспекције и непосредног исказивања сопственог психофизичког стања (*Сајушници* Исидоре Секулић). Говорећи почетком шездесетих година о модерној прози француски аутор и теоретичар „новог романа“, Ален Роб-Грије, тежиште управо ставља на промене које су настале у позицији приповедача и вели: „Једино Бог може тврдити да је објективан. Док у нашим књигама, напротив, човек је тај који види, који осећа, који замишља, човек у времену и простору, условљен својим страстима, човек као што смо ви и ја. А књига ништа друго не преноси до његово искуство, ограничено и несигурно. То је човек овдашњи, човек садашњице који је, на крају крајева, свој сопствени приповедач“.¹³² Приповедање у првом лицу увек је у кратком роману праћено удвајањем приповедачког субјекта, од дистинкције између доживљајног и приповедачког „ја“ до сложених односа који се успостављају између различитих гласова и нивоа свести који се артикулишу унутар истог приповедачког лица. Удвајање ликова, односно постојање фигуре двојника у кратком роману, од Милићевићевог *Бесијућа*, Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу* до Андрићеве *Проклетје авлије* и Кишове *Мансарге* најочигледнија је манифестација кризе идентитета модерног јунака и дезинтеграције његовог система вредности који не може да опстане у дехуманизованом свету.

Разарање миметичке парадигме приповедања односи се првенствено на поменути распад биографског модела романа. Од животне приче наратора или ликова остали су само фрагменти који су повезани не у линеарном, континуираном, хронолошком или узрочно-последичном следу, већ понајпре асоцијативно, лајтмотивски или, као што је то изразити случај у *Крилицама*, монтирањем слика и сцена по принципима авангардног филма како је то почетком двадесетих година предлагао совјетски синеаста

¹³² Alen Rob-Grije, „Novi roman, novi čovek“, u: *Rađanje moderne književnosti. Roman*, стр. 458.

Ајзенштајн. Уместо статичног „одраза“ збивања, доводе се у везу /монтирају се независни сегменти радње у циљу постизања извесних уметничких, тематских или емоционалних ефеката. Тек напуштањем логике хронолошког следа догађаја, време добија наглашену, активну и конститутивну улогу у приповедању. Када се смисао и живот, односно битно и временито раздвајају, како примећује Лукач, читава унутрашња радња романа постаје борба против моћи времена – „Једино је у роману, чија грађа одређује нужност тражења и немогућност налажења бити, вријеме дато уједно с формом: вријеме је опирање пуког органског живљења против присутног смисла, хтијење живота да устраје у властитој, потпуно затвореној иманенцији“.¹³³ Усложњени однос између проспективног и ретроспективног приповедања, доминација психолошког времена над хронолошким, проистекла из је тога што свет постоји као феномен у јунаковој/нараторовој свести. Симултанизам збивања и анахронизми такође битно одређују приповедање у кратким авангардним романима.

Говорећи о композицији, односно конструкцији, авангардног уметничког дела, Петер Биргер запажа да се авангардно дело, за разлику од традиционалног или органског, монтира од фрагмената. Авангардни аутор спаја фрагменте с намером да тако презентује смисао.¹³⁴ У кратким романима овога периода поступак монтаже остварује се на различите начине. Код Растка Петровића или Бранка Ве Пољанског реч је о уметничким поступцима који су блиски дадаистичким колажима, када се у текст уткива документарни материјал, код Растка цитати из научних или историографских дела, као Пољанског фотографије или новински огласи, док се код Црњанског или Кракова уочава, већ поменуто, приповедање засновано на техници филмске монтаже, односно смењивање и комбиновање кратких, међусобно неповезаних наративних секвенци. Различити облици монтаже, односно колажа,

¹³³ Georg Lukacs, *Teorija romana*, стр. 102.

¹³⁴ Peter Birger, *Teorija avangarde*, стр. 112.

у вези су и са интертекстуалном и интермедијалном природом кратких романа. Први романи Црњанског и Растка Петровића прва су дела у новијој српској књижевности у којима поступци реминисценције и цитатности постају кључна наративна и поетичка стратегија. Док код Црњанског доминирају алузије на друге романе (Достојевски, Флобер, Јаков Игањатовић) са којима се успоставља својеврсни поетички дијалог, дотле Растко свој роман заснива не само као интертекстуално, већ и интеркултурално дело у коме проговарају и сукобљавају се гласови из различитих времена. Авангардни романи поетички легитимишу све облике цитатности, који ће своје пуно остварење добити у постмодерној књижевности – од цитатности у ужем смислу (из дугих књижевних текстова), затим аутоцитатности (понављање исказа из сопствених, првенствено есејистичких текстова), метацитатности (навођење исказа из програма и манифеста), интермедијалне цитатности (усмереност на филм или фотографију) до „ванестетске“ цитаности (цитирање научне, документарне, новинске грађе).¹³⁵

Поступци монтаже у вези су са следећом битном карактеристиком авангардних кратких романа. За разлику од органског уметничког дела које жели да прикрије своју артифицијелност, авангардно дело „хоће да буде препознато као уметничка творевина, као артефакт“.¹³⁶ Инсистирајући на томе да је авангарда, као самокритика уметности у грађанском друштву, учинила препознатљивим управо сама средства и поступке уметничког стварања, што ниједан претходни период или стил није учинио, Биргер заправо теоријски развија ставове руских формалиста, превнствено Виктора Шкловског, изнете поводом Стерновог романа *Трисјрам Шенди* и прозе Василија Розанова, о такозваном огољеном поступку или огољеној форми. Прави садржај *Трисјрама Шендија*, истиче Шкловски, је „спознавање форме

¹³⁵ Уп. о томе: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990.

¹³⁶ Peter Birger, *Teorija avangarde*, стр. 112.

помоћу њезина нарушавања“.¹³⁷ Оспоравање затечених жанровских конвенција праћено је израженом поетичком свешћу о самом приповедачком поступку и потребом да се нове изражајне могућности приповедањем објасне и легитимизују. Авангардне кратке романи управо одликује изражена свест о сопственој литерарности, односно артифицијелности у облику бројних аутопетичких, односно метанаративних рефлексја које дестабилизују дотадашњу подразумевану аутономност фикционалног света и илузију приче. Авангарда је у српску књижевност увела праксу да уметник не говори само својим делом него пише програмске текстове, есеје, књижевну, али често и ликовну и филмску критику, где образлаже своје погледе на уметност, њену позицију у друштву или чак тумачи сопствена дела. Таква, снажно изражена самосвест о променама које су настале не само у уметности и култури него и у друштву, филозофији, науци, постаје неопходни моменат књижевног стварања који своје изузетно место налази управо у кратком роману. Постојање експлицитне поетичке свести није било карактеристично за дотадашњи српски роман, а једино је Стеријин *Роман без романа* био у том смислу изразити изузетак. Напуштање миметичке парадигме која је подразумевала да језик и приповедање одражавају један објективан свет, односно да служе разложном и мотивисаном представљању вероватних и нужних збивања и понашања књижевних ликова, доводи до проблематизовања и усложњавања односа између фикције и стварности, поретка језика и поретка извантекстуалног света. Већ први авангардни кратки роман, *Дневнику о Чарнојевићу*, управо захваљујући заснивању романескног поступка на неким поетичким претпоставкама дневника, односно аутобиографског дискурса, манифестовао је самосвесни однос према самом чину и смислу писања прозе, језику и роману као књижевној форми – „Уосталом, сви смо ми говорили о романима“, признаће у неколико наврата приповедач Петар Рајић. Приповедачев двојник

¹³⁷ Viktor Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, стр. 106.

у улози је „гласноговорника“ поетике суматраизма, као што је у сличној позицији Ван Гог у Растковој *Бурлесци*, када образлажући своју визију уметности као стварања нове реалности заправо објашњава поетичке претпоставке самог романа. Истовремено конституисање прозе и исказа о њеном писању, односно стварање приповедачке илузије и њено разоткривање као „најмањи заједнички именитељ метапрозе“¹³⁸ могу се уочити и у Вучовом *Корену вида*, а у нешто мањој мери чак и у кинематографским стилем исприповеданим *Крилицама* Станислава Кракова, али најразвијеније у последњем авангардном кратком роману *Људи јоворе*, који у заметку садржи највиши облик свести о сопственој литерарности – роман о роману.

Трећа важна одлика која поевезује већину авангардних кратких романа је њихова лирска природа, која понајпре проистиче из интроспективне позиције приповедачког субјекта (облици приповедања у првом лицу) и његовог односа према исприповеданом свету и ликовима, те коначно из могућности да роман и формално преузме неке одлике лирске песме. Почетком двадесетог века роман напушта своју традиционалну припадност епизи и прихвата епско, лирско и драмско не као тријадну родовских ограничења, већ као три „фундаменталне могућности људског постојања уопште“.¹³⁹ У *Дневнику о Чарнојевићу* изразито је неприхватање епског постојања, од приповедачевог сећања на детиње страхове које су у њему изазивале народне песме о клању, убијању и набадању на колац до дефетистичког и антиратног расположења. У свим кратким романима са ратном тематиком постоји наглашено одсуство епских момената који се традиционално везују за рат и историју, нема националног усхићења и поноса, борбене реторике или величања славне прошлости.

Лирско у кратком роману настаје из прожимања света и *ја*, субјекта и објекта – „Предметност се прожима душевношћу и

¹³⁸ Patriša Vo, „Metaproza“, стр. 79.

¹³⁹ Emil Štajger, „O osnovu pojmova pesničkih rodova“, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prev. D. Gojković, Beograd, 1978, стр. 188.

претвара у нешто унутрашње. Ово претварање у унутрашње, ова интровертност свега предметног јесте суштина лирског¹⁴⁰. Из тако одређене суштине лирског може се, према Кајзеру, објаснити „она овлашност контура, она лабавост односа међу стварима и одсуство чврстине реченица, а, с друге стране, снажно деловање стиха, звука и ритма који карактеришу сваки лирски језик у поређењу са епским и драмским“¹⁴⁰. Сложени процеси лиризације прозе почињу у српској књижевности на самом почетку прошлог века, у време модерне, код приповедача које Скерлић назива лирским реалистима, издвајајући као доминантне одлике њихове прозе носталгично и сензуално осећање живота и инсистирање на унутрашњим, интимним стањима јунака. Такви лирски квалитети највише су се испојили у роману *Нечистија крв* Борисава Станковића, првенствено због специфичног приповедачког поступка најближег техници доживљеног говора – приповедање тече у трећем лицу, али је највећим делом преломљено кроз чула и свест главне јунакиње. Сличан приповедачки поступак запажа се и у *Бесџућу* Вељка Милићевића, док интроспективно и исповедно приповедање у првом лицу у збирци *Сајућиници* Исидоре Секулић представља крајњу тачку лиризације прозе у модерни, наговештавајући одлике експресионизма. Промене које ће настати у роману почетком прошлог века најбоље је у својим размишљањима изразио Артур Шопенхауер половином деветнаестог столећа: „Роман ће бити утолико узвишенији и племенитији уколико приказује више унутрашњег а мање спољашњег живота. (...) Уметност је у томе да се с минимумом спољашњег кретања постигне максимум унутрашњег кретања, јер је унутрашњи живот прави предмет нашег интересовања“¹⁴¹.

Процеси лиризације прозе настављају се још интензивније у авангардној прози, понајпре у кратком роману. Говорећи о

¹⁴⁰ Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, прев. З. Константиновић, Београд, 1973, стр. 399.

¹⁴¹ Artur Schopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, knj. II, прев. В. Зец, Београд, 1981, стр. 209.

природи лирског у Пастернаковој прози, Роман Јакобсон наглашава формалну (граматичку), обликотворну и тематску везаност лирике за прво лице („полазна тачка за лирику и водећа тема је увек прво лице садашњег времена“). „Јунак се као у некој скривалици веома тешко може наћи: он је расточен у низ саставних и упоредних делова, уместо јунака потурен је један ланац његових опредмеђених стања.“¹⁴² Романескни свет се конституише као феномен у таквој, „расточеној“ јунаковој, односно приповедачевој свести, при чему се поједине слике генеришу из подсвесних слојева његове психе. Емпиријска стварност зато губи своје чврсте контуре и постаје флуидна, етерична, што је најочигледније у опсима природе у *Дневнику о Чарнојевићу* и још изразитије у сновиђењима и халуцинацијама приповедача која у потпуности декомпонују свет и преуређују га по логици сна, у романима *Корен вида* Александра Вуча и *Глувне чини* Александра Илића.

Лирска природа кратких романа проистиче и из композиционих, стилских и језичких поступака којима се роман приближава структури лирске песме, усвајајући асоцијативне и лајтмотивске поступке. Анализирајући лирске поступке који конструктивно обликују нарацију, Волф Шмид као најзначајнији издваја стварање *ини́ра*-текстуалних веза у облику тематских и формалних еквиваленција, односно „поетских повезивања која премрежују наративни супстрат као каквом мрежом и откривају код испричаних ситуација, ликова и радњи нове аспекте и односе“.¹⁴³ Лајтмотивска понављања и семантичке варијације мотива и слика праћене су и готово рефренским понављањима реченица или фраза које појединим кратким романима дају специфичан приповедачки ритам. Шмидов приступ питању лирске или поетске прозе је карактеристичан због разликовања два типа читања којима се могу активирати различити аспекти истог текста – док прозно

¹⁴² Roman Jakobson, „Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka“, *Lingvistika i poetika*, prev. D. Pervaz i drugi, Beograd, 1966, стр. 66.

¹⁴³ Волф Шмид, *Поетско читање Пушкинове прозе: Белкинове приче*, прев. Т. Бекић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1999, стр. 40.

читање активира моменат наратије и догађања, дотле поетско читање значи „читати онако како то захтева поезија, тј. свесно полагањем, са застајањем код појединог мотива, уз ослушкивање звука његовог вербалног израза, при чему се значење речи реализује на више нивоа“.¹⁴⁴ Поједини кратки романи захтевају такву врсту читања управо због своје специфичне језичке, односно синтаксичке структуре. У том смислу, експериментална форма авангардних романа остварује се у језику синтаксичким и интерпункцијским преуређењем и рашчлањавањем реченице према ритмичким начелима, како би она била у могућност не само да изрази неку информацију, него да својим ритмом и интонацијом оствари експресивну функцију, да сугерише сложена емотивна стања приповедачког субјекта.¹⁴⁵

Овако назначене одлике кратког авангардног романа настојаћемо да проширимо и даље проблематизујемо детаљније анализирајући нека од репрезентативних и, из данашње перспективе, уметнички најуспелијих остварења овога жанра. Не следећи увек хронолошки след објављивања, већ одређене блискости или пак разлике у приповедачким поступцима, испољавању аутпоетичке свести и могућностима жанровских прожимања, говорићемо најпре о *Дневнику о Чарнојевићу* (1921), потом *Крилица* (1922), *Бурлесци Господина Перуна Боја Грома* (1921), *77 самоубица* (1923), *Корену вида* (1928) и, на крају, кратком роману *Људи говоре* (1931). Јасно је да се жанр кратког романа у авангарди не може свести само на ова дела, али циљ ове књиге и није преглед свих остварења овога жанра, већ успостављање једне могуће и смисаоне поетичке целине на основу које се може сагледати позиција романа у авангарди. У покушају да оправдамо баш овакав избор, рецимо и то да смо дали предност мање познатом, а за тумачење интермедијалних веза књижевности и филма значајнијем роману

¹⁴⁴ Исто, стр. 29.

¹⁴⁵ Поступке лиризације прозне синтаксе у српској авангарди детаљно је анализирао, на примеру романа *Сеобе* Милоша Црњанског, Новица Петковић у студији „Сан Вука Исаковића“, *Два српска романа*, Београд, 1988.

Крила Станислава Кракова, у односу на *Црвене мајле* Драгише Васића, остварене нешто традиционалнијим приповедачким поступком. Као што смо у претходном поглављу истакли, пручавање књижевне прошлости увек је условљено избором који правимо, како текстова и аутора, тако и одређеног интерпретативног приступа. Нека онда ови романи буду схваћени и као „избор по сродности“ оних дела и аутора о којим писца ових редова понајпре има жељу да нешто каже, а да при томе, ипак, не изневери критеријуме научности.

ГДЕ СУ ГРОБОВИ СТАРИХ РОМАНА? *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског

„Ја то је неко други“.

Артур Рембо, из писма Жоржу Изамбару

„Као да је тај Дневник сав мој живот, и да сам
ван њега мртав“.

Борислав Пекић, *Тамо где лозе илачу*

При крају *Дневника о Чарнојевићу* приповедача, Петра Рајића, посећује једна старица у жутој свили која му дуго прича о прошлости његове породице и потом хоће да га води на гробље и покаже му где су гробови старих романа које је његова мајка радо читала. Ово место из првог романа Милоша Црњанског могло би се у аспекту његове иманентне поетике сматрати важним за разумевање односа који тај текст, жанровски двоструко одређен – у наслову као дневник, а у поднаслову као роман, има према самом жанру романа и његовој традицији у нашој и европској књижевности. Који су то стари романи који су сахрањени, а колико је сам *Дневник о Чарнојевићу* „нови облик романа“ који Црњански помиње 1920. године на крају свог предговора Флоберовом *Новембру*?¹

Дневник о Чарнојевићу свакако јесте књига у којој је остварен потпуни жанровски, наративни, композициони и стилски преврат наговештен уочи Првог светског рата прозом *Сајуијници* из 1913. године Исидоре Секулић, а у европској књижевности остварен у Рилкеовим *Зайисима Малџеа Лауридса Бријеа* (1910). Једна од кључних новина у првом српском авангардном роману је управо поетичка самосвест о тим променама које су довеле у

¹ Милош Црњански, „*Новембар* Гистава Флобера“, *Есеји*, стр. 276.

питање смисао и одрживост дотадашњих могућности приповедања и стабилност постојећих књижевних форми. Приповедач, односно писац дневника, Петар Рајић, преиспитује сопствени идентитет, што у исти мах значи и преиспитивање самог чина писања – ко пише, када, зашто, за кога: „Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном“, или при крају романа: „Тетке ме питају коме толико пишем, а ја им кажем: ‘мртвацима’, оне се прекрсте и мисле да сам ‘шенуо памећу’“.² Приповедачев покушај самоспознаје у тренутку писања неодвојив је од спознаје смисла самога писања. Проблематизовање идентитета наративног субјекта, што је једна од кључних приповедачких претпоставки аутобиографског дискурса³ у који спада и дневник, постало је овде део поетичког и жанровског проблема-тизовања форме романа. Допуштајући могућност да књижевност истински почиње управо онда када саму себе доведе у питање, Морис Бланшо након управо завршеног Другог светског рата и уз подсећање на бурне међуратне уметничке токове, каже да се „писати свакако може и без постављања питања зашто се пише. Да ли писац, посматрајући своје перо како исписује слова, има макар право да га одложи и да му каже: Заустави се! Шта знаш о самом себи? Какав те циљ води?“⁴ Управо зато што се стално враћа овом обеспокојавајућем, али у модерној књижевности неминовном, не само поетичком већ и егзистенцијалном питању – зашто и за кога пише, приповедач *Дневника о Чарнојевићу* самом чину писања придаје суштинску важност као јединој могућности да у „животу без смисла“ покуша да одговори на питање свих питања постављено на самом почетку романа: „Где је живот?“ Ако Петар

² Исти, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд, 1921, стр. 4. и 109. Сви наводи биће дати према овом, првом, издању.

³ Аутобиографски дискурс карактерише то што у њему „аутор проглашава себе субјектом властитог разумевања“, вели Пол де Ман у тексту: „Autobiografija kao raz-obličavanje“, prev. N. Milić, *Književna kritika*, god. XIX, Beograd, br. 3–4, 1988, стр. 121.

⁴ Moris Blانشо, „Književnost i pravo na smrt“, *Književna kritika*, Beograd, god. XVI, br. 3, 1985, стр. 101.

Рајић констатује да „ништа нема смисла, све је пропало у ове три године“ (*Дневник*, стр. 29) зашто онда уопште има потребу да о свом животу пише осим ако не покушава да бележењем у току кога се стално преиспитује, успостави и артикулише нови, текстуално преосмишљени живот и у њему суматраистички вредносни и смисаони поредак?

Питање жанровског удвајања роман/дневник може се посматрати у контексту авангардне стратегије мешања жанрова, при чему, како смо истакли у претходном поглављу, нема једноставног и непроблематичног прожимања, већ успостављања сложеног односа у који улазе конвенције два облика писма модификујући једна другу. Као што је променио дотадашње претежно епско схватање романа и ратне прозе, измештајући их у домен лирског, *Дневник о Чарнојевићу* дао је сасвим другачије значење и жанру дневника.

У српској књижевности деветнестог века дневник је био један од периферних жанрова. Док се у време романтизма јављају интимни, приватни дневници који остају махом необјављени⁵, дотле се у реализму дневник афирмише као документарни жанр, који се као и облици аутобиографије и мемоара, јасно разликује од романа као фикционалне творевине постојањем наглашене референтне усмереност ка вантекстуалној ставрности и „позицијом јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу са оним ко пише“.⁶ Најпознатији дневник српског реализма свакако је *Дневник једној добровољца* Пере Тодорвића, наша прва модерна књига о рату, како је назвао Миодраг Протић. Занимљиво је да управо тај дневник, који описује ауторово учешће у српско-турским ратовима 1876–1878, Црњански у једном есеју с почетка двадестих година високо вреднује, сматрајући да је „проза Тодоровићева, над шуматовачким шанчевима, тако модерна

⁵ Уп. о томе: Татјана Росић, *Произвољност дневника: романџичарски дневник у српској књижевности*, Београд, 1994.

⁶ Душан Иванић, *Српски реализам*, стр. 122.

и блиска“.⁷ Зато није изненађујуће што се између ове две књиге може уочити извесна наративна сличност због прожимања два облика аутобиографског приповедања – дневничког (неретроспективно приповедање о непосредно завршеним догађајима) и аутобиографског (ретроспективно сећање на успомене из даље прошлости). Наиме, као што се у Тодоровићевој књизи може пратити накнадна стилизација дневничких записа у правцу успомена, тако се у Црњанскомом роману може уочити смењивање дневничких записа у којима постоји двоструки презент – презент догађања и презент писања (на пример, док Рајић лежи у краковској болници: „Прозор је отворен. Ја видим у њему, као у неком мутном огледалу, моју бледу главу и моје кржаве усне док гутам лед...“), и аутобиографских делова у којима се у перфекту приповеда о догађајима давно прошлим (на пример, Рајићева сећања на детињство). Укрштање различитих временских планова, односно разлике у временској дистанци која постоји између момента писања и тренутка када се одвијају догађаји о којима се пише, даје специфичну наративну динамику и важно је за тумачење Црњансковог романа, о чему ћемо говорити касније. Оно што нас сада интересује је конституисање романа као дневника фиктивног јунака. Црњански по први пут у српском роману активира жанровске и приповедачке могућности дневника, односно аутобиографског приповедања, које суштински преображавају романескну форму. Заправо српски роман до тада једва да је и познавао могућности приповедања у првом лицу. Свега су два таква остварења, и то оба Игњатовићева – *Милан Наранџић*, објављен у два дела 1860. и 1862, који има облик казивања карактеристичан за пикарески роман, и *Васа Реишкети* (1875) у форми сказа.

Богата традиција српске аутобиографске и мемоарске прозе која почиње од Симеона Пишчевића и Доситеја Обрадовића дала је изузетна уметничка остварења, али је остала на периферији

⁷ Нав. према: Миодраг Протић, „Пера Тодоровић и његова књига о рату“, предговор у: Пера Тодоровић, *Дневник једног добровољца*, Београд, 1964, стр. 13.

књижевног система и није суштински утицала на деветнаесто-вековни роман. Документарне врсте јасно су биле раздвојене од фиционалних, што најочигледније потврђују Видаковићеви романи спарам његовог необјављеног покушаја аутобиографије.⁸ У европској књижевности осамнаестог века аутобиографска, мемоарска, дневничка и епистоларна проза имала је огроман значај за формирање романа. Паралелно са процватом приватног дневника, развија се сентименталистички роман који легитимизује облик фиктивног исповедног дневника.⁹ И у потоњој књижевности дневник има поетички нагласак у функцију у обликовању романа, првенствено због могућности за проблематизовање самог чина писања, преиспитивање позиције субјекта, односа текста и стварности или изношња аутопетичких, али и политичких и филозофских ставова. Најизразитији пример различитих жанровских могућности дневника почетком двадесетог века свакако је дело Андре Жид. Жид не само да је водио приватни дневник у вишедеценијском распону од 1889. до 1949, већ је инкорпорирао дневничку форму у своје романи – *Уска вратица* (1909) и *Ковачи лажној новца* (1925), у коме се управо захваљујући дневнику који води главни јунака, као облик текста у тексту, омогућава да роман сам себе подвргне поетичком испитивању у тренутку сопственог настајања. Жид је оставио и дневник рада на свом најпознатијем роману – *Дневник „Ковача лажној новца“* (1927).

Развијајући се у „зони контакта са незавршеним догађајима савремености, роман често прелази границе између уметничког и вануметничког“, примећује Бахтин наглашавајући важност „ванкњижевних“ жанрова попут дневника, писма или исповести, којима се роман обилато користио преузимајући њихове

⁸ Види о томе: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, стр. 490.

⁹ Уп. о томе: Жан Русе, *Нарцис романописац: олеги о првом лицу у роману*, прев. Ј. Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995. и J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteen-Century English Fiction*, New York, London, 1990.

формалне одлике.¹⁰ При томе у се у Бахтиновој концепцији може уочити битна разлика између биографског модела романа какав је доминирао у реализму и могућности да роман буде заснован као аутобиографско приповедање или исповест. Биографски роман почива на дубоком органском јединству између карактера јунака и сижеа његовог живота – „Јунак и објективни свет који га окружује морају бити направљени од једног комада“.¹¹ Са друге стране, у роману који је заснован на облицима аутобиографског приповедања, какав је *Дневник о Чарнојевићу*, лик приповедача, „човека за себе“, постаје хетероген и вишеслојан. Изгубљено је јединство и целовитост које је одређивало јунака приказаног „споља“, у јавним наступима или у покушајима да се интегрише у друштво. „У аутобиографским облицима појављује се распадање те човекове јавне оспољености, почиње се испољавати приватна самосвест издвојеног усамљеног човека и откривају се приватне сфере његовог живота“.¹² У таквој аутобиографској самосвести, закључује Бахтин, суштинску улогу почиње да добија тема разочарања и смрти у различитим варијацијама.

Усамљеност модерног јунака доминира у српској прози почетком двадесетог века условљавајући специфичне и нове приповедачке поступке, превенствено доживљени говор у Станковићевој *Нечистијој крви* и Милићевићевом *Бесџућу* као могућност да приповедач представи сложену и противуречну интиму јунака, да би у *Сајуџицима* Исидоре Секулић јунакања постала свој сопствени приповедач развијајући суптилне облике интроспекције и потпуне посвећености сопственој интими.¹³

¹⁰ Mihail Bahtin, *O romanu*, стр. 466.

¹¹ Isti, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 97.

¹² Isti, *O romanu*, стр. 259.

¹³ Александар Јерков закључује да у српској књижевности с почетка двадесетог века „усамљеност, индивидуалност, субјективност и сентименталност модерног јунака постављају нове поетичке координате“ (А. Jerkov, „Rađanje ‘romance’ o nacjonu iz duha tragičnog sna (o imanentnoj poetici romana Miloša Crnjanskog)“, *Treći program*, br. I–IV, Beograd, 1992, стр. 62).

Својим првим романом Црњански на нов начин разрешава питање романескне форме заснивајући је жанровски и наративно управо на облику интимног дневника у коме усамљени и разачарани јунак, повратник из велике кланице рата који је обесмислио све дотадашње етичке вредности, преиспитује своју позицију у свету, налазећи у писању једину могућност да спозна и успостави свој нови, измењени идентитет. Појавом *Дневника о Чарнојевићу* постаје у српској књижевности уочљива не само дезинтеграција биографског модела романа, о чему смо говорили у прошлом поглављу, већ и криза романа као фикционалне форме са развијеним заплетом и заокрет ка „ванкњижевним жанровима“ као што су дневник, аутобиографија или писмо. У томе се може препознати потреба књижевности и првенствено романа за периферним облицима, о чему су писали формалисти и потом Бахтин, али и авангардни захтев, како то нагlašаваша Биргер, да се превазиђе и негира аутономија уметничког дела тиме што се оно наглашено представља као артефакт, односно скреће пажњу на свој поступак производње. Не изненађује зато и чињеница да је српска књижевност управо тада, непосредно пре појаве *Дневника о Чарнојевићу* добила свој први и то кратки роман у целини написан у писмима – *Сираси* (1920) Давида С. Пијадеа.

Потенцирање приповедачких могућности документарних жанрова, однос аутобиографског, односно мемоарског, с једне и фикционалног, с друге стране, као и присуство фигуре двојника очигледно је не само у *Дневнику о Чарнојевићу*, већ и у претежном делу Црњанскове прозе. У том смислу могло би се рећи да први роман Милоша Црњанског има ону улогу у његовом прозном опусу коју Тибодe одређује као „матичну ћелију“ у стваралаштву сваког великог писца¹⁴, дело у коме се могу препознати неки од ауторових кључних приповедачких поступака и поетичких принципа, из кога се генеришу све будуће

¹⁴ Албер Тибодe, *Историја француске књижевности*, Сарајево, 1961, стр. 305.

опсесивне теме. Сам Црњански ће рећи да је *Роман о Лондону* (1971) „затварање једног круга“ започетог пре тачно пола века појавом *Дневника о Чарнојевићу* у коме је отворена „проблематика миграције као егзистенцијалног човековог проблема“.¹⁵ Први роман Милоша Црњанског наговестио је низ далекосежних књижевних момената који ће пратити готово свако од његових каснијих прозних остварења – од теме сеоба, духовне и историјске миграције, невидљивих и судбоносних веза између људи и појава у свету, чежње за даљинама и лутањем, затим поступака лиризицаје прозе, удвајања приповедачевог гласа и самог романескног јунака те, коначно, питање мешања жанрова или својеврсне жанровске мимикрије. Уочљиво је присуство жанровских одређења у насловима његовог првог и последњег романа – *Дневник о ...*, односно *Роман о ...*, па зато они и номинално као да чине почетак и крај једног стваралачког круга.¹⁶ Питање прожимања жанрова у прози Милоша Црњанског увек је повезано са односом према аутобиографском искуству – сопственом (од *Дневника о Чарнојевићу* насталог на основу ауторовог личног дневника који водио за време рата, потом књиге *Код Хијерборејаца* (1966) која садржи елементе мемоара, путописа, романа и есеја, потом коментара уз *Лирику Ишаке* и *Романа о Лондону*) односно туђем (*Мемоари Симеона Пишчевића* као документарна основа за романе *Сеобе* из 1929. године и *Друџа књиџа Сеоба* из 1962). Интерес за аутобиографске прозне форме, као и присуство личног, аутобиографског искуства представља не само једну од кључних поетичких константи књижевног дела Милоша Црњанског, већ и знатног дела прозе у двадесетом

¹⁵ Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, стр. 196–197.

¹⁶ „Постоји једна занимљива паралела: *Дневник о Чарнојевићу* и *Роман о Лондону*“, пише Александар Јерков, „као што је Чарнојевић симболично име јунака првог романа, тако је и Лондон симболично име живота главног јунака другог романа. Паралелизам наслова није безначајан, он показује жанровски карактер и структуру симболизације у прози Милоша Црњанског“ (А. Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština, Gornji Milanovac, 1991, стр. 144).

веку. По томе је његова проза блиска романима Марсела Пруста у којима се, како примећује Жерар Женет, остварује „осмоза живота и дела у оба правца, пошто је његово животно искуство непрестано хранило његово дело, а ово опет увек било за њега средство, инструмент духовног искуства“.¹⁷

О могућности да се у жанровском додиру романа и дневника добије облик „новог романа“ Црњански говори у време док интензивно ради на свом првом роману, у предговору за Ујевићев превод Флоберовог романа *Новембар*. Вероватно најпознатији исказ из тог текста је онај, често цитиран поводом различитих Црњанскових књига, поготово у вези са *Друјом књијом Сеоба* и *Ког Хијерборејаца*, да су „мемоари увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни“.¹⁸ У овој тврдњи изречен је важан вредносни став битан за готово све потоње књиге Милоша Црњанског, које су увек у жанровској вези са неким обликом аутобиографског дискурса. У њој се може препознати и алузија на став из једне од кључних књига Црњанскове лектуре с почетка двадесетих година. Реч је о вероватно најпознатијим мемоарима светске књижевности, које у последњој деценији осамнаестог века пише Казанова, кога Црњански у свом есеју о Флоберу помиње као „безбрижног и милог Касанову“. Италијански авантуриста и писац једна је од кључних фигура у стваралаштву Милоша Црњанског крајем друге и почетком треће деценије прошлог века, кад се наш аутор заноси мишљу да преведе Казановине мемоаре на српски језик.¹⁹ У предговору мемоарима (чији је оригинални назив *Historie de ma vie*) Казанова размишља о етичким импликацијама намере да детаљно опише своје авантуре, па у том контексту, свакако с дозом ироније, чи-

¹⁷ Žerar Ženet, „Pitanje pisanja“, *Treći program*, broj 103/104, Beograd, 1985, стр. 234.

¹⁸ Милош Црњански, *Есеји*, стр. 257.

¹⁹ Види о томе: Branko Aleksić, „Miloš Crnjanski kao nesuđeni prevodilac knjige Kasanovinih memoara“, *Delo*, god. XXIV, knj. 24, br. 5, Beograd, 1978.

таоцу поручује: „Видјет ће да сам увијек волио истину толико страшно да бих и знао лагати само да јој прокрчим пут до глава које нису спознале њену љепоту“.²⁰ Није случајно што Петар Рајић на самом почетку свога дневника вели да своје успомене пише „поносно, као Касанова“, као што ће и нека његова размишљања и еротски доживљаји бити на Казановином трагу. Наиме, две Рајићеве љубавне епизоде из *Дневника* могу се упоредити са два Казановина доживљаја и то управо она које Црњански помиње на крају свог есеја „За слободни стих“ (1922). Говорећи о лирском ритму који није условљен метриком већ мислима и емоцијама, Црњански наводи примере ритмичне лирске прозе, а међу њима и Казановина дела: „Мемоари Касанове су проза код нас, дабо-ме, и порнографија. Два места у њима (оно на Крфу, и оно ‘Ти ћеш и Анриету заборавити’) најлепше су лирске песме, а проза јасан ритам“.²¹ Обе епизоде су из друге књиге Казановиних мемоара. Прва се одвија на Крфу где љубавник упознаје две жене, госпођу Фоскарони која му као оличење „небеске љупкости“ остаје недостижна, и чулну и разблудну Мелулу. Ова епизода могла би се довести у везу са Рајићевим успоменама на боравак на мору, у близини Крка (Црњански има и познату песму „Под Крком“) и дружење са сестрама – Маријом, која је привлачна, али тајанствена и недостижна, и Изабелом, веселом и чулном која му сама долази у постељу. Казановина прича о познанству са лепом, продуховљеном и начитаном Хенриетом, такође из друге књиге његових мемоара, има могућу паралелу у Рајићевој вези са медицинском сестром у краковској болници која чита Ничеа и Бергсона.

Помињање Казановиних мемоара на почетку *Дневника о Чарнојевићу* важно је и за одређење Рајићеве приповедачке позиције у роману. Вратимо се зато Црњанском есеју о *Новембру*. Индикативно је то што Црњански рани Флоберов роман

²⁰ Casanova, *Memoari*, knjiga I, prev. M. Wolf, Zagreb, 1969, стр. 12.

²¹ Милош Црњански, *Есеји*, стр. 14–15.

узима као повод за отварање питања о природи аутобиографске књижевности и улоге коју она има у конституисању новог облика романа. Није тешко приметити да готово сви ставови које Црњански изриче поводом *Новембра* имају везе са жанровским и наративним питањима која се постављају у тумачењу *Дневника о Чарнојевићу*, на коме Црњански интензивнио ради упрво у време док пише предговор за Флоберов роман. О тој вези есеја и романа речито говори наративни почетак предговора, стилски идентичан Рајићевим описима магловитих пејзажа на фронтovima. У том уводном делу Црњански се сећа како је као војник у италијанском граду Несполеду, лежћи на гробљу, први пут читао *Новембар*. Слична сцена постоји и у *Дневнику о Чарнојевићу*, када Рајић преспава ноћ на гробу тринаестогодишње девојчице Неве Бенуси. Ова мотивска и стилска прожимања, која добијају облик аутореминисценција, интензивна су у Црњанској прози и поезији с почетка двадесетих година. Сличне или идентичне исказе и описе налазимо у његовим есејима, на пример у есеју о Петру Добровићу из 1920. године²², поезији, путописима (*Писма из Париза*) и наравно у његовом првом роману. Слично прози Растка Петровића, о чему ћемо говорити поводом кратког романа *Људи њоворе*, и код Црњанског се може пратити својеврсни дијалог који успостављају јунаци или приповедачи из његових различитих књига. Док се Петар Рајић на почетку *Дневника* пита где је живот, а Чарнојевић се доцније изјашњава као суматраиста, приповедач путописа *Писма из Париза* (1921) вели: „Ви знате да ја имам луду теорију ‘суматраизма’: да живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на

²² Довољно је навести ове реченице из тога есеја које, написане у првом лицу множине, скоро да су идентичне размишљањима Петра Рајића у роману: „У шумама међу крвавим лешевима, у вртлогу светског рата, научили смо да презиремо законе, и људе, друштва, и гледајући срам и стид човеков, научили смо да безумно верујемо у шуме, поља, брда. И отуд ето расцветана једна бресква или трешња, ораница у којој ниче усев, или болесно једно дрво у јесен, сјаје у боји у каквој је досад очи гледале нису“ и даље (М. Црњански, *Есеји*, стр. 380).

другом крају света“.²³ То с једне стране појачава сложену интер-текстуалну природу *Дневника*, који због такве комуникације са великим бројем других Црњанских текстова очигледно има централно место у „првом чину“ ауторовог књижевног стварања, али упућује и на сложени процес генерисања овог романа и чињеницу да је Црњански у својим есејима који су претходили овом делу, експлицитно промишљао о неким питањима која ће своје иманентно поетичко разрешење добити у *Дневнику о Чарнојевићу*. Тако је и са проблемом жанровског конституисања *Дневника*. Црњански у есеју о Флоберовом *Новембру* најпре ово дело одређује као „неку врсту аутобиографије“, а затим додаје, поистовећујући приповедача у роман са самим Флобером: „Њу треба узети за оно што је скоро цела: дневник. Флобер даје у њој успомене свог ђаковања, прве жалости, прве замршене мисли, жељу за женом“.²⁴ Свакако да питање зашто Црњански *Новембар* назива дневником води и до одговора зашто је његов први роман у наслову одређен као дневник.

Кључне приповедачке одлике дневника – фрагментарна композиција, датирање, бележење у хронолошком поретку догађаја који су се десили у непосредној прошлости („из дана у дан“), не постојање јединствене просторне и временске позиције писања, интиман, исповедни тон, приватни карактер, одсуство „другог“ и слично, нису у потпуности оставрене ни у Флоберовом, ни у првом роману Милоша Црњанског. У *Дневнику о Чарнојевићу* најочигледније је одсуство сваког датирања и хронолошког следа догађаја, а уместо тога, као и у *Новембру*, постоји у приповедању асоцијативно претапање садашњих и прошлих догађаја. Из поменутог есеја види се да Црњански схвата дневник првенствено као фрому исповедног, субјективног приповедања – „Никада се у XIX веку није овако осетило, да је гола душа оно што је најдраго-

²³ Милош Црњански, *Путописи*, Београд, 1966, стр. 24.

²⁴ Исти, *Есеји*, стр. 274 (подвлачења су наша). Уп. о томе: Новица Петковић, „О типовима приповедања“, *Опреди из српске поезије*, стр. 70–71.

ценије у књижевности“;²⁵ повезујући га са бележењем успомена, што више одговара аутобиографији у ужем смислу речи. Ако се задржимо на неким новијим одређењима дневничке прозе приметићемо да се она често посматра управо кроз опозицију према аутобиографији. Поредиши два типа аутобиографског приповедања, једног у Прустовом роману *У пошрази за изубљеним временом*, који своју богату садржини црпи из суштинског и плодносног односа према сећању, и другог, у *Дневнику* Андре Жида, који сећању настоји да стане на пут тиме што ће првобитни, непосредни утисак, емоцију или мисао забележити пре него што они постану варљиво сећање, Ерик Мартин закључује да је дневник заснован на принципу анти-меморије: „Дневник и сећање повезује само природна антипатија којој се дневник парадоксално супротставља, он постаје супарник сећању, уместо да на њега нетремице мотри као што изгледа. Да идемо још даље, главни, што значи прави непријатељ дневника је сећање коме се дневник опире и које принудно затвара“. Док је сећање засновано на принципу реминисценције, дневник има структуру понављања у намери да фиксира неки догађај пре него што он постане сећање и укључи се у сложени процес меморисања.²⁶ Догађаји којих се приповедач сећа у аутобиографији или мемоарима окончани су и могу се сагледати и осмислити као целина, из искуствене и вредносне позиције коју *ја* има у фиксираном тренутку писања, док приповедачу дневника чија се тачка гледишта мења из фрагмента у фрагмент, та целина стално измиче. Потреба да се временска дистанца између тренутка догађања и тренутка писања,

²⁵ Исто, стр. 275.

²⁶ Erik Martin, „Pisanje u Židovom *Dnevniku*“, prev. B. Novaković, *Književna kritika*, god. XVI, br. 3, Beograd, 1988, стр. 25. Разликовање менталних процеса понављања и реминисценције (присећања) Мартин заснива на Кјеркегоровим и Фројдовим идејима. Тако Кјеркегор у књизи *Понављање* пише: „Понављање и присећање представљају исто кретање, али у супротном правцу: оно чега се сећамо догодило се, то је понављање *уназад*; а понављање у правом смислу речи, насупротив овоме, јесте присећање *унапред*“ (Seren Kjerkegor, *Ponavljjanje*, prev. M. Tabaković, Beograd, 2005, стр. 47).

која никада не може бити укинута, сведе на минимум, односно да се у приповедању успостави оно што Мартин назива двоструким презентом, презентом догађања и презентом писања, добија у форми дневника нагашену улогу. Амерички аутор Портер Абот на сличан начин одређује природу дневничког приповедања као неретроспективну, која истовремено приказује два догађаја – догађај који је забележен и догађај самог бележења.²⁷

Међутим, искуство романа, и то не само у двадесетом веку, показује да приповедање у првом лицу може успоставити знатно сложенију временску организацију догађаја и да се наративна и ментална динамика односа између прошлости и садашњости не може разрешити једноставном антиномијом између сећања и понављања. Као што је перцепција актуелне стварности условљена искуствима које приповедачки субјект носи из прошлости, опажајући и бележећи „израстање своје животне савремености из животне бујице прошлости која се згушњава у сећању“²⁸ тако је и поимање прошлости одређено временским тренутком у коме се субјект сећа или о протеклим догађајима пише. „Прошлост се не може одвојити од времена у коме се сећамо“, констатује Жан Русе, „не може се схватити одвојено од дана који управо проживљавамо, садашњост преображава слику коју смо створили о прошлости“.²⁹ Преплитање различитих временских планова који истовремено постоје у приповедачевој свести, асоцијативно повезивање садашњости из које се приповеда и различитих

²⁷ H. Porter Abbott, *Diary Fikcion. Writing as action*, Cornell University Press, New York, London, 1984, p. 29.

²⁸ Georg Lukacs, *Teorija romana*, стр. 106.

²⁹ Жан Русе, *Нарцис романописац*, стр. 33. До оваквог закључка Русе долази анализирајући и роман Мишела Битора *Распоред времена* (1956) у коме као и у *Дневнику о Чарнојевићу*, постоји укрштање приповедања о садашњим и прошлим догађајима посредством интимног дневника – „Тако хронолошки ред постаје све више збркан, испрекидан, испремештан, умножен и више пута изокренут, у складу са законима меморије који се постепено укључују у наративно време; а уједно почињу да се остварују могућности дневничког облика“ (Исто, стр. 32–33).

тренутака из прошлости, раздвајање објективног, календарског и субјективног, психолошког времена, обрзложено у Бергсоновој филозофији („Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког“, вели Црњански у „Објашњењу *Сумаиџе*“), а наративно и поетички засновано у Прустовим романима, постаје у модерној прози свеприсутни уметнички поступак чинећи више него икада раније да „читава унутарња радња романа није ништа друго него борба против моћи времена“.³⁰

Дневник о Чарнојевићу је први роман у српској књижевности у коме је временска организација приповедања постала толико сложена да је разрешење односа између времена приповедања, односно догађаја писања и времена исприповеданих/ забележних догађаја постало суштински одређујеће за смисао романа, тим пре што је роман жанровски означен као *дневник*, форма у којој је приповедачево темпорално позиционирање у односу на догађаје о којима се пише од изузетног значаја. Нови облик романа, остварен у *Дневнику о Чарнојевићу* разликује се и од конвенционалног романа, као и од очекиване форме дневника. У оба случаја до промене је дошло понајпре на плану временске организације приче. Симултано присуство различитих временских планова у роману у потпуности потврђује интерпретативни став да је „прича онолико богата значањем колико оцртава карактеристике временског искуства“.³¹ Фрагментарени записи Петра Рајића не следе ни хронолошку нити узрочно-последичну везу међу догађајима, карактеристичну за реалистички роман, нити поштују неке конвенције дневничког бележења, од који је највидљивији изостанак било каквог датирања. Заправо на првим страницама романа, кад Рајић пише о свом рођењу и детињству, дневник се отвара према другој, граничној форми, аутобиографији – грување топова у тренутку бележења асоцира приповедача на сопствено рођење што активира сећање – „Топови грувају. Неко слави рођен-дан. А како сам се родио ја?“ (*Дневник*, стр. 6).

³⁰ Georg Lukacs, *Teorija romana*, стр. 102.

³¹ Pol Riker, *Vreme i priča*, стр. 11.

За разумевање преплитања различитих временских планова битно је приповедачево позиционирање на почетку романа, када износи намеру да бележи своје успомене: „И волим свој живот чарју, коју сам осетио лане, када сам се враћао из оних блатних, младих, пољачких шума, где су онолики остали подерани и крвави, са разлупаним челом. И пун успомена, ја их пишем поносно као Касанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су савим разочарани“ (*Дневник*, стр. 3–4). У првој реченици може се открити мотивација, односно порекло Рајићеве потребе да о свом животу, односно успоменама пише. Наиме, као закључује Жан Старобински, разлог за аутобиографско писање настаје зато што се у претходном животу субјекта одиграла нака велика промена, радикално приначење, преобраћање или улазак у нови живот. „Да промена није захватила живот приповедача, њему би било довољно да самог себе наслика једном за свагда, па би и сама променљива гаража подесна да буде предмет приче, била сведена само на низ спољашњих догађаја. (...) Насупрот томе, унутрашње преиначење појединца даје могућност за приповедачки дискурс коме је *ја* и субјект и објект“.³² Рајићево унутрашње пробраћење десило се „лане“ када је осетио „чар“ због које је заволео живот. То је био тренутак суматраистичког откривења кад је Рајић у себи спознао свог двојника, Чарнојевића. Док лежи у болници у Кракову, у Рајићевом сну појављује се Чарнојевић који му говори о небу, Суматри и непојмљивим везама које животу и свету дају један нови смисао – „наша дела утичу тако далеко, и наша је моћ тако бескрајна“ (*Дневник*, 74). Док у ноћи покушава да заспи, Рајићу се чини да му неко стоји крај постеље – „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом само своје лице“ (*Дневник*, стр. 51). Овај одломак сугерише да је Чарнојевић Рајићев двојник у огледалу, његова идеална, утопијска

³² Žan Starobinski, „Stil autobiografije“, *Kritički odnos*, prev. I. Dimić, Sremski Karlovci, 1990, стр. 47.

пројекција која не припада материјалном свету, него једном метафизичком простору „с ону старну огледала“ који, као и визија бескрајног плавог круга и звезде Вука Исаковича у *Сеобама*, постоји само у сну.³³ Фигура двојника има богату традицију у европској књижевности.³⁴ Удвајње главног јунака од изузетне је важности у конституисању модерног српског романа на почетку прошлога века. Станковићев роман *Нечисти крв и Бесијуће* Вељка Милићевића откривају сложену, противуречну природу усамљене индивидуе која се повлачи из света и посвећује посматрању свог сопственог, интимног бића, осећајући неподударење између свесног и подсвесног дела своје личности. Символика огледала и облик огледалског удвајања важни су за разумевање односа Рајића и Чарнојевића. Поводом односа лика и његовог огледалског одраза Бахтин примећује да „пошто немамо приступа себи самом споља, овде се уживљавамо у неког неодређеног могућег другог, помоћу којег и покушавамо да нађемо вредносну позицију у односу на себе самог, покушавамо из другог да оживимо и обликујемо себе“.³⁵ Чарнојевић је управо такав могући други, помоћу кога Рајић покушава да пронађе нови вредносни и смисаони поредак.

Неколико наративних фрагмената који се односе на Рајићево присуство на фронту, с почетка романа, и потом већи број фрагмента у којима приповеда о свом боравку у краковској болници, садрже најстарији презент дневничког писања и може се са сигурношћу претпоставити да је управо тада (то је оно „лане“ на почетку романа) Рајић и почео да води дневник, како

³³ Уп. о томе: Петар Цацић, *Повлашћени њосџори Милоша Црњанској*, Београд, 1993.

³⁴ О томе је поводом романа *Двојник* Достојевског опширно писао Виктор Шкловски, помињући различите поступке удвајања у прози Е. А. Поа, Андерсена, Стивенсона, Вајлда, поезији Мајаковског и Блока (V. Šklovski, „Dvojnici i o Dvojniku“, *Za i protiv*: beleške o Dostojevskom, prev. P. Vujičić, Београд, 1987).

³⁵ Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. A. Badnja-rević, Novi Sad, 1991, стр. 34.

би текстуално артикулисао глас тог другог бића које постоји у њему и даје његовом животу смисао. Док борави на фронту Рајић осећа присуство још неког, непознатог другог који је стално у његовој близини: „Осећам, да крај мене иде неко“, или „Још је неко лежао крај мене“ (*Дневник*, стр. 21. и 22). Након једног јуриша, Рајић заспи и чак помиње неки сан који га стално прогони – „Нападао ме је тај сан увек, чим бих легао“ (*Дневник*, стр. 19). У дневничким забелешкама са фроната, које хронолошки претходе Рајићевом доласку у краковску болницу, може се уочити како се у приповедачевој свести постепено конституше неко „други“, још увек само наслућен и непознат. На крају фрагменат у којима описује своје ратовање на фронту, Рајић констатује да је у току рата све пропало и обесмишљено, те да га више ништа не везује за стари живот и урушене вредности: „И ништа ме више не везује ни за добро ни за зло. И тако сам се ослободио свега“ (*Дневник*, стр. 28). Ослобађање, својеврсно очишћење од свега што је одређивало његов дотадашњи живот, праћено је Рајићевим прихватањем утехе и спознајом новог, суматраистичког смисла о коме говори тај „други“ – Чарнојевића, који своје коначно уобличење добија у визијама и сновиђењима главног јунака у краковској болници. У роману се може пратити како у Рајићевим дневничким белешкама са фроната, пре доласка у болницу и сна, постоје искази који ће потом бити приписани Чарнојевићу, на пример: „Није више знао шта је добро а шта зло...“ (*Дневник*, стр. 79). Визија Чарнојевићевих путовања у Рајићевом сну, када се изузетно брзо смењују простори на којима Чарнојевић борави (час је пред Каиrom, па на Суматри, у Сиднеју, па пред Солуном) блиска је визијима у којима Рајић, док борави на галицијском фронту, замишља себе у разним просторима и временима: „У визијама лудим лежао сам и ја до ногу Неронових, када је Рим горео у мору жара.(...) На шареним лажама са рибарима са Хиоса ја сам тихо купао се у зори. (...) У тамним мећавама ја сам у визијама седио над Камчатком“. (*Дневник*, стр. 27). Све су то назнаке које упућују на постепено

генерисање „другог“ у Рајићевој свести који ће у простору сна добити своје јасно уобличење.

Сам Рајићев сан, међутим, исприповедан је нешто другачије и разликује се од свих осталих фрагмената у роману. Графички издвојен од остатка текста, на почетку са три звездице, а на крају непрекиданим линијама, тај део почиње Рајићевим речима које он очигледно не упућује самом себи, као у неким другим дневничким фрагментима, већ неком пријатељу: „Хоћу да Вам причам“, или нешто касније када каже: „Питао ме је за Вас“, или након испричаног сна: „Шта сам могао чинити драги мој?“. Рајићев сан дат је заправо у облику писма које он некоме пише. На то упућује и чињеница да је Црњански годину дана пре објављивања романа у часопису *Мисао* штампао прозу под насловом „Сан (одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак романа пише из бонице)“ која, уз извесне разлике, одговара Рајићевом сну у *Дневнику*.³⁶ Тиме се у роман уводи још један првобитно документарни жанр – писмо. То упућује и на могуће недоумице које је Црњански имао у коначном уобличењу романа, тим пре што је 1922. године, дакле након објављивања романа, у *Српском књижевном ђласнику* штампао приповетку „Три крста: из мог дневника (1919)“ која стилски одговара Рајићевим записима, али је текст који није укључен у роман.³⁷ Сан о Чарнојевићу очигледно је Рајићу изузено важан и о томе жели некоме да прича („Хоћу да Вам причам“), након чега наставља да води дневник у коме ће пратити и записивати свој, након спознаје двојника, нови, измењени поглед на свет.

Рајићева списатељска намера блиска је намери приповедача из Флоберовог романа *Новембар*, са којим *Дневник* успоставља многобројне интертекстуалне везе. Приповедач пронађеног рукописа у Флоберовом роману у једном тренутку завапи за својом

³⁶ *Мисао*, књ. II, бр. 6, 1. април 1920, стр. 832–844.

³⁷ *Српски књижевни ђласник*, књ. VII, св. 7, 1. децембар 1922, стр. 481–485. Уп. о томе: Гојко Тешић, „Белешке уз *Дневник о Чарнојевићу*“, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд, 1993.

неповратно изгубљеном младалачком љубављу: „Ох, кад би човек могао да извади из себе све што је у њему, и да створи биће од саме своје мисли! Кад би могао држати своју утвару у рукама и дирати јој чело, мјесто да узалуд просипа толика миловања и толике уздахе! (...) И само да бих је дочарао, написао сам све ово досад, надајући се, да ће ми ријечи помоћи, да је оживим“.³⁸ И Чарнојевић је својеврсно биће од Рајићевих мисли и овај има потребу да пише дневник не би ли се то биће, као оно највредније што у себи носи, текстуално артикулисало, односно у тексту отелотворио. У том смислу Рајићеве дневничке белешке нису само „потреба да се пронађе текстуално уточиште од живота“³⁹ него постају живот сам, онако као ће то неколико деценије касније свој дневник (са великим почетним словом) назвати Борислав Пекић – „Као да је тај Дневник сав мој живот и да сам ван њега мртав“. У свету у коме су се урушиле све вредности и у коме живот више нема смисла, Рајићево писање постоји као егзистенцијална и онтолошка потреба да се креира једини аутентични, истински живот у коме још увек вреди трагати за смислом. Носилац тог суматраистичког, утопијског смисла је Чарнојевић и тај смисао се, као и сам Чарнојевићев глас, може само писањем, што значи потпуним и јединим могућим посвећењем сопственој интими, спознати, артикулисати и сачувати. Спознање тог суматраистичког, утопијског смисла Рајићу је једина утеха пред наслућеном смрћу којој се он са осмехом препушта верујући у метафизичку димензију људског постојања. Последња речница романа – „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју и смешићу се“ заправо садржи оно исто убеђење које ће приповедач *Друје*

³⁸ Gustave Flaubert, *Novembar*, prev. T. Ujević, Zagreb, 1950, стр. 100. У том контексту занимљиво је и следеће Црњансково размишљање у есеју „Кинематограф, открочење духовног живота“ из 1928. године – „Дух тежи да се ослободи не само тела него и себе самог, да створи поред овог живота један други живот без бриге и тегоба, савим нешто без везе са данашњицом“ (*Есеји*, стр. 398).

³⁹ A. Jerkov, „Rađanje ‘romance’ o nacjonu iz duha tragičnog sna“, стр. 68.

књије Сеоба језгровито исказати на крају тог романа – „Има се-оба. Смрти нема!“

Рат је урушио Рајићев идентитет и разорио све његове моралне вредности. Његово писање је покушај да успостави своје ново ја које би да се што више приближи идеалном ја – Чарнојевићу. Иако се у Рајићевим белешкама може пратити како он покушава да се поистовети са Чарнојевићем, од порекла и физичког изгледа до усвајања и понављања његових исказа које је чуо у сну, потпуно стапање те две димнзије његовог бића, материјалног и суматраистичког, није могуће и зато је његов дневник израз „неподударња са самим собом“,“⁴⁰ односно жудње за оним другим бићем које препознаје у свом духу. „Као што је свет с ону страну огледала необичан модел обичног света“, примећује Јури Лотман, „тако је и двојник очуђени одраз књижевног јунака“.⁴¹ Та неидентичност која постоји између јунака и двојника, као очуђеног дела његовог бића, даје Рајићевим белешкама специфичну двогласност или удвојену перспективу. Већ у првом фрагменту Рајић констатује да је живот без смисла, али у следећем пасусу, Чарнојевићевим гласом додаје да он живот ипак воли. Дрвеће које Рајић види на почетку романа је у исти мах жуто и румено, и на основу присуства ове две боје у описима природе могу се детектовати две перспективе у виђењу стварности – Рајићева која види жуту боју трулежи и распадања, и Чарнојевићева која у истом види румену боју етеричне измаглице. Тако се у роману успостављају вишеструка удвајања – Рајићев сан у сну, Чарнојевићев глас у Рајићевом што у приповедању генерише две визије света, два простора, два вредносна става, односно својеврсни текст у тексту као „специфичну реторичку конструкцију у којој разлика у кодираности разних делова текста постаје упадљив фактор ауторовог стварања и читаоачеве рецепције текста“.⁴² С једне равни приповедања потиче један, а с друге другачији вредносни

⁴⁰ M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, стр. 137.

⁴¹ Juri Lotman, „Tekst u tekstu“, *Kultura i eksplozija*, prev. D. Aranitović, Beograd, 2004, стр. 104.

⁴² Isto, стр. 100.

став, при чему се њихов однос може схватити као однос узајамног допуњавања: што се више бесмисла, немира и узалудности осећа на првој равни, утолико се дубље трага за смислом, миром и утехом на другој равни.

Међутим, у *Дневнику о Чарнојевићу* постоји још једно важно удвајање које је карактеристично за све облике аутобиографског приповедања. Након што је у свом бићу спознао Чарнојевића, Рајић више није исти. Његово садшње *ја* након те спознаје разликује се од његовог прошлог *ја*. Њих раздваја временска дистанца, али и неподударње идентитета.⁴³ Рајић осећа потребу да се иронично дистанцира од свог негдашњег *ја* и зато у своје дневничке белешке укључује и успомене на детињство и младост – „Све је то давно прошло и све ми се чини тако смешно“, најчешћи је Рајићев коментар уз те успомене. Он о томе ипак пише поносно као Казанова, односно као неко ко је оставио читав живот за собом. Сећајући се себе на почетку рата, Рајић у једном тренутку пише о себи у трећем лицу, уводећи категорију свог тадашњег живота као *не ја*: „Ох, живот, млад живот играо је тако вешто биљара у непознатој кафани тог града, не ја“ (*Дневник*, 23). У току преиспитивања сопственог идентитета Рајић асоцијативно у своје дневничко писање укључује аутобиографска сећања која говоре о ономе што је он некада био – млад, нежан, са белим рукавицама, препуштен ситним задовољствима, а што сада више није и од чега се самоиронично дистанцира. То *не ја* је сада за њега неко други различит од овог садашњег *ја* које је искусило ужасе рата и чезне за суматраистичким миром и утехом. „Онај који у овом тексту каже *ја* и прибегава првом лицу једине“, вели Старобински, „исказује се као различит, неистоветан у односу на оно што открива у самом себи“.⁴⁴ У Рајићевом дневнику то је двострука неистоветност – у односу на оно што је некада био (*не ја*) и у односу на оно што би желео да буде (Чарнојевићево *ја*).

⁴³ Уп. о томе: Žan Starobinski, „Stil autobiografije“, стр. 47.

⁴⁴ Isti, *Montenji u kretanju*, prev. V. Roglić, Beograd, 2002, стр. 44.

Рајићеву потребу да свет и сопствени идентитет сагледава кроз писање интимног дневника, прати и његова опсесија за читањем романа, али и за вредновањем ликова који га окружују помињањем књига које они читају – док разблудна Маца лудује за Сањином, јунаком истоименог љубавног романа Арцибашева, пољска болничарка чита Ничеа и Бергсона. Док посматра друге ликове, Рајић их повезује са романима које је читао: „Њене очи и силна, црна коса, рамена и врат у којем су се криле плаве модре вене, сетише ме на неки харем у роману једном – а ја често читам романе. У осталом, сви смо ми говорили о романима“ (*Дневник*, стр. 38). Такви и слични искази део су приповедачеве самосвести о роману која се исказује и бројним реминисценцијама и асоцијацијама управо на она књижевна дела са којима *Дневник о Чарнојевићу* дели сличну поетичку самосвест и приповедачке поступке.

Након кључног догађаја у роману, сна у коме му се јавља Чарнојевић, медицинска сестра каже Рајићу: „Ала ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге“ (*Дневник*, стр. 85). Какве су то књиге и колико су размишљања и снови Петра Рајића, па тиме и позиција његовог двојника Чарнојевића у роману, одређени тим *лудим књијама* ? Одговор на ово питање може да нас довести до „тотемског праоца романа“, како га је назвао Фредерик Џејмсон, Сервантесовог *Дон Кихота* који је дао кључну тему модерном роману, преиспитујући однос стварности и фикције, тематизујући и поетички потенцирајући стање једног особеног лудила које ће у књижевности постати повлашћено егзистенцијално и онтолошко стање јунака, а роману омогућити сложена метанаративна промишљања. „Као прва моћна, широка и хегемонистичка књижевна форма“, примећује поводом *Дон Кихота* Ленард Дејвис, „роман је имао за циљ да замагли, као никада раније, разлику између илизује и реалности, између чињенице и маште, симбола и онога што је представље-

но“.⁴⁵ Кратки роман Милоша Црњанског заснован је на једном таквом „замагљењу“, на сложенем односу који се успоставља између различитих нивоа и статуса исприповедане ставрности, односно њених онтолошких простора – материјалног и иреалног, јаве и сна, јавног и интимног, епског и лирског, фикционалног и документарног.⁴⁶ Зато и не изнећењује што се у *Дневнику*, међу ликовима који у Рајићевом сну окружују Чарнојевића, појављује и Дон Кихот. Док се Чарнојевић карта у некој собици препуној огледала, у сцени у којој се као на филму, динамично смењују збивања и ликови, изненада се на вратима појављује Шаљапин у улози Дон Кихота: „На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдом мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови се тресли од песме његове“ (*Дневник*, стр. 83–84). Реч је запараво 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. Значи, један уметник из тог времена појављује се у Рајићевом сну у улози једног романескног лика о чему се приповеда у дневничким белешкама у књижевном делу жанровски одређеном као роман. Овај усложњени однос између документарног и фикционалног, сна и јаве, личности и маске, дневника и романа постаје још занимљиви ако се у поменутом опису препозна аутореминисценција на Црњанскову песму *Молишва* објављену у збирци *Лирика Ийшаке* (1919). Песма је заснована на двоструком пародирању – најпре текста најпознатије хришћанске молитве „Оче наш“, која је узета као као подтекст, а затим и самог Бога Оца који је приказан на крајње провокативан начин и сасвим у духу авангардне десакрализације свих канонизованих вредности: „Оче наш / сенко света седа

⁴⁵ Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York, London, 1987, стр. 3.

⁴⁶ О постајању различитих онтолошких простора унутар једног књижевног дела или унутар једног модела културе. Види: Tomas Pavel, „Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog“, *Reč*, br. 30, 1997.

погурена / на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави / И очима пуних ветрењача / плавих“.⁴⁷ Слика Оца сасвим одговара слици витеза Тужног Лица, што има далекосежне идејне сугестије – хришћанска, божија визија о љубави и милосрђу међу људима представља донкихотовски, илузорни пројекат. Указивање на присуство неких донкихотовских момената у *Дневнику о Чарнојевућу* захтевало би и позивање на један непостојећи текст, на први написани, али никада објављени роман Милоша Црњанског. У есеју „Послератна књижевност“ из 1929. године, а поготову у коментарима уз *Лирику Ишаке* из 1959, Црњански помиње свој романескни првенац индикативног наслова – *Син Дон Кихоттов*. Пред одлазак на школовање у Беч 1913. године Црњански предаје рукопис тог романа уреднику *Бранковој кола* Лази Поповићу у Сремским Карловцима. И поред похвалних оцена уредништва, рукопис није штампан и у току рата је изгубљен, као и ауторова драма *Проклећи кнез*, коју је у исто време предао Народном позоришту у Београду.⁴⁸ У поменутом предговору Флоберовом роману *Новембар* Црњански ће Дон Кихота назвати оцем модерног човека који је приказан у Флоберовом роману, али га можемо препознати и у Петру Рајићу – „Бол његов везан је све патње у свету; он завичај нема више, и сви га предели растужују својим суморним видицима. (...) Он не зна ни законе ни границе, ни растојања не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско“.⁴⁹

Међутим, поводом „лудих књига“ и романа које чита Рајић, могло би се поставити још једно интригантно питање. Ако су витешки романи били медијатори жеље Алонса Кихана да постане

⁴⁷ Miloš Crnjanski, *Pesme*, Beograd, 1983, стр. 100. Уп. и анализу ове песме коју даје Новица Петковић у огледу „Лирика Милоша Црњанског“ у: *Оледи о српским песницима*, стр. 98–99.

⁴⁸ Исти, „Послератна књижевност (литерарна сећања)“, *Есеји*, стр. 18.

⁴⁹ Исто, стр. 276.

витез-луталица Дон Кихот,⁵⁰ да ли је литература посредовала и Рајићеву визију имагинарног двојника и утопију суматраистичког мира и утехе? У Рајићевом сну Чарнојевић се пореди са Бајроном, води се разговор о Рембоу и Верхарену, појављује се Дон Кихот, а помињу се и Микеланђелови сонети. Не само сан, него и читав роман заправо је премрежен алузијама, реминисценцијама и помињањем великог броја аутора и књига – од персијског песника Хафиса до Ничеа и Бергсона, па се може претпоставити да је Чарнојевићев лик бар једним делом интертекстуално посредован и моделован богатом литературом коју Рајић чита. У том смислу занимљиво је пратити као се Петар Рајић у роману идентификује са различитим стварним или имагинарним личностима, Казановом, Шекспировим „сиротим Јориком“ или Бранком Радичевићем, који се у Црњанској драми *Маска*, попут Чарнојевића у роману, отворено изјашњава као етериста. Код људи које среће, Рајић се распитује за Јакова Игњатовића, чини му се да око себе види Агамемноне, поздравља се са Љермонтовом. Да ниједно од дела или аутора није случајно поменуто, већ поетички смишљено алудира на приповедачу блиску књижевну традицију у контексту које треба разумети неке мотиве (на пример, тако често помињање жутог лишћа које као да „долеће“ из Бранкове песме „Кад млидијах умрети“), приповедачке поступке и коначно саму Рајићеву егзистенцијалну и наративну позицију, показује један занимљив пример с почетка романа.

У тренутку док га полиција у Сегедину мучи, Рајић, изгледа не по први пут, призива у свест роман *Кайиорја* Достојевског, односно *Зайисе из мртвој дома*, чији је приповедач такође пролазио кроз различите облике мучења у сибирском затвору – „После су ме тукли. О, ни то није болело. Био сам навикао да читам романе, па сам често мислио на Достојевскову Каторгу“ (*Дневник*, стр. 6). Међутим, поред ове асоцијативне везе успостављене у

⁵⁰ Види о томе: Rene Girard, „Romantična laž i romaneskna istina“, u: *Moderna teorija romana*.

приповедачевој свести, *Дневник* и *Зайиси* имају много сложенији међусобни однос који би могао да подсети на огледалско пресликавање. Као што се у *Дневнику* помињу *Зайиси* тако се и у свом роману Достојевског помиње нешто што упућује на Црњансков роман. Наиме, у једној сцени из седме главе *Зайиса из мртвој дома* главни јунак у разговору са другим осуђеником, Петровом, помиње далеко, егзотично острво у јужним морима, исто оно којим је опседнут и Чарнојевић – Суматру, као место на коме живи антиподи (људи који према народском уверењу иду наглавачке јер живе на супротној старни земљине лопте).⁵¹ Црњански ће у више наврата помињати да је на фронту у Првом светском рату носио записе Достојевског о робијашници у Сибиру. „Да сам погинуо, са том књигом на грудима бих издахнуо. Руски романисијери су већи од свих других, далеко. И те књиге морале су, ваљда, оставити неког трага у мени“.⁵² Ти трагови присутни су у његовом првом роману, али као део свести иманентног аутора – Петра Рајића. Није зато без основа претпоставка да је полинежанско острво Суматру, о коме стално говори Чарнојевић и из чијег имена је изведена поетичка одредница суматраизам, Црњански одабрао као место Чарнојевићевог утопијског простора инспирисан баш овим помињањем егзотичног острва у роману Достојевског.⁵³ Ова сложена интертекстуална прожимања између два, по времену настанка удаљена романа, заправо реализује поетичка начела суматраизма о изненадним и неочекиваним везама. Рајићев доживљај стварности битно је одређен и посредован књигома које чита и које чине да текст *Дневника* буде сложена инертекстуална структура, заснована на поетици суматраизма. „Све

⁵¹ F. M. Dostojevski, *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. M. Babović, Beograd, 1981, стр. 105.

⁵² Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, стр. 274.

⁵³ О етеризму, односно суматраизму Милоша Црњанског и његовим везама са немачким експресионизмом види у: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*; Sarajevo, 1979, стр. 189–196. и Бојан Јовић, „Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја“, у збирнику радова *Књижевна дело Милоша Црњанског*, Београд, 1996.

је у вези и све се слива“, вели приповедач у *Писмима из Париза*, „парафразирајући“ Чарнојевићеве исказе из романа: „Све што су чинили тврдио је да негде, далеко, на једном острву оставља траг“ (*Дневник*, стр. 74). Онда то свакако значи и да су текстови у вези, да се и они неочекивано сливају, што усталом потврђују есеји, поезија и проза Милоша Црњанског с почетка двадесетих година, обележена бројним аутореминисценцијама.

Међутим, помињање *Зайиса* Достојевског, Казановиних мемоара или бројне цитатне везе са Флоберовим *Новембром*, упућују на важно питање о односу фикционалног и аутобиографског, које обележава целокупну прозу Милоша Црњанског. Истакли смо да појавом *Дневника о Чарнојевићу* постаје у српској књижевности уочљива проблематичност романа као фикционалне форме и његов повратак „ванкњижевним жанровима“ као што су дневник, аутобиографија или писмо. Али овде се више не ради само о томе да се роман обликује преузимањем неких приповедачких и композиционих одлика једног, изворно, документарног жанра и буде конципиран као интимни дневник фиктивног јунака. Реч је о сложенем и осетљивом проблему који задире у саму срж уметничког стваралаштва отварајући естетичко, али и етичко питање аутобиографског карактера саме књижевности, односно наглашеног или пак маскираног (фикционализованог) присуства ауторовог личног животног искуства, вредности и оцена у књижевном делу.⁵⁴ То питање у новије време актуелизовано је ширењем традиционалног, жанровски ограниченог схватања аутобиографије. Наглашавајући да дистинкција између фикције и аутобиграфије није поларитет или – или, Пол де Ман закључује да „аутобиографија није жанр или модус, него је фигура читања или разумевања која се појављује, у одређеном степену, у свим

⁵⁴ „Мора ли се писац толико повлачити из дела? Чини ми се да је данас присуство пишчеве личности у делу постало сувише осетљиво питање за нас“, истиче 1928. Хаксли (О. Haksli, „Roman i ideje“, prev. K. Vidaković, u: *Radanje moderne književnosti. Roman*, стр. 260).

текстовима“.⁵⁵ Оно што је традиционално разликовало аутобиографију од романа – њена поуздана референцијална усмереност ка стварности, постаје проблематично и заправо одређено као референцијална илузија, односно референцијално произвођење (не производи живот аутобиографију, него обрнуто, текст производи и модулира живот према „пишчевој потреби“ или кодовима самог језика и реторичких обрта), чиме се разлика између аутобиографског и фикционалног значајно неутралише. Иако *ја* из романа у првом лицу „егзистенцијално“ не постоји, упућује само на измишљену слику, то *ја* из фиктивног текста „не разликује се од *ја* из искрене аутобиографске нарације“.⁵⁶

Али аутор ипак може покушати да предодреди читаочеву рецепцију текста, наглашавајући и развијајући одређене поетичке и наративне механизме и стратегије које ће онемогућити једноставно и површно поистовећивање и „мешање аутора – творца, момента дела, и аутора – човека, етичког момента, друштвеног одвијања живота“.⁵⁷ Разлике о којој говори Бахтин опет су у вези са кључном фигуром у Црњанској прози, фигуром двојника и поступком удвајања којим се формирају различите инстанце у процесу наративне комуникације. Подвлачећи то неподударање између текстуалног и вантекстуалног *ја* Црњански ће истаћи важан моменат за разумевање природе приповедачког субјекта у његовим романима, па тако и у *Дневнику у Чарнојевићу*: „(...) чак и када писац и пише у првом лицу, његово *ја* је комплекс познаника и људи који га окружују“.⁵⁸ Сложеност наративног поступка и комплексност наративног *ја* у *Дневнику у Чарнојевићу* можемо уочити

⁵⁵ Pol de Man, „Autobiografija kao raz-obličavanje“, стр. 121. Коментаришући овај Де Манов став Жак Дерида се пита „зашто не бисмо применили његове категорије на његове властите текстове? Зашто их не бисмо све читали као аутобиографске фигуре, у којима су истина и измишљено неразлучиви?“ (Ž. Derida, „Pol de Manov rat“, *Treći program*, br. 80–81, Beograd, 1989, стр. 436).

⁵⁶ Žan Starobinski, „Stil autobiografije“, стр. 44.

⁵⁷ Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, стр. 11.

⁵⁸ Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, стр. 56.

ако упоредимо два типа аутобиографског дискурса – једног који припада Петру Рајићу („аутор – творац, моменат дела“) и другој чији је аутор сам Црњански („аутор – човек“) у фрагментима из *Коменџара уз Лирику Ишак*, објављеним 1959. Коментари уз поједине песме односе се на исте догађаје о којима пише и Петар Рајић у роману. Намера таквог поређења није да докаже, сувише очигледну, заснованост Рајићевог лика на животу и ратним доживљајима самог Црњанског, што аутор *Коменџара* отворено и каже, на пример, објашњавајући откуда туберкулоза код јунака *Дневника*, зашто су у роману честе реминисценције на Бранка Радичевића или зашто нема описа битака, већ, напротив, да уочи разлике у приповедању о истим догађајима, односно другачију позицију приповедачаког ја у једном и другом тексту. Поједини делови из *Коменџара* могу се читати као верзије догађаја из *Дневника*, с тим што је асоцијативни ток приповедачевих мисли из романа замењен узрочно-последничним и хрониолошким следом уз прецизно наведена места збивања. Тако је, на пример, са епизодом хапшења у Сегедину након сарајевског атентата које је у *Коменџарима* објашњено као део политичке интриге, „замешатељства“. С друге стране, Рајићев доживљај привођења у полицију с почетка романа, дат кроз приповедање у коме се реченице брзо смењују као кадрови у филмској монтажи, а читава сцена као да се одвија у неком кошмару („седох међу неке сенке у мрачном ходнику“, *Дневник*, стр. 6), интертекстуално је посредован реминисценцијом на Достојевског. У првом роману тако је зачет један од кључних поступака који ће доцније доминирати у Црњанској прози, а могао би се назвати фикционализацијом, односно романескном креацијом аутобиографског искуства заснованом претежно на интертекстуалном посредовању јунакових доживљаја. Сам Црњански објашњава овај поступак у уводној напомени књиге *Код Хијерборејаца* која има низ жанровских, наративних и поетичких веза са романом *Дневник о Чарнојевићу*. Аутор наглашава занованост своје прозе на специфичном односу између „стварног“, документарног, аутобиографског и „иреал-

ног“, фикционалног, што је битно како за жанровско и наративно конституисање текста, тако и за његову рецепцију:

„Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности.

У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пищевој потреби за причу о прошлости“.⁵⁹

Зайиси из мртвој дома (1862), настали су, слично као и *Дневник о Чарнојевићу*, на основу ауторовог властитог животног искуства, односно година које је Достојевски провео у робијашници у Сибиру. У оба романа постоји слична наративана стратегија да се аутобиографско искуство „аутора – човека“ (Достојевског, односно Црњанског) трансформише у роман и повери другоме, „аутору – творцу“ који приповеда, односно пише у првом лицу (у *Зайисима* то је Александар Петровић, у *Дневнику* Петар Рајић). У оба романа наглашен је документарни моменат – у *Зайисима* поступком приређеног рукописа које је Александар Петровић водио о свом животу у сибирској робијашници, а у Црњанском роману обликовањем текста као дневничких забелешки главног јунака. Као што Црњански у свом првом роману од сопственог животног и књижевног искуства обликује сложене романескне креације, што ће учинити и у књизи *Код Хијерборејаца* или *Роману о Лондону*, тако и Петар Рајић у свом дневнику сопствени живот модификује према књигама које је читао, од Казановиних *Мемоара*, Шекспировог *Хамлеја*, Микеланђелових сонета и поезије Бранка Радичевића, до романа Достојевског, Флобера, Гетеа или Јакова Игњатовића и филозофских списа Фридриха Ничеа и Бергсона, да би текстуално конституисао своју сопствену фикционалну творевину и идеалног двојника – Чарнојевића. И као што аутобиографско *ја* из Црњанских *Коменшара* не можемо

⁵⁹ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*, књига прва, Београд, 1966, стр. 7.

идентификовавати са девничким *ја* Петра Рајића, јер онда не би ни било романа, тако се ни дневничко *ја* Петра Рајића не може до краја идентификовати са својим двојником Чарнојевићем, јер онда Рајић не би ни имао потребу да пише дневник као исказ неподударња са самим собом и израз жудње за оним другим бићем које препознаје у свој свести и које једино може да се текстуално отелотвори и артикулише.

Приповедање у првом лицу у форми интимног, исповедног дневника главног јунака условило је лирску природу романа. Управо облици дневника и писама су „ефикасан начин да се директно прикаже јунаков сензибилитет и да му се дозволи да дејствује као лирски поглед на свет“.⁶⁰ Већ први критичари довели су у везу облик интимног дневника са лирском природом овог романа. Како је приметио Винавер, то је „дирљиви дневник једне субјективне душе, и означава победу над објективним романом“, док Милан Дединац лирско доводи у везу са суматраистичким, јер је цео роман „израз једне безграничне интуитивне емоције и чежње свеопште носталгичне ка универзуму, ка непознатом далеком“.⁶¹

Већ у књижевности модерне почетком века дестабилизован је традиционални статус романа као епског жанра и отворене су могућности лиризације прозе. Лирско у *Дневнику* постоји најпре као фундаментални облик јунакове егзистенције и његовог погледа на свет. То је најочигледније у Рајићевом наглашено присном, емотивном односу са природом, шумама, водом, небом које он доживљава као делове свог интимног бића – „А шуме црвене, младе и увеле са топлом, слатком маглом чуваху нас, сахрањиваху нас и сипаху ту своју маглу у душу нашу за навек, за цео живот“ (*Дневник*, стр. 19). У есеју о Андрићевом *Ex ponti* Црњански ће

⁶⁰ Ralf Fridman, „Priroda i oblici lirskog romana“, prev. Z. Minderović, *Savremenik*, br. 12, 1968, стр. 497.

⁶¹ Нав. према: „Критички текстови уз *Дневник о Чарнојевићу*“, у: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Г. Тешић, Београд, 1993, стр. 133. и 167.

етеризам одредити управо као љубав према облацима, визицима, успоменама и звездама што и јесу кључни моменти из којих се генерише лирско у роману. У приповедачевој свести доминирају етеричне, флуидне слике природе у измаглици, без чврстих и јасних обриса. Таква етерична визија стварности кулминира у Рајићевом сну у коме су поништена сва просторна и временска ограничења, а Чарнојевић се појављује као бестежинско биће – „Чинило се да његове дуге и танке, као мотка, ноге не газе по земљи, као да је лебдео над земљом“ (*Дневник*, стр. 67). Сви догађаји, а понајпре они ратни, у роману сведени су на утиске, расположења и асоцијације које они у приповедачевој свести изазивају. Зато је *Дневник* први роман у српској књижевности у коме се приповедање доследно организује поступцима који су до тада били карактеристични за поезију, отварајући тако могућности да се „роман приближи функцији песме“.⁶² Уместо каузалних и хронолошких веза међу догађајима, успостављају се у приповедачевој свести асоцијативне везе које су заправо текстуална реализација Чарнојевићевог суматраистичког „програма“ о неочекиваним везама које се успостављају међу стварима и појавама, односно лајтмотивски повезују и обједињују фрагменте у роману. Један од кључних лајтмотива у роману је сенка и то увек у вези са наговештајима пропадања и смрти. Рајић често око себе види не људе него сенке, доживљавајући по повратку из рата и себе као сенку – „Ми смо се вратили, али ми смо сенке“. Сенке су и оно што је остало од славне прошлости – „Далеко у даљини сијали су крстови, и виделе се сенке наших старих, празних, остављених црквица“ (*Дневник*, стр. 7–8). Мотив сенке и њене семантичке варијације, на пример, њена веза са фигуром двојника, имају изузетно место у прози Милоша Црњанског, поготову у књизи *Ког Хијерборејаца* и у *Роману о Лондону*.⁶³ Не понављају се само исти мотиви, него и слични искази, какви су

⁶² Ralf Fridman, „Priroda i oblici lirskog romana“, стр. 491.

⁶³ Види о томе: Ljubiša Jeremić, „Romansijerov lirski glas. Miloš Crnjan-ski“, *Proza novog stila*, Beograd, 1976.

они којима почиње роман – „Јесен, и живот без смисла“ и питање „Где је живот?“, приповедач ће поновити неколико пута, као што се стално понавља реченица о томе како је „понегде пао по један цреп, понегде је пао плот“, готово добијајући функцију референа. Пратећи таква понављања и лајтмотиве читалац *Дневника о Чарнојевићу* стално је у искушењу да успоставља интратекстуалне везе између фрагмената не би ли својеврсним укрштеним читањем открио нова, скривена значења или покушао да успостави хронолошки след међу догађајима. Готово идентични изазов постоји и у читању Рилкеових *Зайиса Малџеа Лауригса Бријеа* који су по својој композицији и техници приповедања блиски Црњанском првом роману. Тумачи *Зайиса* заснивали су различите претпоставке о томе по ком принципу су фрагменти у овом роману организовани, па је једно време била прихваћена, па потом и одбачена идеја о „комплементарности фрагмената“ према којој сваком запису одговара неки други – на пример оном који се односи на приповедачеву садашњост одговара неки други који се односи на прошлост и слично.⁶⁴ Вероватно би се и у *Дневнику* могао узалудно тражити неки сличан организациони принцип, јер као и у Рилкеовом роману, живот и свет не постоје као јединствене целине, њихов коначни смисао стално измиче и остаје само наслућен, али никада коначно откривен.

Лирско као фундаментални облик Рајићевог постојања су-протстављено је епском, односно историјском постојању које је у вези са насиљем, смрћу и бесмислом – од приповедачевог сећања на детиње страхове које су у њему изазивале народне песме о клању и набадању на колац до актуелног рата које Рајић доживљава као „лудило у мору блата“. Епска прошлост сведена је на низ насиља и убиства која главном јунаку постају неподношљива – „гледао сам пренеражено старе иконе око мене, неке људе попадале са ножем у руци пред шанчевима, са црвеним фе-

⁶⁴ Види о томе: Мирко Кривокапић, предговор у: Р. М. Рилке, *Зайиси Малџеа Лауригса Бријеа*, Београд, 1996.

сом на глави; и те старе иконе и слике пекле су ми очи, као да су ме зраци, што су се одбијали од њиног тамног злата пробадали“ (*Дневник*, стр. 12). Јунаци косовског боја сведени су на декоративне фигуре, њихов мученички ореол банализован је и претворен у сјај кича – „Више пута попадије су ме опколиле самог у неком смешном салону пуном стакла и чаша, на којима беху насликани шарени косовски јунаци“ (*Дневник*, стр. 41). Рајић примећује како се историја и окончани ратови у Срба стално свODE на испразну реторику и шарену декорацију, осећајући према томе, као и према свему баналном, презир и цинизам.⁶⁵ Изразито негативно одређење историје као бесмислног и ирационалног хаоса, антиратно и дефетистичко осећање заједничко је већини авангардних кратких романа чији приповедачи поетички осмишљавају различите облике утопијске утехе пред историјским бесмислом. Оно што је у Црњансковим романима суматраизам, код Растка Петровића биће словенски неомитологизам као тражење смисла и хронотопа среће у просторима мита.

Убрзо након *Дневника о Чарнојевићу* појавиће се још неколико кратких романа заснованих на форми дневника. Иако невелике уметничке вредности и данас махом заборављена, ова остварења вреди поменути у контексту промена насталих у српском роману током двадесетих година, поготову због специфичних прожимања романа и дневника. Кратки роман *До последњеј даха* Стојана Живадиновића, објављен 1923. године, исприповедан је у првом лицу у облику записа човека који лежи у болници. Непосредна запажања из болничке собе смењују се са сећањима на детињство и рат. Приповедачева замисао заиста може да подсети на *Прољећа Ивана Галеба*,⁶⁶ али је свакако далеко од рефлексивног и интроспективног припове-

⁶⁵ О присуству цинизма који елиминише и гуши облике сентиментализма у роману опширно је писао Никола Милошевић у студији „Универзални исказ у *Дневнику о Чарнојевићу*“, *Романи Милоша Црњанског*, Београд, 1988.

⁶⁶ Станко Кораћ, *Српски роман између два рата* (1918–1945), стр. 413.

дања у Десничином роману. Приповедач у Живадиновићевом роману повремено се пита, попут Петра Рајића, зашто уопште пише – „Често пута, у часовима потпуне душевне клонулости, питам се: зашто писати?“, али та питања остају само механички постављена, без намере да се њима сложеније проблематизује јунаков идентитет или сама романескна форма.

Роман *Сво једна страна* Светислава Шумаревића објављен је 1924. године и доследно изведен у форми дневника – од прецизног датирања (од 3. фебруара до 25. јула 1916) до неретроспективног приповедања које искључује сваки облик сећања на приповедачев претходни живот. Међутим, приповедач у свој дневник укључује и низ докумената, писама и бележака других лица у намери да постигне аутентичност, тако да се у роману заправо укрштају три животне приче у ратној драми. Десет година касније, 1934, објављен је још један кратки роман о Првом светском рату у облику девничких записа војника који се, као и Петар Рајић, борио на фронту у Галицији – *Незнани јунак* Емила Петровића. За разлику од Рајића који води интимни дневник у коме пише мање о догађајима, а више о траговима који они остављају у његовој осетљивој души, приповедач у овом роману првенствено је у улози сведока који описује ратна и позадинска збивања сугеришући бесмисао људског страдања. Зато онога тренутка када се нађе сам у затворској ћелији, његове белешке се прекидају јер нема више догађаја о којом би могао да пише – „Овде завршавам моје белешке. Верујем да се више ништа неће десити што би требало забележити. Бележио сам дотле, док сам веровао да ћу нешто учинити, док сам живео, најзад. Данас је то, вероватно, све свршено, и хоћу да све заборавим“.⁶⁷ Као и Рајић, и незнани јунак овог дневника последњи поглед упућује ка небу. Роман *Незнани јунак* занимљив је пример промена у српској књижевности тридесетих година када се рат, за разлику од експресионистичке прозе и кратких романа, „сагледава са

⁶⁷ Емил С. Петровић, *Незнани јунак*, Београд, 1934, стр. 159.

дистанце и аналитички, са покушајима епских реконструкција историјске грађе“.⁶⁸

Конечно, неке жанровске претпоставке дневника добијају своје место и у роману који је сума не само књижевног ставарлаштва Растка Петровића, већ и авангардних уметничких домета – *Дану шестом*. Наративни сегменти у оба дела романа, углавном, имају на почетку прецизно датирање и то је заправо једино обележје које упућује на форму дневника, наглашавајући тако, за разумевање романа важну, временску димензију збивања. То је очигледно већ у реченицама којима роман отпочиње: „Пролазећи свуда око њега, обавијајући га, као облаци или као магле, време, га је раздавајало од свега осталог, осамљивало. Године и векови, који су се тек организовали, тек склапали, као да су извирали ту, пред њим“.⁶⁹ Због датирања поглавља може се приметити, на пример, као се роман временски и календарски склапа – почиње и завршава се у месецу новембру.

По облику фрагментарног аутобиографског приповедања у току кога јунак преиспитује сопствени идентитет, асоцијативно повезује различите временске планове, сећа се свог трауматичног ратног искуства и доживљава необичне визије у сну, *Дневнику о Чарнојевићу* близак је и кратки роман *Глувне чини* Александра Илића. Објављен 1930. године, овај роман закључује низ кратких исповедних романа који су у знаку уметничког експеримента. Уместо интереса за искуство усамљеног појединца, лирског начела приповедања, фрагментарне композиције и мешања жанрова, романи почетком четврте деценије обнављају начела епског обликовања и неке традиционалнје, реалистичке поступке.

У малобројним деловима *Дневника о Чарнојевићу* у којима Рајић приповеда о свом учешћу у ратним збивањима на фронту, уочљив је један нови приповедачки поступак близак техници монтаже авангарног филма – брзо смењивање независних слика

⁶⁸ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 75.

⁶⁹ Растко Петровић, *Дан шестом*, Београд, 1982, стр. 9.

– снимака у један симултани низ. На овом поступку заснован је још један кратки роман са ратном тематиком и још изразитијим антиратним усмерењем, *Крила* Станислава Кракова. Том роману посвећено је поглавље које следи.

КИНЕМАТОГРАФСКО ПИСАЊЕ:

Крила Станислава Кракова

„Питање ко је субјект рата свешће се на питање ко
је субјект перцепције“.

Морис Мерло Понти, *Феноменологија перцепције*

„Филм не значи ја видим, већ ја летим“.

Пол Вирилио, *Рай и филм*

Неколико деценија након што је објавио *Дневник о Чарнојевићу*, Црњански се у мемоарским белешкама у књизи *Лирика и коментари* (1959) присећа времена када је интензивно радио на свом првом роману и покушава да објасни зашто ту нема развијених описа битака и ратних дејстава. Наводећи један од разлога Црњански кратко каже: „Рат није роман, него филм“.¹ Реч је, заправо, о парафрази познате мисли једног од пионира модерног филма, француског редитеља Абела Ганса који 1917. године, док Црњански води свој ратни дневник од кога ће настати роман, почиње да снима филм *Ојџуџујем* користећи као статисте повратнике са фронта, рањенике, реконвалесценте, међу њима и познатог песника Блеза Сандрара. Говорећи о свом доживљају снимања на фронту, Ганс филм доводи у везу са ратном машинеријом – „Рат је филм, а филм је рат“. Права моћ филма, коју је управо снимање у рату потврдило, у томе је што радикално мења човекову перцепцију стварности, јер поседује такву „чаролију и опсене, кáдру да гледаоцима, у сваком делићу секунде створи досад непознато осећање свеприсутности, постојање у четвртој димензији, пошто се време и простор укидају“.² Црњански, који је

¹ Miloš Crnjanski, *Pesme*, Sabrana dela, kniga 1, Beograd, 1983, стр. 146.

² Нав. према: Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, прев. А. Јовановић и V. Sakeljić, Beograd, 2003, стр. 47. Вирилио примећује и једну занимљиву

своје одушевљење великим изражајним потенцијалима најмлађе уметности исказао у бројним есјима, имао је прилике да се фебруара 1929. године као дописник *Политике* из Париза сусретне и разговара са Гансом. У интервјуу француски синеаист изјављује да „кинематограф постаје нека врста алхемије уметности од које се може очекивати промена свију осталих само ако будемо знали да додирнемо срце: срце је метроном кинематографа“.³

Присуство те „кинематографске алхемије“ која преображава уметност приповедања, може се препознати у српској авангардној прози, па и у Црњанскомом првом роману. Иако у њему заиста нема развијених описа битака, у оним фрагментима у којима Рајић пише о свом боравку и кретању на фронту може се уочити специфичан наративни поступак – брзо смењивање кратких, презентских реченица и реченица без предиката чиме се постиже ефекат испрекидане, као филмским резovima исечене перцепције. Динамично смењивање појава и ликова који улазе у Рајићево видно поље подсећа на нервозно кретање објектива камере, односно монтирање независних и неповезаних кадрова, као у овом одломку: „Пролазили смо кроз пуста села. Неколико јадних, грозно сиротих, одрпаних чивута. Лепе руске цркве, мокре шуме што се пуше. Блато, грдно море блата. Пси трчкарају по селима. Пси и јадне, прљаве изгрижене чивутке. Девочице од дванаест године, од десет година, нуде се. Свуд кола, јадни коњи и бескрајни блатни путеви. По улицама леже рањеници. После подне су дошли по нас аутомобили. А сунце млако, добро сунце лило је по кућам и путевима“ (*Дневник*, стр. 22). Сличан приповедачки поступак заснован на принципу кадрирања и монтаже независних слика – снимака у један наративни низ, уочљив је и у Црњанским приповеткама „Велики дан“ и „Рај“, такође темат-

подударност која потврђује да су рат и филм буквално од истог материјала – нитроцелулоза која је служила за производњу филмске траке у Првом светском рату, користила се и за прављење експлозива.

³ Милош Црњански, „Христос Абела Ганса“, *Политика*, бр. 7478, Београд, 24. фебруар 1929, стр.10.

ски везаним за рат, као и роману Драгише Васића *Црвене мајле* (1922). У прози Црњанског и Васића очигледно је одбацивање сукцесивне, континуиране фабуле и развијање фрагментарне композиције у којој се слике и ликови асоцијативно повезују уз мешање ониричких фантазија и спољашње стварности. Филмски организоване секвенце, кадрирање моменат-снимака, симултано преплитање збивања у садашњем времену, везивање самосталних и неповезаних слика и ситуација у један композициони низ ствара гротескну експресионистичку визију рата и поратних збивања.

Међутим, не може се једноставно тврдити да су ови нови приповедачки поступци настали само и под директним утицајем филма, већ да су, као и сам авангардни филм, последица динамизоване перцепције стварности и измењеног доживљаја времена и простора у ратном хаосу. Наглашавајући да је рат нужно у спрези са својом визуелном димензијом, односно да се за ратника функција оружја своди на функцију опажања, Пол Вирилио истиче да су авангардни режисери и књижевници (првенствено помиње футуристе, дадаисте и надреалисте) почетком двадесетих година уметнички обликовали једну изокренуту, динамизовану и преусмерену слику света, зато што су у „ратним збивањима и сами ‘преусмерени’“. Први светски рат је захваљујући изванредном споју војне технике и ратне кинематографије извршио велики утицај на авангардни филм и књижевност — „Није изненађујуће што након 1914. стреловит развој војне технологије, са силовитим кинематографским пробојем просторног континуума захваљујући авијацији, дословно разара целовитост видног поља; перцептивно поље постаје неповезано, исцепкано, нејединствено. У том раздобљу метафора експлозије све чешће је присутна како у уметности, тако и у политици“.⁴ Индикативан је програмски текст који руски реди-тељ Дзиг Ветров објављује по повратку из рата, 1919. године, у авангардном часопису *Левф*, под уредништвом Мајаковског.

⁴ Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, стр. 36.

Осуђујући старе „наративне“ филмове и петрификовану перцепцију Ветров одређује своју стваралачку позицију: „Ја сам објектив камере, њено око. Ја вам показујем свет онако како га само ја видим. Почев од данас заувек одбацујем непомичан поглед својствен човеку. Приближавам се стварима и удаљавам од њих – пузим испод њих – пењем се на њих – јашем на коњу у галопу – упадам у пуној брзини усред гомиле – трчим испред војника који јуришају – бацам се наузак – узлећем заједно с аеропланима – падам и летим скупа са телима која падају или се уздижу у ваздуху“.⁵

Кратки роман у коме су се најдоследније испољиле нове приповедачке могућности аналогне техници филмске монтаже⁶ су *Крила* (1922) Станислава Кракова. За разлику од других аутора, у Краковљевом случају већ се може говорити о директнијем и интензивнијем прожимању романа и филма. Два важна момената на којима је заснован овај роман са тематиком из првог рата – филмско виђење стварности и опсесија авионима, Краков је упознао као добровољац у српској војсци. Након рата он је, уз авангардне књижевнике Бошка Токина и Драгана Алексића, један од пионира седме уметности током двадесетих година. Снимио је неколико документарних филмова од којих је сачувано само остварење *За часи оцабине* приказано 1930. године у Београду, а поново тек 1993. под именом *Голіоіа Србије*. Монтирајући архивске снимке настале током рата са материјалом доснимљеним касније Краков је, како то објашњава, желео да у стилу модерних руских редитеља споји документарно и поетско, да у епске слике рата унесе лирску атмосферу и тако добије филм који ће

⁵ Isto, стр. 37.

⁶ У најширем смислу под монтажом се подразумева уметност комбиновања и распоређивања. Једна од новијих дефиниција филмску монтажу одређује као „принцип који управља организацијом визуелних и звучних елемената филма, или спојева тих елемената, њиховим јукстапонирањем и уланчавањем и/или одређивањем њиховог трајања“ (Ž. Omon, A. Bergala, M. Mari, M. Verne, *Estetika filma*, prev. J. Vidić, Beograd, 2006, стр. 55).

бити „не само једна историјска него и једна уметничка емоција“.⁷ Наглашавајући колико поступци селекције и монтаже имају пресудну улогу за вредност овога филма, Драган Алексић констатује да је *За часи Србије* целовити мозаик „најдрагоценијих слика и најбоље одабраних сцена“, па зато представља не само најбоље филмско него „најлепше уметничко дело уопште које је о рату створено“.⁸ Упарво због те мултимедијалности, Краковљев уметнички опус је јединствен – своје ратно искуство он је изразио кроз два медија, књижевност и филм, односно у четири жанра (дневник, роман, филм и мемоари) између којих постоје обликотворне, композиционе и тематско-мотивске везе. По таквој стваралачкој оријентисаности на више медија и жанрова, као и коришћењу сличних уметничких поступака у различитим медијима, једино би се уметнички опус Борислава Пекића могао упоредити са Краковљевим. Пекић је романописац, аутор дневничке и мемоарске прозе, косценариста за неколико филмова, међу њима и за филм *Време чуда* (1989) снимљен према његовом истоименом првом роману из 1965. Паралелна анализа Пекићевог романа и потоњег филма, који догађаје око Лазаревог васкрсења преноси из библијских у поратна, комунистичка времена, свакако би показала присуство сличних уметничких поступка (пародија, цинична критика догматске идеологије, успостављање наглашених веза са библијском предлошком) у два различита медија. Код Кракова је та блискост у уметничким поступцима још наглашенија јер просторни и временски оквири у роману и филму остају исти. Штавише, *Крила* због наглашеног присуства кинематографских

⁷ Станислав Краков, *За часи оцаџбине & Пожар на Балкану*, приредио Г. Тешић, Београд, 2000, стр. 65.

⁸ Нав. према: Гојко Тешић, „У перспективи критике: Ко је био Станислав Краков“, поговор у књизи Станислава Кракова *Живот човека на Балкану*, Београд, 1997, стр. 418. Занимљиво је и сведочанство ауторове ћерке Милице Арсенијевић-Краков, у уводу ове књиге, која говорећи о очевој пасији за филмом наводи и његово познанство и планове за озбиљне филмске пројекте са чувеним немачким синеастом Фрицом Лангом који због Другог светског рата нису остварени (стр. 8).

елемената у појединим сегметима текста подсећају на књигу снимања, односно филмски сценарио.

Због сложеног односа између фактографског и фикционалног, заснивања романескних збивања на документарној грађи, занимљива је и паралела између Кракова и Црњанског. И *Дневник о Чарнојевићу* и *Крила* настали су на основу аутобиографског искуства својих аутора. И Краков је на фронту водио дневник чије је одломке објавио у листу *Време* јула 1923. године („Борба на Калин-камену: одломци из дневника седамнаестогодишњег добровољца“). Као што ће Црњански у коментарима уз *Лирику Ишак* евоцирати нека ратна збивања из свог првог романа, тако ће и Краков неколико деценија након објављивања романа *Крила* исте догађаје из рата описати у меморима *Животи човека на Балакну*, објављеним тек 1997 (приређивач Гојко Тешић). И један и други аутор тако заоштравају и проблематизују однос између живота и литературе, чинећи отвореном границу између фикционалног и документарног. Као што ни романи, засновани на аутобиографском искуству, које су објавили почетком двадесетих нису традиционално схваћена фикција, тако ни коментари Милоша Црњанског с краја педесетих, односно мемоарски записи Кракова настали приближно у исто време, баш зато што су писани након романсијерског искуства, нису само једнозначна документарна, „поуздана“ историјска грађа.⁹

Међутим, док је у првом роману Милоша Црњанског веза са дневничким предлошком остала наглашена зато што су за конституисање кратког романа искоришћене неке жанровске могућности дневника, првенствено приповедање у првом лицу, исповест, удвајње приповедачког и доживљајног „ја“, фрагментарност, и надамсе поетичко и егзистенцијално поверење у чин

⁹ О преплитању и преиначењима фактографског и фикционалног у Карковљевој прози, од романа до мемоара, пише Александар Јовановић у тексту „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)“, у зборнику радова *Српска књижевност и рат*, Деспотовац, 1999.

писања, односно писаног преосмишљавања и превредновања животног искуства, дотле роман *Крила* развија другачији тип документарности која није текстуална него филмска, јер не почива на ономе што је записано него на ономе што је из умножених и различитих перспектива виђено. Роман се, као и рат и као филм, код Кракова првенствено своди на визуелну димензију, на низ одабраних, као камером забележених слика и сцена које поступком монтаже прерастају у сугестивне уметничке визије. Имплицитно објашњење таквог поимања ратне стварности дато је на самом почетку романа, у уводном поглављу „Документ који је коза појела“. У облику цитата, графички сложеног тако да подражава изглед аутентичног војног извештаја, пренет је, односно приређен, оштећени текст у коме су забележене карактеристике официра. Али документ је оштећен јер је коза почела да га једе. У дијалогу који потом следи, један од официра то коментарише: „Сад и козе могу по поверљивој архиви претурати“, док приповедач затим описује полууништену архиву: „Сандук је лежао пред њиме немоћан, и кроз његове распукле даске испадале су хартије на све стране“.¹⁰ У овој иронично стилизованој уводној сцени имлициран је поетички важан став о немоћи писаних докумената да представе и сачувају истину о рату. Управо у трећем поглављу („Препад“) ауторски приповедач, који се иначе ретко оглашава својим коментарима, сценски описује ратно разарање и потом поставља питање: „Из срушене куће извлаче затрпане. Официру је греда смрскала главу. Неко је доцније говорио како је кундаком дотучен. Ко би још сазнао истину у рату?“ (*Крила*, стр. 24). Ово питање о дестабилизованом статусу истине у рату (још је Киплинг језгровито формулисао да је истина прва жртва рата) сугерише да је до сазнања истине у ратном метежу немогуће доћи, али посредно би могло да упути и на избор специфичног, кинематографског облика приповедања и саму приповедачеву

¹⁰ Станислав Краков, *Крила*, роман, Београд, 1922, стр. 4 (сви наводи биће дати према овом, првом издању).

позицију у роману. Ако већ нема тога *ко* би знао истину у рату, да ли, ипак, до неке потпуније и поузданије слике може доћи свеприсутно око, односно објектив камере, али који је такође вођен неким субјектом перцепције? На почетку романа писани документи немоћно се осипају и лете, иронично су приказани као храна за козе, чиме је имлицитно укинута могућност да неки облици писаних докумената буду извор и гарант приповедања о рату, па и могућност да роман буде заснован на неком од документарних жанрова – дневнику, писмима, мемоарима. Краковљева намера очигледно је била да без наглашених емоција и патетике да што објективнију слику рата, односно збивања на Солунском фронту и у позадини, и тако се приближи могућој истини која би била поузданија, па тиме и општија јер превазилази субјективна, индивидуална сведочења. Док Петар Рајић пише дневник у коме детектује, документује и артикулише промене које су настале у његовој свести и виђењу света, приповедач романа *Крила* филмски бележи и документује догађаје у свету око себе желећи да што уверљивије прикаже динамизам и хаотичност рата и да детектује промене које рат изазива у понашању других људи. При томе уметнички ефекти и вредност овога роман, као што то истиче и авангардна мисао о филму, не произилазе само из онога што је снимљено, односно филмском техником у приповедању забележено, него првенствено из начина како је снимљени/забележени материјал повезан, укомпонован, једном речју монтиран. Управо у начину на који је изведена монтажа одабраних нартивних сегмената и ефектима који се тако постижу (понајпре шок и црни хумор), препознаје се присуство приповедача, његов имплицитни став, као и промене које у његовој свести проузрокује рат.

За генезу приповедачке технике која доминира у роману *Крила*, важан је и Краковљев претходни роман *Кроз буру* (1921). Иако се у његовом наслову може препознати експресионистичка конотација, елементи експресионизма и авангардно експериментисање у приповедању изразитије се испољавају тек у завршним поглављима – „последње три главе, где је лични роман избачен

из колосека сентименталности у трагедију опште буре, ‘На прелому’, ‘На мосту’ и ‘Requiem’, дају врло добре слике рата и сведоче о будућем уметнику *Крила*‘.¹¹ У претежном делу романа *Кроз буру* одвија се сентиментална љубавна прича, далеко иза линије фронта, исприповедана у трећем лицу, махом из перспективе главног јунака. Завршна поглавља приказују хаотична ратна збивања у којима се лична трагедија утапа у трагедију колектива, што је праћено изразитим променама у нарави. У приповедачким реззовима, који су у тексту означени непрекиданим линијама, када се један наративни ток нагло смењује другим, најочигледније се препознаје техника вишепланског кинематографског приповедања какава ће доминирати у *Крилима*. Да би се приказала динамика ратних збивања на крају романа био је, дакле, потребан другачији приповедачки поступак од оног којим су исприповедани мирнодопски догађаји. Занимљиво је зато како Краков, у интервјуу поводом приказивања свог филма *За часи оцабине* (1930), објашњава, полазећи од сопственог ратног искуства, утицај рата на све оне који су га преживели – „рат је имао дубоке везе са свим нашим чулима, осећањима, инстинктом, заносом, мислима и стварношћу. Видели смо да је он уско био везан са најсуштаственијим нашим животом, и да је у њему било колико трагедије толико и елана, идеја и болова, невероватно испремештаних, чудно хипнотичких, снажних. Рат је био најдинамичнија појава у нашој историји. И зато су после дошле занимљиве анализе у разним уметничким изразима“.¹² Упрво таква ће бити слика рата у Краковљевом другом роману и то првенствено због „динамизованог“ постука приповедања.

Позиција приповедача у *Крилима* може се терминима Женетове наратологије одредити као хетеродијегетичко приповедање са спољашњом фокализацијом. Ограничење, односно селекција наративних информација у односу на оно што се традиционално

¹¹ Аница Шулић, „Романи г. Станислава Кракова“, *Лейойис Майице српске*, књ. СССР, Нови Сад, 1923, стр. 82.

¹² Станислав Краков, *За часи оцабине & Пожар на Балкану*, стр. 64.

назива свезнање, изведена је тако да се приповедање првенствено своди на описивање поступака и понашања ликова, без приказивања њиховог „унутрашњег“ живота – „фокус је постављен изван свих ликова, чиме је потпуно онемогућен увид у свест било ког јунака“. Како Женет примећује, доследна примена овог поступак није карактеристична за роман пре двадесетог века, а најпотпуније остварење има у француском новом роману.¹³ Према наратолошкој теорији другог значајног аутора, Франца Штанцла, *Крила* су блисак персоналном типу романа у коме се остварује ефекат сценског приказивања стварности. Читалац као да је директно, без посредовања и коментара приповедача, суочен са приказаним светом. Иако се приповедач у персоналном роману одрекао поигравања са илузијом приповедања, Штанцл примећује да и у овој наративној ситуацији питање „шта је стварно?“ остаје актуелно, али на један другачији начин него што је то у ауторском или приповедању у првом лицу. „Аутор персоналног романа замишља, бира, уређује, структурира елементе свог приказаног света можда још пажљивије него аутор аукторијалног романа или романа у првом лицу, али се при томе увек руководи намером да створи привид да је овај распоред ствари дат без икаквог плана и случајно узет из стварности, као да је нека невидљива и непоткупљива камера лукавством успела да ухвати ове снимке из живота онаквог какав он јесте“.¹⁴ Приповедач у *Крилицама* служи се једним таквим „лукавством“, јер избор и распред филмски „ухваћених“ слика и сцена није случајан. Он их доводи у везу, уланчава (монтира) тако да спој изазове одређене уметничке ефекте какви су гротеска, пародија, црни хумор или апсурд. За овај тип граничне приповедачке ситуације која се приближава филму, подсјећајући на књигу снимања или транскрипт догађаја снимљених камером, Штанцл у својој *Теорији приповедања* (1985) употребљава назив *camera-eye*, по наслову једног поглавља из полифоне романескне трилогије

¹³ Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd, 2003, стр. 218–219.

¹⁴ Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, стр. 95.

УСА (1938) Џона Дос Пасоса. Након боравка у Совјетском Савезу и бројних разговора са Сергејом Ејзенштајном, Пасос најпре објављује роман *Менхейен трансфер* (1925), калеидоскопски приказ мегаполиса остварен техникама филмског монтирања сцена и преплитања документарне грађе и фикционалне приче, које ће свој пуну уметнички израз добити у потоњој монументалној трилогији о Америци почетком двадесетог века. За разумевање специфичног наративног поступка Краковљевог роман такође је важна концепција филмске монтаже Сергеја Ајзенштајна, али исто тако и размишљањима појединих авангардних приповедача, првенствено Алфреда Деблина, да роман заснују на неким кинематографским принципима.

Међутим, најпре је непходно задржати се на једној појмовној дистинкцији која постоји унутар истог термина – монтажа, важној за разумевање природе авангардног кратког романа. Познато је да је Биргер у *Теорији авангарде*, полазећи од Бењаминовог одређења алегорије, означио монтажу као централну категорију авангардног уметничког дела која претпоставља фрагментаризацију стварности и чини очигледним просец конструкције дела као артефакта. При томе је Биргер направио и јасну разлику – „У оквирима једне теорије авангарде не може да буде релевантна примена овог појма коју је наметнуо филм, јер је она ту већ дата кроз медијум. (...) Теорија авангарде мора поћи од појма монтаже који је предочен у раним кубистичким колажима (...) у којима се уводе у слику фрагменти стварности, тј. материјал који уметников субјект није претходно обрадио“.¹⁵ Биргер монтажу изједначава са колажом који као уметнички поступак постоји у авангардном сликарству, а потом и у књижевности. Иако наводи пример из Ајзенштајнове *Крсћарице Појемкин* да би истакао колико се

¹⁵ Peter Birger, *Teorija avangarde*, стр. 117. Идентично схватање монтаже у авангардној уметности које искључује филм („јер је монтажа сувише конститутивна за медиј филма“) има и други значајан аутор који се бавио овим питањем, Валтер Клоц. Уп.: V. Klotz, „Citat i montaža u novijoj književnosti i umjetnosti“, prev. E. Selimhodžić, *Izraz*, br. 5, Sarajevo, 1977.

„артифицијелни“ резови филмске радње разликују од обичне илузионистичке репродукције природног покрета, филмској монтажи, ипак, не признаје стаус уметничког већ само техничког поступка који је дат самом природом филмског медија.

Теоријски ставови као и сама филмска остварења авангардних режисера, Ветрова, Ајзенштајана или Пудовкина, упућују и на другачије закључке. Као што је тек авангардна књижевност учинила уметничка средства и поступке као такве препознатљивим, тако је филм у авангарди свој основни технички поступак, монтажу, учинио видљивом и од ње створио свој темељни уметнички поступак. Док је, на пример, заумни језик скренуо пажњу на реч као такву, односно на саму структуру и поетску функцију језика, монтажа је скренула пажњу на структуру филма и уместо представљачке истакла његову уметничку вредност. С пуним правом се може рећи да је тек оваквим схватањем и коришћењем поступка монтаже, филм током друге и треће деценије прошлога века постао свестан себе као уметности. Док су у дотадашњим филмовима кадрови били једнородни и дискретно, за гледаоца неприметно, прелазили један у други, авангардни филмови су довођењем у везу независних или супротстављених кадрова активирали њихов смисаони спој. Монтажа више није средство већ циљ. Уместо нартивне она добија изразиту експресивну функцију, настојећи да сама, као таква, сударом двеју слика, изрази одређено осећање или идеју, пренесе психолошку и перцептивну динамику субјекта, као и симултано одвијање догађаја.¹⁶ Ајзенштајн је 1923. године дао класичну дефиницију монтаже, важну за тумачење приповедачких поступака у Краковљевом роману:

¹⁶ У књизи енеглеског историчара филма Ернеста Линдгрена *Уметност филма* истиче се да је основно психолошко оправдање филмске монтаже управо покушај да се „репродукује психички процес у коме једна слика следи другу чим нашу пажњу привуче ова или она тачка из околине“ (Е. Линдгрен, *Уметност филма*, прев. Н. Ћурчија, Нови Сад, 1966, стр. 70). О разлици између наративне и експресивне монтаже види у поменутој студији групе аутора *Estetika filma*, стр. 56–58.

„Уместо ситничној ‘ограза’ некој збивања, који обухвата све моћности за акцију у границама логичне радње тој долађаја, прелазимо на једно ново поље – на слободну монтиражу произвољно одабраних, независних (у оквиру даје композиције и предметних веза које обухватају збивања) атракција – све у циљу успостављања неких крајњих тематских ефеката“.¹⁷ Ајзенштајн не везује монтажу само за филм, већ говори и о „монтажном начину мишљења“ који постоји и у позоришту и у књижевности, чак и пре него што је филм измишљен. Када се две слике поставе (заправо супротставе) једна крај друге, из њиховог саодноса неминовно настаје нова представа као нови смисаони квалитет. Управо у једном роману, Флоберовој *Госпођи Бовари*, у чувеној сцени разговора Еме и Рудолфа на пољопривредном сајму, руски синеаста налази најлепши пример паралелне монтаже у уметности. Смицао се образује у симултаном одвијању двеју супротстављених тематских и стилских линија чиме се производи ефекат „монументалне безначајности“.¹⁸ О монтажи се, дакле, мора говорити као уметничком поступку, како на филму тако и у књижевности. Штавише, у приповедању монтажа може да добије још иновативнију и смисаоно сложенију функцију него на филму, јер је језички медијум прилагођава својој природи. Да овако схваћена монтажа има своје важно место не само у теорији и уметности филма, већ и у књижевности и теорији приповедања потврђују запажања Јурија Лотмана. Позивајући се на Ајзенштајна, Лотман заснива своје наратолошке ставове на елементима „кинематографског приповедања“ као што су кадар, план и ракурс (ракурс у филму је кључни појам на коме Лотман заснива своје објашњење тачке гледишта). Штавише, управо „структура кинематографског приповедања разоткрива механизме сваког уметничког приповедања“ што Лотман и показује на једном примеру из Толстојевог

¹⁷ Sergej Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, стр. 30–31 (подвлачење је ауторово).

¹⁸ Исто, стр. 40–41.

романа *Рай и мир*.¹⁹ Тумачењу филмског језика као „подврсте језика као друштвене појаве“ Лотман је посветио пажњу у засебној студији *Семiotика филма и проблеми филмске естетике* (1973) у којој, између осталог, објашњава и то да кадар у филму функционише као реч, односно реченица у језику: „У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати са другим кадровима по закону смиса- оног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у пренесеном – метафоричном или метонимијском смислу“.²⁰ У *Крилама* се свакако може преознати нешто од „монтажног начи- на мишљења“, као и елементи кинематографског приповедања у роману, какви су кадар и план, на пример у следећем пасусу из трећег поглавља („Препад“):

„Са свих страна села трче људи. Пролећу улицама, јуре кроз дворишта, разваљују ограде, и избијају врата са кућа. Чутурице весело певају на мршавим куковима. Пробуђене жене вриште. Тужно блече овце по бачијама. Код двоспратне куће је пуцњава све јача. Само се једно мало дете, све голо, мирно игра на буњи- шу“ (*Крила*, стр. 24).

Свака од презентских реченица функционише као један филмски кадар, а тачке, у другој реченици и зарези, као резови између кадрова. Уместо претапања, односно постепеног прелаза једног везаног кадра у други и континуираног, праволинијског тока радње, брзим и кратким резovima самостални кадрови се брзо смењују, приказана дешавања делују растрзано што дочарава стање панике, хаоса, беспомоћности пред наиласком опасности. Роман је својим претежним делом управо такав „низ искиданих слабо повезаних или уопште неповезаних слика које, нагомила-

¹⁹ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prev. N. Petković, Beograd, 1976, стр. 336.

²⁰ Isti, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, prev. M. Popović, Beograd, 1976, стр. 24.

не, дају хаотичну атмосферу рата“.²¹ Завршна, готово нестварна слика детета које се мирно игра, као да припада неком другом времену и простору, изразито је супротстављена свеопштем хаосу, али га тим контрастом још више истиче. Тако се поред семантичког слоја активира и сама структура приповеданог текста, односно распоред, дужина и ритам смењивања реченица, што је још изразитије у следећем одломку из пете главе („Пред смрћу“): „Одједном одозго са две стране заклокоташе туђински митраљеви. Шиба челик стоструко стостручном камцијом. Посрће се. Пада. Неко се диже. Опет пада. Свако гледа да се издвоји, да бежи у другом правцу“ (*Крила*, стр. 41).

У претходно поменутом одломку из треће главе романа уочава се и за филм карактеристично вишепланско приказивање, односно смењивање општег плана – већа удаљеност од предмета снимања (људи који трче са свих страна) и крупног – сасвим близу предмету (чутурице на куковима), као и средњег (дете које се игра). Поред брзе смене самосталних призора изражених махом кратким презентским реченицама, које функционишу као независни кадрови, у *Крилама* се наративни динамизам остварује и активирањем и супротстављањем не смо визуелних, него и аудитивних момената (у првом наведеном одломку чутурице певају, жене вриште, овце блеје, у другом примеру и асонанца – „стоструко стостручном“). Књижевни израз тиме иде и даље од тадашњег немог филма, укључујући у монтажу аудитивну димензију збивања, наравно у оквиру могућности језичког „дочаравања“ звука.

Лотман примећује да смењивање планова не постоји само на филму него и у књижевном приповедању онда када се иста пажња поклања појавама које су различите по својим количинским карактеристикама – „ако се сегменти текста који следе један за другим испуњавају садржајем који се оштро разликује с обзиром

²¹ Милан Богдановић, „Станислав Краков, *Крила*“, *Српски књижевни гласник*, н.с., књ. VII, бр. 7, Београд, 1922, стр. 553.

на количину: различитим бројем личности, целином и деловима, описивњем предмета велике и мале величине“.²² У Краковљевом роману очигледно је овакво супротстављање планова, али је наглашено присутно и семантичко контрастирање реченица/кадрова које симултано представљају ужасне призоре из живота и смрти људи и слике из природе, која опет има своје, за људско страдање незаинтересовано постојање: „Ниже њих су превијали рањенике. Било је сломљених вилица, смрсканих стопала, улепљених власи и усирене крви. Неко је говорио о практичности шлема. Шуме су гореле на сунцу. Невидљиве бубе певале су. Рањеници су јечали, урлали или издисали. Око кржаве ватре милели су мрави. Пољски су мишеви цикали од злобе“ (*Крила*, стр. 58).

Специфичан кинематографски поступак приповедња у *Кри-лима*, коју су приметили већ први критичари (Аница Шаулић вели да се у роману осећа „биоскопски жанр“, а Тодор Манојловић га одређује као низ „кинематографских снимака из нашег рата“²³) има сличности са експресионистичким киностилом (Kinostil) везаним првенствено за Алфреда Деблина, који је и аутор овог назива. У тексту „Ауторима романа и њиховим критичарима“, одређном у поднаслову као „Берлински програм“, објављеном у часопису *Der Sturm* 1913. године, Деблин, инспирисан неким натуралистичким (Зола) и футуристичким схватањима (Маринети) књижевног стварања, критикује психолошку мотивацију и рационализам реалистичког романа захтевајући уклањање приповедачевих коментара из текста. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером – „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин. (...) У роману нема места за приповедача–каса-ча! Не ћаскати већ гледати! Широко користити секвенце које

²² J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, стр. 337.

²³ Види: „Критика о роману *Крила*“, приредио Г. Тешић у: С. Краков, *Крила*, Београд, 1991.

дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!²⁴ Исте године када Деблин образлаже своју концепцију модерног романа у коме треба укинути доминацију психологизма и посредујућег свезнајућег приповедача, појављују се још два остварења која сведоче о интензивним експресионистичким интересовањима за везе књижевности и филма. Курт Пинтус објављује у Лајпцигу *Филмску књију* (*Das Kinobuch*) у којој су текстови неколико експресионистичких приповедача (Алберт Ернштајн, Паул Цех, Макс Брод, Лудвиг Рубинер и други) писани са намером да буду пренети на биоскопско платно. Иако невелике уметничке вредности, они сведоче о развоју новог, кинематографског поступка приповедања, док уводни Пинтусов есеј програмски настоји да докаже блискост романа и филма, засновану на принципима експресивне драматургије, динамизма и узбуђења које филмска стварност изазива код гледаоца. Коначно, исте, 1913. године и млади Ђерђ Лукач у листу *Frankfurter Zeitung* објављује есеј „Мисли о естетици филма“. Нови тип лепоте на коме је заснован феномен покретних слика, естетика не може да занемари, закључује Лукач, истичући да изузетни изражајни потенцијали филма проистичу из изједначавања стварног и могућег, укидања принципа каузалности и развијања код гледаоца новог типа сензибилности.²⁵

Нови приповедачки поступци свој уметнички најуспелији израз добиће у једном од најзначајнијих авангардних дела, Деблиновом роману *Берлин Александерџлац* (1929). Један од проучавалаца сложене наративне технике овог романа, Екхарт Кемпрелинг у тексту „Кинематографско писање на примеру *Берлин Александерџлаца* Алфреда Деблина“, покушао је да издвоји неке поступке

²⁴ Нав. према: Harald Štatler, „Deblin i film: kinostil u književnosti“, prev. I. Trbojević, *Polja* br. 358, Novi Sad, 1988, стр. 578.

²⁵ Види о томе: Viktor Žmegač, „Film u okruženju ekspresionizma“, *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986.

којима приповедање добија обележја филмске наратије. Писати у киностилу не значи једноставно подражавати филм нити само давати примат визуелном, већ преобразити приповедни језик у филмски, односно конструсати сам приповедачки текст, од распореда реченица до композиције поглавља, тако да се добије ефекат кретања као на филмској траци – динамично смењивање кадрова, нагли резони, монтажа, симултаност догађаја и слично. Кемпрелинг издваја три карактеристична поступка помоћу којих Деблин, а слично се уочава и у Краковљевом роману, то постиже: превазилажење конвенционалних, очекиваних могућности синтаксе тиме што се издвојене реченице комбинују/монтирају у линеарни низ, затим динамизовање времена и простора употребом одговарајућих глаголских времена и брзом сменом дешавања и, коначно, укључивање формалних елемената филма, назначених у филмском сценарију, у сам текст.²⁶

У *Крилима* се појединачне сцене, засноване на монтажи кадрова и симултаном приказивању догађаја, укључују у секвенце, које су неретко и графички издвојене испрекиданим линијама или звездицом. Неколико секвенци формира издвојена и самостална поглавља која граде фрагментарну целину романа. Тиме се образује „разбијени роман“, како Киш одређује Бабељову *Црвену коњицу*, „из кога су избачене старинске спојнице засноване на једном лажном временском низу“.²⁷ У композицији поглавља може се применити сличан принцип монтаже који повезује семантички супротстављене сцене или секвенце, стварајући ефекат гротескног. Тако се на почетку шестог поглавља („Бела барака“) сцена у којој се наге жене, белих витких тела, купају у мору, доводи у везу са сценом маларичних болесника који уралају од болова. Али између ове две супротне и независне сцене успоставља веза јер и у једној и у другој доминира исти мотив – тело. Композиција романескних поглавља тако се занима на поступку

²⁶ Harald Štatler, „Deblin i film“, стр. 580.

²⁷ Данило Киш, „Романи на длану“, *Есеји: Аутипоетике*, стр. 125.

контрапунктирања који значи, како то крајем двадесетих година објашњава Олдос Хаксли, да се иста тема варира на различите начине: „Тема се, пре свега, изложи, затим се развија, па јој се одузме њен облик, препознајемо је у неприметно изобличеном виду све док се не претвори у нешто савим друго. Низ варијација представља корак даље у том правцу“. Друга могућност је модуларције једне теме: „Романсијер врши модулирање удвостручавањем ситуација и ликова. Приказује неколико људи који се заљубљују, умиру, моле, али сви на различите начине. Различити људи баве се истим проблемима. (...) Тако можете модулирати све видове своје теме, можете писати варијације у безброј расположења“.²⁸ Краковљев роман у целини заправо је низ варијација на исту тему – рат и његов утицај на понашање људи, у распону од колективног лудила и страха пред смрћу до еротских екстаза официра у загрљају солунских куртизана. Наслови поглавља некада јасно именују тему која се варира у самосталним и графички издвојеним наративним секвенцама које то поглавље сачињавају. Пето поглавље насловљено „Пред смрћу“ варира тему страха пред смрћу, приказујући наизменично старахове појединих протагониста и колективну хистерију. Постоје, међутим, и поглавља без наслова, какво је четврто у коме се мотив страха варира у више симултаних сцена са различитим протагонистима, да би се постепено модификовао у еротску страст, јер „ипак је страх највећа пожуда“, приметиће један пилот у згарљају куртизана. У првом поглављу, „Одлазак“, контрапунктски се модулира ситуација паралелног кретања војника на копну, мору и у ваздуху, при чему се динамика постиже специфичном променом ракурса, односно угла „снимања“. Призори на земљи приказују се из авиона у дивљем лету – „Доле је био вртлог планина, зидова, минара, воде и пространих вардарских ритова“, док се авионске вратоломије у ваздуху приказују како их види посматарач са земље – „...високо

²⁸ Oldos Haksli, „Roman i ideje“, u: *Rađanje moderne književnosti. Roman*, стр. 259–260.

у зраку су се превртали весели, пијани аероплани“ (*Крила*, стр. 11). Ова просторна опозиција доле-горе вазана је и за симболику наслова романа – авионска крила у ваздуху која симболишу слободу и неспутаност лета бескрајним и светлим просторима неба и шаторска крила на земљи којима су покривена људска тела, жива или мртва.

Фасцинација аеропланима снажно је присутна у *Крилама*. Не само да су призори виђени из авиона у „дивљем лету“ наративно најдинамичнији, због вртоглавог смењивања објеката који улазе у видно поље посматрача, него су то и једине сцене у којима се приповедач уживљава у позицију неког лика. Ти делови романа се стилски издвајају својом поетичношћу („пијанством ваздуха“), у њима се примећује „осећајност и сећање песника-пилота“²⁹, као у следећем одломку: „Ко је говорио о вртоглавици провалија? Био је господар ваздуха, а не један од оних који миле доле невидљиви. Можда је и клицао као Скит победоносни, али је мотор урлао струјом ваздуха, и све се сливало у огромну, заносљиву игру. И скакао би, али га опрезни кајиш од коже приграбио, и везао за мало седало“ (*Крила*, стр. 7). Опсесија авионима као техничким чудом модерне цивилизације у темељима је европске авангарде. Док у првом манифесту футуризма из 1909. године Маринети слави лепоту брзине тркачког аутомобила, у „Техничком манифесту футуристичке литертуре“ насталом три године касније, доминира опсесија аеропланом. Читав текст заправо „говори“ авионска елиса у „лудом ковитлацу“ помињући и нужност разарања традиционалне синтаксе, интерпункције и устаљених смисаоних веза међу речима. Очигледно да се и у Краковљевом роману може уочити слична блискост између динамизоване перцепције и промена у језику, понајпре у синтакси, на пример, велики број кратких

²⁹ Тодор Манојловић, „Критика о роману *Крила*“, стр. 142. У својој студији о филму у рату Пол Вирило опширно говори о томе колико је снимање из ваздуха у Првом светском рату револуционарно утицало на измењену перцепцију простора – „рат ствара искривљену слику просторних раздаљина, а тиме и самог изгледа ствари“ (P. Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, стр. 44).

презентских реченица. Фасцинираност авионима присутна је и код већине наших авангардних аутора. Штавише, у то време се јавља и једна нова, специфична путописна форма – репортажа са летова авионима. Пишу је Црњански, Растко Петровић (чији је текст „Аеропланом до Цариграда“ из 1926. један од најлепших примера ове врсте) или Бошко Токин. Многе од тих репортажа објављене су у листу српског Аеро клуба *Наша крила*.

Иако поједини протагонисти, Бора, Душко, Казимир или Мија, добијају у роману извесну индивидуалну карактеризацију, *Крила* се издвајају од других авангардних прозних дела по наглашеном одсуству главног или главних јунака. Кинематографски принципи приповедања у роману не допуштају могућност да се неко од ликова изразитије издвоји из гомиле војника. „Читалац ће узалуд тражити у роману главну личност, око које се сви догађаји окрећу“, приметиће један од првих кртичара Краковљевог романа, „Они не постоје. Главна личност је рат“.³⁰ Рат у роману добија обележја неконтролисане ирационалне силе која поништава све социјалне и моралне законе свдећи човека на ниво анималног. „То је био повратак племенским пећинским уредбама чопора“, записаће о Првом светском рату Растко Петровић у свом есеју „Општи подаци и живот песника“ (1924). У *Крилима* су чести описи помахнитале гомиле/чопора у којој је тешко разликовати људе од животиња: „Полудела мрачна гомила се ваља, мрви, риче. Беже распрштале сенке на све стране, скачу, саплићу се преко још поспаних, или можда мртвих тела. Јуре преплашене мазге и мрве копитима. Звече бацана оруђа. Паника као ураган бесни. Около грми, прашти, звижди“ (*Крила*, стр. 37). Рат буди неконтролисане нагоне за убијањем – „Натичу се ножеви. Жеља за убијањем полако улазу у људе“, или „Свако је осећао потребу

³⁰ Димитрије Живаљевић, „Станислав Краков, *Крила*“, у: „Критика о роману *Крила*“, стр. 145. Коментаришући свој филм *За часић ошацибине* Краков наглашава да тај филм „нема звезде. И када долазе гропланови појединих личности, оне су само део целе једне масе целог народа који је себи стварао епос“ (С. Краков, *За часић ошацибине & Пожар на Балкану*, стр. 80).

да убија“³¹. Психологија масе и слика рата у *Крилима* блиска је доминатним виђењима и тумачењима рата која током двадесетих година износе приповедачи, као што је Растко Петровић, психолози (Фројд) или социолози (Гистав ле Бон). У јеку ратних разарања, 1916. године, Ле Бон, чувени француски социолог и аутор књиге *Психологија ѿмиле* (1895), записаће да рат не утиче само на материјални живот народа, већ и на његове мисли и понашање – „Враћамо се овде на основу замисао да светом не руководи рационалност, већ афективне, мистичне или колективистичке силе, заводљиви наговештаји тајанствених налога; што су они мутнији и неодређенији, то су утицајнији и моћнији. Ратним сукобима управљају заправо нематеријалне снаге“³¹. Рат, односно близина смрти, интензивира све човекове страхове, емоције и нагоне. Тако уз нагон за убијањем, у *Крилима* доминира и сексуални нагон. У, поменом, четвртом поглављу романа страх од смрти, односно нагон за опстанком, се постепеним варицијама, претвара у сексуалну пожуду која превазилази односе између мушкараца и жена сведених само на тела, и постаје сила која све обједињује: „Град се сав спаја, пари, сав је у љубавном грчу. Све виле, куће, бродви, шатори и бараке. Чак и мухамеданска гробља“ (*Крила*, стр. 33). Најшокантнија веза сексуалности и смрти присутна је на крају дванаестог поглавља („Крај мртваца“), када Душко и бароница Ивон, воде љубав у болничкој соби крај леша мртвог војника – „Љубав је крај мртваца имала нарочите дражи“ (*Крила*, стр. 88). Занимљиво, али слична сцена постоји и на крају приповетке „На води“ Светозара Ћоровића, када човек и жена ступају у сексуални однос крај леша утопљенице. У модерни, првенствено у прози Борисава Станковића, може се уочити наглашена блискост сексуалне жудње и смрти, али тек авангарда успоставља шокантне спојеве ероса и танатоса, највише у експресионистичкој поезији (на пример, у *Лирици Ийаке* Милоша Црњанског) и прози са ратном тематиком. У свести

³¹ Нав. према: P. Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, стр. 53–54.

експресионистичких приповедача рат се доживљава као разорна сила која своди човека на телесно и животињско, ослобађа у њему „свеприсутну чулну енергију која се празни у грозоморним сценама на граници патолошких екцеса“.³²

Међутим, у завршним поглављима романа, а поготову у последњем („Вечита радост“), након завршених ратних збивања у наративном фокусу остаје само један лик, потпоручник Душко, тако да сам поступак приповедања постаје нешто другачији. Повратник из рата не приказује се више доследном спољашњом фокализацијом. Приповедач постепено наглашава Душкову емотивну присност, и то управо исту ону коју осећа и Петар Рајић, према дрвећу, односно лишћу – „Свуда се на зидовима наднело дрвеће и његова сенка је била тешка и хладна. Он се плашио дрвећа, али је волео жуто лишће плећатих платана. Под платанима још нико није погинуо“ (*Крила*, 101), или нешто касније – „Душко је веровао да је то што осећа чежња за боровима и смрекама“ (*Крила*, 104). И бескрајна радост и љубав коју Душко осети на крају романа, након безмерних ужаса рата, као се шири из њега по читавом простору, садржи и нешто од Рајићеве суматраистичке, утопијске жеље за утехом и свеопштим миром.

Због развијености облика кинематографског приповедања, односно поступака заснованих на коришћењу могућности које у књижевности и језику допушта филмска монтажа, роман *Крила* јединствен је међу другим авангардним кратким романима. Међутим, Краковљево дело са њима дели сличан доживљај рата који се не доживљава као апотеоза националног страдања него као разорна ирационална сила која човека телесно и морално дефор-

³² Радован Вучковић, *Српска аванјардна проза*, стр. 36. О повезаности еротизма, сладострашћа, смеха, насиља и смрти опширно пише Жорж Батај у књизи *Ероизам*. Иако је на први поглед еротизам потврђивање живота, он у свом крајњем исходу „отвара пут ка смрти“, вели Батај наводећи Де Садову мисао да се „најбоље сродимо са смрћу када је доведено у везу са неком блудном мисли“ (Ž. Bataj, *Erotizam*, prev. I. Čolović, Beograd, 1980, стр. 29). О еротском као „другом виду смрти“ у Краковљевом роману писао је Александар Јовановић у наведеном раду, стр. 126–131.

мише, али и отвара у њему до тада неслућене дубине подсвесног и нагонског. По таквом доживљају рата, као и због сличности неких композиционих поступака какав је контрапункт, *Крила* су својеврсна претходница Растковог постхумно објављеног романа *Дан шестии*. У поглављу које следи, детаљније ћемо анализирати Растков први роман, *Бурлеска Госйодина Перуна Боја Грома* (1921), испитујући могућности конститусања авангардног текста на принципима монтаже схваћене као цитатне полифоније, блиске не толико стваралачким постуцима авангардног филма колико колажној техници кубистичког сликарства.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ ОБЛИК :
Бурлеска Госїодина Перуна Боїа Грома
Растка Петровића

„Паганска крв се враћа!“
Артур Рембо, *Силазак у љакао*

„Верујем у прагерманску изреку:
сви богови морају да умру“.
Фридрих Ниче, *Рођење ђраїегије*

Четири године по објављивању *Хазарскої речника* (1984) Милорада Павића критичар *Paris Match*-а Филип Третјак назваће овај роман првом књигом двадест и првог века „која своди рачуне, развија, обухвата, експлодира и пева у хиљаду гласова о биткама, криминалистичким заплетима и метафизичким расправама“.¹ Међутим, и поред иновативне форме, *Хазарски речник* је, као и скоро целокупни прозни опус Павићев, уроњен у прошлост – историју, мит, легенду, судбине ишчезлих народа и култура које су на фантастичан начин повезане са временом данашњим. Покушај де се Павићев роман посматра у контексту жанровских, наративних и поетичких промена у српском роману током двадестог века доводи нас до једне, неколико деценија раније објављене књиге за коју би се могло рећи да је претеча *Хазарскої речника* – *Бурлеска Госїодина Перуна Боїа Грома* (1921) Растка Петровића. Непосредни повод да се ова два романа доведу у могућу везу је занимљива *сийницица* да се у другом поглављу *Бурлеске*² помињу Хазари, као

¹ Нав. према: „Strana književna kritika o *Hazarskom rečniku* Milorada Pavića“, priredio P. Krdu, *Polja*, br. 375, Novi Sad, 1988, стр. 500.

² У тексту, као и у наводима, углавном ћемо назив романа наводити у скраћеном облику, као *Бурлеска*.

племе које живи на Далеком истоку и коме друга племена плаћају данак. Овај детаљ сам по себи не мора бити од већег значаја, али сигнализира неке потенцијалне и много значајније, структурне и тематске додире између ова два романа, једног који је, рекли бисмо, врхунац авангардног прозног експеримента и другог који спада међу најзначајнија остварења светске постмодерне књижевности. Успостављање ових веза важно је како за уочавање могућих континуитета у српској романескној прози протеклога века тако и за позиционирање авангарде двадесетих година као својеврсног поетичког „складишта“ за потоње књижевне промене, односно периода у нашој књижевности када су, као никад до тада, превазилажењем постојећих жанровских конвенција отворене изузетне изражајне могућности романа.

И Растко Петровић и Милорад Павић заснивају своје приповедачке поступке на укрштају фактографског и фикционалног, документарног и измишљеног, при чему није увек могуће повући јасну границу између једног и другог, што оставља могућности за бројне мистификације и манипулације документима претварајући текст у сложену интертекстуалну мрежу цитата, псеудочитата, парафраза и реминисценција. Оба романа настала су на основу проучавања богате документарне грађе, али и на познавању и промишљању конвенција различитих жанрова, што је услов да би се оне нарушавале и комбиновале. Павић је свој роман назвао „библиотеком која има своју фабулу, (...) своју заједничку причу са интригом и расплетом“.³ Сличну оцену о *Бурлески* дао је један од њених првих критичара, Иво Андрић, који Растку замерио што „развијајући фабулу по сваку цену, коначно се сасвим губи у праску речи и витлању слика и ситуација, у церебралним подвизима из којих се осећа једино дах библиотека и брзо листаних фолија-

3 Милорад Павић, „О Хазарском речнику“, *Српска фантастика*, зборник радова, Београд, 1989, стр. 635. О природи Павићеве фикције и њеном односу према документарним сведочанствима види: Ханс Роберт Јаус, „Павићев *Хазарски речник*“, прев. Љ. Петрин, *Сведочанства*, бр. 1/2, Београд, 1997.

ната“.⁴ Оно што је Андрићу, приповедачу несклоном жанровским мешањима и језичком експерименту, изгледало као занимљив, али неуспели романескни покушај, српска проза ће неколико деценија касније усвојити као наративну константу. Наравно да се не може говорити о идентичности Петровићевог и Павићевог поступка приповедања, али о начинима комбиновања документарног и фикционалног које постоји и код једног и код другог аутора, али са различитим поетичким оправдањам и циљем, свакако може бити речи. У том смислу нам је и битна веза ових романа као књижевноисторијска потврда да *Бурлеска* није била ексцентрични и неуспели експеримент кога је временом покрио ако не потпуни заборав, онда одсуство интереса за детаљније тумачење. У светлу прозе Милорада Павића, Борислава Пекића или Горана Петровића, Растково необично дело добија своје изузетно место у историји нашег романа у протеклом столећу. *Бурлеска* зато није „ипак само наговештај поетско-реалистичког романа какав је Растко могао да напише“⁵ него је остварење изузетних приповедачких могућности романа као жанра и стваралачких потенцијала које имају национални језик, мит и историја. Растко не само да је први отворио врата једне полузаборављене словенске митске, легендарне и језичке традиције већ је из корена променио однос према митолошкој грађи, па била она античка, хришћанска или словенска. Уместо митологије сведене на шематизоване ликове, декоративне реминисценције или алегоријске слике, каква је она махом била у српској књижевности на прелазу деветнаестог и двадесетог века, Растко уводи могућности за сложена књижевна преиначења и поигравања, открива везе између различитих култура, успоставља континуитет цивилизација које су постојале на

⁴ Иво Андрић, „Р. Петровић, *Бурлеска јосјодина Перуна боја ірома*“, *Српски књижевни гласник*, књ. 5, св. 2, 1922, стр. 152.

⁵ Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, стр. 273. Треба истаћи да је једину детаљнију и инвентивну интерпретацију овога романа дала Светлана Слапшак у тексту „Митургија Растка Петровића“ у зборнику *Књижевно дело Растка Пејровића*, Београд, 1989.

овом простору, те, коначно, путеве повезивања модерних уметничких поступака и опсесија савременог човека са оним што је архаично и архетипско. Такве могућности искористиће у другој половини прошлога века српска поезија и проза, од Васка Попе и Миодрага Павловића, који се у поједним циклусима и читавим збиркама окрећу *сиредном небу* старе српске духовности, па до Павића и Горана Петровића. Зато посматрање *Бурлеске* у контексту новије српске прозе омогућава да се Расткови наративни и композициони постуци, шокантни и готово увредљиви за своје прве читаоце, боље сагледају.

Додирне тачке између *Бурлеске* и *Хазарској речника* постоје и на плану хронотопа, мотива и композиције. И у једном и другом роману уочљив је велики временски (дужи од једног миленијума) и просторни оквир. Занимљиво је и то да су оба аутора опседнута прожимањима, односно сударима различитих култура и религија – једна од кључних Расткових тема у приповеткама, есејима, поезији, па и у овом роману јесте време преласка старих Словена из паганске у хришћанску веру и последице тог цивилизацијског чина, док је код Павића такође реч о преласку Хазара у нову, остаје неразрешено коју, религију. Затим у оба романа постоји специфичан демонски слој – тако на пример у *Бурлесци* проналазимо занимљив опис ђавола, а монах Јероније пише књигу о тајнама ђавољег репа, док се у *Хазарском речнику* ђаво јавља у различитим облицима и такође има своје пручаваоце, један од њих је извесни Ал Мазурбани. Мешање жанрова и стилова, језичке игре, бизарне метафоре и поређења такође отварају могућности за довођење у корелацију ових књига.

Међутим, постоји још један, можда пресудан разлог због кога се морају довести у везу Растков роман с почетка двадесетих и Павићев с почетка осамдесетих година прошлога века. У *Хазарском речнику* као роману – лексикону врхуни пројекат енциклопедијске прозе који је у српској књижевности седамдесетих година доминантан у приповедању и поетичком промишљању Данила Киша, Борислава Пекића, Видосава Стевановића или

Боре Ћосића, али и дуга традиција енциклопедизма у европској књижевности.⁶ Питање енциклопедијске поетике, која своје најпотпуније остварење добија у репрезентативном облику нововековне књижевности – у роману, од Сервантеса, Раблеа и Стерна, до Џојса, а у новије време у остварењима Умберта Ека или Салмана Руздија, има огромну важност у тумачењу Растковог романа заснованог на сложеној интертекстуалној и тематско-мотивској комуникацији управо са неким од кључних енциклопедијских остварења европске и српске књижевности – *Библијом*, Дантеовом *Божанственом комедијом*, Раблеовим *Гарјанићуом* и *Панџа-џруелом*, али и Вуковим *Рјечником*. За разматрање енциклопедијске природе Растковог романа⁷ значајне су три утицајне теоријске концепције енциклопедизма – једна коју образлаже Умберто Еко говорећи о структури Џојсових романа, затим ставови Нортопа Фраја утемељени на проучавању *Библије* као репрезентативног енциклопедијског облика у европској књижевности и култури, те коначно, за тумачење Растковог дела најважније, поставке Михаила Бахтина о карневалским и менипејским изворима романа као полифоног и енциклопедијског облика.

Пре него што се детаљније задржимо на енциклопедијској природи *Бурлеске* важно је указати на поједина размишљања из Расткових есеја у којима је изражена идеја енциклопедизма. Заједно са Бодлером, Борхесом или Кишом, Растко дели страст према облику књиге каква је енциклопедија. У аутобиграфски интонираном лирско-есејистичком тексту „Реч и сила развића“, објављеном у часопису *Пушеви* 1924. године, приповедач се при-

⁶ О питању енциклопедизма са теоријског и књижевноисторијског становишта код нас је најисцрпније писао Александар Јерков у тексту „Лексикографска парадигма: модел енциклопедијске прозе Данила Киша“ у часопису *Књижевности*, бр. 2–3, Београд, 1990, а потом и у обимној студији „Od enciklopedizma do metafikcije“ у *Godišnjaku za poetička i hermeneutička istraživanja*, бр. 4, Београд, 2000.

⁷ Први је Растков роман означио као „енциклопедијску, вавилонску конструкцију“ Ђорђије Вуковић у тексту „Новатор и претеча“ у зборнику *Књижевно дело Растка Пешировића*, стр. 381.

сећа своје опсесије из детињства: „Сећам се да сам имао стари један нидерландски албум са енциклопедијским мапама познавања природе, механике и културе. Тамо беше добро литографисаних биљака свију геолошких времена, физичких принципа локомоције и астрономских карата. Ниједно друго дело не би ме задовољило као то“.⁸ За тумачења Расткових романа важни су његови есеји о Толстоју, Прусту или Џојсу у којима износи занимљива запажања о генези и структури модерног романа. У тексту „Од Стендала и Толстоја до данас“ (1931) Растко доводи у везу два остварења античке и новије цивилизације, *Илијаду* и *Раи и мир*, због њиховог енциклопедијског усмерења које се огледа у свеобухватности и уневрзалности приказаних људских судбина и историјских догађаја: „Између *Илијаде* која је на почетку ове цивилизације, или која је чак на почетку једне претходне цивилизације, и Толстојевих страница, ми не видимо ниједну књигу у којој би збивање укупног људства и збивање човека понаособ било тако опсежно и узрочно обухваћени заједничком авантуром. У једној и у другој књизи, и у размаку који постоји између те две књиге, види се шта је човечанство било од увек, а шта је дух човеков превалио у оцењивању онога што је човечанство“.⁹ Коначно, енциклопедијски идеал Растка Петровића можда је најбоље изражен на почетку есеја „Мисао“ из 1931. године, када је објављен и ауторов кратки роман *Људи говоре*. Грандиозна замисао да се снагом стваралачке мисли обухвати све што је било и биће изговорено и написано, још једном изражава и Расткову опсесију разноликим могућностима људског језика: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанстава; моћи прочитати све оно што су записале људске руке“.¹⁰ Целокупан Растков прозни и песнички опус може се сагледати управо као део овог

⁸ Растко Петровић, „Реч и сила развића“, *Поезија. Сабинјанке*, Београд, 1974, стр. 114.

⁹ Исти, „Од Стендала и Толстоја до данас“, *Есеји и чланци*, стр. 212.

¹⁰ Исти, „Мисао“, *Есеји и чланци*, стр. 473.

утопијског енциклопедијског и вавилонског језичког пројекта. Енциклопедијске природе је и Растков најдужи есеј, заправо студија „Младићство народног генија“ (1924) у којој се систематски разматрају поједини облици усменог народног стваралаштва, од једноставних облика до шаливих прича и бајки, и која је због тога од изузетне важности за тумачење *Бурлеске*. Растков енциклопедијски пројекат, на различите начине остварен у сваком од његових романа, јединствен је у нашој авангарди. Иако српска авангарда, уз надреалистички антироман *Без мере* (1928) Марка Ристића није дала још енциклопедијских романа, она је радикалним преиспитивањем жанра, потенцирањем конструктивистичке поетике и огољене форме књижевног дела, проблематизовањем односа књижевности и стварности, и у том смислу посебно односа романа и документарних форми какве су дневник, аутобиографија или путопис, као и интересовањем за различите облике заборављене или до тада у култури недовољно активираних језичке и књижевне традиције, „отворила поље за наредну лексикографску реформацију коју доноси постмодернизам“.¹¹

Бурлеска је једно од најамбициозније осмишљених дела у нашој литератури јер у огромном временском распону, од митских космогонија до првих деценија двадесетог века, приказује историју и културу Словена на балканским просторима (својеврсни словенски универзум), али у исти мах због своје сложене приповедачке структуре она је и енциклопедија књижевних поступака. Растков роман је не само изразит пример авангардног мешања жанрова, него је заправо пародијски преглед готово свих постојећих жанрова, односно типова дискурса наше усмене и писане књижевности – од једноставних облика, затим предања, митова, легенди, бајки, епских песама, потом средњовековних житија и апокрифа, аутобиографске прозе, сеоске приповетке до експресионистичке ратне прозе и конструктивистичке поезије, а све то у форми авангардног кратког

¹¹ Александар Јерков, „Лексикографска парадигма“, стр. 259.

романа. Огромни стилски распон који иде од узвишеног и лирског до баналног, богатство интертекстуалних веза, од Библије до научних студија, на пример Лежеове *Словенске митологије* с почетка прошлог века, те коначно сложеност приповедачких техника (смењивање трећег и првог приповедачког лица, динамичне промене перспектива и слично) чини да се *Бурлеска* приближава оној предметној и поетичкој обухватности, приповедној интегративности и културном синкретизму који поводом Џојсових романа *Уликс* и *Финејаново бдење*, Умберто Еко истиче као одлике енциклопедијског модела у књижевност. Еко тај модерни енциклопедизам у књижевној форми отвореног дела објашњава покушајем да се обнови изгубљени средњовековни хомогенизујући модел света, али без круте систематичности – „Средњовековна је појава, изнад свега, културни синкретизам, прихватање читавог постојећег знања и воља да се оно читаво изложи у својој енциклопедији, више с баснословним укусом за збирку него са преокупацијом критичког проверавања, (...) без сувише респекта за границе својствене сваком систему“.¹² Еково повезивање енциклопедизма са средњим веком, чију народну и писану културу је Растко интензивно проучавао, и Џојсовим романима, од значаја је за разумевање не само овог већ и других Расткових романа, а понајпре *Дана шестог*. Растко Петровић добро је познавао Џојсово дело и писао је о овом аутору као реформатору „под чијом се силином грађења разломе утврђене оградe романа“, посебно наглашавајући важност Џојсове технике унутрашњег монолога коју ће после њега „дешифровати и разјаснити“ Вирџинија Вулф.¹³ Поред наративне технике унутрашњег монолога присутне у првом делу Растковог романа *Дан шестог*, важне су везе између Петровићеве и Џојсове прозе на плану односа према миту и пародији, као и због могућности разградње не само жанровских конвенција романа

¹² Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prev. N. Miličević, Sarajevo, 1965, стр. 339.

¹³ Растко Петровић, „Стварност у страниј и нашој књижевности“, *Есеји и чланци*, стр. 270.

него и појмовног језика, те, коначно, покушаја да се створи нови, непојмовни, заумни језик у коме „речи не значе ништа, или баш значе оно право пошто су као у постању првих говора извирале из самих бића“.¹⁴

Полазиште за разматрање сложене природе енциклопедијских облика у књижевности Нортроп Фрај налази у *Библији*. Света књига не само да својим дивовским распоном од стварања до апокалипсе приказује свеобухватну визију универзума и човековог положаја у њему, него и самом својом композицијом, коју Фрај објашњава августиновским аксиомом да се Стари завет обнавља у Новом, а Нови завет је скривен у Старом, изражава хомогеност и свејединство, остајући до данас најизразитији репрезент енциклопедизма у митском модусу. Коначно, *Библија* је „једини облик који сједињује Дантеову архитектонику и Раблеову разградњу“, закључује Фрај, остављајући отворено питање о присуству иронијског, па и пародијског тона у појединим библијским текстовима – „Има ту неке тајне коју би књижевна критика можда држала потицајном да се у њу завири“.¹⁵ Парафразирајући канадског теоретичара могли бисмо с правом да кажемо да има неке тајне која би била подстицајна да се у њу завири, када се ради о везама ове практике потоњих енциклопедијских облика и Растковог романа.

Мотивске, стилске па и композиционе везе са *Библијом* присутне су током читавог романа, али их највише има на почетку и на крају, у првој и последњој књизи, дакле управо на оквирима текста који опцртавају огроман временски распон Растковог романа, од митских догађаја о борби соларног и хтонског бо-жанства, односно светлости и таме у којој се препознају обриси приче о постању света, до наговештаја наступајуће апокалипсе

¹⁴ Исти, *Дан шестии*, Београд, 1982, стр. 160. О Растковом „непојмовном језику“ уп.: Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд, 1995, стр. 9. О томе ће више бити речи у поглављу „Роман приповеда о себи“, посвећеном Растковом роману *Љуги јоворе*.

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, prev. G. Gračan, Zagreb, 1979, стр. 366.

и поновног повратка таме.¹⁶ У том распону од митских почетка па до окончања историјског тока времена на крају романа, може се у пародијском кључу уочити нешто од оног процеса који Фрај означава као спуштање гравитацијског средишта европске приповедачке књижевности од јунака као божанског бића, преко легендарног хероја, епског и трагичног протагонисте до иронично приказаног појединца модерног доба.¹⁷ Управо због такве поетичке самосвести која обухвата промишљање романа као жанра и његових извора и традиције, али и исто тако и осмишљену концепцију мита и историје, Растков роман је много више од хировите пародије жанровских конвенција и типова приповедања. *Бурлеска* је систематична, осмишљена „енциклопедијска пародија“, како то именује Нортроп Фрај, која је резултат приповедачевог настојања да конструише другачију, апокрифну верзију романа, мита и историје. Управо у традицији пародије, хумора и сатире који постоје од Апулеја, преко Раблеа, Свифта и Стерна до Џојса и Хакслија, и којој припада и Растков роман, и треба тражити „непрекинуту енциклопедијску традицију“.¹⁸ Таква, у пародијском кључу остварена, енциклопедијска концепција Растковог романа свакако има своје упориште и у бројним везама које успостављају са библијским текстом. Међутим, да бисмо дошли до могућих аналогија између Растковог и библијског текста, најпре ћемо се задржати на сложеном, односно слојевитом поступку приповедања у роману, заснованом

¹⁶ Поводом Павићевог *Хазарској речника* Ханс Роберт Јаус са антрополошког аспекта размишља о Аристотеловој структурној формули почетка, средина и краја приче и закључује: „Антрополошки гледано, облици приповедања оријентисани на почетак и крај (библијски: рај са првим грехом или апокалипса са судњим даном) одговарају једној подједнако снажној, двострукој потреби: чежњи за спознајом почетка из ког је све потекло или његовим поновним успостављањем, али и сасвим супротној чежњи за спознајом краја времена или, пак, сасвим остваривањем тога краја“ (Х. Р. Јаус, „Павићев *Хазарски речник*“, стр. 245).

¹⁷ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, стр. 45–46.

¹⁸ Isto, стр. 363.

на различитим облицима трансформације и преосмишљавања документоване митолошке грађе.

Први део *Бурлеске*, „О распуштености богова“ (делови романа означени су као књиге, што би такође могло да подсети на библијске књиге, односно неку врсту пародијских „светих“, „староставних“ књига), изузетан је пример авангардне технике монтаже књижевног текста у оном смислу како овај поступак одређује Петер Биргер. Релативизујући њен уметнички потенцијал на филму, о чему смо говорили у претходном поглављу, Биргер монтажу изједначава са поступком колажа насталим у кубистичком сликарству, у Пикасовим и Браковим *papiers collés* с почетка друге деценије прошлог века. Лепљењем на платно аутентичних фрагмената стварности, попут новинског папира, тапета или комадића плетене трске на Пикасовом платну *Мртва природа са њеном сиволицом* (1911–12), демистификује се и разара модел подражавања стварности. Таква слика задобија другачији статус у односу на традиционално уметничко дело јер њени елементи „више нису знаци који стоје за стварност, они *јесу* стварност“.¹⁹ Најважније теоријско упориште за такво одређење монтаже као кључног поступка у конструисању авангардног, неорганског уметничког дела, Биргер налази у Бенјаминаовом концепту алегорије објашњеном у књизи *Порекло немачке жалобне ципре* (1928), посвећеној књижевности барока. У алегоријском обликовању уметник најпре издваја фрагменте стварности из њиховог првобитног, изворног контекста, а потом их спаја дајући им нова значења и смисаони оквир. Међутим, за разлику од традиционалног или органског, авангардно уметничко дело, монтирано по истим принципима на којима је заснована алегорија („извлачење“ елемената, њихово ново спајање и давање значења) неће да прикрива чињеницу

¹⁹ Peter Birger, *Teorija avangarde*, стр. 112. О Пикасу и кубистичком сликарству Растко је писао у неколико навараата, на пример, у текстовима „Изложбе у Паризу“ у трећем броју *Зениџа* 1921. и „Савремено француско сликарство на изложби ‘Цвијете Узорић’“ у *Српском књижевном гласнику*, књ. 19, бр. 4, 1926.

своје произведености, већ управо настоји да буде препознато као уметнички артефакт конструисан од фрагмената. И сам Бенјамин, из чијег тумачења алегорије је Биргер развио своју теорију уметности, писао је о поступку монтаже поводом најзначајнијег немачког авангардног романа – *Berlin Alexanderplatz* Алфреда Деблина, што оснажује претпоставку да је управо искуство са авангардим делима иницирало Бенјаминову концепцију алегорије, потом развијену и образложеноу на примеру немачке барокне књижевности. Означавајући монтажу као наративно и стилско начело Деблиновог романа, он истиче да „градиво монтаже није нипошто произвољно. Права монатажа увек почива на документу“. Монтажа не само да разара композицију и јединство традиционалног романа већ отвара и нове епске могућности, па тако бројни стихови из *Библије* који постоје у Деблиновом роману, „збивањима прибављају ауторитет“ закључује Бенјамин.²⁰ Поступак повезивања разнородне цитатне грађе примењен је у модерној прози и знатно пре Деблиновог романа. Готово истовремено са Пикасовим и Браковим ликовним експериментима, руски писац Василиј Розанов објављује књиге *Усамљеност* (*Уединенное*, 1912), *Ојало лишће* (*Опадавшие листья*, 1913) и њихов наставак *Котарица* (*Короб*, 1915). Настале низањем разнородних фрагмената – аутентичних писама, новинских чланака, аутобиографских записа, афоризама, породичних фотографија и цртежа, ове књиге заснивају један савим нови тип прозе који ће руски формалисти назвати литературом ван сижеа, док ће сам Розанов користити изразе „дроњци мисли“ и „котарице“ или „корпе“ у које се насумице „убацује“ документарна грађа и тренутна размишљања (у руском језику постоји и фраза „наговорить с три короба“ у значењу „напричати свашта“). Проблематизујући сам процес писања, традиционално схваћену дихотомију књижевности и живота као и однос приповедача у делу и аутора

²⁰ Walter Benjamin, „Križa romana (Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*)“, *Estetički ogledi*, стр. 190. О колажу у немачкој авангарди и теорији књижевности пише Рада Станаревић у студији *Моншажа – авангарда – књижевност*, Београд, 1998.

као грађанске личности, Розанов развија прозу у којој се тежиште дешавања помера са привидно стварне радње на процесе стварања самог текста, док „грађа“ која би требало да послужи за сижејно обликовање остаје непрерађена и цитатно презентована. Годину дана након *Бурлеске* објављен је можда и најзначајнији руски авангардни роман, *Гола ѱодина* (*Голый ѱод*) Бориса Пиљњака, обимом, начином приповедања и композицијом веома близак Растковом роману. Заснован на поступцима пародирања али и лиризације, цитатаној полифонији и колажном уткивању у причу одломака из аутентичних документарних извора, фолклорне грађе, исписа из „староставних“ књига и родослова јунака (родословом се служи и приповедач у последњој глави *Бурлеске*), мешању различитих жанрова и слично, Пиљњаково дело на први поглед делује хаотично и неповезано, а запараво је, као и Растков роман, поетички, аксиолошки и композиционо осмишљена визија вишевековних историјских збивања. Отвореност за различиту грађу и иновативни приповедачки поступци изавали су бројне недоумице у тумачењу *Голе ѱодине*, које је Андреј Бели, како сведочи Виктор Шкловски, сажео у оцени да Пиљњаков роман „оставља утисак слике за коју се не зна са које удаљености је гледамо“. Међутим, сам Шкловски закључиће да је темељни смисаони интерес овог роман у „значању засебних комада и начину њиховог *лейџења*“.²¹

²¹ Виктор Шкловский, „О Пиљняке“ (1925), *Повести о прозе*, т. I, Москва, 1966, стр. 255 (подвлачење је наше). У контексту могућих паралела Пиљњакове и Расткове колажне наративне технике занимљива је и оцена коју писац Јевгеније Замјатин (аутор познатог антиутопијског романа *Ми*) износи о композицији *Голе ѱодине* у есеју „Нова руска проза“ (1923): „У Пиљњаковој композиционој техници постоји нешто изузетно особено и ново – стална употреба поступка ремећења равни (рус. *смешчение плоскостей*). Једна сижејна раван, нагло и оштро, смењује другу неколико пута на једној страници. Тога је било и раније, у облику непрестаног смењивања двеју или неколико сижејних потки (Ана плус Вронски, Кити плус Левин итд.), али ни код кога са таквом учесталашћу колебања као код Пиљњака: са једносмерне струје он је прешао на наизменичну, са дво- или тро- фазне на вишефазну“ (Е. Замятин, *Сочинения*, Москва, 1988, стр. 95–96).

У првој глави Растковог романа приповедни текста настаје колажирањем аутентичних цитата и пародијски стилизованих одломака који своје изворе имају у разноврсној документарној грађи – од Вукових записа народних песама, предања и бајки до научних студија какве су *Словенска митологија* Луја Лежеа или *Словенске сјајине* Лубора Нидерлеа. Могућност да се у првој књизи *Бурлеске* сагледа однос фикционалног и документарног даје поменута Лежеова студија објављена у Француској 1901, а на српски преведена већ 1904. године. Атрибути које старословенским боговима приписује приповедач сасвим одговарају проучавањима и наводима француског аутора и може се приметити да поједини описи у првој књизи имају облик енциклопедијских одредница или каталогског набарајања, на пример: „(...) то је Велес. Он је љубавник жита, младости, сунца, траве, он је љубавник свега од неба до земље. Духовни љубавник стараца, мужева, дечака; неодољивих жена девојчица, стараца; све му се отварају и дају јер је лажљив као и сви љубавници и извештачени“.²² Међутим, прича о породичним и еротским односима богова, која је сижејна потка у првој књизи нема документарну заснованост. „Нигде нема примера о породици или породичној вези словенских божанства“, закључује Леже²³. Управо ту приповедач даје на вољу својој богатој имажинацији, стварајући оквирну причу о породичној задрузи богова у коју се утквају/лепе одломци прузети из документарне грађе.

Поступак монтаже митолошке грађе, односно Растков „рад на миту“ Светлана Слапшак назвала је митургијом, али и даље остаје недовољно јасно зашто приповедач повезује различите фрагменте из предања и бајки, односно које је смисаоно и поетичко оправдање тог поступка. Највећи део прве књиге романа настао је колажним повезивањем и пародирањем одломака из неколико различитих сижеа – културно-историјског предања о Тројану/Гра-

²² Растко Петровић, *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома*, Београд, 1921, стр. 23. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

²³ Luj Leže, *Slovenska mitologija*, prev. R. Agatović, Beograd, 2003, стр. 109.

јану (верзије из Вуковог *Ријечника* и књиге Милана Милићевића *Кнежевина Србија*) и народних бајки „У цара Тројана козије уши“, „Златна јабука и девет пауница“ и „Аждаја и царев син“, такође из Вукових записа. Најпре се поставља питање зашто приповедач у сиже о Тројану укључује поједине ликове и заплете из народних бајки, али и очигледне библијске реминисценције – на узбрану јабуку са рајског дрвета (јунак „убије аждају, откине с дрвета златну јабуку. То је дрво онај храст почетка света“ – храст је словенско свето дрво, а комичан ефекат је очигледан: откуда на храсту јабука?), проливање свете крве која треба да искупи грехе (у свету паганских богова и људи главни грех је прељуба), затим индикативно именовање појединих протагониста (најстарији син Перунов, именује се као „син божји“, једна од богиња као „мајка божија“) и слично. Приповедач очигледно најпре митологизује сижејну грађу из бајки, односно проналази митску подлогу бајке и повезује је са такође из мита произашлим предањем о сукобу хтонског и соларног божанства, Тројана и Дажбога. У основи таквог поступка је научна метода „геолошког приступа фолклору“ коју је Растко детаљно објаснио у поменутом есеју „Младићство народног генија“. Тај дужи енциклопедијски организован есеј је својеврсна антологија творевина народног духа (претеча Попине *Од залаћа јабуке*) у којој се наводе записи народних умотворина од брзалица и разбрајалица, до бајки и шаљивих приповедака преузетих из различитих записа, али је исто тако и научна студија у којој се наведени записи „геолошки“ анализирају како би се „у једној народној песми, скидајући слој по слој естетике и поступног цивилизовања анегдоте, дошло до вероватне митолошке легенде која је могла да послужи за мотив песничком стварању“.²⁴ Тим поступком Растко тумачи народну баладу *Женидба Милића барјакџара*, откривајући у њеном митском језгру причу о старословенским божанствима Световиду, Перуну и њиховим кћерима и синовима.

²⁴ Растко Петровић, „Младићство народног генија“, *Есеји и чланци*, стр. 319.

На сличан начин анализира се и једна, „архаична до прастарости“, литванска народна песма (чију варијанту Растко налази у једној краљичкој песми из алексиначког краја) о несрећној свадби Мануса, божанства месечине, и Сојре, божанства сунца, чији сиже је такође укључен у прву књигу *Бурлеске*. Приповедачки поступак у првој књизи романа има у основи управо овај геолошки приступ који у предању о Тројановом страдању од сунца проналази првобитно митско језро о сукобу старословенског бога сунца – Дажбога и демона доњег света Тројана, а у још дубљем слоју митопоетско, односно алегоријско језгро о борби дана и ноћи. Исто митско језгро о сукобу Дажбога и Тројана имају и мегдани из народних бајки у којима се најмлађи брат или царевић бори са чудовиштем, махом аждајом, па се зато мегдан из народне бајке *Аждаја и царев син* укључује као део митског предања о сукобљеним боговима. Тај сукоб има обележја теогоније, али и космогоније о првобитној борби светлости и таме. Бројне варијанте предања о Тројановом скривању од сунца забележене код свих словенских народа, а које леже под одредницом „Трајан – Тројан“ наводи у својој студији, очигледно говоре о могућој важности коју је прича о сукобу богави имала у старословенској митологији. Колики је њен значај у роману потврђује једна сцена из другог поглавља, када Набор пева химну „Дажбогу који је био син Сварога, и био бог светла, и богатства, и убио Тројана“ (*Бурлеска*, стр. 48). У есеју „Младићство народног генија“ Растко управо објашњава како митски догађаји бивају сачувани у верским химнама.

Тако доведене у везу одломке и цитате из различитих докумената приповедач *Бурлеске* пародијски модификује.²⁵

²⁵ Говорећи о цитатима у Манделштамовој поезији Бенедик Лившиц 1919. године пише о модификацији преузетих одломака како би они звучали другачије него у оригиналу: „У Манделштамовим стиховима налазимо читаве редове из других песника; и то није несрећна случајност, није несвесна позајмица, него оригинални песнички поступак код аутора који је поставио себи задатак да натера туђе стихове да звуче друкчије, на њему својствен начин“ (нав. према: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, стр. 16).

Пародија се у роману заснива на изневеравању жанровских конвенција, комичном имитирању појединих типова приповедања и карикирању или тривијализацији појединих ликова и њихових поступака или. Пример Дажбоговог мегдана са Тројаном који се појављује из језера у облицију бика, заснован на мегдану из бајке „Аждаја и царев син“, показује природу пародије у првом поглављу романа. Девојка крај језера чека да је неко спасе од бика: „Док је чекала јави јој се се неки јунак и обећа да ће убити бика под условом да је сам после обљуби (њој се младић већ био допао). А то је био Дажбог, бог сунца“ (*Бурлеска*, стр. 14). Познато је да су ликови у бајки типизирани и једнодимензионални јер не поседују сложенију психолошку или емотивну мотивацију нити одступају од сижејним конвенцијама утврђеног понашања. У романескној верзији демаскирана је сексуална жеља протагониста, а сам јуначки чин зато је постао непотребан и обесмишљен и свео се само на конвенционални гест замахивања мачем без икакве борбе: „Дажбога пробуде сузе девојачке. Бик се већ приближавао. Скочи, замахне пет пута мачем око себе, закликће. Бик већ умре“ (*Бурлеска*, стр. 14). Због своје усмерености ка разобличавању и преосмишљавању жанровских конвенција, пародија се у *Бурлесци* не може схватити само као „комична прерада и имитација модела“, или „комично преувеличавање“²⁶ него пре као приповедачка стратегија, односно у једном ширем смислу као „свеобухватни модус (начин, облик, метода) писања у циљу исказивања вишесмислености самог језика и уметничке структуре“.²⁷ Пресудну улогу пародије у превазилажењу постојећих и истрживању нових приповедачких и стилских могућности ро-

²⁶ Henryk Markiewicz, „On the Definitions of Literary Parody“, у: *To Honor Roman Jakobson*, Hague, 1967, стр. 1271. Слично одређење пародије као „имитације спољашњих особина“ односно „комедијско преувеличавање у подражавњу“ даје и Владимир Пропп у студији *Problemi komike i smeha*, prev. B. Kosanović, Novi Sad, 1984, стр. 74–76.

²⁷ Маја Херман Секулић, *Књижевности пресијуја: пародија у роману Белој, Цојса и Мана*, Нови Сад, 1994, стр. 8–9.

мана нагласиће најпре руски формалисти, првенствено Виктор Шкловски у својим текстовима о Сервантесовом *Дон Кихоту* и Стерновом *Тристрану Шендију*, кога ће због пародијске природе назвати најтипичнијим романом у целокупној светској књижевности, а потом и Михаил Бахтин који у способности романа да пародира дуге жанрове и тако их уводи у своју унутрашњу конструкцију види једну од његових кључних одлика. На овакво високо вредновање пародије, која више није само облик ниске комике и подсмешљива имитација оригинала, већ самосвесни уметнички поступак којим књижевност промишља не само о сопственим изражајним могућностима него и о својој позицији у грађанском друштву²⁸, свакако је битно утицала авангарда двадесетих година. Генеза авангарде у нашој књижевности потврђује колико је важно место пародије у оспоравњу постојећих и формирању нових поетика. То је очигледно управо у поезији и прози главних носилаца књижевних промена – Винавера, Црњанског и Растка Петровића. Велике могућности пародије као метакњижевне анализе жанра, језика и стила потврдиле су управо Расткова *Бурлеска* и Винаверова *Панијололија*, у чијем другом издању из 1922. године Винавер у причи „Сапоге Дивке-Тикве“ пародира и сам Растков роман стварајућу тако својеврсну метапародију која огољава све кључне приповедачке поступке Растковог романа.

Као и у наведеном одломку о сусрету Дажбога и девојке крај језера тако и у целој првој глави романа доминира сексуална мотивација већине протагониста. Сексуални мотив је и у основи сукоба Дажбога и Тројана, међутим ту се не ради само о пародирању карактеристичном за карневалску слику света која, према Бахтину, све снижава на материјално-телесни принцип²⁹,

²⁸ О вези пародије и феномена метафикције у роману, од Сервантеса, Филдинга и Стерна до Џојса и Мана, види: Margarete Rose, *Parody/Metafiction*, London, 1979.

²⁹ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop, Beograd, 1978, стр. 26.

о чему ће касније бити више речи. У питању је и један сложености, културолошки моменат, кључан за позицију паганских богова у роману и установљавање закона који ће важити за људе у деволској равници. Борба Дажбога и Тројана није само сукоб соларног и хтонског принципа, односно дана и ноћи, већ и начела полигамије – сексуалне необузданости и разварата која не познаје никава ограничења, па ни инцест (зато се прва књига и зове „О распуштености богова“), и моногамије као обуздавања сексуалних нагона. Тројан је, као хтонско божанство, заправо у вези са свим што је „доле“, па тако и са принципом плодности и сексуалности (Бахтин у књизи о Раблеу говори о „дебелушкастим демонима плодности“). У познатом есеју *Нелајодносii у култури* Фројд управо истиче првобитну кључну тенденцију културе да ограничи сексуални живот забраном инцеста и полигамије.³⁰ Важност овог епохалног чина којим се успоставља поредак културе и њених институција има у роману далекосежни значај, поготову за разумевање односа између богова и људи у старословенском свету *Бурлеске*. Иако богови имају моћ да се мешају у судбину људи, као у случају Набора и Управе, живот богова и људи приказан је тако као да међу њима и нема разлике. И једни и други борава у скромним колибама, обрађују своје баште, чувају стоку, решавају породичне проблеме, свађају се, односно сви заједно, и богови и људи, обитавају у једној великој породици.³¹ Међутим,

³⁰ Sigmund Freud, *Iz kulture i umetnosti*, prev. V. Matić, Novi Sad, 1981.

³¹ Занимљиво је Расткову (ре)конструкцију старословенског раја, зановану на разноврсним документарним изворима, од Сакса Граматика и новгордске хронике из десетог века до студија Луја Лежеа, Лубора Нидерлеа, Макса Милера, Верселина Чајкановића и других аутора упоредити са тврдњама руског аутора Арона Гуревича да стари Словени, исто као и Скандинавци, нису ни замишљали своје богове као житеље неких виших сфера. „Салаш земљорадника представљао је модел васионе“, истиче Гуревич, наводећи примере из митолошке грађе о сличности боравишта људи (салаш, сеоско двориште) и станишта богова који су од људи одвојени само плотом (Арон Гуревич, *Кашејорије средњовековне културе*, прев. Р. Мечанин, Нови Сад, 1994, стр. 66–69).

изгледа да је кључна разлика у животу богова и људи степен сексуалних слобода. Иако је Тројан, као заступник неконтролисаних сексуалних разуданости поражен, прељуба међу боговима у рају није забрањена, али људима јесте. За разлику од богова међу људима у деволској долини (у другој књизи романа) полигамије нема. „У опште када се говори о рају“, вели приповедач, „нека се говори о љубави, и то не о љубави пуној тужних сусрета, него о љубави распуштености и досаде: оно ће се говорити о оној првој када буде реч о земљорадницима деволским“ (*Бурлеска*, стр. 17). Љубав младића и девојака на земљи, у деволској долини чиста је и искрена, онаква какву допушта *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића које приповедач, уз знаке навода као јасан сигнал, цитира у другој књизи романа – „Младићи и девојке за љубав саздани, љубав љубите, али право и зазорно, да не повредите девичанства и дечаштва своја“ (*Бурлеска*, стр. 74). Идилична љубав у плодној деволској равници постоји не само између младића и девојака, него и у наговешетеним хомоеротским односима међу младићима: „Пољубише се младићи; пребацише низ плећи снажне руке један другоме, по обичају. Један постави руку на прси и изговори формулу: ‘о нека је победио, о нека је победио, јунаци се љубе!’ Велес рече: амин“ (*Бурлеска*, стр. 53). Занимање за лепоту мушких тела добија и свој комични обрт у Наборовом љубоморном посматрању младих богова у рају: „На ђавола, ја сам човек а морам да се занимам толико и лепотом мушкараца“ (*Бурлеска*, стр. 91). По први пут у нашој прози постоје овако недвосмислени хомоеротски моменати, којих ће потом бити и у другим Растковим делима. Сексуална необузданост, односно склоност богова ка прељуби узрок је њихове пропасти на крају друге књиге, када Набор Деволац убија Радгостића због прељубе коју је починио са његовом женом Управдом. Тако се митска прича о сукобу Дажбога и Тројана, осветљена из различитих аспеката, показује као кључна за конституисање старословенског света и разумевање неких потоњих догађаја, као што је важна за уочавање неких приповедачких поступака у роману.

Један од тих поступака је и успостављање пародијских аналогичности са библијским текстом. Прича о сукобу Дажбога и Трајана добија у роману статус који у *Библији* има прича о стварању света, што се још више појачава помињањем одређених библијских знамења и догађаја у контексту старословенских митских збивања у првој књизи (поменуто јабука са дрвета сазнања или проливање свете крви која треба да спере грехе и слично). Библијске модификације словенских митова не теже християнизацији паганских прича³², већ хоће да успоставе аналогију са библијским збивањима и тако причама прибаве, у пародијском контексту, ауторитет и важност коју имају одговарајућа збивања у светој књизи. Међутим, поред реминисценције на одређене библијске догађаје и симболе са којима приповедач пародијски успоставља аналогију у паганском свету или пародирања самих библијских ликова (Исуса, Богородице и Петра у трећој, апокрифној књизи) постоји и једна сложенија аналогија са свеобухватношћу и целовитошћу библијске визије, па и композиционим устројством свете књиге хришћанства – поједини догађаји из митских времена у првој књизи скривена су објава будућих збивања, на пример, прича о недопуштеном уласку душа у рај из прве књиге одговара превари о Набаоровом доласку у рај у другој књизи, митска свадба Мануса (Месеца) и Аухрене (Зоре) добиће гротескну паралелу у Наборовој свадби на крају другог поглавља, Манусова прељуба и његова ритуална смрт одговара убиству Радгостића, који као и Манус гине због љубавне преваре и слично. *Бурлеска* тако постаје паганско-хришћанска пародија на свету књигу, романескни апокриф који обухва распон од првобитних, митских времена па до могућег доласка апокалипсе, наговештавајући својим завршетком есхатолошку концепцију историје. Последње поглавље романа, „Шта је било на послетку“, које у свом уводу има у библијском стилу изведен родослов почев од Набора Де-

³² О процесу християнизације наше народне књижевности Растко је детаљно писао у есеју „Народна реч и геније хришћанства“, у: *Есеји и чланци*, стр. 370–405.

волца, главног јунака друге и треће књиге романа, до његовог потомка из двадесетог века Богољуба Марковића, завршава се есхатолошким наговештајима о крају историје – „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице... све се зби и умре у том тренутку“ (*Бурлеска*, стр. 174). Ово муњевито обнављање свих збивања потврда је исказа (у ствари важне тезе модерне психологије) који изговара једна деволска старица у другој књизи романа – „Доцније се, под смрт и подмлади памћење“ (*Бурлеска*, стр. 36). На крају романа *Дан шестии* Стевану Папакатићу у тренутку смрти памћење се изненада „подмлади“ и у визији старословенских времена заправо сеже до колективног несвесног. Наборов потомак, Богољуб Марковића, такође је као и Папакатић на самрти, има визију поновног стварања и умирања свега. Сцена наступајуће ноћи у последњој реченици сугерише, међутим, да то није само последња визија једне умируће свести, него и апокалиптични крај свеколиког дотадашњег времена и историје у *Бурлесци*. Овде се свакако намеће питање каква је концепција историје у роману? Историјом у овом Растковом делу не управља никакво божанско провиђење као у *Библији*, него, како то у завршном поглављу понавља доктор који лечи Богољуба, баналност, глупости и идиотизам. У историјском времену, које у роману почиње Наборовим убиством бога Радгостића, доминира хаос, насиље, убиства, односно једна демонска и гротескно изобличена визија света. Насупрот томе, идеализовани и хармонични свет старих Словена у другој књизи романа има сва обележја бахтиновског утопијског хронотопа среће. Негативно вредновање историје и тражење свевременог смисла и истине у миту једно је од кључних обележја модернистичке књижевности. У делима многих писаца обновљено поверење у мит изазвано је управо разочарањем у историчност, страхом од историјских потреса и сумњом да ће социјални и технички напредак изменити метафизичку основу људског живота и света. У контексту тог неповерењу у историју

и, с друге стране, у интересовању за домете модерне антропологије и етнологије, Фројдову психоанализу и Јунгову концепцију архетипа и колективног несвесног, може се разумети Растково и авангардно окретање древним културама као својеврсна жеља за повратком у изгубљени рај или сигурност пренаталног стања. Ту утопијску димензију која постоји у модерном роману, Херман Брох половином прошлог века објашњава потребом да се у миту, као пра-претку сваког приповедног израза где се разоткривају основна стања људске душе, поново оствари сједињавање прошлости с будућношћу и тако отвори „онај јединствени простор вечно трајне садашњице, за којом чезне душа и у којем би да се расплине, јер то је простор безвремености па отуда и простор њеног спокоја“.³³

Видели смо да важност коју Нортроп Фрај придаје композиционом устројству енциклопедијских облика може бити од великог значаја за тумачење *Бурлеске*. Композиција, стилски и приповедачки поступци у Растковом роману одређени су односом митског и историјског времена, односно страословенске и хришћанске културе и визије света. Зато је тренутак преласка из једног времена у друго кључни тренутак у роману.

Причу о Растковом роману почели смо паралелама са Павићем *Хазарским речником* и управо овде можемо да је наставимо још једном могућом и за разумевање *Бурлеске* занимљивом аналогijом са Павићевим романом *Унутрашња страна ветра* (1991). Након романа-речника, потом укрштенице, трећи Павићев роман је у форми клепсидре или пешчаника. И у *Бурлесци* постоји текст у облику клепсидре. То је песма „Јади јунакови“ из четвртог поглавља заснована на конструктивистичком принципу који је у основи самог романа, тако да тумачећи ову песму долазимо до неких кључних композиционих и наративних поступака прозне целине којој она припада. „Јади јунакови“ је специфична

³³ Herman Bloh, „Mitsko nasleđe književnosti“, *Pesništvo i saznanje*, стр. 198.

песма „на народну“ – састављена је од метричких, мелодијских, лексичких и мотивских елемената народне лирске поезије, али модификованих и организованих у песничку конструкцију блиску Аполинеровим калиграмима.³⁴ Трохејски стихови су тако оргнизовани да графички оцртавају клепсидру: број слогова од прве до шесте сторофе опада од тринаест до једног слога, а затим од шесте до једанаесте строфе број слогова у стиховима расте од једног поново до тринаест (реч је, заправо, о особено изведеној трохејској полиметрији). И у роману постоји низ језичких, стилских, тематско-мотивских, сижејних, жанровских и наративних елемената преузетих из фолклора, митологије или средњовековне књижевности, али пародијски трансформисаних и укомпонованих тако да чине једну сасвим нову уметничку целину. Као што песма „Јади јунакови“ почиње у ведром тону, виталистички и радосно, а завршава се наговештајем трагичног расплета (последња, дванаеста строфа је заправо издвојени стих у коме се напушта мелодијска линија присутна у остатку песме и прелази ка прози: „О травице, о травице, о травице, ја ћу се / морати убити!“), тако и роман почиње у знаку „апсолутне ани-малне веселости“, како је одређује Андрић, а завршава сценом ноћи, наговештајем смрти и краја света. И песма и роман спрежу два архетипска духовна стања, две емоције о којима Растко пише у есеју „Позитивни и мистични живот нашег народа“ из 1924. године: „Нигде више, држим, но код јужних Словена не може се срести та удвојеност живота: једна необорива, грозна и безобзир-

³⁴ Уп. о томе: Миодраг Матицки, „Прамелодија у лирици Растка Петровића“, у зборнику *Књижевно дело Растка Пејровића*. Матицки сматра да изворе ове песме треба тражити у народним љубавним песмама о насилно прекинутој љубави двоје младих и наводи конкретну „песму од кола“ из Вукове *Пјеснарице* (1814) као могући и Растку познати узор. Занимљиво је тумачење Матицког о митолошкој основи Расткове песме, изведено из имена траве *селен* или *милодух*: „У песми ‘Јади јунакови’ требало би тражити лунарни култ, одјек веровања да Месец повлачи за собом душе умрлих и љубави између Месеца и зорњаче“ (стр. 155). У првој књизи романа управо постоји прича о несрећној женидби Мануса (месеца) и Аухрене (зоре).

на виталност, жилавост у борби, и за њом као каква митологија њена, као огледало које је деформира, огроман живи пакао, где стално бива изгнана сва мучнина, незадовољства, оријентална, словенска сензуалност³⁵.

Може се ли се у овом контексту говорити и о *Бурлесци* као о роману – клепсидри? Формално роман се састоји од четири књиге/поглавља. Прве две књиге, „О распуштености богова“ и „О Набору Деволцу“, дешавају се у старословенском рају и деволској долини, док су друге две, „Апокрифна“ и „Шта је било на послетку“, просторно везане за хришћански пакао и земљу. Као што се насеље старих Словена у плодној деволској долини не разликују битније од боравишта богова у рају (у основи и једног и другог је модел сеоске породичне задруге), тако се хришћанска земља, првенствено болница у четвртном поглављу, не разликује пуно од пакла – и у паклу и болници леже грешници на тлу, односно болесници у креветима, морени на исти начин – досадом. У роману се, дакле, издвајају два простора, горњи, митски, који се бахтиновски може одредити као хронотоп среће, смештен у словенској прошлости, и доњи, паклени, односно историјски, испуњен насиљем, хаосом и смрћу и који временски сеже до првих деценија двадесетог века. Првобитна космичка хармонија из првог дела растаче се у историјски обесмишљени метеж. Тачка у којој то осипање и дисхармонија почињу, тренутак прелаза од горњег ка доњем је кључни догађај у роману – Наборово убиство бога Радгосића при крају друге књиге:

„Набор баци кикү, па заману секиром што игда може, замахну, замахну, одруби главу Радгостићу. Крв је текла густа и црна као поток и тело се копрцало. На глави је једно око било приклопљено а друго гледало одвратном непомичношћу. Набор диже ову главу изнад свог лица па пусти да му се уста напуне крви; и за тили час све лице, прси и руке окрвавише се. Густо

³⁵ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 299.

натопише ткања одеће и нешто је вруће клизило низ мишиће прстију. Поли се коса и очи. Све што је било у васиони згрози се и све се повуче у себе, затвори. Ужасну се и Набор од толико крви“ (*Бурлеска*, стр. 100).

Од тренутка када човек у овој изразито гротескној сцени убија бога, завршава се митско време и почиње историја, представљена најпре опсадом грчког града Патраса на крају друге књиге, односно окончава се време старословенских, паганских божанстава и почиње хришћанство. Догађаји који се одвијају након убиства бога (други део романа – трећа и четврта књига) делују као „огледало које деформише“ неке ликове из првог дела, представљајући их у другачијим улогама и ситуацијама. Пагански богови су из свога раја прогнани у хришћански пакао, а Набор Деволац више није стари Словен и земљорадник већ светогорски монах. Богоубиство постаје васељенски и онтолошки проблем, затим цивилизацијски и културолошки преокрет, те композициони, наративни и стилски улом у роману. Коментаришући тај догађај, један од сватова на Наборовој свадби, која се претвара у бројгеловску слику свеопштег хаоса, каже: „Али ако је један бог убијен значи да је сад шупљина у стварању и хармонији“, да би онда томе дао гротескни обрт – „Наши стомаци ће то можда брзо осетити“, док други сват поменуто онтолошку шупљину банализује у физиолошки чин: „Мени се чак и зева!“ (*Бурлеска*, стр. 103). Слика света у стрословенско доба почивала је на свеопштем васељенском јединству природе, човека и богова. Микро и макрокосмичко су у вези, сваки детаљ у природи задобија космичку важност, сваки догађај у људској заједници праћен је саосећањем природе: „А девојка се узруја. А младић би растужен. Природа сва.“ (*Бурлеска*, стр. 31); или када свеколика природа обавештава Перуна о Наборовим љубавним јадима: „Заковитлаше се планине, језера, и све остало. Својом грајом пробудише бога и рекоше му да се један младић и једна девојка воле на земљи. Сваки атом саопшти му огромну, важну вест како неки младић, опруживши се по кожи, не може да заспи“ (*Бурле-*

ска, стр. 46), или кад приповодач инфантилним гласом говори о свеопштој љубави: „Љубав је најлепша ствар на свету, као и песме љубавне, као и младићи, као и девојке. Цео се свет грли, цео се свет весели, цео се свет смеје“ (*Бурлеска*, стр. 24). У есеју „Младићство народног генија“ Растко Петровић тумачи митолошку симболику народне песме *Женидба Милића барјакџара* и објашњава особеност митске слике света наглашајући свеопшту космичку повезаност, а посебно њену стилско-језичку представу у народној књижевности: „Живот људи на земљи ако има једну трагичну аналогију са животом целе природе, ако се природа и људи узајамно симболизирају: онда свака песничка хипербола, метафора, поређење итд. не значе само један уметнички облик, него непрестано спајање судбине човекове и природе целе, и то помоћу сликовитог проширивања језичког и песничког израза; значи непрестано струјање њихових живота и пулсација, која једино овде у уметности може бити слична оној у козмосу“.³⁶ У другој књизи, која говори о животу девољских земљорадника, овај паралелизам, повезаност и саоднос човека и космоса посебно је наглашен кроз необичне стилске и наративне поступке. Приповедач у прва два поглавља *Бурлеске* изузетно велику пажњу посвећује ситним, комичним и неретко бизарним детаљима из природе (муве, комарци, жабе) зато што сваки живи створ у природи има свој значај и смисао у васељенском поретку и саосећа са патњама људи. Животиње у антропоморфним стањима учествују у космичким збивањима, попут слепог миша који пева химну о космичкој срећи. Међутим, након Радгостићевог убиства исприповедано време тече знатно брже и скоковитије,

³⁶ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 320. Говорећи о схватању космоса као субјекта и јединству човека и васионе у паганско доба чувени руски медијалиста Арон Гуревич каже: „У поезији варвара природне појаве су активне, делатне снаге: море, стене, рибе, звери и птице су равноправни учесници у светској драми, једнако као и фантастична бића, божанства и на крају човек, који је уплетен у све то“ (Арон Гуревич, *Кашејорије средњовековне културе*, стр. 71).

светом доминира насиље и отуђеност, за разлику од паганских богова, хришћански бог се не оглашава и не комуницира са људима, ђаво постаје активни учесник у догађајима, а завршни део романа у знаку је есхатолошке слутње о крају света. Подвојеност која постоји у Растковом роману јасно је уочио Андрић: „То су странице пуне раста, покрета, жетве, зноја, игре, патње, жеље и смеха. Надасве смеха“, пише Андрић о првом, старословенском делу *Бурлеске*, након чега се „све битке и свадбе, богови и људи, историје и религије, проламају и претварају у неки стихијски смех – урлик“³⁷.

Ова разлика између смеха у првом и смеха – урлика у другом делу романа постаје јаснија ако њено разумевање заснујемо на Бахтиновој концепцији карневализације, али и Кајзеровој теорији о гротескном у модерној уметности.

Као што смо претходно видели, међу енциклопедијским облицима у књижевности Нортроп Фрај посебно издваја традицију енциклопедијске пародије чији главни носилац је менипејска сатира, настала у антици и опстала у различитим облицима све до данас, поготово у нововековним романима као што су Свифтова *Гуливерова путовања*, Волтеров *Кандид*, Флеборев *Бувар и Пекише* или Хакслијев *Врли нови свет*. Фрајеве тврдње у тој тачки сусрећу се кључним теоретичарем романа као енциклопедијског облика – Михаилом Бахтином. Бахтинова истраживања из историјске поетике романа утврђују три основна корена овога жанра, епски, реторички и карневалски, од којих овом последњем Бахтин посвећује највећу пажњу, доказујући да је богата традиција карневализације, чији је главни носилац у писаној књижевности менипејска сатира, кључна за формирање романа као отворене, полифонијске структуре, односно енциклопедије жанрова и језика. Анализирајући жанровске, сижејне, композиционе и језичке одлике романа Достојевског и Раблеа, Бахтин доказује колику је важност карневализација имала у историји

³⁷ Иво Андрић, „Р. Петровић, *Бурлеска...*“, стр. 295.

европске књижевности јер је „помагала рушењу баријера између жанрова, између затворених система мисли, различитих ставова итд., уништавајући затвореност и узајамно игнорисање, зближавајући удаљено, уједињавајући разједињено“.³⁸ Иако Бахтинова истраживања нису била усмерена ка модерној, двадесетовековној књижевности, његова одређења карневализације подстицајна су за размишљање о евроској авангардна друге и треће деценије прошлога века као модерној манифестацији карневалског духа у култури и књижевности – од настојања да се дестабилизује поредак рационалности, једнозначности и озбиљности, затим да се изведе дехијерархизација и превредновање свих вредности (Бахтинов „живот окренут наопачке“), да се унесу моменти скандалозног и шокантног како у књижевност тако и у јавне наступе који укидају разлику између извођача и публике, па до мешања жанрова, наглашених елемената пародије, гротеске и слично.³⁹

Карневалски дух и поступци карневализације књижевности представљају полазиште за тумачење Растковог дела, поготову његовог првог романа. Пре него што анализирамо како је менипеја, као носећи облик карневализације књижевности од античких времена до модерног романа, присутна у структури *Бурлеске*, разграђујући до тада устаљене облике романескне композиције и приповедања у српској прози, задржаћемо се на питању којим све путевима је Растко дошао у конкретнији додир са карневалском традицијом. Нема никакве сумње да је *Бурлеска* настала након Расткових студија у Паризу и исцрпног проучавања богате документарне грађе, која је неретко цитирањем директно укључена у роман – од записа наших народних умотворина до научних студија о старој словенској митологији.⁴⁰ Растко се посебно интересо-

³⁸ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostoevskog*, стр. 127.

³⁹ Уп. о томе и: Бојан Јовић, „Књижевнотеоријски ставови Михаила Бахтина и проучавање авангарде“, у зборнику *Књижевне теорије XX века*, Београд, 2004.

⁴⁰ Растков пријатељ, сликар Александар Дероко пише у својим се-

вао за онај облик фолклора који Бахтин одређује као карневалски фолклор, односно као карневалско-фолклорне жанрове који су имали огроман утицај на писану књижевност, на пример у Раблеовом делу. Реч је о облицима комике, пародије и гротеске у усменој књижевности које је Растко навео и анализирао у поменутом есеју „Младићство народног генија“, објављеном 1924. године, дакле три године након *Бурлеске*. Оно што је у овом есеју од изузетне важности за разумевање природе комике и карневалске слике света у *Бурлесци*, првенствено у прва два поглавља, која говоре о старословенским временима, су примери народних бајки, шаљивих приповедака и песама у којима постоји изокренута слика света – замена нормалних односа горе-доле или мало-велико, затим трансмутација живих бића у ствари и обратно, гротескна преувеличавања, посебно појединих делова тела, фантастични парадокси, замена идентитета, надлагивања и слично. Примери таквих творевина народног духа у којима, према Растку, постоји извесно мистично схватање природе и живота, ритуали магије, враџбинске формуле или елементи анимизам, јесу бајка „Ђаво и његов шегрт“, шаљиве приповетке „Народна шала“, „Лаж за опкладу“, „Јаје харамбаша“, као и „Изврнута пјесма“ забележена у Далмацији. Наводећи у целини причу „Лаж за опкладу“ Растко поводом фантастичних, хиперболисаних и гротескних појава које су у њој описане примећује: „Није немогуће да и дела која су овде тако *сѣраховићко* комична, *бурлескна* и *ајсурдна* припадају у ред оних које су извршавали дивови и који заузимају своје нарочито место у еволуцији митолошких веровања. Њихова дела

ћањима: „Из Париза је Растко дошао сав одушевљен легендама о старим Словенима које је најбоље упознао из књига ученог Чеха Нидерлеа, и визијама из средњовековних српских уметности, и то не само архитектуре и зидног сликарстава већ и старе књижевности, поезије, народног епоса, па и свега још наслеђенога, забележенога и сачуваног до данашњег дана, кроз приче, бајке, песме, ношњу, накит, итд.“ (А. Дероко, „Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања“, *Лейойис Мајице српске*, књ. 423, св. 5, Нови Сад, 1979, стр. 923).

су и иначе увек *парадоксална*⁴¹. Ова оцена важна је управо због разумевања одреднице бурлеска која постоји и у наслову романа. Бурлеску Растко везује за облике који спадају у домен карневалског фолколра и за одређења каква су страховито комично, што је заправо најближе категорији гротескног, којој Бахтин придаје огромну важност анализирајући поступке карневализације у Раблеовим романима (о вези бурлеске и гротеске доцније ће бити више речи), затим апсурдно, парадоксално, а доцније, у наредном пасусу поводом мотива замене глава у истој народној причи, помиње и одредницу фантастично. Све су то категорије које битно одређују приповедање и слику света у Растковој *Бурлесци*.

Између поменутих народних прича и песама и Растковог романа постоји низ могућих веза које се тичу како присуства сличних комичних обрта, парадокса и фантастике, тако и одређених стилско-језичких поступака. Тако на пример у бајци „Ђаво и његов шегрт“, коју Растко у есеју наводи према запису из Вукове збирке, може се препознати и један поступак којим се служи приповедач у *Бурлесци*. У бајци приповедач не открива одмах прави идентите тајанственог човека у зеленим хаљинама, већ то чини доцније, изазивајући код слушалаца/читалаца ефекат изненађења. Преокрет је још наглашенији јер се тајанствени идентитет субјекта главне реченице открива се у краткој, издвојеној реченици: „Кад су били наред воде, узео мајстор дете за врат па с њим у воду на дно. То је био Ђаво“. Слично изведен наративни обрт уочава се у овом одломку из првог поглавља романа, у наведеној причи о сукобу соларног и хтонског божанства, Дажбога и Тројана: „Док је чекала јави јој се се неки јунак и обећа да ће убити бика под условом да је сам после обљуби (њој се младић већ био допао). А то је био Дажбог, бог сунца“ (*Бурлеска*, стр. 14). Као што се у причи „Народна шала“ или „Лаж за опкладу“, које Растко

⁴¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 331 (подвлачења су наша). О овом типу комике (чудесним метаморфозама јунака, изокренутом свету и слично) у нашим шаливим причама види у студији Снежане Самарције, *Поетика усмених прозних облика*, Београд, 1997, стр. 102 и даље.

у целини наводи у поменутом есеју, пародира јунаштво у ланцу алогичних комичних догађаја, тако се и роману пародира мегдан између Дажбога и бика: „Дажбога пробуде сузе девојачке. Бик се већ приближавао. Скочи, замахне пет пута мачем око себе, закликће. Бик већ умре“ (*Бурлеска*, стр. 14). Контаминирајући различите поступке, сижее и ликове из народних предања, бајки и шаљивих прича приповедач *Бурлеске* ствара сложену наративну структуру која своју генезу има управо у карневалско-фолклорном доживљају света који према Бахтину поседује „изузетну животворну трансформишућу снагу и неуништиву виталност“.⁴²

Изразити пример такве трансформације и карневалског релативизовања смрти је прича о главном јунаку *Бурлеске* Набору Деволцу, који је преваром дошао у рај, тако што се правио да је мртав, дакле жив је умро, а затим се поново из раја вратио на земљу. Читав заплет има језгро у једном од низа парадокса из *Изврнутих њјесме* коју Растко наводи у „Младићству народног генија“ – „Жив погину здраво кући дође“. Наборов фантастично дуг живот, од краја осмог до краја четрнаестог века, свакако је један од најочигледних парадокса у роману и представља чудесну метаморфозу од старословенског земљорадника до светогорског монаха и хришћанског свеца Симеона. Сличан облик фантастичне трансформације одиграва се и у Растковој дужој приповеци *Пусишњак и меденица* (1921) која има низ мотивских и наративних сличности са *Бурлеском* – Стари Словен Јоаким у тренутку док га византијски војник убија изненада „улази“ у други живот: „Онда се тргох из оног живота и уђох у овај други“. Ова необична промена идентитета, прелазак из једног живота у други, своје разјашњење може имати управо у Растковој фасцинацији различитим облицима метаморфоза које постоје у народним причама и веровањима у којима се испољава неуништиви витализам о којем говори Бахтин. У „Младићству народног генија“ Растко пише: „Познате су особите манифестације импулса за самоодржање, ко-

⁴² Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 102.

је се појављују како код примитиваца тако и код цивилизованих, а којим је је циљ затурити траг, у извесним случајевима, животне принципу, скривајући прави идентитет личности у питању. (...) При особитим догађајима, као што су смрт, рођења, болести, менструације итд., извесне личности треба сакрити, другима изменити имена, прогласити их за обратни секс, акције означити за изврнуте (...) ако се жели отклонити опасност од личности којој она прети и изиграти је на тај начин“.⁴³ Након убиства бога Радгостића настаје космичка и онтолошка криза митског света и пред могућом катаклизмом њен узрочник, Радгостићев убица, Набор Деволац мења свој идентитет, из старословенског живота прелази у нови, хришћански, јер је својим епохалним чином изазвао крај паганске и почетак једнобожачке ере. Занимљиво је метаморфозу Наборовог лика тумачити и из перспективе Бахтинових ставова о морално-психолошком експериментисању које се у концепирању књижевних ликова први пут среће у менипеји. Нарушавањем епског и трагичног интегритета човекове судбине у менипеји се у оквиру истог лика отвара „могућност другог човека и другог живота, он губи своју завршеност и једнозначност, он престаје да се поклапа са самим собом“.⁴⁴

Доминација материјално-телесних манифестација живота, у знаку хиперболизације плодности и сексуалности, која је изразита у првој књизи романа, различити облици фолклорне смеховне културе, као и слободни, фамилијарни контакт између људи и богова повезују Растков први роман са богатом традицијом карневализације у књижевности и Раблеом као њеним кључним представником у роману. Али оно што старословенском свету *Бурлеске* првенствено даје карневалско обележје је слободно маштање, неспутана инспирација и фанатастика која, како примећује Бахтин, омогућује да се ствари и бића повезују и комично преиначавају. Међутим, неспутани приповедачки дух у Растковом

⁴³ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 329.

⁴⁴ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostoevskog*, стр. 111.

роману има своју поетичку самосвест. Приповедање у трећој, апокрифној књизи, у једном теренутку се нагло и без икакве мотивације прекида да би потом отпочела прича о Ван Гог у којој се смењују биографски и аутобиографски дискурс. Ван Гог између осталог говори и о свом схватању уметности и својим стваралачким принципима, заступајући заправо авангардну поетику самог Растка Петровића. Сличним поступком, да један сликар говорићи о себи заправо образлаже поетику књижевника који о њему пише, послужиће се и Андрић у есеју *Разговор с Гојом* (1934). Зашто Растко бира баш Ван Гога као романеског заступника своје поетике? Познато је да је Растко био одличан познавалац сликарства и да је писао запажене ликовне критике. У неким од тих текстова, на пример „Изложба Бјелића, Добровића и Миличића“ из 1921. године, посебно се осврће на импресионизам као покрет од кога почиње модерно, нефигуративно сликарство и стога не чуди што Растко дели своје поетичке ставове са једном од главних зачетника нове визуелност, ексцентричним уметником Ван Гогом. Уочљиво је да Ван Гог кључни део свог исказа почиње истом реченицом којом се, такође изненада, огласио аутроски приповедач у првој књизи романа: „Али није то оно што је најважније; не само злато и еликсир живота, него створити свет да би се присуствовало његовом стварању. Узети бивства и односе васионске а пустити да се по неком новом односу, неодољиво, неумитно створи нова васиона, нова нека реалност. Друкчија, али исте вредности као она стара“ (*Бурлеска*, 137). У овим ставовима о важности самог процеса стварања који почиње тако што уметник не подражава природу, него од ње слободно узима елементе које затим комбинује у нову стварност, нову васиону, није тешко препознати још један глас – Винаверов са почетка „Манифеста експресионистичке школе“ (1920).⁴⁵ *Бурлеска* се може одредити

⁴⁵ На крају *Бурлеске* постоји још једна изразита интертекстуална веза са Винаверовом алегоријско-фантастичном причом „Последњи испит у мандаринској школи“ из *Громобрана свемира*. Један од болесника на крају Растковог роман помиње „револуцију побуњених духова“ о којој говори Винаверова прича.

као један нови романескни и културолошки универзум, односно, насловом Попине збирке, као *споредно небо* које је читаоцима открило једну стару, у односу на хришћанство, споредну и полузаборављену культуру.

За разумевање енциклопедијске природе *Бурлеске* важно је посматрати не само у традицији карневалског фолклора већ и у контексту најзначајнијег карневалског жанра писане књижевности који је према Бахтину пресудно утицао на конституисање романа као енциклопедијске форме – менипејске сатире. Менипеја је од античких времена, Петронија, Сенеке, Лукијана и Апулеја, остала један од главних преносилаца карневалског осећања света у литератури до новијих времена. Сама композиција, приповедачки и стилски поступци у *Бурлесци*, као и конкретне интертекстуалне везе са неким од менипејских дела, какви су Лукијанови *Разговори на оном свећу* или *Браћа Карамазови* Достојевског, несумњиво потврђују да је Растко познавао дугу традицију овога жанра. Разарање свих романескних конвенција у *Бурлесци* засновано је првенствено на коришћењу богатих изражајних могућности које менипеја као енциклопедијски облик има, а пре свега стилске, жанровске и гласовне полифоније. За менипеју као енциклопедијски облик суштински је одређујуће „постојање више тонова у причи, мешавина узвишеног и приземног, озбиљног и смешног, широки приступ жанровима – писмима, откривеним рукописима, препричаним дијалозима, пародијама на високе жанрове, пародијски преосмишљеним цитатима итд., у неким делима присутна је мешавина говора и стиха“.⁴⁶

Тумачење сложене структуре Растковог романа, засноване на жанровским особеностима менипеје, можда је најбоље отпочети управо питањем о позицији ауторског приповедача, тим пре што је та позиција и сама предмет метанаративног промишљања у роману. На почетку треће, апокрифне, књиге свети Петар у

⁴⁶ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostoevskog*, стр. 103. О одређењу *Бурлеске* као менипеје писала је и Светлана Слaпшaк у поменутом тексту „Митургија Растка Петровића“.

разговору са Богородицом духовито објашњава своју специфичну, издвојену позицију у просторном и временском устројству универзума: „Слушај, сестро, били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи, па их зато и могу употребити и пре него што буду пронађене“ (*Бурлеска*, 117). Таква позиција светог Петра у поретку универзума одговара позицији ауторског приповедача у романескном свету *Бурлеске*, јер ни за њега не важе временска и просторна ограничења⁴⁷, што је очигледно у постојању анахронизама и временских симултанизама у приповедању какав је онај на крају друге књиге, чија радња се збива у средњем веку – неконтролисани бес Наборових сватова приповедач доводи у везу са низом/каталогом збивања која се одвијају у исти мах у древном свету и модереној цивилизацији: „Гле, зора заруде, шума се протегли, магла се диже, лавови залајаше, коњи захрзаше, реке зашумеше, планине бацише сенке, облаци заплочише, пароброди запишташе, жељезнице затутњаше, аероплани прнуше, комарци стадоше да уједају...“ (*Бурлеска*, стр. 112–113). У првој књизи романа постоји и специфични језички симултанизам, као индикативан пример за постојање вишегласја, односно у овом случају чак и вишејезичности у роману. Један предмет (означено) се истовремено именује различитим речима (означитељима) из више језика, чиме се готово програмски дестабилизује једнодимензионална, праволинијска веза између означеног и означитеља и успоставља се каталог или семантичка мрежа могућих означитеља: „Дом Перунов: зграда од растових брвана са кровом издигнутим, укупана мало у земљу, звана руски земљонка, пољски земјанка, српски земуница, чешки земница, и још звана бусара, лубњача,

⁴⁷ Због своје свеprisутности у времену приче и способности да у тренутку прелази огромне временске дистанце приповедач *Бурлеске* близак је оном типу приповедача који Женет одређује као омнитемпоралне (уп. о томе: Андријана Марчетић, *Фијуре ирриповедања*, стр. 123).

приземка, иша, хиша, хжта узем“ (*Бурлеска*, стр. 15–16). Свакако најизразитији пример превазилажења временских оквира и наративних конвенција је неподударње између године објављивања (1921) и године у којој се завршава радња романа (1925). Тиме овај роман најочигледније потврђује своју авангардну природу, јер буквално иде испред свога времена. У исказу светог Петра наглашена је и приповедачева просторна мобилност. Просторна организација Растковог романа која обухвата збивања у рају, на земљи и у паклу, управо одговара карактеристичној тропланској структури менипеје.

Бурлеска се с правом може сматрати каталогом приповедачких ситуација – од свезнајућег ауторског приповедача, приповедача у првом лицу, приређивача пронађеног рукописа, коментатора и читаочевог сабеседника и слично. Такав широки распон приповедачких позиција одговара наративној динамици каква постоји у менипеји⁴⁸ и карактеристична је за традицију хумористичког романа. Слободне и немотивисане промене приповедачког лица које прозни текст претварају у неку врсту наративног колажа, у време објављивања *Бурлеске* најближе су дадистичкој техници „вишедимензионалне наратије у коју је уграђена перспектива једног, два или више наратора, али равноправно и ауторова позиција“.⁴⁹ Занимљиво је у роману пратити на који начин се ауторски приповедач оглашава у првом лицу – од аутобиографског исказа којим се изненада дефикционализује и демистификује прича и приповедање у првој књизи романа – „Него то споредно, главно је да је младост у мени и двадесет и две године; затим очи су ми зелене, чело ми је високо, уста су ми пуна љубави“ (*Бурлеска*, стр. 22), приповедачевог обраћања читаоцима на почетку треће књиге, затим поетичких исказа који су саопштени кроз изјаве појединих ликова (свети Петар и Ван Гог у трећој књизи) до у романескном свету отеловљене позиције ауторског приповедача

⁴⁸ О приповедачу у менипеји види у: Lena Szilárd, „Menipeja“, *Pojmovnik ruske avangarde*, књига 1, Zagreb, 1984.

⁴⁹ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 121.

у лику доктора у четвртој књизи који коментарише и просуђује о протеклим догађајима. Зато се може рећи да у *Бурлесци* постоји један ауторски приповедач, али који проговара великим бројем гласова, односно користи се низом наративних маски. Тај приповедач може се у роману детектовати упарво на примеру карактеристичног сличног исказа који у неколико наварата у роману изговарају различити гласови/маске иза којих се заправо крије ауторски приповедач – реч је о исказу „Него то је споредно, главно је...“, односно „Али није то оно што је најважније“. Тиме се приповедач *Бурлеске* јавља у карактеристичном облику менипејског наратора који унутар текста пролази кроз „безмало целокупан распон могућности приповедачких позиција“.⁵⁰

Дијалог и сукобљавање различитих ставова, као један од важних елемената у структури менипеје, такође има своје месту у *Бурлесци* – карактеристичан је разговор сватова на Наборовј свадби о судбини света након Радгостићевог убиства, који подсећа на менипејски дијалог о „коначним питањима“, дијалог мртвих у подземном свету у трећој, апокрифној, књизи или, такође у трећој књизи, комична распарава–ценкање Исуса и Симона. Последњи пример је карактеристичан за менипејску тардицију „*parodia sacra*“ у којој се пародирају канонизовани, свети хришћански текстови, а ликови Исуса или Богородице се приказују, слично паганским божанствима, сведени на телесно-материјалну раван. Лик Богородице је у том смислу најизразитији – од језичких поигравања са њеним недовољно јасним стаусом, у именовању (девојка/жена), затим инсистирње на њеној мазохистичкој и сексуално перверзној мотивацији да посети пакао и гледа мучења „јер јој се чинило да има неке ужасне похоте трпети их“ (*Бурлеска*, стр. 116), до скандалозног исказа како „невеста божија сања о ђаволу“.

Уз *Дневник о Чарнојевићу*, Расткова *Бурлеска* је први роман у модерној српској књижевности чија је наративна структура суштински заснована на интензивној интертекстуалној кому-

⁵⁰ Lena Szilárd, „Menipeja“, стр. 76.

никацији са низом других романа, докумената, филозофских и научних књига. Сложена природа не само интертекстуалности већ и интермедијалности у Растковом роману показује се у једној необичној, гротескној сцени на крају трећег поглавља. Разбојници харају светогорским манастиром убијајући монахе. Међутим, неки од убијених изненада се дижу: „Кад десетак мученика подиже се из крви па узме своје главе и однесе их пред олтар, и кад неколико исечених глава запева химну небу, разбојници покрише лице рукама“ (*Бурлеска*, стр. 146). Занимљиво је потражити порекло ове необичне сцене. У есеју „Младићство народног генија“ Растко је фасциниран мотивом скинуте и погрешно враћене главе у шаљивој народној причи *Лаж за ојкладу* – „То је нешто од најпарадоксалнијег што смо нашли у свој народној књижевности света уопште. Црначка уметност која обилује најфантастичнијим мотивима нема ниједног који би био тако смео“.⁵¹ У овом Растковом коментару може се наћи првобитна фасцинација мотивом главе одвојене од тела, али порекло сцене из романа треба изгледа тражити на другој страни. Поменути догађаји с краја трећег, апокрифног, поглавља *Бурлеске* дешавају се у средњем веку, а слика одсечене главе са светачким ореолом честа је на средњовековним иконама и фрескама. Њено порекло недвосмислено је у новозаветној причи о одсеченој глави Јована Крститеља. Међутим, ни то није директни извор за сцену из Растковог романа. У питању је једна интертекстуална веза са житијем, али не средњовековним, већ из друге половине деветнаестог века, које је део романа *Браћа Карамазови* Достојевског („Из живота старца Зосиме“), где постоји следећа сцена: „Мучише свеца за веру, и кад му најзад главу одрубише, устаде он, подиже главу своју и љубезно је љубљаше“.⁵² Управо ово место, које је подтекст сцене из Растковог романа, навео је у својој студији о Хлебњикову из 1921. године Роман Јакобсон да би објаснио поступак реализаци-

⁵¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 331.

⁵² Fjodor Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prvi tom, prev. J. Maksimović, Beograd, 1967, стр. 377.

је метафоре, односно у овом случају хумористичке реализације једног уметничког поступка са средњовековних фресака.⁵³ И у Растковом роману постоји исто пародирање једне конвенције средњовековних живописа, које у споју комичног и страшног има и наглашено гротескни ефекат. Дакле, видимо како један одломак из *Бурлеске* успоставља сложене интертекстуалне и интермедијалне везе, образујући својеврсни палимпсест у коме се може разазнати неколико слојева – од народне шаливе приче, Библије, средњовековне фреске до Достојевског. Међутим, ту није крај. Ова сцена из Растковог романа има сложenu интертекстуалну генезу која се наставља и води до поезије Васка Попе. У циклусу „Косово поље“ из збирке *Усјавна земља* (1972), у песми „Венцоносац са Косова поља“ налазимо слику свеца, кнеза Лазара, са одесченом главом у рукама, наравно без пародијског контекста. Доказ за ову тврдњу да је Попа своју песничку слику обликовао на подтексту необичне сцене у *Бурлесци*, можемо наћи у *Урнебеснику*, антологији песничког хумора коју је Попа саставио. Међу многобројним примерима хумора из наше писане књижевности управо је и ова сцена из Растковог романа. Сложена интертекстуална структура Растковог романа очигледна је у још два карактеристична примера. У другој књизи романа цитирано је *Слово љубве* деспота Стефана Лазревића које као подтекст има старозаветну *Песму над њесмама*. Приповедач упарво потенцира ову везу деспотовог и библијског текста претварајући је у дијалог коме додаје и трећи глас, своје ироничне коментаре на оквири-ма цитираног текста. Трећа књига, „Апокрифна“, има, како је и њеном наслову одређено, апокрифни извор, али конкретно који? Прича о Богородичином силаску у пакао да види муке грешника описна је у српским средњовековним апокрифима, из којих је прешла и у народну песму.⁵⁴ Иако алудира и на српске средњовековне

⁵³ Уп. о томе: Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975, стр. 210.

⁵⁴ Види: „Ход Богородице по мукама“ у: *Апокрифи новозаветни*, приредио Т. Јовановић, Београд, 2005.

текстове и на народну песму, те коначно и на Дантеов *Пакао*, кога ђаво препоручије Богородици за читање, прича из треће књиге романа се од свих тих могућих извора разликује јер у хришћанском паклу приказује свргнута паганска божанства. Њен извор је заправо у Лежеовој *Словенској митологији*. Француски аутор детаљно описује један грчки апокриф у чији је старословенски превод преписивач унео сопствени коментар о палим паганским боговима који се муче у паклу.⁵⁵ Тако се Растков роман доследно приповедачки обликује као палимпсест у коме се открива неколико текстуалних нивоа и низ укрштених значења.

Очигледно да се жанровско и стилско одређење из наслова Растковог романа – бурлеска, може довести у везу са пародијом, карневализацијом, менипејом, али можда понајпре са још једним појмом из Бахтинових студија, са естетичком категоријом гротескног.

Задржаћемо се најпре на наслову романа – *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* очигледно је алузија на Дантеову *Божанствену комедију*. У „Апокрифној“ књизи романа Сатана управо препоручује Богородици за читање „дело неког Флорентинца, који је ту скоро на доста добар начин описао унутрашњост пакла“ (*Бурлеска*, стр. 127). Заправо, Растко је наслов свог романа извео по моделу наслова Дантеовог дела. И један и други наслов садрже име божанства (код Дантеа то је хришћански бог који је један и једини и не требају му никакви други атрибути, а код Растка је то врховни старословенски бог чијем имену је комично придодата грађанска етикеција „господин“, која је и изведена од „господ“ у значењу бог, и титула „бог грома“) и жанровско одређење (комедија, односно бурлеска). Наравно, наслов није једина веза између ова два енциклопедијска дела. Питање зашто је Растко одредио свој роман као бурлеску, једним делом се дотиче питања зашто је Данте свој спев назвао комедија. Полазећи од античке тријаде стилова, узвишени – средњи – ниски, као и од ставова

⁵⁵ Luj Leže, *Slovenska mitologija*, стр. 110.

које Данте износи у својој преписци, Ерих Ауербах закључује да „предмети које износи *Комедија*, према античкој мери, на ужасан начин представљају мешавину узвишеног и ниског“ односно „да је њен аутор то назвао комедијом јер спада у стил нижи и стил народног говора.“⁵⁶ И за жанровско одређење Растковог романа као бурлеске битни су ови моменти – „ужасно“ мешање узвишеног и ниског, првенствено кроз приказвање словенских богова, хришћанских светаца и Богородице крајње антропоморфизовано, односно ничеански речено „људски, одвећ људски“. Растков избор да роман буде бурлеска, а не рецимо комедија, сигнализира чињеницу да у новијој књижевности нема ни трагедије ни комедије у њиховом класичном облику него жанровски, стилски и естетички мешовитих и сложених категорија као што су трагикомедија, гротеска, фарса, апсурд, па и бурлеска. „Онако како осећам, јасно и суштински“, пише Томас Ман, „упадљива одлика модерне уметности је та да се престало са препознавањем категорија трагичног и комичног. Она види живот као трагикомедију, са резултатом да је гротескно њен најизворнији стил.“⁵⁷

Међутим, као што Дантеова *Божанствена комедија* превазилази својом узвишеношћу класично одређење комедије као ниског стила и нискомиметичког садржаја,⁵⁸ тако се и *Бурлеска Господина Перуна Боја Грома* не може ни стилски ни жанровски одредити у традиционалном и једноставном одређењу бурлеске као ниске комике, грубе и вулгарне шале која се граничи са примитивношћу и глупошћу.⁵⁹ Бурлеска се може довести у везу са

⁵⁶ Erih Auerbah, *Mimezis*, prev. M. Tabaković, Beograd, 1978, стр. 180 и 184.

⁵⁷ Нав. према: Karl S. Guthke, *Modern Tragicomedy: An investigation into the Nature of the Genre*, New York, 1966, p. 95.

⁵⁸ „Кажемо да је аутор желео да се књига зове *Комедија* због ниског и простог стила, јер о истини ствари с обзиром на низак литерарни (стил), мада је у својој врсти узвишен и блистав (изванредан)...“, каже Бенвенуто Де Имолла (E. Auerbah, *Mimezis*, стр. 184).

⁵⁹ Таква одређења бурлеске даје Фридрих Флегел у својој класичној и данас утицајној *Историји пројесно-комичној* из 1788, или Николај

низом других граничних појмова који се групишу око језгреног појма комично, али понајпре са категоријом гротескно. У авангардној ликовној уметности и књижевности, као и теорији руских формалиста, гротескно има изузетну важност. Као највиши ступањ комике, гротеска у авангардном роману, рецимо у делима Бориса Пилњака, Јурија Ољеше или Андреја Платонова, има улогу негирања рационалног и логичког поретка како емпиријске стварности, тако и романескних конвенција.⁶⁰

Један од утицајних теоретичара и историчара гротеске у уметности Г. А. Тамарин истиче да између бурлеске и гротеске нема велике разлике, с тим што је бурлеска „много одређенија, садржајно, фабулистички оформљенија, конкретнија од осталих грана комике“.⁶¹ Док се гротеска може одредити као естетичка категорија, уметнички поступак или стилски ефекат, о бурлесци се већ може говорити као о конкретном, оформљеном жанру заснованом на гротескним, пародијским или карикатуралним ефектима и књижевним поступцима, који за своје протагонисте често има божанска и светачка лица. Полазећи од закључака модерне антропологије, као и неких Фројдових ставова, Тамарин сматра да порекло гротеске, што је за нас изузетно важно, треба тражити у тотемизму, односно у „крвавим тотемским свечаностима“, уз примесе фаличких култова, када је убијен и ритуално поједен првобитни бог-тотем. „Од бога-тотема који је убијен и поједен на гротескно-страшној светковини, води раван пут до ликова најмодерније гротеске“, закључује Тамарин.⁶² Поменута сцена у којој Набор Деволац убија бога Радгосића може се одредити управо као такво ритуално убиство, са наглашеним поливањем крвљу

Хартман у *Есјејници* (1953). Уп. о томе: Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и писаништву*, прев. Т. Бекић, Нови Сад, 2004, стр. 17, као и поменути студију Хенрика Маркијевича „On the Definitions of Literary Parody“, стр. 1271.

⁶⁰ Уп. о томе: Вишња Рајсер, „Groteska / roman“, *Појмовик руске авангарде*, свеска 1, Загреб, 1984.

⁶¹ G. R. Tamarin, *Теорија гротеске*, Сарајево, 1962, стр. 105.

⁶² Исто, стр. 114.

(Набор се буквално напије божанске крви), у чијој позадини је сексуални мотив – освета због брачне преваре коју је са Радосићем учинила Наборова жена Управда. Након тога Набор бежи на земљу и поново се жени. У свадбеним свечаностима посебно је наглашен моменат јела и пића („напунише трубухе масном говеђином, сурутком, лојем“, „дахћу у пијанству сватови“, „напише се медовине, трбуси им се напеше“ и слично, *Бурлеска*, стр. 105) што је све део гротескне светковине богоубиства и дионизијског (очигледне су у тим исказима алузије на Ничеа) слављења човека који је тај чин извршио: „Ево једног правог човека, ево победιοца, ево то је човек: радујмо се! (...) Да пијемо, да се опијемо, да полудимо“ (*Бурлеска*, стр. 106–107). У сценама Наборове свадбе мешају се раблеовске слике неконтролисаног, лудачког једења и пијења са сликама необузданог сексуалног задовољавања. Завршетак друге књиге *Бурлеске*, од убиства бога до Наборовог тајанственог нестанка, постаје генератор гротескних слика у роману – од приказа пакла у трећој књизи до предсмртних мисли Богољуба Марковића, Наборовог потомка, на крају четврте књиге. Читав историјски ток, који се изнова у тренутку понавља, у последњим реченицама романа одређен је као „најгрозовитији и највеличанственији“, баш као и сам чин богоубиства који је у исти мах и ужасан и величанствен (човек је победио божанство). Од завршетка друге књиге у роману настају драстични композициони, временски и каузални уломи и прекиди.

Следећи одлике гротеске, које у својој студији наводи Тамарин, готове све ћемо их уочити у Растковом роману, на свим плановима романескне структуре: од монтаже диспаратних елемената (трагично и комично, ужасно и величанствено), неочекиваних и алогичних спојева, карикатурално искривљене и фантастичне слике света, тематских и стилских момената хиперболичног, инфантилног (у старословенском свету доминирају младићи и девојке, и међу боговима и међу људима), страшног, бизарног, апсурдног, до разарања сижеа и развијања асиметричне композиције. Међутим, док је први, старословенски део романа комично-

-гротескни, са доминацијом бахтиновске карневалске гротеске која је у знаку наглашене телесност, плодности, витализма, смеха и инфантилног, дотле у другом, историјском и хришћанском, делу романа претеже страшно – гротескно засновано на елементима застрашујућег, насилног, мрачног и отуђеног, оног што је Андрић назвао „смех-урлик“ и зато блиског Кајзеровом одређењу гротеске. За Разлику од Бахтиновог одређења гротеске које проистиче из народне културе средњег века и ренесансе, Кајзерово тумачење везано је за ликовне уметности и књижевност романтизма и двадесетог века, уз ослањање на неке Фројдове и егзистенцијалистичке ставове, и углавном је супротно Бахтиновом. Гротескни свет је застрашујући, непријатељски, демонски, апсурдан и отуђен. Поједине форме и мотиви носе предиспозицију да буду гротескни: ноћне животиње, разне наказе, механичке направе које уништавају („техничка гротеска“), људи сведени на лутке, лудило, сан и слично. Гротескни смех није, као у Бахтиновом тумачењу, обновитељски, него циничан, па и сатански.⁶³

Разлику између ова два виђења гротеског М. Дрозда одређује као супротност „космичко-оптимистичке визија света“, каква је Бахтинова, у којој доминира гротеска као „апотеоза срођености човјека и свијета који га окружује“ и „космичко-песимистичке“ визије у којој је гротеска „израз крајње отуђености човјека од свијета којим доминира страх“.⁶⁴ На основу овако одређених виђења гротеског можемо закључити да је први део *Бурлеске*, који приказује свет старих Словена и њихових

⁶³ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и књижевности*, стр. 251–264. Уп. и Бахтинове коментаре и критике Кајзеровог схватања гротеске у: *Svaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, стр. 56–62.

⁶⁴ М. Drozda, „Peterburgskij grotesk Andreja Belogo“, у зборнику *Književnost, avangarda, revolucija*, Zagreb, 1981, стр. 140. Уп. о томе и: Džeffri Harlam, „Groteskno: prvi princip“, prev. L. Mustedanagić, *Polja*, br. 429, 2004. Харфам и предлаже једну изнијансирану скалу појављивања гротеског у уметности, од карикатуре, комично-гротеског, фантастично-гротеског до сабласног.

богова, до убиства Радгостића, у знаку космичког оптимизма и виталистичког смеха, односно ближи концепцији о карневалском осећању света у коме постоји блискост човека и природе, слободан, фамилијаран однос између људи и богова, укидање хијерархијског поретка заснованог на страхопоштовању и слично. Други део, након богоубиства, има карактеристике Кајзерове концепције гротеске као отуђеног, непријатељског и демонског света и проистиче из романескне визије историје као свеопштег хаоса и насиља. Чак и сцене Наборове свадбе у којима доминира телесно-матријално нису у знаку величања живота већ лудила и деструкције – „Народ завришти, записа, зачича. Баци се народ у бесомучни вртлог“ (*Бурлеска*, стр. 109). Занимљиво је да Кајзер као изразит пример гротескно-сабласног наводи мртвачки плес који се игра над лешевима на бојишту. Управо та сцена, посведочена у нашој писаној традицији (на пример, у *Хроникама* Ђорђа Бранковића) и коју Растко помиње у свом есеју „Шта све може послужити за наш будући народни балет“ (1924), постоји у завршном делу треће књиге *Бурлеске* – кнез Павле игра по бојном пољу носећи у зубима леш мртвог противника. Коначно, за разлику од идиличног старословенског света над којим се узноси пагански рај, хришћански свет је у знаку пакла, не само у подземном свету него и на историјској сцени. Богољуб Марковић у страху ишчекује да смрт дође по њега, а изненадни долазак ноћи, у последњој реченици романа – „То би по подне но затим се, опет као, поврати ноћ“ (*Бурлеска*, стр. 174), закључује визију космичког песимизма оличеног у мраку и свенаступајућој досади.

Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома Растка Петровића свакако представља прозни и романескни врхунац авангардног уметничког експеримента код нас. Овај роман не само да је отворио изузетне иновативне могућности овога жанра, већ је из корена променио однос према историји, митологији, језику као и затеченим наративним конвенцијама. Можда је далекосежни значај *Бурлеске* у историји српског романа управо тај што је несумњиво

потврдила, како је то крајем двадесетих година прошлога века изразио Бахтин, да што је један жанр развијенији и сложенији он се боље и потпуније сећа своје прошлости.

ТИПОГРАФСКА КОНСТРУКЦИЈА: *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског

„Када бисмо у димензијама књиге
репродуковали револуционарне плакате и
према њиховом садржају саставили их у
повезану целину, добили бисмо
најмодернију форму књиге“.
Ел Лисицки

У претходним поглављима говорили смо о два типа авангардне монтаже у кратком роману – у *Бурлесци* Растка Петровића доминира колаж цитата и пародијски стилизованих одломака из разноврсне документарне грађе, док су *Крила* Станислава Кракова остварена поступком кинематографског приповедања блиског експресивним могућностима филмске монтаже. У исто време дадаизам у Немачкој и дадаистичко-зенитистичка књижевност код нас, развијају разноврсне облике типографске монтаже, остварујућу синтезу литерарног и ликовног израза, али у исти мах преузимајући и неке топосе и уметничке ефекте које негује експресионистички филм. Доследно разарајући органско јединство традиционалног уметничког дела, дадаисти и зенитисти конструишу књижевни текст еспериментишући са графичким комбинацијама различитих типова писма и његовог прелома, затим геометријским распоредом слова, наглашеном употребом знакова интерпункције (првенствено ускличника) и слично, активирајући тако визуелно дејство графема које постају, поред језичких, и ликовни знаци. Аналогно поступцима огољавања звуковне структуре фонеме у заумном језику, ови графички поступци који су негирали уобичајену фактуру књижевног текста, названи су у руској авангарди графичким заумом. Нове типографске могућности нашле су израз не само у поезији и прози, већ и у новим изражајним формама попут дадаистичких и зенитистичких манифеста, као и плаката, реклама и огласа, што најбоље

репрезентује часопис *Зенић* (од 1921. до 1926) који су ликовно обликовали Љубомир Мицић, Јосиф Клек, Михајло С. Петров и Ел Лисицки.¹

Почеци српског дадаизма и зенитизма везани су за боравак Драгана Алексића и браће Мицић, Љубомира и Бранка Ве Пољанског, у Прагу почетком двадесетих година и познанство са чешким поетистима које предводи Карел Тајге.² Управо ће он, сумирајући тековине авангардне уметности, написати обиман есеј о једном од најзанајних достигнућа модерне књижевности – новом графичком облику и структури књиге: „Конструктивистичка типографија на путу ка новој форми књиге“ (1932). Тајге констатује да се структура штампаних књига од Гутенбергових времена није суштински променила. У зависности од стилова и моде мењала се само „фасада“, графички украси, орнаменти, илустрације, корице, односно графичка техника. Тек у најновије време модерна типографија „постаје свесна како традиционална форма књиге на којој смо до сада истрајавали, више не одговара, тако да бележимо тенденције и покушаје разбијања конвенционалне форме књиге“.³ Монтажа текста и слике, нова оптичка композиција прелома, смењивање масних и курзивних слова, редака и пасуса, само су неке од експерименталних могућности авангардне типографије. Узроци ове далекосежне реформе обли-

¹ О ликовним решењима *Зенића* види: Irina Subotić, „Zenit i avangarda dvadesetih godina“, u: *Zenit i srpska avangarda dvadesetih godina*, Beograd, 1983, стр. 51–74.

² Сећајући се боравак у Прагу, Драган Алексић у есеју „Водник дадаистичке чете“ (1931) вели да је „дух Карела Тајгеа, једног сјајног сликара, карикатуристе и најлуђег Чеха кога је дала историја од Пшемисла Отокара на овамо, давао шарм Пољанским речима“ (Драган Алексић, *Дада-шанк*, приредио Г. Тешић, Београд, 1978, стр. 107).

³ Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, izbor i prevod A. Plić, Beograd, 1977, стр. 171. Поређење са фасадом, која својом орнаментиком скрива унутрашњост и даје само привид, направиће и Адорно говорећи о реалистичком роману који „репродукујући фасаду, само потпомаже при њеном обмањивачком дејству“ (Teodor Adorno, „Mesto pripovjedača u suvremenom romanu“, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, стр. 152–153).

ка текста и књиге су разноврсни – од динамизовене перцепције коју од посматарца захтева техничка цивилизација, преко утицаја филма заснованог на темпу, згушњавању, изненађујућој монтажи и брзој смени различитих планова, до појаве нових форми комуницирања и оглашавања, какви су плакати и рекламе, који имају другачију организацију графичког материјала у намери да изазивачки и провокативно изразе мисао у облику позива или пароле. Тајге посебну пажњу посвећује и новом начину читања, односно променама у „физиологији и психологији читања“ које постаје брже и економичније. Коначно, нова типографска организација текста хоће да буде функционална форма његове садржине, па и више од тога. За разлику од старе типографије која опрема, украшава и обрађује књигу са чисто естетичког гледишта, конструктивистичка жели да суштински организује књигу, да активно, чак и пресудно, утиче на њено значење и мисао.

Могућности нове типографије најснажније су се испољиле управо у дадаизму и зенитизму, који су од свих авангардних покрета највише инсистирали на тоталној негацији институције уметности и традиционалне категорије уметничког дела, од кога су желели да начине чин провокације малограђанске културе и укуса. Међутим, нова графичка организација није као једини циљ имала само разградњу устаљеног устројства текста, жанровских конвенција и језичких норми. Она, функционално употребљена, односно поетички осмишљена тако садејствује у конструсању смисла, или смишљеног бесмисла, у коме учествују сви делови и нивои текста. Ове нове визуелне и језичке могућности најпотпуније ће се испољити у кратком роману Бранак Ве Пољанског *77 самоубица* (1923), који обједињује све уметничке поступке и жанрове дадаизма и зенитизма и зато је најбољи репрезент стваралачких могућности ових покрета у нашој авангардној књижевности. Занемаре ли се разлике у неким индивидуалним поетичким и културолошким концепцијама, каква је Мицићева идеја о барбарогенију, или несугласице до којих је долазило између појединих аутора, ова два покрета могу се посматрати у оквиру

јединственог дадаистичко-зенистичког авангардног пројекта чији су полазни поетички импулси дошли из експресионизма и чији су текстови засновани на идентичним стваралачим поступцима, понајпре колажу, односно типографској конструкцији.⁴

За разумевање Пољансковог романа, бизарног квазикриминалистичког заплета о самоубиству фантомског јунака који је намеравао да пакленом направом дигне свет у ваздух, можда је најбоље поћи управо од те веза са експресионизмом, односно са оним изразом експресионистичке уметности који је почетком двадесетих година изазивао највећу пажњу и снажно утицао на приповедну прозу – филмом. Од свих наших авангардних аутора, Пољански је највише био фасциниран седмом уметношћу, толико да главни јунак његовог роман проглашава Чарлија Чаплина за новог Христа. У својој „ревији за филмску културу“ *Кинофон* објавио је велики број текстова у којима прати актуелну филмску продукцију, а у првом броју, децембра 1921. године, и јединствени манифест „Филм и будућност човјечанства“. Дајући језгровити пресек стваралачких дешавања у Русији, Америци и Чехословачкој, он одушевљено предвиђа: „Филм! Хеурека! Најнеисцрпивије врело будуће човјечанске културне мисије. Филм ће заузети већину позиција, којима данас влада књига, слика, казалиште, новина итд.“⁵ Док се Станислав Краков интересовао за теоријске и уметничке домете руских синеаста, Пољански је пратио немачки експресионистички филм, чији су аутори највећу пажњу поклањали брижљиво стилизованој сценографији, дизајну, светлосним ефектима и, понајпре, необичним и провокативним причама, често инспирисаним књижевним делима и топосима из епохе

⁴ Тако Бојана Стојановић-Пантовић констатује да је „стваралачка поетика Љубомира Мицића и Бранка Ве Пољанског произашла из експресионистичке поетике“ (*Српски експресионизам*, стр. 52).

⁵ Нав. према: *Авангардни ујисци као кријивичари*, приредио Г. Тешић, Нови Сад, Београд, 1994, стр. 210. О Пољанском интересовању за филмску уметност види и: Александар Петров, „Бранко Ве Пољански – песник зенизма“, *Српски модернизам*, Београд, 1996.

романтизма. Филмови *Јанусова глава* (1920, адаптација Стивенсоновог романа *Доктор Цекил и мисџер Хајд*) и *Носферату, симфонија ужаса* (1922) Фридриха Мурнауа, потом чувени *Голем* (1920) Паула Вегнера, *Ујозоравајућа смрт* (1921) и *Доктор Мабuze, коцкар* (1922) Фрица Ланга, *Раскољников* (1923, бизарно стилизована екранизација *Злочина и казне*) и *Кабинет вошћаних фиџура* (1924) Пола Лена и друга остварења снимљена почетком двадесетих година углавном заобилазе историјске или ратне теме и интересују се за загонетност индивидуалног идентитета, ирационалну страну људске психе, подвојеност душе на добро и зло, различите психолошке феномене, највише за лудило и злочиначке нагоне, бизарне коинциденције и морбидна еротска искуства, развијајући и данас препознатљиву поетику фантазије и ужаса. Анализирајући неке од ових филмова, Жил Делез доказује да се у њима најочигледније испољава темељна одлика експресионистичког доживљаја света – интензивно супротстављање бесконачне снаге светлости исто тако бесконачној снази таме, без које се светло не би ни могло манифестовати. За разлику од емпиристичке монтаже америчког филма, дијалектичке монатаже совјетских аутора и квантитативно-психолошке монтаже француске школе, немачки филм заснован је интензивно-духовној монтажи која повезује неоргански са ванпсихолошким животом. „Неоргански живот ствари, један стравичан живот који не познаје мудрост и границе организма, представља први принцип експресионизма, који важи за несвесни дух изгубљен у помрчини – у светлости која је постала затамњена, *lumen opacatum*. (...) То је готски свет који стапа или ломи обресе, стварима додељује неоргански живот у коме оне губе своју индивидуалност, а простору даје набој, чинећи од њега нешто неограничено“.⁶

⁶ Жил Делез, *Покрејне слике*, прев. С. Прошић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 63–64. Према Дејвиду Куку експресионизам у филму настоји да „изрази унутрашњу стварност средствима спољне стварности, односно да третира субјективна стања оним што је у оно време сматрано чисто објективним изражајним средствима. То је можда била тако радикал-

Остварење које се сматра родоначелником експресионистичке кинематографије и култним због својих изузетних естетских иновација, филм је режисера Роберта Винеа – *Кабинет доктор Калигарија*, из 1919. године, чији сценаристи су чешки песник Ханс Јановиц и аустријски уметник Карл Мајер (уз интервенције Фрица Ланга у завршној верзији). Филм о коме се у то време највише распарављало⁷ нашао је одјека и нашој средини, управо у првом броју *Кинофона*. Пољански са одушевљењем пише о глумцу, „киногенију“, Конраду Вајду који у филму тумачи лик Чезареа, пацијента душевне болнице који по заповести доктора Калигарија (кога је у ствари запосео дух хипнотизера-убице из осамнаестог века) чини серију бруталних злочина. Није сама бизарна прича оно што је фасцинирајуће у овом филму. То је понајпре његов високостилизован визуелни свет, претераних димензија и поремећених просторних односа, град без сунчеве светлости у коме зграде стоје под немогућим нагибима и пењу се једна на другу, димњаци се чудесно извијају ка небу а становници изгледају попут воштаних фигура, лица слеђених под наслагама шминке. Управо је та агресивно-артифицијелна стилизација урбаног амбијента и

на иновација на пољу филма, као што је било и Портерово откриће кадра, јер је донела ненаративну и поетску димензију ономе што је било, чак и у Грифитовим рукама, скоро искључиво наративно медијско искуство“ (Dejvid A. Kuk, *Istorija filma*, prvi tom, prev. M. Nikolajević, Beograd, 2005, стр. 172).

⁷ О културолошком и уметничком контексту у коме је настао овај филм, његовој рецепцији и великом утицају види: Mike Budd, ed., *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990. Немачки експресионистички филм извршио је велики утицај на један од најзначајнијих и уметнички највреднијих феномена у америчкој кинематографији – *noir film*. Динамизам, емотивна пренаглашеност са доминантним стањима страха, симултанizam, скоковитост радње, урбани амбијент који диктира брз и исцрпљујући ритам неки су од карактеристика које *noir film* дугује експресионистичком филму (види о томе: Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, 2004, као и монографију Мише Недељковића *Američki noir film*, Beograd, 2006.

специфична морбидна атмосфера оно што овај филм повезује са Пољансковим романом. Његов главни јунак, лорд Никифор Мортон, својом фантомском појавом, чудним зеленим очима и каменим лицем изгледа попут воштане фигуре: „Лице младог незнанца беше оштро. Истесано. Као од воска извајано. Често је то лице могло застрашити. Престравити. Цела је појава изгледала као одбегла воштана скулптура из паноптикума у предграђу, под којом је писало: Самоубица три секунде пре чина“.⁸ Попут Чезареа који из шкриње, налик на мртвачки сандук, излази ноћу, тако и Никифор из своје собе, „загушљиве као гробница“, у Вечној улици број 14, излази кад мрак прогута град. Бави се мрачним пословима, своје тајне исписује по папиру црвеним мастилом од људске крви – „о његовим тајнама знаду само мртви људи!“ Сабласни Мртонов лик и простор у коме се он креће, сличан је и другом значајаном филму немачког експресионизма, вампирској саги *Носферату*, симфонија ужаса Фридриха Мурнауа из 1922. године, једном од најзначајнијих хорор филмова икада снимљених (доживео је неколико римејкова, а најпознатији је снимио Вернер Херцог 1978. године). Док је експресионизам у *Калијарију* почивао најпре на сценографији, костиму и шминки, *Носферату* смело експериментише са угловима камере, осветљењем и монтажом. Тако је главни јунак, краљ вампира, често сниман из екстремно ниског доњег ракурса који га чини гигантском и монструозно чудном фигуром на великом платну. Слично је приказан и Мортон у тренуцима демонског, убитачно силног смеха. Једна од најпозантијих сцена из Морнауовог филма, изванредно компонована по дубини, приказује масовни погреб вампирових жртава, снимљен тако да изгледа као да се пружа од средњег плана до бесконачности, показујући огроман број Носфератуових злочина. То је слично визијама коју повремено има Никифор Мортон – масовне смрти, погребни, уништење васколиког људског рода.

⁸ Branko Ve Poljanski, *77 samoubica*, Zagreb, 1923, стр. 3. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

Оно што најпре повезује ова уметничка остварење са Пољансковим кратким романом јесте заправо поетика гротеске. Није тешко приметити да је и сама реч гротеска један од фреквентнијих у роману. Искизи „Свет као гротеска! Ха! Весело!“ (77 *самоубица*, стр. 15) или „Гротеско. Смешна трагики. Трагична смешности. Фантастична карикатуро“ (стр. 20) сажимају доминатну визију света у коме се креће Никифор Мортон, и сам гротескна фигура која својим „генијалним лудилом“ стоји насупрот здраворазумским „смешним креатурама“ уштогљене грађанске господе. Говорећи о модерној уметности, уз избегавање одредница експресионизам и авангарда, Волфганг Кајзер управо примећује доминацију гротеске у европској, првенствено немачкој књижевности и сликарству током друге и почетком треће деценије двадесетого века. Приповедачи развијају облике фантастичне гротеске интересујући се за ноћну страну душе, загонетна самоубиства и сатанску природу злочина (видели смо да исте тенденције доминирају и у тадашњем филму). Ова модерна „литература страве“ нема поверење у рационално тумачење света и у много већој мери него њена деветнаестовековна рођака настоји да уздрма важеће категорије грађанске слике света. „Она се у поређењу са литературом страве око 1800. године одликује јаснијим и снажнијим опозиционим ставом према друштвеним проблемима свога времена“.⁹ Такав став сасвим ће преовладати у другом облику гротеске, коју Кајзер одређује као сатиричну. Она не полази нужно од тајанственог и фанатистичног, у њеном средишту су категорије отуђења и апсурда, које доминирају у уметничким виђењима урбанизованог и техником опседнутог друштва – тела претворена у лутке, аутомате и марионете, лица укочена као маске и, коначно, „направа која је носилац демонске тежње за уништавањем, постајући тако господар над својим творцем.“¹⁰ У последњем великом филму немачког експресио-

⁹ Волфганг Кајзер, *Гројескно у сликарству и писништву*, стр. 196.

¹⁰ Исто, стр. 257.

низма, *Мейрополису* Фрица Ланга из 1926, доминираће управо таква сатирична и „техничка“ гротеска у застрашујућој визији тоталитарног друштва двадесет и првог века. У Пољанском роману гротеска заснована на сабласном и мрачном постепено добија све наглашенију сатиричну димензију, која кулминира у Мортеновом тестаменту као откроењу пропасти материјалне цивилизације. У роману се може претити како главни јунак све чешће има необичне визије изобличених људи који су почели да се претварају у ствари, носећи на раменима уместо главе разне предмете или чак свињску главу: „Људи су данас Мортону изгледали промењени. Необично. Сваки човек имао је нешто на раменима. Али – не главу. Главе су биле замењене предметима. Један случај – наместо главе: црквено звоно. Други случај: празан лонац. Трећи случај: котач са моторне пиле. Четврти случај: аутомобилска труба. Пети случај: свињанса глава. Шести случај: шими ципела. Седми случај био је наместо главе – на раменима се видело – прави дрвени ноћни ормарић“ (77 *самоубица*, стр. 13). Као једно од доминантних средстава авангардног израза, гротеска се јавља у исти мах као последица, али и као средство, слома дотадашњег моралног устројства света и дубоког ремећења оног поретка у култури и уметности који је почивао на рационалној и емпиријској епистемологији. У Растковој *Бурлесци* могли смо да пратимо како се од карневалског осећања паганског света, гротеска на крају појављује у обрисима демонског света и историје као свеопштег хаоса и насиља. Краковљев кратки роман *Крила* обилује сликама гротескног изобличења тела у ратном метежу, да би код Пољанског гротеска добила ново лице у апсурдном и отуђеном свету модерног града насељеног телима претвореним у предмете или воштане фигуре. Међутим, гротеска је у роману 77 *самоубица* можда најизразитије присутна управо у разарању традиционалног поретка језика и графичког уобличења текста. Конструктивистички урлик слова као да почиње да се отуђује од аутора који више не може да их контролоше. „Језик, то нама познато и за наше бивствовање у свету неопходно средство, одјед-

ном се предочава као нешто демонско-живо, које човека напросто вуче надоле, у ноћно и нељудско.¹¹ У завршном делу романа – Мортеновом тестаменту у облику песме „О новом Бабилону у пушчаној цеви на дну васељене“, дисквалификавање друштвених и уметничких институција старог света опседнутог материјалним богаћењем и позив на његово радикално рушење, изражено је бруталним графизмима који разарају структуру речи, а слова и знакови интерпункције гомилају се у покличе и урлике.¹²

Радикално одбацивање традиционалне категорије уметничког дела резултирало је тиме да су многи мотиви и поступци које срећемо и осталим кратким авангардним романима у Пољансковој књизи развијени, односно хиперболизовани, до гротескних размера. Тако је са мотивом двојника. Никифор Мортон себе представља као мултипликованог монструма који симултано живи у 77 тела у 77 светских градова: „Човек нисам. Ја сам монструм. Ја се никако посве не разумем. Ја нисам један! То знам. Јест! Ја сам један. Само! Ја имам 77 телеса. Та су тела расејана по свим деловима света као савест људи“ (77 самоубица, стр. 12). Фантастични симултани живот који има Мортон, заправо је део његовог плана да се уништи свет тако што ће чином самоубиства, које се истовремено деси у светским престоницама од Београда до Токија, бити остварен тотални протест против грађанског друштва и његовог морала и естетике. Међутим, поред овог наглашеног, програмског зенитистичког револта, за разумевање Мортеновог лика и мотивације његове нихилистичке природе, интригантнија је једна друга подвојеност која настаје након сусрета са девојком Мирјанђејом. Једнодимензионални Мортенов лик, и у сну и на ја-

¹¹ Исто, стр. 218.

¹² У познатом есеју „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“ (1936) Валтер Бенјами одредиће дадаистичко дело управо као пуцањ – „Од примамљивог привида или убедљиве звучне творевине уметничко дело је, код дадаиста, постало пуцањ. Пуцало је у посматрача. Поприимило је тактилни квалитет“ (Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, стр. 124).

ви опседнут дијаболичним плановима и деструктивним визијама, након фантазмагоричног откровења руже која се преображава у девојку необичног имена, почиње на тренутак да се мења. Спознаја лепоте води Мортонa до самоспознаје друге стране свога бића, отвореног за љубав и доброту. У његовим исповестима открива се да је некада сањао о највишој доброту, али свет који је видео, био је саздан на неморалу, похлепи и дегенерисаним вредностима: „Сневао сам о највишој доброту. Видео сам савршено зло – Љубав! Симбол огавности брачних кревета! Љубав. Трговина телесима! Отац продаје сина. Мати продаје кћер. Кћи спава у очевој постељи. Мајка љуби целу улицу“ (77 *самоубица*, стр. 20). Зато Мортон, „цинник од неизмерне предоброте“, одлучује да такав свет неминовно мора бити уништен. Мирјанђеја буди у Мортону нову веру у љубав и лепоту, али девојчина изненадна и тајанствена смрт окончава његову краткотрајну преданост стваралачком начелу, враћајући га поново злу и убрзавајући намеру да свет дигне у ваздух. Као пандан Мирјанђејином лику из прозног дела романа, у завршном, песничком тексту појављује се лик Арђене чије тело је огњена змија, као симбола бескруплезног материјалног друштва којим управљају „новчарски идиоти“. Мелодрамски обрт у средишњем делу романа очигледно је конструисан као пародија љубавних сцена из традиционалних романа – приповедач саркастично користи израз „идиотски сентиментализам“ за патетичне изливе емоција Мортонa и Мирјанђеје. Међутим, од тренутка Мортонове спознаје руже која се претвара у лепотицу, у роману се на различите начине варирају бројне библијске реминисценције и симболи. Док се девојка, слутећи своју смрт, обраћа Мортону као новом Христу који треба да је васкрсне и поведе на небо, главни јунак себе види као негативног Месију који прориче апокалипсу материјалног света: „Има да се роди нови бог са девет глава. Он треба створити нови свет. Овај не ваља. Црви су га унаказили“ (77 *самоубица*, стр. 19). Визија модерне цивилизације између техничког напретка и апокалипсе доминира у тестаментарној песми главног јунака, која се окон-

чава сликом тек рођеног телета са три главе као наговештајем будућих чудесних збивања. Над рушевинама материјалног света уздиже се Мортонова утпистичка визија новог Вавилона који ће заузети бескрајне просторе васионе. То ће бити свет стално испуњен чудима – „Живот мора бити вечито ново чудо. (...) Чудом чудо зачудити“ (77 *самоубица*, стр. 28), у коме ће као у Чаплиновим филмовима („Чаплин је наш Христос“) тријумфовати увек изненађујућа лудистичка креативност. Својим шокантним програмским ставовима (на пример : „Кокаин у жилу! / Визију у душу! / Клетву на уста!) усмереним против свих друштвено признатих вредности, Мортонова завршна конструктивистичка песма експлицира поетичке претпоставке романа и употпуњује његов мотивациони систем. Како примећује један од ретких аутора који је опширније писао о овоме делу, Иван Негришорац, Мортонова тестаментарна песма потврђује да 77 *самоубица* „проистиче из дубинског жаришта вере у некакву хипотетичну будућност, из потребе за новим животом и новим светом“.¹³

Дадаистичка деструкција традиционалне романске форме, остварена првенствено конструктивистичком типографијом која хомогени текст замењује колажом речи и бројева, редукујући реченице на телеграфске исказе а континуирани сиже претварајући у динамично филмско смењивање наративних секвенци, присутна је и у кратким романима немачке авангарде. У *Кинофону* Пољански је у рубрици „Филм – роман“ објављивао у наставцима „фантастичне филмске приче“ Х. Вехера *Дневник докџора Хедерсона*, Бјесна љешина В. Хајнриха и, коначно, дело које је својом наративном колажном техником најближе Пољанском роману – *Секунда кроз мозак* (1920) Мелихора Фишера.¹⁴ Главни

¹³ Ivan Negrišorac, „Zenitistička proza kao osporavanje romana“, *Polja*, бр. 342–343, Нови Сад, 1987, стр. 348.

¹⁴ Драган Алексић у свом манифесту дадаизма ово Фишерово дело узима као образац дадаистичког романа: „ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај. Роман ДАДА-исте је кугла бачена на чуњево. (...) *Секунда кроз чело* је роман ротације у 45 брзостраница. ДАДА-ист живи као муха

јунак Фишеровог романа, Јерг Шу, пада са грађевинске скеле и у секундама које га деле од сигурне смрти, кроз свест му муњеви- том брзином пролећу фантастичне визије једног могућег живота који се одвија у различитим вековима, на простору од Европе до егзотичног Далеког истока. Приповедачки поступак заснован на типографским конструкцијама, ликовним шарама и асоцијативним низањима кратких реченица, некада сачињених од само један речи, близак је „мозговном радиограму“, као дадаистичком облику тока свести, који се одвија у Муртоновој свести једанаест минута пред самоубиство. Међутим, за разлику од Фишеровог романа који почива на сложеним филозофским претпоставка- ма, од Питагориних до источњачких учења, о кружном кретању времена и простора као основи постојања васионе,¹⁵ Пољансков роман-манифест остаје заснован првенствено на дадаистичким и зенитистичким идејама, делујући повремено попут модерно дизајнираног рекламног плаката за њихово промовисање. Није зато изненађујуће што се на крају првог издања *77 самоубица* нашло и десетак правих рекламних огласа махом загребачких тр- говачких радњи и фирми, атрактивно визуелно уобличених (међу тим огласима је и најава наредне Пољанскове књиге *Паника ѿод сунцем*). Овај доследно спроведен конструктивистички визуелни идентитет романа недвосмислено је сугерисан већ на његовој првој страници, коришћењем још једног визуелног медија који је поступком колажа интегрисан у текст. То је фотографија Ајфе- ловог торња, симбола модерне конструктивистичке архитектуре, са кога телеграфска агенција широм света шаље радиограме да је Никифор Муртон мртав. Као и у новинском тексту који садр-

на милисекунду, јер је пренерван“ (Д. Алексић, *Дага-ѿанк*, стр. 87). Зани- мљиво је да у аутобиографском есеју „Водник дадаистичке чете“ Алексић говори о свом роману који се звао *Провала Исуса Христѿа*, на коме је радио почетком двадесетих година, али га због сукоба са Љубомиром Мицећем није објавио (*Дага-ѿанк*, стр. 109).

¹⁵ Види о томе: Радован Вучковић, *Срѿска аванѿардна ѿроза*, стр. 192–193.

жи фотографије (али испод којих увек стоји и објашњење шта представљају, што овде изостаје), читалац романа постаје и посматрач, док приповедач постиже уштеду времена не трошећи га на непотребне, статичне, „успоређујуће“ описе (како је одређено у поднаслову, *77 самоубица* је „надфантастичан *веома брз* љубавни роман). Јединствено по томе међу другим српским авангардним романима, Пољансково мултимедијално дело, међутим, не користи фотографију у сврху једноставног визуелног представљања или илустровања реалности, већ је колажно интегрише у текст претварајући је и у поетички функционални знак конструктивистичког начела. Управо у авангарди долази до далексежног напуштања представљачке и декоративне тенденције фотографије и активирање њене стваралачке функције, о чему почетком тридесетих година пише Бенјамин у есеју „Мала историја фотографије“. Разматрајући однос фотографије и уметности, Бенјамин наводи оцену Бертолада Брехта да у првим деценијама двадесетог века „једноставна ‘репродукција реалности’ мање него икада нешто казује о реалности. Нека фотографија Крупових фабрика или АЕГ-а безмало ништа не доноси о тим установама. Права реалност је гурнута под функциуоналну димензију. (...) Ваља, дакле, напосто ‘нешто да се сагради’, нешто ‘артифицијелно’ да буде ‘намештено’“. ¹⁶ Оно што је почео дадаизам користећи фотографију у стваралачкој функцији, као део ликовног колажа, наставиће надреализам развијајући разноврсне облике фотомонтаже.

Обједињујући изражајне могућности различитих уметности (књижевност, графика, филм, фотографија) и синтетишући различите жанрове (роман, поезија, манифест, али и рекламни оглас) *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског у потпуности остварује авангардни, изворно кубистички и дадаистички, концепт неорганског, монтираног уметничког дела, које заснива своју истину и смисао (при чему смисао може бити и указивање на то да више и нема никаквог смисла) на принципима фрагментарног и алегоријског.

¹⁶ Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, стр. 27.

Истовремено, 77 *самоубица* најочигледније показује како се синкретизам романа, који лако у себе укључује све друге књижевне и некњижевне врсте, бива надмашен у синкретизму текста, који обједињује све домене уметничког искуства приступачне и отворене језичком изразу. Међутим, у Пољанској књизи очигледна су и сва ограничења доследно изведене концепције приповедања поетике која текст повремено претвара у рекламни пано дадаистичко-зенистичких идеја, сужавајући роман првенствено на пропагандну функцију (фикционализованог) авангардног манифеста. Поступак „белетризације стваралачких принципа зенизма“¹⁷ доминираће и у роману Љубомира Мицића *Барбаројеније децивилизајор*, објављеном на француском језику у Паризу 1938. године. Настао у битно измењеном уметничком контексту у односу на онај с почетка двадесетих година, Мицићев роман лишен је експерименталних типографских и колажних решења, задржавајући, у оквирима нешто традиционалнијег приповедачког поступка, само препознатљиву зенистичку идеологију о балканизацији/децивилизацији Европе. Сведена на есејистичко образлагања већ познатих идејних концепција, чији су заступници шематизовани алегорички ликови, зенистичка поетика у Мицићевом роману постаје обесмишљена и узалудна „потрага за изгубљеном идејом“, како се зове прво поглавље.

Неке претпоставке дадаистичке и зенистичке поетике наставиће свој живот у другој половини прошлог века, не само у воко-визелној поезији, него и у једном делу постмодрене прозе која је афирмисала начела лудистичког нихилизма и фантазмагоричне деформације како приповедне стварности тако и стварности приповедања.¹⁸ За разлику од европске, односно француске авангарде у којој ће се из дадаизма развити надреализам, у

¹⁷ Вида Голубовић, „Поговор“ у: Љубомир Мицић, *Барбаројеније децивилизајор*, прев. Р. Јовановић, Београд, 1993, стр. 165.

¹⁸ На то указује Иван Негришорац, повезујући Пољанскову поетику са постмодрним приповедачким стратегијама Светислава Басаре (I. Negrišorac, „Zenitistička proza kao osporavanje romana“, стр. 373).

нашој књижевности нема такве континуиране везе. Ипак, једно од најзначајнијих романеских оставрења из давдесетих година, Ристићево мултимедијално дело *Без мере*, свако се може читати и као својеврсни поетички наставак Пољансковог романа. Ствари стоје другачије ако покушају да се доведу у везу *77 самоубица* и кратки надреалистички роман *Корен вида* Александра Вуча. На први поглед реч је о дијаметрално другачијим приповедачким стратегијама, али, ипак, у основи оба дела је дубока приповедачева мржња усмерена према малограђанском моралу и естетици, али и снажни песнички импулс. Док је први, дадаистичко-зенистички, у знаку конструктивистичке тиопграфије, други, надреалистички песнички импулс, води нарацију у правцу лирског развијања суптилних, ониричних слика.

ТРИЈУМФ ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ:

Корен вида Александра Вуча

„У страшном благослову ноћног бдења
Стрепња изнутра размрежи очи
И корен вида шири се и мења
Да новим путем нова слика крочи“.
Иван В. Лалић, *Похвала несаници*

У познатој књизи Мориса Надоа *Историја надреализма* година 1928. означена је као „година стварања“ у којој је овај авангардни покрет најзад стекао право грађанства и досегао изузетне уметничке домете. Тада Бретон објављује роман *Нађа* и програмски текст *Надреализам и сликарство*, а Арагон *Расправа о сцилу*. Покренуто је неколико нових часописа, одржано низ изложби, најпознатије су оне Макса Ернста и код „Посвећења пролећа“, а снимљен је и први надреалистички филм – *Андалузијски њас* Луиса Буњуела и Салвадора Далија.¹ И у српској књижевности 1928. година је од изузетне важности због појаве чак два романа која су показала дијаметралне могућности надреализма у прози – *Корен вида* Александра Вуча и *Без мере* Марка Ристића. Одмах по њиховом објављивању Милан Богдановић констатује да је „књига Марка Ристића претежно теоријска, програматична и идејно полемичка, а дело Александра Вуча чиста књижевна примена тих револуционарних стремљења“.² Било би поједностављено свести однос ових остварења на двојство надреалистичка теорија и њена примена, али се поводом њих свакако може говорити о различитима облицима испољавања надреалистичке поетичке свести у роману: експлицитне, која полемички заострено покушава да разори овај жанр као кул-

¹ Moris Nado, *Istorija nadrealizma*, стр. 155.

² Милан Богдановић, „Марко Ристић и Александар Вучо“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 8, Београд, 1928, стр. 520.

турни репрезент грађанског друштва, и имлицитне, која роман обликује не као *лиштерарну* него као *йоейску* творевину. Ови романа зато манифестују и два кључна облика надреалистичког дискурса – теоријски и лирски. Међутим, у контексту промена насталих у приповедању током двадесетих година прошлог века они се могу довести у везу и са две кључне тенденције у модерном роману, о којима поводом Прустовог и Џојсовог дела говори Роберт Курцијус – интелектуализам, есејизација прозе и до „крајње суптилности повећане логичке анализе“, и, с друге стране, тенденције психолошког симултанизма, асоцијативног повезивања садржаја свести и „до најфиније нијансе продирућа репродукција чулнодушевних чињеница“.³

Без мере је уз *Расткову Бурлеску Госйодина Перуна Боја Грома* значајно остварење енциклопедијског облика авангардног романа (сам аутор га је назвао „поетском енциклопедијом“) који обједињује не само читав низ жанрова у поезији и прози, већ садржи и бројне цртеже, махом кабалистичке фигуре и талисмане, постајући тако изузетан пример авангардног мултимедијалног дела. Ристићев роман јединствен је и по томе што је аутор у друго издање, 1962. године, укључио и критички апарат у коме је прецизно навео све изворе бројних цитата и алузија у роману. Посебно су занимљива упућивања на Лотреамонова *Малдоророва йевања* и Рембоову поезију, али и Стеријин *Роман без романа*. Настао из поетички самосвесне намере да потпуно деструише роман као жанр, *Без мере* припада дугој традицији антиромана у европској књижевности који су, од Сервантесовог *Дон Кихоша*, једна од најважнија линија у развоју овога жанара. Ристићево дело блиско је Сартровим размишљањима о природи антиромана, која су делом инспирисана управо надреалистичким сликарством – „ради се о томе да се роман побије самим собом, да се пред нашим очима уништи док се чини да се гради, да се напише роман о роману

³ Ernst Robert Curtius, *Eseji iz evropske književnosti*, prev. E. Grubačić, Sarajevo, 1964, стр. 281.

који се не ствара, који се не може створити, да се створи фикција која би према великим израђеним делима Достојевског и Мердета била оно што је према Рембрантовим и Рубенсовим сликама било Мироово платно *Убиство сликарства*.⁴ Баш због експлицитно изражене поетичке намере да разори роман, Ристићеву енциклопедијску конструкцију, насталу као израз онога што је овај аутор следећи Бретона назвао „тоталитарним неконформизмом“, можемо данас без већих ограда жанровски одредити управо као роман то као роман о писању антиромана, поготово у светлу бројних сличних покушаја који су током протеклог века обележили развој ове књижевне врсте. Слично се може констатовати и за Арагоновог *Сељака из Париза* и Бретонову *Нађу* који су покушали да роман као фикционалну наративну врсту декомпонују изнутра и заснују га на разноврсној документарној грађи, аутобиографским елементима, лирским евокацијама и теоријским преиспитивањима самог уметничког стварања. Дакле, иако у време објављивања та дела нису именована као романи, јер је надреализам био у знаку Бретонове програмске осуде овог жанара, она свакако јесу особени надреалистички романи настали као израз прећутног компромиса и са *лијтературом* и са романом као жанром, о чему Марко Ристић говори најпре у свом дневнику из 1957, а потом и у напоменама за друго издање *Без мере*, питајући се није ли то ипак био „надреалистички пораз и капитулација?“⁵

Међутим, књига Александра Вуча *Корен вида* специфична је јер се разликује не само од реалистичког, или у ширем смислу предавангардног романа, већ и од поменутих надреалистичких остварења. За разлику од Ристићевог, роман *Корен вида* изражава другачију надреалистичку тенденцију – не ка теоријским, односно есејистичким разматрањима, него ка обликовању лирске прозе у чијој основи је развијена и необична песничка слика која се асоцијативно генерише у приповедачевој свести на граници

⁴ Жан Пол Сартр, „Предговор“ у: Натали Сарот, *Портрети неопознатој*, Нови Сад, 1960, стр. 5.

⁵ Марко Ристић, *Без мере*, Нови Сад, 1962, стр. 228.

између сна и јаве. Природа песничке слике једно је од кључних питања у надреалистичкој поезици и већ му је Бретон посветио знатну пажњу у свом првом манифесту, позивајући се на одређење Пјера Ревердија да је слика чиста креација духа – „Њу не може родити неко поређење, већ зближавање двеју мање више удаљених реалности. Што удаљенији и вернији буду односи двеју зближених реалности, утолико ће слика бити јача, и утолико ће имати емотивне и поетске стварности“.⁶ Надреализам управо има порок да ствара необичне и спонтане слике чије је дејство наркотичко, попут опијума који деспотски загосподари свим човековим духовним моћима. „Порок назван *надреализам*“, тврди приповедач Арагоровог роман *Сељак у Паризу* (1924) надовезујући се на Бретонов први манифест, „није ништа друго до неумерена, страствена употреба отрова-слике, или боље рећи неконтролисано изазивање слике, због ње саме и због оних непредвиђених поремећаја и промена које она повлачи за собом у области представа: јер свака слика вас сваки пут приморава да преиспитате Свет“.⁷ Вучов роман је управо остварење такве поетичке концепције надреализма. Али управо одсуство наглашеног теоријског дискурса и аутопоетичких одређења, какво је ово у славу слике у Арагановом роману, најочигледније разликује Вучову изразито лирску прозу од осталих романа насталих у кругу овог авангардног покрета. Међутим, мото на почетку Вучовог романа, један Рембоов стих (и Марко Ристић као мото свог романа *Без мере* такође узима Рембоове стихове), ипак упућује да *Корен вида* припада оној врсти надреалистичких текстова чији је настанак инспирисан песничком авантуром Артура Рембоа.⁸

⁶ Andre Breton, „Prvi manifest nadrealizma“, *Tri manifesta nadrealizma*, стр. 31.

⁷ Луј Арагон, *Сељак из Париза*, прев. Н. Бертолино, Београд, 1964, стр. 80 (подвлачења су ауторова).

⁸ Радован Вучковић упућује на још неку поетичку линију важну за разумевање *Корена вида* – „Књижевноисторијски посматрано, Вучов лирски роман значи наставак симболистичке песме у прози која је, под Тагориним утицајем, доживела процват управо крајем двадестих година“. Лирско-наративни фрагменти Вучовог романа успостављају извесни континуитет и са

Поетички, композиционо и тематско-мотивски Вучовом лирском роману блиски су Рембоов *Боравак у љаклу* и *Илуминације* – од фрагментарне структуре, отвореног презира према конвенцијама грађанског друштва, наглашено одустајање од рационалне спознаје стварности пред снагом халуцинантних визија („Навиком се на једноставну халуцинацију“, вели приповедач *Боравка у љаклу*, „видео сам сасвим јасно мошеју на месту неке творнице, добошарску школу коју отворише анђели, кочије на небеском цестама, салон удно језера; чудовишта; тајанстава“⁹) до сличних мотива и ситуација („ужасан смех идиота“, „моје очи су затворене за вашу светлост“, „тај живот мог детињства“ и други фрагменти из Рембоовог *Боравка у љаклу* имају приметни одјек у Вучовом роману).

Оно што нас наводи да *Корен вида* одредимо као кратки лирски роман, а не као низ лирских записа или песама у прози, понајпре је позиција издвојеног и усамљеног приповедачког *ја* које попут приповедача *Дневника о Чарнојевићу* или доцнијих *Глувих чини*, на нестабилној граници јаве и сна, сећања на прошлост и садашњег тренутка, преиспитује свој идентитет покушавајући да одговори на слична питања којима отпочиње и Бретонова *Нађа* – „Ко сам ја?“, односно „шта је требало да престанем да будем, да бих био *онај који* јесам“, „у чему се састоји, ако не и одакле потиче моја различитост у односу на друге људе?“¹⁰ Главни јунак *Корена вида* у једном тренутку овако испољава своју приповедачку самосвест: „Хоћу да пронађем неки смисао свом стрпљењу, неки узрок мојим данима, кад могу да издржим и најнижи живот и кад заборављам да ништа још нисам учинио што би ме оправдало од беземрне

експресионистичком лирском прозом какву пише рани Андрић у *Ex Pontu* и *Немирима* (Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 251).

⁹ Artur Rembo, *Sabrana dela*, prev. N. Bertolino, Beograd, 1991, стр. 145.

¹⁰ Андре Бретон, *Нађа*, прев. Ј. Новаковић, Београд, 1999, стр. 31–32 (подвлачења су ауторова).

немарности“.¹¹

На самом почетку романа приповедач се сећа свог бурног раскида са несносном јавом баналног грађанским животом у којој се човек претвара у биће лишено сваког духовног живота које механички испуњава своје радне обавезе – „Хтели сте да ме научите како да живим, како да зарадим много новца, а ја сам хтео да плунем на вас и на све то што још називате животом. Мени је били потребно нешто савим друго, нешто што ви сигурно никада нисте ни сањали, и било је ми је врло мило што нико неће то дознати, јер тако се дубоко склапала моја тајна“ (*Корен вида*, стр. 11). У плувању на додашњи грађански живот као и бројним приповедачевим изјавама да презири просечне људе „из дубине душе као стоку“, није тешко препознати дух надреалистичке побуне, односно онај тотални или апсолутни неконформизам о коме говоре Бретон у свом првом манифесту и Марко Ристић у роману *Без мере*. Али та побуна у Вучовом роману не остаје на изјавама у којима се програмски негирају конвенције грађанске културе. Она је лирске природе и проистиче понајпре из приповедачеве снажне љубавне жеље коју ограничава морал грађанске средине. Зато се та побуна и не манифестује чином антилитературе и не изражава се експлицитно поетичким негирањем канонизоване књижевне форме или есејистичким преиспитивањем књижевног стварања, него приповедачевим препуштањем свету сопствене интиме, сновима, евоцирањима успомена, једном речју удаљавњем од свега што припада несотној грађанској јави. Зато Милан Богдановић и примећује да „сликовити лиризам“ Вучовог романа почива заправо на „једној слаткој и помало старинској причи“.¹² То је свакако прича о љубави која на јави остаје неостварена и зато нагони приповедача на преиспитивање сопствене интиме сучуване у сновима и успоменама. Стога у роману доминирају два кључна надреалистичка топоса – љубав и снови.

Љубав у Вучовом роману постоји као најаутентичније оства-

¹¹ Александар Вучо, *Корен вида*, Београд, 1983, стр. 80. Сви наводи биће дати према овом, другом, издању.

¹² Милан Богдановић, „Марко Ристић и Александар Вучо“, стр. 521.

рење жеље која је у грађанском друштву потиснута моралним забранама. Главни јунак/приповедач је доживљава и као еротску пожуду, али и као платонску чежњу ка идеализованој жени која отвара путеве ка подсвесном и ирационалном. И у једном и другом облику љубав је могућност за слободан и интензиван живот. Јунаково пожудно препуштање чарима нагог женског тела у знаку је поетизоване еротике – „У раскопчаним хаљинама забеле се кроз осмех ослобођене дојке и дрхте у нашим шакама, под нашим растопљеним уснама, под очима, које испод капака, кад их заносно спустимо, не престају пожудно да гледају“ (*Корен вида*, стр. 79). Током читавог живота главни јунак чека праву, изузетну љубав наговештену у лику загонетне жене која му се стално јавља као одраз на прозорском стаклу, на бистрој површни језера или се појављује након буђења на граници сна и јаве. Попут аниме, женског *ja* у приповедачевој подсвести, она је заправо део његове жеље да прекорачи границе рационалне стварности. У роману остаје неизвесно да ли та жена заиста постоји или је постојала, тек њен лик стално прати јунака као могућност једног другог живота који вреди чекати. Од тренутка када се први пут појављује, док јој он милује обнажено тело, она се постепено дематеријализује постајући узвишено биће које се јавља само као сан или привиђење, наговештавајући присуство другачијег облика постојања назретог у загонетној даљини – „Твоје је мирно присуство постало одједном као сан који се провалачи кроз цео живот, као повратак са непознатих врхова које сам назирао и слутио негде у даљини, а нисам скоро никада могао дуго га гледам, и нећу моћи можда никада тако дубоко и мирно да утопим очи као што волим да то негде постоји, да живи тако неодољиво и чека савршено присебно и мирно. (...) Али сам снажно осећао да то постоји у животу као свеже буђење, као нова могућност, можебити за другог, али да је због тога много лакше живети, много боље живети и чекати још дуго“ (*Корен вида*, стр. 22–23). Оно што приповедач започне као монолошку рефлексiju углавном се развија у песничку слику, метафору или поређење. Тако је и са

његовим убеђењем да само у сну, ослобођеном свих моралних, просторних и временских ограничења, постоји за истинску љубав која може да потпуно промени његово биће – „Само још у сну постојим за једну љубав само, за једно острво у мору жеља, када нам упорност не разблажи ни једна утеха и када помирљивије него на јави живимо за остварење“ (*Корен вида*, стр. 97).

Љубав је у вези са другим надреалистичким топосом – сном. Причајући о сликама које му се јављају у сновима приповедач покушава да у њима препозна други, потпунији живот у коме ће бити у интензивнијем контакту са светом него што је то на јави. На почетку романа он жели да јаче и непосредније буде вазан за ствари које га окружују, да доживи другачију, онеобичену перцепцију стварности коју проналази управо у сну. Са том жељом да се стварност другачије доживи и да се укине уобичајена визуелна перцепција – „Хтео бих да будем јаче и непосредније вазан за обичне, свакодневене ствари“ – асоцијативно је повезано приповедачево сећање које објашњава и необичан наслов романа. Кад је био дечак видео је тајанственог човека који вади око из очне дупље. Тај бизарни чин остаће у приповедачевој свести као симбол одрицања од света виђеног очима и покушај да се открије оно шта је иза видљиве стварности. Као што приповедач, „истинословац“, Настасијевићевих приповедака често помиње како хоће да допре „до у корен приче“, до онога што је суштина збивања, приповедач Вучовог лирског роман жели да допре у корен вида, односно до праве истине о виђеном.¹³ Она се открива у сновима који су (над)стварност ослобођена сваког рационалног поимања и компонована по импулсима који допиру из корена људског бића – из несвесног.

¹³ Занимљиве су у том смислу неке паралеле са Вучовом поезијом. У песми „Рађања“ из збирке *Кров над прозором* (1926) лирски субјект жели да досегне „корен среће“ – „Јер корен је среће у нејасним рукама / У предграђу срца и необјашњивим детаљима“. У песми „Обмана“ из исте збирке лирски субјект хоће да се ослободи од „закорелог“ виђења стварности: „Морам да скинем са очију завој закорелих визија / Оловом натопљене погледе у часове заробљене“ (А. Вучо, *Песме*, Београд, 1957).

У *Корену вида* не постоји једноставно супротстављање сна и јаве јер приповедач, за разлику од других људи који ужурбано пролазе улицама вођени првенствено материјалним интересима, сања и на јави. У тренуцима када се пробуди он и даље види продужетак својих снова и фантазмагорија – „Пробудио сам се скоком, и као продужетак сна, висили су на небу бели кринови“ (*Корен вида*, стр. 29). Тиме се заправо укида не само јасна граница између сна и јаве, већ и субјекта и објекта, јер приповедачеве визије постају за њега једина стварност, једини постојећи свет у роману. Самом приповедачком *ја* тешко је да раздвоји шта се десило на јави а шта у сну, односно „као у сну“. После једног сусрета са непознатом женом јунак бежи низ улицу, „али, као у сну, у широкој разапетој мрежи уплитале су ми се ноге, и то ми је оловно отежавало кораке, тако да ми се чинило да никада нећу моћи довољно да побегнем“ (*Корен вида*, стр. 61). Читав роман као да се одвија по Шелинговој „формули“ који су прихватили надреалисти, да „свет постаје сан, сан постаје свет“.¹⁴ Док Петар Рајића у Црњанскомом роману мисли да се пробудио, а заправо наставља да сања сан у сну, главни јунак у *Корену вида* приповедајући о својим сновима из једне визије прелази у другу, а надреалне слике се у асоцијативном ланцу претапају једна у другу. Управо центарални фрагменти *Дневника о Чарнојевићу*, у којима Рајић прича свој сан, блиски су по својој наративној логици Вучовом роману. Укидају се сва временска и просторна ограничења, што је у *Корену вида* посебно наглашено јер приповедач је стално на путу, при чему се брзо смењују различити простори (Париз, Марсељ, Месина, Галипоље) и превозна средства (час је на броду, час у возу). Изненадно асоцијативно смењивање слика сугерише логику снова у којима се приповедач појављује попут лебдећег, бестелесног бића (какав је у Рајићевом сну Чарнојевић) које се брзо креће у простору или, пак, мирује док објекти, па и читави градови прилазе њему – „Тако ми је у

¹⁴ Види о томе: Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Beograd, 2002, стр. 47.

сусрет долазила осветељена варош“ (*Корен вида*, стр. 25). Као што је стварност у приповедачевој свести лишена свих чврстих, стабилних контура и постаје етрична, прозирна, дематеријализована, тако је и сама реченица лишена сваке чврсте синтаксичке структуре и ритмички организована, по аналогiji која постоји између сна и музичког дела.¹⁵ Приповедачеви снови сачињени су од низа развијених и необичних слика у којима се успостављају бизарни алогични спојеви удаљених појава – на пример, слика окупаних Амазонки које на раздраженим коњима галопирају Булоњском шумом. Свака визија која се образује у сну представља семантички прозор који води приповедача до новог, тајанственог, али неретко и наглашено психоаналитичког симбола. При крају романа приповедач се више не препушта само интимним исповестима о својим сновима и жељама, него хоће и да их растумачи и декодира њихова латентна значења – „Грићи флаша: сексови мушки. Површине утроба, тако чисте и светле: издајничке површине устајалих ритова и блата“ (*Корен вида*, стр. 105). Међутим, у последњој реченици романа он, као после коначног буђења, покушава да се освести и поставља психоаналитички мотивисана питања, али која остају без одговора, сугеришући да сан, жеље као и сама потреба за њиховим тумачењем остају рационално недокучиви – „Кад бих могао прозрети одакле долази сан, одакле то симболично тумачење жеља?“ (*Корен вида*, стр. 106).

Приповедачево трагање за сопственим, аутентичним идентитетом не одвија са саму у препуштању љубавној жељи и сновима, него и у лирском евоцирању успомена, углавном на детињство и рану младост. У тим деловима романа је „коријен каснијих Вучових романа у тематском и техничком смислу“.¹⁶ Сећање није рационалан, хотимичан процес већ „рођење у срце“ које долази неочекивано и непозвано. Приповедач не може да се супротста-

¹⁵ Juri Lotman, „San – semantički prozor“, *Kultura i eksplozija*, prev. D. Aranitić, Beograd, 2004, стр. 202.

¹⁶ Јован Делић, „Корјени омама“, поговор у: А. Вучо, *Корен вида*, Београд, 1982, стр. 130.

ви наглој плими сећања која га потпуно обузима – „О како често тонем у ужасне дубине, које ме одвалаче, онесвешћују“ (*Корен вида*, стр. 19). У његовој свести асоцијативно искрсавају успомене на детињство, међу којима су најразвијеније оне које се односе на ноћ очеве смрти и разговор са братом, за кога се потом саопштава да је неколико деценија касније умро у Африци. На крају тог скоковитог низа успомена је занимљив аутобиографски момент, један од оних који су у различитим варијантама присутни у свим авангардним кратким романима и поетички смишљено дестабилизују традиционално схваћену фикционалност романескног света. Наиме, један од епизодних ликова обраћа се главном јунаку ословљавајући га „Вучо“, усложњавајући тако питање „правог“ идентитета имплицитног аутора и његов однос према, бахтиновски речено, аутору – творцу. Због таквог асоцијативног понирања у прошлост, понајпре у детињство, покушаја да се успостави веза између приповедног и различитих доживљајних ја из прошлости или помињање имена стварног аутора, приповедач *Корена вида* има сличности са наратором Прустовог *Трајања за изјубљеним временом*. О Прустовом роману половином двадесетих година опширно пише Марко Ристић, сматрајући да у њему поезија надвладала литературу. Тиме Ристић, само који месец пошто је Бретон у свом првом манифесту програмски презерео роман, отвара могућност да у надреализму роман ипак може бити прихваћен као изузетно уметничко остварење ако у њему преовлада начело лирског, субјективног, асоцијативног.¹⁷

Везе које се у приповедачевој свести успостављају између прошлости и тренутка њеног лирског евоцирања биће тема

¹⁷ Марко Ристић, „Марсел Пруст“, *Покрећ*, год. I, бр. 29–30, Београд, август, 1924. О „ванредним лирским вредностима“ у Џојсовом роману *Уликс* Ристић ће исте године писати у есеју „Поглед на Џемса Џојса“ (*Покрећ*, бр. 35–36, децембар, 1924). Неколико година касније, поводом романа *Сеобе* Милоша Црњанског, Ристић ће још подробније говорити о могућностима да роман буде заснован као лирско остварење, односно као „песничка обрада једног осећања живота“ (М. Ристић, „*Сеобе* Милоша Црњанског“, *Полишка*, 15. април 1929).

аутопоетичких промишљања у Вучовој следећој књизи *Ако се још једном сетим или начела* (1929), сачињеној од самосталних лирских фрагмената и песама у прози. Покушавајући да уочи хронолошку везу и некакав логични смисао између два протекла догађаја приповедач констатује да је то немогуће: „Хтео сам између ова два случај да пронађем смисао, одвратну логичну коинциденцију, али је све то морало да пропадне, пошто је било довољно да протекне најмањи временски размак, да би свака веза између ова два случаја постала немогућна. Уосталом, изгледа ми сасвим разумљиво да је велика слабост повезати догађаје и правити историју ма какве врсте. Остају само фантоми појединих стварности, који ће на будућност имати врло далеке, мутне утицаје“.¹⁸ Управо успомене и ликови из прошлости у *Корену вида* имају облик флуидних фантома који повремено израћају из приповедачеве свести.

У роману се јасно уочавају два графички различита типа текста – „основани“ и „уметнути“, односно својеврсни текст у тексту штамапан курзивом. Графички маркирани фрагменти су „херметичнији, поетски ‘гушћи’, искључиво лирски, без икавог ‘рецидива’ фабуларне грађе, и ритмички организованији“.¹⁹ Ти делови текста углавном би се могли одредити као песме у прози и оне су махом у асоцијативној и мотивској вези са наративним фрагментима који им претходе. Тако након приповедачевог сећања на човека без ока, следи лирски фрагмент у коме се варира мотив очију – од очију риба, очију убица до очију возова. Ланац асоцијација се ту не зауставља јер се следећи наративни фрагмент говори о приповедачевом сећању на путовање возом,

¹⁸ Александар Вучо, „Ако се још једном сетим или начела“, *Песме*, Београд, 1957, стр. 51–52. На самом почетку Бретоновог романа *Нађа* приповедач говори о себи као фантому који покушава да између себе и бића која га окружују успостави везе. Реч „дружење“ наводи га да „за живота играм улогу фантома, она очигледно алудира на оно што је требало да престанем да будем, да бих био онај који јесам“ (А. Бретон, *Нађа*, стр. 31, подвалчење је ауторово).

¹⁹ Јован Делић, „Корјени омама“, стр. 131.

када стојећи поред прозора посматра у њему одраз својих очију. Поводом ових графички маркираних фрагмената у којима су асоцијативне везе међу појмовима и мислима најслободније, поставља се питање може ли се у *Корену вида* говрити о присуству надреалистичког поступка аутоматског писања? Констатујући да су у српском надреализму аутоматски текстови реткост, Радован Вучковић у Вучовом роману издаваја три типа текстова – причу, имитацију сна и аутоматизам слика који се, међутим, не може једноставно изједначити са аутоматским писањем.²⁰ И онда када се песничке слике смењују у брзом ритму међу њима се може јасно успоставити асоцијативана, мотивска или идејна веза што свакако упућује на извесне принципе приповедачки промишљене организације текста. С тим у вези је и самосвесно изражена приповедачева намера да „поништи ужасно присуство мисли“ (*Корен вида*, стр. 17) која се заправо односи на покушај да се поништи рационални, „заокружени“ и поступно изведени ток размишљања тиме што приповедач покушава да динамизује мисао, скоковито прелазећи са теме на тему – „Али тако брзо већ помишљах на друге ствари“ (*Корен вида*, стр. 21) и тако поништи сваку хронолошку и каузалну везу међу збивањима или психолошким и емотивним стањима.

Уз *Дневник о Чарнојевићу*, за кога су већ први критичари, а међу њима и потоњи надреалиста Милан Дединац, једнодушно констатовали да је „лирски у свакој речи“, *Корен вида* је најизразитији лирски роману у српској авангардној прози у коме је свако збивање „потпуно апсорбовано и преиначено у слике“ чиме се роман приближава функцији песме.²¹ Уместо каузалног и темпоралног тока приповедања тежиште је на ритмичности и метафоричности самог језика. Иако не доводи у питање приповедачеву надреалистичку инспирацију и поверење у саму песничку слику, Јован Делић истиче да се слике у Вучовом роману разликују од

²⁰ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, стр. 252.

²¹ Ralf Fridman, „Priroda i oblici lirskog romana“, стр. 497.

оних у надреалистичкој поезији због своје отворености и пријемчивости читаоцу. „Вучо зна како да неку слику из круга фантастичног и чудесног, из сфере мало вјероватног и тешко увјерљивог, учини читаоцу пријемчивом“.²² Та пријемчивост произилази делом и из разлике између стиховног и прозног медија. Лирско казивање у роману допустило је да слике постану развијеније и разумљивије и да у приповедном контексту буду мање шокантне и бизарне него што би то биле сажете у стиховима.

Већ у првом авангардном кратком роману, *Дневнику о Чарнојевићу*, приповедање о доживљају удвојеног света и о сопству које се образује у сновима садржавало је изузетне поетичке и наративне могућности. У *Корену вида* значај сна у приповедачевој спознаји сопственог идентитета и разбијању рационалног просторног и временског поимања стварности постаје још наглашенији, што се даље може пратити и у *Глувним чинима* Александра Илића, роману који такође припада типу аутобиографског приповедања у коме безимени приповедач покушава да спозна сопствено противуречно биће. Илићев роман иде и корак даље јер се сновима придружују и халуцинације изазване опијатима. У хаотичним визијама изокренуте стварности не само да су поништене све каузалне везе, разлике између прошлости и садашњости, реалног и фантастичног, већ је повремено разорена и сама синтаксичка структура, „осипањем“ реченица које теку кроз јунакову свест, што је одлика једног новог приповедачког поступка – тока свести. Испитивање језичких могућности које ће на крају довести до укидања појмовног или дневног и генерисања заумног или ноћног језика у приповедачевој свести, присутно је у кратком роману *Људи њоворе* Растка Петровића, аутора који се у српској авангардној књижевности највише приближио Џојсовом наративном експерименту.

²² Јован Делић, „Корјени омама“, стр. 129.

РОМАН ПРИПОВЕДА О СЕБИ: *Људи ѿворе* Растка Петровића

„Син сам Словена дивљих некада, али сада путник“.
Растко Петровић, *Јегрила* (1921)

„Код мене разговарати са неким није више ни начин
саопштити нешто већ потпуно испуњење живота“.
Растко Петровић, из писма Марку Ристићу (1936)

Десет година након првог Растко Петровић објављује трећи кратки роман – *Људи ѿворе* (1931), своју, како ће се то касније показати, последњу за живота објављену књигу. За разлику од *Бурлеске Госѿодина Перуна Боја Грома* која је након првобитног рецептивног шока пала у заборав оставши задуго својеврсни романескни апокриф у српској књижевности, или како је то духовито приметио Винавер – „јерес у свету добронамерних верника“¹, потом романа *Са силама немерљивим* објављиваног у наставцима на страницама *Срѿској књижевној ѿласника* током 1927. године, те коначно монументалног *Дана шесѿиој* са којим се наша књижевна јавност упознаје тек крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлога века, *Људи ѿворе* постали су Петровићева најпознатија књига, незаобилазни део школске лектире, засењујући све што је пре и након ње написао. Готово једнодушно оцењена као „не само најједноставније него и најомиљеније штиво Растка Петровића, оно које се највише чита и помиње“,² ова књига је у критици често посматрана насупрот Растковим осталим романима, понајпре на плану њене књижевне вредности, а онда и у

¹ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, *Криѿички радови Сѿанислава Винавера*, Београд, 1975, стр. 386.

² Драгиша Витошевић, „Једна Расткова синтеза“, у зборнику *Књижев-но дело Расѿка Пеѿровића*, стр. 107.

погледу стила, композиције и смисаоног склопа. Марко Ристић закључиће да су *Људи ѿворе* „са чисто уметничког гледишта Растково најскладније, у извесном смислу најзавршеније дело“³, док врсни познавалац српске авангарде, пољски слависта Јан Вјежбицки истиче да је једино у књизи *Људи ѿворе* Растко нашао срећно обликовно решење насупрот „стилској необузданости других дела“ и избегао „уметнички неуспех“ као у *Бурлески* и потоњем роману *Дан шесџи*.⁴ Коначно, Ђорђије Вуковић, аутор најпосвећенији проучавању Расткових романа, закључује да је Растко „после *Бурлеске* почео да одустаје од авангардних конвенција и експеримената у прози и све више се приклањао путопису и једноставнијим облицима приповедања“.⁵

Међутим, нити је роман *Људи ѿворе* тако једноставан како на први поглед изгледа, што уосталом и сам приповедач сугерише у уводној белешци: „*куд и камо комџлекснија, куд и камо ѝпросиџа*“⁶, нити се може сматрати одустајањем од авангардног експеримента. Али изгледа да је управо захваљујући тој варљивој једноставности ова књига и стекла толики број читалаца насупрот „нечитљивој“ *Бурлески*. Реч је о делу које представља важну спону између ауторових поетичких преокупација с почетка двадесетих година и романа *Дан шесџи* писаног током тридесетих година и завршеног у Америци, који је својеврсна уметничка сума целокупног Растковог књижевног опуса. У том контексту *Људи ѿворе* су део свеобухватног, енциклопедијског књижевног модела који започет *Бурлеском*, доминира у Растковом ставралаштву. О том, никада оствареном, енциклопедијском идеалу или вавилонској библиотеци која би обухватила све што

³ Марко Ристић, „Напомене“ у књизи: Растко Петровић, *Избор II*, Нови Сад, Београд, 1962, стр. 463.

⁴ Јан Вјежбицки, „Српска авангарда и Растков случај“, *Књижевно дело Расџка Пеџровића*, стр. 67.

⁵ Ђорђије Вуковић, „Новатор и претеча“, *Књижевно дело Расџка Пеџровића*, стр. 388.

⁶ Растко Петровић, *Људи ѿворе*, Београд, 1931, стр. 8 (подвлачење је ауторово). Сви наводи биће дати према овом, првом, издању.

је икада изговорено и написано, најамбициознијој замисли икада изреченој у српској књижевности и култури, Петровић пише на почетку есеја „Мисао“, објављеног исте године када и роман *Људи ѿворе*: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све што су записале људске руке“.⁷ Док је Растков први роман представљао енциклопедију жанрова и стилова писане књижевности, од средњовековних апокрифа и записа усмених умотворина до еспресионистичке прозе, *Људи ѿворе* су мала енциклопедија говорних жанрова, од кратке реплике и дијалога као „најједноставнијег и класичног облика говорног општења“ до интимне исповести и поверавања.⁸

Као и остали Расткови романи и кратки роман *Људи ѿворе* резултат је јединственог и оригиналног уметничког експеримента, јединственог као и сам људски живот, што приповедач на крају романа неколико пута понавља, имплицитно сугеришући и природу самог текста – „То може бити јединствена ствар... Јединствена...“ (*Људи ѿворе*, стр. 141). Али и поред очиглене разноликости у приповедачким поступцима међу Растковим романима постоји низ поетичких, тематско-мотивских и интертекстуалних веза. Поменута завршна речница романа *Људи ѿворе* управо је занимљив пример како се у правом смислу те речи успоставља дијалог међу појединим Растковим делима. Та речница важна је као једна од очигледних копчи са његовим претходним романом *Са силама немерљивим*, који је, опет, претходница обимном *Дан шесџи*. На почетку романа *Са силама немерљивим* главни јунак, Ирац, поставља питање: „Боже мој, је ли могуће да је тако јединствена ствар живети?“⁹ Путникова мисао на крају романа *Људи ѿворе* имплицитно укључује у себе и ово Ирчево питање, као што је и сама иманентна поетика романа *Људи ѿворе* у до-

⁷ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 473.

⁸ Mihail Bahtin, „Problemi govornih žanrova“, prev. M. Popović, *Treći program*, Beograd, jesen 1980, стр. 241.

⁹ Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Београд, 1963, стр. 8.

слуху са расправом о смислу живота који воде анђели у поетички кључном, средишњем делу романа *Са силама немерљивим*, констатујући између осталог и ово: „Огромно питање: вреди ли живот или не, није свакако у: треба ли живети? пошто је и само то питање апсолутно идентично са самом силом живота! Питање постоји док сама сила живота постоји, и само осведочава њено постојање, а није никакво одабирање“.¹⁰

Могућност да схватимо стваралачку и жанровску концепцију овог књижевног експеримент у коме се наративна проза обликује уланчавањем говорних жанрована, пружа нам један од најважнијих Расткових програмских есеја – „Хелиотерапија афазије“, објављен 1923, дакле знатно раније него дело *Људи њоворе*. Управо у том есеју аутор експлицитно образлаже поетички концепт једног „малог романа“ у коме би изнео „механику одношаја између људи“, замисао која му је у том тренутку дража од самог остварења: „Оставио сам на страну остварење овог малог романа из простог разлога што ми је сањање о њему било много угодније но труд који је претпостављао“.¹¹ Пре него што се детаљније задржимо на претпоставкама ове необичне романескне замисли, треба нагласити да се свакако не може тврдити да су *Људи њоворе* доследно остварење управо тог романа чији концепт је Растко дао у овоме есеју. Међутим, очигледно је и важно да између ове ране замисли из 1923. и романа објављеног 1931. године постоје поетичке блискости, толике да се може рећи да је Расткова последња за живота објављена књига концепцијски зачета у теоријском промишљању о функцији и смислу изговорене речи.

У „Хелиотерапији афазије“ Растко размишља о роману који би представљао уметничко остварење теоријских ставова о

¹⁰ Исто, стр 68.

¹¹ Растко Петровић, „Хелиотерапија афазиије“, *Есеји и чланци*, стр. 411–412. У уводној белешци за роман *Људи њоворе* аутор ће устврдити сасвим другачије – да је задовољан написаном књигом: „Ја сам сувише задовољан што је написана да бих желео шта друго рећи о њој“ (*Људи њоворе*, стр. 8).

природи језика и смислу изговорене речи у модерној култури. Сталном употребом речи су похабале и истрошиле своја значења, постајући конвенционални шаблони који се аутоматизовано употребљавају. Зато Растко предлаже могућности, односно регистре, којим би се речи могле излечити од ове психолошке, социолошке, али понајпре естетичке болести која свој најпогубни траг оставља у књижевности – „У баналности живота важност тога делује неприметна, али чим израз постаје нешто битно и неопходно, у директном интимном саопштавању, у уметничком изражавању, димензије те незгоде су огромне“.¹² Идеја о аутоматизацији речи, али и књижевних конвенција и жанрова, као и потреба за њеним превазилажењем, није изворно Расткова и налазимо је у различитим облицима у низу авангардних манифеста и програмских текстова, од руског футуризма и немачког експресионизма до француског дадаизма и надреализма. Ова авангардна теза своја најпознатије и најпотпуније теоријско појашњење добила је у текстовима руских формалиста, насталим на материјалу руске кубофутуристичке поезије (Кручоних, Хлебњиков) а првенствено у радовима Виктора Шкловског „Ускрснуће речи“ (1914) и „Уметност као поступак“ (1917). У српској авангарди о „ослобађању речи, појмова, представа од њихових стега и окова“ пише Станислав Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ (1920).¹³ Решења која Растко предлаже за излечење оболелих речи и динамизовање петрификоване перцепције блиско је концепцији Шкловског о онеобичавању као кључном уметничком поступку. Растко најпре предлаже да се усресреди пажња на одређену реч или фразу тиме што ће се она небројено пута поновити – „већ после неколико тренутака учиниће нам се и сама реч и њен склоп чудни, као први пут измишљени“. Нешто од такве намере нашло се и у роману

¹² Исто, стр. 409.

¹³ Уп. о томе у: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, стр. 251–256. и Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, стр. 177–186.

Људи говоре где се, у прва два дела, најучесталије понављају фразе поздрављања („Добро вече“, „Довиђења“). Занимљиво је да Шкловски као пример одумирања смисла изговорених речи наводи у руском језику управо облике поздрављања: „Некада смо при сусрету један другоме говорили ‘здравствуј’ – сада је реч умрла – и ми једни другоме говоримо ‘асте’“.¹⁴ До крајњих граница у говору умртвљене фразе „Добро вече“ или „Добар дан“ уместо конвенционалних, успутних или куртоазних израза, како се употребљавају у модерном разговорном језику (у оној „баналности живота“ коју Растко помиње у есеју), у уметничкој конструкцији романа задобијају или боље речено обнављају нешто од изворне смисаоне намере за исказивањем добронамерности и постају битан и неопходни део разговорног интимног контакта који се успоставља међу непознатим људима. Својим учесталим понављањем ови изрази престају да делују банално и усиљено већ, напротив, постају попут магичких формула зазивања, без којих је немогуће не само започети разговор него и приближити се другоме бићу и спознати његову судбину. Понављајући у сваком сусрету исти поздрав главни јунак – путник/странац се легитимише, свесно делујући на људе, изазивајући њихове реакције или узвратно обраћање којим отпочиње разговор, исповест или интимно признање што, како ћемо касније видети, постаје егзистенцијални чин, важан и драматичан како за онога ко говори тако и за онога ко слуша. Занимљиви су и завршеци разговора, када говорници понављају: „Довиђења, дакле“ или „Довиђења, онда“. Прилози „дакле“ и „онда“ задобијају значење потврде да је интимност, ма макар и у кратком разговору, успостављена, потврђују узајамно разумевање и симпатију. Једноставни изрази и разговорне фразе учесталим понављањима добијају своју језичку и животну смисаону функцију и вредност. Непосредни и спонтани облици комуникације постају, како истиче аутор у уводној белешци,

¹⁴ Viktor Šklovski, „Uskrsnuće riječi“, *Uskrsnuće riječi*, стр. 17.

„*ирешоварени оним ишо је живои људи и универсума уошш*“ (*Људи говоре*, стр. 7), враћајући тиме изговореној, дијалошки усмереној речи нешто од првобитне митотворне и поетотворне снаге која се еруптивно испољава у непојмовном или заумном језику у трећем делу романа. У основи такве приповедачке самосвести о могућностима изговорене речи налази се првобитно Растково убеђење изнето у есеју „Хелиотерапија афазije“ о сематичком активирању и оживљавању речи кроз њено учестало понављање у току кога се реч онеобичава, постаје нам чудна, као „први пут измишљена“. „Сваки израз“, каже Растко Петровић, прецизирајући есејистичку замисао, „имао би своју вредност, нарочито обновљену и доказану за ово дело, које би тако било састављено као из неког тек новопронађеног језика који бисмо одмах и разумели чим бисмо га чули“.¹⁵ У роману *Људи говоре* не само да поједини изрази добијају своју обновљену вредност, доказану у смисаоном контексту овога дела, него се на крају и заиста чује новопронађени језик, сличан ономе који, такође у олуји, чује главни јунак *Дана шестои* Стеван Папа-Катић.

У истом есеју Растко говори не само о могућностима онеобичавања речи, већ и о онеобичавању перцепције нарушавањем њеног аутоматизма. То би се остварило тако што би се ставрност описивала као да је први пут виђена. Таква могућност у Растковом роману остварена је већ тиме што је приповедач странац који у једном тренутку управо доживљава свет као да је тек створен (могућност да, како каже Шкловски, „уметник види свет на нов начин, као Адам“¹⁶) – „Острво се купа у првом расветљењу. Све је чедно, чисто и светло; звучно, као да је стварање света тек завршено“ (*Људи говоре*, стр. 56). И у трећем делу романа приповедач има сличан доживљај првобитне изворности и исконске чистоте природе: „Рекло би се да је све у природи ново и као да је тек постало“ (*Људи говоре*, стр. 124). Путников доживљај

¹⁵ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 411.

¹⁶ Viktor Šklovski, „О поезији и заумном језику“, *Uskrnuće riječi*, стр. 22.

идиличног живота на језеру за тренутак нас подсећа на старословенски деволски рај из *Бурлеске* где човек живи у јединству са универзумом. Али као и у првом роману, ту првобитну идилу нарушава „судбинска патетичност“ човековог живота, присутна у заплету о неоствареној љубави – у *Бурлески* Набора и Управе, а у роману *Људи љоворе* рибара Пипа и везиље Ивоне.

Ако се задржимо на поступцима које Растко Петровић у поменутом есеју предлаже за постизање онеобичене перцепције, односно нове, изврнуте перспективе из које се посматра свет, приметимо да постоји директна веза између „Хелиотерапије афазисе“ и овог кратког романа, односно поступак који Кирил Тарановски, тумачећи Манделштамову поезију назива ауторе-минисценцијом. Реч је о алузији или цитату из сопственог дела. „Довољан је какав изванредни доживљај“, пише Растко у есеју, „па да и сви детаљи који га прате, и који би у свакој другој прилици остали неприметни, представе нам се такође изванредни и неочекивани“.¹⁷ И у есеју и роману приповедач описује игру чулних утисака и укрштање различитих перспектива. Док у „Хелиотерапији афазисе“ аутор говори о свом доживљају када лежећи на трави лицем према небу има утисак да је небо доле, а земља горе, чиме се за тренутак чини да је поништена сила гравитације и тако разбијен уобичајени физички поредак света и место човека у њему, у роману путник лежећи на трави посматра језеро и чини му се да прстима може да здружи удаљене лађе.¹⁸ Али за разлику од есеја, приповедач је у роману свестан да је његова игра оптичких перспектива ипак само илузија која стварност не може да промени и потчини субјекту перцепције и да је, како ће

¹⁷ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 413.

¹⁸ О изобличеним и онеобиченим сликама света у поезији Растка Петровића опширно је писао Новица Петковић у тексту „Пукотина у језику“, у зборнику радова *Песник Раско Петровић*, Београд, 1999. У *Сеобама* Милоша Црњанског изузтно је наглашено онеобичавање и динамизовање перцепције постигнуто управо тиме што Вук Исакович посматра свет лежећи у колима која се крећу, о чему Петковић пише у студији „Сан Вука Исаковича“, *Два српска романа*, стр. 264, и даље.

се то обзнанити на крају књиге у сцени метеорске олује, човеково виђење света и живота само део безмерних перспектива којима управљају исконске силе универзума: „Осећам се огроман, јер сам средиште свога посматрања и своје мисли а све то друго, и ако живот као и ја, остаје минискулно и сићушно око мене до у бескрај. Међутим, све је игра и заблуда личности; перспективе се уређују око мене а ја нисам господар чак ни њих. Нисам господар ничега, ничега чак ни себе. Примичем и размичем прсте и барке настављају да плове у једном неосетљивом азуру“ (*Људи ѿворе*, стр. 64–65). Ово размишљање има важно место у сложеној иманентној поетици романа и односи се свакако и на позицију самог приповедача и његов односа према исприповеданом свету. Док је у *Бурлески* приповедач сасвим слободно и хировито мењао перспективе, поништавао границе између удаљених векова и простора (рај, пакао, земља), наратор у роману *Људи ѿворе* позиционираће себе другачије, ставрајући утисак да се препушта логици случајних сусрета, да приче, већ одигране у прошлости, на пример, она о Пипу и Ивони, проналази њега и да се он ни на који начин у догађаје и судбине ликова не меша. Коначно, доживеће себе на крају књиге као бескрајно малог спрам огромне фабрике природе – „Осећам како расте и надима се важност судбине мрава а како сплашњава важност судбина Мене“ (*Људи ѿворе*, стр. 122). Таква, у исприповеданом свету пасивизирана позиција наратора који разговара и посматра, не мешајући се у односе међу ликовима, активира његову метанаративну свест у самој прозној структури романа, чинећи да *Људи ѿворе* поста-ну роман о роману који потенцира питања о природи и смислу стваралачког чина, односа уметника и стварности, могућностима књижевног језика и слично.

Концепт кратког романа изложен у „Хелиотерапији афазije“ подразумевао је и поделу на романескне главе, односно оно што Растко назива репертоарима који би обухватили први део књиге: „Сваки Репертоар засебно био би једна врста романсијерске главе сачињене из два-три најпростија елемента, таквих осам до

десет Репертоара представљали би сами собом – јер се продужавају анегдотом једни у друге – половину бар целе приповетке, док би друга онда половина била написана у својој, уметничкој слободи црепећи своје мотиве из оног првог дела¹⁹. У композицији кратког романа *Људи ѿворе* може се препознати нешто од овакве Расткове замисли. Дијалог, односно разговор као носећи елеменат наративне структуре у првој и другој глави романа, у трећој уступа место приповедачевом монологу који „црпи своје мотиве из првог дела“. У доживљају ноћне олује на језеру приповедач мисаоно сумира, преиспитује, уопштава и употпуњава оно што назива „сазнањем живота уопште“ (*Људи ѿворе*, стр. 121).²⁰ У завршном делу романа се тако, како је то и сугерисано у уводној белешци, живот људи посматра као део живота универзума, ужасног и величанственог, а рођење детета у завршној сцени део је космичке драме у којој као да се читав свет поново рађа из првобитног хаоса – „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана“ (*Људи ѿворе*, стр. 126).

Очигледно да есеј „Хелиотерапија афазиие“ пружа могућност да се уоче неке поетичке, композиционе и наративне одлике Растковог кратког романа *Људи ѿворе*. Пре него што се поново вратимо питањима која смо отворили довођењем у везу овога есеја као својеврсног поетичког језгра и његовог могућег доцнијег романескног остварења, поменимо и Расткову завршну мисао из „Хелиотерапије афазиие“ у којој се сумира идеја о уметничком експерименту који би изразио „једну механику одношаја између људи“ – „У срцу тог проучавања начинили бисмо једно умет-

¹⁹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 411.

²⁰ У огледу „Два дела романа *Дан шестии* Растка Петровића“ Радован Вучковић говори о „моћи мисаоног уопштавања и довођења неких конкретних и искључиво литерарним средствима остварених облика до мисаоних значења“, наводећи као пример оваквог Растковог индуктивног метода и роман *Људи ѿворе* (Радован Вучковић, *Књижевне анализе*, Сарајево, 1972, стр. 157).

ничко дело где би свако подсећање на живот деловало с таквом новашћу као да је основни закон света одједном стао да делује у супротном правцу“.²¹ Живот и његова говорна артикулација, заправо сама чињеница да је говор у бити људског постојања и доживљаја света, у роману заиста делује ново, односно онеобичено и зато новооткривено. Како то примећује Шкловски „само стварање нових уметничких форми може човеку вратити доживљај света, ускрснути ствари и утући песимизам“.²²

Али који је то основни закон света који делује у супротном правцу и зато чини да свет и живот делују новооткривено? Тај закон могла би бити сила развића и постојања коју Растко помиње у лирско-наративном тексту „Реч и сила развића“ из 1924. Сила/закон развића у већини Расткових дела, па тако и у његовим романима, делује у супротном правцу јер свако кретање напред, ка оном што долази заправо је све дубље враћање ка ономе што је већ било, према прошлости, тајни рођења, пренаталном, искомском, „примитивном“, митском, нагонском, подсвесном. То је најочигледније у оба дела романа *Дан шессти* – у првом сви социјални закони бивају раскинути и замењени племенским уредбама чопора у коме се упоредо крећу људи и животиње, односно у другом делу који је у знаку повратка искомским културама, индијанској (у поглављу „Ходочашће“), односно старословенској, на крају романа када у тренутку смрти у свести главног јунака васкрсавају словенски преци. То да се сила развића, па тиме и сам временски ток, стално враћа ка почетку изгледа најочигледније је управо у завршенима Расткових романа – на крају *Бурлеске* у предсмртном тренутку Богољуба Марковића обнављају се прошли догађаји, симултано се одвија читава истрија: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај. Пакао, убиства, средњи век, религије, комарци, улице, улице... Све се зби и умре у том тренутку“ (*Бурлеска*, стр. 174). Међутим,

²¹ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 414.

²² Viktor Šklovski, „Uskrsnuće riječi“, стр. 18.

Расткове идеја о уметничком делу у коме би изгледало да основни закон света делује у супротном правцу ипак је најочигледнија у кратком роману *Људи њоворе*. Не само да се конвенционалне говорне фразе враћају свом изворном значењу,²³ што у трећем делу романа врхуни појавом ноћног, ономатопејског језика којим као да проговара из олујног хаоса створени универзум, него и сам путников дневни доживљај света као тек насталог, добија свој врхунац у сликама олујне ноћи у којој као да се стварање света управо и одиграва. Коначно, роман се завршава сценом рођења детета – на крају је почетак новог живота, наглашавајући Расткову опсесивну тему тајне рођења и присуство митских представа о вечитом обнављању живота и универзума.

Специфични приповедачки и композициони поступци којима је остварен роман *Људи њоворе* не само да имају своју могућу поетичку заснованост у Растковом програмском есеју „Хелиотерапија афазije“, већ су у исти мах и предмет приповедачевих рефлексија у самом роману. Наглашени аутопоетички моменти недвосмислено показују да приповедачева намера није била да само забележи разговоре које је водио са мештанима на острву или да опише њихов живот, него и да истовремено проблематизује саму природу књижевног стварања, могућности перцепције стварности, однос уметности и живота, место човека у универзуму, те коначно значај говора и комуникације у животу људи. Може се зато рећи да је роман *Људи њоворе* заснован на двострукој комуникацији – једној која је дијалогска и води се између неименованог путника и људи које среће на острву и друга, монолошка, коју приповедач води сам са собом када у облику

²³ О томе како речи „путују уназад“, ка своме извору, говорио је средином шездесетих година прошлога века песник који је у својој поезији такође полазио од говорних фраза, обнављајући њихова петрификована значења – Васко Попа : „И питају те исто тако често, коме ти упућујеш речи своје песме. Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи“ (Васко Попа, „Извор живе речи“ у књизи *Сабране њесме*, приредио Б. Радовић, Београд, Вршац, 2001, стр. 567).

солилоквија и тока свести формулише и преиспитују своје поетичке и животне ставове. У приповедању се зато у оквиру истог приповедачког лица разликују две наративне инстанце. Једна је наративна у ужем смислу, њен носилац је путник који водећи дијалог са другим ликовима конституише причу и кога, служећи се термином Вејна Бута, можемо одредити као драматизованог приповедача, телесно-егзистенцијално присутног у романескном свету. Друга је метанаративна, односно аутопоетичка инстанца – путникова свест која није говором присутна у романескном свету, већ у монолошким рефлексима („говором у себи“) које генеришу поетичко разумевање приче и приповедачких поступака. Њен носилац је самосвесни приповедач („свестан себе као писца“).²⁴ Такав самосвесни приповедач близак је ауторском „ја“ из Расткових програмских есеја (та блискост је очигледна у поменутом делу романа када приповедач посматра језеро и размишља о перцепцији стварности и свом месту у простору – „Лежем на траву и одмах видим цело језеро пред собом“, и даље, вели приповедач у роману, односно „Лежим бескрајно дуго на трави лицем према небу“, и даље, како Растко, односно есејистички приповедач вели у „Хелиотерапији афазиие“). Самосвесни приповедач активира се онда када путник остане сам, издвојен од других људи, када комуницира сам са собом или послушује „језик“ природе – то је најочигледније у претежном делу трећег дела романа. Док путник у разговорима које води са мештанима упорно избегава да се идентификује, одређујући у једном разговору себе као странца, па тако о његовом животу сазнајемо мало, дотле приповедач сасвим открива свој поетички идентитет читаоцу, своје поимање уметничког стварања, људског живота и човековог места у универзуму.

Оно што Растков роман *Људи говоре* чини јединственим међу другим авангардним кратким романима је то да се изражена аутопоетичка свест не односи само на одређење, оправдање и

²⁴ Vejn But, *Retorika proze*, prev. B. Vučićević, Beograd, 1976, стр. 174.

вредновање композиционих и приповедачких поступака којима је само дело остварено²⁵, већ нас упућује и на сам процес настанка дела, на психолошке и стваралачке мотиве који су довели до приповедачеве намере, јасно изречене у самом роману, да управо такво дело које је пред нама напише. У тренутку док сам шета поред језера, путник спази пчеле које у „величанственом силовању“ опрашују цветове који играју под њиховим летом. Тада размишља о моћности да и сам ствара као пчеле: „‘Какав рад!’ мислим у себи, ‘Тако бих волео једном да стварам, скупљајући оно што је је најбоље у богатствима око мене, да прерадим то затим у једну јединствену хомеогеност. На крају рада пчелиног је мед који садржи у себи срж свих цветова а није чак ни скуп онога што су они, већ нешто ново и изванредно. То није ни овај, ни онај цвет; то је мед; и особине су толико друкчије да то чак није ни мирис пре свега, већ укус’“ (*Људи љоворе*, 63). Поређење уметничког стварања са пчелиним прављењем меда има дугу књижевну традицију почев од античких времена – најпознатије су слике песника као пчеле су у Платоновом дијалогу *Ијон* или неким Хорацијевим одама, затим у средњовековним (Данило Заточеник у староруској књижевности) и ренесансним текстовима (француски песник Роснар), па до поезије првих деценија двадесетог века – код Вјачеслава Иванова или Осипа Мандељштама.²⁶ Захтев да уметник буде стваралац као што је и природа, а не да подражава оно што је у природи већ створено, програмски је изразио Станислав Винавер на почетку *Манифестиа експресионистичке школе*: „Ми смо ставароци, као што је и природа“.²⁷ Уметник из природе узима елементе – „оно што је од некога и она наследила, а можда и отела“ и затим од њих слободно, као нови Творац, формира своју визију света. У приповедачевој намери да ствара опонашајући рад пчела и тако прихвати једну од стваралачких могућности које постоје у природи (позиција човека у

²⁵ Види о томе: Patriša Vo, „Metaproza“.

²⁶ Види о томе: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, стр. 175–221.

²⁷ Станислав Винавер, *Громобран свемира*, стр. 5.

„фабрици природе“ биће тема трећег дела романа) није тешко препознати кључни наративни и композициони принцип којим је остварен кратки роман *Људи ѿворе*. Позиција путника који иде од једног до другог саговорника и у разговору са њима открива једноставно изречену трагику живота, одговара лету пчеле с цвета на цвет, као што и сама фрагментарна структура дела подсећа на изглед пчелињег саћа у коме се таложи мед – сваки разговор је попут једне ћелијице која је повезана са другом и тако даље. И у првом Растковом роману постојали су аутопоетички искази који су, не тако директно као у делу *Људи ѿворе* јер их не изговара приповедач него један од ликова, упућивали на позицију приповедача и алегоријски формулисали авангардну тезу о неспутаној слободи уметника који се не обазире на просторна и временска ограничења, када на почетку треће књиге *Бурлеске* свети Петар духовито објашњава разлоге свога анахроног понашања. Међутим, оно по чему се *Људи ѿворе* издваја од других авангардних кратких романа је то да садрже у заметку један специфичан поетички и жанровски поступак који је двадесетих година прошлога века афирмисао Андре Жид у *Ковачима лажној новца* (1925) – роман о роману као облик у коме се овај жанр најочигледније упушта у разматрање сопствене уметничке артифицијелности, односно литерарности. Након наведених аутопоетичких размисљања о могућности да ствара као пчеле, приповедач наставља: „Доћи једног дана на једно острво као ово, приступити свему, свакоме, саслушати све и гледати све и после, не то описати, већ из тога начинити нешто што ће имати своју боју, свој, укус, свој тон, свој парфем, своју судбинску патетику“ (*Људи ѿворе*, стр. 63–64). Дакле, причу о боравку на острву, која се одвија у садашњем времену, приповедач претвара у аутореференцијално приповедање о својој намери да у будућности управо ту причу напише, односно „начини“. Дело које је пред нама тако носи у себи траг о сопственом настанку, односно садржи онај облик аутопоетичке рефлексije коју Михаил Головињски одређује као генетичко-психолошко гледиште. „Дело, наиме, треба да буде не

само извештај о нечему него треба да буде и исповест о настајању романа и психолошком механизму његовог писања, треба да покаже како се ситне чињенице из свакодневног живота, сећања, одломци прошлости уклапају у романескну фикцију, какви су унутрашњи и спољни импулси њене конструкције²⁸.

Приповедачева намера да ствара попут пчела не само да недвосмислено сугерише наративну и композициону структуру дела, већ имлицирно отвара и важно питање о односу уметности и свакодневног живота – како се разноврсне чињенице из живота, а понајпре сам говорни језик, преображавају у књижевни израз и добијају „јединствену хомогеност“? Одговор на то питање није део приповедачевих експлицитних аутопоетичких рефлексција, већ је уписан у имплицитну поетику самог дела. Ако приповедач жели да ствара попут пчела које од цветног полена праве мед као нешто ново и изванредно, онда је производ путничког сакупљања, његов „наративни мед“, сам роман *Људи њоре*. Трансформација „простих, безначајних ствари“ које људи говоре, у јединствену и изванредну романескну творевину, која није једноставна репродукција изговореног, изведена је уметничким поступцима којима је роман остварен. Један од таквих поступака је онеобичавање о коме је поводом Растковог есеја „Хелиотерапија афазии“ било речи. Онеобичавање је присутно већ у приповедачевој намери да оно „просто и безначајно“ што људи говоре и што би изговорено у свакодневном животу вероватно и остало такво, попут полена на неопрашеном цвету, саслуша, схвата и вреднује као „претоварено“ смислом, као нешто ново и изузетно. Овде смо на трагу једне далекосежне мисли имлицирно присутне у Растковом роману – тек у уметничком делу постајемо свесни смисла и јединствености живота, односно тек у књижевном делу долазе до изражаја све могућности језика.

Поред тога што легитимишу уметничку праксу којој припадају, аутопоетички искази у роману ту праксу и вреднују и

²⁸ Mihail Golovinjski, *Red, haos, značenje*, стр. 92.

то не само на естетичком плану него и у контексту сазнајних и друштвених вредности. Такви искази у роману *Људи њоворе* нису више ствар само његове иманентне поетике него и питања сазнајних моћи човека и могућности опстанка хуманистичких вредности у модерном друштву.²⁹ У једном од дужих разговора које води са својим домаћинима на острву, путник говори о свом схватању рата и разлозима због којих ратови попут помора и катаклизми избијају. Своју причу о природи ратова путник завршава хуманистичком ставом о важности говорног споразумевања као облика превазилажења националних, културолошких, па и самих језичких разлика које доводе до сукоба међу људима: „Докле год човек човека није видео, није разговарао са њим, док не може да га замисли, нарочито док не може да замисли да и онај други има своје занате, децу, бриге, да је у главном срећа и несрећа расподељена подједнако праведно и неправедно на свету, можда и уме да мрзи. Али кад су за истим столом, нити може пожелети да убија, нити мрзети. Разлика у језику, у обичајима, отпада чим два човека почну да се споразумевају, макар се и не разумели. Разлике нешто значе само кад се каже: њих раздваја језик, обичаји“ (*Људи њоворе*, стр. 48–49). Ови искази, у којима је сам разговор постао предмет разговора, недвосмислено поетички легитимизују и хуманистички вреднују основни приповедачки поступак и стваралачку замисао Растковог дела – да се напише књига у чијој ће наративној структури све оно што су људи говорили добити повлашћену функцију. Могуће је у наведеним путниковим речима препознати и имлицитно полемичко супротстављање у то време добро познатој тези Лудвига Витгенштајна из књиге *Tractatus Logico-philosophicus* из 1922. године о томе да су границе нечијег језика истовремено и границе његовог света. Упознавање и разговор са другим кључан је за спознају смисла људског живота.

²⁹ „Када роман открива у самоме себи свој дискурс, он истовремено показује и друштвени смисао тог дискурса“, примећује Александар Јерков у студији „Роман и текст: енциклопедијски модел књижевности“, стр. 17.

Путничково уверење да се споразумевањем превазилазе разлике, па и оне језичке, и приближавају се удаљени светови, сазнањем да су срећа и несрећа подједнако присутни у животу људи без обзира на простор и време у коме живе, битно је и за одговор на питање којим то заправо језиком људи говоре у овом Растковом роману. Књига је написана на српском језику, али то свакако није језик првобитног споразумевања између путника – странца, који је са овдашњих простора (сећа се свога детињства на Палилули, а потом има и једну занимљиву литерарну реминисценцију на *Кањоша Мацедоновића* Стефана Митрова Љубише) и његових саговорника који имају шпанска имена и помињу поједина места у Шпанији, на пример Мадрид (то где се заправо налази језеро и поменута острва део је једне, како Винавер примећује, ауторски осмишљене тајне која захтева подробније разрешење, па ћемо о томе касније). У књизи која поетички и приповедачки потенцира споразумевање и говор као облик сазнања и превазилажења културолошких и националних разлика то свакако није неважно питање. У уводној белешци аутор саопштава да му је намера била да запише све што су људи око њега говорили – опчињен је дакле садржајем, „стварима“ о којима људи говоре, али не и самом говорном мелодијом или лексичким богатством (опчињеност гласовним могућностима и оноματοпејска игра речи биће присутна у трећем делу романа, када путник остане сам са природом). Имплицитно се подразумева активност приповедачког „ја“ на превођењу разговора са „страног“ на свој, српски језик, при чему постоји приповедачево убеђење да се у том преводу не губи аутентичност и значај изговореног садржаја. Разлика у језику, односно говору није у роману једноставно занемарена или поништена, него потиснута у други план, апстрахована пред хуманистичким убеђењем да та, као ни једна друга разлика, не ограничава човекову добру вољу да се споразуме са другим, као што се и приче о људској срећи и несрећи не разликују без обзира на ком језику биле испричане. Говор којим комуницирају људи у Растковом роману се зато може најбоље окарактерисати

Фуковоом идејом о „универзалној формализацији сваког говора“ која почива управо на Растку блиском енциклопедијском идеалу о „интегралном укључивању свих говора у оквиру једне ријечи, свих књига у оквиру једне странице, читавог свијета у једну књигу“.³⁰

Фасцинираност људским говором у кратком роману *Људи ѿворе* може се схватити и као директни наставак једне необичне еротске опсесије коју има приповедач Растковог путописа *Африка*. Говорили смо о Растковом интересовању за изражајне могућности језика. У *Африци*, описујући нага тела младих црнкиња (афричких Ева), приповедач највише пажње посвећује њиховим устима и језику као органу у усној дупљи. Ти описи језика су међу најпоетичнијим у целој књизи: „И радује живо и прозрано црвенило њеног језика који јој се као какав влажни цвет непрестано појављује између зуба док говори. Има нечег поетског, пролетњег и страшно саблазног у руменилу тога језика, који једини на том тамном телу објављује тајност и интимност бића. Једино кад говори црнкиња, када се види влажно црвенило унутрашњости њених уста, човек јасно бива свестан њене наго­сти“.³¹ Слично узбуђење приповедач ће нешто касније описати и овако: „Али оно што ме узбуђује највише то је влажна дивна ружичастост њиховог језика, десни, која се обзнани иза њиног брбљања. Све је угасито и тамно на њима, све је од једне боље грађе но она од које смо сачињени; то није само пут, већ и оно од чега је дрво, чврсто и мрачно, и метал. Једино иза усана, и још, одакле полази живот, свиће руменило зоре која је без престанка у њима. Када црнкиња има склопљене усне, ма колико гола, она је већ одевена у велику свечаност природе, само кад расклопи усне она је гола, она је гола сасвим. Носи једну ружу љубави у својим устима“.³² Узбуђење устима и језиком као органом који

³⁰ Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. N. Kovač, Beograd, 1971, стр. 374.

³¹ Растко Петровић, *Африка*, Београд, 1930, стр. 45–46.

³² Исто, стр. 127.

открива еротичност и интимност људског бића продужава се у роману *Људи ѿворе* у фасцинираност говором који језик својим покретима у устима производи. Та фасцинираност изговореним речима у *Африци* је постојала само на нивоу звучности и мелодије говора – „радује чудна дивља боја њиховог гласа, у коме има узбуђених нота девојачких, пиштавих детињских и промуклих кликтања ратничких“, вели путник у овом путопису. Иако са домороцима комуницира, он њихов језик не разуме, али се диви самој говорној мелодији. У роману *Људи ѿворе* путник са својим домаћинима комуницира, познаје њихов језик и зато је опчињен садржајем и смислом изговореног, али не и звучањем. Задивљеност самим звучањем језика, ослобођеног сваког људском уху разумљивог смисла, појавиће се на крају романа, када путник, слично као и у *Африци*, зачује речи чије значење не разуме. Тада, у олујној ноћи на језеру, он постаје свестан свога језика као органа у усној дупљи који дише и чини покрете „као каква полуакватична животиња“ (*Људи ѿворе*, стр. 120).

Припадајући оном типу романа који откривају своје приповедачке поступке, али у исти мах и преиспитују њихов књижевни и друштвени смисао, *Људи ѿворе* показују се као дело које је увек сложеније него што то на први поглед изгледа. Поменуто путниково високо вредновање разговора као облика превазилажења разлика међу људима, из чега произилази и повлашћена улога дијалога у наративном конституисању романа, део је заправо путникове утопистичке визије о престанку ратова и сукоба: „Можда ће једног дана ратови сасвим ишчезнути. Дубоке, исконске силе које покрећу ратове, више неће имати дејства“, каже путник својим саговорницима (*Људи ѿворе*, стр. 46). Док говори о својој визији светског мира и могућности да људи разговором превазиђу међусобне разлике, путник делује самоуверено и убедљиво, али када се разговор оконча, он почиње у себи да сумња и преиспитује изречене тврдње, релативизујући моћ говора да свет учини хуманијим: „Одједном видим да сам се одиста упустео у сувише апстрактно разлагање, можда сувише књижевно.

Рат? Ко зна, можда је рат заиста вечит. Можда мржња која настаје између људи неће никада бити избрисана“ (*Људи ѿворе*, стр. 50)³³. Разговор постоји као племенита и хумана могућност да се разлике и сукоби међу људима превазиђу, али потпуно остварење те могућности, и тога је путник свестан, утопијска је замисао. Зато се и роман својим наличијем открива као књига о ћутању и изостанку истинског разумевања међу људима који живе на острву. Та смисаона димензија романа очитује се у причи о судбини младог рибара Пипа. Она се попут мозаика постепено конституише у разговорима у прва два поглавља и зато је занимљива за разумевање односа мештана према путнику и његове улоге у приповедачком обједињавању различитих верзија/перспектива које о истим догађајима и судбинама имају различити саговорници. Пипо поверава путнику своје незадовољство животом који води на острву. Желео је да буде морнар, али морао је да се прећутно повинује очевој жељи да буде рибар и ожени се девојком коју не воли. „Ја више никад не могу изићи из овога села“, каже Пипо, „Још сам млад а живот је за мене сасвим свршен. (...) Мислим да не волим никога. Они су ме сви уништили. Нарочито ме је отац уништио. Да ме је убио не би ништа горе учино“ (*Људи ѿворе*, стр. 70–71). Међутим, о Пиповом незадовољству, па и мржњи, његов отац Кортец не зна ништа, штавише, убеђен је да ни би могао пожелети бољег сина. „Нисте никада помислили да би ваши синови могли отићи у свет и радити далеко од својих родитеља?“ – пита га путник након што је разговарао са Пипом – „Нашто! Ми смо сви још из давние рибари“, одговара Кортец (*Људи ѿворе*, стр. 74). Младић очигледно нема храбрости да се

³³ Занимљиво је упоредити путникова размишљања о утицају који рат има на људе и дубоким исконским силама које ратови покрећу, са ставовима које 1916. године бележи познати француски психолог и социолог Гистав Ле Бон: „Рат не утиче само на материјални живот народа, већ и на његове мисли... Враћамо се овде на основну замисао да светом не руководи рационалност већ афективне, мистичке или колективистичке силе, заводљиви наговештаји тајанствених налога“ (Нав. према: Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, стр. 54).

супротстави очевом ауторитету и искрено му призна да не живи животом који жели. У својој исповести непознатом путнику Пипо вероватно први и једини пут има прилику да своје незадовољство и неостварене жеље неком повери, да у разговору гласно артикулише размишљања о сопственој судбини. Тако отац и син годинама живе један поред другог, а да никада нису отворено разговарали. Путник, међутим, одмах након упознавања открива да се иза породичне идиле крије један жртвован и промашен живот. Таква позиција, да му се људи на острву отворено поверавају баш зато што је странац, објашњена је на крају првог поглавља – путник напушта острво и потом у возу чује једног незнанца који између осталог каже и ово: „Начинили сте једно познанство, измењали сте само неколико речи а увиђате да сте безразложно сазнали тачно оно што је најбитније у том човеку. Ви га познајете исто тако добро или чак и боље од његовог брата, сина и.т.д. Можете провести поред њега још двадесет година, ништа подробније о њему више немате да сазнате“ (*Људи њоворе*, стр. 79). И у *Бурлески Госјодина Перуна Боја Грома* Растко је искористио идентичан поступак да неки од споредних ликова, попут доктора који лечи Богољуба Марковића на крају четвртог поглавља *Бурлеске*, изненада упусти у објашњења смисла исприповеданих догађаја. Поменути коментар, баш зато што се директно односи на причу о Пипу, поверен је неком незнанцу, а не путнику-приповедачу, чиме је исказ добио карактер једног општег и у психологији добро познатог искуства да човек може да се отворено и без устручавања повери пре ономе кога не познаје, него ономе ко му је најближи и кога својом искреношћу може повредити. У другом делу романа путник ће посетити болесног Пипа у његовој кући и ту се још драматичније уверити у несрећу која у тој породици постоји, а остаје неизречена. Целокупна драма одвија се у ономе што остаје неизговорено, у погледима и гестовима. Док се опрашта од путника, Пипова жена не може пред другима да му каже колико пати, али овај то види у њеним очима – „Очи жене су говориле: ‘Зашто још не останеш; зашто му не кажеш да нисам крива; да

треба да ме воли?”“ (*Људи ѿворе*, стр. 95). Тако поглед у овој сцени постаје један облик комуникације која открива више од изговорене речи, док разговор који се води заправо само скрива праву природу међуљудских односа.³⁴

На крају другог поглавља прича о Пипу добија свој завршетак и то у путниковом разговору са Ивоном, девојком коју је млади рибар тајно волео, али вољом својих родитеља није могао да се њоме ожени. У току тог вечерњег сусрета путник спознаје истинску могућност да разговор добије егзистенцијални значај и преобрази не само онога ко говори већ и онога ко слуша. „Кад већ нисте одавде“ – каже на крају своје приче Ивона, правдајући своју искреност пред странцем. Њена исповест, у још већој мери него Пипова, постаје потпуно испуњење њеног живота, судбоносни тренутак који несрећној девојци доноси олакашње због тога што је по први пут некоме поверила најинтимнији део свога бића. Међутим, и сам слушалац – путник доживљава још чудеснији пробарај:

„И одједном, апсолутна чаробност и срећа овога тренутка уђоше у мене. Учини ми се да један део те среће, као ноћне тишине, мора прећи и на њу. Волео сам са усхићењем ту девојку која је трпела у животу, која још трпи и која је дошла да то каже. Заборавио сам зашто сам је звао да дође. Да је то било ради мене а не ради ње. Ја сам егоистички жело да ради даљег ‘мога’ живота она унесе у ову ноћ једно осећање среће, али због среће што знам да је то добро ради ‘њеног’ даљег живота. Био сам срећан што има неког који, обраћајући ми се у својој патњи, не наилази на чисту себичност. (...) Волео сам је толико ради ‘њене’ среће да је и ‘моја’ почела несвесно да се тиме користи“ (*Људи ѿворе*, стр. 112–113).

³⁴ Читава драма која се одвија само у гесту и покрету, као и сам заплет о младићу који се ожени једном, а заправо воли другу девојку и зато копни од неке тајанствене болести, неодољиво подсећа на Станковићеву приповетку „Они“.

Оно о чему је Ивона годинама ћутала сада је изговорила, односно у разговору поделила са другим бићем које је умело несебично да је саслуша. Скривене емоције и мисли су артикулисане без страха и уздржавања и тако у говору добиле значај самоспознаје и потпуног испуњења сопственог живота. О говору као егзистенцијалном чину Растко, неколико година након објављивања романа *Људи њоворе*, пише Марку Ристићу, који ће му узвратити ћутањем. „Сам, пуст, узалудан и непотребан“, описује Растко своје стање у Америци, додајући да још једино у интимном разговору са другим људима налази смисао свога живота: „Код мене разговарати са неким није више ни начин саопштити нешто већ потпуно испуњење живота. Постоји чак и један сирекстиман у разговору који није мањи од полног, егзибиционизам, осећање посесције итд.“³⁵ У роману катарзично дејство исповести прелази са девојке на слушаоца. И путник доживљава откровење у коме се одриче егоизма и постаје самосвестан свог новог *ја* које сопствену срећу налазу у срећи другог бића.

Разматарајући природу језика Бахтин подсећа на Хумболтов став, који су преузели и каснији лингвисти, да језик изражава индивидуалну свест онога ко говори, односно настаје из потребе човека да изрази и објективира себе. Међутим, Бахтин наглашава и онај узвратни моменат који говор има на слушаоца – „Свако разумевање живог говора, живог исказа има активно узвратни карактер (иако степен ове активности бива веома различит); свако разумевање бременито је одговором и обавезно га рађа у овом или оном облику; онај који слуша постаје онај који говори“.³⁶ Странац који је у сусрету са острвљанима махом био слушаалац, постаће приповедач, односно од онога који слуша, постаће, написаним романом, онај који уметничким делом говори.

Након разговора са Ивоном путник силази на обалу језера. „Све што је људско на језеру, спава. Нема више ничег човечанског

³⁵ Нав. према: Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika“, *Prisustva*, Beograd, 1966, стр. 345–346.

³⁶ Mihail Bahtin, „Problem govornih žanrova“, стр. 241.

у овом пределу“ (*Људи ѿворе*, стр.119), констатује приповедач на почетку трећег, завршног поглавља романа. Тај исказ се не односи само на тренутни живот људи на острву. Све људско, чега у ноћи поред воде нема, је читав поредак културе и историје који сада приповедачу изгледа безначајан спрема поретка вечних и немерљивих сила у универзуму: „Шта чини сада што дању по њему гамижу људи!“, размишља он на обали језера, „Шта чини што су ту логоровале римске и маварске војске, гинули легионари а Сан Дијего, окружен птицама и рибама, пловио Острву!“ (*Људи ѿворе*, стр. 119). Наглашено опонирање дана, који припада људима, и ноћи, када неспутано владају елементарне силе природе, важно је за разумевање поетике Растковог романа, тим пре што слично супротстављење дневног и ноћног постојања налазимо и на почетку другог дела *Дана шесѿиої*: „И то што се збивало дању, током те двадест и три године, између више од осам хиљада свитања и толико залазака, збивало се на земљи и припадало је људима. (...) Али ноћу, између више од осам хиљада залазака и више од осам хиљада свитања, ништа више није било људско. Све је припадало само бескрају“.³⁷ Већина аутора који су писали о роману *Људи ѿворе*, истакли су да су прва два дела дијалогска, а трећи монолошки, односно да у прва два поглавља путник разговара са људима, а у трећем остаје сам. Међутим, ову подвојеност можемо да посматрамо управо као разлику између дневног и ноћног дела романа, односно језика дана и језика ноћи. Романописац који је у модернистичкој књижевности свакако најближи Растку Петровићу, по жанровском, приповедачком и језичком експерименту – Џејмс Џојс, на сличан начин је покушао да објасни разлику између *Уликса* и *Финејанової бдења* – „Кажу да је нејасан“, вели Џојс поводом свог последњег романа, „Упорјеђују га са *Уликсом*. Али радња *Уликса* углавном се одвија дању. Радња мог новог дела збива се ноћу. Природно је да ноћу ствари не буду тако јасне,

³⁷ Растко Петровић, *Дан шесѿиої*, стр. 454.

зар не?“³⁸ У писму својој дугогодишњој заштитници и блиској пријатељици Харијети Шо Вивер, новембра 1926, Џојс је био још прецизнији говорећи да се „велики део сваког људског искуства пренесе у стању које се не може образложити пажљивим језиком, неформалном граматиком, а ни прогресивним заплетом“.³⁹ Док дан у прва два дела романа *Људи ѿворе* припада људима и њиховом поретку културе и језика, дотле ноћ на језеру припада величанственим, елементарним и човеку непојмљивим силама универзума. Тек када поредак културе више не делује, човек може да доживи себе као биће које је неодвојиви део природе и да допре до једног другачијег, свеобухватнијег сазнања о животу и смрти који су интегрисани у судбину универзума – „... то је јаче од сазнања живота преко дана, које је сазнање личног живота. Сазнање живота уопште. Сазнање једне више лепоте, сазнање своје смрти“ (*Људи ѿворе*, стр. 121).

Поступак приповедања и језик у завршном делу романа *Људи ѿворе* битно се разликују у односу на претходна два поглавља. У трећем делу доминира она наративна инстанца коју смо раније назвали самосвесним или контемплативним приповедачем, али чија је самосвест сада раслојена и усложњена у покушајима да се супротстави рационалној контроли и препусти слободном, асоцијативном току свести, рембоовском растројству свих чула и игри речи која води ка подсвесном. „Глупо је“, мисли у једном тренутку приповедач, већ уморен овом игром различитих нивоа свести, „овако сваки час падати у сан а час бити лудичан као пред стрељање“ (*Људи ѿворе*, стр. 130). Оно што је најпре интригантно у овом делу романа је управо та позиција приповедача који час лудично и у форми есејистичких размишљања хоће да формулише своју визију човековог живота у васељенском поретку, док на моменте покушава да се супротстави сваком контролисаном раду мисли („Или не, све је то лаж

³⁸ *The Letters of James Joyce*, III, Ed. by R. Ellman, Faber and Faber, London, 1966, стр. 225.

³⁹ Исто, стр. 146.

јер је мисао. Нећу да мислим“, или „Моја мисао такође више не ради. Само да закључи да живи и да је ту једина“, *Људи ѿворе*, стр. 126). Позиција приповедача у завршном делу романа *Људи ѿворе* блиска је позицији Стевана Папа-Катића у првом делу романа *Дан шестии*, у поглављу које је графички издвојено и курзивом маркирана а зове се индикативно – „Стеванова ‘Мисао у олуји’ када је добила свој смисао и свој облик“. И завршно поглавље романа *Људи ѿворе* могло би се слично назвати – путникова мисао у олуји када је добила свој облик и смисао. Оба текста су исприповедана у презенту а мотивске, стилско-језичке и мисаоне подударности готово да захтевају њихово укрштено читање. Тако се Папа-Катић у једном тренутку пита: „Колико је ѿо било слојева мисли у мени? Колико? Има две, ѿри, чеѿири... Покушавајући, ево да се ѿонови цео слојени рад мозга. Али из њега само луминозно искачу речи: Колико слојева мисли има у мени? Колико слојева?“⁴⁰ Очигледно да се у оба текста на имплицитно поетичком плану разрешава питање односа између свесног и подсвесног у поступку приповедања. Ово питање једно је од кључних у авангардним поетикама и Растко је о томе писао у есеју „Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести“, објављеном у часопису *Сведочанастѿва* 1924. године. Критикујући надреалистички захтев да се аутоматским писањем целокупно књижевно стварање ограничи само на оно што пружа подсвест, Растко поставља важно питање о аутентичности онога што се таквим поступком, наводно из подсвести, добија. „Тек сталним свесним поправакама“, истиче Растко, „у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста“. Зато мобилисање свих моћи свести даје могућност да се „објаве дубоки импулси и замрачена тешка осећања виталности“.⁴¹ Завршно поглавље романа *Људи ѿворе* може се схватити управо као такав покушај да се мобилишу све моћи, односно сви нивои свести не би ли

⁴⁰ Растко Петровић, *Дан шестии*, стр. 156 (подвлачење је ауτροво).

⁴¹ Исти, *Есеји и чланци*, стр. 470–471.

се доживео пуни, интегрални живот. Приповедачеви покушаји да не мисли, заправо да се супротсави рационалној контроли мисли, само интензивирају и динамизују његову свест, отварајући у једном тренутку онај њен најдубљи, непојмовни слој изражен једним необичним и неразумљивим језиком заснованом првенствено на повезивању речи по звучању. Управо у разарању појмовног, референцијалног, разумом контролисаног, једном речју дневног језика Растко проналази могућност за откривање и артикулацију подсвесног,⁴² за разлику од надреалиста који у својим аутоматским текстовима, чија структура почива обликовању и смењивању необичних песничких слика, никада нису декомпонавали лексику и синтаксу.

Какав је то заправо непојмовни језик који приповедач чује у ноћној олуји на језеру? Упаво након исказа да је ноћ безмерна он наводи речи којима као да сам ноћни универзум проговара у његовој свести ослобођеној сваке разумске конторле. Тај језик сличан је понајпре ноћном језику *Финејановој бдења*. У Растковом роману то је низ ономатопеја и по звучању повезаних речи без икаквог лексичког значења „Шта то чух, шта то чух! Слух, дух, крух...сух, плуг...пух, слух....њух..чух, њух, бух, трух, дух...сух, вух, клух, срух, дух, дух, слух....чух...чух... бух, вух, дух, гух, ђух, зух, жух, кух, лух, мух, нух...“ и који се потом продужава у асоцијативни ток приповедачеве свести – „Билијон! Билијон, билијон; нух билијон. Звезда која пада? Не! Паланкинос? Не! Нух билијон, нух билијон. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах, да; шта то чух, шта то чух?“ и даље (*Људи њоворе*, стр. 127). На почетку Џојсовог романа, као најизразитији пример његовог непојмовног језика, је реч, односно звук грмљавине сатављена

⁴² У својој студији *Досејка и њен однос према несвесном* Фројд пише о различитим могућностима тумачења несвесног које се манифестује у играма речи. Полазећи од појединих Фројдових ставова, Жак Лакан ће почетком седамдесетих година устврдити да је несвесно структурисано управо као језик, односно да је несвесно чист означитељ способан да прими мноштво значења.

од стотину слова: „Bababbadalgharaghtakamminarronnkonb-ronnerronnntuonnthunntrorrrhounawntooohooordenenthurnuk“⁴³. И Растков и Џојсов ноћни језик својом синтаксом, ритмом и звучачањем деструишу здраворазумски „дневни“ језик користећи се игром речи која наговештава многе нивое значења. Долазак до таквог језика био је код оба аутора у вези са њиховим интензивним интересовањем за митски доживљаја света које, како примећује Херман Брох, још увек аутентично истрајава понајпре у сновима као свакидашњим и сваконоћним митовима, заснованим не на „убичајеној (аристотеловској) дневној логици већ на једној широј ноћној логици, којом је обухваћена и она прва, логици која се због својих муњевитих спојева и раздвајања чини додуше дубоко нелогичном, но за коју смо, слутећи њен дубоки и најдубљи смисао, ипак сигурни да се и сама покорава одређеним правилима (...) недоступним директном емпиријском посматрању“⁴⁴.

У средишњој сцени првог дела *Дана шесџој*, која се као и ова на крају роман *Људи џоворе* збива у олуји, Стеван Папа-Катић као најдубљи слој свести, неосветљен разумом, сазнањем и значењем открива исти непојмовни језик: „Неки неразумљиви слојови, којих нисам сасвим свесџан али на које џрисџајем, који нема никакве везе са оџиџџим људским џовором а иџак долазе с њеџовој извора ... (...) И једне и друџе речи не значе ниџиџа, или баџи значе оно џраво, џоџиџо су као у џосџању џрвих џовора извирале из самих биџа: ‘Рена, врао грана ми, мана ре, крун! – Ах, да крун! – Не, крена, крена!’“⁴⁵. Нема сумње да је Растко у свом послењем роману поетички наставио управо линију овог језичког експеримента, односно непојмовног или нереференцијалног језика који приповедач чује у олујној ноћи на крају романа *Људи џоворе*. И један и други језик као да се рађају из саме олује, и Стеванова и путникова мисао образују се у величанственом хаосу универзума

⁴³ James Joyce, *Finnegan's Wake*, Faber and Faber, London, 1964, стр. 8.

⁴⁴ Herman Broh, „Mitsko nasleđe književnosti“, *Pesništvo i saznanje*, стр. 198–199 (подвлачења су наша).

⁴⁵ Растко Петровић, *Дан шесџи*, стр. 160 (подвлачење ауторово).

у коме се човек, као првог, исконског дана, поново стапа са природом, његово тело и дух постају део једног великог организма. „*Постоји ова олуја*“, говори Стеван сам са собом, „*час сјора и иришајена, час бесомучна, дисање свеиша, и постоји ивоје дисање, и ово друго је само продужење онога првог (...), и ивоја је мисао ио дисање...*“.⁴⁶ Олују у књизи *Људи говоре* приповедач пореди са првим даном стварања света – „Природа баца своје метеоре, своје муње, и слике својих муња, немо и убилачки као првог дана“, (*Људи говоре*, стр. 126), а речи које потом чује као да су прве, изворне речи тек створеног света. Рађање универзума и говора (попут библијског „у почетку беше реч“) добија свој наставка у рођењу детета у завршној сцени романа.

Природа Растковог непојмовног говора постаје још занимљивија додведе ли се у везу са различитим облицима испољавања језичких могућности – од инфантилног и немушног језика, до симболистичке поезије и дадаистичких и кубофутуристичких експеримената. Управо све те облике манифестовања неспутаног креативног духа Растко помиње у свом есеју „Младићство народног генија“ из 1924. „У данима нашег детињства“, пише Растко, „жељни да изразимо масу ствари, осећања, сензација, којима не бисмо умели наћи еквиваленте у матерњем језику, или за које би нам се познате речи учиниле и сувише обичним, жељни такође да имамо један свој специјални језик којим бисмо само између себе оштили, ми смо проналазили неки свој“.⁴⁷ Тај инфантилни језик који се заснивао на повезивању речи по звучању, на преметању и уметању слогова чиме се обарзује нека врста говорне шифре, Растко пореди са језиком фолклорних бајалица и разбарајалица, као и са тајанственом немуштим језиком из бајки који би човеку омогућио да општи са животињама. Сличне покушаје да се створи особени језик који укида предметна значења и успоставља специфичне звуковне и асоцијативне везе међу речима („једна

⁴⁶ Исто, стр. 154 (подвлачење је ауторово).

⁴⁷ Растко Петровић, *Есеји и чланци*, стр. 354–355.

реч повлачила је по једној тајанственој логици другу за собом“), Растко проналази и у модерној поезији. „Цела поезија подвести, асоцијација, аутоматизма приближава се и нехотице више народу, нашим бројаницама, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која је непосредно била за њом“.⁴⁸ Поезија француског симболизма, поготову Рембоова песничка алхемија речи и Верленови музикални стихови, који су својим ритмом необично блиски језичким разбрајалицама, настоји да песнички језик приближи музици, а значење замени наговештајем и моћним сугестијама. Генерација песника која потом долази, предвођена Аполинером, а потом и дадаистима, иде корак даље и у покушају да поезијом изрази подсвесно, разара и јединство саме речи. Песнички и теоријски најосмишљенији покушај заснивања новог песничког језика свакао је заумни језик руских кубофутуриста у коме су фонеме сведене на артикулационо-фонетске јединице изван било каквог познатог и нормираног фонолошког система, односно на гласовне секвенце које се најприближније могле одредити као ономотопеје и неологизми. Такве артикулационо-фонетске слике („говорне мрље“) треба да замене слике-представе из традиционалне поезије, односно да укину симболичку и до крајњих граница активирају звуковну димензију језика каква је, сматра Виктор Шкловски, постојала у усменој књижевности свих народа света, а данас је присутна понајпре у дечијем говору у коме су чисти звукови лишени сваког значења, али не и сваког смисла. „Необичне речи, непознати називи, наметљиво су се памтили, голициали језик, хтели су се тренутно понављати – можда ће се у звуковима открити смисао.“⁴⁹ И Растко Петровић у језику нове, експерименталне поезије види заправо један модерни фолклор и позивајући се на америчког психолога Вилијема Џејмса у свим наведеним облицима језичких експеримената проналази остварења која заправо припадају колективном несвесном. Коначно,

⁴⁸ Исто, стр. 357.

⁴⁹ Viktor Šklovski, „О poeziji i zaumnom jeziku“, *Uskrnuće riječi*, стр. 27.

необични језик из Расткове прозе своје могуће изворе има и у далеким, егзотичним језицима који су наведени у путопису *Африка*, објављеном годину дана пре романа *Људи ѿворе*. Путописац не разуме говор афричких црнаца, али је опседнут његовим звучањем и музикалношћу.⁵⁰

Непојмовни, назовимо га и заумни, говор у трећем поглављу роман *Људи ѿворе* свакако се не може једноставно изједначити само са једним од поменутих инфантилних, лудистичких, или песничких преиначења језика, али је слично стваралачко искуство свакако у основи и Растковог језичког експеримента. Ономато-пејска и асоцијативна игра речи у завршници романа може се одредити и као ноћни језик којим у приповедачевој/путниковој свести проговара величанствени и безмерни ноћни универзум у олуји. У уводној белешци аутор обзнањује да је говор у књизи претоварен „оним што је живот људи и универзума уопште“. Док су у прва дела људи говорили о свом животу, у трећем, у коме се живот људи посматра као део свеопште трагичне и херојске борбе за опстанак која се у води у природи, и сама природа проговара.

Полазећи од ауторове есејистичке концепције о малом роману у коме би се кроз онеобичену перцепцију и испитивање језичких могућности изразило једно ново, обновљено интересовање за живот и односе међу људима, Расткову књигу *Људи ѿворе* жанровски смо одредили као кратки роман. У овом делу наглашена је, за модерни роман карактеристична, поетичка самосвест о артифицијелности која покреће питања о односу стварности и уметности и намеће потребу преиспитивања сопствених наративних и композиционих поступака. Бројне везе са другим Растковим романима, те коначно

⁵⁰ У напоменама за Растков роман *Дан шестии*, у Нолитовој едицији Српска књижевност: роман, Ђорђевић Вуковић примећује: „У првом делу *Дан шестии*, у одељку под насловом „Стеванова мисао у олуји“, налазе се речи неког непознатог језика. Можда је у питању неки афрички језик или дијалекат јер нешто слично постоји и у *Африци*“ (Р. Петровић, *Дан шестии*, стр. 677).

доминација форме кратког, експерименталног романа у авангардној прози, такође су аргументи за овакво жанровско одређење. Али тиме се питање жанровског природе ове књиге не исцрпљује, него заправо тек почиње јер су и *Људи ѿворе*, као и остали Расткови романи (понајпре *Бурлеска* и *Дан шестии*), па и целокупна авангардна проза, засновани на сложенем жанровском мешању. То није једноставно и непроблематично стапање конвенција различитих жанрова него својеврсна жанровска и језичка игра у којој се, у сваком роману на специфичан и поетички самосвесно заснован начин, укрштају, сукобљавају, изневеравају и модификују поједина традиционална жанровска ограничења. Изразиту жанровску многострукост ове Расткове књиге најбоље је изразио Марко Ристић назвавши је „делом које је роман или новела, повест или дијалог, односно дијалогисани одломак једног транспоновог путописа, а можда пре свега једна поема“.⁵¹

Јасно је да је жанровско полазиште овог Растковог авангардног романескног експеримената путопис. Аутор то истиче већ на почетку своје уводне белешке – књигу је написао за време једног путовања, али одмах додаје да је основна претпоставка путописа изневерена – „*Одједном, све шиио су људи ѿговорили око мене конкреиизирало се и сииавило исйред йредела и йраћевина које сам йледао*“ (*Људи ѿворе*, стр. 7). Винавер је први приметио да је путопис и фигура путника у основи целокупног Растковог књижевног дела. „Растко је себе осећао највише као путника“, вели Винавер, „Тај му је симбол био најдражи. Путник једнако нешто открива. Путник никада није стигао, ни ишта усталио: после пута, опет предстоји – пут“.⁵² Путопис је, рекли бисмо, Растково

⁵¹ Марко Ристић, „Напомена“ у књизи: Р. Петровић, *Са силама немерљивим. Људи ѿворе*, Београд, 1977, стр. 206. О различитим жанровским одређењима која су поједини аутори давали овом Растковом делу види у: Драгиша Витошевић, „Једна Расткова синтеза“, у зборнику *Књижевно дело Растка Пејровића*.

⁵² Станислав Винавер, „Растко Петовић, лелујави лик са фреске“, стр. 399.

жанровско полазиште. Он не само да је написао велики број путописа, него и песама у славу путника и путовања, од којих су неке изразито програмске – „Споменик путевима“ у првом броју часописа *Пушеви* 1922, „Путник“ у збирци *Ошкровење*, посвећена управо Станиславу Винаверу, потом „Азија путује“ (1931) и „Битински пастир“ (1932). Све оне припадају оном кругу европског авангардног песништва који Гиљермо де Торе назива „путујућом лириком“, а за њихове ауторе примећује да су „донкихотовски, више волели путовање од пребивалишта“.⁵³ Најизразити представник такве „путујуће лирике“ у европској авангарди је свакако Блез Сандра, а код нас, поред Растка и Раде Драинац.

Хронотоп пута је на различите начине присутан у свим Растковим романима. Приповодач и поједини јунаци *Бурлеске* слободно путују и кроз простор (земља, рај, пакао) и кроз време (прошлост, садашњост, будућност). Средишњи део романа *Са силама немерљивим* актуелизује познати антички и средњовековни топос пловидбе по узбурканом мору, први део романа *Дан шестии* прати пут српске војске кроз Албанију, а средишње поглавље другог дела зове се „Ходочашће“ и посвећено је посети главних јунака индијанском резервату. Повлашћено место које у приповедачкој структури Расткових романа има хронотоп пута проистиче најпре из ауторове животне и поетичке опсесије за упознавањем других култура и удаљених простора. Од романа Милована Видаковића српска књижевност није имала романописца у чијим делима је не само путовање кроз необичне и удаљене пределе, него и симболика простора имала тако наглашену улогу. Као што је у прози Милоша Црњанског, од „Објашњења *Суматре*“ и *Дневника о Чарнојевићу до Романа о Лондону*, доминатна фигура двојник, тако је у књижевном делу Растка Петровића изразита фигура путника. Хронотоп пута, и од њега нешто ужи хронотоп сусрета, има, како то показује Бахтин, огромни значај у развоју књижевности, понајпре романа, као што и само поимање простора има

⁵³ Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 10.

важну улогу у конституисању слике света у човековој свести. Ако знамо да је на почетку Расткових књижевних и уметничких интересовања управо истраживање богатог културног наслеђа средњег века, занимљиво је нагlašено присуство топоса пута и путовања у његовом књижевном делу посматрати у контексту неких ставова познатог руског семиотичара културе Јурија Лотмана. Говорећи о појму и симболици простора у средњовековним текстовима, Лотман запажа да је за средњи век карактеристичан такав приступ географији који је не третира као научну дисциплину него као варијанту религиозно-утопијске класификације. „С тим је повезан и посебан однос према путнику и путовању: дуготрајно путовање повећава човекову светост“.⁵⁴ У Растковом књижевном делу путовање богати човекову духовност и даје му способност да разуме друге људе и културе. Присећајући се Андерсенових речи, Данилао Киш ће своју опсесију путовањима објаснити тиме да „путовати значи живети“.⁵⁵

Управо је категорија простора у књизи *Људи џоворе* једна од кључних за разумевање Расткове трансформације путописног жанровског полазишта у експериментални кратки роман. Говорећи о природи и генези жанровских иновација, Лотман примећује да „новаторство и јесте у томе да се принципи једног жанра преуреде по законима другог, при чему се тај *групи* жанр органски уписује у нову структуру и у исто време чува памћење о другом систему кодирања“.⁵⁶ Расткова проза *Људи џоворе* настаје таквим двоструким жанровским кодирањем, путописним и романескним, при чему настаје једна специфичан форма експерименталног кратког романа. Иако је путопис жанр који се, као ни роман, не може тако једноставно, како то на први поглед изгледа, формално дефинисати у свом чистом облику, што по-

⁵⁴ Јури М. Лотман, „О појму географског простора у руским средњовековним текстовима“, *Семиосфера*, стр. 263.

⁵⁵ Данило Киш, „Путовати значи живети“, *Вигици*, год. VI, јануар–фебруар 1958, стр. 33–34.

⁵⁶ Јури М. Лотман, *Семиосфера*, стр. 205.

тврђује богата путописна традиција у српској књижевности,⁵⁷ од њега се понајпре очекује да географски лоцира и опише простор у коме се приповедач креће, као што је то случај у Растковим текстовима о Македонији, Далмацији, Шпанији или у књизи о Африци, где ни једног тренутка нисмо у недоумици на ком географском простору се аутор налази. Међутим, у роману *Људи ѿворе* поетички осмишљено, а сасвим несвојствено путпопису, присутна је извесна конфузија око тога где се то неименовани путник заправо налази, у којој земљу су језерска острва Мање и Веће. Радња појединих Расткових романа и неких наративних песама често се дешава поред језера, односно поред воде – тако је, на пример, у песамама „Бодинова балада“, у којој површина језера огледалским удвајањем пребацује лирског субјекта у давну прошлост, или „Песник над водом“, чији наслов асоцира на завршно поглавље романа *Људи ѿворе*. Старословенске књиге *Бурлеске* одвијају се у језерској деволској долини; јунаци другог дела *Дана шестіої* проводе ноћ у индијанском резервату поред реке која добија мистичну димензију – „Вода је дисала као кава велика радосна животиња. Покривала се сликом шума, бојама зелених врба, и истезала пут бескрајних простора. Бил је гледао како људи спуштају три мреже, једну за другом. И то је за њега имало препотопско значење утапања једног бића у друго, преображај једне материје у другу. Хтео је да ту исту воду утопи у своје руке, своје лице, и да их више никада не вади“.⁵⁸

Ако покушамо да одговоримо где се заправо налази језеро и острва у роману *Људи ѿворе*, свакако најпре морамо помислити на Шпанију – места Хуента, Ескалона, Толедо, као и имена ликовна несумљиво асоцирају на Иберијско полуострво. Међутим, већ је један од првих аутора који је писао о овој Растковој књизи,

⁵⁷ О жанровском одређењу путописа види: Слободанка Пековић, „Путопис – условљеност жанра“, у зборнику *Књија о ѿушійису*, Београд, 2001. О жанровској отвореност /нестабилности путописа у време авангарде уп.: Слађана Јаћимовић, *Пушійис срјске аванјарде*, Београд, 2005.

⁵⁸ Растко Петровић, *Дан шестіи*, стр. 492–493.

Тодор Манојловић, запазио да је то „нека чудна, неодређена, иреална Шпанија“.⁵⁹ Постоји и један „детал“ који проблематизује овакво лоцирање. Наиме, неколико пута у разговорима помиње се трамонтана. То је северни ветар који дува само у Италији (итал. *tramontana*). Ова „нелогичност“ или „грешка“ заправо је сигнал читаоцу да простор у књизи није ни приближно тако поуздано одређен нити има ону улогу какву бисмо могли да очекујемо у путопису, већ је посреди једна врста топографске мимикрије или фингиране фактографије која је пре блиска роману. Док је Винавер запазио да се разговори и сусрет само тобоже дешавају у Шпанији, а заправо се све одвија на Сицилији, један други авангардни аутор разрешиће ову тајну. У књизи *Код Хијерборејаца* (1966) Милоша Црњанског, у чијој се сложеној жанровској природи, као и у Растковом делу, укрштају романескно, путописно, аутобиографско, есејистичко и песничко, приповедач, боравећи у Риму, сећа се у једном тренутку свог пријатеља Растка Петровића: „Да бих је развеселио, ја јој обећавам да ћу је водити у оближња места која се зову: Велико и Мало. Maiori – Minori. Чини ми се да се налазе у једној књизи, коју је један наш пријатељ, Растко, у Италији написао. Чекали смо га у Риму. Био је отишао преко океана, у Америку. Нисмо ни сањали да га више никада видети нећемо“.⁶⁰

Приповедач романа *Људи љоворе* поетички свесно уноси ову конфузију, увлачећи читаоца у игру фикционалног и фактографског, привидно документарног и уметнички конструисаног, на чему је, још у већој мери, била заснована и *Бурлеска*. Винавер сведочи о једној особитој Растковој опсесији коју је остварио управо у роману *Људи љоворе* – преношење слике и акцента из једне, изворне, у другу област: „Често смо разговарали, Растко и ја, о том преносу као о нечему чудесном, што није разумео

⁵⁹ Тодор Манојловић, „Р. Петровић: *Људи љоворе*“, *Лейшойис Майишце српске*, Нови Сад, књ. 328, св. 1–2, стр. 145.

⁶⁰ Miloš Crnjanski, *Kod Hiberborejaca*, knjiga II, Beograd, 1966, стр. 121.

Раскин: о преображају средине у средину. Њему је то долазило, Растку, на махове, као рад каквог рецимо ренесансног сликара, који преноси девичанска чуда какве варварске принцезе у Фиренцу или у Сијену, у њихове куле и пиргове, – место да варваре и пратиоце остави у Малој Азији⁶¹. Преносећи документарну и аутобиографску заснованост своје приче из реалне Италије у чудну, иреалну Шпанију у којој дува непостојећи ветар, Растко модификује путописну топографију у романескно конструисани простор. У амбијенту који је ослобођен од свих путописних атрибута, детаљних описа грађевина, предела, знаменитости, те коначно и од описа људи, разговори о људској срећи и несрећи добијају једну наглашену универзалну димензију, припадајући заправо сваком простору и сваком времену. Само у таквом простору, који својом једноставношћу и сведеношћу добија димензије искомског и архетипског предела, „просте и безначајне речи“ могу добити снагу и истину онога што је „живот људи и унивезума уопште“ (*Људи ѿворе*, стр. 8).

И друга димензија хронотопа – време добија у Растковом кратком експерименталном роману специфичну функцију, несвојствену како путопису тако и традиционалном, на миметичким поступцима заснованом роману. Иако се два путникова боравка на острву не могу прецизно датирати, постоји један важан временски оквир који чврсто и прецизно обједињује причу. Долазећи по први пут на острво путник случајно сазнаје да је жена неког Карлоса скоро затруднела. У последњој, ноћној сцени романа, приповедач присуствује порођају управо те жене. Прича је тако смештена у временски циклус од приближно девет месеци, од зачећа до рађања новог живота. Расткова песничка опсесија тајном рођења тако је уписана у временску димензију романа. Рађање детета симболични је и завршни одговор на питање о смислу и вредности живота. Готово иронично коментаришући

⁶¹ Станислав Винавер, „*Људи ѿворе* од Растка Петровића“, *Критички радови Станислава Винавера*, стр. 404.

разговоре које је са мештанима претходно водио („Смешно је како људи говоре о животу. Сваки има свој суд о њему...“, *Људи ѿворе*, стр. 141) путник-приповедач на крају романа фасциниран је исконском снагом вечно обнављајућег живота људи и универзума. Ту снагу развића и обнове човек својом мишљу никада неће успети сасвим да схвати нити да јој се својим скептицизмом и неповерењем у живот супротстави. Последњи исказ о животу као јединственој ствари добија своју пуну потвуду у јединствениости самог уметничког остварења какав је роман *Људи ѿворе*. Символика оплодње и рађања добиће свој пуни смисао у роману *Дан шесџи* у коме Стеван Папа-Катић долази до спозанје о људском телу како клици, семену, односно сићушном светлом праху, баченом вољом васељенског творца у „миријаде светова“ – „То је свитање и свитање света, а ти си у томе сићушан светли прах, у вихору вечности сићушни светли прах. Са твојом свешћу и осећањима, и страстима, и жудњама, и усхићењима, и сумњама. Светли прах“.⁶²

Растков кратки роман *Људи ѿворе*, као његова последња за живота објављена књига, симболично је означио постепени смирај авангарде и њених приповедачких и жанровских експеримената у српској међуратној књижевности, али и постао клица новог, изузетног романа – *Дана шесџи*, једног од врхунаца српске романескне прозе у протеклом веку. Детаљнија анализа тог романа и његовог места и значаја у српској књижевности превазилази истраживачке оквири ове књиге посвећене жанру кратког романа и зато ћемо је оставити за време које долази.

⁶² Растко Петровић, *Дан шесџи*, стр. 454.

НА КРАЈУ: *КРАТКО*

Сваки покушај да се говори о драматичним променама које су се десиле у уметности двадесетог века, неизбежно је праћен потребом проучаваоца да драматично преиспитује могућности и ограничења свог методолошког приступа. Ако смо на почетку ове књиге изабрали могућност Бенјаминовог идеала идеје као могуће смисаоне коегзистенције удаљених екстрема и привидних екцеса, не можемо избећи да у закључку још једном поставимо питање свих питања ове књиге — постоји ли поетика кратког романа српске авангарде, односно да ли говорити о авангардном кратком роману заправо значи свести приличан број разнородних дела под једно ограничавајуће жанровско одређење? Свакако би било мање ризично посматрати кратке романе Црњанског, Растка Петровића, Кракова, Ве Пољанског или Вуча у контексту појединих књижевних покрета, понајпре експресионизма, како је то у претежном делу књижевних студија до сада чињено. Питање може ли се говорити о обједињавајућој жанровској одредници кратки роман, а не о низу појединачних и осебених остварења, свакако је у вези са недоумицом може ли се авангарда схватити не као збир појединих књижевних покрета, из нужде пронађена периодизацијска одредница чија је сврха да механички буде надређена свим појединачним -измима, него као поетички самосвесна уметничка стратегија заједничка свим покретима друге и треће деценије протеклог века. Чини се да додирне тачке међу авангардним књижевним покретима и делима постају уочљивије ако се уместо поређења

супротстављених програмскопоетичких ставова изражених у полемички усмереним манифестима, упустимо у суптилнију анализу конкретних књижевних остварења, у овом случају кратких романа, који те покрете на уметнички најуспелији начин репрезентују. Зато није ни мало изненађујуће што један од тумача *Корена вида* у том роману открива слике „суматраистичких даљина“ блиске онима из Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*,¹ или када идентичну представу о рату као афективној и ирационалној сили која постоји у колективном несвесном, налазимо и у *Крилима* Станислава Кракова и готово деценију касније насталом кратком роману *Људи јоворе* Растка Петровића.

Најпре чињеница да се у српској књижевности двадесетих година прошлог века појавио, у односу на ранију, али и потоњу литерарну продукцију, изненађујуће велики број приповедних остварења која се како својим обимом, тако и приповедачким поступцима разликују од дотадашњих романа, упућује на могућност да се та дела могу објединити јединственим жанровским називом какав је кратки роман. У претежном делу тих романа испојиле су се кључне одлике нових, авангардних уметничких стремљења која ће далекосежно променити српску прозу и поставити основе нашег модерног романа у протеклом столећу. Настали у приближно исто време и у дослуху са истом авангардном потребом да се преиспитају и оспоре старе, а отворе могућности нових нративних стратегија, ти романи имају низ поетичких блискости. Одговор на питање које су то сличности, најпре проистиче из одговора зашто се тада појављује тако велики број кратких романа? Истакли смо да је један од кључних узрока био тај што је овај романескни облик, за разлику од „дужег“ романа, био отворенији и пријемчивији за експериментисање новим књижевним поступцима. Као и у филму, тако и у књижевности, уметнички експеримент иманентан је краткој форми, у много већој мери него у дугометражном филму, односно у „дужем“ роману. У

¹ Јован Делић, „Корјени омама“, стр. 126.

низу авангардних манифеста, првенствено дадистичких, зенитистичких и надреалистичких, истакнуто је програмско оспоравање дотадашњег романа као троме и досадне (малограђанске) форме која више не може да изрази диманизам новог доба и неспокојство модерног човека. Одбојност и неповређе према великим романескним формама, пажљиво креираним интерпретационим системима заснован на реду света и реду исказа, где „маркиза излазла у пет сати“, довело је и у европској и у српској књижевности до појаве кратког романа који се поетички самолегитимише као жанр отворен за проблематизовање наративног, онтолошког и егзистенцијалног идентитета.

Међутим, овде ћемо се задржати на још једном разлогу за доминацију кратке форме, чија је појава очигледно у вези и са, у протеклом столећу често истицаном, кризом приповедања, које, опет, своје корене има и у разорном дејству ратних ужаса на немоћног појединца. Констатујући да се уметност приповедања ближи крају, Валтер Бенјамин тај процес објашњава немогућношћу субјекта да изрази ужасавајући доживљај стихије Првог светског рата. „Свјетским ратом почео се очитовати процес који се од онда није смирио“, вели Бенјамин половином тридесетих година. „Није ли се на крају рата приметило да се људу са бојишта враћају заправо ниједи? (...) Генерација која се још коњским трамвајем возила у школу, стајала је под ведрим небом у предјелу у којему није остало ништа непромијенљиво осим облака и, под њима, у пољу сила разорних ријека и експлозија, сићушно, ломно људско тијело.“² Слично мишљење о кризи дотадашњег приповедања, која проистиче из распада целовитог приповедачевог идентитета и приповедачког искуства након ратне драме, дели и Теодор Адорно закључујући да је постало немогуће „предочити себи да онај тко је судјеловао у рату приповиједа о њему исто онако како је некада нетко могао приповиједати о

² Walter Benjamin, „Pripovjedač: razmatranja uz dijelo Nikolaja Ljeskova,“ *Estetički ogledi*, стр. 167.

својим пустиловинама.³ Ратно искуство присутно је у готово свим авангардним кратким романима, па и у Вучовом *Корену вида* и Растковом *Људи јоворе*. Страхоте рата не изазивају код авангардних приповедача апотеозу националног страдања која би свој одговарајући облик нашла у обимном, епски развијеном роману. Сlike рата су фрагментарне, без развијених описа битака, приповедачево искуство је растрзано и хаотично. Тежиште је на последицама које рат изазива у појединцу, урушавајући његов систем моралних вредности. Наративни субјект у кратком роману зато упорно преиспитује сопствени дестабилизирани идентитет, доводећи тако у питање и саму романескнy форму и изражајне могућности приповедања/писања. Говорећи о роману *Крила* Станислава Кракова, задржали смо се на питању како је сама визуелна перцепција ратног хаоса (неповезано, исцепкано и нејединствено перцептивно поље) узроковала нове поступке приповедања аналогне тадашњој филмској монтажи. У вези са ратним искуством је и изразито негативно одређење савремене историје (ничеански речено, штета и погубност историје за живот) које доминира у већини кратких авангардних романа и које ће од тада постати доминанта српске књижевности у протеклом столећу. „Нема ту оне моћи да се, као у народној књижевности, историја покаже „корисном за живот“, да она постане окосница националне свести и да се у њој појави простор за симболичку реализацију части колектива“.⁴ Пред бесмислом историје приповедачи авангардних романа осмишљавају различите облике утопистичких пројекција. Оно што је у Црњансковим романима суматраизам, код Растка Петровића биће словенски неомитологизам као тражење смисла и хронотопа среће у просторима мита. Уместо епског, роман се конституише као лирска наративна форма, развијајући поступке асоцијативног и лајтмотивског

³ Teodor Adorno, „Mjesto pripovjedača u suvremenom romanu,“ *Filozofsko-sociološki eseji iz književnosti*, стр. 152.

⁴ Aleksandar Jerkov, „Nemoć istorije, istorija nemoći“, *Reč*, br. 28, Beograd, decembar 1996, стр. 78.

повезивања догађаја. Лирска природа кратког романа понајпре проистиче из интроспективне позиције приповедачког субјекта која спољашњу стварност претвара у део свог унутрашњег света, као и из могућности да роман и формално преузме неке одлике лирске песме, првенствено ритмички сегментовану и преуређену реченицу, о чему смо детаљније говорили у анализама *Дневника о Чарнојевићу* и *Корена вида*. Романескни свет се конституише као феномен у јунаковој, односно приповедачевој свести, при чему се поједине слике генеришу из подсвесних слојева његове психе. Емпиријска стварност зато губи своје чврсте контуре и постаје флуидна, етерична, као што и сама реченица губи своју синтаксичку чврстину и постаје мелодична приближавајући се ритму песме у прози. Специфичним синтаксичким и интерпункцијским преуређењем и ритмичким рашчлањавањем, прозна реченица је у могућности да не само изрази неку информацију, него да првенствено својим ритмом и интонацијом оствари експресивну функцију, да сугерише сложена емотивна стања приповедачког субјекта.

Естетика кратке форме заснована је на другачијем доживљају и изразу света који свој најпотпунији облик налази у могућности уметничког експеримента. Као самосвесна поетичка воља која искушава непознате или несанкционисане стваралачке поступке, уметнички експеримент у кратком роману испољава се понајпре у самом процесу конституисање жанра, потом у приповедачким и композиционим поступцима, те, коначно, у преуређеној реченичној синтакси. Авангардно прожимање жанрова и укидање граница између уметности и животне праксе које је прокламовао естетизам, од пресудног је значаја за генерисање кратког романа. Роман настаје у интензивној вези са „ванкњижевним“, документарним жанровима: дневником, аутобиографијом, путописом, али и једним нови уметничким медијем – филмом. То није проблематично мешање жанрова, јер се и романескне и конвенције документарног приповедања доводе у питање, преиспитују и иманентнопоетички оправдавају. Аналог-

но поступцима филмске монтаже, авангардни романи развијају облике кинематографског приповедања у коме се брзим смењивањем кратких, презентских реченица и наративних фрагмената постиже ефекат испрекидане, као филмским резovima исечене перцепције. Динамично смењивање појава и ликова који улазе у нараторово видно поље, подсећа на нервозно кретање објектива камере, односно монтирање независних и неповезаних кадрова у један нови експресивни низ. Напуштање сукцесивне, континуиране фабуле и развијање фрагментарне композиције у којој се слике и ликови асоцијативно повезују, уз мешање ониричких фантазија и спољашње стварности, симултано преплитање збивања из прошлости и садашњости, ствара гротескну и апсурдну визију рата и поратних збивања, што је најизразитије у *Крилима* и *Дневнику о Чарнојевићу*. Као једно од доминантних средстава авангардног израза, гротеска се јавља у исти мах као последица али и као средство слома дотадашњег моралног устројства света и дубоког ремећења оног поретка у култури и уметности који је почивао на рационалној и емпиријској епистемологији. У Растковој *Бурлесци* могли смо да пратимо како се од карневалског осећања паганског света, гротеска на крају појављује у обрисима демонског света и историје као свеопштег хаоса и насиља. Краковљев кратки роман *Крила* обиловао је сликама гротескног изобличења тела у ратном метежу, да би код Пољанског гротеска добила нови израз у апсурдном и отуђеном свету модерног града насељеног телима која су претворена у предмете или воштане фигуре, али и у радикалном разарању традиционалног поретка језика и графичког уобличења текста.

Фрагментаризација приповедања и наглашавање артифицијелне природе књижевне творевине претпоставке су доминантне уметничке категорије кратког аванаградног романа – монтаже. Издвојили смо два типа монтаже у приповедању. Први је аналоган колажу у ликовним уметностима и присутан је у роману *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског, оствареном као мултимедијално дело које типографским конструкцијама повезује литерарни

и ликовни израз. У Растковој *Бурлесци* колаж постоји у облику цитатне полифоније одломака и пародијски стилизованих одломака из разноврсне документарне грађе. Други тип монтаже повезује авангардну прозу са филмом и најочигледнији је у *Кри-лима* Станислава Кракова, где кинематографско приповедање има експресивне могућности блиске руском авангардном филму. Ова интензивна интермедијална прожимања са ликовним уметностима, односно филмом, свакао је једно од најважнијих обележја авангардног кратког романа.

Оспоравање затечених жанровских конвенција праћено је израженом поетичком свешћу о самом књижевном поступку и потребом да се нове изражајне могућности у самом приповедању објасне и легитимизују. Слабљење општих естетичких ограничења водило је не према стваралачком хаосу и потпуној самовољи, како поједини аутори поједностављено представљају авангарду, него према јачању посебних, иманентнопоетичких законитости. Развијајући своју поетичку самосвест, кратки роман у авангарди почиње сам себе поетички да тумачи, и у том смислу његова иманентна поетика израз је тежње да из себе успостави идентитет са самим собом. Зато је за наше истраживање било значајно да утврдимо и то како се књижевна вредност и смисао романескне целине виде из перспективе која се у самом делу поетички успоставља – из перспективе иманентне поетике. Експлицитни поетички искази у *Дневнику о Чарнојевићу*, *Корену вида* или у Растковим романима имају аутопоетичку функцију јер стваралачки уређују, конципирају, легитимишу и вреднују уметничку праксу којој припадају. Они су носиоци приповедачке самосвести о књижевној форми, језику, односу стварности и фикције или самом чину писања. Свест о сопственој литераности, односно артифицијелности, изражена у облику бројних аутопоетичких и метанаративних рефлексива, дестабилизују дотадашњу подразумевану аутономност фикционалног света и илузију приче.

Веза романа са документарним жанровима, али и другим облицима уметничког изражавања, развијени поступци интер-

текстуалности и наглашени аутопоетички моменти, битне су карактеристике кратког авангардног романа које ће у наступајућим деценијама све више добијати на значају у српској прози. Коначно, ни у једном другом жанру, као у кратком роману, није се испољила кључна одлика авангардне уметности – универзална расположивост уметничких средстава и поступака, како је одређује Петер Биргер. Жанровски, приповедачки, композициони и језички потенцијали романа постају од времена авангардног књижевног експеримената готово неограничени, што искуство савремене српске прозе недвосмислено потврђује. Својом морфолошком разноврсношћу кратки роман двадесетих година битно је утицао на ширење и усложњавање изражајних могућности романа у нашој књижевности протеклога столећа.

ЗАХВАЛНОСТИ

Ова студија настала је из магистарског рада на тему *Поеџика крайкої романа срїске авангарде* одбрањеног на београдском Филолошком факултету, пред комисијом у којој су били професори Новица Петковић, Радован Вучковић, Јован Делић и Александар Јерков. Захваљујем им на драгоценим сугестијама.

На пажљивом читању рукописа и бројиним предлозима за његово побољшање захвалност дугујем Јелени Панић.

Хвала једној Анђелији. Због ње верујем да анђели постоје.

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Предраг Петровић рођен је 1975. године у Ужицу. Дипломирао је и магистрирао на Катедри за српску књижевност са јужно-словенским књижевностима Филолошког факултета у Београду на којој сада ради као асистент на предметима Српска књижевност 20. века и Тумачење књижевног дела. Бави се историјом новије српске књижевности и књижевном критиком. Објавио је више студија и научних радова у периодици.

Предраг Петровић
АВАНГАРДНИ РОМАН БЕЗ РОМАНА
Поетика кратког романа српске авангарде

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд

За издавача
др Весна Матовић

Тираж
500

Штампа
Чигоја
Ш Т А М П А

Београд, Студентски трг 13
e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.yu

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-31
82.02АВАНГАРДА

ПЕТРОВИЋ, Предраг

Авангардни роман без романа : поетика
кратког романа српске авангарде / Предраг
Петровић. - Београд : Институт за књижевност
и уметност, 2008 (Београд : Чигоја штампа). -
351 стр. ; 21 см. - (Библиотека Поетика /
[Институт за књижевност и уметност] ; књ.
1)

Тираж 500. - Белешка о аутору: стр. 349. -
Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-7095-135-8

а) Српски роман - Поетика - 20 в б)
Књижевност - Авангарда
COBISS.SR-ID 145826828